

ENTREGAS DE  
LA LICORNE



8

MONTEVIDEO 1956

D/16/19

ENTREGAS DE  
LA LICORNE

2ª EPOCA - AÑO IV - Nº 8  
MONTEVIDEO URUGUAY

DIRIGIDA  
POR  
SUSANA SOCA

CONSEJO DE REDACCION: SAN JOSE 824

---

COPYRIGHT 1956 BY: ENTREGAS DE LA LICORNE  
IMPRESO EN EL URUGUAY PRINTED IN URUGUAY

SUMARIO

KARL JASPERS: *THOMAS MANN, INTERPRETE DE NUESTRA EPOCA*

KARL L. MAYER: *LA CARRERA DE THOMAS MANN COMO ESCRITOR*

THOMAS MANN: *SCHILLER Y GOETHE*

DYLAN THOMAS: *CINCO POEMAS*

JUAN CARLOS ONETTI: *HISTORIA DEL CABALLERO DE LA ROSA  
Y DE LA VIRGEN ENCINTA QUE VINO DE LILIPUT*

ROBERTO IBÁÑEZ: *TRILOGIA DE LA CREACION*

JUAN D. GARCIA BACCA: *PIDIENDO UN ORTEGA Y GASSET  
DESDE DENTRO*

RICARDO PASEYRO: *MUSICA PARA BUHOS*

JOHN WAIN: *LA NOVELA DE FROULISH*

MAGDALENA HARRIAGUE: *PALABRAS PARA UN CADAVER*

ALBERTO MORAVIA: *NOTAS SOBRE LA NOVELA*

ENRIQUE LENTINI: *POEMA*

HANS BUSCH: *MOZART EN LA OPERA*

JULIO FERNANDEZ: *CARTAS*

JUAN CARLOS PAZ: *INTRODUCCION AL DODECAFONISMO*

CRONICAS

J. R. WILCOCK: *NOTAS SOBRE "THE QUIET AMERICAN"*

ARTURO SERGIO VISCA: *ANTHOLOGIE DE LA POESIE  
IBERO-AMERICAINE*

ALBERTO PAGANINI: *JULIO C. DA ROSA, O LAS POSIBILIDADES  
DE UN ESTILO MENOR*

JOSE SUAREZ, ANTONIO LARRETA, GUIDO CASTILLO: *EN TORNO  
AL FILM DE MAX OPHÜLS, LOLA MONTES*



# *Thomas Mann, Intérprete de Nuestra Época*

por  
KARL JASPERS

**T**HOMAS MANN muerto! En él enmudece el hombre que, por tocar las cosas más profundas con esa forma suya de interrogante ironía, mostró a los alemanes de hoy, como ningún otro, lo que es soberanía espiritual. Es sorprendente como durante más de medio siglo mantuvo su grandeza con sensibilidad infinitamente móvil. Expresó no sólo lo bello sino también lo repugnante, que debe ser conocido como realidad, si hemos de tolerarlo en nuestra vida. Aun rechazando el mal, pensó en no descartarlo por completo. Pues ahí el vio un valor oculto, una "chance".

Sólo había una excepción: expulsado de su patria, donde se intentó ahogar el alcance de su voz, y al tratarse de su querido pueblo, luchó, desde 1933, ilimitadamente contra la infamia.

Thomas Mann fué por cierto el más grande literato alemán de esta época, el creador de un estilo propio de la comunicación. Quizás está en la línea de Cicerón, Erasmo, Voltaire, quienes, eso sí, fueron en sus mundos espiritualmente mayores; pero él, nutrido por Nietzsche, Schopenhauer, Dostoievski e innumerables otros, se hizo, en nuestro presente dudoso, más polivalente y refinado que todos aquéllos.

Permanece inolvidable para quienes viven y probablemente mucho más allá de ellos, como un pensador participante y, apelando a ellos mismos, representante de estos tiempos.



## *La Carrera de Thomas Mann como Escritor*

por  
KARL L. MAYER

ES indiscutible que Thomas Mann, cuyo octogésimo cumpleaños se celebró en junio del año pasado y cuya muerte fué dos meses después lamentada por el mundo, poseyó entre los escritores de la órbita de la lengua alemana, que levantaron su voz en la primera mitad de este siglo, la mayor fama internacional, habiendo entrado sus mejores obras en la literatura universal. Su importancia sobresaliente como novelista no es puesta en duda ni por quienes hallaron motivos de descontento con su posición política. De los contemporáneos maestros de las letras alemanas, que pertenecen a la generación mayor, sólo podría ser nombrado a su lado, Hermann Hesse como figura literaria de parecida formación.

Bien conocido su nombre en la esfera de las lenguas románticas, y especialmente en América del Sur, y seguramente también sus principales libros traducidos y su lucha infatigable y apasionada, desde el exilio, por la causa de la libertad y la justicia, sin embargo su personalidad y su creación total son mucho menos familiares en este ambiente que, por ejemplo, las de James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka y hasta de Stefan Zweig, quien, en cuanto a capacidad creadora, de ninguna manera puede medirse con él.

Así se justifica el intento de trazar, para tal ambiente, el camino de su vida y su obra, en un ensayo que inevitablemente no puede ser más que un esbozo y que no puede dar más que una línea o un contorno, renunciando a una interpretación más profunda y a la ubicación de su obra dentro de la evolución total de la literatura.

La literatura alemana del siglo pasado y de la primera mitad de éste no es rica en grandes maestros de la narración, a pesar de todo lo que ha

dado en lo demás, y no puede compararse con la francesa, la inglesa y ni siquiera con la rusa. La literatura novelesca alemana no tiene ni un Balzac ni un Flaubert, ni un Dickens o un Tolstói o Dostoievski. Adalbert Stifter y Wilhelm Raabe, Jeremías Gotthelf y Gottfried Keller, Theodor Storm y Theodor Fontane, todos con sobrada razón venerados y amados dentro de los lindes de lo alemán, no son comparables a las gigantescas figuras de aquéllos; sobre todo no tienen los narradores alemanes resonancia en la amplitud del mundo. Tampoco Thomas Mann debe ser colocado en el mismo alto pedestal de dichos genios. Pero de los narradores alemanes relativamente nuevos —entiéndase bien: narradores— es el primero cuya comunicación e influencia sobrepasan por mucho esos lindes.

Una observación de antemano: Como cada una de las obras de Thomas Mann, al igual de las obras de todos los poetas genuinos representa, con mayor o menor claridad, un documento de experiencias propias, se desliza simultáneamente a través de su entera producción, de la épica tanto como de la no menos significativa ensayística y crítica, la corriente de la época presente. Ni las narraciones que conducen a la infinita distancia de los tiempos, ante todo la más voluminosa, la tetralogía de José y sus Hermanos nos llevan con un manto mágico. Agudizan la vista del contemplador atento para la mirada a las honduras intemporales del tiempo propio. "Pues lo pasado es, siempre, si bien reza el modismo del pueblo: fué..." así dice en el prefacio a aquella novela de José, y el poeta agrega: "¡Fiesta de la narración, eres el vestido de gala del misterio de la vida, pues estableces intemporalidad para los sentidos del pueblo y conjuras el mito, para que acontezca en un presente preciso!". Este hecho de que las obras de Thomas Mann siempre reflejan simultáneamente la imagen de su personalidad propia, y, sin atadura con el tiempo, la de los tiempos y del mundo de hoy, motiva su influencia y significado. "Vive en mí la creencia", escribe una vez, "de que solamente necesito contar de mí mismo para soltarles la lengua también a la época y a la mayoría de los hombres".

Thomas Mann descendía de una familia patricia de la ciudad septentrional alemana de Lübeck, una de las ciudades libres de la antigua Hansa. Su padre era dueño de un negocio de cereales ya fundado por el bisabuelo del poeta, desempeñando como senador un papel preponderante en la administración de la ciudad. Su madre había nacido en este continente. Hija de un estanciero alemán y de una brasileña creolina, fué de tipo pronunciadamente romano. Empero, ya de niña había llegado a Alemania.

No se puede desconocer en la herencia del poeta el ingrediente romano, aunque no es tan fuerte como en su hermano mayor Heinrich, ya hace años fallecido. Thomas Mann pasó "una niñez cuidada y feliz", pero cuando tenía quince años murió su padre. Su firma comercial fué liquidada, y vendida la hermosa casa de la familia. La madre se mudó con sus cinco hijos a Munich. Thomas, que no había cursado el liceo de su ciudad paterna

hasta el examen final —él mismo admite haber sido "un estudiante perezoso y empedernido"—, entró como voluntario en la oficina de una compañía de seguros, pero no la soportó sino por poco tiempo. Desde temprano interesado en literatura y desde temprano ejercitando su pluma, se vinculó en Munich con círculos literarios, haciéndose pronto colaborador y redactor auxiliar de la muy leída e ingeniosa revista satírica "Simplicissimus". Asistió también asiduamente a disertaciones universitarias sobre literatura, pero siguió luego a su hermano mayor a Roma. Sin embargo, la ciudad eterna e Italia no le interesaron mucho. Pasó, como cuenta, sus días escribiendo, y después de algunos preludios novelísticos, que reunió en un pequeño tomo aparecido en 1898, dió comienzo a una novela enlazada con la historia de su familia y sus recuerdos propios, la cual terminó después de un trabajo de muchos años, mucho tiempo después de regresar a Munich. La novela apareció en 1901 bajo el título "*Los Buddenbrooks - Decadencia de una familia*". Este libro debía quedar hasta el día de hoy como la más popular obra del gran narrador. Hasta fines de 1954 se habían tirado, sólo en idioma alemán, casi dos millones de ejemplares, para lo que se debe tener en cuenta que todas las obras de Thomas Mann figuraron por más de una década en el "Index" del Tercer Reich.

¿En qué consiste la fuerza vital de esta novela? ¿En qué se basa su importancia sobresaliente? Seguramente no es una acción de suspenso. Hasta la acción de mayor suspenso no le asegura a una narración un efecto sostenido por más de medio siglo, y tampoco la descripción magistral del ambiente hansaático, por decir así, histórico, en el que tienen lugar la ascensión y el descenso de cuatro generaciones, y tampoco la plenitud de figuras auténticamente vivas con las que el lector estrechamente se familiariza. El efecto y el significado del libro radican más bien en lo que contiene de concepción del mundo ("Weltanschauung"), en su substancia filosófica, en sus ideas procedentes de Schopenhauer y transformadas por Nietzsche. Ellas influyen más o menos claramente también la obra posterior del poeta, terminando —para expresarlo en una fórmula— en la idea de la comprensión de la nulidad de la existencia y de la imposibilidad de escapar de ella, para, sin embargo, superarla por la voluntad de la vida. Por último —según sus palabras— "por la alta y en el último fondo siempre serena satisfacción, con la cual nos obsequia el obrar del arte, el cual ordena, forma y hace transparente y compendiado, el caos de la vida". Así la conmovedora imagen de la "decadencia de una familia", que proyecta la novela, es paralizada por el arte deleitante de su representación. El contenido hondamente pesimista es transformado por el optimismo de la formulación. El espíritu triunfa sobre la vida.

La asombrosa marcha victoriosa de esta novela de familia le procuró a la existencia de su autor, una base segura. El bohemio literario volvió a ser el burgués y ciudadano, para lo cual había nacido y en lo que perma-

neció desde entonces. Se casó con la bella e inteligente hija de un sabio de la gran burguesía, cuyo ambiente social correspondió a su sangre de Buddenbrook. Hasta la última hora de Thomas Mann ha sido Katja Pringsheim la imprescindible compañera de su vida. Formado un hogar en Munich, salieron del matrimonio seis hijos bien dotados.

Las décadas hasta el Tercer Reich transcurrieron en una vida exteriormente tranquila y en una incesante producción sólo interrumpida por recreos estivales en la campaña y por algunos viajes.

A los "Buddenbrooks" les siguieron, primeramente, otras novelas ejemplares cortas. La más importante de ellas, una de las más bellas no sólo de la literatura alemana, varía el tema del contraste vida-espíritu de nuevo en forma del contraste ciudadano burgués-artista. Esa variación, muchos años más tarde, en una de sus obras principales, el "*Doctor Faustus*", debía encontrar su formación más grandiosa e inexorable. En el año 1906 apareció el único trabajo para el cual ha elegido Thomas Mann la forma dramática, una sucesión de escenas del Renacimiento, "*Fiorenza*", en cuyo centro están Savonarola y Lorenzo de Médicis. Pero también es obra impresionante y rica de pensamientos es en su fondo de naturaleza épica. Nunca ha podido conquistar la escena y probablemente ni lo ha querido.

A continuación se plasmó una nueva novela, "*Alteza Real*", no tan voluminosa como los "*Buddenbrooks*", pero no menos importante. Cuenta de un príncipe que se cría en alteza, ajeno al mundo y solitario, en una vida representativa de la mera apariencia, hasta que el amor a una hija de un multimillonario norteamericano lo lleva a la felicidad, a la vida, y con su casamiento salva, a la vez, su país endeudado. Es como una alegre novela de cuento, pero cuyo significado también vuelve a arraigarse decididamente en lo problemático. El libro refleja la crisis del individualismo, que movió la época, a la par que la existencia del artista, a quien se exige la renuncia a las "delicias de la vulgaridad".

También en la gran novela corta trágica "*La Muerte en Venecia*" —la última obra que creara el poeta antes de estallar la Primera Guerra Mundial, una obra maestra narrativa y estilística de suprema categoría, un libro casi solemne, sostenido por la seriedad más honda—, se trata del problema del artista y del sacrificio que debe éste ofrendar a la vida para quedar fiel a sí mismo y a las exigencias del espíritu. La narración constituye al mismo tiempo una confesión emocionante. Pocas veces un poeta se ha sometido con tanta falta de consideración al juicio ajeno como Thomas Mann en esta obra.

La guerra de 1914 lo llamó a los problemas de la época, aunque el cuarentón quedó exonerado de cualquier servicio militar.

Compuso un buen número de estudios y artículos en los que discutió problemas de actualidad alemana. Pero los encargos extra-artísticos de aquellos años, sobre todo las muy discutidas "*Contemplaciones de un Apo-*

*litico*" no necesitan ser tratadas en esta oportunidad. No lo necesitan porque Thomas Mann ha revisado decisivamente o abandonado por completo las opiniones ahí vertidas, y sobre todo, porque sus ideas sobre la época y, justamente, los cambios de sus opiniones se asentaron en su gran novela "*La Montaña mágica*". Ciertamente es que ésta apareció recién seis años después de terminada la guerra, en otoño de 1924. Como él mismo relata, la nueva obra lo había "mantenido en total doce años en su encantamiento". El trabajo sobre ella fué solamente interrumpido por algunas obritas de carácter idílico, además de aquellos ensayos políticos y otros.

"*La Montaña Mágica*" es una novela alemana de educación como "*Guillermo Meister*" de Goethe y, después de "*Los Buddenbrooks*", el segundo jalón de la evolución del gran arte narrativo de Thomas Mann y de su problemática humanitaria, una "obra ganada a la vida". Imposible es insinuar, con unas pocas frases, el contenido y la sustancia de esta historia. Trata de la formación de un joven del norte alemán, quien, llevado casi por el azar a un sanatorio suizo de tuberculosos, permanece ahí por muchos años sin estar realmente enfermo, para madurar en un ambiente civilizado y en la vecindad de una gran naturaleza entre la muerte y la vida, tocado por muchos destinos ajenos y también sacudido por la experiencia de un singular amor, a hacerse el hombre que es. Al final se apresura a regresar a la vida desde la "llanura", a la guerra, a la "fiesta mundial de la muerte". En numerosas y prolongadas conversaciones se discute toda la problemática del presente y se abre la mirada a los abismos por los que aún hoy es desarticulada la humanidad occidental. Pero el poeta no se limita a enseñarlos. Indica el camino para reconciliar los contrastes y hallar una nueva humanidad alimentada por fuentes jamás cegadas.

Por esta novela y además por una sucesión de transcendentales discursos y ensayos mayores, en los que propugnó, sin reservas, la nueva república alemana y la libertad democrática, se hizo Thomas Mann el descolante representante de la nueva literatura alemana. Su importancia fué reconocida en 1925, al cumplir el autor cincuenta años, por múltiples homenajes y en el año siguiente por el Premio Nobel.

Pero antes que la burguesía alemana Thomas Mann se dió cuenta, según sus palabras, de cuán carente de seguridad era la evolución tranquila de las condiciones alemanas y de quién aspiraba en Alemania violentamente al poder. Ya mucho antes de 1933 no ocultó su posición, y así sucedió lo que debía suceder. Muy pronto después de haber llegado el nacional-socialismo al gobierno, se trasladó Thomas Mann al extranjero; primero a Suiza, luego a los Estados Unidos. Fué expatriado de su patria, se le quitó lo que se le podía quitar, hasta la dignidad de "Doctor honoris causa" que la Universidad de Bonn le había otorgado hace años.

Pero él quedó como quien era. Pese a su profunda amargura y a su dolorido duelo sobre lo que ocurrió, no se paralizó ni su producción lite-



raria ni su propaganda escrita y oral por la libertad y la justicia y contra los poderes y peligros de las tinieblas. Pero no nos podemos referir detalladamente a esta última actividad, prolongada hasta después del final de la guerra, no obstante la fuerza y la sangre de corazón que le costó, y el aplauso entusiasta o la adhesión vehemente que provocaron. En el fondo quedó Thomas Mann —y debía quedar— consciente de no haber nacido para las luchas en el frente político. Desgraciadamente se excederían las proporciones debidas de esta nota si dedicásemos a los discursos y numerosos ensayos de contenido literario, hoy recopilados en varios tomos, el estudio detenido que reclaman y merecen. Pues estos trabajos son admirables no sólo por su arte espiritualizado, siempre sumamente personal, de la interpretación y representación, sino también por el exquisito arte de su lenguaje, detrás del que siempre se percibe un peculiar carino de enamorado por el idioma. Forman así, el marco histórico espiritual de su obra poética: arrojan una luz esclarecedora sobre las personalidades y los valores eminentes, a los que pertenece su simpatía y con quienes se sintió y estuvo en deuda por su evolución y creación propias. Así ha dedicado primordialmente a Goethe algunos trabajos ensayísticos sumamente profundos e intensos. El primero de ellos ya apareció en 1922 y relaciona al gran alemán con el gran ruso Tolstói. El estudio relativamente voluminoso, lleva por título "*Goethe y Tolstói. Fragmentos en torno al problema de la humanidad*".

Diez años más tarde siguieron dos ensayos particularmente impresionantes y profundos: "Goethe como representante de la época burguesa" y "*La carrera de Goethe como escritor*". Transcurrieron unos años más y, ya exilado, publicó Thomas Mann un estudio sobre "Fausto". En el año goetheano de 1949, celebrando el mundo el bicentenario del nacimiento del gran poeta, nadie más autorizado que Thomas Mann para hacer uso de la palabra en la ceremonia solemne de Francfort, ciudad paterna de Goethe. La "*Alocución de Francfort en el Año Goetheano*" es de dicción muy personal, y muy conmovedora. Pues al volver a ver —después de dieciséis años pletóricos de acontecimientos—, lo "desde viejos tiempos familiar-pasado" de nuevo se le había tornado "presente y realidad". De su "*Ensayo sobre Schiller*", la última publicación de su vida, deberé hablar aún al final de este resumen.

Los otros importantes ensayos, que Thomas Mann dió a conocer a lo largo de los años, en su mayoría elaboraciones de conferencias y artículos, se ocupan de grandes figuras como Lessing y Richard Wagner, quien nunca dejó de fascinar a este autor, de poetas alemanes como Platen y Chamisso, Storm y Fontane, pensadores como Schopenhauer, Nietzsche y S. Freud, no debiéndose olvidar el maravilloso estudio sobre el "Don Quijote" de Cervantes.

Si un creador como Thomas Mann emprende la tarea de interpretar la

esencia de otros espíritus creativos o de sus obras, siempre habla —consciente o inconscientemente—, y al mismo tiempo, muy personalmente de sí mismo y de su arte propio, y con esos se ofrecen de pronto revelaciones de leyes de validez general y de secretos de la producción artística. Equívoco, pues, sería registrar los trabajos extrapoéticos de Thomas Mann como ocasionales o marginales, si bien queda, y debe quedar, en primer plano su obra poética, su obra narrativa porque es la obra creadora, en el sentido más estricto.

Muchos años separan "*La Montaña Mágica*" y la próxima gran obra del autor, su ya mencionada tetralogía épica "José y sus Hermanos", la poética elaboración de la leyenda de José, del Viejo Testamento (I Moisés, cap. 37-50). El primer tomo apareció en 1933, el último se terminó en el exilio y se publicó en 1943. Para hacer justicia al contenido y la forma de esta obra grandiosa, sus relaciones con sus fuentes y orígenes literarios, su ubicación dentro de la historia de la producción del poeta y de la historia de la literatura y del espíritu, no bastaría un ensayo como éste, bastaría apenas un libro de volumen normal, habiendo ya varias monografías semejantes.

Lo que ha tratado y alcanzado Thomas Mann en esta su obra más amplia, con suprema tensión de su capacidad espiritual y artística y el empleo de un profundo saber, es, en resumidas cuentas, la vivificación de un pasado para un presente real, el redespertar de un mito viejo y empalidecido para nueva vida mística. La elección del tema del Viejo Testamento no se basa en ninguna tendencia actual, pero es de suponer, que el antisemitismo de la época, que no se dirigió solamente contra los seres de descendencia judía, sino también contra los fundamentos de tradición y religión judías, haya ejercido cierta influencia sobre el poeta. Empero, principalmente, lo atrajo, sin duda, el período temprano, la madrugada del mundo, una época aún no cargada por la historia, el mundo patriarcal, inocente para el bien y para el mal, en contraste con el mundo corrupto, culpable y apartado de Dios, como es el nuestro. Además ha desempeñado un papel importante, como se sabe, su interés, entrañado desde su juventud, por el antiguo reino egipcio, en el que nos introduce en los últimos dos tomos de la novela.

Con mayor consecuencia que nunca se ha valido aquí Thomas Mann del medio artístico de la ironía, por la cual entiende "la irradiación, nacida por el saber y la duda del espíritu hacia la vida", de aquella cariñosa ironía épica, que jamás desfigura ni, al menos, quiere desfigurar, sino que sólo aclara por distancia y nos guarda de la exageración sentimental. La novela de José es una obra inagotable, superabundante de vida y de ciencia, de figuras y pensamientos, de profunda seriedad y humor libertador, y su mundo se acuna entre todas las honduras y alturas de lo humano y siempre compenetrado de adivinanzas de la cercanía de Dios

y deberes para la solicitud de Dios. Pese a la amplia disposición del total, la narración nunca se pierde en estrecheces demasiado minuciosas y, pese a sacudir poco el andamio bíblico, nos lleva sin embargo a través de sucesivos enfoques y giros sorprendentes, y detrás de cualquier episodio, por más realismo que tenga, se abre la perspectiva de lo infinito, del reino de los últimos secretos y misterios...

¿Puede tildarse la novela en torno a Goethe "*Carlota en Weimar*", —aparecida en 1939, interrumpió la sucesión de la tetralogía de José—, de obra marginal al igual que algunas novelas y cuentos más bien menores, aunque de ninguna manera insignificantes, como la leyenda hindú "Las Cabezas truncadas" y la leyenda de Moisés "La Ley"? La pregunta debe contestarse negativamente. En el fondo no hay obras marginales para un poeta. El mosaico de su personalidad creativa no puede, en verdad, carecer de ninguna pieza. Si se quiere, puede tildarse la novela goetheana como obra intermediaria o entremés, como obra de un intervalo entre dos actos del gran drama de José. En ella ha colocado Thomas Mann un monumento poético a su amor y veneración por Goethe, a los que ya hemos aludido como manifestados en muchos de sus ensayos. Por hondamente que haya penetrado esta obra en el mundo y ambiente de Goethe —otra vez en base a los conocimientos y la preparación más exactos— y por más visiblemente que aparezca cada una de sus figuras —sobre todo la anciana viuda Kaestner, que otrora fuera un amor juvenil de Goethe, el modelo de la Carlota de Werther— y también el propio Goethe, tan convincente en su soledad matinal como en su ademán de Excelencia agasajadora en una mesa festiva — pese a todo ello, creo que este libro, a muchos especialmente caro, no pertenece a las obras principales de su autor. Aunque resuena a través de toda la narración la melodía del duelo, del duelo por un presente infinitamente alejado de un pasado más bello y más noble, nos da la impresión de una obra de recreo para los esfuerzos extraordinarios que había exigido y debió seguir exigiendo la tetralogía de José.

No puede escaparse a nuestra atención el hecho que el retrato de un gran artista que ocupa el centro de la novela goetheana, ya señala la transición a "*Doctor Faustus*", la poderosa obra de ancianidad, que debe considerarse y valorizarse como el cuarto jalón, después de "*Buddenbrooks*", "*La Montaña Mágica*" y la Tetralogía de José, en la evolución creadora de Thomas Mann.

El autor ha descrito detallada y cautivamente la génesis de esta obra en un escrito especial (inédito en castellano). Fué compuesta, como los dos últimos tomos de la novela de José y "*Carlota en Weimar*", en el exilio californiano, comenzada en mayo de 1943, cuando para el autor ya estaba ineludiblemente asegurada la catástrofe alemana. Fué terminada, después de una prolongada interrupción debida a una grave enfermedad, en enero de 1947, poco antes de emprender Thomas Mann por primera

vez después de muchos años dolorosos, un viaje a Europa. La obra, por cierto al lado del "*Juego de Abalorios*" de Hermann Hesse, la más representativa de la contemporánea literatura narrativa alemana, lleva el subtítulo de "*La vida del compositor alemán Adrián Leverkühn, narrada por un amigo*". Ese Leverkühn, ese gran artista y músico, no ha vivido nunca, y sólo en la realidad de la fantasía de Thomas Mann existe el buen amigo fiel que ha de dar cuenta de aquella vida jamás vivida, tornándose su relato, casi imperceptiblemente, en la autorrepresentación del amigo. Así se plasma una imagen de la época, de la que se narra —la vida de Leverkühn es ubicada en el período de entre 1880 y 1940—, y, al mismo tiempo, una imagen de la época, en la que se narra. Pues Thomas Mann hace comenzar al amigo sus anotaciones en la misma fecha en la que él diera comienzo a su novela, en mayo de 1943, pero no en algún exilio, sino en una pequeña ciudad bávara, en la vecindad inmediata de los acontecimientos. El amigo concluye su relato, casi doblegado por los terrores de la época, cuando recién se había completado la catástrofe de Alemania.

Así refleja la obra en sus varios estratos un mundo triple: primero el mundo de Leverkühn, del artista desprovisto de cualquier ligadura y compromiso, solitario, genial, arrastrado como en oscilaciones entre el cielo y el infierno, con su formación, sus luchas, amores, sufrimientos y creación; segundo, el mundo parco del fiel amigo, del burguesmente honrado pedagogo alemán, que aprende y enseña y jamás crea, pero que se afirma sólidamente, con sus dos pies, en esta tierra; tercero, y no por último, el mundo del mismo poeta, que ni es Adrián Leverkühn ni Serenus Zeitblom, como es llamado el relator ficticio, el mundo propio que está distanciado y que se distancia de la sensualización, del otorgamiento y de la interpretación de una significación.

No es éste de ningún modo un libro alegre, pero la ironía épica, característica del poeta, que es una herencia del romanticismo alemán y el grandioso arte del lenguaje, que culmina en esta obra, impiden cualquier exageración patética sobre todo lo siniestro y trágico que se dibuja en sus páginas. El hecho de que esté en el centro un compositor, un músico, tiene su significado hondo. La música es la más absoluta de todas las artes. Indica lo ajeno al tiempo, que es el menester y la meta de todo gran arte. Por lo demás, la música ha desempeñado desde un principio un papel importante en la vida y la creación de Thomas Mann. Ya en "*Buddenbrooks*", Mann reveló una musicalidad y una íntima comprensión del arte sonoro como pocos artistas de la palabra. Esta propiedad está precisamente testimoniada con elocuencia por su prosa, cuyos tejidos complejos y refinados son, en construcción y función, pronunciadamente musicales. Renunciemos, en este marco, a la ponderación de la obra grandiosa (y a trazar un fáustico camino de la vida del compositor hasta su última cantata y su ocaso en la locura); de esa obra para la cual ha abierto Thomas Mann los más

recónditos cofres atesoradores de sus experiencias y recuerdos, y mantenido en suspenso, todas las fuerzas de su arte en trabajo penoso, pero inspirado. Si "*Buddenbrooks*" era la epopeya de su juventud, "*Doctor Faustus*" es para Thomas Mann algo como un solemne canto final, su definitivo balance de la época de transición y ocaso, en la que el destino ha puesto al poeta.

Empero, para Thomas Mann todavía no se habían esfumado las fiestas de la narración que su genio le permitió celebrar: siguió incesantemente con su obra. También su vida debió dar una vuelta más. El anciano abandonó el asilo californiano para regresar al viejo mundo y estableció su nuevo domicilio en Suiza, a orillas del lago de Zúrich.

No se puede desconocer que las obras notables que aún siguieron a "*Doctor Faustus*", parecen pertenecer a otro plano de creación que sus antecesoras. Esto se refiere en primer término a la pequeña novela, todavía crecida en suelo americano, "*El Elegido*", que se publicó en 1951. El andamiaje de la acción lo constituye la leyenda de San Gregorio en la roca, que ya había narrado un poeta alemán medioeval alrededor de 1200 —Hartmann von Aue—, bebiendo de fuentes aún más viejas. Es la historia en extremo extraña del hijo de un príncipe, que debe su vida a un amor pecaminoso entre hermanos y que, segundo Edipo, se casa sin saberlo con su madre. Cuando se revela el incesto, se retira a la soledad más desierta, para expiar, encadenado en una roca sobre una isla apartada, la culpa que no es culpa, hasta que, después de diecisiete años, elegido papa, es liberado y conducido a Roma para asumir el más alto oficio de la cristiandad. Si bien hay entre "*Doctor Faustus*" y esta obra algunas comunicaciones subterráneas —pecado y gracia, pérdida, transcendencia y salvación— se puede decir sin embargo, que fué principalmente la alegría de la misma narración, de la renarración de un asunto a su manera grandioso y fascinante, lo que le dió vida a esta novela. Dicho con palabras algo distintas y un poco irrespetuosas: el poeta se había "gastado" con "*Doctor Faustus*", pero tuvo que seguir narrando; el "homo ludens" en él no halló reposo, y así "*El Elegido*" es —sin que se trate con injusticia la obra al entenderla de esta manera— algo como el resultado de un juego narrativo, de un juego ajeno a la época, dispuesto y realizado por una mano experimentada en las sutilezas del arte. Ciertamente es que también la historia de José era alejada de la época, pero el pasado se había tornado en presente místico. La historia del "Elegido" queda como una conseja, y el narrador ficticio, a quien también ella está confiada, no es un contemporáneo como el Profesor Zeitblom del "Faustus", sino un monje irlandés de tiempos remotos, quien durante una estadía en el monasterio de San Gallen, es aprisionado por el espíritu de la narración.

A "*El Elegido*" le siguió, en 1953, una novela corta, "*La Engañada*", del mismo modo surgida como al margen, una especie de juego narrativo,

estudio psicológico, que ha encontrado sus admiradores sin significar un enriquecimiento de la obra total.

¿Había Thomas Mann, entonces ya casi octogenario, realmente cumplido con su misión? ¿Acaso no había una empresa literaria, empezada hace más de cuarenta años, que siempre había clamado por continuación, pero que siempre había sido puesta de lado a favor de otros trabajos más urgentes, la empresa de una novela de aventuras o picaresca, las "*Confesiones del impostor Félix Krull*"? El fragmento del principio se había publicado hacía muchísimo tiempo, tiempo en el que el autor había creído que siempre quedaría como fragmento. Pero el torso fué magnífico, y reiteradamente se le había sugerido al escritor que prosiguiera el trabajo. ¿No había llegado el momento ahora, al haber encontrado la propia vida, la distancia y tranquilidad de los años avanzados, de reanudar el trabajo otrora tan afortunadamente comenzado y continuarlo? En 1954, exactamente sesenta años después de haber publicado Thomas Mann, a la edad de diecinueve, en una revista de Munich su primer cuento —con el título "*El Caído*", y que nunca volvió a imprimirse— aparecieron "*Las Confesiones del Estafador Félix Krull*. Primera parte de las Memorias". Debía ser su última obra narrativa, cuya edición el autor pudo tener en sus manos. En esta novela —es una novela aunque no es en el título calificada como tal— vuelve a tener la palabra, como en el "*Doctor Faustus*" y "*El Elegido*", un narrador ficticio. En esta oportunidad el mismo "héroe". En primera persona cuenta el estafador, el impostor nato, este talentoso calavera y vagabundo que, por lo demás, ya fuera alojado en la cárcel, la historia de su evolución y de sus primeras grandes aventuras, canalladas, conquistas y fechorías. El relato se trunca con las experiencias de Lisboa, donde Félix se ha introducido exitosamente como un falso marqués en "los círculos más altos", como gusta expresarse, estando a punto de partir para un viaje por el mundo, cuya primera etapa debe ser Buenos Aires. Pero desgraciadamente la "*Primera Parte de las Memorias*", aún no lleva al lector hasta allí.

Sin traba ninguna ha desplegado Thomas Mann el arte de su distanciadora ironía épica en esta obra colorida, sumamente rica de tensión, alegre y tan ajena como cercana a nuestro tiempo —cercana, aunque la acción se coloca en los años de antes del filo de los siglos. Este arte alcanza su cumbre, en la que a veces se vuelca a lo parodístico y grotesco, precisamente porque no se puede desconocer hacia el final de la narración cierto aflojamiento de la potencia creativa. Resonando significativamente bajo la superficie el viejo tema del artista como proscrito de la sociedad en la historia antisocial del estafador, sin embargo se caracteriza la obra, pese a haber sido escritos sus primeros capítulos, conservados sin cambio, en la mejor época del poeta —aquella época en la que surgió "*La Muerte en Venecia*"— muy claramente por la fiesta del juego sublime que el anciano



autor se pudo permitir al final de sus días. Para entender y apreciarlo hay que tener siempre presente que con el "Doctor Faustus" se había cumplido el gran trabajo del balance, de la justificación y confesión de la propia vida. Ahora había llegado para el poeta el crepúsculo, el tiempo del recreo y descanso, en el que da placer hacer jugar serena y autónomamente la fantasía, volver a abrir los cajones del recuerdo, retomar y continuar lo otrora comenzado, sin ser apremiado ni cohibido —ni de afuera ni de adentro—, justamente como en el juego, un juego muy sublime, el gran juego después de terminada la faena y ganada la batalla...

Queda en duda si de la herencia del extinto saldrá aún una segunda parte de "*Las Memorias del Estafador Félix Krull*" a la luz. Sólo se sabe que había seguido con el trabajo todavía en su lecho de enfermo en el hospital, dedicando con regularidad inalterable y en extremo minuciosa las horas de la mañana a su producción literaria. Pero carece de confirmación la noticia de que se ha encontrado el manuscrito acabado.

Como ya se ha mencionado, se había afincado Thomas Mann, después del exilio americano, no en Alemania, sino en Suiza, apartado de los escenarios y luchas sin tregua por el futuro del Viejo Mundo.

Pero, desde entonces no había evitado a su patria, cuyo hijo amante y sufriente siempre había permanecido. Muchas relaciones antiguas se renovaron, nuevas se establecieron. Dió numerosas conferencias en ciudades alemanas y lecturas de obras propias, —fué un maestro de la disertación y recitación orales— y pudo regocijarse de las más altas distinciones que pueden conferirse, en países alemanes, a un artista productivo. No obstante las trágicas condiciones políticas reinantes, Thomas Mann consideró a las dos divididas partes de Alemania como una unidad indivisa e indivisible en lo espiritual. Para él, la cortina no era de hierro. En algunas oportunidades la ha levantado con mano liviana. Así pronunció en el año de su muerte y poco antes de cumplir los ochenta años, en las grandes celebraciones oficiales a propósito del 150 aniversario de la muerte de Schiller, el discurso de homenaje, tanto en Stuttgart como en Weimar. Siempre el mismo discurso, que causó profunda impresión, y especialmente porque la construcción de un puente de una orilla a la otra que intentó Thomas Mann, fué para la abrumadora mayoría de los alemanes no sólo un hecho sino "un consuelo y casi una promesa"...

Este discurso sobre Friedrich Schiller, a quien ya en años tempranos le había dedicado un atrayente estudio novelístico, "*Hora difícil*", constituye el núcleo de un mayor trabajo ensayístico que lleva el título "*Ensayo sobre Schiller*". Es la última obra cuya publicación vió Thomas Mann. Lo muestra una vez más a la altura de su saber y poder de escritor: el "Gran juego" de sus últimas obras parece puesto de lado. Es muy modesto el haber llamado el trabajo, que se basa en un conocimiento exacto y profundo de la obra integral de Schiller, un "Ensayo". Es este "Ensayo" de

un ahinco y una intensidad psicológicos casi aterradores, los que tienen efecto tan fuerte y convincente por transparentar inconfundiblemente, y en cercanía conmovedora, el viejo tema: la problematidad de su propia condición de artista. Al mismo tiempo hay un soplo de sentimiento de despedida, de adivinanza de despedida, en la pequeña obra que un anciano quiere dedicar a un artista precozmente acabado. Si Thomas Mann concluye sus contemplaciones con el deseo magnífico de que se comunique a todos nosotros algo de la "voluntad suavemente poderosa" de Schiller: "de su voluntad de lo bello, verdadero y bueno, de la paz, del salvador respeto profundo del hombre a sí mismo", —suenan esta exhortación ahora, habiendo Thomas Mann cerrado sus ojos para siempre, como su último adiós...

Thomas Mann murió el 12 de agosto de 1955 en Zúrich. Lo que de él es mortal descansa en el cementerio de Kilchberg, no lejos de su último domicilio. (Ahí yace desde hace cincuenta y ocho años otro gran poeta alemán, el suizo Conrad Ferdinand Meyer). La obra de Mann lo sobrevivirá por mucho tiempo. Pues así como manifiesta esa particularidad alemana y se arraiga en la tradición literaria de su lengua, así también se alza por encima de las fronteras nacionales a la literatura universal, no sólo gracias a su riqueza artística, sino también, y no menos, gracias a la humanidad genuina, profunda y noble, que respira e irradia.

# SCHILLER Y GOETHE

por  
THOMAS MANN

¡QUÉ vida, la de Schiller! La atraviesan *Imágenes de Mujeres*, unas surgiendo fugazmente, otras adentrándose con más o menos profundidad en el ánimo sensual. Así, en Bauernbach, Lotte con sus dieciséis años, la hija de su protectora, Henriette von Wolzogen, mueve sus veintitrés años a sueños de dicha, porque de su veneración exaltadamente agradecida por la madre se traslada un reflejo en la niña en flor. La pequeña tiene algún mérito pasivo relativo al génesis de Luise Miller; la ternura que inspira, proporciona al que se crió en la virilidad castrense una poca experiencia de lo femenino, y a la vez provee el fondo de experiencia personal a la sublevación de su obra contra el obstáculo miserable que la diferencia de clases interpone entre dos amantes. Lottchen von Wolzogen es asaz razonable. Es partidaria de la ley social y prefiere amar y casarse con un joven oficial noble antes que con un poeta burgués, razón por la cual el sentimiento del desigual se agosta prontamente y sin dolor. Pero dos años después aparece, en Mannheim, otra Charlotte, —también de familia noble—, lleva el apellido del encogido mayordomo mayor de "Intriga y Amor", von Kalb, es también parienta de la señora von Wolzogen, y casada, por lo demás, con un mayor al servicio de Francia, no para su mayor dicha por cierto, según parece demostrar su sensibilidad para los homenajes del poeta. Esta es, pues, una cuestión sentimental seria y que se prolonga más tiempo, ya que la von Kalb es mujer no carente de transcendencia, familiarizada con el dolor y la soledad, necesitada de espíritu, influida por la mística católica y el pietismo. Sus relaciones con el autor van bastante lejos; pero en el último momento, ya sea por escrúpulos religiosos, ya sabe Dios por qué, ella se le niega. Y así queda esto; pero

las letras, nuevamente, se han beneficiado hasta cierto punto con la experiencia del caso: tanto la reina como la misma Eboli, de "Don Carlos", presentan ciertos rasgos de Charlotte.

Tiene Schiller veintiocho años cuando, en el transcurso de un baile de máscaras, en Dresde, fija la mirada en una belleza juvenil, otra vez una noble, —Henriette von Arnim—, una figura de ilusión, sensorialmente encantadora, pero tan pobre de carácter, tan huera y coqueta por naturaleza, que la pasión que inflama se extingue rápidamente. Actrices que interpretan sus papeles —¡cómo no!— le "interesan" temporariamente; la biografía histórico-literaria conoce tres o cuatro nombres. A una tal Sophie Albrecht, la quiere "salvar del teatro" —que *in praxi* no ha de parecerle, pues, precisamente una "institución moral". El rumor llegó hasta a afirmar concretamente su unión matrimonial con Katharine Baumann, pero no resultó cierto. Habría estado mejor encaminado acaso de referirse a Margarite Schwan, de dieciocho años, hija del editor, una figura brillante, elegante, y además culta. La simpatía ahondó dolorosamente esta vez, —dolorosamente, porque la *demoiselle* resultó fría de sentimientos, acostumbrada a los halagos, coqueta, una segunda Henriette. Y Schiller experimenta así, no por primera vez, el dolor y la vergüenza de una pasión indigna. Le pasa por la mente la idea de pedir la mano de Wilhelmine, la hija de Wieland. Pero no es más que una ocurrencia social. En realidad no quiere a la niña. En cambio, Wilhelm von Wolzogen, le ha presentado, en Rudolstadt, a la familia von Lengefeld, con que otrora ya se había encontrado de paso en Mannheim. Ahora le causan fuerte impresión las dos hijas de la casa, Karoline y Charlotte, las dos, Karoline también, no obstante estar casada, precisamente con von Wolzogen, en segundas nupcias ya. Era probablemente la que más daba que pensar, una mujer problemática, desdichada en uno y otro matrimonio, y superior, como personalidad, a su hermana doncella. Pero ésta es deliciosamente candorosa, un carácter armonioso que por fin despierta una vez tierna simpatía y a la vez, confianza, y, además, es libre. De suerte que es ella, pues; llega a ser su esposa, y la madre de sus hijos. A los veintiocho años, Schiller había escrito todavía: "Después de los treinta años ya no me casaré. Ya ahora no me siento más inclinado a ello. Una mujer que sea un ser exquisito no me hace feliz, a menos que nunca me haya conocido a mí mismo". Ahora, tres años después, dice: "Se vive de modo hartamente distinto al lado de una mujer amada que abandonado y solitario... Qué hermosa existencia llevo ahora. Miro en torno con ánimo alegre, y mi corazón encuentra constante satisfacción tierna fuera de sí mismo, mi espíritu, grato sustento y alivio. Mi vida ha quedado en un equilibrio armonioso; mis días transcurren, no en tensión apasionada, sino serenos y claros. Aguardo mi futuro destino con ánimo jovial...". ¡Cómo reconforta leer esto! ¡Qué gusto,

ver una vez distendido, en el estado de suave y placentera satisfacción al eternamente desasosegado, acuciado por el espíritu, al augusto entenado de la vida que, refiriéndose a sí mismo, decía: "Lo que soy, lo soy por obra de una tensión a menudo monstruosa de mi energía"! Por fin, la dicha una vez, la felicidad humana. Una vez el tan anhelado sosiego.

Algunas tentaciones y emociones, pues, en su mayoría asaz falto de instinto, de parte del sexo opuesto, y luego la paz con él, el puerto del matrimonio. En esa vida sin lirismo, lo erótico no desempeña un papel productivo, determinante de épocas. No hay en ella un Sesenheim, un Wetzlar, ni una Lida, Marianne o Ulrike. La polaridad de los sexos se espiritualizaba en él, como lo hacía todo. La magna aventura de su vida, su experiencia de la pasión, de la atracción y repulsión fervorosas, de la enemistad profunda, del ansia y la admiración hondas, del dar y recibir, de los celos, de la envidia melancólica y el arrogante amor propio, de la constante tensión afectiva —fué un asunto de hombre a hombre, entre él, acabadamente viril, y aquél a quien pretendía atribuir trazas femeninas, en tanto que otros, Schlegel entre ellos, hacían hincapié en lo que tenía de varonil precisamente— fué su relación con Goethe.

Esa relación es el capítulo central de su biografía, y por mucho que esa amistad, fundada en el contraste, en la polaridad, le haya significado a Goethe, por mucho que éste la haya apreciado, sobre todo después de la muerte del otro, el verdaderamente cautivo de ella, el siempre profundamente preocupado por ella, el que luchara por ella y para quien sustituía la pena y la gloria de toda ventura afectiva, fué Schiller. La tesitura de Goethe a su respecto era fría y sentimentalmente distante en comparación con el amor rencoroso que impelía hacia él a su compañero, quien se queja de su egoísmo, se refiere a él como a una beldad melindrosa y orgullosa a la que "habría que hacer un hijo", se constituye enteramente en solicitante cuyo pensamiento excitadamente antitético queda determinado completamente por el otro y cuya sensibilidad para aquella existencia tan ajena a la suya se vuelca en un lirismo conceptual que subordina, con melancólica humildad si bien con cabal dignidad de hombre, el heroico empeño que es su sino y lote a la inspiración, y se priva de "encolerizarse" contra ella.

Es inconcebible que, al hablarse de la lírica de Schiller, no se recuerde casi nunca el poema en dísticos indeciblemente conmovedor, en que es una vez cabalmente lírico y que es, con mucho, el más hondamente sentido, y con su soberana resignación, el más hermoso: "La Dicha", esa glorificación de aquel a quien los dioses propicios ya amaban antes de su nacimiento y a quien Venus meciera, de niño, en sus brazos.



*A quien Febo abrió los ojos, y Hermes los labios despegó,  
a quien Zeus puso el sello del poder en la frente.  
Un destino sublime, divino le cupo.  
Ya antes del comienzo de la lucha lleva las sienes coronadas,  
antes de que la viviera, ya le es medida la vida,  
antes de que saliera de la prueba penosa, alcanzó ya la Charis.*

Y luego; él mismo:

Llamo, eso sí, grande al hombre *que, siendo su propio creador y*  
*{plasmador,*  
*vence, él mismo, a la parca por el poder de la virtud.*  
*Pero la fuerza no logra la felicidad, y lo que, envidiosa,*  
*Charis le niega, nunca lo gana el ánimo ansioso.*  
*De lo indigno puede guardarte la voluntad, la grave,*  
*mas lo sublime, libremente descende de las divinidades...*  
*No guardes rencor al feliz porque los dioses le regalaron fácil triunfo,*  
*porque Venus aparta a su favorito de la batalla...*  
*No guardes rencor a la belleza por ser bella, porque sin mérito,*  
*como el cáliz del lirio, luce los dones de Venus.*  
*Deja que sea ella la dichosa, tú la contemplas y eres tú el afortunado.*  
*Brillando así, sin mérito, así te embelesa a ti...*

¿Debo seguir citando? ¡Es demasiado tentador! Solamente esto aún:

*En el mercado laborioso administre Themis la balanza,  
y se mida severamente la recompensa por el esfuerzo...*  
*Todo lo humano debe primero hacerse y crecer y madurar,  
y de figura en figura lo conduce el tiempo constructivo  
pero no ves plasmarse la dicha ni la belleza,  
acabadas se yerguen ante ti desde la eternidad.*  
*Cada Venus terrenal surge, como la celeste primera,  
en un nacimiento oscuro, del mar infinito;  
como la primera Minerva sale armada de la Egis  
de la cabeza del tronante, así cada pensamiento sale de la luz.*

No se halla en todo el ámbito del sentimiento y del lenguaje nada más hermoso, noble ni sacro. Cambio antologías de lírica erótica por ese poema de amor del espíritu, de la voluntad, del "tesón", de la virtud a lo inmerecidamente divino, del contemplativo al ser. Es, más cabalmente que el "Epílogo para La Campana" que, ciertamente, completa el cuadro psíquico oponiendo la admiración a la admiración, el monumento poético

por antonomasia de esa amistad, cuya grandeza y problemática llegan hasta lo simbólico; la sublimación y la máxima espiritualización de toda amargura y doliente rencor que puedan caber en la virtud magnánima frente a un enigmático demonismo que mira, por así decirlo, sin pestañear, —amarguras apuradas en este caso hasta la hez. "Estar más a menudo con Goethe, me haría desgraciado" reza, en 1789 todavía, una carta. "No tiene un momento de efusión ni aun con sus más íntimos amigos, no hay donde asirlo; creo realmente que es un egoísta en grado descomunal... Por ello me es odioso, aunque quiero a su espíritu de todo corazón y le tengo en gran concepto. Es una extraña mezcla de odio y amor que despertó en mí, una sensación no muy distinta de la que Bruto y Casio deben de haber experimentado frente a César; podría matar a su espíritu y, no obstante, amarle de todo corazón. Su juicio me importa sobre manera... Lo rodearé también de escuchas, pues yo mismo nunca le interrogué a mi respecto". Ese dramáticamente intrigante "rodearle de escuchas" es muy propio de Schiller —y lo demás también. Esto, por ejemplo, correspondiente al mismo año: "Pues nada, Goethe se me ha atravesado, y me recuerda tantas veces que el destino me ha tratado con rigor. ¡Cuán fácil le hizo su destino todo a su genio, y yo, cómo tengo que luchar hasta este minuto todavía!". O un año después: "Es interesante cómo Goethe reviste todo lo que leyó a su propio modo y manera y de qué forma sorprendente lo presenta; sin embargo, no quisiera disputar con él sobre tópicos que me interesan íntimamente. Carece en absoluto del modo cordial de hacer profesión de fe a cualquier respecto. Para él, toda la filosofía es subjetiva, de manera que no cabe discusión ni convicción".

Esa especie de pesar por la "falta de parpadeo" no ha cesado nunca del todo, ni aun en las épocas en que le hablaba al mismo Goethe de la "grata relación entre nosotros" y le declara casi con las mismas palabras con que aquél se expresó al respecto, aforísticamente: "Frente a lo excelente no hay más libertad que el amor". En épocas, pues, en que escribe a terceros refiriéndose al amigo: "No son las grandes excelencias de su espíritu, las que me atan a él. Si no tuviese como hombre el mayor valor de todos cuantos jamás conocí personalmente, sólo admiraría su genio desde la distancia. Bien puedo decir que en los seis años que he convivido con él, su carácter no me desconcertó ni un instante. Es grande la veracidad y probidad de su naturaleza, y altamente ponderada su noción de lo justo y lo bueno; por eso, los charlatanes y sofistas y los hipócritas siempre hacían mala traza en su proximidad...". Él, que es puro, puede sentirse cómodo, pese a la siempre repetida turbación por esa indiferencia propia de una naturaleza de silfo, —en la vecindad de tan grande probidad y de esa severidad para el bien! Y qué satisfacción es entonces el que el espíritu pueda ayudar a la naturaleza, el héroe a la divinidad, propiciándolo e

incitándolo, impulsando y aclarando su titubeo sordo y brindándole una porción de amistosa superioridad! Llegan momentos, como en las deliberaciones sobre la ilimitabilidad del "Fausto", en que lo espiritual, la filosofía, lo ideal triunfan sobre lo divinamente ingenuo o por lo menos pueden creerse triunfantes, en que, con cierta sublime malicia, ve lo totalmente distinto a merced, por fuerza, de la esfera propia. "Los requerimientos del Fausto son a la vez filosóficos y poéticos, y por más vueltas que usted dé, la índole del asunto le impondrá un tratamiento filosófico, y la fantasía tendrá que avenirse a prestar servicios a una idea racional". Pues bien, no ha sido gran cosa ese avenirse; en su diluído poema universal, el amigo se le escabulló en cierto modo al servicio de una idea racional. "¿Idea?", se preguntó siendo un anciano. "No, que yo sepa. Vienen a preguntar qué idea traté de personificar en mi Fausto. ¡Como si yo lo supiese y pudiese decirlo! Del cielo a través de la tierra al infierno, esto acaso sería algo; pero no es una idea sino el desarrollo de la acción... Bonita cosa, en efecto, habría tenido que salir si hubiera querido enhebrar en el delgado hilo de una sola idea continua una vida tan rica, abigarrada y tan extremadamente múltiple como la hice aparecer en el Fausto".

Sea ello como sea. Una palabra como ésta, dirigida a Schiller: "Usted me obsequió una segunda juventud, hizo de mí nuevamente un poeta" recompensa, por supuesto, el que el de mayor edad nunca correspondiese al repentino apóstrofe de "Querido amigo" con que el fervor del menor se le manifestó una vez en una carta. Y, luego de haberse perdido largo tiempo en lo abstracto, ¿no se "hizo nuevamente un poeta" de Schiller también al extraer éste animación sumamente fructífera de la contemplación del genio específico de Goethe, del arte como fuerza natural, del hombre intuitivo? Es un intercambio verdaderamente grande, la admiración es mutua y, en lo tocante a Goethe, se acrecienta constantemente después de la muerte del otro. Es como si, en los días de su vida, no hubiera sabido acabadamente lo que significaba para él. Lo quería también mientras vivía, no cabe duda, con intermitentes sentimientos de aversión, como meneando la cabeza. Amparaba su delicadeza, daba otro giro a la conversación en sociedad en cuanto se daba cuenta de que no era de su agrado, le procuraba la oportunidad para llevar la voz cantante y lucirse. Pero mientras a la sazón no se halla en su obra poética nada equivalente, en profundidad del sentimiento, al cantar de "La Dicha" —tal se encuentra tarde, de repente, en la segunda parte del "Fausto", velado, pero difícil de desconocerse, en la escena de Quirón, donde se habla del "círculo sublime de los argonautas".

*"Con todo me confesarás:  
Viste a los hombres más grandes de tu tiempo..."*

*Pero de entre todas esas heroicas figuras  
¿a cuál consideras la más capaz?"*

El centauro los nombra a todos que eran "cada cual valiente a su peculiar manera", y Fausto pregunta:

*"¿Y de Hércules, nada quieres mencionar?"*

La respuesta:

*"¡Ay, no despiertes mis nostalgias!  
Aun no había visto yo a Febo,  
Ares ni Hermes, como se les llame,  
cuando vi erguirse ante mis ojos  
lo que los hombres todos ponderan cual divino.  
Era rey, pues, de nacimiento..."*

¿Quién es ese Hércules por quien en vano se afanan los cantares, por quién "en vano atormentan a la piedra?". Se cree saberlo. Se sabe.

El hecho de que Goethe haya visto al difunto amigo en la figura de Hércules, el hombre de las doce hazañas elevado a la categoría de los dioses, permite suponer que tenía conocimiento del largamente acariciado sueño de Schiller: el sueño de un idilio olímpico que se le aparecía como "de lo más sublime" y que debía tener por tema el celestial enlace del hijo de Zeus y de Alcmena con Hebe, la escanciadora divina de la juventud. No se menciona en ninguno de sus apuntes y anotaciones relativos a sus proyectos o posibilidades de trabajo, por lo que veo, pero su contenido psíquico se insinúa en la estrofa final de su poema "El ideal y la vida":

*"Hasta que el dios, despojado de lo terrenal  
se separa, llameante, del hombre,  
y bebe los aires ligeros del éter.  
Regocijado del nuevo y desacostumbrado vuelo,  
tiende a lo alto, en tanto se hunde, hunde, hunde  
el fantasma grave de la vida terrestre.  
Las armonías del Olimpo reciben  
al transfigurado en la sala de Kronión,  
y la diosa de las mejillas rosadas  
le alcanza sonriente la copa".*

Que esto es lírica en la acepción más personal, más íntima, de la palabra, manifestación de un anhelo profundísimo, lo revela una carta

dirigida a Wilhelm von Humboldt, donde —esa única vez— hace referencia arrebatada a aquel trabajo soñado: en el año de 1795, diez años antes de la muerte del poeta todavía. Es, para mí el pasaje más notable, más revelador, más conmovedor de todas sus cartas. Habla entonces de una representación poética, —“disuelto todo lo mortal, *todo luz, todo libertad, todo capacidad— ninguna sombra, ninguna barrera*, nada de todo eso visible ya. Me da cabalmente vértigo pensar en esa tarea —en la posibilidad de su solución. Representar una escena en el Olimpo, ¡qué goce supremo! No desespero totalmente de ello si mi ánimo queda perfectamente libre y acabadamente purificado de toda la bazofia de la realidad; reuniré entonces una vez más todas mis fuerzas y toda la parte etérea de mi naturaleza, aunque en tal oportunidad hubiesen de agotarse por entero”.

¡Grande alma, ansiosa de elevarse! ¿Cuándo habría de quedar “perfectamente libre” y “purificada de toda bazofia de la realidad”? ¿Cuándo se habría aislado llameante la parte etérea de su naturaleza de hombre, en este mundo, para derramarse en ese poema? La idea es totalmente trascendente, ajena a la vida, extraterrena, le parece reservada a un espíritu bienaventurado. En los diez años de vida terrenal que le quedaban, el hombre de acción nunca ha puesto la mano de artista al poema de su sueño, a pesar de haberse prometido de ello el “goce supremo”. Infundió algo de la parte etérea de su naturaleza a todas las obras generosas, aunque terrenalmente limitadas, que tributó todavía a la vida, de modo que todas ellas reflejan su resplandor. Pero el extramundano sueño de una obra, toda luz y libertad, demuestra a dónde apuntaba su anhelo definitivo: el desprenderse de lo terrenal, la transfiguración.

*“Brilla para nosotros, desapareciendo cual cometa,  
asociando luz infinita a su luz”.*

La estrofa que remata solemnemente en estos versos la agregó Goethe sólo diez años después de la muerte del amigo al “Epílogo a la Campana”. Pero ya el célebre

*“Pues en pos de él, en insustancial apariencia  
quedó lo que nos doma a nosotros todos: lo común”.*

réplica a la señera subordinación del schilleriano canto de amor de “La Dicha”.

¿Qué es, en rigor, lo común? No sólo lo ordinario, lo bajo. Es lo natural, considerándolo desde el punto de vista del espíritu y de la libertad; es trabazón, dependencia y obediencia, no voluntad ni emancipación moral. Es lo ingenuo, —y harto ingenuo resulta Goethe cuando, refirién-

dose a la vida heroica de Schiller advierte contra el exagerado empleo del imperativo categórico; cuando dice que el espíritu lo había devorado, que la idea de la libertad lo había matado literalmente, porque, por obra de esas exageraciones, había sometido a su naturaleza física a exigencias demasiado violentas para sus fuerzas. Pero tal lamentarse del poco atino de lo moral-demasiado-moral queda contrabalanceado por el asombro profundo que la naturaleza de Anteo de Goethe experimenta ante el fenómeno y que se transforma en maravillada admiración revestida en palabras del recuerdo como éstas: “Nada le incomodaba, nada le cohibía, nada desviaba el vuelo de sus pensamientos. Fué tan grande junto a la mesa del té como lo habría sido en el Consejo de Estado”. O, en otra oportunidad: “Schiller era muy otra clase de hombre, siempre sabía hablar en sociedad de un modo significativo y atrayente”. Pues el mismo Goethe, en cambio, se quedaba tardes enteras “*maussade*” y sin despegar los labios, creando así un ambiente oprimido, pues ¿quién iba a hablar cuando él callaba? Sujeto, atado, influenciado por cien circunstancias, el tiempo sobre todo (pues se llamaba él mismo “un barómetro decidido”), sin fe alguna en el libre albedrío, sino, al contrario, resignado a la perentoriedad panteísta, lejos de querer lograr cosa alguna por la fuerza, esperando indolentemente la hora propicia para todo, era forzoso que viera con una especie de espanto a aquél que confesó: “Lo que soy, lo soy por una tensión a veces monstruosa de mi energía”, con asombro, y aun con cierto bochorno, al que podía decir de sí mismo que no consentía a sus sufrimientos físicos influencia alguna en la libertad y la serenidad de su espíritu.

Una alianza de recíproca admiración del espíritu y de la naturaleza es esa amistad grandiosa, pero no son para dichas las dificultades de sus premisas, ni puede ignorarse la profunda ironía que campeaba sobre ella, —una ironía, huelga decirlo, originada en uno y otro lado. ¿Qué es sino ironía en el sentido más sublime el que, en una carta, Schiller ponga a Goethe en guardia contra Kant, su propio maestro e ídolo? Que Goethe sólo puede ser espinosista, le dice; que su *bello natural ingenuo* quedaría destruido inmediatamente con una profesión de fe en una filosofía de la libertad. Nada más ajeno al espíritu —según se ve en la contingencia— que querer convertir a la naturaleza en su prosélito. La advierte contra él mismo. El sentimentalista moral considera la ingenuidad hermosa y en extremo digna de conservarse. ¿Pero, quién no reconoce en esa tutela afectuosa a que la somete, cierto tierno desdén? Toda ponderación de la “grata relación entre nosotros” es poca para Schiller, y le “parece evidente” que, si en “Wallenstein” se superó a sí mismo, ello es “el fruto de nuestro trato”. “Sólo la frecuente y continua relación con un carácter tan objetivamente opuesto al mío, mi vivaz tendencia al mismo y el afán de contemplarlo e interpretarlo podían capacitarme para ensanchar tanto



mis límites subjetivos". Pero la impaciencia crítica y doliente para con el compañero de ese trato fructuoso se prolonga hasta el final, llega realmente hasta el deseo de interrumpirlo, y dos años antes de su muerte escribe todavía a Humboldt: "Goethe se ha convertido ahora en poco menos que un monje y vive en la pura contemplación que, si bien no es abstraída, de todos modos no se extravía en sentido productivo. Yo solo no puedo hacer nada; me siento muchas veces tentado a buscar otro lugar de residencia en el mundo; si hubiera algún lugar aceptable, me marcharía".

¿Y Goethe? Será por siempre un secreto lo que en lo más íntimo de su alma pensaba de Schiller como autor. "Lo que Schiller entendía por composición literaria", escribe Herman Grimm, "no era para Goethe concepción literaria alguna. La creación literaria de Schiller era para Goethe algo extraño. Schiller iba en busca de sus asuntos. Luego los moldeaba hasta que le quedaban cómodos". Corren al respecto extrañas anécdotas, cuya autenticidad tal vez sea dudosa, pero que *a priori* tienen algo de convincente. Así se atribuye la siguiente manifestación a una señora, la condesa Wagensperg, una admiradora cuya inteligencia y don de observación dan, por lo demás, poco lugar a dudas y que, por otra parte, atestigua el respeto con que Goethe penetraba en el ámbito de las grandes ideas que eran morada de Schiller: "No tenía yo, en verdad, la sensación de que admirara en el amigo al poeta, y menos al poeta dramático. Cuando en una oportunidad deslicé la pregunta si su Wallenstein era algo real, viviente, y su representación, la obra de un genio dramático, observé yo misma que el rostro de Goethe se pintó con el rubor de la sorpresa, con una expresión que preguntaba bondadosamente por qué querían sonsacarle sus convicciones más íntimas. Estoy convencida, pues, que no facilitó, ni siquiera a su amigo, aunque más no fuera un barrunto de lo que pensaba del poeta Schiller. Como que, en general, hay en Goethe más consideración tierna y bondad del corazón de lo que cree la gente, y tengo para mí que hay en su carácter mucho menos dureza que en el de Schiller". Esta referencia tiene la impronta de la verdad no sólo en consideración de esas últimas palabras, no obstante la autoridad imperiosa con que Goethe, todo un *Júpiter tonans*, arremetía contra los contemporáneos que dudaban ya del genio poético de Schiller, el "pensador y orador". Se burla iracundo: "Ciertamente hay ahora quien dice que el bueno de Schiller no es poeta, pero tenemos a ese respecto formado un criterio propio". Y truena: "Me tomo la libertad de considerar a Schiller un poeta, y uno de los grandes". Hay en ese "me tomo la libertad" una contracción de la voluntad, una decisión fiel de rechazar todo escepticismo crítico, incluso el suyo propio.

Cierta reciedumbre vital, que acaso se manifestase antes, desaparece

totalmente de las palabras y de los sentimientos de Goethe después de la muerte del amigo. Un día se llevó a cabo una reunión en casa de Schiller para llegar a un entendimiento previo relativo a la representación de "María Estuardo", que éste acababa de concluir, y en particular a la escena de invención mítica en que María e Isabel se encuentran en el parque de Fotheringhay. Al retirarse, Goethe dijo, en la calle, a viva voz: "Ahora sí, tengo curiosidad por saber qué dirá la gente cuando se topan las dos ramera y se echan en cara mutuamente sus aventuras". Schiller nunca se habría expresado de un modo tan "humorístico" sobre una ocurrencia del amigo, ni Goethe habría vuelto a expresarse de manera semejante luego del deceso del amigo, el hombre más inteligente, más puro y más congenial con que jamás se haya encontrado. La relación, otrora fuente de hartas impaciencias, se transforma para el sobreviviente cada vez más en piedad absoluta, en aquel "Ay, no despiertes mis nostalgias", y un "No puedo, no puedo olvidar al hombre". No es que hubiera pasado al olvido lo opuesto, lo originariamente hostil, ni algo gravoso, a veces molesto, y el que "en presencia de Schiller, el arte se tornaba muchas veces en una cuestión excesivamente seria". Pero todo lo que había de extraño, de diferente en el difunto, se reduce ahora al lugar común de "no era cosa de Schiller". No era cosa de Schiller la cuidadosa motivación, no era cosa de Schiller proceder con cierta inconciencia y, como quien dice, instintivamente, sino que le era preciso, a ese hombre grande y singular, reflexionar sobre todo, y no era cosa suya, ni mucho menos, una quieta gestación en sus adentros sino que echaba mano audazmente de un asunto, lo contemplaba y le daba vueltas a su manera, lo veía a su manera y lo manejaba a su manera. Miraba su asunto sólo desde afuera, por decirlo así, y esa era cosa suya y su modo y manera. Su talento era más bien inconstante, si se nos permite la expresión. Por eso nunca estaba decidido tampoco, —que ello no era cosa suya—, y nunca ponía punto final, ni aun a los asuntos nuestros, e interfería constantemente con sus críticas en el "Wilhelm Meister", que ora quería de una manera, ora de otra, de suerte que nos costaba no poco esfuerzo sostenernos nosotros mismos y lo nuestro contra ello. Un hombre grande, grande, archiextraño, inolvidable. Nunca veremos su igual.

Como si no hubiera sido más bien "cosa de Schiller" el sostenerse y defenderse, el compararse y deslindarse constantemente para equipararse mediante la diferenciación, —todo lo cual ha sido, precisamente, aquello un tanto molesto. No había orgullo que confundiera su noción de que la fuerza formativa obraba mucho más desembarazadamente en el amigo que en él, y su admiración y subordinación propia eran a menudo ilimitadas. "El poema épico de Goethe «Hermann y Dorothea» es la cumbre de su arte y de todo nuestro arte moderno. En tanto nosotros tenemos que colec-

cionar y examinar esforzadamente para producir poco a poco algo pasadero, a él le basta sacudir apenas el árbol para que se descuelguen sobre él los frutos más hermosos, maduros y pesados". O, por ejemplo: "No me mido con Goethe, cuando se dispone a empeñar toda su energía. Tiene mucho más genio que yo y, por añadidura, un tesoro mucho más grande de conocimientos, una sensibilidad más ponderada y, amén de todo eso, un sentido del arte purificado y refinado por toda clase de nociones del arte; de lo cual yo carezco a un punto rayano cabalmente en la ignorancia. Si yo no tuviese algún otro talento y si no hubiese tenido la sutileza suficiente como para trasladar esos talentos y habilidades al terreno del drama, no habría hecho figura alguna a su lado, en esa materia". Y prosigue: "En rigor formé un drama propio según mi talento, que me presta cierta *excellence* en el mismo, precisamente por ser mío propio. ¡Maravillosa frase! Porque, ¿no es «el arte» un concepto genérico involucrador, algo, si bien se mira, abstracto que en sus realizaciones y cuños individuales se concreta cada vez de nuevo y de modo singular? Cada una de sus manifestaciones es un caso singular, en extremo especial y personalmente condicionado, y a menudo le resulta por demás difícil a quien lo representa, subsumirlo en la idea grande y general del arte. Cada tarea artística significa una nueva y de por sí ya ingeniosa adaptación de premisas y talentos individuales a «el arte», más aún, el arte propiamente no existe, sólo existen el artista y su acomodamiento personal con aquél, donde, por ser, pues, el suyo propio, revela necesariamente «cierta *excellence*»".

El referido fragmento de carta lleva fecha del año 1789. Siete años más tarde, en la época del "Wallenstein", Schiller le escribe a Wilhelm von Humboldt: "Es cierto, claro está, que en el camino que ahora emprendo penetro en el dominio de Goethe y que tendré que medirme con él, como que es seguro también que frente a él llevo todas las de perder. Pero como, con todo, algo me quedará que es Mío y que Él nunca podrá lograr, su superioridad no causará daño ni a mí ni a mi producto, y aliento la esperanza de que la cuenta me saldrá bastante bien. En los momentos en que me siento más animoso, me hago la ilusión de que se nos juzgará específicamente, pero sin subordinar la índole del uno a la del otro, sino coordinándolas según un superior concepto genérico idealista". He aquí el resultado final de un largo y mensurante no querer medirse, que coincide perfectamente con lo dicho por Goethe: "Ahí discuten los alemanes sobre quién es más grande, Schiller o yo. Deberían estar contentos porque tienen dos hombres tales sobre los que pueden discutir". Pero el sobreviviente llegó a tener del difunto un concepto en que éste nunca le había tenido, sin embargo: el de un santo. Corresponde a los últimos años de su vida la réplica que dio a su nuera Otilie cuando ésta afirmó que Schiller

la aburría a menudo. Volvió entonces el rostro y contestó: "Sois todos demasiado miserables y *terrenales* para él".

Deberíamos todos de temer ese ademán, esa palabra condenatoria del viejo Goethe y procurar de no mostrarnos demasiado terrenales y miserables a la faz de aquél, cuya compañía Schiller añoraba hasta junto al borde de la tumba. El que su memoria pueda extinguirse, el que haya dejado de tener actualidad, el que ya no tenga nada que decirnos, todo eso es prejuicio y desvarío. Es una opinión de ayer, anticuada. ¡Cuán reciamente sentí esto al ocuparme de nuevo activamente de su obra! Como que sentí también que él, amo y señor de su enfermedad, podría constituirse en el psiquiatra de nuestra época enferma con tal que ella le recordase como es debido.

Así como un organismo puede desmejorar y aun consumirse porque le falta a su química un elemento determinado, una materia vital, una vitamina, así es muy posible que nuestra economía vital, que el organismo de nuestra sociedad, carezca lastimosamente de ese imponderable indispensable, el elemento "Schiller". Es la impresión que tuve al leer una vez más su "Anuncio público de Las Horas", esa magnífica página de prosa en que eleva lo que su misma época ya estimaba impropio a la categoría de la actualidad más imperiosa, transformándolo en bálsamo para todo doliente. Habla ahí de una época en que "el ruido cercano de la guerra angustia a la patria, la lucha de las opiniones políticas y de los intereses renueva esa guerra en casi todos los círculos, y no hay salvación, ni en las discusiones ni en los escritos del día, de ese demonio de la crítica al Estado que todo lo persigue". Cuanto más, dice, el limitado interés en el presente mantiene en tensión, estrecha y subyuga los ánimos, tanto mayor será la necesidad de devolverle la libertad, propendiendo a un interés más general y superior en lo que es *puramente humano* y que está por encima de toda influencia del momento, uniendo el mundo políticamente dividido, de nuevo bajo el pendón de la verdad y de la belleza. Será misión de su revista, declara, brindar en medio del tumulto político, consuelo y liberación, de modo entretenido lo mismo que grave, al alma y espíritu del lector, ora deprimido, ora indignado ante los sucesos de la actualidad. Quedará desterrada de ella todo lo que lleve la marca de un espíritu partidario impuro. Pero en tanto se veda toda referencia a la marcha *actual* del mundo y a las expectativas de la humanidad en cuanto al *futuro* inmediato, consultará a la historia sobre el pasado del mundo, y a la filosofía, sobre su porvenir; reunirá los rasgos distintos del ideal de una humanidad ennoblecida según lo postula la razón en tanto la experiencia lo pierde fácilmente de vista; y trabajará en la estructura silenciosa de mejores conceptos, principios más puros y costumbres más nobles de que, en última instancia, *depende todo mejoramiento del estado social*.

"Decencia y orden, justicia y paz constituirán, pues, el espíritu y la regla de esta revista".

Cuidémonos bien de llamar a tales propósitos débiles y esteticistas y de suponer que tuvieran algo que ver con lo que hoy en día se tilda de "escapismo". Elaborar el espíritu de la nación, su moral y formación cultural, su libertad psíquica, su nivel intelectual, para ponerla en condiciones de reconocer que *también* son hombres los que viven con otros antecedentes históricos, bajo un sistema de ideas distinto y otro derecho social; colaborar con la humanidad a la que se desea honradez y orden, justicia y paz en lugar de la mutua difamación, la mentira embrutecida y el vómito de odio esto no es huir de la realidad a lo ociosamente bello, es contribuir a la conservación de la vida, es voluntad de curarla de la angustia y el odio mediante la liberación psíquica. A lo que ese hombre aspiraba con el espíritu del orador y el éxtasis del poeta: lo universal, lo colectivo, puramente humano, —generaciones enteras lo han tenido por un ideal desteñido, superado, de mal gusto, anticuado, y así debía de parecerles también su obra. Lo que se destacó como lo nuevo, necesario, verdadero y pletórico de vida, dominando el espíritu de la época, era lo peculiar, lo específico, positivo y nacional. En su, por lo demás, afectuosa biografía de Schiller, ya Carlyle criticaba en ese punto a su héroe, cuyo corazón latía, como el de su marqués de Posh "con la humanidad entera, el mundo y todas las generaciones futuras". Schiller había hablado de "nosotros los más modernos", en comparación con los griegos y los romanos, al declarar el interés nacional" fuera de sazón y sólo propio de la juventud del mundo. "Es un ideal pobre y mezquino", dejó establecido, "el escribir para una nación; a un espíritu filosófico, tal limitación resulta absolutamente insoportable. Éste no puede detenerse en una forma de la humanidad tan inconstante, aleatoria y arbitraria, en un fragmento (¿y qué otra cosa es aun la nación más importante?); sólo puede entusiasmarse a su respecto en tanto esa nación o ese acontecimiento nacional tengan importancia como condición determinante del progreso de la especie". A esto "más moderno" opone Carlyle lo absolutamente nuevo. "Reclamamos un objeto único", dice, "para nuestra inclinación. Su mismo gran alcance debilita el sentimiento que abarca a la humanidad entera a tal grado que no surte efecto en el individuo. El amor de la humanidad generalizado sólo propende a una regla de conducta arbitraria y muy débil, y se comprobará que el «progreso de la especie» tampoco será eficiente para dar un impulso poderoso a la fantasía. El sublime e ilustre entusiasmo que se ha comunicado a la obra (la obra histórica de Schiller), nos habría llegado más directamente al alma, si se hubiera concentrado en un espacio más estrecho".

Éste es el lenguaje señero, el lenguaje de un adalid, en pos de quien había de seguir una época entera, la época del racionalismo. Es, el len-

guaje de ayer. Las olas de la historia del espíritu vienen y van, y hoy somos testigos de cómo el destino abandona lo nuevo que se vuelve anticuado e instituye otra vez, en el pensamiento de la época, lo que se daba por sobrevivido, renovándolo con la más vital y candente actualidad, insuflándole una perentoriedad de vida y muerte como antes nunca le había sido propia. ¿Qué es lo que acontece hoy en día? La idea nacional, la idea del "espacio más estrecho" se hunde profundamente en el ayer. Ya no ofrece asidero, —y todo el mundo se apercibe de ello—, para la solución de problema alguno, ni político, económico ni intelectual. El aspecto universal es lo que reclaman la hora que vivimos y nuestro corazón angustiado, y hace tiempo ya que la idea de la dignidad humana, que la palabra humanidad y la sensibilidad más amplia han dejado de constituir una "regla de conducta débil" con la que se "evaporan y desvanecen nuestros sentimientos". Es de ese sentimiento de más vastos alcances, precisamente, del que hay necesidad, más que necesidad, y, a menos que la humanidad como conjunto recobre conciencia de sí misma, de su honor y del misterio de su dignidad, estará perdida no sólo moralmente, no, sino que también físicamente.

El último medio siglo vió una regresión de lo humano, una atrofia cultural de la especie más lúgubre, un descalabro de la instrucción, la decencia, del sentido de justicia, la buena fe, de la más simple certidumbre y confianza que espantan. Dos guerras mundiales rebajaron enormemente el nivel intelectual y moral (que son inseparables), cultivaron la brutalidad y la rapacidad, y propiciaron un desquicio que ofrece poca o ninguna seguridad contra la caída en una tercera que terminaría con todo. Rabia y miedo, odio supersticioso, terror pánico y salvaje afán de persecución dominan a una humanidad para la que el espacio cósmico es nada más que a propósito para instalar en el mismo bases estratégicas, y que remeda la energía solar para emplearla insolentemente en la construcción de armas destructivas.

*¿Así vuelvo a encontrar al hombre,  
al que prestamos nuestra imagen,  
cuyos miembros de bella forma  
florece en lo alto del Olimpo?  
¿No le dimos posesión  
del seno divino de la tierra,  
y, no obstante, vaga en su real trono  
miserable y sin patria?*

Esta es la queja de Ceres en la "Fiesta Eléusica"; es la voz de Schiller. Sin prestar oído a su exhortación a la estructura silenciosa de mejores con-

ceptos, principios más puros y costumbres más nobles de que depende "en última instancia todo mejoramiento del estado social", una humanidad embriagada por el embrutecimiento, desastrada, se encamina tambaleante, pregonando sensacionales records técnicos y deportivos, hacia su ruina que ya no es involuntaria.

Cuando, en noviembre de 1859, se celebró el centenario del natalicio de Schiller, se levantó una tempestad del entusiasmo que unificó a Alemania. En ese entonces se brindó al mundo, según dicen, un espectáculo que la historia no conocía todavía: el pueblo alemán, siempre desgarrado, en unidad cerrada gracias a él, su poeta. Fué una fiesta nacional; ¡séala nuestra también! Frente a la desnaturalización política, ojalá la Alemania dividida en dos, se sienta una al amparo de su nombre. Mas, es preciso que nuestro tiempo atribuya a nuestra celebración recordatoria otro augurio más, un augurio más grande: sea ella símbolo de la sensibilidad universal, la de todos para todo, de acuerdo con su grandeza magnánima que clamaba por una alianza eterna del hombre con la tierra, su fundamento maternal. Sea la fiesta de su inhumación y resurrección propicia para que nos compenetre parte de su voluntad, poderosa en su ternura, de su voluntad orientada hacia lo bello, verdadero y bueno, hacia el orden moral, la libertad interior, el arte, el amor, la paz y hacia el redentor respecto del hombre a sí mismo.

## *CINCO POEMAS DE DYLAN THOMAS*

*The force that through the green fuse drives the flower*

The force that through the green fuse drives the flower  
Drives my green agen; that blasts the roots of trees  
Is my destroyer.  
And I am dumb to tell the crooked rose  
My youth is bent by the same wintry fever.

The force that drives the water through the rocks  
Drives my red blood; that dries the mouthing streams  
Turns mine to wax.  
And I am dumb to mouth unto my veins  
How at the mountain spring the same mouth sucks.

The hand that whirls the water in the pool  
Stirs the quicksand; that ropes the blowing wind  
Hauls my shroud sail.  
And I am dumb to tell the hanging man  
How of my clay is made the hangman's lime.

The lips of time leech to the fountain head;  
Love drips and gathers, but the fallen blood  
Shall calm her sores.  
And I am dumb to tell a weather's wind  
How time has ticked a heaven round the stars.

And I am dumb to tell the lover's tomb  
How at my sheet goes the same crooked worm.

I

La fuerza que a través del tallo verde mueve la flor,  
mueve mi verde edad; la que arde las raíces de los árboles  
es la que me destruye.  
Y no puedo decirle a la rosa torcida  
que la misma fiebre invernal tuerce mi juventud.

La fuerza que mueve el agua entre las rocas  
mueve mi sangre roja; la que seca la boca de los ríos  
vuelve cera mi sangre.  
Y no puedo decirles a mis venas  
cómo la misma boca chupa en el manantial de la montaña.

La mano que arremolina el agua en la laguna  
agita el fondo; la que encorda el viento  
iza mi vela de mortaja.  
Y no puedo decirle al que me cuelga  
que la cal del verdugo se saca de mi arcilla. <sup>(1)</sup>

Los labios del tiempo succionan en la fuente misma;  
el amor gotea y se junta, pero la sangre caída  
calmará sus heridas.  
Y no puedo decirle a un viento cualquiera  
cómo el tiempo ha formado un cielo entre las estrellas.

Y no puedo decirle a un sepulcro de amante  
cómo el mismo gusano se curva entre mis sábanas.

<sup>(1)</sup> Los ahorcados, en Inglaterra, son enterrados en cal viva.



*Shall gods be said to thump the clouds*

Shall gods be said to thump the clouds  
When clouds are cursed by thunder,  
Be said to weep when weather howls?  
Shall rainbows be their tunics' colour?

When it is rain where are the gods?  
Shall it be said they sprinkle water  
From garden cans, or free the floods?

Shall it be said that, venuswise,  
An old god's dugs are pressed and pricked,  
The wet night scolds me like a nurse?

It shall be said that gods are stone.  
Shall a dropped stone drum on the ground,  
Flung gravel chime? Let the stones speak  
With tongues that talk all tongues.

*Was there a time*

Was there a time when dancers with their fiddles  
In children's circuses could stay their troubles?  
There was a time they could cry over books,  
But time has set its maggot on their track.  
Under the arc of the sky they are unsafe.  
What's never known is safest in this life.  
Under the skysings they who have no arms  
Have cleanest hands, and, as the heartless ghost  
Alone's unhurt, so the blind man sees best.

II

¿Diremos que los dioses golpean las nubes  
cuando el trueno las maldice?  
¿Diremos que lloran cuando aúlla el viento?  
¿que los arco-iris son el color de sus túnicas?

¿Adónde están los dioses cuando llueve?  
¿Diremos que salpican agua  
con regaderas, o liberan torrentes?

¿Diremos que, venusinamente,  
se aprietan y pellizcan las viejas tetas de un dios,  
que la noche lluviosa me reta como una niñera?

Se dirá que los dioses son piedra.  
¿Una piedra caída retumbará en el suelo,  
repicará el puñado de gravilla? Que hablen las piedras  
con lenguas que hablan toda lengua.

III

¿Hubo épocas en que los bailarines con sus violines  
podían calmar sus afanes en circos para niños?  
Hubo un tiempo en que podían llorar ante un libro,  
pero el tiempo les ha puesto su gusano sobre la pista.  
Bajo el arco del cielo corren peligro.  
Lo que no se conoce, en esta vida, es lo seguro.  
Bajo los avisos del cielo los que no tienen brazos  
tienen las manos más limpias, y así como sólo está a salvo  
el fantasma sin corazón, así ve mejor el ciego.

*The hand that signed the paper*

The hand that signed the paper felled a city;  
Five sovereign fingers taxed the breath,  
Doubled the globe of dead and halved a country;  
These five kings did a king to death.

The mighty hand leads to a sloping shoulder,  
The finger joints are cramped with chalk;  
A goose's quill has put an end to murder  
That put an end to talk.

The hand that signed the treaty bred a fever,  
And famine grew, and locusts came;  
Great is the hand that holds dominion over  
Man by a scribbled name.

The five kings count the dead but do not soften  
The crusted wound nor stroke the brow;  
A hand rules pity as a hand rules heaven;  
Hands have no tears to flow.

*Twenty-four years*

Twenty-four years remind the tears of my eyes.  
(Bury the dead for fear that they walk to the grave in labour.)  
In the groin of the natural doorway I crouched like a tailor  
Sewing a shroud for a journey  
By the light of the meat-eating sun.  
Dressed to die, the sensual strut begun,  
With my red veins full of money,  
In the final direction of the elementary town  
I advance for as long as forever is.

IV

La mano que firmó el papel abatió una ciudad;  
cinco dedos soberanos pusieron tasa al aliento,  
duplicaron el mundo de los muertos, partieron un país;  
esos cinco reyes dieron muerte a un rey.

La mano poderosa asciende a un hombro enclenque,  
sus articulaciones están duras de tiza;  
una pluma de ganso puso fin al crimen  
que puso fin a las palabras.

La mano que firmó el tratado impuso fiebres,  
y aumentó el hambre, vinieron las langostas;  
grande es la mano que así impera sobre  
el hombre con un nombre mal escrito.

Los cinco reyes cuentan los muertos pero no  
ablandan las heridas coriáceas, no acarician las frentes;  
una mano rige la piedad, como una rige el cielo;  
las manos no tienen lágrimas que verter.

V

Veinticuatro años recuerdan las lágrimas de mis ojos.  
(Enterremos a los muertos para que no marchen con trabajo  
[a la tumba].)

En la ingle del portal natural me acucillé como un sastre  
cosiendo una mortaja para el viaje  
a la luz del sol carnívoro.  
Vestido para morir, iniciada ya la parada sensual,  
con mis venas rojas llenas de dinero  
en la dirección final de la ciudad elemental  
avanzo hasta donde dure siempre.

# *Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen Encinta que Vino de Liliput*

por  
JUAN CARLOS ONETTI

EN el primer momento creímos los tres conocer al hombre para siempre, hacia atrás y hacia adelante. Habíamos estado tomando cerveza tibia en la vereda del *Universal*, mientras empezaba una noche de fines de verano; el aire se alertaba alrededor de los plátanos, y los truenos jactanciosos amagaban acercarse por encima del río.

—Vean —susurró Guiñazú, retrocediendo en la silla de hierro—. Miren, pero no miren demasiado. Por lo menos, no miren con avidez y, en todo caso, tengan la prudencia de desconfiar. Si miramos indiferentes, es posible que la cosa dure, que no se desvanezcan, que en algún momento lleguen a sentarse, a pedir algo al mozo, a beber, a existir de veras.

Estábamos sudorosos y maravillados, mirando hacia la mesa frente a la puerta del café. La muchacha era diminuta y completa; llevaba un vestido justo, abierto sobre el pecho, el estómago y un muslo. Parecía muy joven y resuelta a ser dichosa, le era imposible cerrar la sonrisa. Aposté a que tenía buen corazón y le predije algunas tristezas. Con un cigarrillo en la boca, ansiosa y amplia, con una mano en el peinado, se detuvo junto a la mesa y miró alrededor.

—Supongamos que todo está en orden —dijo el viejo Lanza—. Demasiado próxima a la perfección para ser una enana, demasiado segura y demagógica para ser una niña disfrazada de mujer. Hasta a nosotros nos miró, tal vez la luz la ciegue. Pero son las intenciones las que cuentan.

—Pueden seguir mirando —permitió Guiñazú—, pero no hablen todavía. Acaso sean tal como los vemos, acaso sea cierto que están en Santa María.

El hombre era de muchas maneras y éstas coincidían, inquietas y variables, en el propósito de mantenerlo vivo, sólido, inconfundible. Era joven, delgado, altísimo; era tímido e insolente, dramático y alegre.

Inclinó apenas la cabeza oscura y la sonrisa hacia la irresolución de la mujer; después movió una mano para desdeñar las mesas en la vereda y a sus ocupantes, la alharaca de la tormenta, el planeta sin primores ni sorpresas que acababa de pisar. Dió un paso para acercarle una silla a la muchacha y ayudarla a sentarse. Le sonrió para saludarla, le acarició el pelo y luego las manos, mientras descendía con lentitud hasta tocar su propio asiento con los pantalones grises, muy estrechos en las pantorrillas y en los tobillos. Con la misma sonrisa que usaba para la muchacha y que le había enseñado a copiar, se volvió para llamar al mozo.

—Ya cayó una gota —dijo Guíñazú—. La lluvia estuvo amenazando desde la madrugada y va a empezar justo ahora. Va a borrar, a disolver esto que estábamos viendo y que casi empezábamos a aceptar. Nadie quedará creernos.

El hombre estuvo un rato con la cabeza vuelta hacia nosotros, mirándonos, tal vez. Con la onda oscura y lustrosa que le disminuía la frente, con el anómalo traje de franela gris donde el sastre había clavado una pequeña rosa dura, con su indolencia alerta y esperanzada, con una amistad por la vida más vieja que él.

—Pero puede ser —insistió Guíñazú— que los demás habitantes de Santa María los vean y sospechen, o por lo menos tengan miedo y odio, antes de que la lluvia termine por borrarlos. Puede ser que alguno pase y los sienta extraños, demasiado hermosos y felices, y dé la voz de alarma.

Cuando llegó el mozo, demoraron en ponerse de acuerdo; el hombre acariciaba los brazos de la muchacha, proponiendo con paciencia, dueño del tiempo y repartiéndolo con ella. Se inclinó sobre la mesa para besarle los párpados.

—Ahora vamos a dejar de mirarlos —aconsejó Guíñazú. Yo escuchaba la respiración del viejo Lanza, la tos que nacía de cada chupada al cigarrillo. Lo sensato es olvidarlos, no poder rendir cuentas a nadie.

Entonces empezó el chaparrón y recordamos haber dejado de oír los truenos sobre el río. El hombre se quitó el saco y lo puso sobre la espalda de la muchacha, casi sin necesidad de movimientos, sin dejar de venerarla y decirle con la sonrisa que vivir es la única felicidad posible. Ella tironeó de las solapas y estuvo mirando divertida las rápidas manchas oscuras que se extendían por la camisa de seda amarilla que el hombre había introducido en el aguacero.

La luz de la U de *Universal* refulgía en la humedad de la rosita hie-rática y mezquina que dilataba el ojal del saco. Sin dejar de mirar a su marido —yo acababa de descubrir los anillos en las manos unidas sobre la mesa— ella torció la cabeza para rozar la flor con la nariz.

En el portal donde nos habíamos refugiado, el viejo Lanza dejó de toser y dijo una broma sobre el caballero de la rosa. Nos pusimos a reír, separados de la pareja por el estruendo de la lluvia, creyendo que la frase servía para definir al muchacho y que ya empezábamos a conocerlo.

## II

Todo lo que fuimos sabiendo de ellos no tuvo interés para mí, hasta cerca de un mes después, cuando la pareja se instaló en *Las Casuarinas*.

Supimos que habían estado en el baile del *Club Progreso*, pero no quién los invitó. Alguno de nosotros estuvo mirando bailar a la muchacha toda la noche, diminuta y vestida de blanco, sin olvidar nunca, cuando se aproximaba al largo y oscurecido mostrador del bar donde su marido conversaba con los socios más viejos e importantes, sin olvidar sonreírle con un destello tan tierno, tan espontáneo y regular, que se hacía imposible no perdonarla.

En cuanto a él, lánguido y largo, lánguido y entusiasta, otra vez lánguido y con el privilegio de la ubicuidad, bailó solamente con las mujeres que podían hablarle —aunque no lo hicieran— de la incomprensión de los maridos y del egoísmo de los hijos, de otros bailes con valeses, one-steps y el pericón final, con limonadas y clericots aguados.

Bailó sólo con ellas y sólo aceptó inclinar unos segundos sobre hijas y solteras el alto cuerpo vestido de oscuro, la hermosa cabeza, la sonrisa sin pasado ni prevenciones, la confianza en la dicha inmortal. Y esto, con distracción cortés y de paso. Ellas, las vírgenes y las jóvenes esposas san-marianas —cuenta el observador—, las que de acuerdo al breve vocabulario femenino no habían empezado aún a vivir y las que habían dejado prematuramente de hacerlo y rumiaban desconcertadas el rencor y la estafa, parecían estar allí nada más que para darle, sin falta, un puente entre mujeres y hombres maduros, entre la pista de baile y los incómodos taburetes del bar en penumbra donde se bebía con lentitud y se hablaba de la lana y el trigo. Cuenta el observador.

Bailaron juntos la última pieza y mintieron tenaces y al unísono para librarse de las invitaciones a comer. El se fué inclinando, paciente y contenido, sobre las manos viejas que oprimía sin atreverse a besar. Era joven, flaco, fuerte; era todo lo que se le ocurría ser y no cometió errores.

Durante la cena, nadie preguntó quiénes eran y quién los había invitado. Una mujer esperó un silencio para recordar el ramo de flores que había tenido la muchacha en el costado izquierdo del vestido blanco. La mujer habló con parsimonia, sin opinar, nombrando simplemente un ramo de flores de paraíso sujeto al vestido por un broche de oro. Arrancado tal vez de un árbol en cualquier calle solitaria o en el jardín de la pensión,

de la pieza o del agujero en que estuvieron viviendo durante los días inmediatos al *Victoria* y que ninguno de nosotros logró descubrir.

### III

Casi todas las noches, Lanza, Guñazú y yo hablábamos de ellos en el *Berna* o en el *Universal*, cuando Lanza terminaba de corregir las pruebas del diario y se nos acercaba rengueando, lento, bondadoso, moribundo y encima de las manchas de sol que habían caído sin viento de las tipas.

Era un verano húmedo y yo estaba por entonces al borde de la salvación, próximo a aceptar que había empezado la vejez; pero todavía no. Me juntaba con Guñazú y hablábamos de la ciudad y de sus cambios, de testamentarias y de enfermedades, de sequías, de cuernos, de la pavorosa rapidez con que aumentaban los desconocidos. Yo esperaba la vejez, y acaso Guñazú esperara la riqueza. Pero no hablábamos de la pareja antes de la hora variable en que Lanza salía de *El Liberal*. Llegaba rengo y más flaco, terminaba de toser y de insultar al regente y a toda la raza de los Malabia, pedía un café como aperitivo y refregaba el pañuelo mugriento en los anteojos. Por aquel tiempo yo miraba y oía más a Lanza que a Guñazú, trataba de aprender a envejecer. Pero no servía; esa y dos cosas más no pueden ser tomadas de otro.

Alguno, cualquiera de nosotros, mencionaba a la pareja, y los demás íbamos aportando lo que podíamos, sin preocuparnos de que fuera poco o mucho, como verdaderos amigos.

—Bailan, son bailarines, eso puede afirmarse, y no es posible decir otra cosa, si hemos jurado decir solamente verdades para descubrir o formar la verdad. Pero no hemos jurado nada. De modo que las mentiras que pueda acercar cada uno de nosotros, siempre que sean de primera mano y que coincidan con la verdad que los tres presentimos, serán útiles y bienvenidas. El *Plaza* ya no es lo bastante moderno y lujoso para ellos. Hablo de los forasteros en general, y me alegro de que sea así. En cuanto a éstos, vinieron por la balsa y fueron directamente al *Victoria*, dos piezas con baño y sin comida. Podemos imaginarlos abrazados en la borda —mirando con interés y desamor, defendiéndose de los peligros del desdén y el optimismo— desde que el barco empezó a empinarse sobre la correntada de mitad del río y viró hacia Santa María. Medían cada metro de los edificios de más de un piso, calculaban la extensión del campo de operaciones, preveían puntos débiles y emboscadas, valoraban la intensidad de uno de nuestros mediodías de verano. Ellos, él con el brazo izquierdo amparando casi la totalidad del cuerpo de la enana perfecta y ella mirando hacia nosotros como un niño pensativo, mordiendo los pétalos de las rosas que él había bajado a comprarle en el muelle de Salto. Ellos, después,

rodando hacia el *Victoria* en el coche de modelo más nuevo que pudieron encontrar en la fila estrepitosa del embarcadero; seguidos una hora después por el carricoche cargados de valijas y un baúl. Traían una carta para el gordo, amariconado bisnieto de Latorre; y es forzoso que hayan sabido desde la tarde del primer día que nosotros no lo conocíamos, que no estábamos interesados, que tratábamos de olvidarlo y segregarlo del mito latorrista, construido con impaciencia, candor y malicia por los hombres nostálgicos y sin destino de tres generaciones. Supieron, en todo caso, que el bisnieto estaba en Europa. —No importa —dijo él, con su rápida sonrisa exacta—. Es un lugar simpático, podemos quedarnos un tiempo.

De modo que se quedaron, pero ya no pudo ser en el *Victoria*. Dejaron las dos habitaciones con baño, se escondieron con éxito y sólo pudimos verlos en la comida única y nocturna en el *Plaza*, en el *Berna* o en los restaurantes de la costa, mucho más pintorescos y baratos. Así, una semana o diez días, hasta el baile en el *Club Progreso*. Y, en seguida, una pausa en la que los creímos perdidos para siempre, en la que describimos con algún ingenio su arribo a cualquier otra ciudad costera, confiados y un poco envanecidos, un poco displicentes por la monótona regularidad de los triunfos, para seguir representando *La vida será siempre hermosa* o la *Farsa del amor perfecto*. Pero nunca nos pusimos de acuerdo respecto al nombre del empresario, y me empeñé en oponer a todas las teorías soeces una interpretación teológica no más absurda que el final de esta historia.

Terminó la pausa cuando supimos que estaban viviendo, o por lo menos dormían, en una de las casitas de techo rojo de la playa, una de la docena que había comprado Specht —por el precio que quiso, pero al contado— al viejo Petrus, cuando se inició la parálisis del astillero y los melancólicos empezamos a decir que ninguna locomotora correría por los rieles que habían hecho medio camino, un cuarto y un cuarto, entre El Rosario y Puerto Astillero. Dormían en la casita de Villa Petrus, de doce de la noche a nueve de la mañana. El chofer de Specht —Specht era entonces presidente del *Club Progreso*— los traía y los llevaba. Nunca pudimos saber dónde desayunaban; pero las otras tres comidas las hacían en la casa de Specht, frente a la plaza vieja, circular, o plaza Brausen, o plaza del Fundador.

También se supo que nunca firmaron un contrato de alquiler por la casa en la playa. Specht no estaba interesado en hablar de sus huéspedes y tampoco en huir del tema. Confirmaba en el Club:

—Sí, nos visitan todos los días. La distraen. Como no tenemos hijos.

Pensamos que la señora Specht, si quisiera hablar, podría darnos la clave de la pareja, sugerirnos definiciones y adjetivos. Los que inventábamos, no llegaban a convencernos. Eran, ella y él, demasiado jóvenes, temibles y felices para que el precio y el porvenir consistieran en los que



se ofrece a los criados: casa, comida y algún dinero de bolsillo que la señora Specht les obligara a recibir sin que ellos lo pidieran.

Tal vez este período haya durado unos veinte días. Por aquel tiempo el verano fué alcanzado por el otoño, le permitió algunos cielos vidriados en el crepúsculo, mediodías silenciosos y rígidos, hojas planas y teñidas en las calles.

Durante aquellos veinte días, el muchacho y la pequeña llegaban a la ciudad todas las mañanas a las nueve, traídos por el coche de Specht desde la frescura de la playa hasta el estío rezagado en la plaza vieja. Podíamos verlos —yo no tuve dificultad— sonriendo al chofer, al olor a cuero del automóvil, a las calles y a su menguado trajín matinal; a los árboles de la plaza y a los que asomaban por encima de las tapias, a los hierros y los mármoles de la entrada de la casa, a la mucama y a la señora Specht. Sonriendo después, todo el día, la misma sonrisa de hermandad con el mundo, menos pura y convincente la de ella, con dimensiones y brillos apenas equivocados. Y, a pesar de todo, siendo útiles desde la mañana hasta el regreso, inventándose tareas, remendando muebles, limpiando las teclas del piano, preparando en la cocina alguna de las recetas que él sabía de memoria o improvisaba. Y eran útiles, principalmente, modificando los vestidos y los arreglos de la señora Specht, celebrando después los cambios con admiraciones discretas y plausibles. Eran útiles alargando las veladas hasta el primer bostezo de Specht, coincidiendo con él en lugares comunes desilusionados e inmortales, o limitándose a escuchar con avidez proezas autobiográficas. (Ella, no del todo, claro; ella susurrando en dúo con la señora Specht la llana música de fondo —modas, compotas y desdichas— que conviene a los temas épicos de la charla masculina).

—No el caballero de la rosa —terminó por proponer Lanza— sino el *chevalier servant*. Dicho sin desprecio, probablemente. Eso se verá.

Se supo que Specht los echó sin violencia la mañana siguiente a una fiesta que dió en su casa. Como siempre, el chofer llegó aquel domingo a las nueve al chalet de la playa; pero en lugar de recogerlos entregó una carta, cuatro o cinco líneas definitivas y corteses escritas con la letra clara y sin prisas que se dibuja en las madrugadas. Los echó porque se habían emborrachado; porque encontró al muchacho abrazado a la señora Specht; porque le robaron un juego de cucharas de plata que tenían grabados los escudos de los cantones suizos; porque el vestido de la pequeña era indecente en un pecho y en una rodilla; porque al fin de la fiesta bailaron juntos como marineros, como cómicos, como negros, como prostitutas.

La última versión pudo hacerse verdadera para Lanza. Una madrugada, después del diario y del *Berna*, los vió en uno de los cafetines de la calle Caseros. Empezaba a terminar una noche caliente y húmeda, y la puerta del negocio estaba abierta, sin la cortina velluda, sin promesas ni

trampas. Se detuvo para burlarse y encender un cigarrillo y los vió, solos en la pista, rodeados por la fascinación híbrida de la escasa gente que quedaba en las mesas, bailando cualquier cosa, un fragor, un vértigo, un prólogo del ayuntamiento.

—Porque aquello tendría, estoy seguro, un nombre cualquiera que no pasa de eufemismo. Y tampoco aquello pasaba de danza tribal, de rito de esponsales, de las vueltas y las detenciones con que la novia rodea y liga al varón, de las ofertas que se interrumpen para irritar a la demanda. Sólo que aquí era ella la que se dejaba estar, un poco torpe, con los movimientos amarrados, frotando el suelo con los pies y sin despegarlos, haciendo oscilar el cuerpo diminuto y abundante, persiguiendo al hombre con su paciente sonrisa deslumbrada y con las palmas de las manos, que había alzado para protegerse y mendigar. Y era él quien bailaba alrededor, quebrándose de cintura al alejarse y venir, prometiendo y rectificando con la cara y con los pies. Bailaban así porque estaban los demás, pero bailaban sólo para ellos, en secreto, protegidos de toda intromisión. El muchacho tenía la camisa abierta hasta el ombligo; y todos nosotros podíamos verle la felicidad de estar sudando, un poco borracho y en trance, la felicidad de ser contemplado y de hacerse esperar.

#### IV

Entonces, por primera vez y como estaba predicho, tuvieron que acercarse a nosotros. En mitad de una mañana el hombre llegó al estudio de Guiñazú, recién bañado y oliendo a colonia, envolviéndose los dedos con un billete de cincuenta pesos doblado a lo largo.

—No puedo pagar más, por lo menos al contado. Dígame si alcanza como precio de una consulta.

“Lo hice sentar mientras pensaba en ustedes, inseguro de que fuera él. Me recosté en el sillón y le ofrecí un café, sin contestarle, exigiéndole permiso para firmar unos escritos. Pero cuando sentí que mi antipatía sin causa no podía sostenerse y que la iban sustituyendo la curiosidad y una forma casi impersonal de la envidia; cuando admití que lo que cualquiera hubiera llamado insolencia o descaró podía ser otra cosa, extraordinaria y casi mágica por lo rara, comprendí sin dudas que mi visitante era el tipo de la camisa amarilla y la rosita en el ojal que habíamos visto aquella noche de lluvia en la vereda del *Universal*. Quiero decir, aunque me empecine en la antipatía: un hombre congénitamente convencido de que lo único que importa es estar vivo y, en consecuencia, convencido de que cualquier cosa que le toque vivir es importante y buena y digna de ser sentida. Le dije que sí, que por cincuenta pesos, tarifa de amigo, podía decirle, con aproximación de meses, qué pena estaba autorizado a esperar

de códigos, fiscales y jueces. Y qué podía intentarse para que la pena no se cumpliera. Quería escucharlo y quería, sobre todo, sacarle el billete verde que enredaba distraído en los dedos como si estuviera seguro de que conmigo bastaba mostrarlo.

Desplegó por fin el billete y lo puso encima del escritorio; lo guardé en mi cartera y hablamos un minuto de Santa María, panoramas y clima. Me contó una historia sobre la carta que había traído para Latorre y me preguntó si le era posible quedarse a vivir en el chalet de la playa —él y ella, claro, tan joven y esperando un niño— a pesar del distanciamiento con Specht, a pesar de que no existía otra cosa que lo que él llamaba un contrato verbal de alquiler.

Lo pensé un rato y elegí decirle que sí; le expliqué lentamente, cuáles eran sus derechos, citando números y fechas de leyes, anécdotas que sentaban jurisprudencia. Aconsejé depositar en el juzgado una suma razonable en concepto de alquiler y emplazar a Specht para el perfeccionamiento del contrato existente, verbal y de hecho.

Vi que estas palabras le gustaban; movía la cabeza asintiendo, con una media sonrisa placentera, como si escuchara una música preferida, distante, bien ejecutada. Me pidió, acusándose por no haber entendido, que le repitiera una o dos frases. Pero nada más, no exhibió ningún verdadero entusiasmo o alivio, desgraciadamente. Porque cuando di por terminada la pausa y le dije con voz soñolienta que todo lo anterior correspondía fielmente a la teoría de derecho aplicable al caso, pero que, en la sucia práctica sanmariana, sería suficiente que Specht hablara por teléfono con el jefe del Destacamento para que él y la joven señora que esperaba un niño fueran trasladados desde el chalet a un punto cualquiera situado a dos leguas del límite de la ciudad, se puso a reír y me miró como si yo fuera su amigo y acabara de hacer una broma memorable. Parecía tan entusiasmado, que saqué la cartera para devolverle los cincuenta pesos. Pero no cayó en la trampa. Extrajo del bolsillo delantero del pantalón un relojito de oro que en algún tiempo se había llamado *chatelaine*, lamentó tener compromisos y la inseguridad de que aquella charla de negocios pudiera convertirse algún día en el diálogo de la verdadera amistad. Le apreté la mano con fuerza, sospechando que estaba en deuda con él por cosas de mayor importancia que los cincuenta pesos que acababa de estafarle”.

## V

Entonces desaparecieron, fueron vistos mezclados con viajeros en los sábados del *Club Comercial*, otra vez no se supo de ellos, y surgieron de golpe, instalados en *Las Casuarinas*.

Muy cerca de nosotros y del escándalo, esta vez. Porque Guñazú era

abogado de doña Mina Fraga, la dueña de *Las Casuarinas*; yo la visitaba cuando el doctor Ramírez no estaba en Santa María, y Lanza había terminado de pulir, el invierno anterior, una pieza necrológica titulada “Doña Herminia Fraga”, de siete exactos centímetros de columna, quejosa aunque ambigua y que aludía principalmente a las virtudes colonizadoras del difunto padre de doña Mina.

Cerca del escándalo porque doña Mina, entre la pubertad y los veinte años, se había escapado tres veces. Se fué con un peón de estancia y la trajo el viejo Fraga a rebencazos, según la leyenda, que agrega la muerte del seductor, su entierro furtivo y un acuerdo económico con el comisario de 1911. Se fué, no con, sino detrás del mago de un circo que era apropiadamente feliz con su vocación y su mujer. La trajo la policía, a instancias del mago. Se fué, en los días de la casi revolución del 16, con un vendedor de medicinas para animales, un hombre bigotudo, afectado y resuelto que había hecho buenos negocios con el viejo Fraga. Esta fué la más larga de sus ausencias y volvió sin ser llamada ni traída.

En esta época Fraga estaba terminando *Las Casuarinas*, un caserón en la ciudad, para dote de su hija o porque estaba harto de vivir en la estancia. Se habló entonces de una crisis religiosa de la muchacha, de su entrada en un convento y de un cura inverosímil que se negó a propiciar el plan porque no creía en la sinceridad de doña Mina. Lo cierto es que Fraga, que recordaba sin jactancia no haber pisado nunca una iglesia, hizo levantar una capilla en *Las Casuarinas* antes de que estuviera terminada la casa. Y cuando murió Fraga la muchacha arrendó a los precios más altos posibles la estancia y todos los campos heredados, se instaló en *Las Casuarinas* y convirtió la capilla en habitaciones para huéspedes o jardineros. Durante cuarenta años, fué pasando de un hombre a otro, de Herminia a doña Herminita y a doña Mina. Terminó en la vejez, en la soledad y en la arterioesclerosis, ni vencida ni añorante.

Allí estaban, entonces, los amantes caídos sobre nosotros desde el cielo de una tarde de tormenta. Instalados como para siempre en la capilla de *Las Casuarinas*, repitiendo ahora, día y noche, en condiciones ideales respecto a decorados, público y taquilla, la obra cuyo ensayo general habían hecho en casa de Specht.

*La Casuarinas* está bastante alejada de la ciudad, hacia el norte, sobre el camino que lleva a la costa. Allí los vió Ferragut, el escribano asociado con Guñazú, una mañana de domingo. A los tres y al perro.

—Había estado lloviendo en la madrugada; un par de horas de agua y viento. De manera que a las nueve el aire estaba limpio y la tierra un poco húmeda, retinta y olorosa. Dejé el coche en la parte alta del camino y los vi casi en seguida, como en un cuadro pequeño, de esos de marco ancho y dorado, inmóviles y sorprendentes mientras yo iba bajando hacia ellos. Él en último plano, con un traje azul de jardinero, hecho de medida,

juraría; arrodillado frente a un rosal, mirándolo sin tocarlo, haciendo sonrisas de probada eficacia contra hormigas y pulgones; rodeado, en beneficio del autor del cuadro, por los atributos de su condición: la pala, el rastrillo, la tijera, la máquina de cortar pasto. La muchacha estaba sentada sobre una colchoneta de jardín, con un sombrero de paja que casi le tocaba los hombros, con una gran barriga en punta, las piernas a la turca cubiertas por una amplia pollera de colores, leyendo una revista. Y junto a ella, en un sillón de mimbre con toldo, doña Mina sonreía a la gloria matutina de Dios, el asqueroso perro lanudo en la falda. Todos estaban en paz y eran graciosos; cada uno cumplía con inocencia su papel en el recién creado paraíso de *Las Casuarinas*. Me detuve intimidado en el portoncito de madera, sabiéndome indigno e intruso; pero la vieja me había hecho llamar y ya estaba moviendo una mano y arrugando la cara para distinguirme. Estaba disfrazada con un vestido sin mangas, abierto sobre el pecho. Me presentó a la muchacha —“una hijita”—, y cuando el tipo terminó de amenazar a las hormigas y vino balanceándose y armando la sonrisa, doña Mina se puso a reír, remilgada, como si yo le hubiera dicho una galantería lúbrica. Ricardo era el nombre del tipo. Había estado arañando la tierra hasta ensuciarse las uñas y ahora se las miraba preocupado pero sin perder la confianza: “Vamos a salvar casi todos, doña Mina. Como le había dicho, los plantaron demasiado juntos. Pero no importa”. No importaba, todo era fácil; resucitar rosales secos o cambiar agua en vino.

—Perdón —dijo Guiñazú—. ¿Sabía, él, que eras el escribano, que la vieja te había llamado, que existe una cosa llamada testamento?

—Sabía, estoy seguro. Pero tampoco esto importaba.

—Él sí, debe estar seguro.

—Y cuando la vieja le pasó el perro agónico y legñoso a la muchacha que continuaba apoyando las nalgas en los talones y manoteó a ciegas el bastón para levantarse e ir conmigo hacia la casa, el tipo dió un salto y quedó inclinado junto a ella para ofrecerle el brazo. Iban adelante, muy lentos; él le explicaba, a medida que la iba inventando, la idiosincrasia del desconocido que había plantado los rosales; ella se detenía a reír, para pellizcarlo, para golpearse los ojos con un pañuelito. En el escritorio el tipo me la entregó sentada y pidió permiso para seguir conversando con las hormigas.

—Bueno —tanteó Guiñazú, jugando con un vaso—. Tal vez Santa María tenga razón al condenar lo que está pasando en *Las Casuarinas*. Pero si el dinero, en lugar de ir a cualquier pariente del campo, les cae al jardinero amateur y a la dama de compañía y al niño que no acaba de nacer... ¿Cuánto puede vivir la vieja? —me preguntó.

—No se puede decir. De dos horas a cinco años, pienso. Desde que tiene huéspedes abandonó el régimen de comidas. Para bien o para mal.

—Sí —continuó Guiñazú— ellos pueden ayudarla. —Se volvió hacia Ferragut: —¿Tiene mucho dinero? ¿Cuánto?

—Tiene mucho dinero —dijo Ferragut.

—Gracias. ¿Modificó ese domingo el testamento?

—Me confesó, porque me estuvo hablando todo el tiempo en tono de confesión, que era la primera vez en su vida que se sentía querida de verdad. Que la enana preñada era más buena con ella que toda verdadera hija imaginable, que el tipo era el mejor, más fino y comprensivo de los hombres y que si la muerte venía ahora a buscarla, tendría, ella, doña Mina, la felicidad de saber que el repugnante perro incontinente quedaría en buenas manos.

Lanza empezó a reír convulsivamente atorándose con sonidos tristonos. Nos miró las caras y encendió un cigarrillo.

—Tenemos poco de qué alimentarnos —dijo—. Y todo se declara valioso. Pero ésta es una vieja historia. Sólo que rara vez, por lo que sé, se ha dado de manera tan perfecta. De modo que en el testamento anterior, dígame usted, dejaba la fortuna a curas o parientes.

—A parientes.

—Y esa mañana modificó el testamento.

—Y esa mañana modificó el testamento —repitió Ferragut.

## VI

Vivían en *Las Casuarinas*, desterrados de Santa María y del mundo. Pero algunos días, una o dos veces por semana, llegaban a la ciudad de compras en el inseguro Chevrolet de la vieja.

Los pobladores antiguos podíamos evocar entonces la remota y breve existencia del prostíbulo, los paseos que habían dado las mujeres los lunes. A pesar de los años, de las modas y de la demografía, los habitantes de la ciudad continuaban siendo los mismos. Tímidos y engreídos, obligados a juzgar para ayudarse, juzgando siempre por envidia o miedo. (Lo importante a decir de esta gente es que está desprovista de espontaneidad y de alegría; que sólo puede producir amigos tibios, borrachos inamistosos, mujeres que persiguen la seguridad y son idénticas e intercambiables como mellizas, hombres estafados y solitarios. Hablo de los sanmarianos; tal vez los viajeros hayan comprobado que la fraternidad humana es, en las coincidencias miserables, una verdad asombrosa y decepcionante).

Pero el desprecio indeciso con que los habitantes miraban a la pareja que recorría una o dos veces por semana la ciudad barrida y progresista era de esencia distinta a la del desprecio que habían usado años atrás para medir los pasos, las detenciones y las vueltas de las dos o tres mujeres de la casita en la costa que jugaron a ir de compras en las tardes de lunes

de algunos meses. Porque todos sabíamos un par de cosas del muchacho lánguido sonreidor y de la mujer en miniatura que había aprendido a equilibrar sobre los altos tacos la barriga creciente, que avanzaba por las calles del centro, no demasiado lenta, echada hacia atrás, apoyada con la nuca en la mano abierta de su marido. Sabíamos que estaban viviendo del dinero de doña Mina; y quedó establecido que, en este caso, el pecado era más sucio e imperdonable. Tal vez porque se trataba de una pareja y no sólo de un hombre, o porque el hombre era demasiado joven, o porque ellos dos nos eran simpáticos y demostraban no enterarse.

Pero también sabíamos que el testamento de doña Mina había sido modificado; de manera que, al mirarlos pasar, agregábamos al desdén una tímida y calculada oferta de amistad, de comprensión y tolerancia. Ya se vería qué, cuando fuera necesario.

Lo que se vio en seguida fué la fiesta de cumpleaños de doña Mina. Por nosotros la vió Guñazú.

Dijeron —y lo decían mujeres viejas y ricas, que fueron invitadas y dieron excusas— que a doña Mina le era imposible cumplir años en marzo. Hasta ofrecieron mostrar fotografías verdosas, imágenes conservadas de la infancia respetable de doña Mina, donde ella debía estar ocupando el centro, la única niña sin sombrero, en el jardín inconcluso de *Las Casuarinas*, en su fiesta de cumpleaños, entre niñas con bonetes peludos, con abrigos de solapas, cuellos y alamares de pieles.

Pero no mostraron las fotografías ni fueron. A pesar de que el muchacho lo había prometido o, por lo menos, hizo todo lo posible. Mandó hacer unas invitaciones en papel blando amarillo con letras negras en relieve. (Lanza corrigió las pruebas). Durante tres o cuatro días recorrieron las calles de la ciudad y los caminos de las quintas en un tálburi misteriosamente desenterrado. Con llantas de goma nuevas, recién pintado de verde oscuro y de negro débil, con un gigantesco caballo de estatua, gordo, asmático, un animal de arado o de noria que ahora arrastraba a la pareja, enfurecido, babeante y al borde del síncope. Y ellos pasaban con uniformes de repartidores de invitaciones, erguidos sin dureza detrás de la rotunda grupa de la bestia, con sus gemelas, distraídas sonrisas, con el látigo inútil.

—Pero no consiguieron nada, o muy poco —nos contó Guñazú—. Tal vez, se me ocurre, si él hubiera podido hacerse ver y escuchar por cada una de las viejas a cuya casa iba a mendigar... La verdad es que aquel sábado no lograron atraer a nadie, hombre o mujer, con derecho indiscutible a ser nombrado en las columnas sociales de *El Liberal*. Llegué más cerca de las nueve que de las ocho y ya había gente con botellas afincada en la oscuridad del jardín. Subí la escalinata sin ganas, o con ganas de terminar pronto con todo aquello, respirando la ternura de la leña quemada en algún sitio próximo, escuchando la música que venía desde aden-

tro, la música noble, adelgazada y orgullosa que no había sido hecha ni sonaba para mí ni para ninguno de los habitantes de la casa o del jardín.

En el vestíbulo oscuro una pardita con delantal y cofia se alzó frente al montón de sombreros y abrigos de mujeres. Pensé que la hubieran disfrazado y puesto allí para anunciar en voz alta a los visitantes.

Primero, por casualidad, porque él estaba cerca de la cortina de pana y naftalina, vi al tipo, al muchacho, al hombre de la rosita en el ojal. Después crucé entre la morralla endomingada y fuí a saludar a doña Mina. Cabía mal en el sillón de patas retorcidas, recién tapizado; no dejó de acariciar el hocico del perro hediondo. Tenía encajes en las manos y en el escote. Le dije dos cumplidos y retrocedí un paso; entonces vi rápidamente los ojos, los de ella y los de la enana perfecta, sentada en la alfombra, la cabeza apoyada en el sillón. Los de la preñada tenían una expresión de dulzura estúpida, de felicidad física inmovible.

Los ojos de la vieja me miraban contándome algo, seguros de que yo no era capaz de descubrir de qué se trataba; burlándose de mi incompreensión y también, anticipadamente, de lo que pudiera comprender equivocándome. Los ojos, estableciendo por un instante conmigo una complicidad despectiva. Como si yo fuera un niño; como si se desnudara frente a un ciego. Los ojos todavía brillantes, sin renuncia, acorralados por el tiempo, chispeando un segundo su impersonal revancha entre las arrugas y los colgajos.

El muchacho de la rosa estuvo poniendo discos durante media hora más. Cuando estuvo harto o se sintió seguro, fué a buscar a la enana encinta, la alzó y empezaron a bailar en medio de la sala, rodeados por el espontáneo retroceso de los demás, decididos a vivir, a soportar con alegría, a prescindir de esperanzas concretas. Él, balanceándose con pereza, entreverando los pies en la alfombra vinosa y chafada; ella aún más lenta, milagrosamente no alterada de veras por la enorme barriga que iba creciendo a cada vuelta de la danza sabida de memoria, que podía bailar sin errores, sorda y ciega.

Y nada más hasta el fin, hasta la construcción exasperada del monumento vegetal que da interés a esta historia y la despoja de sentido. Nada realmente importante hasta la pira multicolor y jugosa, abrumadora, de intención desconocida, quemada en tres días por la escarcha de mayo.

Lanza y Guñazú habían visto mucho más, habían estado, en dos o tres ocasiones, más próximos que yo al corazón engañoso del asunto. Pero a mí me tocó el inservible desquite de ir a *Las Casuarinas* a las tres de la mañana; de que el muchacho viniera a buscarme con el gigantesco caballo jadeante en la noche azul y fría; de que me ayudara a abrigarme con una distraída cortesía desprovista de ofensa; de que me anticipara en el camino —mientras insultaba cariñosamente al caballo e iba exagerando

la atención a las riendas— el final que habíamos estado previendo y acaso deseando, por la simple necesidad de que pasen cosas.

Las ancas del caballo resoplante moviéndose acompasadas bajo la luna, el ruido ahuecado del trote, dispuesto a llevarme a cualquier lado. El muchacho iba mirando el camino desierto con la esperanza de descubrir peligros u obstáculos, las manos protegidas por gruesos guantes viejos, innecesariamente alejadas del cuerpo.

—La muerte —dijo: Le miré los dientes rabiosos; la nariz demasiado bien hecha; la expresión adecuada a la noche de otoño, al frío que atravesábamos, a mí, a lo que él suponía encontrar en la casa. —De acuerdo. Pero no el miedo, ni el respeto, ni el misterio. El asco, la indignación por una injusticia definitiva que hace, a la vez, que todas las anteriores injusticias no importen y se conviertan en imperdonables. Estábamos durmiendo y nos despertó el timbre; yo le había puesto un timbre al lado de la cama. Trataba de sonreír y todo parecía ir bien por su voluntad y con su permiso, como siempre. Pero estoy seguro de que no nos veía, esperando con toda la cara un ruido, una voz. Enderezada encima de las almohadas, deseando oír algo que no podíamos decirle nosotros. Y como la voz no llegaba, empezó a mover la cabeza, a inventarse un idioma desconocido para hablar con cualquier otro, tan velozmente que era imposible que la entendieran, anticipándose a las respuestas, defendiéndose de ser interrumpida. Personalmente, creo que estaba disputándose algo con una amiga de la juventud. Y después de unos diez minutos de murmullo vertiginoso se hizo indudable que la amiga, una niña casi, estaba siendo derrotada y que ella, doña Mina, iba a quedarse para siempre con el atardecer glicinoso y jazminoso, con el hombre de párpados lentos, rizado, un bastoncito de jacarandá en la axila. Por lo menos, fué eso lo que entendí y sigo creyéndolo. La rodeamos de botellas con agua caliente, le hicimos tomar las píldoras, até el caballo y me vine a buscarlo. Pero era la muerte. Usted no puede hacer otra cosa que firmar el certificado y pedir mañana la autopsia. Porque toda Santa María está condenada a pensar que yo la envenené, o que nosotros, mi mujer, el feto y yo, la envenenamos para heredarla. Pero, por suerte, como usted comprobará cuando le abra los intestinos, la vida es mucho más complicada.

La mujercita, vestida de luto, como si hubiera traído las flamantes ropas negras en sus valijas en previsión de aquella noche, había encendido velas junto a la cabeza desconcertada de doña Mina, había desparramado unas cuantas violetas prematuras y pálidas sobre los pies de la cama y nos esperaba de espaldas y arrodillada, con la cara entre las manos y encima de la colcha blanca y barata, traída tal vez del cuarto de la sirvienta.

Continuaron viviendo en la casa y, como decía Lanza en la *Berna* espionando la cara de Guinazú —más fina por aquellos días, más taimada y profesional— nadie podría echarlos mientras no se abriera el testamento

y quedara demostrado que existía alguien con derecho a echarlos, o que era de ellos el derecho a marcharse luego de haber vendido. Guinazú le daba la razón y sonreía.

—No hay apuro. Como albacea, puedo esperar tres meses para llevar el testamento al juzgado. Salvo que aparezca algún pariente con pretensiones razonables. Entretanto, ellos siguen viviendo en la casa; y son de esa rara gente que queda bien en cualquier parte, que mejora o da sentido a los lugares. Todos estamos de acuerdo. Los he visto bajar de compras cada semana, como siempre, y hasta pude averiguar cómo se las arreglan para seguir comprando. Pero no hablé con ellos. Y no hay motivo para apurarse. Es probable que hayan tomado por su cuenta la sala grande de *Las Casuarinas* y la estén convirtiendo en museo para perpetuar la memoria de doña Mina. Según creo, disponen de vestidos, sombreros, parasoles y botinas suficientes para ilustrar esa vida próspera desde la guerra del Paraguay a nuestros días. Y tal vez hayan descubierto paquetes de cartas, daguerrotipos y bigoterías, píldoras para desarrollar el busto, una lapicera de marfil labrado y ampollas de afrodisíaco. Con esos elementos, si saben usarlos, lograrán que cualquier visitante del museo pueda reconstruir fácilmente la personalidad de doña Mina, para orgullo de todos nosotros, consuetudinarios por la historia a la pobreza de un solo héroe, Brausen el Fundador. Nada nos apura.

(Pero yo sospechaba que lo estaba apurando el deseo, la impura esperanza de que el muchacho de la rosa volviera a visitar la escribanía para pedir la apertura del testamento o la sucesión. Que lo estaba esperando para desquitarse del confuso encanto que le impuso el muchacho la mañana en que fué a visitarlo y le pagó cincuenta pesos por nada).

—Nada nos apura —seguía Guinazú—; y por el momento, en apariencia, nada los apura a ellos. Porque, para los sanmarianos, la maldición tácita que exiló de nuestras colectivas inmundicias hace medio siglo la inmundicia personal de doña Mina, quedó sin efecto y sin causa a partir de la noche del velorio. Desde entonces, después del duelo, los más discretos de nosotros, los chacareros y los comerciantes voluntariosos, y hasta las familias que descienden de la primera inmigración, empezaron a querer a la pareja sin trabas, con todas las ganas que tenían de quererla. Empezaron a ofrecerle sus casas y créditos ilimitados. Especulando con el testamento, claro, haciendo prudentes o audaces inversiones de prestigio y mercaderías, apostando a favor de la pareja. Pero, además, insisto, haciendo todo esto con amor. Y ellos, los bailarines, el caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput, demuestran estar a la altura de las nuevas circunstancias, a la altura exacta de esta pleamar de cariño, indulgencia y adulaciones que alza la ciudad para atraerlos. Compran lo imprescindible para comer y ser felices, compran lana blanca para el niño y galletas especiales para el perro. Agradecen las invitaciones y no pueden



aceptarlas porque están de luto. Los imagino de noche en la sala grande, sin nadie para quien bailar, cerca del fuego y rodeados por las primeras piezas desordenadas del museo. A cambio de escucharlos, le devolvería con gusto al tipo los cincuenta pesos de los honorarios y pondría otro billete encima. A cambio de escucharlos, de saber quiénes son, de saber quiénes y cómo somos nosotros para ellos.

Guiñazú no nos dijo una palabra sobre el testamento, sobre las modificaciones dictadas por la vieja a Ferragut, hasta que llegó el momento exacto en que tuvo ganas de hacerlo. Tal vez se haya cansado de esperar la visita del muchacho, la confesión tácita que lo autorizaría a juzgarlo.

Tuvo ganas de hacerlo un mediodía caluroso de otoño. Almorzó con nosotros, puso sobre el antepecho de la ventana de la *Berna* el portafolio castaño que había comprado antes de recibirse y estaba siempre flamante, como hecho con el cuero de un animal joven y aún vivo, sin huellas de litigios, corredores de tribunales, suciedades transportadas. Lo cubrió con el sombrero y nos dijo que llevaba el testamento para depositarlo en el juzgado.

—Y que se cumpla la justicia de los hombres —rió—. Gasté mucho tiempo, me distraje imaginando las cláusulas que podría haber dictado la justicia divina. Tratando de adivinar cómo sería este testamento si lo hubiera ordenado Dios en lugar de doña Mina. Pero cuando pensamos a Dios nos pensamos a nosotros mismos. Y el Dios que yo puedo pensar —insisto en que dediqué mucho tiempo al problema— no hubiera hecho mejor las cosas, según se verá muy pronto.

Lo vimos caminar hacia la plaza y cruzarla, apresurado, alto y sin inclinar los hombros, con el portafolio colgado de dos dedos, seguro de lo que estaba haciendo bajo el sol amarillento y fuerte, seguro de que llevaba al juzgado, para nosotros, para toda la ciudad, lo mejor, lo que habíamos logrado merecer.

Empezamos a saberlo al día siguiente, muy temprano. Supimos que Guiñazú estuvo tomando café y coñac con el juez, que por un rato hablaron poco y se estuvieron mirando, graves y suspirantes, como si doña Mina acabara de morir y como si aquella muerte les importara. El juez, Canabal, era un hombre corpulento, de ojos fríos y abultados, un poco gangoso y al que yo, exagerando, le había prohibido beber alcohol desde fines de año. Moviéndose encima del testamento la pesada cabeza, desolándose a medida que volteaba las páginas con un solo dedo experto. Después se levantó bufando y acompañó a Guiñazú hasta la puerta.

—Si también se pierde esta cosecha nos vamos a divertir —dijo uno de los dos.

—Y ahora que le están casi regalando el trigo al Brasil —dijo el otro.

Pero antes de que se cerrara la puerta Canabal empezó a reírse, con una risa sin prólogo, hecha toda con carcajadas maduras.

—¡El perro! —gritaba—. La frase en que habla, la muy curtida y cínica, del amor y del perro. ¡Cómo me gustaría verles las caras! Y creo que se las voy a ver en este mismo despacho. Creían tenerla en la bolsa y ahora... ¡el perro y quinientos pesos!

Guiñazú volvió a entrar en la habitación y sonrió en silencio. Canabal se limpiaba la cara con un pañuelo enlutado.

—Perdone —resopló—, pero en toda mi vida, ni de picapleitos, conocí algo tan cómico. El perro y quinientos pesos.

—Yo pensé lo mismo —dijo Guiñazú con tolerancia—. Y también Ferragut está impaciente por verles las caras. Y es cierto que el asunto me pareció cómico. Continuó sonriendo hasta llegar a la ventana abierta sobre la calle angosta y rectilínea, embellecida por la humedad y el sol amarillo, sobre la música crapulosa e infantil que trepaba desde el negocio de radios y discos. Pero si tenemos en cuenta que la difunta deja una fortuna...

—Por eso mismo —dijo Canabal y volvió a reírse.

—Una fortuna a unas primas y sobrinas que tal vez no la hayan visto nunca y que seguramente la odiaban, y varias decenas de miles a gente que nadie sabe quién es y que habrá que perseguir con edictos por todo el país... Si tenemos en cuenta, señor juez, que la pareja la estuvo cuidando y la hizo feliz durante meses, y que ella estaba segura —como lo estamos nosotros, sin más prueba que la emporcadora experiencia— de que la pareja confiaba heredarla. Si admitimos que la vieja pensaba en esto cuando lo llamó a Ferragut para determinar que el muchacho, la enanita y el feto recibirán en pago de lo anteriormente expuesto quinientos pesos para situarse de por vida al margen de toda dificultad económica...

—Pero, Guiñazú... —dijo el juez, oliendo el perfume seco y triste de su pañuelo—. Si justamente por eso me reía, hombre. Ahí está la gracia: en la reunión de todas las cosas que acaba de enumerar.

“No tiene color en los ojos, pensó Guiñazú. Sólo tiene brillo y convexidad; podría pasarse horas mirando, sin pestañear, con una hojita de rosa pegada en la córnea”.

—Pero ya no me hace gracia —siguió Guiñazú—. La historia es demasiado cómica, monstruosamente cómica. Entonces, terminé por tomarla en serio, por desconfiar de lo que parece obvio. Por ejemplo, para despedirme, piense en el perro; dígame mañana por qué se lo dejó a él y no a las primas millonarias.

Cerró teatralmente la puerta y escuchó casi en seguida las carcajadas de Canabal, las preguntas babeantes que se hacía en voz alta para seguir riendo.

Supimos también que Guiñazú —que había dejado de encontrarnos en el café y el *Berna*— visitó *Las Casuarinas* al día siguiente. Supimos que

tomó el té en el jardín con la pareja, que inspeccionó las defensas de arpillera y lata contra heladas y hormigas desplegadas en las estacas de los rosales.

Supimos, cuando Guinazú quiso hablar, cuando llegó el invierno y *Las Casuarinas* quedó desierta y los habitantes de Santa María olvidaban el frío y la granizada para comentar la historia equívoca e inmortal del testamento, supimos que en aquella tarde húmeda de otoño Guinazú anticipó la entrega legal del perro moribundo y diarreico, y de cinco billetes de cien pesos.

Pero, en realidad, estábamos obligados a sospechar desde mucho antes que Guinazú había dado el perro y el dinero. Tuvimos que suponerlo en la misma melosa mañana de domingo en que alguien vino a contarnos que la enana se había acomodado para esperar, entre pilas de valijas y cajas redondas de sombreros, despatarrada para dar cabida al feto de once meses y al lanudo perro legañoso, en la escalinata del puerto, frente al amarradero de la balsa.

La doble entrega tenía que ser sabida desde el momento en que otro vino a contarnos que el muchacho, desde el alba de aquel mismo día, en el pescante inseguro del coche de *Las Casuarinas*, golpeando porque sí al caballo, anduvo recorriendo las quintas y comprando flores. No tenía preferencias, pagaba del cinturón sin discutir, acomodaba los ramos debajo de la capota, decía que sí a un vaso de vineta y trepaba de nuevo al pescante. Entró y salió de los caminos de tierra, se detuvo para abrir y cerrar porteras, obligó al animal a galopar bajo el círculo imperfecto de la luna, entre perros flacos, moteados e invisibles, enfrentó faroles y desconfianzas, llegó a sentirse débil y sin un peso, hambriento y con sueño, privado de la fe inicial y de la memoria de cualquier propósito.

Era de mañana cuando el caballo se detuvo cabeceando junto a la pared del cementerio. El muchacho apartó las manos de las rodillas para protegerse del olor asqueante de los quilos de flores que oprimía la capota y estuvo pensando en mujeres, muertes y madrugadas, mientras esperaba los campanazos de la capilla que abrirían la puerta del cementerio.

Tal vez haya sobornado al guardián, con sonrisas o con promesas, con el cansancio y la desesperación obcecada de su cuerpo y de su cara, más vieja y narigona. O acaso el guardián haya sentido lo que nosotros —Lanza, Guinazú y yo— creíamos saber: que mueren jóvenes los que aman demasiado a los dioses. Debe haberlo olido, indeciso, despistado un momento por el perfume de las flores. Debe haberlo tocado con su bastón hasta reconocerlo y tratarlo como a un amigo, como a un huésped.

Porque le dejaron entrar el coche, guiarlo tironeando de la quijada humeante del caballo hasta el panteón encolumnado, con un ángel negro de alas quebradas y con fechas y exclamaciones metálicas.

Porque lo vieron de pie y de rodillas en el pescante, y luego de pie sobre la tierra gorda, negra y siempre húmeda, sobre el pasto irregular e impetuoso, braceando sin pausas, jadeando por la mueca resuelta y fatigada que le descubría los dientes, para trasladar al voleo las flores recién cortadas, del coche a la tumba, un montón y otro, sin perdonar ni un pétalo ni una hoja, hasta devolver los quinientos pesos, hasta levantar la montaña insolente y despareja que expresaba para él y para la muerta lo que nosotros no pudimos saber nunca con certeza.

# TRILOGIA DE LA CREACION

por  
ROBERTO IBÁÑEZ

## I

### *NARCISO ESTERIL*

Allí al cielo cristales da la fuente.  
Al sueño, allí, da el ruiñeñor cristales.  
¡Oh perfección que enamorada sales  
a pedir testimonio transparente!

¡Ay, no saldrás de tu dominio ardiente!  
¡Lloro en la luz tus muertos esponsales,  
que velando sus diáfanos umbrales  
niega el cristal imagen a mi frente!

Como el cristal morada a esta mirada,  
al árido esplendor de mi belleza  
rehusa el ruiñeñor su melodía.

Orfebre sólo de mi obscura nada,  
hoja ya soy donde el otoño empieza.  
¡Ay, cuánta muerte en esta muerte mía!

## II

### *NARCISO CIEGO*

Narciso, no el de ayer. Ciego Narciso,  
rosa a rosa profiero mi blancura:  
sola del tacto, trémula escultura  
coreada en un secreto paraíso.

Sola del tacto, y del cristal sumiso  
que da clara progeñie a mi figura.  
¿Qué dios, sin abolir mi forma pura,  
vedarme el goce de su lumbré quiso?

Si en el crujido de la fronda flava  
oigo al Otoño fatigar su aljaba,  
yo en la fuente que absorta me recibe

creo a ciegas un mágico reflejo.  
¡Ay, no puedo heredarme en el espejo,  
pero el espejo por mi imagen vive!

## III

### *NARCISO HEROICO*

¡Adiós, oh ruiseñor que aún en la umbría  
das a mi sueño fiel, lengua secreta:  
como en tu dulce rama recoleta,  
en mi memoria cantarás un día!

¡Oh fuente, adiós! Sostén la imagen mía,  
ya en su tersura de cristal completa.  
Seré tu soledad, oh fuente quieta,  
como tú fuiste, oh fuente, mi agonía.

Si abdico y parto hacia la tierra obscura,  
en puntual esplendor mi imagen dejo  
antes que el tiempo rinda mi hermosura.

Hacia la muerte o la vejez me alejo.  
¡Oh fuente, quede en ti mi imagen pura,  
quede sin mí, como en divino espejo!

# *Pidiendo un Ortega y Gasset desde Dentro*

por  
JUAN D. GARCÍA BACCA

EN 1932, y con ocasión del primer centenario de la muerte de Goethe, escribe Ortega y Gasset un artículo que se intitula: *Pidiendo un Goethe desde dentro*.

Ortega confiesa sinceramente que no está para centenarios. No estaré yo seguramente en este mundo para el centenario de la muerte de Ortega, aunque no me falten evidentes e indisimulables ganas de supervivencia centenaria y aún matusalémica. Mas justamente porque nos preocupa con tanto rigor este 1955, estamos para meditar sobre Ortega, parte esencial y sobresaliente de nuestro presente histórico, del que saldremos a la una con él para entrar todos, él y nosotros, en el pasado; y, si nos lo merecemos, en la historia.

Los muertos, dice Sartre, son presa para los vivos. Sobre todo los recién muertos. Y más si han sido matados en plenitud de vida, en salud.

Estamos en el momento justo en que podemos pedir un Ortega desde dentro, y casi pedírselo a él mismo. Hagámoslo.

## I.

### ORTEGA SE NOS DA ÉL MISMO DESDE DENTRO

*Hay que hacer nuestro quehacer. El perfil de éste surge al enfrentar la vocación de cada cual con la circunstancia. Nuestra vocación oprime la circunstancia, como ensayando realizarse en ésta. Pero ésta responde poniendo condiciones a la vocación. Se trata, pues, de un dinamismo y lucha permanentes entre el contorno y nuestro yo necesario. Mi vocación*



era el pensamiento, el afán de claridad sobre las cosas. Acaso este fervor congénito me hizo ver muy pronto que uno de los rasgos característicos de mi circunstancia española era la deficiencia de eso mismo que yo tenía que ser por íntima necesidad. Y desde luego se fundieron en mí la inclinación personal hacia el ejercicio pensativo y la convicción de que era ello, además, un servicio a mi país. Por eso toda mi obra y toda mi vida ha sido servicio de España. Y esto es una verdad incommovible, aunque objetivamente resultase que yo no había servido de nada". (Prólogo a la tercera edición de las *Obras completas*, Madrid, 1943, pág. XV).

Nuestro interior, el claustro de nuestra intimidad, está resonando continua y molestando en mil y mil voces de mando y conminación: Cumple los diez mandamientos, nos truena la voz del Dios del Sinaí; cree en los dogmas; llena tus deberes de ciudadano, ¡ojo con las leyes del tráfico! Todas esas voces, algunas destempladas y con pitos, se dirigen a mí. Y si les preguntáramos —suponiendo con gran benevolencia, que dejen de gritarnos un momento—, a quién hablan?, y respondieran: a ti. Podríamos a nuestra vez contestarles: A mí?; y quién soy Yo? Porque de mí nadie entiende, ni puede entender más y mejor que Yo. Mas en este terreno no se aventuran nunca los vociferantes. Nada de que planteemos ese previo de *quién soy yo*, pues los únicos capacitados, por esencia, para responderlo, somos nosotros. Yo. No nos dejan que oigamos la voz del yo. Nuestra vocación. Ortega ha sido uno de los pocos mortales, y de los poquísimos españoles, —de España, tierra de vociferantes—, que consiguió hacer callar un momento a todo gritón entrometido, para intentar oír *quién era él*.

Y se dejó oír su yo. Le dio voces, de él a él. Le descubrió su vocación. *Mi vocación era el pensamiento, el afán de claridad sobre las cosas.*

No otra respuesta hubiera dado Sócrates. Mejor, no dio otra. Mas la circunstancia de Ortega y de Sócrates no coincidían. *Este fervor congénito me hizo ver muy pronto que uno de los rasgos característicos de mi circunstancia era la deficiencia de eso mismo que yo tenía que ser por íntima necesidad*".

La vocación por el pensamiento, el estar llamados a pensar, parece vocación esencial del hombre, de todo hombre, por el mero hecho o esencia, de ser animal racional. Ortega nos advierte que el hombre no es racional, sino que su *quehacer* consiste en hacerse racional. Pensar es *quehacer* específicamente humano; no un *factum*, o hecho, o esencia. O si queremos otra fórmula que nos acerque al Ortega *desde dentro*: el español es un tipo de hombre en que el pensar está por hacerse, y por eso pensar es su *quehacer*; mientras que en otros tipos de hombres tal *quehacer* está casi cumplido, está casi *hecho*. Es un hecho.

Es un *hecho* que Descartes, Kant, Hegel piensan; es un *quehacer* el que Ortega piense. En los presocráticos el pensar era aún un *quehacer*. Por eso se ve surgir, manar, brotar en ellos no sólo los pensamientos, sino

el pensar mismo. Mas ya desde Platón, el pensar parece función natural humana, casi como el digerir; y ya no contarán sino los pensamientos, lo pensado. Desaparece el *quehacer*. Queda lo *hecho*. Y a partir de ese momento el ámbito de la intimidad occidental resonará en altisonantes verdades, en dogmas, en sistemas.

En otro trabajo he llamado a Ortega *presocrático*; su vocación fue la de serlo, y lo fue.

En mitad de una sinfonía, y en un fortísimo de Beethoven no hay quien se atreva o pueda hacer oír su voz. En nuestro siglo veinte, y en medio del concierto ideológico, perfecto, afinadísimo, definitorio, de los sistemas que nos vienen tocando sus temas y variaciones durante veinticinco siglos, no hay modo, y a veces creemos que ni derecho, a hacer oír la voz, la nuestra, a la que solemnemente, conminatoriamente, en nombre de la Verdad, todos se dirigen. No hay derecho a *pensar* ya. El pensamiento no es un *quehacer*. El pensamiento ha cuajado, fraguado y cristalizado en pensamientos. Nadie está llamado a pensar. Nadie? — Uno, al menos: Ortega y Gasset.

Y Ortega, a mitad del concierto ideológico en que resonaba España, —en todos los órdenes, desde filosófico a político y religioso, y resonaba con voces de mando y conminación—, levanta su voz para pedir el derecho a pensar.

*Ortega es el quehacer español de pensar*. Y el primero y la primera vez en la historia en que un español, dentro de su patria, nos hizo sentir el pensar como *quehacer*, no como pensamiento.

Y por unos años se pensó, — en España. Por otros muchos, y muchísimos más, tantos que sumados dan siglos y siglos, se repitió pensamientos. Se dieron conciertos, bien dirigidos, de sinfonías filosóficas perfectas: tomismo, escotismo, suarismo. Lo cual no está mal; no creo, con todo y contra tantos, que sea lo mejor. Aunque a veces me recuerdo a mí mismo aquello de que *lo mejor es enemigo de bueno*. Y es otra discretísima advertencia de Ortega: *Por eso toda mi obra y toda mi vida han sido servicio de España. Y esto es una verdad incommovible, aunque objetivamente resultase que no había servido de nada.*

## II.

### ORTEGA O LA VOCACION DE ESPAÑA A PENSAR

No es valiente quien no tiene miedo, sino quien teniéndolo y sintiéndolo se lo aguanta.

España es la tierra del miedo a pensar, y del miedo a dejar que se piense. Y es la tierra de los que se saben aguantar el miedo a pensar,

aunque a veces no se llegue a dominar el miedo a dejar que otros piensen. Pero ¿es que cabe eso de miedo a pensar? ¿O el miedo a ser hombre, en quien ya lo es, y nada menos que por esencia o naturaleza?

Una serie de imperceptibles pasos nos lleva a veces a concluir de "el hombre es racional", a "el hombre tiene razón", a "el hombre tiene siempre razón", y a "el hombre tiene siempre razones para todo". Y el convencimiento de la legitimidad de estas conexiones se llama "racionalismo".

Huelga añadir que quien admita semejante conexión como natural, no podrá experimentar jamás miedo a pensar, pánico ante los pensamientos.

Mas dentro de la general y común condición de "hombre", cabe, partiendo de la primera premisa, desviar la consecuencia en otra dirección: "el hombre es racional", "luego el hombre da razones". No basta con que uno tenga razón, hace falta que se la *den*, —decimos en España. No basta con que dos y dos sean, con claridad, distinción y evidencia insultantes, cuatro; le hace falta a esa verdad, para que sea verdad, el que el hombre *le dé la razón*. Y "dar algo" es asunto de gracia, no de necesidad. La Verdad será tan verdadera cuanto quiera; mas no tiene *razón*, si no se la *damos*. La verdad cobra razón por gracia nuestra, por don nuestro. Y ¿qué es lo que damos a las verdades para que tengan, por gracia de tal gracia nuestra, razón?

*Las realidades supremas*, dice Ortega, en oposición a las inferiores: colores, sonidos, placer, dolor sensibles, "son más pudorosas; no caen sobre nosotros como sobre presas. Al contrario: para hacerse patentes, nos ponen una condición: que queramos su existencia, y nos esforcemos hacia ellas. Viven, pues, en cierto modo apoyadas en nuestra voluntad. La ciencia, el arte, la justicia, la cortesía, la religión son órbita de la realidad que no invaden bárbaramente nuestras personas, como hacen el hambre o el frío; sólo existen para quien tiene la voluntad de ellas".

"Cuando dice el hombre de mucha fe que ve a Dios en la campiña florecida, o en la faz combada de la noche, no se expresa más metafóricamente que si hablara de haber visto una naranja. Si no hubiera más que un ver pasivo, quedaría el mundo reducido a un caos de puntos luminosos. Pero hay sobre el pasivo ver un ver activo que interpreta viendo, y ve interpretando, un ver que es mirar" (Meditaciones del Quijote, Meditación preliminar, 4).

Los orbes de las cosas superiores, las ideas, existen por "gracia" de mi voluntad, por "don" de mi libre albedrío.

"Soy yo, pues, por un acto mío, quien las mantiene en una distensión virtual; si este acto fallara, la distancia desaparecería, y todo ocuparía indistintamente un solo plano" (ibíd. Nº 3).

El miedo a un pensar tal que de su íntima querencia dependen las diferencias entre las cosas y sus virtuales distancias o distinciones, que viven apoyados en nuestra voluntad, es el miedo que debía sobrecoger a

Atlante cuando caía en cuenta de que estaba llevando en vilo el mundo entero.

Si ver, con los ojos o con el entendimiento, es un acto necesario; mirar es un acto libre; es el acto característico de un pensamiento libre, del pensamiento de una persona, no de una máquina de ver y asentir a verdades.

España es la tierra del miedo a pensar, porque es tierra de *fe llevar*; de verdades que se dan por don y gracia de El Libérrimo, se reciben por don y gracia libres de nuestra voluntad, y se les da razón porque nos da la gana.

De ahí que el español no conciba el que no se *dé* razón a ciertas verdades; es que no se trata para él de discutir si son o no verdades, sino de un acto de generosidad, de regalarles razón, a veces con bien pocos méritos de su parte para hacerse acreedoras a tal regalo, algunas con positivos e insultantes deméritos.

Vivir el pensar como dar razón a la verdad es vivir el pensar como quehacer. Ortega ha dado muchas, variadas y deliciosas formulaciones a esta idea, tan suya que no creo haya sido de nadie en la historia del pensamiento. Una de ellas, y no por cierto la menos lograda, se encuentra en "El Tema de nuestro Tiempo" (V). "En estas situaciones de extrema anomalía se hace patente la necesidad de completar los imperativos objetivos con los subjetivos. No basta, por ejemplo, que una idea científica o política parezca por razones geométricas verdadera para que debamos sustentarla. Es preciso que, además, suscite en nosotros una fe plenaria y sin reserva alguna. Cuando esto no ocurre, nuestro deber es distanciarnos de aquella, y modificarla cuanto sea necesario para que se ajuste rigurosamente con nuestra orgánica exigencia. Una moral geoméricamente perfecta, pero que nos deja fríos, que no nos incita a la acción, es subjetivamente inmoral. El ideal ético no puede contentarse con ser el correctísimo: es preciso que acierte a excitar nuestra impetuosidad. Del mismo modo, es funesto que nos acostumbremos a reconocer como ejemplos de suma belleza obras de arte —por ejemplo, las clásicas— que acaso son objetivamente muy valiosas, pero que no nos causan deleite.

Nuestras actividades necesitan, en consecuencia, ser regidas por una doble serie de imperativos, que podrían recibir los títulos siguientes:

IMPERATIVO

	Cultural	Vital
Pensamiento:	Verdad	Sinceridad
Voluntad:	Bondad	Impetuosidad
Sentimiento:	Belleza	Deleite. (n. V.)

El miedo a pensar es el *santo temor a pensar*, principio de la sabiduría Orteguiana, — y española. El hombre es racional, por naturaleza; pero da razones y la razón a la verdad, por gracia; y a ratos y a veces por gana, o la niega por desgana.

Los dones que se dan porque al dador le da la gana; y se reciben porque a uno le da la gana; y se pierden porque a uno le da la desgana. Y gana y desgana son no tan sólo términos castellanos intraducibles e inexportables, sino, lo que es más grave y profundo, indivisibles para más de medio mundo, para todo el mundo racionalista, que, por de pronto, abarca casi toda Europa.

Ortega es la voz de España que nos llama a pensar como a gracia, don y regalo que a la Verdad, a todas las verdades, hacemos para que obtengan entonces razón, que, de suyo y a solas de nuestra voluntad, no tuvieran.

Y ésta fue la vocación de Ortega, y eso fue cumplidamente el que en vida se llamó José Ortega y Gasset.

### III.

#### ORTEGA O EL OJO DE ESPAÑA

Todas las cosas de este mundo están *patentes* a todas; unas pocas, además de patentes, están *abiertas* a todas. No hay que poner puertas al campo, se dice en Castilla; hay que poner puertas a la casa. A los campos gravitatorio y electromagnético están, por necesidad, patentes todas las cosas, aun el más encerrado vacío de la más perfecta máquina neumática, hasta el rincón más apartado del universo; y naturalmente está patente a todo eso el hombre, expuesto a todo, expósito entre expósitos. A lo cual ha dado Heidegger la fórmula "estar caído y recaído (Verfallen) cual cosas entre cosas, como una de tantas".

El ojo está *patente o expuesto* a las radiaciones electromagnéticas lo mismo y por iguales leyes que una placa fotográfica. Pero además, a la vez y por encima de todo eso, está *abierto* a ellas. La placa fotográfica está expuesta a las radiaciones; no está abierta a ellas; pero eso no ve, a pesar de recibir las radiaciones igual que nuestros ojos. Porque estar abierto, —y urge ya diferenciarlo de estar expuesto o patente—, implica recibir una realidad, desconectando y neutralizando su causalidad; admitirla de visita, no de invasora.

Todo lo ve el ojo, —monte, madera, casa, piedra, sol...—; y se le comienza por entrar todo lo que tales cosas son en su realidad; que las radiaciones que todas ellas emiten son carne de su carne, masa de su masa,

energía de su energía, impulsos de su impulso. Mas el ojo, con displicente y efectivo señorío, no se da por enterado de nada de eso tan real y eficiente. Y no se hace piedra, sol, fuego, casa... Lo deja todo reducido a idea: a pura presencia, espectáculo, aspecto.

El ojo se abre a idea, mientras y apesar de estar expuesto a realidad. Por los ojos nos invaden las cosas; mas, por maravilla inexplicable, aunque la vivamos, trocamos en ese mismo punto invasores en comedidos visitantes.

#### *Ortega es el ojo de España*

Por España, como por las demás partes del mundo, se entran en invasoras oleadas, reales e incontenibles, todas las ideas y formas de cultura, —religiosa, moral, estética, científica, política—. España está patente y expuesta a todo eso, como cualquier hijo de vecino, por más diques que se opongan. Las ondas del sonido, y aun de la luz, contornean presto todos los obstáculos reales.

Pero no siempre España ha sabido trocar invasión en visita. Nos invade el Protestantismo, cuando se difunde, potente y primigenio, por toda Europa. Y a tal invasión, real y conmovedora, respondemos con guerra, a sangre y fuego. Y claro está no nos hemos enterado de qué es protestantismo, que eso sólo se conoce cuando se es capaz de cambiar invasión en visita, en que se deja hablar, explicarse, darse a entender personas.

España no tuvo *ojos* para el Protestantismo, —ni los tiene.

Nos invadió el Enciclopedismo francés y la Ilustración; tampoco supimos real y fructíferamente trocar invasión en visita. Y España no se enteró del mensaje maravilloso de la ciencia y filosofía modernas, y del nuevo vivir que en otras partes trocaba, casi transustanciaba, campos de batalla en sala de espectáculos.

En el *Proverbio y Cantar CLXI*, dedicado a Ortega y Gasset, suelta Antonio Machado su voz a semejantes razones en verso:

*El ojo que ves no es  
ojo porque tú lo veas;  
es ojo porque te ve.*

¿Hacia qué cosas está *abierto* el ojo de Ortega y Gasset?

¿Qué cosas nos vió?, ¿o hacia qué cosas nos *abrió*?

¿Respecto de qué cosas nos transmutó invasión ideológica y cultural en espectáculo, en ideas?

¿Los ojos con que vemos a Ortega y Gasset, sólo son ojo porque él nos ve, o somos ojos porque lo vemos?

Muchas preguntas son, para que yo solo cumplidamente las responda. Ortega es el ojo de la *España contemporánea*, abierto a la cultura

universal, —religiosa, política, científica, filosófica, literaria...; en especial, sensible a la germánica; y nos transubstanció su invasión en epetáculo.

"Porque así debiéramos en definitiva llamar la aptitud adscrita a nuestro mar interno" (Mediterráneo): sensualismo. Somos meros soportes de los órganos de los sentidos: vemos, oímos, olemos, palpamos, gustamos, sentimos placer y el dolor orgánicos. Con cierto orgullo repetimos la expresión de Gauthier: el mundo exterior existe para nosotros".

¡El mundo exterior! Pero ¿es que los mundos insensibles, —las tierras profundas— no son también exteriores al sujeto? Sin duda alguna: son exteriores y aun en grado eminente. La única diferencia está en que la «realidad» —la fiera, la pantera— cae sobre nosotros de una manera violenta, penetrándose por las brechas de los sentidos, mientras que la idealidad sólo se entrega a nuestro esfuerzo. Y andamos en peligro de que esa invasión de lo externo nos desaloje de nosotros mismos, vacíe nuestra intimidad, y exentos de ella quedemos transformados en postigos de camino real, por donde va y viene el tropel de las cosas".

El predominio de los sentidos arguye de ordinario falta de potencias interiores. ¿Qué es meditar comparado al ver? Apenas herida la retina por la saeta forastera, acude allí nuestra íntima, personal energía, y detiene la irrupción. La impresión es filiada, sometida a civilidad, pensada —y de este modo entra a cooperar en el edificio de nuestra personalidad". (Meditación preliminar, 8).

España andaba por los tiempos mozos de Ortega experimentando una invasión de filosofía germánica; que en forma de invasión se nos entró el krausismo; y no hubo "yo" que nos la filiara y sometiera a españolidad. Y Don Marcelino Menéndez y Pelayo se despachó fácilmente a su gusto y a sus anchas sobre eso de nieblas germánicas, que tal se le antojaron a su rudimentario órgano de visión filosófica, casi mejor mancha pigmentaria sensible y resentida a la luz de toda filosofía, —excepto a la de una vaga cristiana, vagamente entendida.

"Cuando yo era muchacho leía, transido de fe, los libros de Menéndez y Pelayo. En estos libros se habla con frecuencia de las nieblas germánicas, frente a las cuales sitúa el autor la claridad latina. Yo me sentía, de una parte, profundamente halagado; de otra, me nacía una compasión grande hacia esos pobres hombres del Norte, condenados a llevar dentro una niebla.

No dejaba de maravillarme la paciencia con que millones de hombres, durante miles de años, arrastraban su triste sino, al parecer sin quejas y hasta con algún contentamiento.

Más tarde he podido averiguar que se trata simplemente de una inexactitud, como otras tantas con que se viene envenenando a nuestra raza sin ventura. No hay tales nieblas germánicas, ni mucho menos tal claridad

latina. Hay sólo dos palabras que, si significan algo concreto, significan un interesado error" (ibíd. Nº 6).

El ojo sano ve todo claro, hasta lo oscuro.

"Claridad no es vida, pero es la plenitud de la vida. ¿Cómo conquistarla sin el auxilio del concepto? Claridad dentro de la vida, luz derramada sobre las cosas es el concepto. Nada más. Nada menos. Cada nuevo concepto es un nuevo órgano que se abre en nosotros sobre una porción del mundo, tácita antes e invisible. El que os da una idea os aumenta la vida y dilata la realidad en torno vuestro. Literalmente exacta es la opinión platónica de que no miramos con los ojos, sino a través o por medio de los ojos; miramos con los conceptos" (ibíd. Nº 12).

Y mientras el "ojo" de Ortega nos mantuvo abiertos a la cultura universal, en especial a la filosofía germánica, no hubo libro de religión, arte, filosofía, ciencia... que, al llegar a España, no saliera instantáneamente repelido, cual por coz de asno, por encima de los Pirineos. Ortega nos lo daba visto con ojo español, en un prólogo o en una nota previa.

La amiba, recordaba Ortega a otro propósito, improvisa sus órganos a medida de sus circunstanciales necesidades. La amiba gigantesca que es España, —España invertebrada—, improvisa de cuándo en cuándo, —¿cuando Dios quiere?, no siempre que hace falta, y menos constantemente—, un "ojo", por el que, momentáneamente, nuestra sensibilidad extremada e irritabilidad elemental ascienden a "sentido de la vista".

Vemos clara y distintamente, guardando nosotros las distancias frente a las cosas, y haciendo que ellas nos guarden las distancias, sin perdersen de vista unos a otros.

Pareciera, no obstante, que España no es, a semejanza de otras naciones no muy distantes, vertebrado superior, con ojos permanentemente cuajados en órgano estable, siempre disponibles, perennemente abiertos al mundo, y no solamente expuestos a él.

El último "ojo" que España se dio fue Ortega y Gasset.

Y ahora que él no nos ve, ¿dejaremos de ser ojos porque él ya no nos vea?

# *MUSICA PARA BUHOS*

por  
RICARDO PASEYRO

En la tiniebla espío, como un árbol,  
el rincón de la noche menos fuerte  
en que implantar raíz, lanzar el canto  
de las hojas —gemido triste, oscuro—,  
música para buhos.  
¿Quién escucha despierto en el silencio,  
quién cuando llega el día reconoce  
la marca en la corteza indiferente?  
Destino de penumbra: estar a ciegas,  
cantar sombrío, disolverse al sol.

# LA NOVELA DE FROULISH

por  
JOHN WAIN

## CAPITULO DE HURRY ON DOWN

—Y ahora daremos comienzo —dijo la voz de campana de June Veeber, como invitando al auditorio a alguna especie perversa de orgía— a la primera reunión de la temporada de invierno, dando la bienvenida al señor Froulish, que nos leerá trozos selectos de su Obra en Preparación.

Se sentó. George Hutchins acercó su silla a la de la joven, y bajo la protección de un periódico, le tomó subrepticamente la mano.

Froulish se inclinó hacia adelante; su cara era una máscara ciega y convulsa. Estiró el brazo nerviosamente, y volcó el vaso, con un ademán tan poco natural que sin duda parecía estudiado; no obstante, por ese mismo motivo, Charles comprendió que su nerviosidad era genuina.

Todos esperaban que empezara a hablar. Froulish los miraba fijamente, manoseando la hoja superior de su pila de páginas a máquina; la pierna izquierda se le estremecía espasmódicamente. Uno de los oyentes carraspeó, haciendo un ruido de carabina disparada en un túnel de subterráneo. Era el fastidioso de la sociedad, el señor Gunning-Forbes, primer profesor de inglés de la escuela secundaria local. Charles le había lavado una vez las ventanas.

—Señoras y señores —susurró Froulish roncamente.

Había dejado caer el cigarrillo sobre la alfombra, frente a la chimenea, y el humo comenzaba a ascender en espiral. Hutchins se adelantó oficiosamente y apagó con el pie el tejido en combustión.

—Empezaré sin preámbulos, leyendo los párrafos iniciales de la obra.

—¿Qué título tiene su libro? —preguntó Gunning-Forbes, desconfiado, colocando las manos sobre las rodillas manchadas de sus pantalones de franela.



—No tiene título —dijo Froulish con impaciencia—. Basta con la encuadernación en azul marino. Sin nada en la tapa, ni en la página del título interior.

—¿Y eso para qué? —gruñó el profesor, con hostilidad creciente—. El pensamiento se vuelve imposible cuando las cosas no tienen nombre. El pensamiento, en realidad, *consiste*...

—A mí me parece obvio —exclamó Froulish con pasión—. Me parece axiomático. Ningún título... imposible expresar en pocas palabras de qué se trata. Se trata de cosas que *no* se pueden expresar en una palabra. Se trata de la vida humana. No es más que un libro... si uno quiere saber lo que dice, lo lee y lo averigua, por su cuenta. Hay que combatir la idea de que las cosas importantes puedan llevar etiqueta, puedan ser clasificadas en categorías.

Gunning-Forbes se había puesto de pie, pero June Veeber se inclinó hacia él y le puso una mano sobre la manga. El profesor se volvió, la miró fijamente, y luego se sentó otra vez; sus anteojos de montura metálica centelleaban amenazadoramente.

—Los primeros párrafos —dijo Froulish, sacándose el cuello y la corbata y arrojándolos al fuego (sin duda era un efecto calculado, pero nadie habría podido jurarlo)—. No tienen nada que ver con el verdadero *asunto* del libro. No es más que un ataque melódico e indirecto, o preparación semántica.

—Repita eso —carraspeó Gunning-Forbes.

—Dije —moduló Froulish— un ataque melódico e indirecto, o preparación semántica.

Siguió un silencio.

—“Un semidiós de adiós o dos” —empezó Froulish sin mayores explicaciones—, “una voz veloz que atroz nos da su coz. ¡Ah, siento el tormento del violento lamento! Oh vengo rengo del luengo abolengo que tengo, fruto del bruto escorbuto con luto de esputo, escaramujo de brujo, ¿qué tapujo sin lujo adujo?”.

Hutchins se revolvió con cierta inquietud en su asiento.

—“Mira bien, tira cien, ¿irá quién? Revoltijo, escondrijo, ese es mi hijo, sobre nada, voz velada, no oye nada, condenada, no ordenada, obra errada, ¡oh la helada!”.

Los anteojos de Gunning-Forbes relampagueaban de furor. El público de maestros y empleados de banco miraba atónito al novelista. Hutchins buscó la mirada de June Veeber y sonrió con lascivia. Charles inhalaba profundamente el humo de su cigarrillo. Froulish seguía zumbando su encantamiento:

—“Profundo en el mundo me hundo jocundo del rotundo segundo, yo atorrante errante y chorreante con la cara rara para Sara Lara que

ara y ora o era huera mi Hora”. Así termina la primera parte —concluyó.

Sus oyentes revivieron. Las cabezas inclinadas volvieron a erguirse.

—Bueno, si ese es el preámbulo, ¿qué nos cuenta del relato? ¿Por qué no nos resume el argumento? —exigió Gunning-Forbes.

—¿Resumir el qué? —preguntó con sorna Froulish.

Parecía arder en deseos de reñir con el anciano.

—El argumento. Bosqueje el argumento, y luego léanos algunos trozos, para mostrarnos cómo ha tratado a los personajes.

—No me haga reír, que tengo el labio partido —dijo Froulish desdeñosamente.

La oposición había dado fuerza a sus fibras más íntimas gracias al efecto tónico de esa hostilidad, se sentía alerta, feliz, casi alegre. Habían desaparecido de él la inquietud neurótica y la melancolía habituales; era una prueba viviente del hecho de que todo hombre está biológicamente provisto de maravillosas reservas de vigor, que sólo pone en juego cuando tiene que defender lo que realmente le importa. Charles, desde su rincón, observó esta transformación, reconociendo con humildad que se había equivocado; recordó la ferocidad con que Betty había defendido a su hombre, amenazado por otra mujer. Tantas cosas, tantas cosas que él ni siquiera se había imaginado.

—A pesar de todo, señor Froulish —intervino con voz helada June Veeber, antes de que la riña adquiriera mayores proporciones—, nos gustaría tanto que nos leyera algo más. ¿No podría escoger algún trozo que nos ilustrara un tema central, o alguna tendencia del libro?

—Con usted se puede hablar —contestó el novelista, que era bastante dócil siempre que no mencionaran la palabra “argumento”—. Me reduciré a explicarles la situación central. Seis personas están atrapadas en un ascensor, entre dos pisos de un rascacielos; un músico, un cirujano, una criada, un prestigitador, una muchacha que es su ayudante, y un jorobado que lleva una valijita consigo.

—Conteniendo algunos sandwiches, espero —dijo riendo el pastor del lugar—. No tardarán mucho en sentir hambre.

—Ustedes pueden imaginar por su cuenta los detalles —dijo Froulish, sin comprender que el individuo creía haber dicho una broma—. ¿Por dónde iba? Ah sí, los seis en el ascensor. Parte del libro consiste en una serie de escenas retrospectivas; cada una de ellas es dos veces más larga que una novela común, y se refiere a la vida previa de cada uno de los personajes. No a sus vidas físicas, sino a las corrientes psíquicas que han fluido por ellos. Expresadas sobre todo por medio de esquemas de imágenes.

—Dios me libre —dijo Gunning-Forbes en voz alta.

—Mientras tanto —prosiguió Froulish—, tratan de mandar un mensaje al Electricista Jefe, que vive en el sótano, para que haga funcionar

el ascensor. Por lo menos, saben que existe una puerta que dice "Jefe de Electricistas", pero ninguno la ha visto nunca abierta, ni ha visto a nadie salir por ella. Los mensajes deben ser escritos en una clave ritual, y pasados por debajo de la puerta.

Gunning-Forbes empezaba a demostrar algún interés.

—No es un detalle feo, ése —comentó—. Sirve para ilustrar hasta qué punto las clases obreras se han excedido en sus atribuciones a partir de la guerra, ¿no?

Por suerte Froulish no le hizo caso.

—Pero no consiguen hacerle llegar el mensaje. Al principio pasan el tiempo tratando de darse ánimos. El prestidigitador saca bolas de billar de las orejas del músico, el médico diagnostica el estado físico de cada uno de ellos y les recomienda diversas operaciones, la criada canta refranes de music-hall de la época de nuestros padres. El jorobado es el único que no hace nada. Ni tampoco habla.

—Al parecer, no llena ninguna necesidad de la novela —dijo Gunning-Forbes.

—Pasa un par de días, y poco a poco empiezan a enloquecerse de hambre y de sed. Finalmente, cuando ya se encuentran en las últimas fases del agotamiento y de la desesperación, el jorobado les propone una manera de poner fin a su agonía. Saca de la valija una granada de mano. Al explotar en ese pequeño espacio cerrado, los matará a todos. Entonces sigue un largo debate sobre cuál de ellos sacará el disparador, para que el objeto explote. Entre otras cosas, hay un interesante problema de teología. El que saque el disparador será al mismo tiempo culpable de asesinato y de suicidio.

Hizo una pausa. El auditorio lo miraba con apatía. Los ojos de Betty no se apartaban de la cara de June Veeber.

—Finalmente, el prestidigitador resuelve la cuestión. Saca el disparador por un acto de *magia*. Lo hace saltar sin que se vea si lo ha tocado realmente. Para probar que es culpable de suicidio y asesinato, sería necesario *probar* que ha tocado el disparador, y eso no es posible.

—¡Oh, vamos! —exclamó el pastor desde la última fila.

Froulish, acalorado con su explicación, no le hizo caso.

—De todos modos, ahora están todos muertos. La explosión libera al ascensor, que cae a la planta baja. Entonces retiran los cadáveres. Naturalmente, al tenderlos uno al lado del otro, les quitan todos los papeles que llevan consigo, y estos documentos son estudiados para su identificación. Es así que descubren —e hizo una pausa dramática— que el jorobado era el Electricista Jefe.

Siguió un silencio.

—Bueno, continúe —dijo Gunning-Forbes, alentándolo.

—Ése es el fin —dijo Froulish frunciendo el ceño.

Se oyó un remover de sillas.

—Así que ése es su argumento, ¿no es verdad? —dijo Gunning-Forbes con tono judicial—. ¿Le gustaría saber qué me parece?

—No, pero evidentemente a usted le gustaría decírmelo.

—Me parece que tiene pasta para una buena narración, siempre que suprima por supuesto todas esas tonterías verbales, y se atenga al relato escueto. Salvo una falla grave.

Esperó que Froulish le preguntara cuál era, pero el novelista en esos momentos liaba un cigarrillo y no parecía escuchar. El profesor continuó:

—Ese hombre no podía tener una granada de mano en la valija. La gente no lleva nunca esas cosas consigo. No es suficientemente realista; resulta rebuscado.

—¿No podría acaso ser corredor de una firma fabricante de granadas de mano? —inquirió el pastor.

Charles se preguntó si el hombre estaba loco o sencillamente ebrio.

—No es posible —dijo Gunning-Forbes, meneando la cabeza—. Se supone que es el Jefe Electricista. No puede combinar las dos profesiones. Ningún buen novelista introduciría un detalle tan rebuscado. Un cursillo de Thackeray, es lo que yo le recomiendo; pronto se eliminarían esas pequeñas fallas. Entonces sí, podría abrirse camino con facilidad.

Se repantigó benévolamente en la silla. Froulish se ruborizó hasta volverse escarlata. Comenzó a balancearse en su sillón, hacia atrás y adelante, moviendo febrilmente sus deditos cortos; era su señal habitual de agitación violenta. Charles contuvo el aliento, esperando el estallido. Pero algo lo impidió.

Hutchins había mantenido hasta ese momento un piadoso silencio, dividiendo sus energías entre la tarea de sonreír insinuantemente a la opulenta sirena que tenía a su lado, y la de mirar con aire de superioridad al auditorio; pero ahora, evidentemente, consideró que le había llegado el momento de representar su papel y deslumbrar a los circunstantes. Sacó una pipa y la llenó. Charles pudo ver, por el color claro y el tipo filamentos de tabaco, que era una mezcla sumamente suave; esto no lo sorprendió, porque Hutchins, aunque necesitaba la pipa para desempeñar correctamente su papel, tenía la desventaja de estar enfermo del estómago. Tampoco encendió la pipa en seguida; se la puso en la boca, volvió a sacarla, jugueteó con ella, y finalmente, plantándosela entre los dientes del medio, dijo con voz aguda y exageradamente precisa:

—Supongo, Froulish, que lo que usted está escribiendo es lo que una persona vulgar como yo —y sonrió con aire infantil, para demostrar que no debían tomarlo al pie de la letra— llamaría un retorno a la alegoría. ¿Se consideraría usted un continuador en línea directa de Kafka?

Esperó la respuesta de Froulish con el aire tranquilo y condescendiente de la persona habituada a examinar ideas y ponerlas en orden, pero que no obstante está dispuesta a ser paciente con los que suelen tener sus ideas totalmente enmarañadas. El joven erudito, que efectúa su pequeña excursión de beneficencia por los barrios pobres del intelecto.

—No —replicó Froulish con seriedad—. Mis maestros son Dante, Espinoza, Rimbaud, Boehme y Grieg.

Hutchins mordió agitadamente el extremo de su pipa. Su cara perdió en parte la expresión de beatitud; no sabía con certeza si le tomaban el pelo, y para él era importante, ya que había entrado en la justa bajo la mirada de una dama, vencer con honor.

—Grieg; un detalle muy interesante, en verdad. Y dígame —preguntó, apuntando hacia Froulish con la pipa—, ¿por qué incluye a un músico en una lista constituida en su totalidad, salvo esa excepción, por escritores? Quizá a usted le parezca un detalle sin importancia...

—No veo el detalle —interrumpió Gunning-Forbes.

—Pero lo que nos interesa a todos nosotros, sobre todo, es saber cómo funciona la mente de los tipos como ustedes. Nuestras mentes —y volvió a sonreír para indicar que no quería decir realmente que las mentes de los presentes estuvieran a la altura de la suya— funcionan por los métodos ordinarios, se trasladan si se me permite la expresión, por las rutas ordinarias. Pero los tipos como usted parecen haber descubierto ciertos...

No quería decir "atajos", le parecía demasiado cursi; por lo tanto dijo:

—Ciertos corto-circuitos.

¡Demonios, había elegido mal la palabra! Corto-circuitos no era en absoluto lo que quería decir.

Más tarde, Froulish le explicó a Charles que había estado a punto de replicarle: "Me refiero, por supuesto, a Aloysius Grieg, Abad de Helsingfors en el siglo diecisiete, autor del *Tractatus Virorum et Angelorum*, y especialmente al tercer libro, el apócrifo", pero en la realidad se conformó con responder estiradamente:

—Por supuesto, no espero que mi intención resulte clara como la luz para todos, aunque supongo que la mayoría de ustedes está en condiciones de advertirla. Me refiero, por supuesto, a los colores modales de Grieg, y especialmente a su manejo de las maderas. Considero que las vocales "o" y "u" son las maderas de la orquesta verbal, y un recuento exacto revelaría, como usted sin duda habrá reconocido, que esas dos vocales predominan sobre las demás en lo que podríamos llamar los tiempos lentos de mi obra.

Hutchins puso en juego todas sus reservas maltrechas. June Veeber lo miraba de una manera poco alentadora.

—Bueno, no, no puedo decir que lo haya advertido —dijo, bonachón

y agresivo, con ese estilo de profesor secundario que nos dice que no comprende una cosa, para dar a entender que uno es un imbécil porque simula comprenderla—, los tipos como ustedes tienen la tendencia de honrarnos suponiendo que entendemos en sus obras muchas cosas, que, sospecho, no siempre entendemos.

Miró en torno buscando apoyo, pero todos lo observaban con fijeza pétrea; la discusión se había prolongado demasiado. Preguntó:

—Por ejemplo, ese trozo que acaba de leernos, ¿era un tiempo lento?

—No —dijo Froulish con calma—. Era una cadencia.

Alzó triunfalmente la mirada hacia el rostro desconcertado de Hutchins; al mismo tiempo sacó un peine del bolsillo y se lo pasó por el pelo. Bajo la luz eléctrica, se vio claramente caer una lluvia de caspa.

June Veeber se levantó. Estaba sin duda decidida a poner fin a la reunión, antes de que la sociedad quedara tullida para siempre. Además, deseaba encontrarse un rato a solas con George Hutchins y hacerle ciertas observaciones sobre la inconveniencia de ponerse en ridículo delante de la gente. Los amiguitos de June no podían permitirse descender por debajo de cierto nivel bien determinado.

—Dentro de unos minutos serviremos el café. Señorita Wotherspoon, ¿sería usted tan amable que nos ayudara como de costumbre? Muchísimas gracias.

La ayuda "de costumbre" de la señorita Wotherspoon consistía en arrastrarse hasta la cocina del colegio, preparar el café y traerlo.

—Y mientras tanto —agregó June— estoy segura de que todos nosotros le estamos infinitamente agradecidos al señor Froulish por esta velada tan estimulante, y esperamos con ansiedad e interés la próxima publicación de su libro.

—Entonces tendrá que esperar sentada —replicó secamente Froulish—. Esto no es más que un primer borrador. No creo que lo termine antes de quince años. Yo no soy de los que confunden la literatura con la prostitución.

Pronunció esta última palabra con tanta deliberación, y mirando tan fijamente a June Veeber, que Charles habría jurado que el insulto era intencional. No era el único que opinaba así; asombrado por una especie de relincho repentino, miró a su alrededor: era Betty que se reía.

# *PALABRAS PARA UN CADAVER*

por  
MAGDALENA HARRIAGUE

Déjame respirar éste pájaro sobre tu boca sin alas.  
Bajar hasta tu piel  
el último trozo de cielo que me quedaba intacto.  
Demorar el vacío que se te viene encima.  
Golpear por última vez con memorias luminosas.  
Sacudir tu obstinación en el silencio.  
Prestarte campanas.

Ver cómo la ciudad te perfora.  
Cómo sube por tus manos su piedra fiel,  
sus vértigos lineales,  
su rigidez tumultuosa.  
Cómo cierra las evocaciones que sobrevuelan tu rostro.  
Cómo estrecha el aire que ya no reclamas.

Yo también te miro con ojos ásperos de muralla  
donde no juega una lágrima.  
Y apenas un distraído fragmento de paisaje  
resucita tu mirada,  
los lados de algún gesto,  
el ámbito de tus pasos.  
Apenas un cansancio  
andando por tus rasgos como la prenda más tuya.

Ahora es bueno saberte apagado,  
resonando lejanamente en otro claustro,  
Contemplarte detenido en un minuto,  
desde ahora tu reino,  
tu parábola cumplida.  
Y sentir cómo abandonas los trazos de la luz.  
Qué pérfida traición al día cumplen tus labios quietos.  
Cómo devuelves el sol caído sobre tu imagen.

Porque ya eres un hueco,  
un pozo sin contornos,  
una moneda ciega.  
Y te das a la impaciencia del misterio.  
Y te conforma la oscuridad.

Ahora que tu cuerpo se acuerda de morir.  
Porque es verdad  
te has muerto de un corazón dormido desde siempre.

## NOTAS SOBRE LA NOVELA

por  
ALBERTO MORAVIA

### I

LA novela como ensayo o novela ideológica, parece surgir, sobre todo, como una consecuencia de la crisis de la relación entre el narrador y la realidad. El novelista del siglo pasado creía estar describiendo una realidad objetiva, aun cuando la deformaba o la trasfiguraba; las deformaciones y las trasfiguraciones eran atribuidas a simples diferencias de "estilo", o sea de técnica verbal. El realismo del novelista del siglo diecinueve era por lo tanto, en cierto modo, científico, no solamente porque pedía a menudo prestados a las ciencias naturales sus esquemas y su terminología, sino también porque se colocaba frente a la realidad en una actitud de estudio, de investigación, de examen. ¡Cuántas libretas de apuntes, observaciones exactas, búsquedas de archivo y de biblioteca, encontramos detrás de las obras de Balzac, de Flaubert, de Zola!

La tercera persona en que están narradas las novelas del siglo pasado, se asemeja muy a menudo a la que se usa en los libros de historia natural para describir las costumbres y los caracteres de los mamíferos, de los reptiles, de los insectos. Es una tercera persona objetivizada en grado sumo, mediante minuciosas reconstrucciones de los ambientes que la determinan y de las leyes que la condicionan; y parece dar por sentada la existencia de situaciones sociales y psicológicas siempre iguales y siempre recurrentes. Esa fe en la inmutabilidad y estabilidad de la realidad se deducía en parte de la aparente inmutabilidad y estabilidad de la sociedad europea durante el siglo en cuestión; los mismos cambios y trasformaciones que el novelista no podía dejar de notar en dicha sociedad, no se excedían de sus límites, eran comparables a los cambios y a las trasformaciones que tienen

lugar en la naturaleza misma, también ella siempre estable e inmutable. El derrumbe de esta concepción se produjo en dos direcciones, una formal y otra sustancial. Por un lado, el "estilo" reveló ser, poco a poco, algo más que el conjunto de las técnicas verbales; algo, en fin, que podía ser considerado realidad; aun más, era la única realidad posible, ya que la llamada realidad objetiva variaba a medida que variaba el "estilo"; por otra parte, los acontecimientos políticos, guerreros y sociales acaecidos entre 1870 y 1914, introducían en el mundo social, que hasta ese momento había parecido tan estable y tan inmutable, un movimiento violento de disgregación y de disolución.

El novelista del mil ochocientos había creído en la existencia de un lenguaje y de una realidad comunes y universales; de pronto se encontró frente a la relatividad de los lenguajes y de la realidad. Desde ese momento, ya no es posible escribir novelas en tercera persona, sino enmascarando el yo autobiográfico de una manera falsamente científica y objetiva y la novela se vuelve fragmentaria, entendiéndose por fragmento justamente la inexistencia de un lenguaje común, la imposibilidad de una relación constante entre el narrador y la realidad. De allí surge como consecuencia que no existirá más una realidad única y un único lenguaje, sino tantas realidades y tantos lenguajes como novelistas; y esas realidades y esos idiomas o lenguajes resultarán aceptables no tanto por su universalidad, como antes, sino por su organización y su articulación; aunque a partir, naturalmente, de una irrealdad básica, o si se prefiere, de una falta de relación entre el novelista y la realidad.

Los mundos de la relatividad contemporánea son por lo tanto convencionales en grado sumo, se pueden comparar con construcciones solidísimas cuyos cimientos fueran no obstante de niebla. Por supuesto, en esta construcción puramente subjetiva prevalece el novelista que demuestra, a falta de otra cosa, una mayor vitalidad total. Quizá se deba a este nuevo patrón de valores la existencia de obras enormes y en cierto modo informes como la de Proust y la de Joyce, ambas caracterizadas por una desconfianza e incredulidad fundamentales en la realidad objetiva (en el caso de Joyce, el *Ulysses*, además de una cantidad de otros significados, quiere ser también la demostración casi polémica de la relatividad de los estilos y por lo tanto, de las realidades objetivas). Pero ya en Proust y en Joyce, al lado de la ambición vitalística de darnos toda la "realidad", se advierte la tentativa ensayística de ordenar dicha realidad, de acuerdo con los esquemas de una ideología cualquiera. ¿Para qué esa ideología? Porque aun cuando ella pueda parecer sofística y tal vez inútil, como en Proust, o gratuita y literaria como en Joyce, servirá no obstante, a pesar de todo, a reestablecer el lenguaje de por sí universal de la razón, y en consecuencia, una relación cualquiera entre el narrador y la realidad.

## II

Aquellos que hablan de la crisis de la novela, en realidad hablan de la crisis de la novela del siglo pasado. Valéry dijo que no le parecía posible escribir: "la marquesa cerró la puerta". Y tenía razón ya en su época era imposible escribir y leer esta frase. La novela del mil ochocientos, en resumen, murió sobre todo, porque, como ya se ha dicho, quería competir con la fotografía, el periodismo, la investigación científica. La eficacia que en nuestros días han alcanzado estos medios de documentación y de testimonio, vuelven en efecto inútiles y tediosas las novelas de este tipo, con sus ficciones y sus convenciones.

Se dirá al llegar aquí que la novela sigue siempre siendo obra de poesía, y que nada impedía al novelista seguir creando poesía con esos mismos medios que utilizaban en sus investigaciones los fotógrafos, los periodistas y los estudiosos. Pero la objeción no es válida; cada vez que un sistema, anteriormente poético, se vuelve procedimiento mecánico al alcance de los que conocen el oficio, el novelista lo abandona por otro más adecuado y más difícil; cada vez que la representación de la realidad degenera en convención, se traslada a un plano más elevado, donde todavía no sea posible la convención.

Este horror al mecanismo y a la receta es común a todas las artes, y en general a todas las actividades verdaderamente creadoras. "La marquesa cerró la puerta" era una frase llena de frescura expresiva, de novedad revolucionaria, de realidad vivida, en tiempos de Flaubert; cincuenta años más tarde, es un mecanismo puramente verbal, carente de toda calidad plástica, accesible a todos y utilizable para todo fin. En el caso de la novela ideológica o de tesis, frente a la novela naturalista, se tratará por lo tanto, en un análisis extremo, como en un concurso o examen, de reducir la cantidad de los concursantes con exigencias de pensamientos que pocos pueden satisfacer. Se requería genio para escribir hace un siglo "la marquesa cerró la puerta"; se requerirá otro tanto, actualmente, para elaborar un esquema ideológico capaz de sostener la trama de una novela.

## III

Pero ahora quisiéramos examinar cuál puede ser el pensamiento de un novelista. Es evidente que un filósofo no es un novelista, los filósofos suelen escribir malísimas novelas. Aunque pueda parecer contradictorio, el pensamiento del novelista no brota de su mente sino más bien de su sensibilidad. Como el petróleo que yace a grandes profundidades y exige que lo busquen con barrenos, por debajo de la realidad de hecho, expre-



sada por la frase "la marquesa cerró la puerta", yace, también a gran profundidad, el tema sobreentendido en dicha frase. En otros términos, cada descubrimiento de la sensibilidad implica un descubrimiento temático, del cual a menudo, sin embargo, el novelista no tiene casi conciencia.

Nosotros sabemos, por ejemplo, cuáles fueron los temas de Balzac, porque disponemos de la perspectiva crítica e histórica necesaria pero es dudoso que el mismo Balzac los conociera con precisión. La conciencia, por otra parte del novelista, de sus temas; su articulación y organización en ideología, son más propias a la novela de tesis. Por qué ocurre esto, por otra parte, en un momento determinado del desarrollo de la novela, ya lo hemos dicho; mientras el sistema poético de la representación naturalista no degenera en mecanismo, el novelista no siente la necesidad de profundizar hasta llegar a los temas.

Ahora bien, no está al alcance de todos el poder de descubrir el tema por debajo de los hechos, de los personajes, de las situaciones; además de ciertas facultades especiales de reflexión y de análisis, esta obra de excavación requiere la experiencia, moral e intelectual al mismo tiempo, de una desvalorización previa de la realidad objetiva. Pero los temas que a continuación podrán organizarse en ideología, seguirán no obstante impregnados, por así decir, de sensibilidad poética; lo cual no ocurre ni puede ocurrir en un pensamiento sistemático y puramente interesado en una expresión racional y directa. El pensamiento del novelista será, por lo tanto, el conjunto de los temas subyacentes bajo la superficie de la narración de los hechos, extraídos a la luz y recompuestos entre sí como los trazos de una estatua que ha estado mucho tiempo sepulta bajo tierra. De allí se deducirá una calidad ambigua y contradictoria, gracias a la cual la ideología poseerá siempre un carácter hipotético y no se dejará nunca constreñir de cerca por una definición exacta y total.

Bastaría citar como ejemplo a Dostoiewski, el padre de la novela ideológica. No será nunca posible delinear con orden y coherencia la ideología de Dostoiewski, que es al mismo tiempo cristiano y nietzschiano, humanitario y aristocrático, revolucionario y reaccionario. Esta ambigüedad y esta contradicción es excelente para la eclosión de la poesía, que constituye justamente el lugar donde se funden todas las contradicciones y donde todas las contradicciones se separan.

#### IV

Dostoiewski produce a menudo una impresión de arbitrariedad, ya que no solamente su ideología es ambigua y contradictoria; también es ambigua y contradictoria su relación con la ideología misma. Con palabras mezquinas, se podría decir que a veces Dostoiewski no sabe lo que quiere.

Pero un paso más adelante de la fórmula dostoiewskiana, encontramos al novelista que ha depurado la ideología hasta una claridad perfecta y sistemática.

La novela nos presentará entonces un rostro bifronte; de un lado, un orden narrativo que parece aludir a una ideología rigurosa, del otro, una ideología que parece exigir una narración de hechos bien determinados. En otras palabras: la novela alegórica o metafórica. Esta novela parece adecuada a la representación de un mundo como el nuestro, en el cual la persona humana ya no es la medida de todas las cosas, y la necesidad de interpretar y expresar los sentimientos colectivos, favorece la creación de fórmulas de comprensión total. En este caso la metáfora sólo es la desvalorización efectiva de la realidad objetiva, considerada como caótica e insensata, a favor de una imagen más corriente y más significativa, aunque abstracta.

Véase, por ejemplo, el *Asno de Oro*, de Apuleyo. En esta novela de la decadencia sentimos la presencia de las masas tanto en la incoherencia, la pequeñez y la fragmentariedad de los personajes, como en la grandiosidad de la ideología. Sin esa ideología, el *Asno de Oro* sería una serie de encantadoras anécdotas; sin las anécdotas, una hipótesis misteriosífica. La fuerza de esta novela radica en la perfecta fusión de la metáfora; en haber ordenado las anécdotas según el orden de la hipótesis y haber impedido que la hipótesis violase siquiera una sola vez la verosimilitud y la naturalidad de las anécdotas.

Naturalmente, la novela alegórica exige ante todo una consideración poética de la alegoría por parte del novelista, o sea un acercamiento más sentimental y estético que intelectual. Este punto de vista da por sentado, constantemente, una intención práctica del escritor con respecto a la ideología, como de cosa que debe ser vivida y experimentada, y no solamente demostrada en abstracto. Utilizando la fórmula de Marx, diremos que el novelista en este caso piensa que la ideología no debe solamente reflejar la realidad, sino también cambiarla a su propia imagen y semejanza. La novela alegórica o metafórica será, por lo tanto, la novela donde la ideología ha dado sentido y orden a una realidad que de otro modo sería insensata y caótica; o sea que, en otras palabras y como ya lo hemos dicho, ha cambiado la realidad. Es ese el momento en que, siempre de acuerdo con Marx, la filosofía debe descender del cielo a la tierra y mostrarse capaz de modificar las condiciones de la realidad objetiva.

#### V

La novela como ensayo exige siempre del novelista la capacidad de lograr que la ideología no contradiga la naturaleza de los hechos; es más,

que la confirme. Ahora bien, esa confirmación es de naturaleza puramente histórica en otras palabras, la novela de ensayo presupone una ideología de hecho que pueda, sin mayor dificultad, ser considerada como una ideología realizable también en la vida real y contemporánea. La fuerza de la novela de ensayo consiste justamente en ofrecer una imagen posible, tanto ideológica como factual. Una ideología difunta, o por lo menos forzada y anacrónica, no resultará nunca suficiente para sostener y justificar el contexto de la narración.

Este es el caso de *I Promessi Sposi*, que siempre corre peligro de ser juzgada como obra de propaganda, en vez de obra metafórica. En otras palabras, el lector debe sentir que la ideología es adaptable a su propia vida, como una de las tantas hipótesis a las cuales puede recurrir sin temor de caer en lo absurdo y en lo abstracto; debe sentirla como histórica, para decirlo en una sola palabra. Justamente esa capacidad de la ideología de crear no sólo la historia de la novela en sí sino también la historia sin más atributos, es la prueba de su calidad metafórica, y no pura y abstractamente conceptual.

La novela de tesis debería, por lo tanto, ofrecer una imagen posible de vida ordenada según una dirección ideológica. Cuanto mayor y más vasta es esta posibilidad, tanto más poética será la novela. Corresponde entonces al novelista extraer su propia ideología de los temas subyacentes bajo su propia experiencia directa, y no de las tradiciones culturales y religiosas. De la historia en actividad, y no de la historia ya actuada.

## VI

Es interesante advertir que en una obra como la de Kafka, que en muchos sentidos es el continuador y heredero de la tradición narrativa instaurada por Dostoiewski, la ideología sigue siendo una alusión y un presentimiento. El procedimiento de Kafka parece ser el de crear una metáfora exacta y luego de extraerle la parte ideológica, transcribiendo solamente la parte factual, lo que genera una sensación de absurdo y de misterio metafísico. Es probable que esta sustracción no haya tenido lugar, por lo menos conscientemente; en cambio sí existió la obstinada convicción kafkiana de que todas las cosas tenían un sentido, aunque él no nos podía decir cuál.

No obstante, nosotros sentimos todo el tiempo esa convicción, con una fuerza tal que a cada momento nos vemos obligados a formular esa ideología que Kafka no fue capaz de aclararnos. De allí la gran cantidad de hipótesis sobre los significados de Kafka, todas buenas y todas falsas, y su carencia de historicidad. Porque una ideología exacta y explícita siem-

pre es histórica; porque una ideología que nos es presentada bajo forma de vacío metafísico, parece dejar entender que la historia no existe, ni importa que exista, ya que el hombre no es capaz de hacerla, sino solamente de sentir su presencia oscura y amenazante.

La obra de Kafka, por lo tanto, además de ser una cantidad de otras cosas (por ejemplo: una descripción profética de la Alemania hitlerista, del racismo y de los campos de concentración), es también la flor última de la decadencia europea; se puede conservar de ella el método magistral y ejemplar, pero no continuar sus significados, que son todos ahistóricos, justamente porque son conjeturales. No obstante, la obra de Kafka tiene un valor sintomático muy notable; nos revela el agotamiento de la fórmula naturalista y plantea la exigencia de una ideología que sostenga y guíe la narración.

## VII

La novela naturalista del siglo pasado debía, por su propia naturaleza, llegar a liberarse de la intriga y del personaje, ambos superfluos e incongruentes en una representación científica de la realidad objetiva. La intriga y el protagonista se vuelven difíciles, cuando no imposibles, allí donde prevalecen el estudio del ambiente y de las determinaciones sociales, ya que el ambiente y las determinaciones sociales reducen al hombre, justamente, al estado civil, donde todo es conocido, previsto y convencional. En consecuencia, durante el siglo pasado la intriga y el protagonista fueron relegados a la novela de folletín y considerados como elementos espúreos y melodramáticos. ¿La ciencia no nos revela acaso que en la naturaleza no hay otra intriga, fuera del sencillo y sumario argumento del nacimiento, crecimiento y muerte de las formas vivientes, ni hay otros protagonistas que aquellos que asumen y encarnan las especies y las categorías? Poco a poco desaparecieron de las páginas el argumento y los personajes, y fue entonces el triunfo del impresionismo en todas las artes; en cuanto a la narrativa, bastará citar a Maupassant.

Sin embargo, existen en realidad dos tipos de argumentos y de personajes. Una especie es la que se basa en los datos de estado civil y a la maquinaria bien construida; pero también hay otra, en la cual el personaje y la intriga son expresión de los temas y de su entrelazamiento dramático. La literatura policial nos ofrece un buen ejemplo del primer tipo: los personajes y el argumento son definidos y puestos en movimiento por un cálculo mecánico de intereses y pasiones rígidamente coherentes, a partir, no obstante, de una convención absolutamente irreal: es algo así como un juego de sociedad. Pero en cambio cuando el novelista sabe descubrir

los temas que yacen bajo la superficie de los hechos y de las situaciones, los personajes y la intriga se vuelven una cosa muy distinta: temas expresados y articulados en psicología y en acción, los primeros; conflictos dialécticos de estos temas, la segunda. Por dar un ejemplo, citaremos el personaje de Hamlet, que es el tema de Hamlet; la intriga de la tragedia de Hamlet es el conflicto dialéctico a que da lugar el tema de Hamlet al chocar con los demás temas, el de la Reina, el de Ofelia, el de Polonio, el del Espectro, etcétera.

Por lo tanto, se debe considerar ese desprecio del personaje y del argumento, todavía en auge dentro de la buena literatura, como un último eco de la vieja polémica naturalista e impresionista. La novela de tesis no puede sino retomar la cuestión del argumento y de los personajes allí donde quedó abandonada, y darle una nueva solución.

### VIII

Sería aquí necesario insistir en la diferencia que existe entre la novela metafórica y la de propaganda. Ya hemos dicho que los temas se encuentran en la profundidad, bajo la superficie de los hechos y de las situaciones, algo así como el petróleo que yace en las cavernas geológicas bajo la superficie de la tierra. Ahora bien, el escritor de novelas de propaganda sería un poco parecido al hombre que enterrara a escondidas una pequeña cantidad de petróleo, comprada en el mercado, con la intención de proclamar más tarde su descubrimiento y vender sus terrenos ventajosamente.

La novela de propaganda se funda en ideologías que no han brotado del terreno auténtico de la sensibilidad individual, y en cambio han sido tomadas en préstamo, ya construídas, de la sociedad en la que vive el escritor. Con otra imagen, podríamos comparar al escritor metafórico con el hortelano que cultiva en su huerto plantas verdaderas, con raíces y tronco y al novelista de propaganda, con una persona que, para engañar, llenara su huerto de plantas sin raíces, plantas que un día después se secan; las raíces se han quedado quizá, dónde, tan secas ya como las plantas. La propaganda obliga al novelista a fabricar personajes y argumentos que no inspiran ninguna simpatía a su sensibilidad, pero que son necesarios por una razón práctica, la de justificar justamente su propaganda, aceptada también ella por motivos prácticos.

En fin, la novela de propaganda, ya sea católica o realista-socialista o de otro tipo, es lo opuesto a la novela metafórica; en esta última la ideología es la esencia viva de los hechos; en la primera en cambio es la esencia muerta de hechos muertos superpuestos a hechos vivos, cuya esencia no nos es revelada. De allí surge una divergencia entre ideología y

hechos, la misma divergencia que puede surgir en un baile de máscaras, donde todos visten ropas que no son las suyas, y uno advierte la falsedad del disfraz, sin poder sin embargo adivinar qué ropas deberían llevar y llevan habitualmente.

Por ejemplo, ¿cuál es el verdadero tema de Renzo Tramaglino? Manzoni quisiera hacernos creer que es el de la ayuda que la Providencia no deja jamás de proporcionar a quien confía enteramente en ella. Pero la ideología católica parece, en este caso, haber sido superpuesta a un personaje de naturaleza muy distinta; y estamos inclinados a ver en Renzo el tema de la plebe aterrada e impotente, sujeta a un Estado absoluto y a una religión de Contrarreforma. En cambio, no es posible descubrir en Julien Sorel un tema distinto de aquel que, aunque con todas las ambigüedades y las contradicciones propias a la poesía, Stendhal ha querido sugerirnos; en todo caso diremos que Julien Sorel nos dice mucho más que lo que Stendhal ha querido decirnos por su intermedio. En resumen, los personajes de las novelas de propaganda dicen a menudo lo opuesto de lo que les quiso hacer decir el autor; en cambio, los de las novelas metafóricas, nos dicen más.

Pero es una mala literatura la que debe ser leída *a rebours*, a contraluz, como se leen los billetes falsos, desprovistos de la filigrana reglamentaria. Por una ironía paradójica, son justamente el Estado y la Iglesia los mayores fabricantes y abastecedores de esa moneda poética falsificada.

# P O E M A

por  
ENRIQUE LENTINI

Estaba frente a la tarde  
y la buscaba.

Yo era sólo una mirada:  
mi mirada que se llenaba de tarde  
y no la hallaba.

Vi, de pronto, al árbol quieto.  
Alto. Solo.  
Y creí que la encontraba.

La tarde estaba en el árbol  
En el árbol se alcanzaba.

Aquella tarde crecí  
hasta la altura del árbol  
y el árbol me acariciaba  
con lento ademán de ramas.

# MOZART EN LA OPERA

por  
HANS BUSCH

QUIEN se encuentra en la escena con el genio de Mozart, se siente siempre de nuevo fascinado y conmovido por el conocimiento del hombre más allá de todas las convenciones de tiempo. Ningún otro maestro de la ópera ha creado como él, la tragicomedia de este mundo en el espejo del teatro. La primera y singular fusión de la *ópera seria* y la *ópera buffa* en las obras más importantes de Mozart no produjo dioses y héroes, como los hallamos en la ópera barroca y más tarde en Wagner, sino seres humanos y situaciones de tanta autenticidad y variedad multicolor, como, con excepción de Shakespeare, no los ha logrado ningún otro dramaturgo. A da Ponte y Schikaneder, los libretistas de Mozart tan a menudo sonriente-mente despreciados, igual que a sus antecesores, se les debe mucho más agradecimiento por "*Las Bodas de Figaro*", "*Don Giovanni*", "*Così fan tutte*" y "*La Flauta Mágica*", que el que en general se les tributa. No fueron cultos literatos, como el Boïto de Verdi, ni poetas verdaderos como el Hofmannsthal de Richard Strauss, pero entendieron su oficio. Su fantasía y ese infalible instinto teatral, que el mismo Mozart poseyó en la medida más alta, le dieron a éste, textos por los que no pocos compositores de óperas lo deberían envidiar hasta el día de hoy. El propio Goethe reconoció en el laberinto de la comedia de Schikaneder, de la que surgió "*La Flauta Mágica*", en la lucha antiquísima del bien y del mal dentro del marco de una leyenda oriental con rasgos de cuento, el parentesco con obras propias: "*Fausto*" y el "*Diván Occidental-Oriental*". Pese a toda su ingenuidad y a sus muchas torpezas del libreto de Schikaneder lo cautivó tanto, como a Mozart, por la universalidad de su tema, y él comenzó a escribir una Segunda Parte de "*La Flauta Mágica*". Goethe, que no tuvo com-

preensión de la verdadera esencia de la música de Mozart, como se desprende de su observación de que "Mozart debía haber compuesto la música para *"Fausto"*, desistió como libretista, de sus propios esfuerzos por la ópera de músicos inferiores de Weimar, cuando *"El Rapto"* comenzó a hacer época. "Todo nuestro esfuerzo se echó a perder cuando apareció Mozart. *"El Rapto del Serrallo"* aplastó todo".

No había capitulado Goethe ante el inofensivo texto de los señores Bretzner y Stephanie; es que sus compositores no pudieron medir sus fuerzas con las de Mozart. ¿Habría logrado Goethe un buen éxito colaborando con Mozart? La pregunta se insinúa fácilmente. Empero, el propio Mozart le ha dado una respuesta muy sencilla: "La poesía debe ser la hija obediente de la música. "Es muy difícil que la poesía del genio clásico se hubiera tornado la "hija obediente" del arte de Mozart. Probablemente le habría Goethe proporcionado textos inadecuados a sus propias exigencias y, quizás, a las leyes no escritas de la ópera en sí; o habrían surgido entre el poeta y el compositor conflictos inhibidores de una colaboración fértil.

Aparte de la correspondencia de Richard Strauss con Hofmannsthal, de las cartas de Verdi y los escritos de Wagner sobre ópera y drama, no hay discusiones ni observaciones más esclarecedoras de las especiales condiciones dramáticas de la ópera que las cartas de Mozart. Ya de niño hizo sus primeros ensayos melodramáticos. A los veintiseis años debió de ser consciente, a pesar de toda su modestia, de haber conseguido la unión perfecta de la palabra y el sonido, al contestar al reproche de José II de que en el *"Rapto"* había "una cantidad enorme de notas": "Justamente tantas notas como son necesarias, Vuestra Majestad!"

¡Una cantidad enorme de notas! Así como en su música instrumental es Mozart un músico genialmente inspirado, así también, es en sus obras escénicas, el maestro de la medida y la mesura, el que con los medios más económicos consigue los efectos más grandes. Excepto unos pocos números casi siempre compuestos con miras a deseos o capacidades personales de sus cantantes, no se pueden hacer en las cinco óperas de su madurez —*"El Rapto del Serrallo"*, *"Las Bodas de Fígaro"*, *"Don Giovanni"*, *Così fan tutte* y *"La Flauta Mágica"*— sino escasos cortes, sin desajustar la construcción y el equilibrio de la obra entera. Por la misma razón débese advertir que cualquier cambio en la sucesión de arias y conjuntos, como también cualquier pausa dentro de los dos actos de *"Don Giovanni"*, *Così fan tutte* y *"La Flauta Mágica"* destruye el proceso musical-dramático de estas obras. Aún en algunas representaciones modernas no se prescinde del habitual intervalo, por cambio de escena, en el final del primer acto de *"Don Giovanni"*, que comienza en el jardín y termina en el salón de baile. Después del terceto de las máscaras con que concluye la escena del jardín, Mozart nos lleva, sin interrupción alguna, al salón de baile. Hasta

la pausa más corta le priva al oyente del contraste del Allegro en Mi bemol siguiente al Adagio en Si bemol mayor. Ni la escenografía más impresionante puede ofrecer una recompensa por la pérdida del gran efecto de este contraste sencillo.

En ninguna fase de su creación parécenos el genio dramático de Mozart más convincente, más capaz de transformaciones y más singular que en los *"finali"* de las cinco obras escénicas de su maestría suprema. En la multiplicidad asombrosa de sus temas y hasta en la mayoría de sus arias y conjuntos es de carácter activo y propulsor de la acción, en vez de tan sólo convencionalmente reflexivo y *"concertante"*. Algunos compositores posteriores han cargado las arias y conjuntos de dramaticidad parecida, pero nadie ha emprendido como él, el gran vuelo de semejante *"finali"*. Ya el cuarteto al cabo del primer acto del *"Rapto"*, de texto tan primitivo, constituye un final, que en la variedad de sus tiempos, ritmos, melodías, armonías y voces contrapuntísticas no parece ser de este mundo, conmoviéndonos a la vez por su toque humano. Sospechas y celos nublan la felicidad de los amantes, en cuya unión reanudada y restablecida ya se nos anuncia *"Fidelio"*. Mozart le presenta a su noble Belmonte —¡cuán emparentado a Don Ottavio y Tamino! —todavía mucho más dificultades que el Señor Stephanie, para que exprese sus dudas en la fidelidad de Constancia. A su buen sirviente Pedrillo —en cuánto a cobardía y astucia no inferior a Leporello y Papageno— la pregunta por la fidelidad de "Blondchen" le sale mucho más fácil.

Uno recibe, como respuesta, lágrimas, el otro, una bofetada; y ya aquí en el Siciliano de dieciseis compases en La Mayor se asocian, por algún tiempo, hombres y sexos por encima de todas las diferencias de clases, como más tarde, por razones muy diversas, y en parte, mucho más serias, se alían en *"Fígaro"*, en *"Don Giovanni"*, en *"Così fan tutte"* y *"La Flauta Mágica"* gente grande y pequeña, amos y siervos, labradores y nobles. Los hombres de Mozart están, pese a toda la diferencia de sus vestuarios y destinos, íntimamente emparentados en su humanidad.

*"Le Mariage de Figaro"* de Beaumarchais, subtítulo *"Une Folle Journée"*, que allanó en forma de intrigas, de picante y agresiva crítica a la sociedad, el camino de la Revolución Francesa, se torna en el libreto italiano de Da Ponte, bajo las manos de Mozart, una comedia musical de tragicómico humor original y profundamente humano. Su Fígaro ataca al Conde como al rival, no como al amo; no filosofa sobre el problema amusical de la igualdad social y la justicia, sino que desahoga su corazón sobre la infidelidad de las mujeres. Nunca se ha convertido en música una pieza teatral más brillante y de lógica más aguda. Verdaderos mundos separan la atmósfera ingeniosa, frívola y cortesana del *"Singspiel"*, del que surgió *"El Rapto"*, y las regiones de cuento simbólico-éticas de *"La Flauta Mágica"*, cuya carencia de lógica es a menudo, censurada. En la síntesis



de los autores latinos y del músico germano-austríaco se plasma en "*Le Nozze di Figaro*" una de las grandes obras del arte europeo, que, como las otras óperas "italianas" de Mozart, rompe todos los lindes nacionales. También el lugar de acción español es de interés meramente marginal, Mozart alude a él únicamente con el pequeño fandango de la escena nupcial del tercer acto; pero no se puede sacar esta obra del marco de su época. Es verdad que sus personajes como en todas las obras válidas del arte, no sienten de otro modo que nosotros, pero hablan, cantan, actúan y se mueven según y contra las leyes y costumbres de su siglo. Desde el primer compás de la Obertura hasta el último compás del Final, es "*Le Nozze di Figaro*" tan rica de tensión y acción como casi ninguna otra obra de la literatura melodramática. La red de los malentendidos, las intrigas y sorpresas más divertidos e increíbles, no se tejen solamente en recitativos, arias y conjuntos; su desenredo no queda, como era tradicional, para el Finale, sino que el mismo Finale se torna portador de la mayor confusión, provocando enredos siempre renovados y lleva las complicaciones a tal extremo que a menudo parece no haber escape ni salvación. El Conde quiere matar a golpes al Paje, a quien supone detrás de la puerta cerrada, la Condesa suplica por su vida,— Susana sale de la puerta. El Conde y la Condesa quedan estupefactos. La transición sucintísima del Allegro en Mi bemol mayor al Molto Andante en Re mayor expresa, con el ritmo pulsante de las cuerdas, entumecimiento, palpitación, astucia. El acusado se convierte en acusador, al parecer se cambiaron los papeles; las damas, en verdad no del todo inocentes, por fin se dignan en perdonar; el Conde ha sufrido un grave revés, pero la paz en La bemol mayor, de la que en realidad nadie puede disfrutar, no dura mucho tiempo. Allegro con spirito en Do mayor: aparece Figaro, finge ingenuidad desprevenida, cree ya estar en la meta, y, advertido por las mujeres, escapa, a duras penas, de la trampa del Conde. Se respira con alivio: Figaro otra vez parece haberse salvado, pero la mala conciencia y la sospecha continúan. El jardinero irrumpe, destruyendo la mentira graciosa, hasta que éste encuentra una nueva excusa en la queja cromática por su pie supuestamente lastimado. El Conde parece desarmado. Con timbales y trompetas entran sus aliados: Marcellina, el Doctor Bartolo y Don Basilio, tipos que proceden de la "commedia dell'arte", pero aquí cómicos seres humanos, cada cual a su manera, una compañía de pedantes, maliciosos y santurrones y en el fondo, de pobres diablos que, por motivos distintos, se han asociado al Conde contra Figaro y Susana. Los partidos protestan, y el Primer Final termina con fuerte alboroto. Una segunda culminación, apenas imaginable, del arte de conjunto se alcanza en el Final Segundo, cuya indescriptible riqueza de melodías se distingue de la dinámica adusta del Primero. En la oscuridad nocturna del parque del castillo se cree Figaro engañado por su amada en cuyo disfraz reconoce tan poco a la Condesa como el Conde

enamorado de Susana. Como descendiente de Arlequín ha recibido Figaro la paliza que el Conde le había destinado a Querubín, pero ¡cómo lo alegran los "schiaffi graziosissimi" de Susana!, cuando finalmente la reconoce con el vestido de la Condesa, siendo castigado por su celos infundados. La paz que ahora concierta la pareja, es tan auténtica, como es exagerada la comedia que le representan luego al Conde. El Conde da voz de alarma, el burlador se cree burlado, y de repente, después de tanto ruido, se abre el cielo, al aparecer la Condesa. A los pasajes de las cuerdas en Sol menor les sigue en el Andante en Sol mayor el pedido de perdón del Conde, que le concede la Condesa con las palabras más sencillas y en sólo seis compases. Y ahora no surge ningún júbilo estrepitoso, sino un conjunto breve y retenido, que comienza "*sotto voce*", creciendo al "*forte*", y en el que no se canta sino "Ah tutti contenti saremo così", lo que, empero, suena en el lenguaje de Mozart como una plegaria de agradecimiento, en la que nos es dado a todos nosotros un poco de tiempo para el ensimismamiento y la reflexión. Recién entonces algunas notas de las cuerdas, apoyadas por los vientos de madera, llevan a esta comedia de extravíos, en un Allegro assai en Re mayor, que vuelve a comenzar "*piano*", a un desenlace feliz.

Tan a menudo se habla de Mozart como del maestro del pastel musical y de las delicadas formas del rococó, que se menosprecia fácilmente la fuerza y la audacia de su concepción. En la admiración del perfecto trabajo afiligranado de sus detalles y por encanto de los dulces sonidos de las voces entrelazadas con cuerdas y vientos, se pierde a menudo de vista el total; pero recién a la distancia aparecen las proporciones orgánicas de todas las partes en su conexión dramática y psicológica. Como frente a las obras instrumentales de Mozart, también y sobre todo frente a "*Figaro*", "*Don Giovanni*" y "*Così fan tutte*" —tendiéndose, por decirlo así, un arco de la nota primera a la última— siempre de nuevo ha de suscitarse el asombro ilimitado por la perfección de las medidas y relaciones de su arquitectura. La peculiar dinámica de su armonía clásica exige al director, el más sutil sentido del "*tempo*". Si aquél, por ejemplo, toma el Allegro al comienzo del Primer Final de "*Figaro*" demasiado rápido, recordando recién en el Andante siguiente el "*tempo*" sentido por él como acertado, se pierden las proporciones de todo el Final.

"Lo divino anda con pies ligeros", esta frase de Nietzsche con respecto a "*Carmen*" puede aplicarse a las obras de Mozart como a las de ningún otro maestro. Pero no nos engañemos: obra y existencia no le resultaron siempre tan fáciles. Mozart, era muy consciente de las alturas y las profundidades de esta vida. Ella le había dado poco de alegría, pero mucho de pobreza y luchas y, probablemente, las ineludibles depresiones del genio. Por otra parte, las cartas a su prima "*Bärbel*", testimonian que no fue de ninguna manera un estético intelectual, sino un hijo muy normal y sanguíneamente vital de este mundo, un pícaro salzburgués, tal como lo había

creado Dios. Sus chistes, por cierto no siempre aptos para salones sociales, son en la mayoría de las ediciones de su correspondencia tan sólo insinuados por una sucesión de puntos; y también cabe dentro de este cuadro de su ser exterior, muy humano y nada etéreo, la anécdota, según la cual, durante el estreno de "*Don Giovanni*" en Praga, Mozart detrás de los bastidores, pellizcó a Zerlina en las nalgas, para que su grito tuviera la expresión justa. Junto a toda la castidad de Tamino había en él también una buena porción de Papageno. ¿Cómo, de otro modo, podría haber logrado la vida de ambos con su música? Su amigo Schikaneder, que desempeñó el papel de Papageno, no pudo desear un oyente mejor. Pero también sabemos cuánto se indignó Mozart cuando durante una representación de "*La Flauta Mágica*" un conocido que lo acompañaba en su palco ni siquiera dejó de reírse en la escena solemne de la marcha de los sacerdotes. "Entonces esto fué demasiado, para mí", — le escribe a su esposa —, "lo llamé Papageno y me fuí, —pero no creo que el necio lo haya comprendido—".

Saliendo del sereno y apolíneo más acá de "*Figaro*", franquea Mozart en "*Don Giovanni*", que caracterizamos, pese a todo nuestro temor a clasificaciones pedantescas, como dionisiaco, el umbral del más allá. Por primera vez desde "*Idomeneo*" emplea los trombones.

El mundo del Juicio Final ya surge en la Obertura con las torturantes figuras de las cuerdas en Re menor. En la misma escena, en la que Zerlina suavemente se deja caer, bajo los seductores sonidos en La mayor de "*Là ci darem la mano*" en los brazos de Don Giovanni, reconoce Doña Ana sobre las disonancias jadeantes de la orquesta, a su violador, al asesino de su padre. ¿Un "*dramma giocoso*"? ¿Una *ópera buffa*, como el mismo Mozart ha caracterizado la obra? —"Es una *ópera buffa*, escribe Alfred Einstein, "con papel de *seria* —por ejemplo los de Doña Ana y Don Octavio— y papeles de *buffa*. Pero no se puede tomar un punto de vista netamente histórico frente a obra semejante. ¿Mas, por qué razón deberíamos rompernos la cabeza sobre este problema? Tratándose de semejante material, en el que, como en "*Fausto*" se combinan entrañablemente fuerzas tan oscuras, elementales y demoníacas, el análisis nunca puede ser completo. La obra es *sui generis*, incomparable y enigmática desde la noche de su estreno hasta el día de hoy".

La extraña mezcla de *ópera seria* y *ópera buffa* en "*Don Giovanni*" ha motivado, con el correr del tiempo, las exégesis e interpretaciones más diferentes. Significativo para el carácter caleidoscópico de la obra, es el discutido problema de si la cortina final debe caer inmediatamente después del descenso de Don Giovanni al infierno, o recién después del sexteto siguiente, probablemente concebido como epílogo. Dícese que el propio Mozart había aprobado una vez este corte conocido. ¿Quién sabe, si no fué tan sólo por la indisposición de un cantante? In-

fluído por el romanticismo del siglo XIX, el propio Gustav Mahler hacía terminar su puesta en escena en el Infierno, con el castigo del malvado. Luego de la catástrofe del protagonista las existencias burguesas de las "*dramatis personae*" sobrevivientes, son de interés menor. La pieza ha terminado. La declaración de amor de Don Ottavio, el pedido de Doña Ana por otra postergación de su enlace ya no nos son nuevos, con excepción del magnífico Larghetto en Sol mayor, en el que son cantados; a Doña Elvira le resta sólo el convento, Masetto y Zerlina manifiestan su intención de cenar en casa, Leporello quiere buscar en la posada, a un patrón mejor. Y ahora se colocan los seis, reunidos en alegre canto final, en el proscenio, no sin haberse referido, como aún se lo escucha en teatros alemanes de acuerdo con la traducción, arbitrariamente romántica, del original italiano, a "las fauces más hondas del infierno" como "morada del pecador".

Da Ponte y Mozart, probablemente sintieron, como Shakespeare, que no se debe concluir un "*dramma giocoso*" con el siniestro Re menor del abismo; el público debe oír en el alegre Fugato en Re mayor, y dentro de la luz más clara, la moraleja de la historia; entonces puede irse a casa.

Por el cambio frecuente de luces y de sombras, de burla y seriedad, por el conflicto del genio con el orden burgués y los poderes sobrenaturales, por la combinación y el choque de elementos aristocráticos y rústicos, sobre un fondo barroco de dimensiones metafísicas —y si nos libramos de todo convencionalismo moral y no nos dejamos influir por juicios unilaterales que, aunque originales, serán siempre determinados por la personalidad y por la historia— podemos reconocer en "*Don Giovanni*" una de las obras de arte más universales de todos los tiempos.

Ninguna otra creación de la literatura melodramática ha sido, por más de un siglo, tan mal interpretada y maltratada como "*Così fan tutte*", que es: como reza su subtítulo alemán amablemente explicativo, "*La Escuela de los Amantes*". Uno titubea en llamar ópera a este milagro vestido de rococó, y estamos dispuestos a preguntarnos, dejando, por una vez, rienda suelta a nuestro corazón, cómo semejante regalo del cielo ha caído entre los hombres. Cuanto más se escucha esta *ópera buffa*, mayor es la felicidad que trae esta mascarada completamente terrenal con la armonía perfecta y la riqueza infinita de eufonía melódica de su partitura. Bajo la perceptible influencia de la *commedia dell'arte* y con citas de Metastasio, escribió Da Ponte un libreto original e independiente, su libreto mejor, cuya dramaturgia, que posee una simetría y un paralelismo de precisión casi geométrica, demanda la música como ninguna otra. Sin embargo se ha responsabilizado al argumento, que, según se dice, le fué encargado a Da Ponte por José II en base de un suceso verídico de la sociedad vienesa, por haber estado esta pieza durante tanto tiempo en la sombra de sus vecinas. Parece que el siglo XIX, en el que ella experimentó

los cambios más curiosos, ya no entendió su ligereza cabal. "Se decía", escribe Oscar Bie, "dos amantes que se disfrazan para poner en prueba, en cruz, la fidelidad de sus novias, el amigo Alfonso como provocador malicioso, la doncella Despina como médico y notario disfrazados, esto sería demasiado inverosímil y hasta demasiado frívolo para cautivar a alguien. Se practicaron cambios. Hasta se llegó al extremo de eliminar el texto y colocar, debajo de la música, otro, flamante. Pero todo eso no sirvió para nada. E. T. A. Hoffmann fué casi el único en defender la pieza como "expresión de la ironía más divertida. Detrás de los personajes de *"Fígaro"* ha buscado Mozart seres humanos, detrás de las mujeres de *"Don Giovanni"*, un destino—, aquí no busca nada, sino que juega tan sólo, y por eso se ha tornado esta ópera la más carente de problemas, pero también la más unitaria. Esta pieza puede destruirse, si se habla de carácter y de lógica, pero al día siguiente resurge, sonriéndonos con tanta seducción que nos avergonzamos. Su único fracaso es la incapacidad de los oyentes de adaptarse a su fina ironía".

Con pocas palabras acertadas describe Hermann Albert, erudito biógrafo de Mozart, el carácter esencial de la obra: "Como cada una de sus grandes antecesoras, tiene también esta ópera su definido estilo propio. La diferencia con aquéllas es hasta considerablemente mayor que la que hay entre *"Fígaro"* y *"Don Giovanni"*. También en esta creación es el amor la fuerza propulsora. Pero no se torna destino, permite que las parejas cambien galantemente sus sitios y que vuelvan a recobrarlos con la misma facilidad. Frente a la aspereza de *"Don Giovanni"* tenemos aquí una verdadera entrega al goce de lo puramente musical con todos sus encantos sensuales. Se revela en la instrumentación donde se matizan todos los colores, y en la cual es característico el suave sonido de los clarinetes, y especialmente en las melodías dotadas de todos los encantos de la gracia y dulzura mozartianas. Mozart no ha escrito por segunda vez cantos de amor de mayor seducción sensual. Las burlas traviesas y caricaturescas de la ópera buffa italiana son apenas rozadas. En lugar de ellas domina un humor soberano y mucho más aristocrático, que también en este juego de máscaras sabe reconocer y amar lo humano. Humor irónico, no meramente satírico, como en los italianos, es la esencia de esta obra.

Por lo que podemos concebir, el secreto de esta creación camina sobre la extraña frontera entre el juego y la seriedad, entre la tonalidad mayor y la menor. Nadie sabe lo que está pasando frente a esta desaprensiva manera rococó de jugar con el fuego. Sabemos que no sabemos nada de nuestros corazones, esta es la verdadera moraleja de esa mascarada, en cuanto se puede hablar de ella en términos morales. Podría haber asesinatos y actos de pasión; los celos de ambos amigos después de seducidas sus novias recíprocas y la infidelidad de las mujeres en el transcurso de un único día, darían motivos de sobra. Otro habría hecho quizás una

tragedia de este juego ajedrecístico del amor. Mozart, en cambio, apenas ocurrida la desgracia, pasa por ella, sonriente, con una lágrima en los ojos, como si temiera echar a perder para sí mismo y para nosotros, el buen humor. Una parecida resignación melancólica la podemos oír también en Schubert. "Hay que ser liviana", hace decir otro austriaco, Hoffmannsthal, a la mariscala en *"El Caballero de la Rosa"*; y también ese *"Dichoso quien se olvida"* de Johann Strauss, en *"El Murciélago"*, está inmediatamente emparentado con la filosofía de esta pieza. En las fronteras del Norte y el Sur se revelan todos ellos como austriacos en que no son siempre comprensibles a los demasiado graves o los demasiado livianos.

Un mundo de pureza muy distinta, nunca adivinada, una libre época de amor fraternal se nos abre en *"La Flauta Mágica"*. Adelantándose mucho más allá de su propio tiempo, y sólo comprendido plenamente hasta el día de hoy por una minoría, este mensaje, que nos legó Mozart pocos meses antes de su muerte, está relacionado con el idealismo goetheano del "Noble sea el Hombre, caritativo y bueno" del mismo modo que con la Novena Sinfonía de Beethoven. "En lo divino sólo creen los que son divinos". Estamos tentados de referirnos con estas palabras de Hölderlin al hombre que nos regaló tanta belleza.

El libreto, mechado de ideas masonas, de Schikaneder para *"La Flauta Mágica"*, que pese a numerosas contradicciones ingenuas pertenece a los más atractivos que jamás fueron puestos en música, se deriva del círculo de cuentos romántico-orientales de Wieland. Este texto, de popularidad y encantamiento originalmente vieneses, y, así, emparentado con el arte de Nestroy, se arraiga profundamente en lo místico y religioso. Resuenan motivos simbólicos, que hacen vislumbrar un parentesco lejano y misterioso con los poemas del *"Parsifal"* y *"Fausto"* y hasta relaciones con la *"Divina Commedia"* de Dante: el bosque, en el que se extravía el joven príncipe del cuento, perseguido por la serpiente malvada, recuerda los primeros versos de la *"Divina Commedia"*; las ansias de reconocimiento del joven destinado para una misión superior, a *"Parsifal"*; la Reina de la Noche es Klingsor, Sarastro y el relator son parientes de Gurnemancio, y tampoco está lejos de la idea de redención fáustica.

Aunque no se suele apreciar lo suficiente a la obra de Schikaneder y su importancia para el teatro alemán en general y para Mozart en especial, podemos suponer que él no era consciente de los fondos más transcendentales de su argumento. En qué grado el propio Mozart —ya que era desde su más tierna niñez demasiado exclusivamente músico para ser literariamente ilustrado en el sentido convencional— pensó en los libretos, y lo que en general pensó al componer, esto lo sabe sólo Dios, quien le debe haber llevado la mano. Las cartas de Mozart nos indican que el maestro fué de suma escrupulosidad crítica en la elección de sus textos,

trabajando mucho más consciente y sistemáticamente que lo que comúnmente se cree.

Los primeros acordes de la Obertura ya anuncian cuan grato le era a Mozart el tema masónico; y seguramente no es casualidad alguna que la tripartición de los ritos masones se exprese en el número de las damas, de los genios, de los portones del templo y los trombonazos de sus sacerdotes. También el rechazo de elementos femeninos por la cofradía de Sarastro es un motivo típicamente masónico. Empero, la lucha eterna de la luz contra las tinieblas, del bien contra el mal, y su victoria final, en la que reconocemos el núcleo de esta pieza, son contenido y meta de nuestra concepción cristiana del mundo, como también de otras religiones; tema de significado tan universal, que no se puede representar ligado a algún lugar o alguna época ni dentro de los límites de un orden particular, por extraordinario que fuera. Las pruebas a las que se someten Tamino y Pamina, hasta el borde de la muerte, en los purificadores elementos del fuego y del agua, son, a la postre, el símbolo de la educación ética de todo hombre que no se contenta, como Papageno, con los goces físicos de la existencia. El hecho de que también una criatura tan simple e impulsada por sus instintos mantenga su lugar en la ópera de magia, puede haber sido una concesión de Schikaneder, —eficiente en los negocios—, al gusto de los círculos más primitivos de su público, y haber respondido a su deseo de alardear con un papel cortado especialmente para su individualidad. De todos modos, también el bello barítono y su carrillón encantador pertenecen a la partitura; y, aparte de estas deliberaciones prácticas y musicales, necesita Tamino al hombre pequeño como figura opuesta, del mismo modo que Belmonte necesita a Pedrillo, Don Giovanni a Leporello, Don Quijote a Sancho Panza. Mozart ha hecho de este payasito o pelele cubierto de plumas, un ser humano que canta canciones populares, que consigue su Papagena y que, según modelo shakespeariano, trae, con su parloteo, una amable jocosidad a la acción solemne, que necesita de esa jocosidad para tener efecto teatral y para complacer a todos los que aman este mundo en todos sus aspectos.

Medida con los treinticinco cortos años de su vida, la productividad de Mozart sólo en el campo de la ópera es aún mucho más asombrosa que lo que se puede desprender de esta breve y sumaria apreciación de su creación para la escena. Además de sus aquí caracterizadas cinco óperas principales, ha escrito para el teatro un gran número de obras menos conocidas, entre las cuales él mismo le dió la preferencia absoluta a "*Idomeneo*".

Si se habla, respecto a la reproducción de sus óperas, de un estilo mozartiano, nunca se debería olvidar, que, contrariamente a las obras escénicas de otros compositores, cada una de las suyas tiene un estilo enteramente propio e individualizado. Poder captarlo y compenetrarlo es, tanto

para el intérprete como para el oyente y espectador, mucho más una cuestión de instinto que de inteligencia. ¿Pero quién puede jactarse con el aserto temerario de haberlo comprendido? En cada recreación en la sala de conciertos o en el teatro, el intérprete no puede sino entregarse, con ansioso esfuerzo, a las obras de los maestros.

Abstracción hecha de los pocos grandes ejemplos de la interpretación mozartiana y sus principios sencillísimos, no hay ninguna regla ni fórmula para acercarse al milagro de sus obras. Pues ellas están por encima del tiempo, es decir, son como todas las obras grandes, válidas para todos los tiempos que podamos imaginar; mientras que nosotros, público e intérpretes, ligados al tiempo en el movimiento ininterrumpido de la vida, estamos sometidos a la evolución de nuestro tiempo como de nuestro destino. En esta desasosegada era atómica muchas puestas en escena, que aún hace pocos años pueden haber tenido su validez, ya nos parecen anticuadas. Pero en esa metamorfosis están comprendidos el destino y el encanto del teatro. Si representamos a "*Don Giovanni*" con el rápido cambio de cuadros tridimensionales en el escenario giratorio, a "*Così fan tutte*" a la manera de Paul Klee, o a "*La Flauta Mágica*" en estilización alegórica con los medios de la luminotecnia moderna, detrás de velos sobre el fondo de cortinas negras, la música de Mozart quedará inalterable e impulsará a interpretaciones siempre renovadas.

Se han hecho representaciones de sus óperas en las que se creyó sentir la presencia de su genio. El talento, el amor y el esfuerzo comprensivo deberían lograr representaciones semejantes también en el futuro. Nuestra relación con la música de Mozart, como con todo gran arte, no puede ser sino enteramente personal. Ninguna palabra puede explicar, ningún análisis penetrará jamás el secreto de sus obras. Ellas son tan insondables como la misma Creación.

# C A R T A S

por  
JULIO FERNÁNDEZ

## *A la Hilandera*

Sabes la trama secreta de las hojas,  
las nervaduras del jacinto, el agua  
que es cómplice dulcísima del sol  
en sostener su tallo, los detalles  
de tejidos y sal, los viajes fieles  
del aire que protege su blancura.  
Sabes el velo de la sed cubriéndote  
como el cabello, sabes cuando muere  
un pájaro en la zona del otoño.

## *A los Pinos*

Eramos seis también, éramos siempre  
junto al hogar de fuego y de neblina...  
El mismo asombro nos tenía a todos  
frente a los cielos del verano, atentos  
a un aire que llegaba, a una paloma

abriendo el día de aguas silenciosas.  
Nos hería el otoño con sus dulces  
llamados de pastores; se quedaba  
más sola la colina, en la vigilia  
abría el Sueño flor sobre nosotros...  
Y cuando el viento corrió por el valle  
como por casa suya, y filos grises  
segaron el trigal adolescente,  
—y cayó sangre del maíz, y lluvia—  
también como vosotros esperamos,  
oh hermanos pobres, oh desposeídos,  
—con los dolores del cereal a cuestas—  
aquel mismo verano de palomas.

## *Introducción al Dodecafonismo*

por  
JUAN CARLOS PAZ

DOS situaciones excepcionales han llegado a producirse en el desenvolvimiento de la música de los últimos ciento cincuenta años. En la primera de ellas, fué conferida al hombre su propia expresión individual en el dominio de los sonidos organizados, ampliándose en la otra oportunidad, y en un sentido relativista, propio de un amplio sector de la ciencia y la filosofía actuales, el carácter individualista de la música, sometida a continuación a un nuevo rigor clásico; e instaurando entonces, con miras a una renovación integral, un verdadero estado mental ausente en la música desde las más abstractas composiciones de Juan Sebastián Bach.

Beethoven, entendido como transición entre los períodos clásico y romántico, y Schönberg entre el último extremo posible de la era tonal y el tránsito hacia una distinta concepción armónica, formal y estética de la música, encaran dos tendencias renovadoras, constituyéndose en espíritus guías —hombres faros— en notas polarizadoras a cuyo magnetismo no pueden sustraerse, ni el siglo XIX respecto de Beethoven ni la música actual en el caso de Schönberg, ya sea desde el punto de enfoque de la influencia positiva, como del ángulo opuesto de la influencia negativa.

Beethoven significa, en última instancia, un planteo inédito de los valores musicales, y en consecuencia, una renovación total en la música de su época. Antes que tal situación aconteciera en la evolución de la cultura occidental, la música, arquitectura sonora, arte de los sonidos organizados, ignora la psicología, desconoce el aporte personal basado en el dinamismo y en el contraste de sentimientos y de pasiones que constituyen la expresión directa de la personalidad humana. El compositor se instalaba dentro de los límites de un estado determinado y sometía a un rigor objetivo ese estado único. Con Beethoven, los derechos del hombre en la música, la expresión y particularmente la oposición de sentimientos, la vida circundante, la exaltación del yo, cobran impulso, conquistan el primer rango y llegan a constituirse en finalidad ético-musical. Estamos en los dominios de lo introspectivo. Ya las formas no serán moldes preconcebidos y confortables, mediante los cuales el compositor llega a obtener una cantidad de sonatas, de cuartetos o de sinfonías más o menos similares, sino que comprenden parte de la expresión, al someterse a cada caso expresivo particular, y a un siglo de distancia, en los albores de un período histórico que encara la posibilidad de emprender nuevas conquistas de todo orden, y en el que las más recientes concepciones cientí-



ficas y filosóficas proyectan luces sobre lo insólito y lo inesperado, y hasta sobre lo conceptualizado como inverosímil. Schönberg, partiendo de un riguroso cartesianismo hacia la más estricta revisión de valores que haya llevado a cabo un artista contemporáneo, añade al relativismo filosófico y científico, el relativismo musical: demuestra que la música debe y puede partir de nuevos principios, que no son otros que los derivados de una nueva necesidad matemática de la armonía, y de la que surgirán las normas mentales que renovarán las bases de la música, hasta el límite de lo posible, dentro de nuestro sistema temperado.

Esta verdadera ARS NOVA moderna, que surge y se desarrolla en un clima de descomposición de los valores tradicionales y de esfuerzos insuficientes para restaurarlos o superarlos, constituyó el verbo definitivo, de orden creacional, planteando en simultaneidad un consecuente ejemplo práctico. De esa actitud cartesiana y experimental, llevada a cabo por Schönberg y los compositores derivados de su escuela, surge una liquidación del *métier* tradicional y de las antiguas jerarquías teóricas y estéticas de la música. Es lo que constituye el punto de partida de un nuevo estilo, entendido, no como aplicación de los recursos del compositor, o sea la adaptación de una técnica que arribe a más o menos felices, cómodos, sensacionales o pedantescos resultados, sino una verdadera superación de la crisis de todo un período de la historia de la música, a la vez que como foco generador de nuevas fuerzas encaminadas a una transmutación de los valores en la música actual.

El problema capital de esta música, del punto de vista de la técnica, fué la liberación de la tonalidad y la formación de una verdadera prosa musical, basada en la contracción y en la asimetría melódicas, sin más resortes o limitaciones que la impuesta o sugerida por la liberación de la tonalidad y la formación de una verdadera prosa musical, basada en la contracción y en la asimetría melódicas, sin más resortes o limitaciones que la impuesta o sugerida por la liberación de los medios expresivos: y del punto de vista espiritual y estético, una tentativa de impulsión ilimitada —faústica— derivada del descontento y la desconfianza ante los valores tradicionales en crisis, ya impotentes para expresar un nuevo verbo, largamente intuido pero carente de la solución técnica que lo hiciera viable; y luego la conquista, ya sea por etapas sucesivas o simultáneas, de diversas modalidades que han ofrecido soluciones, a veces definitivas, a los interrogantes en que se debate la conciencia musical contemporánea. Y la etapa final es, actualmente, la que puede entenderse como ya concretada dentro de un rigor de esencia clásica.

Esas soluciones tienden a la instauración de un nuevo orden básico, en función de foco generador de un idioma sonoro amplio, universalista, atento a un ritmo general de cultura, a la vez que al logro de un mayor matiz individual. Consignemos someramente las etapas que han conducido a la transmutación de valores que culmina actualmente en la música dodecafónica.

Para ello debemos recordar, frente al proceso de disolución de los valores tradicionales a comienzos del siglo, que ya Debussy, Ravel, Skriabin, Novák, Bartók, habían demostrado ampliamente que era factible crear nuevos valores que superaran lo tradicional; mas siempre dentro de límites que eran a la vez un apoyo o una prolongación estructural de la tradición, como la tonalidad y las formas en ella cimentadas.

Asistimos de esa manera, a comienzos del novecientos, a las postrimerías del antiguo estilo; su base se asienta sobre la denominada escala natural, cuya característica destacada, del punto de vista de la unificación de los elementos es la polarización de los principales grados de la escala, o sean la tónica (ó 1er. grado), la dominante (ó 5º grado) y la subdominante (ó 4º grado). Esa dependencia de unos grados sobre otros, con sus marchas más o menos obligadas por las disonancias que exigen resoluciones que las conduzcan, desde el estado de tensión al de reposo, dá origen al concepto de consonancia—disonancia, factores de reposo y de

movimiento, respectivamente. Los recursos de desenvolvimiento del antiguo estilo son las secuencias y las correspondencias melódicas, las modulaciones o cambios de tonalidad, el desarrollo temático, la variación de las ideas melódicas. Los esquemas de forma se establecen sobre bases rigurosamente tonales. De esa manera, la *sonata*, el *rondó*, el *lied*, la *fuga*, el *preludio*, el *coral* se cimentan sobre fórmulas armónicas que obedecen a principios varias veces seculares. Además, todos esos esquemas de forma, acatan las leyes de simetría y admiten las repeticiones textuales como elemento constructivo y casi siempre como factor indispensable de equilibrio formal, según se ve en la sonata, el *rondó*, el *lied*, el *scherzo*, etc.

A través de todas las innovaciones que muestra el desarrollo secular de la música, dos principios permanecían inalterables, por considerárseles base y sostén de los demás; la tonalidad, punto de partida del lenguaje sonoro, y la simetría, principio de la dialéctica musical. En el siglo XIX, los procesos tonales habían acelerado paulatinamente su marcha hacia la disolución, desde Schubert hasta Reger. El cromatismo de Liszt, de Wagner y de César Franck constituye el factor más decisivo en la música del siglo, y continúa actuando más adelante, en la producción avanzada de Max Reger paralelamente a las evasiones arcaizantes de Debussy o de Ravel, con su escape al medioevo y a diversas modalidades orientales, al elementalismo rítmico de Strawinsky y de Bartók o a la poliarmonía de Novák. La crisis del sistema tonal era un hecho patentizado por la dispersión o la hipertrofia de sus últimos recursos. La modulación al infinito o sea los cambios perpetuos de tonalidad; procedente de Wagner, Franck y Reger, había triunfado al punto de haberse convertido casi en la única función posible o admitida de la tonalidad; si bien es cierto que apenas hubo logrado ese supremo escape, largamente esperado, se evaporó totalmente.

Luego, y en consecuencia, hubo que desplazarse hacia nuevos principios, bajo pena de estabilizarse en una acción redundante y estéril: y ese desplazamiento fué llevado a cabo por la doble senda de la lógica y de la intuición. Schönberg avanzó sobre la procedente de tantos esfuerzos encaminados a un mismo fin hasta las consecuencias finales de la tonalidad, demasiado debilitada ya como para oponerse al proceso de disolución, y restando toda resistencia a la concepción básica de relaciones establecida desde varios siglos atrás, precipitó su dispersión definitiva; había nacido el *atonalismo* integral, que se define en una autonomía total de cada una de las doce notas de nuestra escala, autonomía que plantea como consecuencia la completa liberación de la disonancia.

Si un simple índice acústico puede servirnos para demostrar el advenimiento del atonalismo, —justificando a la vez su aparición imprescindible en el justo y determinado instante en que la tonalidad había dejado de constituir una garantía de forma y estructura—, sería ésta la oportunidad para emplearlo. Veamos la sucesión de armónicos naturales generados por una cuerda o por un tubo de condiciones acústicas; a la vez podremos considerar la evolución de la música, a medida que esos sucesivos armónicos fueron percibidos y luego asimilados.

Tenemos, en primer lugar, los sonidos 1-2, dentro de cuyo ámbito se desarrollaron vastos períodos de la música monódica, que corresponden a la cultura griega y a la iglesia cristiana primitiva. Con el agregado de los armónicos 3-4, se obtiene la polifonía primitiva, hacia el siglo X. Si adaptamos los siguientes armónicos —5-6—, estamos ya en la polifonía avanzada, desde el siglo XII. El 7º armónico supone una notable adquisición, ya que es el primer grado disonante que el oído humano llega a adaptar conscientemente en la evolución musical; siglo XVII. El acorde que genera el 7º armónico —acorde de 7ª de dominante—, continúa en pleno auge hasta el período clásico —siglo XVIII—, y amplía su tensión —disonancia, intervalo de tensión y de movimiento—, con la adopción del 9º armónico, que nos brinda el acorde de 9ª mayor, tan caro a Liszt, Wagner, Franck

y especialmente a Debussy. El 7º armónico genera, además, la escala exatonal o de tonos, tan eficazmente empleada por Debussy, entre otros. Esta escala, cuyo empleo consciente comienza a fines del siglo XIX, alcanza al armónico 13º, preferentemente cultivado por Ravel, Skriabin y el Strawinsky de la primera manera. Y por último, si partimos del armónico 11º —oncena aumentada—, y continuamos ascendiendo cromáticamente, obtendremos la escala dodecafónica, empleada por Schönberg y sus derivados. Esa escala llega hasta el armónico 22º, que a su vez constituye el punto de partida de los sistemas microtonales, actualmente en período de experimentación.

Tal es la derivación rigurosamente histórica de la percepción continuada de disonancias por el oído y su aplicación consciente en los sucesivos sistemas armónicos aparecidos. Hay que tener presente que cuanto más se adaptaba el oído humano a las nuevas disonancias, más se debilitaba la tonalidad tradicional. De qué bases racionales parte el criterio de relatividad tonal planteado por Schönberg, en el doble aspecto de la teoría y de la práctica?: del libre examen de los principios tradicionales referentes a la tonalidad. Recordémoslos brevemente, para luego consignar las respuestas concedidas por Schönberg al respecto.

1º La escala diatónica está constituida por 5 tonos y 2 semitonos generados por la serie de 5tas. consecutivas, y también por los acordes de tónica, de dominante y de subdominante. Esta disposición se considera natural, ya que responde a la naturaleza de nuestro oído.

2º Como resultado del orden conjunto de los grados de la escala, éstos no comparten una jerarquía equivalente, sino que gravitan hacia otros grados de mayor atracción e importancia. Esta atracción a zonas de mayor influencia puede ser tonal —absoluta—, o funcional, —relativa—; pero en todo caso, la organización del sistema diatónico se fundamenta específicamente en la relación de los grados de la escala entre sí.

3º Considérase fundamental la oposición entre consonancia y disonancia, basada en principios naturales de agrado y desagradado, de reposo y de movimiento, de atracción y repulsión.

Frente a estos axiomas varias veces seculares, Schönberg responde en forma lógica y concluyente, estableciendo a la vez la base de una nueva codificación.

1º La escala diatónica es una organización arbitraria de los sonidos, ya que se basa en armónicos escogidos entre los más de acuerdo con la limitación auditiva de la época que fundamentó la escala. Agotados los recursos que ésta podía ofrecer, y que a su vez fueron establecidos al agotarse las posibilidades de las escalas precedentes —los modos medievales—, pueden concebirse, asimismo otras escalas que si nuestro oído las admite, serán tan naturales como aquélla.

2º El criterio para la aceptación de las consonancias y las disonancias depende únicamente de su perceptibilidad. Los armónicos más próximos engendran las primeras, y los más distanciados originan las otras. La historia de la música demuestra que los conceptos de consonancia y de disonancia no son inmutables en el tiempo, sino que, por el contrario, se modifican según las épocas.

3º Si consideramos los armónicos más alejados —hasta el 13º— de los tres grados fundamentales —tónica, dominante, subdominante—, damos con la escala cromática, no existen notas ni zonas atractivas: cualquiera de sus grados puede serlo, según sea lo dispuesto por la fantasía o la lógica del compositor, de acuerdo con la expresión, la estructura o el estilo de una composición determinada.

4º La tonalidad no es un valor absoluto, sino que, por el contrario el compositor debe crearla y mantenerla con variados recursos. Si la lógica de una pieza de música llega a obtenerse con otros medios, puede prescindirse de la tonalidad o relegarla a un plano secundario. Por otra parte, la continua asimilación de nuevas disonancias y la ampliación del campo auditivo, obligan a una reno-

vación de los conceptos de tonalidad. Tales son los resultados a que arriba Schönberg en cuanto a lo referente a la teoría especulativa.

Como consecuencia de esta actitud cartesiana ante los problemas tonales, quedaban definitivamente desplazados sus reflejos en la temática, las formas y la simetría, con sus cadencias, secuencias, correspondencias, su sentido de realidad basado en la consonancia y en la lógica racionalista de la vida de relación de los grados, los acordes y las cadencias, bases de la música tonal.

A partir de ese instante en que surge el atonalismo como recurso destinado a estructurar un verbo musical distinto, los elementos sonoros parten desde nuevas bases hacia otras directivas. En primer lugar, la temática y su desenvolvimiento y los esquemas formales en los que la tonalidad deja de ser factor primordial de unificación y de articulación del discurso sonoro, tienen que ser diferentes, por supuesto, de aquellos en que la temática y la estructura ha sido planteada de acuerdo a un plan tonal pre-establecido.

Esta oportunidad concedida a la concepción individual de las formas, hizo que el interés de la composición se concentrara en las alternativas de expresión, y que las gradaciones de factores anímicos y de intensidades sabiamente calculadas compensaran o sustituyeran la ausencia de todo recurso propio de la música tonal. Se busca entonces la obtención de la unidad poética, principio básico de la estética expresionista.

Fácilmente se entiende que desde que Schönberg y sus discípulos Alban Berg y Antón Webern rebasaron los límites de la tonalidad, se vieron obsesionados por el problema de la obtención de nuevos recursos de unidad y de forma. Este problema, verdadero *leit motiv* de la música que abandonó las seguras bases de la tonalidad, completa sus enunciados con el agregado que supone la diversidad, o mejor dicho, la no-repetición. Este *souci* romántico, —romántico, ya que se inicia en Beethoven—, se manifiesta en la variación constante de los elementos puestos en juego. Pero el problema bi-facial —“unidad a través de la diversidad”—, puede originar innumerables respuestas en su incesante proyección, según lo demuestra el período atonal que precede al dodecafónico. De esta manera vemos desarrollarse acciones simultáneas de desintegración de los valores tradicionales y la firme imposición de los que son producto de los nuevos enunciados de armonía, contrapunto, estructura y sonoridad. Pero como estos nuevos recursos carecían de la firme e inmutable base que les aseguraba la tonalidad, debían desplazarse de continuo en procura de diversas respuestas exigidas por la renovada problemática.

Este desplazamiento incesante en procura del elemento unificador, hemos visto que se cumplía en diversas jerarquías sonoras, al cabo de cuyo límite o agotamiento surge un período constructivo en el que el material extra-tonal se encauza dentro de las nuevas adquisiciones formales; es el período atonal organizado, cuyo espíritu vivifica las antiguas fórmulas mecánicas del contrapunto, de las formas fugadas, del canon y de la polimelodía. En esta decisiva etapa de la conquista del lenguaje liberado de la tonalidad, la producción de Schönberg marcha paralelamente a la de sus discípulos Alban Berg y Antón Webern. A la sazón, las conquistas armónicas y estructurales derivadas de las combinaciones desusadas puestas en acción por el *atonalismo*, eran de una riqueza inagotable en su diversidad, aunque esta misma combustión incesante amenazaba con su auto-extermio. En el período atonal hallamos elementos expresivos de dimensiones irreales, concebidos como un estado de trance, que se precipitan en alas de una problemática constante. Son etapas de una trayectoria que parece no tener fin, o que no pudiera ofrecer más soluciones que las de un extremado individualismo; ejemplos de *arte-limite* de imposible o de redundante repetición. El método cartesiano y experimental llega a los límites de su acción desintegradora; desintegradora si la enfocamos del ángulo negativo; pero aún cuando del ángulo de enfoque positivo haya que

considerar las composiciones de Schönberg, de Berg o de Webern de ese período como exponentes de una originalidad y una maestría de procedimientos innegable, caben todas ellas, lo repetimos, dentro de la clasificación de arquetipos; de obras de arte de excepción; de casos extremos, o mejor dicho, de casos-límite. Nunca quizás, ha resultado más ajustada a la realidad de los hechos que en este caso la afirmación de Jean Cocteau: "una obra de arte no abre un camino, sino que lo cierra". Pero en el caso de la música atonal, el problema consistía, a pesar de todo, en lograr la continuidad, aún a despecho de que las posibilidades se cerraban automáticamente con el acorde final de cada composición. Y si el anhelo de continuar persistía, era porque a pesar del inagotable derroche de fantasía y de talento de superior calidad prodigados de una manera tan exuberante como extraordinaria, en esta situación que podemos considerar junto a la de Picasso, de Joyce y de Kafka, como las máximas aventuras estéticas de nuestra tiempo, no se había obtenido aún el sustituto esencial de la tonalidad, ese objetivo que un constante desplazamiento de todos los elementos sonoros, aún en óptimas condiciones en cuanto a calidad, no podía ser reemplazado como potencia unificadora sino en casos estrictamente individuales. Esta labor integradora, a la vez que codificada, definitivamente organizada, comenzará con la etapa subsiguiente, de rigor clasicista, que ya anuncia, directamente la etapa dodecafónica.

Schönberg encaminábase entonces a una nueva melódica elemental; a una polifonía total de carácter propio. A partir de ese instante en que culmina la inevitable disgregación de las formas tradicionales, organiza y establece el compositor las bases de la técnica dodecafónica, que significa, en principio una consolidación del nuevo lenguaje musical. Inagotable como alcance y posibilidades, derivadas del planteo de la composición basada en el cultivo de células transformadas al infinito, esta técnica de cálculo infinitesimal aplicado al plano de los sonidos, confiere las estructuraciones y las formas anheladas, al constituirse en sustitutos del antiguo orden tonal.

**DODECAFONISMO** es el término que define a la composición musical basada en la autonomía y la jerarquía equivalente entre las 12 notas de la escala cromática. Se plantea esta concepción sobre problemas basados en *series* de 12 notas, cuya ininterrumpida sucesión debe ser mantenida, ya que de ese simple procedimiento derivan todas las combinaciones de orden melódico, férreamente unificadas por el núcleo generador. La disposición básica de la *serie* contempla 4 posibilidades en sucesión melódica; la original, su inversión, el retrógrado de la original, el retrógrado de la inversión. Si transportamos esas 4 disposiciones básicas a los 11 restantes grados de la escala cromática, obtenemos 48 combinaciones melódicas, es decir, de sonidos en sucesión. Si derivando al orden armónico, o sea al de los sonidos en simultaneidad, bifurcamos la *serie* en dos planos superpuestos, obtendremos 6 combinaciones acórdicas. Si superponemos tres planos, lograremos 4 acordes. El mismo procedimiento, en 4 planos, nos dará 3 acordes. Superponiendo 6 planos, dispondremos de 2 acordes; y haciendo lo propio con las 12 notas de la *serie* en posición vertical, obtendremos el *acorde integral*, definido también como *armonía total*. Hemos obtenido de esta manera, 16 acordes, que con sus correspondientes inversiones ofrecen la suma de 44 acordes. Transportándolos a los 11 grados restantes de la escala cromática se obtiene una totalidad de 484 acordes, resultado inicial de una simple *serie* de 12 sonidos. De esta manera se dispone de un material básico capaz de condensar los elementos de relación y de unidad en un principio inmutable; y así la unidad y la cohesión se establecen, sustituyendo las funciones normales de la tonalidad.

Se obtiene, de esa manera, un material básico capaz de condensar los elementos de relación en un principio inmutable. El canto gregoriano ofrece magníficos ejemplos de formaciones incesantemente renovadas, a pesar de su aparien-

cia restrictiva. En la técnica dodecafónica ocurre algo similar, puesto que el devenir sonoro que supone la continuidad estricta de la *serie* generadora, contiene suficientes recursos para esta especie de *variación al infinito*, entre ellos la ventaja, sobre el canto gregoriano, —orden monódico y sucesivo—, de la multiplicidad y superposición de los sonidos, —orden armónico y simultáneo.

Existen *series* dodecafónicas simétricas y asimétricas; las primeras se caracterizan por un estricto orden de relación entre los intervalos que las componen, conteniendo, por lo tanto, esenciales-valores de orden estructural, que derivan hacia las formas cerradas, o en otros términos, hacia las formas estáticas, como vemos en Antón Webern, en cambio las *series* asimétricas tienen más carácter de motivo, y se prestan a la expansión melódico-expresiva, significando, dentro del severo orden dodecafónico, el escape a las formas abiertas, a las formas que vuelan, según podemos observar en Alban Berg.

Del punto de vista estructural, no es imprescindible que una *serie* dodecafónica sea expuesta en sucesión melódica: Schönberg lo demuestra presentando una serie congelada en tres acordes de cuatro notas cada uno. Este estado de simultaneidad armónica supone un grado de superación sobre la concepción melódica precedente. Luego siguen otros procedimientos, como el de las series segmentadas en dos, tres cuatro y seis grupos melódicos, las *series* circulares, que establecen marchas directas y retrógradas dentro de sus propios límites, los grados y los acordes-eje, en torno a los cuales gira el orden serial, el contrapunto severo, el contrapunto libre, la superposición, en orden directo, retrógrado y mixto, de dobles o triples planos armónicos, de los que a su vez surgen innumerables derivaciones melódicas y acórdicas. Imposible dar idea de los recursos de *variación al infinito* que derivan de una simple *serie* dodecafónica; baste recordar que desde la aparición de la teoría de Rameau, a principios del siglo XVIII, no se había operado una transmutación semejante a la que plantea la técnica dodecafónica en el orden de los sonidos.

Tales son las bases lógicas del dodecafonismo en su aspecto más ortodoxo. Hay que tener en cuenta que la técnica, en música, es un factor cuya importancia es mayor a la que se le asigna en las otras artes, al punto de que no es posible la evolución de la música sin cambios profundos en la técnica musical. Cada estilo de época, antes del 800, y cada creador individual, a partir de Beethoven, han establecido su propia técnica, por la simple razón de que la que adquirieron les resultaba inadecuada para su propia necesidad expresiva. Y es precisamente el factor experimental el que cobra jerarquía de privilegio como elemento motriz en la música dodecafónica. De esa manera, cada compositor dodecafonista encara una ineludible respuesta al planteo de posibilidades inéditas. La continuidad de valores desusados que el dodecafonismo ha puesto en juego, obligan a una nueva postura y definición frente a esta distinta categoría de música, ya que en la gran mayoría de los casos queda fuera de los moldes y de los hábitos de los recursos retóricos habituales.

Arribada a este punto, la producción de Schönberg, así como también la de Antón Webern, abandona el criterio expresionista, tendiendo hacia una concepción metafísica y abstracta; música profundamente intelectual, difícilmente accesible para los que no han traspuesto las fronteras de lo sentimental en el arte; pero que por encima de toda sensiblería tradicionalista y de fracaso de los viejos ideales, convertidos en potencias de reacción, conserva similitud, por su proceso de transición de lo expresivo a lo especulativo, con la transmutación operada a través de las últimas sonatas y cuartetos de Beethoven, cuando su clima habitual de conflictos pasionales y psicológicos arriba a un plano de superación metafísica en la concepción de la música. En Schönberg puede observarse una transición equivalente al declinar su etapa atonal y penetrar decididamente en la zona especulativa del dodecafonismo; es el paso de lo expresivo trascendental hacia una concep-

ción espiritualista y abstracta del arte de los sonidos. Llegada a esta nueva etapa, la música de Schönberg, así como la de Webern, cambian fundamentalmente de dimensión; ganan en valores especulativos lo que pierden en caracteres emotivos.

Desde el plano intermedio en que estamos situados entre dos concepciones de la música, la romántico-realista y la impresionista, de ayer, y la que anuncia una proyección a cuyo impulso inicial asistimos, aunque de manera alguna podamos llegar a determinar su desarrollo y mucho menos su problemática culminación, se halla la realidad sonora en que ambos límites se encuentran y llegan a confundirse; el postrero eco de la tonalidad tradicional —o sea la politonalidad—, y el comienzo del atonal, que ya ha dejado muy atrás la etapa experimental y plantea constantemente una renovada problemática, Debussy, que se encuentra situado en aquel punto intermedio, participa de ambas actitudes convergentes, y puede ser considerado como un plano de realidad musical en cierta manera relativista, desde que declaró que la música no tenía por qué ser mayor o menor, y que ya no creía en la omnipotencia de las siete notas de nuestra escala diatónica. Este principio de relatividad aplicado a los axiomas tonales, es ya un anticipo de las teorías de Schönberg, y sitúa a la música de nuestro tiempo en el centro de las especulaciones científicas y filosóficas de uno de los períodos más intensos, interesantes y fecundos de la cultura universal.

Las características renovadoras, la contribución a una revisión total de lo heredado, y las perspectivas que esas teorías y el consecuente ejemplo práctico ofrecen al desenvolvimiento ulterior de los acontecimientos musicales, desembocando al fin en el dodecafonismo actual, continúan demostrando su eficacia en razón de su fecundidad, y ha sido transmitida, amplificada, a los que hoy militan en las avanzadas. Hay, por supuesto, quienes escapan como Strawinsky o como Hindemith, al círculo de la dodecafonía y sus derivados actuales; pero a costa de una congelación académica de arraigo a valores actualmente en bancarota. Tal academismo tiene el grave inconveniente de mirar y de pertenecer al pasado, no siendo jamás creador; enseña reglas y la manera de perpetuarlas; es decir, que se ocupa de cosas que para el verdadero creador, carecen de importancia. (1)

En cambio, la acción transmutadora que parte del atonalismo para derivar en la dodecafonía, puede ser comparada a la llevada a cabo por Descartes o Bergson en la filosofía, o a la de Einstein en las ciencias físico-matemáticas, por haber aplicado el libre examen y el método experimental a los fundamentos de la música de la civilización de Occidente; por demostrar la relatividad de sus principios así como por proclamar que las leyes que rigen las directivas de esa música no son ni eternas ni infalibles, sino que, por el contrario, cada uno de sus grandes períodos creadores ha establecido y perfeccionado las suyas propias. También, y de rechazo, ha venido el dodecafonismo a demostrarnos que el proceso evolutivo y viviente, existencial, de un arte, es más interesante, fecundo y vital que los resultados conocidos del pasado, a la vez que ha enseñado a las nuevas generaciones a buscar y luego a concretar prácticamente sus propias iniciativas con plena conciencia del período en que actúan, en procura de más testimonios, espirituales, técnicos y estéticos de lo que ya constituye la música de nuestro tiempo.

Por eso, las inusitadas dimensiones del aporte dodecafónico, más que la relevación directa de una poderosa individualidad como fué Arnold Schönberg, son la lógica derivación de un conflicto de fuerzas latente desde mucho tiempo atrás. Esa es la causa de que el dodecafonismo haya llegado a concretarse como una aspiración de época y de cultura, más que de una escuela, de una situación o de un ambiente determinados.

(1) Strawinsky se ha incorporado, recientemente, a las filas del dodecafonismo.

## NOTAS SOBRE *THE QUIET AMERICAN*

por

J. R. WILCOCK

*The Quiet American*, la última novela de Graham Greene, elude el tema religioso; en mérito literario es quizá inferior a *The End of the Affair* y *The Heart of the Matter*; su interés es en parte político, y desde ese punto de vista político intento considerarla.

Resumo su argumento, aunque ninguna novela se parece a su argumento y en cambio un resumen se parece demasiado al que lo practica. Fowler, corresponsal inglés en Indochina, durante la guerra contra el Vietminj, cohabita con la anamita Fuong y está enamorado de ella, pero no puede casarse porque es casado y su mujer no le concede el divorcio. Llega un norteamericano, Pyle, miembro de una misión de Ayuda Económica; Pyle se ha especializado en los Estados Unidos en problemas del Extremo Oriente; previsiblemente, no los entiende. Se enamora también él de la anamita y mediante una oferta concreta de matrimonio consigue que se vaya a vivir con él; esto es un golpe mortal para el inglés. Pyle ha estudiado en sus libros que el deber de la democracia norteamericana es apoyar a las democracias nacionales, contra las potencias coloniales y contra el comunismo. En Indochina existen en esa época bandas de mercenarios dirigidos por príncipes-obispos o simples bandidos; Pyle elige a uno de estos bandidos, el general Thé, y lo ayuda haciéndole llegar explosivos (en forma de polvo para la fabricación de material plástico) desde los Estados Unidos. El general Thé se dedica jubilosamente a lanzar bombas en Saigón, con la anuencia norteamericana. Ante el cariz de estos estragos, el inglés Fowler, que ha dilucidado la maniobra, se pone en contacto con los comunistas clandestinos de Saigón, y les pide que hagan cesar estas actividades; los comunistas, con la ayuda indirecta de Fowler, matan al norteamericano, cuyas buenas intenciones ya han provocado la muerte de unas cincuenta personas.

Al escribir buenas intenciones creo enunciar el problema central del libro: hasta qué punto se pueden tolerar los errores de los bienintencionados. Este problema moral es también un problema político, porque los erróneos bienintencionados son o parecen ser los Estados Unidos. Sabemos que Graham Greene no tiene por qué compartir las opiniones de su protagonista (aunque éste conserva los rasgos preferidos de sus protagonistas anteriores, o sea se parece personalmente a Graham Greene); que un inglés no representa a Inglaterra ni un norteamericano a los Estados Unidos; sobre todo, que una novela relata ocurrencias que se suponen reales, y que la realidad sólo tiene un valor simbólico si uno cree previamente en la verdad de ese valor simbólico (la pantera de Dante puede simbolizar la lujuria si uno cree *a priori* que la lujuria causa más o menos los mismos efectos que una pantera). No obstante, sentimos que este libro configura un alegato contra la política exterior estadounidense, del mismo modo que cuatro letras ordenadas son esas cuatro letras en sí pero también son un insulto o son un halago.

Para el crítico que se colocara en la posición de Dios, el valor de una obra podría incluir el valor de sus consecuencias. *The Quiet American* ha provocado cierta consternación en los Estados Unidos; seguramente agrada a los comunistas. Como alegato, su alcance es mayor, porque hasta ahora (no solamente en los países centroamericanos) solían postularse las malas intenciones de los yanquis; Graham Greene prefiere postular sus buenas intenciones, y las personifica en un hombre de quien se puede decir: "jamás conocí a una persona que hiciera tanto daño con tan buenas intenciones".

Este dictamen podría ser la opinión del autor, si la novela no estuviera narrada en primera persona; así como está escrita, sólo corresponde decir que Greene ha creado



un personaje plausible que opina desfavorablemente de toda intervención extranjera; no considera repudiables a los comunistas (no los juzga), y disculpa a los franceses porque son soldados que se reducen a obedecer las órdenes lejanas de París. Esta lucidez discriminativa no es constante, y se disipa generalmente ante el menor cadáver infantil. Un hombre complejo en una situación compleja se salvaría de dudas mediante reglas morales inequívocas, como las que impone una religión, pero Fowler no conoce religión. Obra movido por el sentimiento, y éste incluye la antipatía que le inspiran los norteamericanos.

Las falacias de Fowler son reprochables, pero el autor no se las reprocha, ya que Fowler es el narrador. Fowler conjetura por ejemplo que en la guerra entre los vietnamenses (en la práctica los franceses) y el Vietminj, los americanos no tienen nada que hacer; pero es sostenible que en una guerra nadie tiene nada que hacer, salvo el que defiende su hogar y su tierra, lo que no hacían ni los franceses ni los comunistas del norte que atacaban el sur. Los norteamericanos del relato son estúpidos, lascivos, groseros y convencionales; los soldados franceses, valientes, sensibles, sensatos y viriles.

En realidad no se trata de una novela tendenciosa; es la historia de tres personajes muy reales, que se equivocan, y cuyas equivocaciones no son aclaradas por nadie; se da por sentado que el lector tiene juicio suficiente para no sumarse al equívoco. Esto, por supuesto, es irrefutable, y deriva de una actitud opuesta a la de los pensadores que escriben obras tendenciosas.

Entre gente civilizada, una de las maneras eficaces de destruir lo que desagrada es demostrar su estupidez; nada mejor para demostrarla que revelar vastas discrepancias entre las intenciones y los actos. El lector de *The Quiet American* deduce o más bien se ve obligado a recordar que la intención de la ingerencia política norteamericana es excelente y su resultado desastroso. Centenares de películas tontas han tratado de demostrar la tesis opuesta; una sola novela de técnica excelente podría desbaratar toneladas de propaganda e inclinar la balanza del otro lado. Pero cualquier tesis es demasiado sencilla frente a la realidad.

Ni las naciones ni las formas de vida ni los sistemas de gobierno son equipos rivales de fútbol; cuando se habla de nacionalidades, la generalización implica a menudo impaciencia, cobardía y debilidad.

## ANTHOLOGIE DE LA POÉSIE IBÉRO-AMÉRICAINÉ

Selección, introducción y notas de FEDERICO DE ONÍS. (Paris, Les Editions Nagel, 1956).

por

ARTURO SERGIO VISCA

Este volumen, el noveno de la serie ibero-americana de la "Colección Unesco de Obras Representativas", ofrece un abundante material de lectura. Se inicia el libro con una "Presentation" ("Constellation sur l'Amérique latine") de Ventura García Calderón, la cual es seguida por una "Introduction" (dividida en dos partes: 1. *La poésie hispano-américaine*; 2. *La poésie brésilienne*) de Federico de Onís. También se divide en dos partes ("Poètes de langue espagnole", "Poètes de langue portugaise") la antología. 105 poetas presenta la primera parte y 26 la segunda. Los poemas, publicados en su idioma

original, van acompañados de su traducción al francés. Las versiones a este idioma han sido hechas por Saüdade Cortesão, E. Noulet, Mathilde Pomès, Claude Couffon, Pierre Darmangeat, Robert Ganzo, Armand Guibert, Guy Lévis Mano, J. J. Réthoré, Jules Supervielle, Paul Verdevoye, Fernand Verhesen y, de acuerdo con los reglamentos de la Unesco, fueron supervisadas por Jean Camp y Pierre Hourcade. Completan el volumen varias notas bibliográficas y 131 fichas en las cuales se consigna esquemáticamente la biografía y producción literaria de los 131 poetas incluidos en la antología.

En su introducción traza Federico de Onís un rápido esquema de la evolución histórica de la poesía ibero-americana desde sus orígenes hasta nuestros días. A pesar de la magnitud del tema, difícil de hacer entrar dentro de los límites relativamente reducidos que muestra su trabajo, logra Federico de Onís ofrecer allí un cuadro suficientemente nítido de ese proceso histórico. El autor ha procurado que su ensayo sea al mismo tiempo informativo y crítico y toma posición ante los problemas que plantea el tema. Algunos de los puntos de vista de Federico de Onís, para ser totalmente compartidos, requerirían una mayor explicación. Así, por ejemplo, las observaciones que formula, en las páginas 16 y 17, acerca de los rasgos característicos de la originalidad e individualidad de la poesía hispano-americana. Esas observaciones concluyen con la afirmación de que una de las constantes de la poesía hispano-americana es la coexistencia en un mismo momento histórico de géneros y tendencias literarios que en Europa son sucesivos. De ahí infiere de Onís que la supervivencia del pasado en el presente y la integración vertical de formas diversas de cultura es un rasgo específico del espíritu americano, el cual, termina de Onís, "*se manifeste non seulement dans la simultanéité, à la même époque, d'auteurs représentatifs des tendances les plus diverses, mais dans l'harmonie et la synthèse de toutes ces tendances chez certains auteurs qui, de ce fait, apparaissent les plus grands et les plus originaux*". Todo este planteamiento es indudablemente exacto, pero hubiera requerido una elucidación más amplia para que quedara fijado el carácter histórico (o las determinantes históricas) de esos rasgos del espíritu americano. Es posible asimismo, ante este planteamiento, interrogarse sobre si esa tendencia a la síntesis de formas expresivas dispares no será sólo el reverso de la impotencia en que hasta ahora ha vivido generalmente el americano para hallar, por otros caminos, sus formas específicas de expresión. Nuestros mejores esfuerzos han radicado hasta ahora en volcar en moldes europeos materia americana. Pero, naturalmente, ni las páginas de Federico de Onís, que procuran sólo la fijación de algunos rasgos generales, de la poesía ibero-americana, ni esta breve nota informativa, pueden encarar un tema tan amplio, arduo y sugerente. Conviene reiterar, pues, que se compartan o no algunos de sus puntos de vista, el trabajo de Federico de Onís fija una perspectiva que permite el fácil acceso a la comprensión del desenvolvimiento histórico de la poesía ibero-americana.

De acuerdo con lo que indica Federico de Onís en las palabras iniciales de la introducción, la "*Anthologie de la poésie ibéro-américaine*" procura reunir las obras mejores y más representativas escritas en idioma español y portugués por poetas nacidos en América (con exclusión de la poesía prehispánica y de la escrita en lengua indígena después de la Conquista). Es evidente asimismo el propósito del antologista de atender no sólo al valor absoluto del material antologizado sino también al valor relativo que ofrecen ciertas personalidades o poemas en cuanto ejemplifican el clima espiritual de un momento histórico determinado. Esta segunda intención aunque extra-poética es legítima. Poetas hay en América cuya personalidad y cuya obra, más allá de sus inexistentes valores poéticos, muestran un innegable valor documental. Son poetas o poemas que, como dice Menéndez y Pelayo de la obra del Arcediano don Martín del Barco Centenera, muestran muchas "*curiosidades que hacen tolerable, y a ratos entretenida su lectura, sobre todo si uno se olvida de que está leyendo versos*". Pero esa doble finalidad no ha quedado cumplida con plenitud en esta antología. La abundancia abrumadora del material de que se dispone y los límites impuestos al libro han determinado, sin duda, exclusiones que desdibujan la nitidez del itinerario poético que se procura ofrecer. Esta observación

puede ser confirmada con un ejemplo. En la introducción se subraya que en la época de la Independencia se inicia en el Uruguay la poesía gauchesca con la producción de Bartolomé Hidalgo. Este, no obstante, queda excluido de la antología, donde tampoco figuran ni Hilario Ascasubi ni Arturo Lussich (el cual es olvidado asimismo en la introducción a pesar de que su poema "*Los tres gauchos orientales*" es el antecedente inmediato y quizá inspirador del "*Martín Fierro*"). La trayectoria de la poesía gauchesca, reducida en la antología a algunos fragmentos del "*Fausto*" y del "*Martín Fierro*", queda insuficientemente dibujada. Otras exclusiones, e inclusiones, podrían ser discutidas. Pero conviene recordar que el panorama que se procura ofrecer abarca casi cuatro siglos de producción poética y un área geográfica amplísima. Para que ese panorama fuera completo habríanse necesitado varios volúmenes de lectura más que abrumadora.

El material antologizado se ordena cronológicamente en base a las fechas de nacimiento de los poetas. Como el desarrollo cultural de América no fue isócrono (Méjico tuvo auténticos poetas ya en el siglo XVI, el Uruguay y la Argentina recién en el XIX) y como el régimen de vigencias en cada región del continente no fue idéntico en las mismas épocas, la ordenación indicada determina un cuadro poco claro. Así, por ejemplo, Julio Viciuña Cifuentes, post-modernista, aparece antes que Rubén Darío, y Juan Zorrilla de San Martín (a quien en la introducción por error no atribuíble a de Onís se le llama José) se ubica entre poetas muy dispares a él: lo anteceden José Martí y Salvador Díaz Mirón y lo siguen Manuel José Othon y Manuel Gutiérrez Nájera. La ordenación, pues, no parece ser la más adecuada. Ciertamente es que la historia cultural de América es un todo, pero esto no debe impedir la clara comprensión de los caracteres específicos de las partes. El mismo de Onís, en la introducción, sostiene que a partir del romanticismo, y más allá de los trazos comunes inevitables, la poesía de cada país comienza a adquirir rasgos diferenciales. Más acertada, pues, que la mera sucesión cronológica hubiera sido una ordenación que atendiera a las distintas áreas culturales de América. Establecidas las necesarias relaciones, hubiera surgido un cuadro más claro, evitándose que el lector mismo deba proceder a una reordenación del material antologizado.

Estas observaciones no obstan, sin embargo, para que el libro cumpla con su cometido. A través de la introducción, la selección de poemas y las notas del libro comentado, el lector no familiarizado con la poesía ibero-americana puede iniciar su conocimiento de ella.

## JULIO C. DA ROSA, O LAS POSIBILIDADES DE UN ESTILO MENOR

por  
ALBERTO PAGANINI

JULIO C. DA ROSA: "*De sol a sol*" (cuentos). Montevideo, 1955. Ediciones Asir, 168 págs., prólogo de Arturo Sergio Visca.

La crítica ha discutido si da Rosa es o no sincero, es o no espontáneo, si sus cuentos carecen de estructura, y, como la vida, carecen —también— de argumento. No creo que los artificios literarios aminoren la autenticidad de un escritor. Borges pensaba que "*toda obra de arte, por realista que sea, postula siempre una convención*". Arturo Sergio Visca ha

hablado del realismo de da Rosa. Ha mostrado, asimismo, cómo esa temática que el mundo y la vida ofrecen al narrador, se transforma en sus manos, deviene creación. Entiendo, además, que el creador va más lejos de lo que supone Visca y no se limita a seleccionar materiales, o a descubrir en ellos un sentido. Tal limitación equivaldría al caos. El mundo de la narrativa (el de da Rosa, en este caso), no es un mundo inmediato. Es un mundo elaborado, pasado por filtros. El plano en que da Rosa aparece más maduro y más válido es justamente el plano en que el escritor treintaitresino se muestra dueño de una técnica, explorador de una artesanía. Pero el arte nunca es más intenso que cuando se oculta. Entonces creemos estar frente al mundo y sólo estamos frente a la literatura. Escribió Mario Benedetti: "*Los personajes de da Rosa son espontáneos pero es el autor el que administra su carácter y su trayectoria, el que construye (con manifiesto arte) su espontaneidad*". Da Rosa podría vengarse de los críticos literarios afirmando que escribe sus cuentos al correr de la pluma. El crítico puede vengarse de da Rosa poniendo al desnudo sus artificios (inevitables: la más llana conversación, el chiste oral los emplean).

En el otro plano, —en el del "*ancho espesor de nuestra realidad campesina*" (realidad no ancha sino estrecha, no espesa sino delgada, por culpa de da Rosa)—, este escritor merece sinceras objeciones. Poco importa que los cuentos de da Rosa no luzcan esa sólida trabazón que algunos retóricos —enamorados de sus teorías— reclaman para el cuento; poco importa que en ellos pase muy poco —como en la vida de sus mínimos personajes. Todo esto es producto del cálculo, o, por lo menos, de una determinada voluntad de creación. Pero el material que trabaja da Rosa no es demasiado rico. Sus personajes pasan por la vida sin pena ni gloria (aunque su pasaje por el cuento sea más interesante). Probablemente da Rosa —que nació en 1920— aún se halla en el terreno del tanteo. Refiriéndose a Julio da Rosa y a Luis Castelli señalaba Anderson Imbert en su "*Historia de la Literatura Hispanoamericana*" (enero, 1954) las limitaciones de estos escritores: el campo y el pueblo, las criaturas humildes comprometidas en humildes tareas, el mismo estilo. En julio de 1954, Luis Castelli publica "*La Isla del Puerto*" y obliga a una revisión (no formal sino de fondo) de este juicio, en lo concerniente a esas limitaciones. Los conflictos humanos pueden estallar en cualquier parte: en Treinta y Tres, en Mercedes, en el corazón de Ansín (que se pasa tocando su flautita de latón por años y años), en el corazón de Severino que no se atreve con las muchachas de Lemos y se llena la barriga de mate, mientras las hembras se desmayan de risa. Pero da Rosa se queda a flor de agua, sin ahondar la espejeante superficie del costumbrismo. Los cuentos de da Rosa —con excepción de "*Hombre-flauta*"— gustan pero no sacuden, como si el lector —cualquier lector— se reconociera sólo a medias en las criaturas que desfilan delante de sus ojos. Parece que a este realista se le escapan las realidades más hondas. Es un arte externo, acicalado en su desprolijidad conversacional, de finas aristas. Pero le falta urgencia; da Rosa no se compromete. Hay cierta distancia entre da Rosa y sus criaturas, aunque las ame (nosotros también), aunque se sonría con ellas. Es sugestivo que los personajes de da Rosa sólo admitan vicios menores. Que el sexo no figure en estos cuentos, no es una prueba del recato campesino del autor. Es una proeza. Pero, se advierte que estos héroes asexuados de da Rosa no han anclado en el mundo, que viven sólo a medias, del ombligo para arriba. Como si la castidad fuera (literariamente hablando) una virtud.

Esta externidad de da Rosa desaparece en "*Hombre-flauta*". El narrador ha construido al personaje con un solo rasgo. Ansín aprende a tocar la flauta junto a la banda de la plaza y luego se pasa la vida "*dele jeta y dedos*". Gana fama y algún dinero, él que era "*medio anormalcito*", y birola, por añadidura. Hasta que al final sucede lo inevitable: el progreso invade Treinta y Tres y los músicos profesionales, las victrolas, etc., arrinconan al pobre tuertito flautista. Tiene que vender números de lotería para ganarse la vida. Por las tardes, sin embargo, en su casa, casi a escondidas, se pone a repasar el repertorio viejo. "*A veces se dormía con la flauta en la boca*".

La riqueza y el vigor de este cuento nacen —paradojalmente— de lo que pudo ser su mayor debilidad, de su despojo, de su sencillez. El autor ha tipificado al protagonista, lo muestra en función de un solo rasgo, de su flauta, —de ahí el título—. Todo acaba y empieza en la flauta de Ansín. En otros cuentos, la abundancia se hace sospechosa. En "*Jaulero*" lo que define a Macario Lago es su rancho, su caballo y su felicidad de atorrate. Hasta que se queda sin caballo, sin rancho, y muere. En "*Solito*" los rasgos se multiplican. El apodo, el amor fraternal, la esquina (que implica y explica al hombre), la fe en Dios y en el viejo Bayes, enrabadas extrañamente: una vela y un padrenuestro para José Batlle y Ordóñez. Pero, en este cuento, la riqueza de aspectos y matices hace que el personaje se deshaga como arcilla entre los dedos de da Rosa. También "*Mala Cabeza*" es endeble, con un trazado superficial. Lo mejor del libro es "*Hombre-flauta*". Este cuento se parece a las suaves, tensas y cimbreantes alambradas que tendía Crispín Artigas (un personaje de da Rosa, casualmente). La satisfacción que siente el lector al pasearse por esas páginas, es comparable a la del viejo Tanco al ver el trabajo de Crispín: "*¡Oigale, Crispín biejo y peludo! ¡Lindo, no más! ¡Esto es un alambrau, ta madre!*".

Por lo demás, el oficio hace al hombre. De Abedonio Lemos, protagonista de "*Una Casualidad*", dice da Rosa que cierta tropeada fue para el muchacho "*como una zambullida en el mundo*". Señala Visca que el oficio es casi "*una vocación vital*" en los personajes de da Rosa. Pereira se encariñó tanto con su profesión, que se olvidó hasta de casarse. Los personajes de da Rosa "*persiguen y crean su destino*". Hago hincapié en esto último para reivindicar los méritos de "*Una Casualidad*", el cuento más largo del presente volumen. Mario Benedetti, habitualmente exacto y brillante en sus juicios, no ha advertido la unidad de este relato. Abedonio pasa de un oficio a otro, sin encontrarse a sí mismo. Pero Abedonio va buscando —inventando, diría yo— su vida (primero lava ropa sucia con la tía, luego es peón, luego tropero) hasta que al final la encuentra —¿por casualidad?—: un viejo amigo de su padre lo hace cuidador de caballos. Bajo la humilde realidad asistimos al proceso dinámico que nos lleva a la formación de un ser humano, de un viviente. No podría olvidarse ninguna etapa intermedia, todas cuentan en el Abedonio final y éste sueña o recuerda toda su vida en una de las últimas páginas del relato. Esta recapitulación última contribuye, también, a la unidad formal del relato. Dentro del cuento encontramos un esquema del mismo cuento, como una clave. Por otra parte, el cuento es claramente ilustrativo de la técnica de da Rosa: seguir a un personaje. Después de "*Hombre-flauta*", esta narración es la mejor del volumen. Contiene otras excelencias —que no mitiga su extensión—. "*¡Cosa linda una tropeada!*" (págs. 63-4) es un fragmento hermosísimo, escrito con precisión, con entusiasmo, un fragmento de antología. En el diálogo entre Abedonio y Pereira (en la alta madrugada, mateando, mientras Pereira inicia a su discípulo en los pormenores del arte de cuidar caballos) hay una gozosa fluencia, una facilidad sin tropiezos. Pero lo mejor es la vieja tía lavandera con su cara mansita de vaca recién parida, mientras Abedonio tiende la ropa, todavía húmeda, junto al arroyo. Había un sol livianito, casi sedoso, "*que primero les anduvo lamiendo el lomo a los cerros, para después posarse. Los árboles lo recibían como con miedo de espantarlo*". Cuando Abedonio encuentra la tía allí acurrucada le dice "Mama". Este fragmento debe vincularse a otro de "*Hombre-flauta*", donde Ansín descubre su habilidad flautística ante el contento de la madre que lo creía "pasmadito" sin remedio. "*Cuando lo vio (la madre) levantar la flauta rumbo a la boca, le vinieron ganas de 'taparlo de un sosegate'. Pero no tuvo tiempo ni de largar la pala de revolver. Revolviendo la agarró la punta de aquel hilo de seda suavecito. Más suavecito que un hilo de seda, ella lo sintió envolversele, dibujado contra el silencio de un oscurecer. Algo como la luz de la luna, que toca pero que no se siente. Y venido de lejísimos, como la luz de la luna. —¡M'hiciste acordar de un mundo de cosas con eso!*"

Esta ternura tiene variaciones. Unas veces se transparenta en un humor sin complicaciones y sin acritud, como cuando se habla de los vicios de Macario y de sus exigencias en materia de caña. Primero calidad. "*Y si no tiene calidad, déame lo que tenga*". Otras

veces el paisaje aparece restituído a su primera inocencia: "*Una quebradita... agazapada atrás de las coronillas. Le retozaban los apereás por las laderas, como en cancha propia. Allá arriba de unas rocas, con sus madres balaban unos chivitos de juguete. Y aquí abajo, el arroyo se hace una lombriz para pasar entre los paredones de sierra*". Finalmente, esta comunión con las cosas es poesía: "*Tenía los trillos cuidaditos como sala de baile. Siempre bien limpios y aplanados, al sol parecían tres espejos puestos con la mano sobre el campo liso*".

Lo bueno de la ternura de da Rosa es que aun siendo literatura —lo afirmo a pie juntillas— se resiste al análisis, no nos entrega su secreto, porque quizá no lo tenga, porque quizá no sea literaria. Así miente da Rosa. Un relevamiento estilístico de muchos fragmentos mostraría una proliferación —por momentos indeseable— de aumentativos y diminutivos. Pero esa ternura viene de más adentro. Parecería que rebasase y trascendiese los medios que la expresan. Por momentos da Rosa emplea un lenguaje casero, mimoso, como si el lector fuera un niño de pocos años: "*...los días parecían con pega-pega, de lerdos. Parecían bolsas llenas de horas grandotas y pesadas. Gigantes cabezudos y panzones, parecían*". Otras comparaciones son, decididamente, riesgosas: "*...como quien se tira de cabeza a un pozo, para salvarse de un incendio*".

Para concluir, creo que "*De Sol a Sol*" pertenece a la auténtica literatura. No veo por qué Visca considera un mérito la sanidad de esta literatura. Aplaudo, sí, el inevitable y sincero arraigo de da Rosa. Considero con simpatía —al igual de Visca— el esfuerzo de da Rosa por resistir los halagos y la tentación del tema "*intenso*", aunque sospecho que da Rosa no ha padecido esa tentación ni ha gozado de esos halagos, y, en definitiva, es ésta la pauta de su minoridad de escritor. A último momento descubro una identidad entre da Rosa y sus personajes. Como Solito Pérez, Julio da Rosa "*contagia una emoción humilde, de cosa indefensa*". Recuerdo, también, que Doralicio Miraballes no quiso ser estanciero. Prefirió una volanta. Pero se hizo el gusto: recorrió los caminos de Treinta y Tres.

## EN TORNO AL FILM DE MAX OPHÜLS, LOLA MONTES

### I

por  
JOSÉ SUÁREZ

Si hubiera de intentar, lisa y llanamente, la crítica de un film, dejaría tal preocupación en manos más avezadas, porque los ejercicios de ingenio, que tantas veces se dan alrededor de algunas películas, me parecen tan sorprendentes como la destreza de un prestidigitador que saca una bandada de palomas del interior de su sombrero de copa, por muy visible que resulte el truco.

Me resisto a la crítica cinematográfica porque entiendo que el cine aún lucha por encontrarse a sí mismo. Revolotea a veces porque le han brotado alas antes de haberse afirmado sobre sus pies, pero todavía dista mucho de sentirse seguro en su vuelo. Hemos sido con él más exigentes que con otras formas de expresión artística: la crítica literaria ha nacido varias décadas, o tal vez siglos, después de haber nacido la literatura, y otro tanto podríamos decir de la crítica sobre las demás artes. Al cine, en cambio, lo hemos acosado desde que aventuró los primeros pasos, sin darle punto de reposo, sin esperar a que se concretaran algunas de sus promesas con las que luego nos ha maravillado.



Apenas nacido ya se le señalaron "clásicos", haciendo gravitar sobre él una responsabilidad que, en definitiva, no ha hecho otra cosa que mediatizar su espontaneidad y restarle frescura. Tan de cerca lo hemos vigilado aun en sus impulsos más íntimos, que es sorprendente que no haya corrido la triste suerte de muchos niños prodigios cuyo genio se marchita antes de haber a florado. El cine tiene ya sus clásicos y, en cambio, a muchos artistas que han nacido antes que él todavía les llamamos modernos.

Por suerte para esta forma de arte en ciernes, su período de aventura permanece aún abierto, y cabe esperar de él los más sorprendentes prodigios, si no los malogra la impaciencia, porque tan ingrata es la generación de la obra cinematográfica, tan en contraposición con el proceso de otras artes, que cualquier resultado alentador pudiera estimarse como un milagro, y esto justificaría con holgura el que fuéramos más indulgentes con sus errores que parcos en el elogio.

Por supuesto, no pido inmunidad para los cineastas; solamente sería de desear que se les dejara trabajar con mayor libertad, aun contra el egotismo que los caracteriza y que los lleva a quemarse en una disparatada publicidad. Y desde luego, cuando hablo de cine me refiero a las contadas películas que merecen tal nombre, porque pedir a los críticos cinematográficos que opinen sobre cuanto se proyecta en las salas, so pretexto de que el cine representa importantes intereses económicos, a tanto equivale como a exigir a la crítica literaria que reseñe cuanta bazofia sale a diario de las imprentas, sin descartar la pornografía, por el hecho de que las casas editoriales también representan intereses no menos respetables.

Mientras tanto, y en la misma medida en que estimo injusta una crítica demasiado implacable, por prematura, me parece perfectamente lícito opinar sobre un espectáculo que, en definitiva, no se nos brinda gratuitamente.

Frente al film de Max Ophüls, *Lola Montes*, son admisibles las opiniones más diversas, siempre que se le conceda previamente la categoría de obra discutible.

A poco de iniciarse la proyección, yo echaba de menos un machete chaqueño para abrirme paso a través de la manigua en la que tuve la impresión de haber caído. Pero se trataba de una impresión pasajera y la maraña no era tan intrincada como parecía a primera vista; pronto un orden se iba imponiendo para adueñarse de nosotros, a medida que nos dejábamos llevar por él. Si un estilo abigarrado no fuera la característica de este director, hubiera tenido que adaptarse a esta modalidad para dar el justo clima a la protagonista y a su mundo hecho de bambolla.

El diálogo es perfecto entre creador y tema, pese a los excesos que no siempre es posible soslayar en un arte en el cual el peligro de irse por la tangente acecha a cada instante. La cámara parece estar provista de un mágico imán, que atrae hacia sí cuanto se encuentra en su campo y cuanto está fuera de él, con inquietud apenas interrumpida para, muy de tarde, en tarde, posarse sobre algún objeto de barrocos contornos y rara vez sobre los personajes que, sin embargo, están presentes en una vibración total del ambiente.

Tal forma de relato podría tener su equivalente literario, salvando distancias, naturalmente, en Proust. Va encadenando lo anímico y lo plástico hasta lograr una unidad obsesionante: ya no se diferencia el restallar incisivo de un látigo, de la expresiva inexpressión de Lola Montes y del mundo fantasmagórico desde el cual se torna espectadora de la parodia de su propia vida, dando al film su tono más patético.

Se ha hablado mucho de símbolos e intenciones en este film de Max Ophüls. Parece evidente la metáfora, como apunta André Bazin, del circo convertido en infierno, que sería aceptado por la protagonista con la misma frialdad aparente con la cual ha pasado a través de sus aventuras amorosas, y al "régisseur", cuando aparece en la casa de ella, no sabemos si entrando por la puerta o filtrándose por las paredes, se le adivinan los rasgos diabólicos antes de querer adueñarse del alma de la cortesana con la cual no ha

firmado el pacto previo de rigor. Pero si yo tuviera que señalar lo que estimo como más ampliamente logrado en este film, atribuiría a los valores plásticos el lugar de preferencia. Salvo en el desdichado momento en que se intercala lo que pudiéramos llamar "La farsa del Emperador y de la Cortesana", que rompe con el tono patético que a mi me parece haberse logrado a lo largo del film, el lenguaje plástico se supedita al relato cinematográfico en forma admirable, venciendo la tentación de caer en preciosismos ajenos a la línea trazada, que por momentos parecen inminentes, además de salir airoso en la lucha contra esa ingrata pantalla de monstruosas dimensiones panorámicas, que si muy contadas veces da ampulosidad a una escena de exteriores, hecha a la medida, las más de ellas rompe la serenidad del encuadre tradicional que, no en balde, trata de aproximarse en lo posible a la clásica regla de oro.

Y para ponderar en su justa medida el valor con el cual Max Ophüls se aparta del camino trillado, para tratar de un modo personalísimo un tema que tiene sus recetas fijadas con miras a la taquilla, no debemos de olvidar el tesón con el cual un productor defiende un asunto "de éxito seguro", cuando lo tiene apresado en su mano.

## II

por

ANTONIO LARRETA

En la primera media hora, creí estar ante una gran obra, y pensé que el genio de Max Ophüls había hallado finalmente su abertura, la que hacía vislumbrar el primer episodio de "El Placer": un sentido trágico del erotismo, su precio de hastío, de desgaste, de soledad y ante todo de ausencia espiritual. El estilo sensual y femenino de Ophüls es más refinado que nunca; hay un idioma deslumbrante para expresar ese tema sombrío, esa macabra farsa del placer, un motivo de Schnitzler, que fascinó a Ophüls desde los lejanos tiempos de "Liebelei", y la decadencia de esa Lola-Lulú traída de Wedekind, con domador y todo. Pero el resto del film no cumple su promesa, aunque ocasionalmente vuelve a recordarla, y sobre todo en sus sobrecogedoras imágenes finales. Un libreto trivial, una actriz inexistente, distraen a Ophüls de su centro dramático, lo arrastran a juegos espléndidos y gratuitos, hacen de lo que debió ser una tragedia ética un espectáculo fantásticamente hábil. Lulú acaba de confundirse con Caroline chérie. Me queda una sospecha: que la culpa no sea toda de la condición industrial del cine y de las circunstancias particulares que rodearon la realización del film. Que el arte de Max Ophüls, admirable como es, no pueda alcanzar la dimensión de la tragedia, no pueda ir más allá del dramatismo crepuscular de "Madame de".

## III

por

GUIDO CASTILLO

Lola Montes es una experiencia radical del vacío, y Max Ophüls no acumula cosas y personajes para llenar ese vacío, sino para evidenciarlo. Su estilo es el estilo del vértigo. Todo gira en este pequeño y perverso mundo ilusorio de figuras de cera que se mueven con movimientos de cera, refugiadas en el frío para que los rostros no se ablanden y comiencen a chorrear sobre las ropas suntuosas; gira el tiempo como un

viento maligno que arrastra las imágenes muertas del pasado y las distribuye en torno a los fantasmas del presente. Y el presente también gira intemporal en el espacio, como un tiovivo donde da vueltas la memoria de la Reina del Amor, absorta en su trono giratorio que se levanta en el centro de un circo o círculo infernal.

Max Ophüls está tan fascinado por la idea o la imagen del círculo que su estilo del vértigo se convierte en un vértigo del estilo. Las formas se retuercen, se vuelven sobre sí mismas y eligen siempre el camino más largo entre dos puntos. Y ese torturante camino circular, sin principio ni fin, característico de la locura y del tedio, se convierte en la cruel alegoría de un film donde todo es simbólico y, a la vez, despiadadamente ornamental. Sin embargo, cada uno de los símbolos se destruye a sí mismo, porque, paradójicamente, todos parecen significar que nada, absolutamente nada, tiene sentido. Y como nada, en el fondo, tiene sentido, todos los seres y los sentimientos, la felicidad y la desgracia, los hechos y las cosas se reducen a elementos decorativos de un arte que, de tanto pensar en el vacío, se ha quedado vacío de pensamiento, en un refinado alarde de terrible y equívoca autenticidad.

Alguien, particularmente sutil, me dijo un día que Lola Montes era una obra maestra en su género, pero que era imposible volverla a ver impunemente.

## NOTICIAS

THOMAS MANN escribió las páginas sobre "*Schiller y Goethe*", —que "Entregas de La Licorne" pueden ofrecer por primera vez en español gracias a la autorización de la editorial S. Fischer,— como parte final de su "Ensayo sobre Schiller".

KARL L. MAYER nació en 1889 en Berlín. Estudió leyes en varias universidades alemanas, doctorándose. Fué un eminente juez en la administración pública de la República Alemana, siendo finalmente Vicepresidente de Gobierno en Potsdam. Paralizada esta carrera política, que terminó en el año 1933, por múltiples trabajos literarios, publicó Karl L. Mayer un número considerable de libros, en su mayoría de poesía, pero también novelas y ensayos. Genuino poeta lírico y recopilador de una ejemplar antología de poesía alemana, es Mayer un ilustrado y fino conocedor de las letras germanas y universales.

HANS BUSCH, hijo del maestro Fritz Busch, es régisseur de la Opera Metropolitana de New York y profesor y director del taller de ópera de la Indiana University de Bloomington, Estados Unidos. En 1938 se radicó en Montevideo.

TRADUCCIONES. — Los artículos de Karl Jaspers, Karl Mayer, Thomas Mann y Hans Busch, han sido traducidos por J. Hellmut Freund; los poemas de Dylan Thomas, el capítulo de "Hurry On Down" de John Wain, y el artículo de Alberto Moravia, por J. R. Wilcock. El artículo de Moravia ha sido publicado en la Revista "Tempi Nostri".

Todas las traducciones han sido realizadas especialmente para "La Licorne".

El Nº 9 de ENTREGAS DE LA LICORNE, estará dedicado, especialmente, a la poesía y al pensamiento de Francia.

## INDICE

	Pág.
KARL JASPERS: Thomas Mann, intérprete de nuestra época .....	5
KARL L. MAYER: La carrera de Thomas Mann como escritor .....	7
THOMAS MANN: Schiller y Goethe .....	21
DYLAN THOMAS: Cinco Poemas .....	37
JUAN CARLOS ONETTI: Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen Encinta que vino de Liliput .....	45
ROBERTO IBAÑEZ: Trilogía de la Creación .....	65
JUAN D. GARCIA BACCA: Pidiendo un Ortega y Gasset desde dentro .....	69
RICARDO PASEYRO: Música para buhos .....	79
JOHN WAIN: La novela de Froulish .....	81
MAGDALENA HARRIAGUE: Palabras para un cadáver .....	89
ALBERTO MORAVIA: Notas sobre la novela .....	91
ENRIQUE LENTINI: Poema .....	101
HANS BUSCH: Mozart en la Opera .....	103
JULIO FERNANDEZ: Cartas .....	115
JUAN CARLOS PAZ: Introducción al Dodecafonismo .....	117

## CRONICAS

J. R. WILCOCK: Notas sobre "The Quiet American" .....	125
ARTURO SERGIO VISCA: Anthologie de la poésie Ibero-Américaine .....	126
ALBERTO PAGANINI: Julio C. Da Rosa, o las posibilidades de un estilo menor .....	128
JOSE SUAREZ, ANTONIO LARRETA, GUIDO CASTILLO: En torno al film de Max Ophüls, <i>Lola Montes</i> .....	131

ESTE SEXTO VOLUMEN DE ENTREGAS DE LA  
LICORNE (SEGUNDA ÉPOCA DE LA LICORNE)  
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN EL MES DE  
SETIEMBRE DEL AÑO MIL NOVECIENTOS  
CINCUENTA Y SEIS, EN LOS TALLERES  
GRÁFICOS DE "IMPRESORA URUGUAYA" S. A.,  
CALLE JUNCAL 1511, MONTEVIDEO (URUGUAY).

# PALACIO DEL LIBRO

A. MONTEVERDE & Cía.

25 DE MAYO 577

LITERATURA  
A R T E  
FILOSOFIA

TODAS LAS NOVEDADES DE PARIS

S. A. Productora Artística

SUREÑA  
SECCION LIBRERIA

UNA ORGANIZACION AL SERVICIO DE LOS LECTORES

ESPECIALIDADES:

Arte - Teatro - Novedades  
Clásicos de la Literatura  
Crítica Literaria Calificada

Distribuidora en el Uruguay  
de "Entregas de La Licorne"

Pedidos Individuales a Todo el Mundo Envíos Contra Reembolso

PALACIO SALVO - Subsuelo - Tel. 9 05 27

**J. P. KRAMER**  
FLORIDA 960

*Libreria y Galeria de Arte*

REPRESENTANTE DE

*"ENTREGAS de LA LICORNE"*

BUENOS AIRES

**LIBRERIA IBANA**

LIBROS - REVISTAS

de

ARTE - ARQUITECTURA

CIENCIA - TECNICA

CONVENCION 1479  
TELEF. 9-17-83

LITERATURA - ARTE -

**LIBRERIA  
NEULAENDER**

ESPECIALIDAD:

LIBROS en ALEMAN

RIO BRANCO 1231  
Teléfono 8-38-87  
MONTEVIDEO

MUSICA - FILOSOFIA - TECNICA - ETC.

**EL CORREO  
UNESCO**

Una ventana abierta hacia el mundo

DISTRIBUCION EXCLUSIVA:

OFICINA DE REPRESENTACION  
DE EDITORIALES  
18 de Julio 1333 - Tel. 9 27 62  
MONTEVIDEO  
Agentes de Unesco, Naciones  
Unidas, Fao y Organización  
Mundial de la Salud.

**SUR**

REVISTA BIMESTRAL

**DIOGENE**

REVUE INTERNATIONALE DES  
SCIENCES HUMAINES

distribución:

**HECTOR D'ELIA**

18 de Julio 1333 - P. Díaz  
Tel. 9 27 62

*Librairie Francaise*  
**LETTRES DE FRANCE**  
Ltda.

*Toujours a votre disposition*

JUNCAL 1397

**AMIGOS  
DEL ARTE**

BACACAY 1340  
MONTEVIDEO

exposiciones  
conciertos  
conferencias

Colabore en su obra de cultura



# H. GUTERMANN

LIBRERO - DISTRIBUIDOR

IMPORTACION - EXPORTACION

CIENCIAS - ARTES - BELLAS LETRAS

TODOS LOS IDIOMAS

"BOOKS THAT MATTER"

26 DE MARZO 1248 — Teléf. 41 35 47 — MONTEVIDEO

interiors monteideo interiors monteideo interiors monteideo interiors monteideo

interiors monteideo interiors monteideo interiors monteideo interiors monteideo

CERAMICAS

mobiliario esencial

LUMINOTECNIA

FUNCIONALES

INTERIORS

ibicy 1283

MUEBLES

