



número

AÑO 5 N° 22

MONTEVIDEO
ENERO - MARZO - 1953



CINEMATOGRÁFIA EDUCACIONAL

Un Servicio a Disposición de

ESTABLECIMIENTOS DE ENSEÑANZA
E INSTITUCIONES CULTURALES

La Organización Shell ha producido una interesante serie de películas educacionales y de carácter técnico destinadas a divulgar, en forma clara y amena, diversos conocimientos y temas vinculados, directa e indirectamente, con la industria del petróleo y otros de interés general. Se trata de cintas de corto metraje en el paso de 16 mm., comentadas en castellano y exentas de propaganda comercial; por lo que resultan muy aptas para establecimientos de enseñanza, escuelas técnicas y centros interesados en la educación visual.

Tales películas se ceden GRATUITAMENTE en préstamo y los interesados pueden solicitar sin compromiso alguno el catálogo descriptivo, por carta o telefónicamente a:

CINEMATOGRÁFIA EDUCACIONAL

SHELL



RINCÓN, 438, 3er. Piso

Teléfono: 8 51 01

Montevideo

LIBROS DE ARTE

De la colección

“LES TRÉSORS DE LA PEINTURE FRANÇAISE”

Vlaminck.
Joan Miro.
Cezanne.
Juan Gris.
Delacroix.
Derain.
L'école Franco-Flamande.

Ediciones “SKIRA”

Soutine.
Modigliani.
Chagall.
Toulouse Lautrec.
Van Gogh.
Vermeer.
Watteau.
La peinture étrusque.
La peinture Espagnole.
La peinture Italienne.
De Baudelaire à Bonnard.

Solicite catálogos.

Distribución y venta:

OFICINA DE REPRESENTACIÓN DE EDITORIALES

18 de Julio, 1333

Montevideo

Teléfono 9 27 62

A los suscriptores de la revista “NÚMERO” descuento especial.

CERVEZA

Norteña

La rica cerveza
de Paysandú



ACEITE CADIZ

Distribuidores:

ONETO, VIGNALE y Cía.

**DESEA INVERTIR
BIEN
SU DINERO ?**

Barrio Parque
GOMENSORO

Un privilegio de Piriapolis

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



PIRIA VENDE

SARANDI 500

TEL. 812 29

ENVIENOS HOY MISMO ESTE CUPON

NOMBRE _____

DIRECCION _____

PEDRO FERRÉS & CÍA.

(SECCIÓN LIBRERÍA)

Selecciones literarias de las mejores editoriales españolas

Destacamos de nuestras colecciones:

Literatura en general.

Diccionario Salvat, 12 tomos.

Summa Artis de Pijoán, 15 tomos.

Enciclopedia Espasa-Calpe, 89 tomos.

Historia Universal. Goetz, 10 tomos.

Universitas. Enciclopedia de iniciación cultural, 21 tomos.

Historia del cine, 3 tomos.

Historia de la música. Subirá, 2 tomos.

UTILICE NUESTRO PLAN DE VENTAS A PLAZO

Teléfonos: 8 73 20 8 41 23 8 74 64

PALACIO DEL LIBRO

MONTEVERDE & Cía.

Recibe semanalmente de Francia las novedades de

A R T E

F I L O S O F I A

L I T E R A T U R A

S o l i c i t e e l c a t á l o g o m e n s u a l

25 D E M A Y O, 577

TEL. 8 24 73

EDICIONES NÚMERO

JORGE LUIS BORGES

Aspectos de la literatura gauchesca.

IDEA VILARIÑO

Paraíso perdido.

SARANDY CABRERA

Conducto.

FRANCISCO ESPÍNOLA

El Rapto y otros cuentos.

MARIO BENEDETTI

Sólo mientras tanto.

HORACIO QUIROGA

Diario de viaje a París.

MARIO BENEDETTI

Marcel Proust y otros ensayos.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

J. E. Rodó en el Novecientos.

IDEA VILARIÑO

Por aire sucio.

ARTURO ARDAO

Batlle y Ordóñez

y el positivismo filosófico.

MARIO BENEDETTI

El último viaje y otros cuentos.

JUAN CARLOS ONETTI

Sueño realizado y otros cuentos.

HUMBERTO MEGGET

Nuevo sol partido.

VARIOS

LA LITERATURA URUGUAYA DEL 900

con trabajos críticos y textos de Rodó, Reyles,

Vaz Ferreira, Quiroga, Viana, Herrera y Reissig,

Sánchez, Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira.



Novedades

César Vallejo: POESIAS COMPLETAS (2ª edición)	\$ 6,60
Elio Vittorini: EL SIMPLON QUIÑA EL OJO AL FREJUS	3,30
Ernesto L. Castro: CAMPO ARADO	4,40
John Dewey: DEMOCRACIA Y EDUCACION	6,60
Arthur Miller: LA MUERTE DE UN VIAJANTE. TODOS ERAN MIS HIJOS (2ª edición)	4,40
Jacob Burckhardt: LA CULTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA (3ª edición)	" 33,00
Vladimir Yankélévitch: RAVEL	5,50
H. S. Jennings: ASPECTOS CIENTIFICOS DEL PROBLEMA RACIAL (2ª edición)	7,70
José Hernández: MARTIN FIERRO (8ª edición)	4,40
BIBLIOTECA CONTEMPORANEA	
Fray Luis de León: POESIAS (Nº 245)	\$ 1,54
Pearl Buck: EL PATRIOTA (Nº 22) 3ª edición	2,20
Gabriel Miró: LIBRO DE SIGUENZA (Nº 246)	2,20
Rabindranath Tagore: EL REY Y LA REINA (Nº 177)	1,54
F. García Lorca: LA CASA DE BERNARDA ALBA (Nº 153)	1,32
F. García Lorca: POEMA DEL CANTE JONDO (Nº 125)	1,32
F. García Lorca: POEMAS (Nº 149)	1,32

De venta en todas las buenas librerías o en:

EDITORIAL LOSADA, S. A.

Colonia 1060, Montevideo

BUENOS AIRES

LIMA

BOGOTÁ

SANTIAGO DE CHILE

ALEJANDRO FRAU

CORREDOR DE CAMBIOS

- IMPORTACIÓN
- EXPORTACIÓN

TREINTA Y TRES, 1467

TELÉFONO: 88131

S. A. PRODUCTORA ARTÍSTICA

SUREÑA

SECCIÓN LIBRERÍA

Una Organización al Servicio de los Lectores

E S P E C I A L I D A D E S:

Arte.

Teatro.

Clásicos.

Crítica Literaria Española y Francesa.

Obras Antiguas o Agotadas.

Pedidos Individuales a todo el Mundo.

Biblioteca Circulante.

Envíos por Contra Reembolso.

Palacio Salvo (Subsuelo)

Teléfono 9 05 27

NÚMERO

MONTEVIDEO, ENERO-MARZO 1953

Año 5. N° 22

	PÁG.
MITOLOGÍA DE MARTÍ	3
EL EXPEDIENTE	José Bianco
SERGIO PROKOFIEV	Mauricio Maidanik
MADRIGAL PARA LA DEL BALCÓN DEL CIELO	Juan Cunha
LA POESÍA DE MARTÍ Y EL Mo- DERNISMO	Emir Rodríguez Monegal
EL CONCEPTO DE INDIVIDUALIS- MO	Mario Sambarino
NOTAS:	
TRES GÉNEROS NARRATIVOS	Mario Benedetti
CRÓNICAS:	
UNA HISTORIA Y UN RETRATO	Jorge Augusto Sorondo

(A la vuelta.)

MATERIALES ESCRITOS O TRADUCIDOS ESPECIALMENTE PARA NÚMERO

Publicación trimestral. Consejo de dirección: MARIO BENEDETTI, SARANDY CABRERA (director gráfico), MANUEL A. CLAPS, EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL (Red. responsable, J. L. Osorio, 1179, Ap. 1, Montevideo), IDEA VILARIÑO. Administrador: HECTOR D'ELIA, 18 de Julio, 1333, Planta Baja.

Se imprime en la Imprenta ROSGAL, Ejido, 1624.

Suscripción anual, \$ 10,— m/n.

RESEÑAS:

PÁG.

ENRIQUE GRAUERT IRIBARREN: <i>Conocimiento y existencia</i>	Manuel Arturo Claps	98
RISIERI FRONDIZI: <i>Substancia y función en el problema del yo</i>	Julio L. Moreno	99
ARMONÍA SOMERS: <i>El derrum- bamiento</i>	Mario Benedetti	102

MITOLOGÍA DE MARTI

1853 - 1953

Pocos HOMBRES han debido soportar una fama póstuma más abrumadora: el Apóstol, el Mártir, el Místico de la Libertad; y también: el Poeta, el Héroe, el Profeta. Al hablar de él, el ditirambo parece tibio; hay que empezar por un Hosanna. Está bien. Él mismo escribió cierta vez: "El culto es una necesidad para los pueblos. El amor no es más que la necesidad de la creencia: hay una fuerza secreta que anhela siempre algo que respetar y en que creer."

Pero esa apoteosis, esa construcción de una mitología, omiten lo que hay de único en Martí; ofrecen sólo el medallón, el bronce conmemorativo. Martí acaba por confundir su figura con la de multitud de inmortales que pueblan palacios de gobierno y centros de enseñanza: inmóviles y ajenos, olvidados ya de lo que significaron un día, moneda válida sólo en las efemérides nacionales. Y Martí es otra cosa.

Sólo se le puede entender si se advierte que necesitó destruir su existencia (y su obra) para conseguir realizarlas; que debió elegir el fracaso y la muerte para convertirlos en triunfo. Martí no era de la raza de los conquistadores. Era un descubridor, un fundador, como le gustaba llamarse. ("De América soy hijo: a ella me debo... América, a cuya revelación, sacudimiento y fundación me consagro.") Por eso su obra no se destruye con él sino que continua viviendo, y en el único plano en que siempre vivió: en el del ejemplo.

Falsean su vida y su destino quienes tratan de mostrarlo sin flaquezas ni contradicciones, quienes lo quieren infalible y santo: piadosa estampita que ofrecer al mejor de la clase. Por qué disimular las pasiones que lo atormentaron, el largo error de su matrimonio, su adulterio con Carmita Mantilla, lo que padeció su ser moral por ello ("Fuera del hogar legal y normal, no hay nada"); por qué ocultar que no fué un Bolívar (ni quiso serlo), que su proyecto de liberación de Cuba y su martirologio no evitaron la caída de la isla en manos de los Estados Unidos; por qué negar que si como poeta no es de primer orden, su prosa, su magnífica prosa, es sólo periodismo literario. Martí no vence a ninguno de los grandes americanos en estatura. Los vence, a todos, en la pureza de su amor. Su mismo fracaso, su debilidad patética, su ternura, su entrega total, acentúan este don que no cesa.

Martí (el verdadero, no el fatigado bronce) no puede aparecer disminuido por estas verdades. Sólo entonces aparece como es: un

hombre de genio, devorado por su patria y por su pasión, volcánico e incoherente, bueno y sacrificado. Un hombre de visión continental pero incapaz de realizarla. O mejor: capaz sólo de realizarla por su propia destrucción. Esa destrucción oscuramente anhelada durante toda su vida, dramatizada por él mismo en su Homagno, buscada en la loca carga final de Dos Ríos. (“Otros lamentan la muerte necesaria: yo creo en ella como la almohada, y la levadura, y el triunfo de la vida.”) Querer mostrarlo titánico es destruir su única auténtica (suya sí) fuerza: la de arder y consumirse como ejemplo.

En este año del centenario habrá que resolverse a empezar la construcción de una imagen más íntima, más fiel, más responsable, de este alucinado, de este visionario. Sólo así podrá continuarse la obra de fundación de nuestra América.

JOSÉ BIANCO

EL EXPEDIENTE

EL MISMO DÍA de llegar a Buenos Aires hablé con el doctor Doncel. "No hay que ser ingrato con los muertos", había dicho Horacio Carlos. Me preocupaba moderadamente ser ingrato con los muertos, pero me decidieron otras palabras de Horacio Carlos: "El asesino y sus defensores calumnian atrocmente la memoria de tu padre". No podía resistir a la tentación de conocer esas calumnias, de hacerlas mías por un instante. Buscaba por entonces, como sigo buscando ahora, esa parcela de verdad que se oculta casi siempre en las calumnias y, salvando las distancias, en los juicios aventurados, temerarios. No la encontramos, desde luego, en algunas mentiras obvias que detesto sobre todo porque hacen posible la Verdad, así, con mayúscula, y le prestan una consistencia, un resplandor ficticios. Estas mentiras obvias pueden compararse a las "verdades como puños". Los fanáticos las utilizan indistintamente para golpear en la cabeza al adversario (cuyo derecho de existir no reconocen), aceptar o rechazar las cosas en bloque, desdeñar los matices, ignorar la duda, la buena fe, el buen sentido. Por eso, al cabo de tanto tiempo, quisiera ser imparcial conmigo mismo y determinar algunos motivos por los cuales, recién llegado de Córdoba, busqué en la guía de teléfonos el número del doctor Doncel.

1º Tendencia a familiarizarme con las opiniones ajenas. Observo las cosas, aunque sea momentáneamente, desde el punto de vista de los demás. Tratándose de alguien que me perjudica, o de un culpable, un presunto culpable, me propongo saber y, de ser posible, justificar las razones que lo llevaron a delinquir. Inconscientemente, estoy de su lado, simpatizo con él.

2º Rencor hacia mi madre. Si hubiese querido a mi padre —pensaba yo entonces— es plausible que no se encarnice con el hombre que lo mató. Pero la realidad era muy otra: la muerte de mi padre había facilitado su propia vida; por de pronto, ahora no necesitaba rehuir su presencia. Su actitud ejemplarmente cristiana, como hubiera dicho la gente, era propia de una mujer de buen tono, como también hubiera dicho la gente. Que se las entiendan el criminal y la Justicia. Allá ellos. Mi madre no estaba dispuesta a inmiscuirse en un asunto escandaloso, a ensuciarse las manos. Ni siquiera esa trágica muerte había logrado interesarla retrospectivamente en mi padre. Continuaba ignorándolo.

3º Codicia. Mi abuelo Ludueña, menos capaz de ganar el dinero que de guardarlo, anhelaba que las cosas dieran fruto, se multiplicaran a su alrededor y lo enriquecieran sin trabajo, por el mero transcurso del tiempo. Aunque no soy avaro como Santos Ludueña, me disgusta que los años pasen vanamente. Las cosas tienen que dejar un rastro en nosotros, madurar nuestro espíritu. Ya que vamos a la escuela, retengamos algunas enseñanzas, ¿y no es la vida, como alguien ha dicho, una escuela de principios? Hasta la muerte de mi padre, yo había llevado una existencia mediocre. De pronto, la sacudía un crimen. Disminuirlo, abolirlo poco a poco, me parecía en cierta forma un despilfarro. Sin formularme claramente la idea, me decía que un hombre debe sacar provecho de todo lo malo que le sucede, no dejar que pase sin pena ni gloria una desgracia.

4º Novelería. Desde el primer momento di por cierta la responsabilidad de mi padre. Más aún, lo consideraba culpable de haber hecho un culpable. Por mis venas corría la sangre de un hombre derramada por otro hombre, un desconocido. Pensaba con emoción en ese desconocido, lo imaginaba luchando contra perversos obstáculos hasta llegar al crimen, extenuándose para vencer las normas de la sociedad y de su propia conciencia, espolleado por los celos, retenido por escrúpulos morales, acaso por el deseo de cerrar los ojos, de no saber. Más tarde, cuando ya no era posible no saber, vacilando entre el olvido y el apetito de venganza. Al final había infringido las leyes divinas para ser el instrumento de Su justicia. Hubiese querido abrazarlo, pedirle perdón en nombre de su víctima, influir de alguna manera para que lo absolvieran.

Por teléfono le dije a Túlio Doncel que Horacio Carlos me había trasmítido su mensaje. Doncel me preguntó por mi madre. "Está en Tacuaras". Entonces me comunicó que el juez de sentencia deseaba que mi madre conociera las actuaciones del proceso. Para ganar tiempo, yo podría conversar con el juez. "Es preferible —le respondí— que mi madre sea la primera en hablar con el juez." "Muy sensato. Pero como su madre no ha llegado todavía de Córdoba, sería bueno que alguien veraz lo ponga a usted en antecedentes, de modo que cuando su madre vuelva, sea usted, su propio hijo, quien le dé algunos informes esenciales. Mañana hablaré con el juez. Pasado mañana, miércoles, ¿no quiere darse una vuelta por aquí?" "¿Por dónde?" "Por aquí, por mi estudio, en la Diagonal Norte. ¿Qué hora le conviene?" "Las tres." "¿Las tres? Hmm... Pongamos las... cuatro y media, las cinco, mejor. Eso es. Lo espero el miércoles a las cinco. Hasta pasado mañana." "Hasta pasado mañana."

Me presenté el miércoles a las cinco. El estudio, que ocupaba el último piso del edificio, pertenecía a varios abogados. Doncel me preguntó cuántos años tenía. "Diecinueve", le contesté, aumentándome dos. Mostró extrañeza de que yo siguiera Derecho y no Medicina. Al principio me decía "joven Velázquez". Al poco rato me tuteaba.

—Tu padre era un gran cirujano. Y tan buen amigo de sus amigos... Dimas Antún es un canalla. En el primer momento, sus declaraciones causaron alguna impresión. Rufino era un excelente marido, un padre modelo. Lo sabes por experiencia... Para él, su hogar era sagrado, lo primero de todo... Pero no tenía la culpa de ser atractivo, de gastar el dinero a manos llenas... Un señor. Las mujeres lo acosaban... Como te decía, cuando se presentó ese individuo Dimas Antún, muchos pensamos (Dios me perdone el mal pensamiento): "Una aventura a la que Rufino no habrá podido sustraerse. Un marido engañado que toma las cosas a lo trágico..." Pues bien, nada de eso. No consta que tu padre hubiese tenido relaciones con la mujer de Antún. Las declaraciones del asesino son contradictorias. Al principio afirma lisa y llanamente que mató a Rufino porque era el amante de su mujer. Se remonta a 1922. En aquella época ya tenían una hija. Antún importaba instrumentos de cirugía. Tu padre le encarga remesas por miles de pesos. Por entonces la mujer de Antún sufre algunos trastornos de salud, entiendo que algo a la matriz. Antún la lleva a la Clínica, tu padre la atiende. Después, Antún empieza a notar cierto desvío por parte de su mujer. En vez de atribuirlo a la enfermedad, como argumentan lógicamente en la acusación, decide que Rufino es su amante. En varias ocasiones, cuando vuelve a su casa, la sorprende hablando por teléfono. Al verlo, ella corta la comunicación. ¿Qué prueba eso? El mismo Antún, dándose cuenta de que no tiene nada serio que aducir, afirma que la quería demasiado para buscar otras pruebas, espiarla, seguirle los pasos... Sí, pero no la quería demasiado para no martirizarla con sus celos, ni tampoco, aunque sospecha de tu padre, para cortar su amistad con él. Porque ese hombre es un cínico. Sigue viendo a tu padre como si tal cosa, hace negocios gracias a tu padre, y de cuando en cuando le pide dinero, que le adelanta la Clínica. A su vez, tu padre frecuenta la casa de los Antún. En 1923, Antún resuelve volver a España porque sus relaciones conyugales se han vuelto insoportables, hacerse allí una posición y después buscar a su mujer y a su hija para "rehacer su vida". En España, como le va mal, se desentiende por completo de la mujer y de la hija. Pero se queda siete años. Ya

te digo, es un cínico. ¿Cómo puede vivir en Buenos Aires una mujer sin un cobre, preciosa (en aquella época lo era), con una chica de doce años? Vive como puede. A su casa, donde se arman mesas bastante fuertes de poker, van algunos señores. Entre ellos, tu padre. Una noche tu padre lleva a un amigo, Lorenzo Figueroa, y este amigo de tu padre se convierte al poco tiempo en el amigo oficial de la señora de Antún y le hace un hijo, que figura inscrito en el Registro Civil, sin mención de madre, como hijo natural reconocido de Lorenzo Figueroa... Estas cosas, como te figurarás, no figuran en las actuaciones. La Justicia, Antún, su mujer, Figueroa, no pueden ni tienen interés en removerlas. Pero yo las sé. Vuelve Antún de España, completamente quebrado. Reune aquí un pequeño capital —tu padre contribuye en buena parte —para instalar una fábrica de objetos de galalita. Su mujer quiere divorciarse de él, amigablemente, y casarse con Figueroa en Montevideo. Antún visita a tu padre. Tu padre le da buenos consejos. Antún se aloja en un hotel, pero suele ver a su mujer y a su hija. Alguna vez se encuentra con Figueroa. Otra vez, la tarde del crimen, conversa con su mujer y le dice que antes de ir a Montevideo para tramitar el divorcio necesita saldar una deuda... Ahora te haré notar la mala fe del sujeto. En la primera declaración afirma que va al consultorio de la calle Güemes, le echa en cara a tu padre sus antiguas relaciones con su mujer, lo hiere de tres balazos y que tu padre, segundos antes de expirar, le pide perdón. Cuando no hay testigos, es muy fácil hacer hablar a los muertos... Pero en la segunda declaración, como ve que su posición es insostenible, no echa mano del amor conyugal sino paternal. Dice que tu padre frecuentaba la casa con el propósito de corromper a su hija, como antes había hecho con su mujer, y que él no estaba dispuesto a consentirlo. A todo esto, la hija de Antún, una muchacha más bien bonita, ha vivido siempre en un medio muy libre. No es precisamente una santa... Sé de amigos míos que han tenido que ver con ella. Pero los defensores de Antún se han dedicado a calumniar la memoria de tu padre. Han sacado a flote las historias más inverosímiles. Hasta la confesión de una loca que se asistió en la Clínica y después se suicidó, dejando una carta a la familia en que mezclaba a tu padre en el suicidio. ¡Recurrir a los desvaríos de una loca!... El agente fiscal pide para Antún veinticinco años de prisión, y entiendo que el juez está dispuesto a imponérselos. Para colmo, la mujer de Antún ha iniciado juicio civil por cambio de nombre. Quiere firmarse, ella y su hija, con su apellido de soltera. Ambas tienen el peor concepto del individuo. La mujer está indignada porque Figueroa, después del

escándalo, ha desistido de casarse. Los defensores confían en la apelación... No conseguirán nada. He hablado con varios camaristas. Conocían a tu padre, personalmente o de nombre, y lo estimaban. Están de acuerdo en que ha sido una víctima inocente.

Se había ido animando a medida que conversaba, se puso a fumar y empezó a caminar de un extremo a otro del cuarto, abriendo y cerrando maquinalmente, con un golpecito seco, una cigarrera de oro. Cuando terminó su disertación, parado frente a mí, yo me preguntaba por qué razones estaba empeñado en acusar al culpable si tenía la certeza de que el juez le impondría los veinticinco años que pedía el agente fiscal y que la cámara confirmaría el veredicto del juez. No lo movía el interés material. Dimas Antún, fuera o no un canalla y un cínico, era sin lugar a dudas un pobre infeliz. Con excepción de los abogados de la defensa, todos deseaban que se pudriera en la cárcel: su mujer, su hija, los fiscales, los jueces, la opinión pública... "Alega en favor de mi padre —pensé— como si fuera su hijo", y de pronto creí notar entre los dos cierto aire de familia. En realidad, eran muy diferentes. He dicho que mi padre tenía los ojos azules, el pelo canoso. Túlio Doncel tenía pelo negro, ojos negros; la nariz, corta, aguileña, daba carácter a ese rostro cuyas demás facciones, de tan correctas, lo hubieran hecho insignificante; entre la boca y la sombra de la barba, un espacio blanco de algunos milímetros delineaba su labio superior. Andaría por los treinta y tantos años. El traje le quedaba un poco estrecho: el torso, los hombros, estiraban la liviana sarga gris. El traje gris y la camisa blanca destacaban un pañuelo y una corbata de foulard rojo con dibujos persas. Sí, era muy diferente de mi padre. Yo los asociaba por algún detalle fútil (el corte de la ropa, la manera de llevarla), o por la desenvoltura, la condescendencia, los gestos, las inflexiones volubles de la voz (acariciadoras, persuasivas, desdeñosas, autoritarias). Tenían asimismo profesiones diferentes. Quizá Doncel, a semejanza de mi padre, trabajara mucho. Sin embargo, no daba la impresión de que el trabajo pudiera absorberlo y desbaratar materialmente su vida, como sucede a los hombres que se entregan en cuerpo y alma a una actividad intelectual. Ni Doncel ni mi padre estaban gastados por el trabajo. Antes bien, lo utilizaban para conquistar poder, honores, riqueza. Tenían del mundo las mismas convicciones, los mismos prejuicios... Es el caso que no podía menos de sentirlo más próximo a mi padre que yo. Su muerte lo alcanzaba de una manera no tan directa pero más profunda. Vulneraba en él los sentimientos y los hábitos mentales de una clase de hombres, la clase conservadora, dirigente del país, que

uno y otro representaban. Ahora pienso que estaban demasiado sumergidos en su clase para representarla en el buen sentido de la palabra, es decir para verla desde la justa perspectiva que da cierto alejamiento y combatir las diferencias arbitrarias que separan esa clase de las demás. Pero en aquel momento me limité a pensar que ha de ser bastante incómodo llevar los signos visibles de una clase social determinada, sea cual fuere, como se lleva un distintivo en el ojal de la solapa.

Era evidente que mi silencio lo decepcionaba.

—Te llamas Rufino, como tu padre.

—Sí, pero me dicen Rufo. Agregué: —Es un sobrenombre ridículo.

Me contestó que algunos sobrenombres parecen ridículos. Sin embargo, cuando conocemos a las personas que designan y llegamos a quererlas, no podemos llamarlas de otro modo. A él le decían Tolete.

—Es curioso cómo se originan los sobrenombres. Muchos creen que Tolete es una deformación de Tulio. No es así. Cuando yo era chico, veraneábamos en una quinta de Trelles. Vendimos esa quinta, pero todavía suelo pasar el verano, parte del verano, en otra quinta de Trelles que es de mi mujer. De chico, como te digo, veraneaba en Trelles, remaba todos los días. Remaba de stroke, y con tanta fuerza que mis compañeros, si no estaban prevenidos, perdían el compás. “Más despacio”, me gritaban. “No estás corriendo una regata. ¡Cuidado! ¡Me sacaste el remo del tolete!” Empezaron a decirme Tolete. A una tía mía, que ahora es mi suegra, le hizo gracia el sobrenombre. Después, todos me llamaron así. También tu padre. A menudo salíamos juntos a pesar de que me llevaba bastantes años. Éramos amigos. Cuando pienso en su muerte, se me llenan los ojos de lágrimas, pierdo la serenidad.

En ese momento sus ojos estaban perfectamente secos. Traté de que perdiera la serenidad y a la vez de causarle mejor impresión. Sin duda, le dije, las declaraciones del culpable demostraban su mala fe. Hubiese deseado leerlas, le dije.

Entonces brillaron sus ojos con un fulgor que no era el de las lágrimas. Esperaba esa reacción de mi padre. Caminó unos pasos. Sentándose detrás del escritorio, abrió de nuevo la cigarrera y me ofreció un cigarrillo que no acepté. Él encendió el suyo, despaciosamente.

—Puedo satisfacer tu deseo. El juez me ha prestado el expediente por un día. Entendámonos. No me ha prestado el expediente para que lo leas. Me ha dicho que te permita leerlo si lo creía oportuno.

tuno, según la idea que me formara de tu carácter. No te oculto que me he formado una buena idea. Me pareces tranquilo, reflexivo, de una madurez superior a tus años. Tengo confianza en tu discernimiento.

Sacó de un cajón el legajo y lo colocó sobre la mesa.

—Aquí está. Lo único que falta es la confesión de la loca que se suicidó. Yo sólo sé de ese asunto por lo que me ha dicho el juez. En la defensa no citan párrafos de la carta: se remiten a las fojas del documento guardado en la caja fuerte del juzgado. Pero, te lo repito, esos desvaríos carecen de importancia. Ahora te dejo. Tienes media hora para hojear el expediente. Si has terminado antes, llama a la puerta. Estaré en el cuarto contiguo.

La Justicia había procedido con una rapidez insólita. A los ocho meses de la muerte de mi padre, terminada la instrucción, habían declarado los testigos, se habían expedido el agente fiscal, los defensores. El juicio estaba a sentencia.

En las primeras páginas encontré tres fotografías. Una, la fachada del consultorio. Otra, el cadáver de mi padre, pero no sobre la cama, con una pequeña gasa debajo de la nariz, como yo lo había visto la noche del crimen, sino caído por el suelo, en el despacho donde lo mataron. Tenía la nuca apoyada en un sofá, la cara manchada de sangre, la pierna derecha con la rodilla en flexión y la izquierda extendida en toda su longitud. Los peritos habían marcado en la fotografía, con líneas de puntos, el recorrido de los proyectiles. En la tercera fotografía, tomada muy de cerca, aparecía únicamente el rostro de mi padre. La mancha oscura entre la nariz y los labios era siniestra. Los ojos, muy abiertos, miraban atónitos. Las declaraciones de Dimas Antún, escritas por un empleado de letra basta, ornamentada, repetían lo que me había contado a grandes rasgos Tulio Doncel. No me costó trabajo dar con ellas porque estaban señaladas al margen con lápiz azul. La entrevista con mi padre no había durado más de diez minutos. El declarante le había preguntado:

“¿Qué le he hecho para que destruya mi vida?”

Y mi padre:

“Usted mismo ha destruido su vida. Parece cuento, usted, un hombre a la moderna.” Después, queriendo persuadirlo y dar un sesgo jovial a las cosas, le había hablado de sus relaciones con la señora de Mercado, toleradas por el marido. Había mencionado también a diferentes señoras, cuyos nombres omitía el declarante. Por último, riendo: “¿No ve lo que a mí mismo me ha sucedido con fulana y zutana,

que me engañaban con otros en cuanto daba vuelta a la esquina? Cráeme, no vale la pena hacerse mala sangre por las mujeres. Ninguna lo merece. Ninguna... En cuanto a las mujeres virtuosas, ¡Dios nos libre de ellas! Obstinadas, maníáticas, neurasténicas. Sólo procuran hacernos sufrir..." Entonces Dimas Antún había sacado el revólver del bolsillo del impermeable y apretado tres veces consecutivas el gatillo. Mi padre se había desplomado. Antes de morir, había alcanzado a balbucear: "Perdón."

En la segunda declaración Dimas Antún ratificaba sus palabras anteriores, pero agregaba que al preguntar a mi padre "¿Qué le he hecho para que destruya mi vida?", se estaba refiriendo no sólo a su mujer, cuyo amor le había arrebatado mi padre en otra época, sino a su hija, al porvenir de su hija. El agente fiscal comentaba irónicamente esta súbita y tardía preocupación del culpado por su mujer y su hija. Recobraba la memoria después de un ataque de amnesia que había durado siete años. La hija era mayor de edad —continuaba el agente fiscal— y tanto ella como la madre reprochaban tácitamente la conducta de Dimas Antún, pues habían pedido por el juzgado en lo civil X, secretaría Z, que se les permitiera usar otro nombre. Los defensores, a su vez, hacían hincapié en esta circunstancia para señalar el proceder monstruoso de la familia de Dimas Antún. Al solicitar cambio de nombre, estaban declarando en contra del esposo y del padre que por defender el honor de ese nombre, precisamente, había cometido un homicidio. Madre e hija, que transgredían abiertamente la ley, descontaban un pronunciamiento desfavorable. ¡Hipótesis absurda! La sentencia haría justicia al prevenido, absolviéndolo de culpa y cargo. Agregaban, remitiéndose a la carta desglosada del expediente, que mi padre se valía de su autoridad profesional para introducirse en los hogares ajenos con "móviles inconfesables". Una señora, internada en la Clínica, fué seducida y después abandonada por mi padre, que de tal modo provocó su suicidio. La madre de la víctima no había vacilado en poner en manos de los defensores esa carta patética que demostraba la sequedad de corazón y la falta de escrúpulos del muerto. Pero debo decir que para vindicar su memoria se habían presentado muchos testigos espontáneos: médicos, personal subalterno de la Clínica, ex pacientes del Hospital. Todos encomianban su talento, su amor al trabajo, su desinterés, su espíritu festivo. Las ex pacientes del Hospital declaraban que mi padre, no contento con devolverles la salud, trataba de levantarles el ánimo. Una decía: "Daba gusto tener un fibroma para internarse en la sala del doctor Velázquez." Otra: "Era el hombre más alegre, más generoso del

mundo." El agente fiscal subrayaba en un dramático párrafo que Dimas Antún conocía por experiencia la generosidad de mi padre. "Sin duda —replicaban los defensores—, la conocía por experiencia. ¡Triste experiencia! Había pagado por ella un precio muy alto", y citaban en su descargo la declaración de una mujer que reemplazó durante algún tiempo a la enfermera. Según la testigo, mi padre utilizaba el consultorio de la calle Güemes para citas amorosas. Pero el testimonio de la defensa estaba parcialmente invalidado por las palabras de la enfermera. Cuando ésta volvió de sus vacaciones, después de mes y medio, comprobó que los gastos de la casa habían subido al doble y que faltaban ropa blanca, vajilla, etcétera. Mi padre, al oirla protestar, le decía sin perder el buen humor: "Basta, Carmen. Usted misma la buscó de reemplazante. Ahora no se queje. Era amiga suya." "No era amiga, doctor, sino conocida de una parienta." "Bueno, acabemos con el asunto, aunque la conocida de su parienta merecería que la denunciara. Robar de esa manera es inmoral". Pero la testigo no tenía antecedentes policiales y los defensores, que salían garantes de su conducta, afirmaban que era típico de ciertos hombres exigir una "honradez acrisolada" de las personas humildes que desempeñan para ellos menesteres deshonestos, o sea poner la virtud ajena al servicio de su corrupción; a renglón seguido, en el afán de acumular cargos contra la víctima, aunque fueran incompatibles entre sí, agregaban que la frase de mi padre ("robar de esa manera es inmoral") lo pintaba de cuerpo entero y permitía descubrir, bajo su aparente ligereza, una inmoralidad profunda. Por último, describían en una jerga seudocientífica, redundante, el temperamento de Dimas Antún: constitución ciclotímica, caracterizada por períodos de sobreactividad psíquica, expansión, optimismo, a los que sucedían épocas de disminución o anulación de toda actividad, astenia, melancolía, acidia, discrasia, etcétera.

La lectura del expediente modificó mis presunciones. Seguindo por cierta la responsabilidad de la víctima; pensé, sin embargo, que Dimas Antún era culpable en su vano propósito de destruir lo ya destruído por los años, de querer resucitar por la muerte un pasado definitivamente muerto. Antes he dicho que las cosas deben dejar un rastro en nosotros, madurar nuestro espíritu. Retengamos de la vida, he dicho, algunas enseñanzas. Tal vez el olvido sea la gran enseñanza que nos deja la vida. La vida misma podría definirse como el arte de olvidar. Gracias al olvido pierden su germe maléfico las culpas propias y las ajenas, los agravios que causamos y que nos

causaron. Y también gracias al olvido, que borra detalles penosos, inútiles, abstraemos de tantas experiencias sus elementos comunes e inducimos algunas normas generales que regirán nuestra conducta en lo futuro para sobrellevar nuevos agravios, nuevas ocasiones de sufrir. Al principio, Dimas Antún se había conducido como un hombre sensato. En 1923, seguro de que lo engañan, harto ya de promover querellas ociosas, de hacer reproches mezquinos, abandona la partida. Pero no se cumplen en su alma las leyes misteriosas del olvido. Vuelve al país siete años después, escoltado siempre por el odio, para colocarse en la misma situación moral y material que antes de irse: continúa detestando, continúa recurriendo pecuniariamente al antiguo amante de su mujer. En 1930 su mujer y mi padre no son más que amigos, buenos amigos. Pensé que por eso lo había matado. Al matarlo, mataba al hombre, a los hombres que habían reemplazado a mi padre. Ya no sentía amor, pero confundía el amor con el tormento de los celos y continuaba celoso de mi padre que representaba a los sucesivos amantes de su mujer. Su presente aridez sentimental lo llevaba a mirar con nostalgia esos momentos equívocos, tempestuosos, dolorosos, de alguna manera felices, de su pasado inmediato, cuando conoció la traición y no tuvo el coraje de vengarla. Para rescatarlos, decidía desandar en el tiempo y —paradójicamente— refutar la existencia del tiempo, no admitiendo que hubieran transcurrido siete años, cargados de nuevas circunstancias, que quitaban todo asidero racional a su conducta y convertían su crimen en un acto gratuito. A semejanza del necio de la Escritura, volvía a su obsesión como el perro a su vomito. Además, hacía trampa; para contemporizar con los hombres normales, disfrazaba su demencia con un argumento capaz de conmoverlos: "No podía consentir que mi padre corrompiera a su hija." En alguna época, o en reiteradas épocas de su vida, las mujeres eran sensibles a los hombres del tipo de mi padre y de Tulio Doncel. Mientras más pronto cedieran a ellos, más pronto saldrían de un error en el que estaban destinadas a caer tarde o temprano. Entonces, pasando de un estado de ánimo al opuesto, participé en el odio de Dimas Antún por mi padre. Después tuve que admitir que yo no sentía ni siquiera odio por mi padre. Apenas desprecio. ¡Tulio Doncel, que no podía adivinar ese desprecio, que suponía que mi padre me inspiraba devoción, no había vacilado en confiarne el expediente! De nuevo los asocié: "Tal para cual. Indiscretos, frívolos." En realidad, si yo hubiera querido verdaderamente a mi padre, las triviales ignominias que dijo antes de morir habrían despertado mi ternura. Ahora, que no lo des-

precio, veo la parte buena de su naturaleza. Reconoció que era débil, cobarde, sensual, indigno, que su vida era una serie de grandes y pequeñas ruindades, como es mi vida, como será, posiblemente, la vida de mis lectores. Pidió perdón por ello. Esa penúltima tarde de febrero de 1932, en el alto estudio de la Diagonal Norte, reaccioné de muy otra manera. Como era demasiado joven para comprender que en el hecho de pedir perdón se conjugan la miseria y la grandeza del hombre, llegó a molestarme esa súplica balbuceada in extremis. Me dieron asco la víctima y el asesino, unido indisolublemente a la víctima por su crimen, admiré la sabiduría de mi madre, que no se dejaba salpicar por las fangosas intimidades humanas. Llevado por mi grosera curiosidad, y sin ningún derecho, yo estaba contrariando sus designios. Me puse de pie, caminé unos pasos, miré por la ventana. El cielo azul, límpido, cubría la profusa desarmonía de Buenos Aires y se juntaba con el río en la línea del horizonte. Respiré profundamente dos o tres veces, como si quisiera purificar mis pulmones. Después volví la espalda a la ventana. Sobre la mesa, junto al legajo judicial, había un cenicero repleto de colillas. Entró Tulio Doncel. Le pedí un cigarrillo con la intención de templar mis nervios. Doncel me dió el cigarrillo, lo encendió. Para ganar tiempo, eché torpemente algunas bocanadas de humo. Dije:

—He reflexionado. Cuando mi madre vuelva de Tacuaras, trataré de influir sobre ella para que se haga representar en el juicio. Si no le contesto, significa que mis esfuerzos han sido inútiles. En todo caso, hable usted con mi madre. Mi madre es una santa, adoraba a mi padre, ya sabemos... pero tiene sobre las cosas ideas muy determinadas. A mí, aunque voy a cumplir veinte años, me considera un niño. Por eso le ruego que no vaya a decirle que he venido a verlo.

Agregué, buscando su complicidad.

—Usted no ignora cómo son las mujeres.

Nos despedimos.

La Diagonal Norte estaba llena de empleados que salían de su trabajo. El sol, antes de ponerse, los hería suavemente en los ojos. Levanté la cabeza, otra vez miré el cielo. Estaba decidido a no hablar una palabra del asunto con mi madre¹.

1. Páginas entresacadas de una novela que se publicará el año entrante (Editorial SUR).

MAURICIO MAIDANIK

SERGIO PROKOFIEV

A LOS SESENTA Y DOS AÑOS de edad acaba de fallecer el compositor Sergio Prokofiev. Su vida, no obstante haber sido turbada por singularísimas contingencias políticas, fué consagrada por entero, gozosamente, a la composición de una extensa obra, sin duda la más popular en toda la música moderna.

Prokofiev ha conocido como ningún otro compositor de nuestros días la predilección de los más vastos sectores de público; es quizás el más favorecido en las programaciones y constituye el único ejemplo entre los compositores actuales cuyas melodías entonan los dilettantes con simpatía, los mismos que lucen su versación en Beethoven y Brahms. Esta singularidad radica en la naturaleza de su música que, siendo manifiestamente "moderna", es a la vez fácilmente accesible y fuertemente atractiva.

Sin embargo Prokofiev no es una cumbre, un pilar esencial en la edificación de la música de nuestro siglo. La manera más sencilla de caracterizar su obra y avizorar su proyección histórica puede hacerse destacando su semejanza con Mendelssohn. En ambos la música cautiva por la frescura, el regocijo vital y la gracia suprema; en ambos luce la inagotable inventiva, la risueña belleza de las obras, la pulcra claridad en la elaboración y la peculiaridad estilística. Pero ambos se resienten también por la carencia de un sentido dramático profundo y se identifican por el escaso aporte al progreso musical o la definición de una corriente estética cardinal. Su caso fué exactamente el inverso al de Schönberg.

Prokofiev pertenece al linaje de los grandes talentos creadores. No poseyó un genio renovador, no fué un revolucionario como suele afirmarse, sino un feliz combinador de hallazgos ajenos a los que imprimió un sello personal inconfundible. Sus características humanas, que intentaremos desentrañar, condicionaron ese destino.

VIDA Y OBRA

Prokofiev fué un niño precoz. Iniciado en el piano por su madre, a los cinco años y medio ya concibe sus primeras composiciones y a los nueve escribe una ópera y una sinfonía, de manera que al ingresar al Conservatorio a los trece años por sugerencia de Glazunov, puede presentar cuatro óperas, dos sonatas, una sinfonía y numerosas composiciones para piano. Estudia entonces bajo la

impaciencia de Liadov, la ironía de Rimsky-Korsakov y la tolerancia de otros maestros, graduándose diez años después con un considerable volumen de obras en su haber, realizadas en franca rebeldía con las normas de conservatorio.

En medio de una incesante actividad creadora lo sorprende la Revolución, a la que fué completamente ajeno. En plena convulsión social, a los 26 años, pasó el verano de 1917 —dice Nestiev¹— en el campo, cerca de Petrogrado, estudiando la filosofía de Kant y Schopenhauer. Continúa componiendo, ofreciendo recitales, dirigiendo sus propias obras y concurriendo a cenáculos de artistas jóvenes, hasta salir del país en abril de 1918. Luego, en el extranjero y durante muchos años —según propias declaraciones— siguió sin comprender el fenómeno de la revolución rusa.

Tras una corta estadía en Japón se traslada a Nueva York, presentándose con la ejecución de sus obras pianísticas y en 1920 se establece finalmente en París donde traba relaciones con Diaghilev, para quien compone varios ballets, mientras Kusevitzky estrena algunas de sus obras. Sin apartarse jamás de la composición, realiza frecuentes conciertos y jiras por la mayoría de los países de Europa y América, con éxito variable.

Debe tenerse presente que Prokofiev siempre tuvo expedito el camino de regreso a Rusia, donde se le consideraba, más que un emigrado, un embajador del arte soviético. Así, en 1923 es elogiado por los críticos rusos, mantiene correspondencia con Miaskovsky, las editoriales publican sus partituras más atrevidas y a partir de 1924 son ejecutadas muchas de sus obras con éxito, mientras Lunacharsky reclama incluso su retorno. En 1927 viaja a Rusia ofreciendo numerosos recitales en varias ciudades rodeado de una cordial acogida, repitiendo la jira dos años más tarde. Prokofiev se establece definitivamente en Rusia en el año 1933, incorporándose a la vida musical soviética luego de un período de adaptación relacionado con las críticas oficialistas, que arreciaron en sucesivas oportunidades y a cuyos dictados estéticos fué sometiéndose gradualmente. Casi todos los años subsiguientes realizó extensas jiras por Europa y América; durante el transcurso de la guerra y en los años posteriores, hasta los últimos meses de su vida, prosiguió componiendo sin desmayo a pesar de una larga y penosa enfermedad.

Resulta difícil formarse una imagen nítida de la personalidad de Prokofiev pues no se dispone casi de referencias objetivamente válidas.

1. I. V. Nestiev: Prokofiev (1944), 1951.

das acerca de sus ideas, sentimientos y relaciones afectivas. Poco esclarecen sus convencionales declaraciones a la prensa sobre el dirigismo artístico del régimen, los fragmentos disponibles de su *Autobiografía* de 1941² y las tendenciosas apreciaciones de Nestiev acerca de la evolución de su credo estético³.

Sus amistades, a lo que parece, fueron meramente profesionales o tuvieron un carácter público. Es el caso de Miaskovsky, Eisenstein, Maiakovsky, Gorky y Lunacharsky; en cuanto a sus relaciones con Stravinsky, fueron siempre accidentadas y marcadas por un reiterado antagonismo recíproco. Las únicas referencias acerca de su temperamento nos llegan incidentalmente a través de una semblanza redactada por Nabokov³ después de su muerte: una saludable y optimista jovialidad, los exabruptos críticos expresados con brutal llaneza, la abusiva manía de la precisión cronométrica, el rebuscado método, la afición al deporte, el naípe y el ajedrez.

Todo lo que de Prokofiev hemos llegado a saber parece tan exterior y objetivo como su propia música. En posesión de tan escasas y parcializadas referencias, hemos de basarnos fundamentalmente en los hechos reales de su vida y en la naturaleza de su obra, para diseñar una imagen verosímil y coherente de su personalidad.

Prokofiev ha sido uno de los compositores más fecundos de este siglo. Desde temprana edad, ininterrumpidamente, ha compuesto unas 130 obras, la mayoría de las cuales son de grandes dimensiones. Ello es consecuencia de su prodigiosa facilidad, corroborada por el siguiente testimonio de Eisenstein: *Esta noche hemos visto la nueva secuencia de la película. Mañana por la mañana la nueva secuencia de la música para esa película estará compuesta.*

La mayor parte de su producción está vinculada a la escena (conocida generalmente bajo la forma de suites orquestales) y aún sus composiciones puramente instrumentales son en buena parte descriptivas, lo que revela una inspiración movilizada sobre todo al influjo de la anécdota. La parte de esa música dedicada al cine —género para el que Prokofiev se ha revelado singularmente apto— ha sido un factor importante de su popularidad. Su asidua dedicación al piano ha engendrado una obra para este instrumento, la más vasta y apreciada después de Debussy, hecho singular pues los compositores actuales —con la excepción de Scriabin que escribió diez Sonatas—

2. Thompson: International Cyclopedia of Music, 1944: Artículo sobre Prokofiev, de N. Slonimsky; Nestiev, ob. cit.

3. N. Nabokov: "Serge Prokofiev", en Preuves, Juin, 1953.

se han mostrado escasamente afectos al género pianístico puro, quizás por una exigencia de más ricas combinaciones sonoras.

Damos a continuación la nómina de sus obras más importantes, descartando los ensayos iniciales (algunos de cuyos temas usó con frecuencia en obras posteriores) y numerosas composiciones menores. Con todas las limitaciones derivadas de su reiterada metamorfosis estilística, puede trazarse su evolución, a grandes rasgos, a través de las siguientes etapas:

I.—Obras de iniciación, con influencias románticas de Schumann, Liszt, Rachmaninov, etc. y atisbo de las cualidades propias (1909 op. 1-1913 op. 16): *Sonata para piano Nº 1* (1907-9) y *Nº 2* (1912). *Concierto para piano Nº 1* (1911) y *Nº 2* (1913). *Toccata* (1912). *Danzas para piano op. 12* (1913).

II.—Afirmación del estilo, hasta su partida de Rusia (1914 op. 17-1918 op. 32): *Sarcasmos* (1912-4). *Visiones fugitivas* (1915-7). *Suite Escita* (1914). *El Bufón (Chout)* (1915-20). *El Jugador*, ópera (1915-27). *Concierto para violín Nº 1* (1916-7). *Sinfonía Clásica* (1917). *Concierto para piano Nº 3* (1917-21). *Sonata para piano Nº 3* (1917) y *Nº 4* (1917).

III.—Prolongación del estilo anterior en el extranjero (1918, op. 33-1923, op. 38): *El Amor por Tres Naranjas*, ópera (1919). *Oertura sobre Temas Hebreos* (1919). *El Ángel Llameante*, ópera (1919-27). *Sonata para piano Nº 5* (1923).

IV.—Período de extremismo occidental (1924 opus 39-1928 opus 46): *Quinteto para viento y cuerdas* (1924). *Sinfonía Nº 2* (1924). *Paso de Acero* (1924). *Obertura para 17 instrumentos* (1926). *Sinfonía Nº 3* (1928). *Cosas en si mismas*, para piáno (1928). *El Hijo Pródigo*, ballet (1928).

V.—Período de indecisión, con preponderancia de adaptaciones y transcripciones (1929 op. 47-1933 op. 59): *Sinfonía Nº 4* (1930). *Cuarteto Nº 1* (1930). *Concierto para piano Nº 4* (1931) y *Nº 5* (1932). *Canción Sinfónica* (1933). *Concierto para violoncelo* (1933-8).

VI.—Período soviético (1933 op. 60 - 1953 op. ?): *El Teniente Kije* (1933). *Concierto para violín Nº 2* (1935). *Romeo y Julieta*, ballet (1935). *Pedro y el Lobo* (1936). *Obertura Rusa* (1936). *Cantata de la Revolución* (1936-7). *Alejandro Nevsky* (1939). *Sonata para violín y piano* (1939?). *Semyón Kotko*, ópera (1940). *Sonata para piano Nº 6* (1940), *Nº 7* (1942) y *Nº 8* (1944). *Zdravitzta*, cantata (1939). *Esponsales en un Convento*, ópera (1940). *La Cenicienta*, ballet (1941). *Suite Sinfónica 1941*. *La Guerra y la Paz*, ópera

(1941-2). *Cuarteto N° 2* (1942). *Balada del Niño Desconocido* (1942-43). *Sinfonía N° 5 op. 100* (1944). *Iván el terrible* (1944).

A partir de esta fecha sólo disponemos de referencias fragmentarias acerca de sus obras: *Sinfonía N° 6 op. 111* (1946) y *N° 7 (?)*. *El Canal Volga - Don*, obertura (?). *La Flor de Piedra*, ballet (?). *En Defensa de la Paz*, cantata (1950). *Sonata para piano N° 9 (?)*.

ESTILO

El estilo de Prokofiev se forjó, desde el principio, al influjo del movimiento renovador de la música moderna cuyos ecos habían llegado también a Rusia. Así, a los 16 años se entusiasma con Strauss y Debussy. A los 17 concurre a las "Veladas de Música Moderna" cuyos programas incluían la mayoría de los nombres de la nueva música, sin omitir el de Schönberg; en 1913 hace un viaje a París y otro, poco después.

Cuando vuelve en 1920 a París, ya había periclitado el impresionismo y eran conocidas las obras fundamentales de Stravinsky y Schönberg (*La Consagración*, *Pierrot Lunar*). Eric Satie hacía pesar su influencia y triunfaban los movimientos antirrománticos y antinaturalistas. Se postulaba la objetividad, la libertad de los medios, el simultaneísmo, el irracionalismo, la geometrización y la glorificación de la máquina, el ruido y el "caos", como reflejo de las nuevas condiciones de la vida moderna. En el terreno de la música se abrían paso el expresionismo, atonalismo y neoclasicismo. Se experimentaban los procedimientos bitonales, microtonales, la reducción del volumen orquestal, etc. Esos elementos son rápidamente asimilados por la receptiva personalidad de Prokofiev, no obstante lo cual consigue imprimir a todo este mundo un fuerte acento personal.

Su sensibilidad natural y una confesa obsesión de originalidad, unidos a su robusta vitalidad y a su temperamento eslavo, le han hecho preferir los modernos medios de expresión a las caducas evanescencias del postromanticismo y a las blanduras del impresionismo, siendo por ello duramente criticado por los grupos scriabinianos y debussystas del ambiente. En resumen, si bien Prokofiev no inventó los nuevos procedimientos, estuvo sin duda al día con respecto a las expresiones más avanzadas de su época.

Casi todos los estilos expresivos integran su música, desde la elementalidad regional eslava hasta los máximos refinamientos del expresionismo. Dadas las características de Prokofiev, su paleta expre-

siva es generalmente opuesta a la *impresionista*, con su refinamiento tímbrico y la sutil vaguedad de su color tonal; no tuvo que luchar, pues, como sus colegas occidentales, con el fuerte lastre de esa tradición, impresionando como Stravinsky por su límpido lenguaje tan espontáneamente emitido. Trazas *expresionistas* aparecen esporádicamente en su obra para ilustrar situaciones irreales, pero sin la desgarrada emotividad ni el extravío mórbido, incompatibles con su exuberante vitalidad.

Son bien conocidas sus incursiones por el *neoclasicismo* iniciado por Busoni; lo usó directamente en sus numerosas danzas clásicas, en muchas páginas pianísticas como recurso general (*Toccata*, *Concierto para piano N° 5*, etc.) y señaladamente en la *Sinfonía Clásica*, obra injustamente vapuleada por Salazar y otros tantos críticos desaprensivos a su zaga. Su neoclasicismo, elegante y atractivo, es meramente evocador; constituye un pálido remedio de una estética sin vigencia a la que no supo inyectar un sentido que revitalizase los modelos tradicionales, pero las obras, intrínsecamente consideradas, presentan valores muy estimables. Lo mismo puede decirse de su *neorromanticismo*, ilustrado por su *Sonata N° 3* y muchos pasajes de los *Conciertos*.

En su época parisienne su música fué asimilada al *cubismo*, por los definidos contornos de la línea melódica, la sonoridad a la vez colo-rida y seca y la simétrica geometría de la forma. Tampoco se sustrajo a la transitoria vigencia del *futurismo* de Marinetti, del que Honegger, Milhaud y tantos músicos dejaron testimonio. Produjo así el ballet industrial presuntamente ambientado en Rusia *Paso de Acero* para Diaghilev, intérprete universal de las nuevas inquietudes. Rindió también culto al *miniaturismo*, tendencia de la que ni la ópera se libró (recuérdese las óperas minutás de Milhaud), en las *Sugestiones Diabólicas*, *Visiones Fugitivas*, *Cosas en si Mismas*, diversas *Sonatinas*, etc.

Nada tuvo que ver en cambio con el *atonalismo*. Su naturaleza espontánea y fecunda fué totalmente refractaria al complicado artificio dodecafónico, la pulverización armónica y la expansión de la expresividad hasta su total volatilización. Permaneció también indiferente a la moda del *jazz*, quizás por la preponderancia eslava en su temperamento. En efecto, uno de los factores estilísticos más importantes en Prokofiev es la presencia universal del *acento eslavo* en la mayoría de sus obras, aún en las más abstrusas, con frecuentes ecos de Musorgsky, Borodin y aun del mismo Chaikovsky.

Entre las características expresivas de Prokofiev se destacan lo grotesco y sarcástico, el humorismo y la irónica sentimentalidad, todo lo cual culmina en *El Bufón*. A ello se agrega el elemento fantástico, el terror y un diabolismo más o menos risueño, lo que ilustran explícitamente muchos títulos de sus composiciones. Dichos caracteres se remontan a su infancia, pues siendo aun niño compone la "ópera" *El Gigante* y él mismo declara que a los 9 años quería componer óperas con marchas, tormentas y escenas terribles. Estas emociones, expresadas en general con sugestivo encanto, con gracia y frescura, adolecen empero de una gran superficialidad: el terror es convencional, el diabolismo pueril, la ironía resulta inofensiva. Compárese por ejemplo, la escena de los Espíritus infernales de *El Amor por Tres Naranjas* con las Tentaciones de San Antonio del *Matías* de Hindemith.

Otro elemento distintivo es su lirismo; aparece en las primeras composiciones,cede en el período del vanguardismo occidental y se acentúa luego gradualmente en la etapa soviética, siendo ello perceptible en *Romeo y Julieta*, el Concierto para violín Nº 2, la 5^a Sinfonía y en general en los movimientos lentos de las obras instrumentales. Aquí registramos algo similar: el lirismo nos parece más bien frío, de superficie, aún en las ocasiones más logradas como en la elegía de *Alejandro Nevsky*, que sobrecoge por su trémula irrealdad y su infinita tristeza; pero parece ajena, casi objetiva. Lo mismo puede afirmarse de su vena dramática, violenta pero sin hondura. El elemento heroico y épico en cambio, se adecuan mucho más a su temperamento, por el carácter imponente y retórico.

Lo que tiene en Prokofiev el máximo rendimiento es su avasallante potencia sonora de una cualidad salvaje, a veces monstruosa, con su poderoso impacto como el de un formidable motor. Esta fuerza rítmica elemental recuerda a Stravinsky y Bartok, pero carece del misterio y flexibilidad que valoriza el ritmo en el primero y la rica complejidad en el segundo. Recuérdese el tan difundido *Paso de Acero*, la *Suite Escita* y la 7^a Sonata para piano.

Los ingredientes técnicos con que Prokofiev ha modelado su música son muy definidos y fáciles de dilucidar. Su rica veta melódica, si bien en cierto modo convencional, posee singulares inflexiones y un limpio diatonomismo sorprendido a cada paso por saltos y distorsiones generalmente eficaces, a veces artificiosos o amanerados. El ritmo, siempre pronunciado, es sencillo, casi isócrono en su estructura.

Resalta igualmente la brusca e imprevista modulación armónica de una desconcertante transitoriedad —procedimiento común a Strauss, aunque con otro sentido— que le salvó de incurrir en giros melódicos trillados. La armonía a menudo disonante, posee no obstante una sólida base tonal, Enriquecida con sonidos ajenos a los acordes clásicos o con procedimientos bitonales; sólo los acordes empíricos de paso carecen de un sentido tonal definido.

La construcción formal de sus obras es quizás el aspecto más endeble en su música, lo que en general no es muy aparente debido a la excelente factura de los episodios parciales. Ello es más evidente en sus obras escénicas, por cuanto en su música pura recurre a las formas tradicionales, que adapta a los medios armónicos y melódico-rítmicos modernos, cuando no recurre a una llana transliteración de las danzas clásicas (*Gavotas*, *Minués*, etc.).

Prokofiev poseyó un agudo y personalísimo sentido orquestal, acrisolado con el hábil pintoresquismo de su maestro Rimsky-Korsakov y el elegante refinamiento del arte francés. Con una gran economía orquestal (la *Suite Escita* por ser obra temprana y *Alejandro Nevsky* por sus exigencias específicas, constituyen excepciones), usando generalmente timbres puros con una estricta especificidad instrumental (*Pedro y el Lobo* es una magnífica lección de instrumentación), consigue un brillo extraordinario y una sonoridad incisiva, cruda, a menudo estriente, con agudos y agresivos contrastes de reverberaciones aceradas. Casi todos estos atributos aparecen en *El Teniente Kije* al desnudo, dado su carácter elemental.

Para aquilarar la talla del talento de Prokofiev, resulta muy ilustrativo confrontar la *Suite Escita* con *La Consagración*, obras homólogas. Se comprueba entonces el abismo que media entre la dimensión creadora de ambos compositores.

Durante su período occidental y en base a obras como *Paso de Acero*, la *4^a Sonata* y la *2^a Sinfonia*, parecía evidente la ausencia en su música de todo vestigio de sensibilidad romántica. Prevalecía una áspera sonoridad, una elaboración puramente decorativa, el irresistible impacto de su mecánica materialidad y un experimentalismo extremo, acorde con las tendencias en boga. Todos estos atributos parecen convertirse en sus contrarios después de regresar a Rusia. Esta metamorfosis estilística, así como el descenso de la calidad de su música en general, se atribuye con frecuencia a la influencia del llamado *realismo soviético*. Es pues imprescindible analizar este problema, del que derivarán además elementos de juicio importantes para la interpretación de su personalidad, el sentido de su música y aun para la comprensión de algunos de sus aspectos técnicos.

PROKOFIEV Y EL REALISMO SOVIÉTICO

Referencias contradictorias acerca de la situación del artista en Rusia pueden desconcertar a veces, debido a los cambios que esa situación ha experimentado con el correr del tiempo. El clima artístico de Rusia en los años anteriores a la revolución, era de renovación estética, similar al de occidente. Las ideas modernistas prendieron fácilmente en el terreno fértil del provincialismo cultural ruso y hasta germinaron teóricos autóctonos del arte objetivo (Shklovsky, Zirmensky) y compositores que lo interpretaron, como Rebikov, Roslavietz y A. Lurye, que trabajaron en Rusia después de la revolución, alguno de ellos incluso en calidad de comisario cultural. El movimiento se llamaba colectivamente *formalismo* (lo que explica el mote actual) y era paralelo al simbolismo y decadentismo francés, al futurismo italiano y al expresionismo alemán.

Consumada la victoria socialista, sobrevino una reacción aun más acentuada contra el arte tradicional. La exaltación anárquica, enfervorizada por la perspectiva de crear un mundo inédito sobre bases marxistas, trató de extirpar de raíz todo el arte burgués, surgiendo movimientos en todas las ramas del arte (hoy día vilipendiados por el régimen), como el *Proletcult* y el *L. E. F.* En música, la Asociación Rusa de Música Proletaria⁴ pregonaba candorosamente en sucesivos Manifiestos, siguiendo las leyes dialécticas (...), la creación gradual de formas musicales nuevas y un nuevo estilo, así como una musicología y crítica marxistas, renegando de Chaikovsky, Borodin y Rimsky-Korsakov, amén de toda la música moderna occidental. Movimientos de vanguardia similares se registraron en la plástica, poesía, teatro y cine, dando algunos nombres importantes en la evolución del arte moderno.

A partir de 1922 y coincidiendo con el período de la *N. E. P.*, convivieron libremente estas tendencias y otras opuestas, como lo prueban en el caso que nos ocupa, las exitosas ejecuciones públicas de las obras más extremistas de Prokofiev entre los años 1923 y 1929, en cuya fecha se consideró incluso la presentación de *Paso de Acero*. Algunos años después de la muerte de Lenin (que se caracterizó por una relativa tolerancia, flexibilidad y prescindencia en materia artística), fué organizado en 1929 el primer Plan Quinquenal, adjudicando un papel definido al artista, que fué así enrolado en la construcción socialista. A partir de entonces se fué precisando gradual-

mente la filosofía estética del régimen, señaladamente a partir de 1932, año en que fueron disueltos los grupos vanguardistas y se adoptó oficialmente la doctrina del *realismo soviético* preconizada por Stalin y desarrollada por Máximo Gorky⁵.

Para la música este proceso se jalona a través de algunas fechas críticas: violenta amonestación a Shostakovich en 1936 por su ópera *Lady Macbeth*, considerada dos años antes como el prototipo del realismo soviético en ópera; la severa crítica a Prokofiev en 1940 durante el Congreso del Sindicato Operístico a raíz del estreno de *Semyon Kotko*; el Congreso General de Compositores Soviéticos de 1944, donde fué criticado por el propio Schostakovich por su *Balada* y otras obras, en razón de la *línea melódica confusa* y por carecer de una base sólida, constructiva. Este proceso de represión culminó con las famosas resoluciones del Partido en el año 1948, seguidas de cerca por el Manifiesto de Praga de los compositores progresistas⁶. En su informe, Zhdanov, para evitar el intento erostratiano de destruir el templo del arte, propuso suprimir la influencia deletérea del formalismo de la decadente música occidental, exhortando a seguir la senda de los grandes clásicos realistas rusos, Glinka y Chaikovsky. La pretendida fundamentación marxista es muy controvertible ya que en su nombre puede abominarse de Chaikovsky y también elevarlo a la categoría de un dechado, y las socorridas citas de Lenin⁷ pueden refutarse eficazmente con otras citas del mismo autor⁸.

En rigor, toda esta pantomima retórica pseudo estética y pseudo marxista encubre, en el fondo, un objetivo en cierto modo razonable dentro de las peculiaridades del régimen soviético: se trata sencillamente de poner la música culta al alcance de las masas y al servicio de la obra del Estado. Los corolarios prácticos son entonces de una lógica implacable: la música ha de ser *sencilla* (melódica, tonal), *descriptiva* (exaltar las glorias del pasado y las tareas del presente), *optimista* de carácter y preferentemente *vocal* (óperas, cantatas, sinfonías corales, que permiten concretar el mensaje). Queda entonces proscrito el *formalismo* (palabra que resume para ellos todo el complejo refinamiento de la actual técnica de composición), el *subjetivismo*, que no estimula los ideales colectivos, y la *temática*

5. G. Abraham: *Ocho compositores Soviéticos* (1944), 1947.

6. R. Leibowitz: *L'Artiste et sa conscience*, 1950.

7. G. Nedoshivin: "Lenin y los Problemas del Arte", en *Literatura Soviética*, abril 1952.

8. Lenin-Stalin: *Sobre la Literatura y el Arte* (recopilación).

decadente, incapaz de exaltar las tareas del régimen. En la misma línea se fomentan los *nacionalismos musicales* y el *folklorismo*.

Este fenómeno ha sido encarado con la misma torpeza por rusos y occidentales. Puede argüirse, por cierto, la existencia natural y positiva en toda sociedad, de una *elite* con una sensibilidad diferenciada, que produce y consume un valioso producto cultural. Pueden proclamarse las leyes internas en la evolución del arte, reclamar la libertad absoluta del artista ante los exclusivos objetivos creadores y temer por el porvenir de un arte sometido compulsivamente a otros fines que no sean los suyos propios. Pero es una torpeza esgrimir este purismo haciendo abstracción de las condiciones sociales y psicológicas del medioambiente soviético, donde un gobierno polariza sus objetivos en el proletariado (no interesa a estos efectos la opinión sobre el régimen) y subvenciona espléndidamente el arte con el trabajo de las masas. Tampoco es legítimo enjuiciar el presente —que el marxismo supone transitorio, preparatorio— sin especular siquiera con sus posibles derivaciones de futuro. Max Graf⁹, en un objetivo y amplio enfoque, constituye una excepción en este planteo falaz tan generalizado, que escamotea el fondo del problema.

Los comunistas por su parte, con una miopía real o fingida frente a nuestra realidad histórica, con un lenguaje vulgar y fatuo (*arte podrido, basura burguesa, seres supérfluos, tonalistas a la cuarta*), lapidan el arte occidental vomitando su fobia contra el artista que vive para su obra porque no sabe o no puede hacer otra cosa, después que ellos mismos han defraudado las esperanzas en el socialismo y han corrompido el espíritu revolucionario.

Las sencillas premisas ya anotadas explican la paradoja de haberse impuesto en una Rusia socializada y materialista, las formas caducas del viejo estilo teológico y el romanticismo subjetivo más individualista de la historia. Desecharon la moderna música occidental (que parecería más en armonía con la situación soviética, ya que refleja las actuales condiciones de la vida mecanizada y posee un carácter universal y objetivo) no por su *podrido decadentismo*, sino en razón de su difícil asimilación por las masas, a las que no quieren dejar en el desamparo de la música ligera de salón. Si por azar el pueblo soviético fuese particularmente sensible —pongamos por caso— al cuarto o sexto de tono, la U.R.S.S. sería hoy día el campeón del microtonalismo, Alöys Haba habría sido canonizado, y todo intento diatónico severamente reprimido en calidad de formalismo reaccionario.

9. Max Graf: *Modern Music*, 1946.

El *realismo socialista* así entendido y no a través de los balbuceos y alharacas doctrinarias¹⁰, carece de la ambigüedad que le atribuyen algunos críticos occidentales, demasiado preocupados en refutar los fundamentos teóricos y reivindicar sus propios postulados¹¹. La aplicación práctica de la doctrina realista sólo puede variar respecto a qué es lo que mejor *sirve* a los intereses del régimen, lo cual varía precisamente de acuerdo a cada una de las etapas por las que el régimen atraviesa, lo que explica también ciertas *contradicciones* de los dirigentes.

Ver en esos dirigentes la encarnación del mal o de la imbecilidad estética es tan pueril como creer, por parte de éstos, que el artista occidental es el símbolo de la degradación y la ignominia. En Rusia al menos, se explican estas actitudes como tácticas elementales, quizás eficaces; pero la identificación con ellas por parte de las sucursales comunistas en los demás países es una aberración que prueba, una vez más, su deplorable servidumbre ideológica. Resulta evidente, por otra parte, el atraso histórico del arte soviético; pero es también evidente, en cambio, que el desarrollo cultural de las masas obreras en la U.R.S.S. es promedialmente superior al de cualquier otro país. El juicio sobre esta situación depende, por supuesto, del punto de vista que se adopte, pues nuestro planteo sólo *explica* la situación; si también la justifica o no, es otro problema.

Sean cuales fueren las razones por las cuales Prokofiev decidió finalmente radicarse en Rusia, parece que tenía sus planes para resolver la situación, pues en 1934, poco después de su retorno, postula en un artículo periodístico la existencia de la *gran música*, capaz de plantear problemas inclusive a los más grandes compositores y, por otra parte, una música *ligeramente seria*, comprensible para todos, ilustrando su tesis con la *Canción para Orquesta* y *El Teniente Kije*, respectivamente. La distinción disgustó a los rusos, que creyeron ver en ella un fondo despectivo, reprochándosele la ausencia de ideales positivos (...) que contrarrestaran el sarcasmo y la fuerza de la negación. Algunos años más tarde, en 1937, tuvo que rectificar su tesis en beneficio de la filosofía del régimen y en el suyo propio, diciendo que cualquier tentativa de simplificación por parte del compositor, es un error, quien debe escribir apuntando adelante, al mañana, para evitar quedar rezagado tras los requerimientos de hoy.

10. "El Realismo Socialista en Música": Cultura Soviética, Ag.-Set., 1952.

11. Ch. Koechlin: "Art., Liberté, Tour D'Ivoire", en Contrepoint, VI, 1949. Abraham, ob. cit. - Leibowitz, ob. cit.

Con tales vacilaciones y sucesivas reincidencias fué realizando sus obras, alternativamente elogiadas o censuradas, hasta que en 1948 se ve obligado a renegar públicamente de su pasado y de lo más peculiar de su estilo. A despecho de la huera fraseología con que entona el *mea culpa*, no es difícil adivinar el quebranto de un artista de sus características que a los 57 años debe abjurar prácticamente de toda su obra, sin tener, presumiblemente, siquiera una compensación ideológica profunda de su sacrificio. Poco sabemos de su evolución subsiguiente y las últimas obras, salvo lo que permiten inferir las palabras del propio Nestiev en un artículo panorámico reciente¹²: *La crítica a que fueron sometidas en febrero de 1948 sus obras ha ayudado efectivamente a Prokofiev a desembarrazarse de algunos excesos de estilo que le impedían la comunicación libre y eficaz con los grandes auditorios soviéticos.* Y a propósito del oratorio *En Defensa de la Paz* de 1950, destaca sus *apasionados coros de niños y las dulces canciones de cuna*, en un estilo crítico que, confrontado con el de su libro de 1944, lo revela tan doblegado como el mismo músico al que comenta.

Cuando se piensa en las normas estéticas impuestas por el régimen soviético cuesta creer que Prokofiev pudiera amoldarse a ellas. Sin embargo existe un consenso bastante generalizado que ve en su obra anterior, los gémenes que hicieron esto posible. Ello puede parecer peregrino si se compara *Paso de Acero* (1924) con *Pedro y el Lobo* (1936), pero no lo es tanto si recordamos que la *Suite Escita*, *El Bufón* y *El Jugador* son anteriores a la *Sinfonía Clásica* y la 3^a *Sonata* (1917); que *Cosas en sí mismas* y *El Hijo Pródigo* son ambas de 1928 y los dos *Conciertos para violín* (1917 y 1935) no revelan una diferencia esencial. En realidad es absurdo suponer que una producción tan copiosa (unas setenta obras) pueda haber sido realizada bajo el imperio de la intimidación y a disgusto. Un examen más detenido de su obra anterior a 1934 revelará, en efecto, un acusado melodismo y una armonía básicamente tonal; el carácter generalmente elemental de su contenido, un vigoroso optimismo, el carácter exterior de su lirismo y la afición épica desde la infancia. Si se piensa además que toda su música se resiente por la carencia de una estética definida y se reconocen los caracteres poco acusados de su personalidad, no ha de extrañarnos su relativa adaptación al arte soviético.

12. I. V. Nestiev: "Notas sobre la Música Soviética" en Literatura Soviética, Nov. 1952.

En segundo lugar, hay otra serie de factores —esta vez del lado del *realismo socialista*— que explican el fenómeno: el carácter gradual de las directivas políticas, que se hicieron doctrinariamente estrictas recién en el año 1948; la escasa precisión que adquieren las premisas realistas cuando se intenta aplicarlas a la música; la flexibilidad del rigor oficialista, aplicado a una gloria nacional, orgullo del arte soviético ante el mundo entero; el pseudo vanguardismo esporádico de algunos críticos menos energúmenos que el resto. Y, finalmente, el aprovechamiento por parte de Prokofiev de las situaciones de fantasía descriptiva, para deslizar de contrabando sus más caros recursos.

No ha de inferirse de todo lo anterior que el regreso de Prokofiev a Rusia no repercutió sobre su obra. A grandes rasgos puede decirse que su música evolucionó hacia una elementalización de los medios técnicos, una gran expansión del lirismo expresivo, una considerable depresión de su originalidad y la represión del humorismo. Asimismo se advierte una gran preponderancia de la música vocal, el cultivo de la música programática obsecuente (*Cantata de la Revolución*, sobre textos de discursos de Marx, Lenin y Stalin; *Zdravitsa*, en homenaje al cumpleaños de Stalin, etc.), y la frecuente insistencia en la música elemental destinada a la infancia (los opus 65, 66, 67 y 68). El *2º Concierto para violín*, *Romeo y Julieta* y la *5ª Sinfonía* ilustran esta acentuación de unos caracteres en detrimento de otros.

Sin embargo no es posible atribuir todas las debilidades que aparecieron en su música a la coacción del dirigismo, pues en obras anteriores se advierten síntomas parecidos (p. ej., final del Cuarteto N° 1, op. 50). A ese respecto conviene recordar también que, presionada por la indiferencia del público y por razones evolutivas específicas, toda la música occidental se ha “suavizado” espontáneamente a partir del año 30, y músicos como Stravinsky, Bartok, Hindemith y Milhaud tampoco fueron insensibles a los requerimientos de la *Gebrauchsmusic*. En conclusión, a pesar de verificar la merma de calidades en la música de Prokofiev —evidente desde nuestro punto de vista occidental— puede afirmarse que el cambio de ambiente no alteró, no afectó *esencialmente* la naturaleza de su obra.

Es poco verosímil suponer la conformidad de Prokofiev con los cánones realistas, pues aun cuando él mismo lo afirmara, la trayectoria de su obra lo desmiente. Así, cuando llega a Rusia escribe de inmediato *El Teniente Kije*, pero apenas sale del país en 1933, compone la heterodoxa *Canción Sinfónica*; se recupera en seguida

con *Romeo y Julieta*, pero reincide nuevamente con las *Canciones de Nuestros Días* y Semyon Kotko, lo que motiva otra reprimenda. Y así en lo sucesivo.

En realidad, creemos que Prokofiev nunca se ambientó completamente en la U.R.S.S. Me he esforzado por lograr un lenguaje melodioso y claro —escribe en 1937— pero (...) sin restringirme a los métodos aceptados de melodía y armonización. Esto es lo que hace tan difícil componer una música lúcida y progresista. Torturado por espacio de 20 años en el proceso de la creación misma; acosado luego cuando daba a conocer las obras, y constreñido finalmente a “confesar” públicamente sus “errores”, debe haberse escapado por lo bajo más de un juramento (los hay poderosos en la expresiva lengua rusa) contra ese maldito *realismo* que no acababa de aprender.

CONCLUSIONES VALORATIVAS

En contraste con la difusión de la música de Prokofiev y contrariamente a lo que sucede con los nombres consagrados junto al suyo en el primer cuarto de siglo, sorprende el reducido interés que por él manifiestan los exégetas. Las escasas referencias a su persona y a su obra en las publicaciones de los últimos años (revistas musicales, ensayos, libros históricos), y los pocos estudios analíticos que dedican a sus obras las publicaciones especializadas, con juicios que le son generalmente adversos¹³, constituyen un índice revelador. Este veredicto elíptico no nos parece justo, pues el aporte al progreso de la música no ha de ser el único criterio de valor; por lo menos tiene tanta importancia el criterio de la *realización musical*, pues desde el punto de vista del auditor, a quien está destinada la música en último término, el valor de Prokofiev hoy día es infinitamente superior al de Schönberg, no obstante ser éste el mayor revolucionario de la música moderna.

Las opiniones sobre Prokofiev en la propia Rusia, fuera de los ditirambos de ocasión, son de orgullo reticente: se le trata como al hijo pródigo, querido pero rebelde, con palabras benevolentes y mohinos reproches. Nestiev, que lo enfoca con un criterio “funcional” evidentemente destinado al consumo local, si bien concluye que *con el desarrollo de nuestra cultura musical será universalmente aceptado mañana*, no desperdicia ocasión de señalar su *arte mecánico, frío y racional, su cubo-futurismo, etc.* En la actualidad Proko-

13. *Musical Quarterly*, II, 1950. Análisis de la 6^a Sinfonía

fiev parece haber sido desplazado por los nombres de Schostakovich, Kabalevsky, Miaskovsky, Khachaturian, Shebalin y otros, mencionándose apenas sus obras más elementales y directas.

Sólo la voz independiente de Eisenstein —que ahora seguramente tampoco habría podido sonar—, en un esfuerzo solitario por cohonestar las conquistas del arte moderno y coordinarlas con el realismo soviético, se atrevió a vincular su nombre al de Matisse, Rimbaud y Picasso, concluyendo: *Prokofiev es profundamente nacionalista. Pero no del modo convencional de los pseudo nacionalistas rusos, sino mediante las más extremas y azarosas contorsiones de la composición musical ultramoderna.*

El análisis del conjunto de su obra revela que Prokofiev no ha poseído una sólida personalidad musical. Situado en el centro del vanguardismo en la década del 20, componía de acuerdo con las exigencias del más refinado esteticismo; trasladado al medioambiente soviético, supo amoldarse a las elementales prácticas destinadas al consumo del oficialismo. Esta asombrosa flexibilidad de su disposición creadora —no necesariamente encomiable— le permitió interpretar primero las más abstractas estilizaciones de Diaghilev y poco después adecuarse al sencillo realismo de los coreógrafos rusos. Con la misma espontaneidad con que introducía en sus obras los más arriesgados recursos, prescindía igualmente de ellos. Todo esto parece indicar que Prokofiev no estuvo nunca obsedido por un ideal estético definido, ni fué quizás consciente del sentido de su propia música. No encontramos en su obra ni unidad, ni una línea lógica de desenvolvimiento; y cuando esta heterogeneidad se revela en una misma obra (p. ej., el cáustico scherzo y el romanticismo anodino del tercer movimiento de la 5^a Sinfonía), resulta casi intolerable.

Todo ello se explica por los factores antitéticos de su personalidad: una gran sed de originalidad y la carencia de un genio inventivo; una gran seducción por las nuevas corrientes occidentales y la gravitación de su ascendencia eslava; la debilidad por el público occidental y la afinidad por su tierra natal. Esta antinomia de su temperamento le impidió hallar una solución coherente y unitaria en el terreno de la creación. Situado a mitad de camino entre la tendencia nacionalista (según la tradición del *grupo de los cinco*) y la tendencia universalista (Chaikovsky, Rubinstein, Rachmaninov) no logró resolver la disyuntiva, fracasando tanto frente a las exigencias de occidente como a las de su propio país. Un compositor soviético como Miaskovsky, que no fué turbado por el complejo y contradic-

torio movimiento estético occidental, acaba de morir en paz consigo mismo y con el régimen, no sin antes haber compuesto sus veintisiete robustas sinfonías.

Los chocantes contrastes de estilo y la diversidad de lenguajes resultantes de la volubilidad de Prokofiev, hacen difícil su exacta ubicación estética y permiten conjeturar la legitimidad de su caracterización como compositor *moderno*. Su música, aun en las obras más edulcoradas, ostenta sin duda los atributos directamente perceptibles en la música de nuestros días: un melodismo dislocado, la violencia rítmica, una armonía fuertemente disonante, la orquestación agresiva y un brillante virtuosismo de escritura. Pero aparte de la regresión histórica que se advierte en las producciones realizadas en la línea de la concesión al régimen, el resto de su obra se revela carente de la dimensión trágica subyacente en la música actual. No aludimos al dramatismo subjetivo, a menudo enfático, del romanticismo germano, sino a un patetismo impersonal, genérico, más dilatado y complejo pero no menos profundo.

Prokofiev puede ser considerado un representante de la música moderna en la medida en que carece de precisión el concepto de *lo moderno*. En un sentido menos aparente pero más esencial, quizás no sea uno de sus más genuinos representantes, pero es indudable que su música es *actual* y posee siempre un toque de originalidad. Ello obedece a su peculiar sensibilidad por lo moderno y en una medida igualmente importante, a su espíritu eslavo; este *eslavismo*, con un índice cultural diferenciado, ha sido muy favorable para el desarrollo del arte occidental. Por algo la música de Schönberg e Hindemith, pese a su vanguardismo, parece una prolongación del romanticismo y clasicismo del pasado musical europeo, en tanto que Stravinsky operó en la música una ruptura radical. El mismo papel renovador desempeñó Musorgsky en el siglo pasado respecto a la encrucijada planteada por el influjo wagneriano.

Las relaciones de Prokofiev con la Revolución, como se ha visto, fueron más bien lamentables. Su insensibilidad, su indiferencia por el régimen social circundante, no puede atribuirse a la falta de oportunidades para esclarecer sus ideas pues consta que en el centro mismo del torbellino mantuvo largas conversaciones con Maiakovsky y Gorky, y estuvo también vinculado a Lunacharsky, teórico y dirigente de la revolución. Stravinsky fijó desde el comienzo su posición reaccionaria; en cambio Prokofiev aún en 1923, a los 32 años de edad, no había comprendido el fenómeno revolucionario y sus consecuencias, como lo revelan sus propias palabras: *En ese tiempo*

yo no había comprendido la significación de lo que estaba ocurriendo en la Unión Soviética. Quizás murió sin llegar a comprenderlo del todo. Aceptaba los actos de este gobierno —dice Nabokov— como la consecuencia de una especie de misteriosa necesidad histórica (...) convencido de que un músico no debe ocuparse sino de su trabajo y dejar a los otros la política y sus complicaciones.

En cuanto a las causas de su regreso a la U.R.S.S., sólo podemos hacer conjeturas, pues son poco convincentes las declaraciones de su "descubrimiento" del comunismo y su repudio del arte occidental, en razón de sus antecedentes, las permanentes dificultades con el régimen y los frecuentes viajes al extranjero. Preferimos atribuirlo a una fuerte nostalgia hacia su tierra natal alentada por la simpatía que desde allí se le prodigaba, contrapuesta a algunos fracasos y cierta indiferencia por él en occidente, en cuyo complejo ambiente, por otra parte, se hallaba algo extraviado. Es seguro, por lo demás, que no pudo prever las futuras dificultades con que habría de tropezar.

No es que pongamos en duda la verdad de su adhesión tardía a la causa de la revolución, ni la sinceridad de su devoción al régimen soviético; pero dudamos de que profesara un interés profundo, que experimentara un compromiso vital con el fenómeno revolucionario. Esta supuesta inauténticidad puede no interesar a los fines de la propaganda del régimen, pero es decisiva para el juicio sobre su personalidad. Su vida, sus palabras y el sentido de su obra parecen revelar una suerte de impermeabilidad hacia las relaciones humanas, las comitancias de la vida de relación y la exigencia, en fin, de una concepción integral del hombre y de su momento histórico. A falta de referencias más directas, nos formamos de Prokofiev, precariamente, la imagen de una personalidad poco relevante, sin convicciones definidas, esencialmente indiferente a todo lo que no fuera su labor creadora.

Prokofiev fué un talento pródigo que reflejó en forma compensada, intuitivamente, las tendencias musicales de nuestra época. Realizó su obra de una manera desordenada y heterogénea a causa de los caracteres antagónicos de su vacilante personalidad; pero lo hizo con indudable originalidad y con un oficio que dominaba a la perfección, cuyo ejercicio apasionado era su modo natural de vida. El legado de esta vida ha sido una música regocijante y actual, la música que es dable disfrutar con la menor prevención de toda la que ha sido escrita en este siglo.

JUAN CUNHA

MADRIGAL PARA LA DEL BALCÓN DEL CIELO

*Sí a la del alto balcón
Sin baranda y sin escala
Yo le mando un madrigal
(Cada vez yo le mandara)
Y una rosa deshojada.*

*Vuelta del lado de la ausencia, justamente;
Oh asomada; inclinada, tan sin nadie.*

Absorta.

*Pálida pálida, precipitada en su espejo roto
Manchado (evidentemente); o, sin duda, al menos
Un tanto descascarado
Por la insistencia del Tiempo.*

Ramo lento

*De retamas; sí amapolas
Cortadas sin descanso: largamente
Desangradas, tenazmente
Amarilladas, por
El uso y el transcurso; interminablemente
Deshojadas, marchitándose
Sin término.*

En lo alto

*De la sombra: como
Olvidada corona.*

Cimera

Aérea

Desvelada

Rezagada

Sigilosa

Mariposa

Blanca

Lenta

*Difícilmente remontando el aire
 Nocturno, ay, con tan sólo
 Un ala sola. (Apenas
 Espolvoreada
 Con viejo viejo
 Polvo de oro.)*

*Lavada infinitamente
 Por el agua de la noche
 Y siempre puesta a secar
 En el alambre del cielo.*

*Leve diseño de un rostro
 En papel de viejo azul
 Rodando siempre más lejos
 En la ruta de los pájaros.*

*Pasa mirando sobre el hombro
 Se desliza fantasmal
 Sobre un aullido de perros
 Que no entienden su ademán.*

*Huye ahuecando la mano
 Sobre su lámpara irreal
 Sola ampara el lento fuego
 Que el Tiempo quiere soplar.*

Sonámbula nostálgica.

*Su cara
 De romántica, qué enharinada, y
 Cuánto ensimismada. Imagen de
 Recuerdo, vagamente; o, tal vez,
 Pudiérase entrever (acaso)
 Una efigie de moneda, desgastada
 De rodar entre los sueños.*

*Por el roce
 Del silencio —frecuente— corroída.
 Y por el paso de los siglos.*

*Oh abstraída. Oh
Apenada.
Presencia.
Y no presencia?
Espectro
De lo ausente?
Rodaja
Deslucida, sin duda; algo oxidada
(Es muy posible) por la constancia
De relentes y lluvias y
Tristezas.
Desusada
Alianza, de qué bodas? (Tal vez fué aquel anillo
Que la reina del cuento
Dejó caer al lago?)
Escarapela
Poco a poco desflecada, a causa
Del
Vaivén nocturno, imperceptible; o del embate
Del misterio.
O, simplemente,
Por haber, ya, lucido tanto
En la solapa
De la chaqueta negra
Que viste la Eternidad.*

*Teje redes por las ramas
Las que cuelga con sigilo
Para atrapar los fantasmas
O el insomnio de los grillos.*

*A fondos de mares baja
Roza el asombro del pez
Fiel ordena las mareas
Su número su vaivén.*

*A la sangre de los seres
Llega y le sopla misterios
Mas cuida no se desborde
Devolviéndola a su centro.*

*Su encantamiento desciende
De tal modo circular
Nos pide bajar la frente
Nos propone cabecear.*

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

LA POESÍA DE MARTÍ Y EL MODERNISMO

Examen de un malentendido

ÚN PRECURSOR DEL MODERNISMO, un post-romántico, un poeta absolutamente original y único. Quienes recorran la frondosa y reiterativa bibliografía martiana no podrán no encontrar esas fórmulas que pretenden fijar la naturaleza de su poesía y su ubicación en las letras hispánicas. Cada uno de los defensores de las distintas posturas no deja de encarar el problema en su totalidad, considerando también lo que partidarios de tesis contrarias han dicho y balanceando contra ellas su propia definición. El problema —mucho me temo— está empezando a parecer académico: un *sujet de dissertation*, como las festejadas comparaciones entre Corneille y Racine o entre Don Quijote y Hamlet.

¿Por qué volver entonces a plantearlo? Por la convicción de que un repaso ordenado del problema —un repaso que tenga en cuenta los principales trabajos críticos y, también, la poesía de Martí; un repaso que no pretenda originalidad (pero tampoco la evite)— puede contribuir a la determinación de los aspectos profundos del problema. Vale decir: al relevamiento de sus raíces críticas y no de su superficie más o menos anecdótica, más o menos casual. Se puede llegar, así, a fijar los límites exactos de la cuestión; se puede ilustrar, de paso, algunas confusiones habituales de la crítica literaria hispanoamericana.

PRIMERA PARTE: LA CRÍTICA

I

La obra lírica de Martí aparece en las historias literarias más corrientes inscrita en el movimiento que se llama Modernismo; Martí resulta un *Precursor*. Junto a él se alzan en América algunos nombres (Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, José Asunción Silva, Julián del Casal y algún otro); inmediato en la sucesión poética aparece el gran nombre de Rubén Darío que logra cubrir el horizonte y teñirlo de Modernismo. Luego vienen: Amado Nervo,

Luis G. Urbina, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig y otros, en América; Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez en España. La más consultada crítica se ha acostumbrado a ordenar esa sucesión cronológica tomando como punto de referencia a Rubén Darío y su vasta obra resonante. Con él se impone el Modernismo. Quienes lo anteceden inmediatamente son precursores; quienes lo siguen (aunque no por sus huellas y, a veces, lejos de las mismas) son postmodernistas o epígonos¹. La clasificación es cómoda y simétrica. Satisface al ojo y a la geometría. Pero, ¿es real?

En el caso concreto de Martí, ¿se aclara todo presentándolo como precursor del Modernismo? Para contestar esta pregunta más vale examinar el problema desde sus orígenes, desde que aparecen, separados por unos diez años, sus dos volúmenes de poesía: *Ismaelillo* (1882), *Versos sencillos* (1891).

II

Parece todavía insuficiente el material que se ha podido reunir sobre las relaciones (personales, literarias) de Martí con sus más distinguidos coetáneos líricos. Es probable que desde su llegada a México en 1875 haya sido amigo de Gutiérrez Nájera (nacido en 1859 y seis años menor). En 1889 Gutiérrez Nájera publica un artículo elogiando con emoción, *La Edad de Oro* ("¡Qué obra tan buena y qué buena obra es *La Edad de Oro*!"). En ocasión de un nuevo viaje del poeta cubano a México (1893), éste dedica unos versos a Cecilia Gutiérrez Nájera y Maillafert. Allí pueden subrayarse (con Eugenio Florit) algunos hallazgos poéticos: *Música azul y clavellín de nieve*, dice dando razón a los que lo llaman anunciador del Modernismo. Estas circunstancias (y alguna otra, menor, que omito) documentan una amistad pero nada explican de sus relaciones literarias.

Menos aún puede decirse de Salvador Díaz Mirón (del mismo año que Martí). Se sabe que coincidieron en México, en 1875, que

1. Cf. Max Daireaux: *Littérature Hispano-Américaine*, París, 1930, p. 86; Luis Alberto Sánchez: *Historia de la Literatura Americana*, Santiago de Chile, 1937, pp. 437, 450-51; Julio A. Leguizamón: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Buenos Aires, 1945, II, p. 265; Arturo Torres Ríosco: *La gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, 1945, pp. 102-03. Más exacto, más fino, Pedro Henríquez Ureña (*Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*, México, 1949, pp. 162-172), distingue algunas etapas en la renovación modernista y da a Martí el lugar que, históricamente, le corresponde. En las huellas de Onís, Guillermo Díaz Plaja (*Historia de la poesía lírica española*, Barcelona, 1948, p. 354) y Julio Torri (*La literatura española*, México, 1952, p. 366) enuncian sintéticamente un enfoque que luego se examina más detenidamente en el texto.

hay cartas de Martí al poeta mexicano (que no han sido publicadas) y que Díaz Mirón creía a Martí "un gran poeta". La crítica (Lazo, Augier) ha apuntado semejanzas entre algunos poemas de ambos pero no bastan para iluminar profundamente la relación. De Asunción Silva (de 1865 y doce años menor) se ha escrito que "conservaba como un devocionario el diminuto *Ismaelillo*" que le había sido dedicado por el propio Martí. Lo que sólo aclara una sentida admiración².

El propio Martí ha señalado la inexistencia de todo contacto personal con su coterráneo Julián del Casal (diez años menor). En un artículo necrológico (publicado en *Patria*, 1893), Martí no sólo lamenta no haberlo conocido; también caracteriza agudamente su poesía, sin dejar de apuntar la (para él) debilidad intrínseca:

"De él se puede decir que, pagado del arte, por gustar del de Francia tan de cerca, le tomó la poesía nula, y de desgano falso e innecesario, con que los orifices del verso parisiense entretuvieron estos años últimos, el vacío ideal de su época transitoria. En el mundo, si se le lleva con dignidad, hay aún poesía para mucho; todo es el valor natural con que se encare y dome la injusticia aparente de la vida; mientras haya un bien que hacer, un derecho que defender, un libro sano y fuerte que leer, un rincón del monte, una mujer buena, un verdadero amigo, tendrá vigor el corazón sensible para amar y loar lo bello y ordenado de la vida, odiosa a veces por la brutal maldad con que suelen afearla la venganza y la codicia. El sello de la grandeza es ese triunfo. De Antonio Pérez es esta verdad: "Sólo los grandes estómagos digieren veneno."

Al limitarlo, con tan delicada censura, Martí contribuye a explicar su propio credo poético, su propia actitud de poeta. Pero no todo es señalar implícitamente las diferencias; hay también algo que es más importante y que merece citarse una vez más:

en América está ya en flor la gente nueva, que pide peso a la prosa y condición al verso y quiere trabajo y realidad en la política y en la literatura. Lo hinchado cansó, y la política hueca y rudimentaria, y aquella falsa lozanía de las letras que recuerda los perros aventados del loco de Cervantes. Es como una familia en América esta generación literaria, que principió por el rebusco imitado, y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo. El verso, para estos trabajadores, ha de ir sonando y volando.

2. Cf. Andrés Iduarte: *Martí escritor* (México, 1945, pp. 347-351).

El verso, hijo de la emoción ha de ser fino y profundo, como una nota de arpa. No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble y graciosa.

Lo que Martí apunta allí, con penetración que anticipa y supera anchamente a la de muchos de sus críticos, es la existencia de una nueva actitud literaria, una actitud que supone una nueva generación que busca una nueva concepción de lo poético (y de lo político, tan importante para Martí), que apunta hacia una temática renovada, hacia una sensibilidad original. Una generación y no una escuela poética; una actitud sentida y expresada por muchos sin sujeción a normas o academias, vivida simultáneamente y, tal vez, independientemente.

Esas palabras de Martí son, en cierto sentido, el balance de la generación que precede a Darío, su generación. Y también el balance de su propia poesía, realizado cuando está por clasurarse (por mano de la muerte) la obra de casi todos. Es lástima que no se hayan escuchado más³.

III

En la *Vida de Darío escrita por él mismo* (dictada en Buenos Aires, 1912) se narra el encuentro con Martí, en New York, 1893. Gonzalo de Quesada lo viene a buscar al hotel en que se hospedaba diciéndole que el "Maestro" deseaba verlo cuanto antes y que lo esperaba esa misma noche en Harmand Hall.

"Yo admiraba altamente el vigor general de aquel escritor único, a quien había conocido por aquellas formidables y líricas correspondencias que enviaba a diarios hispanoamericanos como La Opinión Nacional de Caracas; El Partido Liberal, de México, y, sobre todo, La Nación, de Buenos Aires. Escribía una prosa profusa, llena de vitalidad y de color, de plasticidad y de música. Se transparentaba el cultivo de los clásicos españoles y el conocimiento de todas las literaturas antiguas y modernas; y, sobre todo, el espíritu de un alto y maravilloso poeta. Fui puntual a la cita, y en los comienzos de la noche entraba en compañía de Gonzalo de Quesada por una de las puertas

3. También estudia Iduarte (*loc. cit.*) la relación con Julián del Casal, aunque no críticamente. Es decir: no atiende a lo que de revelador de las simpatías y diferencias tiene el artículo de Martí, ni (tampoco) lo que significan profundamente las palabras, que asimismo cita, sobre la nueva generación. El texto completo de Martí se encuentra reproducido en la edición de *Obras Completas* de la Editorial Lex (tomo I, pp. 822-823) y en el Apéndice a Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano (Méjico, 1952, pp. 259-60) de José María Monner Sans.

laterales del edificio en donde debía hablar el gran combatiente. Pasamos por un pasadizo sombrío; y de pronto, en un cuarto lleno de luz, me encontré entre los brazos de un hombre pequeño de cuerpo, rostro de iluminado, voz dulce y dominadora al mismo tiempo, y que me decía esta única palabra: “¡Hijo!”.

Más adelante completa Darío el retrato y el juicio con esta evocación:

“Allí [en casa de una amiga del poeta] escuché por largo tiempo su conversación. Nunca he encontrado, ni en Castelar mismo, un conversador tan admirable. Era armonioso y familiar, dotado de una prodigiosa memoria, y ágil y pronto para la cita, para la reminiscencia, para el dato, para la imagen. Pasé con él momentos inolvidables, luego me despedí. Él tenía que partir esa misma noche para Tampa con objeto de arreglar no sé qué preciosas disposiciones de organización. No le volvi a ver más⁴. ”

Cuando lo conoció, Darío (catorce años menor) ya era el poeta de Azul... (1888 y 1890), el que habría de imponer en todo el mundo de habla hispánica el Modernismo. Su encuentro con Martí es lo suficientemente fugaz (aunque simbólico y arreglado de mano maestra por el destino) como para no permitir ninguna conjeta. Lo que dice Darío de Martí (“el espíritu de un alto y maravilloso poeta”, y no la obra) parece reticente y, además, está visto con la perspectiva que ya le daban los años. Sin embargo, esta visión totalizadora y más personal que literaria tiene menos interés que la que surge del cotejo de textos anteriores del mismo Darío. Entre otras cosas, tiene el defecto de haber sido dictada cuando Darío todavía no conocía bien la obra lírica de Martí⁵.

El primer artículo que Darío dedica a Martí se publica en *La Nación* de Buenos Aires en 1895, en ocasión de la muerte del poeta cubano. Darío llama a Martí genio y superhombre; elogia su visión de los Estados Unidos y la compara, con ventaja, con la que entonces ofrecían Paul Bourget y Groussac. Pero lo que, sin duda, más impresionaba a Darío en Martí era el gran prosista:

4. Cf., ob. cit., Cap. 31, Barcelona, 1915, pp. 141-46; reproducido en *Obras Completas*, Madrid, 1950, I, pp. 98-102.

5. En una carta de Darío a Pedro Nolasco Prendes hay una curiosa referencia a Martí. La carta es de noviembre 12, 1888 y dice: “Todos estamos de acuerdo en que los versos que se hacen prosa pierden; como toda prosa que se pone en verso, tomando gallardías y alientos nuevos y propios, gana. ¡Si yo pudiera poner en verso las grandezas luminosas de José Martí! O si José Martí pudiera escribir su prosa en verso!” (Cf. El Archivo de Rubén Darío por Alberto Ghiraldo, Buenos Aires, 1943, p. 314.)

tenía que vivir, tenía que trabajar, entonces eran aquellas cascadas literarias que a estas columnas venían y otras que iban a diarios de México y Venezuela. No hay duda de que ese tiempo fué el más hermoso tiempo de José Martí. Entonces fué cuando se mostró su personalidad intelectual más bellamente. En aquellas kilométricas epístolas, si apartáis una que otra rara ramazón sin flor o fruto, hallaréis en el fondo, en lo macizo del terreno, regentes y ko-hinoores.

“Allí aparecía Martí pensador, Martí filósofo, Martí pintor, Martí músico, Martí poeta siempre.”

Al fin, un poco más adelante, habla de su poesía:

“Y era poeta; y hacía versos.

“Sí, aquel prosista que siempre fiel a la Castalia clásica se abrevó en ella todos los días, al propio tiempo que por su constante comunicación con todo lo moderno y su saber universal y poliglota, formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt —con el que gustéis, pues de todo tiene—; usando a la continua del hipérbaton inglés, lanzando a escape sus cuadrigas de metáforas, retorciendo sus espirales de figuras; pintando ya con minucia de prerrafaelista las más pequeñas hojas del paisaje, ya a manchas, a pinceladas súbitas, a golpes de espátula, dando vida a las figuras; aquel fuerte cazador hacia versos, y casi siempre versos pequeñitos, versos sencillos —¿no se llamaba así un librito de ellos?—, versos de tristezas patrióticas, de duelos de amor, ricos de rima o armonizados siempre con tacto; una primera y rara colección está dedicada a un hijo a quien adoró y a quien perdió por siempre: “Ismaelillo”.

“Los Versos sencillos, publicados en Nueva York en linda edición, en forma de eucologio, tienen verdaderas joyas. Otros versos hay, y entre los más bellos Los zapatitos de rosa. Creo que como Banville la palabra “lira”, y Leconte de Lisle la palabra “negro”, Martí la que más ha empleado es “rosa”.

Es notable el contraste entre la caracterización viril y acertada de la prosa de Martí y la indisoluble condescendencia (e injusticia) con que Darío alude a la obra lírica. Una confidencia posterior del crítico despeja la incógnita; al comentar en 1913 los Versos libres escribe Darío:

“Cuando al saberse la noticia de su muerte, en el campo de batalla, escribí en La Nación su necrológica —que forma parte de mi libro Los raros— yo no conocía sino muy escasos trabajos poéticos de Martí. Por eso fué mi juicio somero y casi negativo en cuanto a aquellas relativas facultades.”

Pero aun sin la confidencia, en la reticencia, en la frivolidad involuntaria, én el error con que caracteriza Darío a Martí, ya resultaba evidente su poca familiaridad; y hasta los mismos versos inéditos que inserta en su artículo (*las Rimas*) muestran a un Martí cortesano y madrigalesco, un poeta que justifica el calificativo de juguete con que Darío se refiere a una de sus composiciones⁶.

Recién en 1913, cuando recibe la colección póstuma de *Versos libres*, puede reconocer Darío la calidad lírica de Martí. Examina entonces, en artículos publicados en *La Nación*, la obra poética martiana. Después de la confidencia sobre el artículo necrológico, Darío apunta algunas calidades en la obra de Martí que merecen examinarse. El *Ismaelillo* le parece un "minúsculo devocionario lírico, un Arte de ser Padre, lleno de gracias sentimentales y de juegos poéticos".

De los Versos sencillos escribe:

"*La sencillez de Martí es de las cosas más difíciles, pues a ella no se llega sin potente dominio del verbo y muchos conocimientos.* [¡Qué distinto de aquello de: "versos pequeñitos, versos sencillos"!] *¡Con decir que en determinados poemas el verso menor privado del consonante se ha creído en Francia recientemente invención y originalidad de tal notorio "unanimista"! El capricho del gran cubano, en rima y ordenación, es de lo más ordenado y de base clásica, y en señalados puntos, reminiscencia de sus relaciones con el parnaso inglés. Un profano —y profanos ilustrados, que los hay— confundiría tales redondillas con la manera de Campoamor, pongo por ejemplo; pero la personalidad se descubre en seguida por la comparación, por el inesperado adjetivo, por un hervor de tierra cálida y un relámpago que en seguida se revelan. [¡Dónde están ahora aquellas joyas, aquellas rosas, aquellos juguetes?]*"

Y también:

"*El vasto patriota fué un formidable amante. Su lenguaje pasional no es el de los corrientes madrigales, sino el de la misma vida. La naturaleza es su cómplice. Las cosas más comunes le sirven poéticamente. Y narra en verso, con la sencillez de la prosa de los sucesos usuales; más con cuánta emoción comunicativa.*"

"*Es de una concisión, de un vigor, de una potencia poética en verdad admirables. El idioma se flexibiliza con la facilidad expresiva. Era aquél un lirio natural, y si su prosa contiene muy a menudo versos, por sus versos corren cristalinas y fluyentes linfas de prosa ar-*

6. El artículo necrológico está recogido en *Los Raros* (1896). Cf. *Obras Completas*, II, pp. 480-92.

moniosa. Y por todo, un estremecedor aliento romántico que anima doblemente lo real de la visión o del recuerdo.”

Al referirse a los *Versos libres* no pierde ocasión de aclarar el doble sentido del título:

“*Versos libres, es decir, los versos blancos castellanos, sin consonancia, que generalmente se han prestado a bizarrías clásicas, en los Moratines, en los Núñez de Arce, o en los Menéndez Pelayo, —para hablar de los mayores—, y versos libres, es decir, de un hombre de libertad, versos del cubano que ha luchado, que ha vivido, que ha pensado, que debía morir por la libertad.*”

Y pronuncia entonces Darío palabras que no han dejado de escucharse:

“*¿No se diría un precursor del movimiento que me tocara iniciar años después? Estos Versos libres fueron escritos en 1882, y han permanecido inéditos hasta ahora. Versos de sufrimiento y de anhelo patriótico, versos de fuego y de vergüenza, versos de quien debía caer en una hora futura de la guerra, dando sangre y vida por el ideal de su Estrella solitaria. Versos de martirio, de recuerdos amargos. ¿No había llevado el apóstol cadena de presidario en lo florido de su juventud? Y canta en el verso libre clásico, harto conocido para su cultura, en un verso libre impecable de cesuras y lleno de gallardías y bizarrías; mas un verso libre renovado, con savias nuevas, con las novedades y audacias de vocabulario, de adjetivación, de metáfora, que resaltan en la rítmica y soberbia prosa martiana?*”

Toda la apreciación crítica es sutil y profunda; señala (y describe) valores esenciales en la poesía de Martí. Pero le cuelga el mote de precursor que origina tantos malentendidos y que parece inaugurar el ciclo de la confusión.

Este somero examen permite adelantar alguna conclusión. Es evidente que (como también señala Iduarte) Martí no pudo influir poéticamente en Darío. Cuando Darío leyó realmente a Martí en 1913, su propia obra estaba completamente formada; ya había cumplido su ciclo poético, desde la segunda edición de *Azul...* (1890) hasta *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *Poema del Otoño* (1910), pasando por las dos ediciones (1896, 1901) de las reveladoras *Prosas profanas*. El valor de precursor que le asignó (sin calificaciones ilu-

7. En un librito publicado en Buenos Aires (Ediciones Mínimas, 1919) se recogieron algunos Versos de Martí con notas de Rubén Darío. Las notas están tomadas de los artículos de *La Nación*. También Iduarte (*ob. cit.*, pp. 352-60) estudia las relaciones entre Martí y Darío; pero su examen difiere en muchos aspectos del aquí realizado; entre otras cosas porque no comenta adecuadamente los textos que cita.

minadoras) no podría llevar entonces implícito el de Maestro. Martí preocupó algunos temas y algunos motivos y algunos ritmos que luego haría suyos Darío. Eso y nada más. Pero del punto de vista de su poesía (que es el que en definitiva cuenta) Martí hizo mucho más. Hizo todo por lo que importa todavía y siempre⁸.

IV

La historia se repite (o se agrava) con los otros poetas del Modernismo. No sólo no influyó Martí en ellos; fué también desconocido por muchos (Julio Herrera y Reissig, por ejemplo); entre quienes conocieron sus versos no faltó algún negador, algún reticente. (Bastaría citar este juicio de Amado Nervo, escrito en 1896: "Es, por lo contrario, tal forma en él, desaliñada, frecuentemente exótica y aun extravagante. Sus procedimientos literarios son poco armoniosos y aun se distinguen, a veces, por su incoherencia, pero bajo tal desordenado atavío, adivinábase siempre una inspiración poderosa que, bien encauzada, hubiera hecho admirar su hermosura y embelesos⁹."

Sin embargo, una resonancia importante puede encontrarse en poetas que no aparecen dócilmente inscritos en el Modernismo y que, en más de un sentido, representan una reacción anti-modernistas o una superación de las formas vacías del mismo. Los más interesantes son, sin duda, Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez.

Unamuno (once años menor que Martí) dedicó dos artículos a su obra: uno, de 1919, con el comentario a la edición póstuma de los *Versos libres* (1913); otro, de 1921, sobre su epistolario, también póstumo (tomo XV de sus *Obras Completas*). En ellos se encuentran enfoques tan importantes como éste:

"Todavía siento resonar en mis entrañas el eco de los Versos Libres de José Martí que, gracias a Gonzalo de Quesada, pude leer hace unos meses. Pensé escribir sobre ellos a raíz de haberlos leido, cuando mi espíritu vibraba por la recia sacudida de aquellos ritmos selváticos, de selva brava. Más opté por dejar pasar el tiempo y que la primera impresión se sedimentara y se depurase. Y hoy quiero hablar de ellos.

8. Muy otro es el problema de la influencia de la prosa de Martí en la de Darío. Ya la señaló Jiménez en su artículo de *Españoles de tres mundos* (Buenos Aires, 1942, pp. 32-35). Iduarte lo reproduce en su estudio (pp. 354-360); ha sido desarrollada en Rubén Darío y sus amigos dominicanos de Osvaldo Bazil (Bogotá, 1948) y vuelta a considerar por Guillermo Díaz Plaja en *Modernismo frente a 98* (Madrid, 1951, pp. 305-07). Pero excede, naturalmente, los límites de este trabajo.

9. Cf. Iduarte, ob. cit., p. 360.

“Los lei dos veces y en voz alta; una de ellas leyéndoselos a un amigo mío ciego y poeta. La oscuridad, la confusión, el desorden mismo de esos versos libres nos encantaron. Esa poesía greñuda, desmelenada, sin afeite, nos traía viento libre de selva que barría el vaho cargado de perfumes afeminados, de salón de esos versos cantables, de vaivén de hamaca, de sonsonete dulzarrón, con que se recrean las señoritas que saben aporrear el piano.

*Dicen buen Pedro, que de mí murmuras
porque tras mis orejas el cabello
en crespas hondas su caudal levanta.*

“Y así, como la melena de Martí, son sus versos libres, los más suyos, los más íntimos.”

Unamuno apunta allí algo más que una preferencia marcada por los Versos libres; apunta el reconocimiento de una voz viril en Martí, una voz que carece de las amaneradas gracias del peor modernismo y que el propio Unamuno levanta como ejemplo contra éste. Es curiosa esta visión si se la compara con la que, coetáneamente dibujaba Dario. Ella permite anticipar la natural conclusión de que cada uno de estos críticos-poetas veía en Martí lo que más cerca estaba de su propia obra y de su propia actitud.

Pero Unamuno apunta otras cosas, tal vez más importantes:

“... si es como algunos enseñan que ni lo orgánico brotó de lo inorgánico ni esto es una reducción de aquello, sino ambas diferenciaciones de un estado primitivo de la materia, estado inestable y caótico, es muy fácil que ni el verso sea una sistematización de cierta prosa ritmoide, ni la prosa una reducción del verso —pues hay quienes sostienen que el verso fué anterior a la prosa, porque a falta de escritura se fiaban mejor a la memoria con el ritmo las fábulas, consejos y leyendas— sino que prosa y verso sean diferenciaciones sistematizadas de una forma primitiva de expresión protoplasmática, por decirlo así. Es la forma que representaban los salmos hebraicos, la de Walt Whitman, y también la de los versos libres de Martí. No hay en ellos más freno que el ritmo del endecasílabo, el más suelto, el más libre, el más variado y proteico que hay en nuestra lengua. Y más que un freno es una espuela ese ritmo; una espuela para un pensamiento ya de suyo desbocado.”

También hay alguna intuición crítica notable en el artículo sobre el estilo de sus cartas. Aunque periférico al tema de esta nota, merece citarse:

"El estilo epistolar de Martí, en el que aparecen de cuando en cuando endecasílabos y octosílabos, es excesivamente elíptico, torturado, recortado y con frecuencia oscuro. A las veces recuerda al de Santa Teresa. Ni está siempre escrito en prosa sino en esa expresión informe, protoplasmática, que precedió a la prosa y al verso. Sus palabras parecen creaciones, actos. Están, desde luego, escritas en una lengua conversacional, pero de uno que habla mucho consigo mismo, son de estilo de monólogo ardoso."

Casi todo esto podría decirse también de una zona, muy importante, de la poesía de Martí.

En suma: Unamuno ve y aplaude (legítimamente) en Martí aquello que es más unamunesco en su obra, aquello por lo que el gran cubano rompe no sólo con el postromanticismo sino con el decadentismo que contamina tanto esfuerzo modernista. Martí como precursor del Modernismo sería, sin duda, un enfoque disparatado para Unamuno. En él reconoce el vasco la estirpe honda y fuerte, visible en su propia obra, en su verso duro y rotundo. Tras las palabras de Unamuno hay el reconocimiento implícito del parentesco, aunque no de magisterio que la mera cronología demuestra imposible. En una carta a Artemio Precioso resume felizmente su posición Unamuno: "Pienso en Martí que tanto me ha enseñado a sentir, más que a pensar¹⁰."

El testimonio de Juan Ramón Jiménez (nacido en 1881, casi treinta años después de Martí) es de distinta naturaleza. Se refiere principalmente al efecto que le produjo la primera lectura de Martí (o, tal vez, al recuerdo creado sobre ese efecto):

"Desde que, casi niño, leí unos versos de Martí, no sé ya dónde:

*Sueño con claustros de mármol
donde en silencio divino
los héroes, de pie, reposan:
de noche, a la luz del alma,
hablo con ellos: ¡de noche!*

"pensé" en él. No me dejaba. Lo veía entonces como alguien raro y distinto, no ya de nosotros los españoles sino de los cubanos, los hispanoamericanos en general. Lo veía más derecho, más acerado, más directo, más fino, más secreto, más nacional y más universal.

10. Ambos artículos de Unamuno están recogidos en los Anales de la Universidad de Chile (Año CXI, Nº 98, enero-marzo 1953, pp. 72-81). La carta a Precioso está citada por Iduarte, ob. cit., p. 363.

× Ente muy otro que su contemporáneo Julián del Casal (tan cubano, por otra parte, de aquel momento desorientado, lo mal entendido del modernismo, la pega) cuya obra artificiosa nos trajo también a España Darío, luego Salvador Rueda y Francisco Villaespesa después. Casal nunca fué de mi gusto. Si Darío era muy francés, de lo decadente, como Casal, el profundo acento indio, español, elemental, de su mejor poesía, tan rica y gallarda, me fascinaba. Yo he sentido y expresado, quizás, un preciosismo interior, visión acaso esquisita y tal vez difícil de un proceso psicológico, "paisaje del corazón", o metafísico, "paisaje del cerebro"; pero nunca me conquistaron las princesas esóticas, los griegos y romanos de medallón, las japoneñas "caprichosas" ni los hidalgos "edad de oro". El modernismo, para mí, era novedad diferente, era libertad interior. No, Martí fué otra cosa, y Martí estaba, por esa "otra cosa", muy cerca de mí. Y, cómo dudarlo, Martí era tan moderno como los otros modernistas hispanoamericanos.

"Poco había leído yo entonces de Martí; lo suficiente, sin embargo, para entenderlo en espíritu y letra. Sus libros, como la mayoría de los libros hispanoamericanos no impresos en París, era raro encontrarlos por España. Su prosa, tan española, demasiado española acaso, con exceso de jiro clasicista, casi no la conocía."

Otra vez, como en el caso de Unamuno, puede advertirse la visión de Martí como despegado del núcleo modernista y hasta opuesto a ellos (y en este caso, subrayada nítidamente la modernidad del poeta); otra vez, el reconocimiento de los valores que preanunciaban los mismos de Jiménez, hasta en la elección de los versos citados ¹¹.

No cabe hablar en ninguno de los dos casos estudiados de magisterio poético. Tanto Unamuno como Jiménez son explícitos al respecto. Pero sí cabe hablar de otra cosa: de la virtud de Martí de despertar resonancias y reconocimientos, de mostrarse su poesía inscrita en una línea poética que, para muchos, parece indicar la buena ruta. Lo que esto significa profundamente se verá luego.

V

La frase de Darío ("¿No se diría un precursor del movimiento que me tocara iniciar años después?") hizo fortuna entre los críticos. Aunque no todos se redujeron a contemplar (y repetir) el concepto

11. Cf. *Españoles de tres mundos*, pp. 33-34.

sin profundizar sus equívocos términos, casi todos encararon la ubicación de Martí (lo que Sartre llamaría su situación) tomando como punto de referencia la obra y el movimiento realizados por Darío, Uno de los que con mayor precisión intentó ubicar a Martí fué Federico de Onís en 1934. Sus palabras merecen transcribirse:

“Martí es uno de los escritores más profundamente originales que hasta ahora ha producido América. Aunque su vida atormentada no le permitió la concentración y la quietud necesarias para escribir obras de gran aliento, y la mayor parte de su producción tuvo que ser periodística y de ocasión, hay en sus artículos —la mayor parte escritos para La Nación, de Buenos Aires—, en sus prólogos, en sus discursos, una ideología cuajada de chispazos geniales y expresada en uno de los estilos más personales de la literatura castellana. Su poesía —a veces no estimada bastante— no es inferior a su prosa, a pesar de la humildad aparente de sus temas y de sus formas. Desde los endecasílabos “hirsutos” de sus Versos libres, obra de juventud, hasta los octosílabos de sabor popular de sus Versos sencillos, obra de madurez, el alma ardiente y tierna, delicada y profunda, de Martí, ha dejado en sus versos su más recogida y sincera intimidad. La sencillez y libertad a que aspiró su poesía consistió en dar lo más puro, elevado y complejo de sí mismo, en supremo esfuerzo y originalidad. Por eso su poesía, al parecer tan tradicionalista, tiene muy poco que ver con la retórica de su tiempo, y su originalidad innovadora tampoco basta para encasillarle entre los precursores del modernismo. El espíritu de Martí no es de época ni de escuela: su temperamento es romántico, lleno de fe en los ideales humanos del siglo XIX, sin sombra de pesimismo ni decadencia; pero su arte arraiga de modo muy suyo en lo mejor del espíritu español, lo clásico y lo popular, y en su amplia cultura moderna donde entra por mucho lo inglés y lo norteamericano; su modernidad apuntaba más lejos que la de los modernistas, y hoy es más válida y patente que entonces¹². ”

Originalidad profunda, imposibilidad de encasillarlo como precursor, temperamento romántico y arte moderno (más moderno que el de los modernistas). Esas notas que apunta sagazmente Onís bastarían para cerrar el debate si no fuera que por su misma capacidad de síntesis expresiva no implicaran, paralelamente, una reticencia, un sobreentendido de cosas esenciales. Al no apoyar cada uno de sus enfoques en los textos necesarios, al no desarrollar algunas excelentes

12. Cf. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1982)*, Madrid, 1984, pp. 34-35.

intuiciones, Onís deja abierto el debate. Por otra parte, hasta el mismo método crítico empleado (el histórico-literario, que discierne escuelas y movimientos, sucesión de rótulos y de actitudes polémicas) contribuyó a fomentar el desenfoque crítico, al hacer prevalecer la condición de antecesor —ya que no de precursor— que tiene Martí con respecto a Darío, sobre su propia condición de creador original de su propia poesía. Es cierto que Onís se cuida de calificar de pre-modernista al grupo en que figura Martí (junto a Gutiérrez Nájera, a Díaz Mirón, a Julián del Casal, a José Asunción Silva, a Salvador Rueda, a Leopoldo Díaz y otros); su libro dice, juiciosamente: *Transición del Romanticismo al Modernismo*. Pero esta misma cautela no disimula, antes subraya, la inadecuación del método crítico.

En las huellas de Onís, aceptando su método y hasta su nomenclatura, otros han intentado precisar este enfoque del problema. Así, por ejemplo, Eugenio Florit ha escrito en 1941:

“Y es que en él, alta arista, que une dos lomas de diferente ladera, viene el romanticismo a dar últimos gemidos y apóstrofes postreros, para verterse después en el lujo moldeado y exacto del puro verso con que lo moderno se entra por la lírica de los últimos años del siglo XIX. Se me ocurre decir aquí, pues, que en Martí termina lo romántico de escuela poética y comienza lo otro, lo que llegó en Rubén Darío a su más alta cumbre. La evidente dualidad que se observa en la vida de nuestro revolucionario: el aliento romántico y el sentido práctico de la realidad circundante, tienen un equivalente en las dos fases de su poesía. No fué él, desde luego, precisamente un modernista —en lo que para nosotros significa el término como denominación de un movimiento literario— porque estaba haciendo revolución, estaba soñando con libertar a un pueblo y para eso había que ser romántico. O mejor: porque lo era —hijo de su siglo y de su dolor de hombre hambriento de patria libre—, hizo revolución y soñó con libertades. Hace poco tiempo Pedro Henríquez Ureña, en admirable conferencia, se refería a esto. Y nos hacía notar que América no pudo dar más que poesía romántica mientras no terminó el ciclo revolucionario, al lograrse la independencia de sus pueblos. A la única guerra justa, la que se empeña en destruir una tiranía, no se la alienta con estrofas de terciopelo, sino con férreos gritos. Cuando se hace la calma —aunque sea esa calma un poco turbia de nuestras inquietas repúblicas—, el poeta puede llegar a lo que piensa, después de lo que se vierte en una desordenada forma. Porque Martí no llegó nunca a ese momento de lujo, le vemos a las puertas de la nueva escuela, señalando el camino que otros, más afortunados que él, habían de seguir.”

Más adelante, Florit emplea expresiones (“poeta de transición”) que revelan un acuerdo con Onís y hasta algo más que un acuerdo, como indican estas palabras: “... la poesía de Martí es de tal naturaleza que no podemos encerrarla en los estrechos moldes de una clasificación determinada. Su romanticismo o su modernidad saltan por encima de tales barreras y llegan hasta nosotros siempre frescos, originales siempre.” Pero, aparte tales paráfrasis, lo que aporta Florit (y eso sólo justifica su intento) es la exemplificación, que faltaba tan lamentablemente en Onís. Es decir, la señalación precisa y comentada de las distintas voces (o acentos, como él prefiere escribir) del poeta. En este sentido, su tarea resulta complementaria de la anterior; aunque tampoco consiga superar (hasta en esto fiel) las limitaciones del método de Onís¹³.

En otro planteo de síntesis y ubicación (el intentado por Andrés Iduarte en su libro *Martí escritor*, 1945), se vuelve a advertir la huella crítica de Onís y su método. Iduarte, después de considerar la nula influencia del poeta sobre los modernistas, escribe:

“Martí, pues, se borra de la escena poética, cuando menos en lo visible. Por esto se le llama sólo precursor. El precursor apunta y muere: él apunta y muere para los modernistas, para casi todos los que hacen familia y escuela durante varios años brillantes. Pero ¿esto es definitivo?, ¿es definitiva esta calificación de escuela, temporal, por grande y valioso que sea el modernismo?”

Pasa a reconsiderar entonces la opinión de Dario (que lo llama poeta y antecesor), de Unamuno (que declara su magisterio emocional), de Gabriela Mistral (que lo reconoce Maestro), de Juan Ramón Jiménez (que indica las huellas en su propia obra). También considera una hipotética influencia en Antonio Machado. Cita las citadas palabras de Onís en su *Antología*, y concluye con estas tuyas:

“¿Cuánto queda de la pega del modernismo, de las japonerías y las princesas de que se ríe Juan Ramón, y del decadentismo y del pesimismo? Y el entendimiento de Martí por la mejor poesía y la aguda crítica ¿no coincide con la vuelta al folklore, a lo popular que él amó junto a lo clásico? “Su modernidad apuntaba más lejos que la de los modernistas —cree Onís— y es más válida y patente que entonces”. ¿No lo está siendo más cada día? Martí no es sólo un precursor, que viene y se va. Es el libertador del prosaísmo y la academia. Es el punto de partida más visible de una gran revolución literaria. Como estuvo y está en el corazón de lo mejor del modernismo”

13. El artículo de Florit está reproducido en los *Anales de la Universidad de Chile* (*loc. cit.*, pp. 82-96).

sin escuelas que pudo conocerlo —Darió, Unamuno, Juan Ramón, Gabriela Mistral—, lo está en la de toda verdadera poesía, sobrepassando modas y derrotando cenáculos.”

El capitolillo en que Iduarte explana el enfoque se titula, por esto, *Más que un precursor*. Sus palabras (es fácil verificarlo) no superan lo dicho por Onís y reiteran una misma consideración histórico-literaria¹⁴.

Una conclusión se impone antes de cerrar esta etapa del análisis. La mejor crítica (no la de los veloces manuales) rechaza la calificación de precursor y propone un enfoque que atienda a la originalidad y la importancia intrínseca de la poesía de Martí. Pero no propone una visión crítica que sustituya a la de escuelas o movimientos literarios, a la ordenación por rótulos y por el hilo (azar) cronológico. De tal manera que Martí —precediendo a Dario o siendo sucedido por él— no puede dejar de ser juzgado por esa vecindad inquietante y aunque no se le llame precursor no deja de integrar la cohorte de antecesores. Para superar este planteo hace falta una modificación del método crítico. Conviene empezar entonces por una reconsideración sumaria de la poesía de Martí.

SEGUNDA PARTE: LA POESÍA

I

Quienes clasifican la poesía de Martí ateniéndose a la cronología de composición suelen apuntar tres o cinco etapas que documentan su proceso evolutivo. La verdad de este procedimiento es más externa que interna. De hecho parece más importante un enfoque que atienda a la naturaleza misma de la poesía que Martí produce y no a la sucesión cronológica en que esa varia poesía se alinea. Sobre la consideración de tres o cinco etapas, perfectamente diferenciadas y hasta armoniosamente fechadas, debe primar una ordenación que intente sobre todo la determinación de dos estilos, claramente identificables, de su poesía. El verso de arte mayor y el verso de arte menor escinden y denuncian dos voces. Una es retórica, arrebatada, caudosa, incoherente, culterana y (aparentemente) romántica. Los *Versos libres* la ponen en evidencia. Otra entraña con lo popular y descansa en seguros efectos musicales, es elíptica pero sin mengua del sen-

14. Cf. ob. cit., 362-64.

tido o de la felicidad expresiva, posee un barroquismo interior que va hasta la raíz y no se distrae en superficies. Se ensaya en *Ismaelillo* pero logra su plenitud —que es la plenitud poética de Martí— en *Versos sencillos*. Ambos estilos coexisten en un lapso de unos quince años (1880-1895) aunque el segundo acaba por imponerse.

Toda la poesía de Martí anterior a 1881 es prácticamente despreciable. Vale decir: puede abandonarse a los arqueólogos de lo poético o a los biógrafos literarios. Documentan un aprendizaje azaroso e ilustra a un hombre. Pero no es poesía o sólo lo es de manera imperfecta y borrosa, mezcla influencias inconciliables, revela desorientación y balbuceos rítmicos, torpeza o dejadez sintáctica, barroquismo de superficies. “Un sentido poeta”, lo calificó con elogio inconscientemente ambiguo un coetáneo y eso es lo que parece entonces. El propio Martí (no en vano era tan excelente crítico) se ha despejado de ella con estas palabras de 1895 a su amigo y albacea Gonzalo de Quesada: “*Versos míos, no publique ninguno antes del Ismaelillo; ninguno vale un ápice. Los de después, al fin, ya son unos y sinceros*¹⁵. ”

Muy otro es el poeta que en 1882 revela *Ismaelillo*. Es un poeta que busca su expresión personal, que ahonda en la cantera de su propio sentimiento, que desdén (u olvida) gran parte de la caudalosa vena de la poesía de su tiempo. No es todavía un gran poeta, un poeta entero. Quedan huellas de una brusquedad que es inmadurez, de una lucha a brazo partido con el verbo y con el ritmo. Pero hay aciertos. *Penachos vívidos* (por ejemplo) puede ilustrar la voz de ese momento.

*Como taza en que hierva
De transparente vino
En doradas burbujas
El generoso espíritu;*

*Como inquieto mar joven
Del cauce nuevo henchido
Rebosa, y por las playas
Bulle y muere tranquilo;*

*Como manada alegre
De bellos potros vivos
Que en la mañana clara
Muestran su regocijo,
Ora en carreras locas,*

15. Cf. *Obras Completas*, I, p. 4.

*O en sonoros relinchos
 O sacudiendo el aire
 En crinaje magnífico;—
 Así mis pensamientos
 Rebosan en mí vívidos,
 Y en crespa espuma de oro
 Besan tus pies sumisos,
 O en fulgidos penachos
 De varios tintes ricos,
 Se mecen y se inclinan
 Cuando tú pasas ¡hijo!*¹⁶

Otros poemas (*Tórtola blanca*, que es más conocido) muestran lo que Martí tiene de anunciador de Darío; esto:

*...Estrecha en su cárcel
 La vida incendiada,
 En risas se rompe
 Y en lava y en llamas;
 Y lirios se quiebran ,
 Y violas se manchan,
 Y giran las gentes,
 Y ondulan y valsan;
 Mariposas rojas
 Inundan la sala,
 Y en la alfombra muere
 La tórtola blanca.*

Aunque la conclusión tuerce el rumbo de un poema que parecía meramente descriptivo e introduce esa nota íntima (y también misteriosa) que ya es del mejor Martí:

*Yo fiero rehuso
 La copa labrada;
 Traspaso a un sediento
 La alegre champaña;
 Pálido recojo
 La tórtola hollada;
 Y en su fiesta dejo
 Las fieras humanas;—*

16. Cf. *Obras Completas*, II, p. 1344.

*Que el balcón azotan
Dos alitas blancas
Que llenas de miedo
Temblando me llaman* ^{17.}

El mejor Martí, incluso el que no rehuye la nota sentimental, la emoción aludida y encerrada en sus términos más directos.

Pero no todos los poemas están en este nivel o se mantienen enteros en él. Abundan las felicidades aisladas; abundan los versos y hasta las estrofas separables. Pero abunda también la significación (poética, rítmica) que no consigue comunicarse, que aparece envuelta en innecesarias oscuridades.

Coetáneo de este poeta de *Ismaelillo* es el de muchos de los *Versos libres*. Pero aquí se manifiesta la otra voz de Martí: el verso de arte mayor, más tribunio u oratorio, que arrastra más reminiscencias ajenas (o que parecen tales), que suele incurrir en retórica y desmayar en lo cursi. Martí calificó de *hirsutos* estos endecasílabos sin rima. No siempre son (en el buen sentido) hirsutos. Pero hay que recordar que no fueron revisados por el poeta, que su publicación fué póstuma.

Es posible espigar en ellos algunos versos (y hasta estrofas enteras y aun algún poema) en que se revela la originalidad profunda de Martí. En *Flores del cielo*, entre mucha metáfora que es sólo ímpetu de calculado romanticismo, salta un verso abarcador, o más de uno:

;No temblará de asir la luz mi mano! ¹⁸

*;Vaciad un monte; en tajo de sol vivo
Tallad un plectro; o de la mar brillante
El seno rojo y nacarado, el molde
De la triunfante estrofa nueva sea!* ¹⁹

Más aleccionador, tal vez, que este florilegio de fragmentos resulte ser la lectura de un poema como el que dice:

*Mis versos van revueltos y encendidos
Como mi corazón: bien es que corra
Manso el arroyo que en el fácil llano*

17. Cf. Obras Completas, II, pp. 1348-49.

18. Cf. Obras Completas, II, p. 1375.

19. Cf. Obras Completas, II, p. 1386.

*Entre céspedes frescos se desliza:
 ¡Ay!; pero el agua que del monte viene
 Arrebatada; que por hondas breñas
 Baja, que la destrozan; que en sedientos
 Pedregales tropieza, y entre rudos
 Troncos salta en quebrados borbotones,
 ¿Cómo, despedazada, podrá luego
 Cual lebrel de salón, jugar sumisa
 En el jardín podado con las flores
 O en pecera de oro ondear alegre
 Para querer de damas olorosas?—*

*Inundará el palacio perfumado,
 Como profanación: se entrará fiera
 Por los joyantes gabinetes, donde
 Los bardos, lindos como abates, hilan
 Tiernas quintillas y rimas dulces
 Con aguja de plata en blanca seda,
 Y sobre sus divanes espantadas
 Las señoras, los pies de media suave
 Recogerán, —en tanto el agua rota,
 Falsa, como todo lo que expira,
 Besa humilde el chapín abandonado,
 Y en bruscos saltos destemplada muere!*²⁰

Parecen evidentes los elementos que anticipan una temática y una imaginería modernista; de mayor interés es ver cómo Martí declara la oposición de su verso —libre en más de un sentido, como apuntó Darío— a toda escuela de jardinería poética, a toda sociabilidad lírica. Pero lo que en este poema se dice con innovación únicamente parcial y ocasional plenitud, resulta fuerte y brevemente expresado en uno de los mejores de Martí, coetáneo de los *Versos sencillos*:

*¿Qué como crin hirsuta de espantado
 Caballo que en los troncos secos mira
 Garras y dientes de tremendo lobo,
 Mi destrozado verso se levanta?...
 Sí, ¡pero se levanta! A la manera,
 Cómo cuando el puñal se hunde en el cuello
 De la res, sube al cielo hilo de sangre.
 Sólo el amor engendra melodías.*²¹

20. Cf. Obras Completas, II, p. 1402.

21. Cf. Obras Completas, II, p. 1390.

Todo Martí está ahí. Empezando por los aparentes defectos: el hipérbaton violento, el prosaísmo de la sintaxis, y el empenachado acento desafiante. Pero, todas las virtudes mayores: el ritmo arrollador, la metáfora fuerte e inesperada, el cierre de abrumadora y misteriosa alusión. Un verso que anda y padece.

En los últimos años de su vida recoge Martí los *Versos sencillos*. Casi todo es allí poesía; casi todo es Martí. La voz de Ismaelillo ha alcanzado la plenitud. El octosílabo, tan sonoro (Gabriela Mistral decía *coplero*) y coloquial, entronca esta poesía con el arte lírico más popular de España. Martí sabe decirlo sin empobrecerlo; sabe decirlo para renovarlo.

*Vino el médico amarillo
A darme su medicina,
Con una mano cetrina
Y la otra mano en el bolsillo:
¡Yo tengo allá en un rincón
Un médico que no manca
Con una mano muy blanca
Y otra mano al corazón!*

*Viene, de blusa y casquete,
El grave del repostero,
A preguntarme si quiero
O Málaga o Pajarete:
¡Díganle a la repostera
Que ha tanto tiempo no he visto,
Que me tenga un beso listo
Al entrar la primavera! 22*

Se funden aquí, en un verso musical de engañoso transparencia, un barroquismo hasta entonces ingobernado por el poeta y todo un sistema de alusiones que permitirían calificar de hermética esta poesía. Hay dos posibles lecturas: la que atiende a la felicidad rítmica y al capricho de la imaginería popular y la que atiende al significado segundo, con su alusión al oro y al amor, el interés y la felicidad. Pero lo que hace Martí es no dar por separado ambas lecturas sino mostrarlas (como él las quiso) en un solo plano de intuición. Cada cosa es ella y su significado. Pero no una u otra únicamente.

Martí sabe hacer más. Sabe fundir una experiencia vivida en el molde objetivo del octosílabo y lanzarla al aire como desprendida

22. Cf. *Obras Completas*, II, p. 1356.

de sí. *La niña de Guatemala* se llama el más famoso de estos poemas: el más famoso y el de más perfecta ambigüedad. Las cinco primeras estrofas introducen el tema objetivamente, en un tono que justificaría el reproche de Gabriela Mistral ("coplero de su amor"), si no fuera, tan deliberadamente, despersonalizado. En la sexta estrofa se produce el cambio de plano; o mejor, sin abandonar totalmente la narración objetiva, se introduce el poeta directamente en la emoción del poema:

*Como de bronce candente
Al beso de despedida
Era su frente ¡la frente
Que más he amado en mi vida!*

Este corte, brusco y tan martiano, no engola operáticamente la voz sino que abre —como un tajo— una vena de sentimiento en la emoción expresada. El Yo del poeta se declara y hace vivir como actual lo que sólo parecía pasado. Las tres estrofas que concluyen el poema repiten el procedimiento pero sin que salte ya la emoción en toda su fuerza insostenible. Al contrario, en la última, apunta casi un proceso inverso de objetivación: es decir el pasado empieza a volver al pasado:

*Callado al oscurecer,
Me llamó el enterrador:
¡Nunca más he vuelto a ver
A la que murió de amor!*²³

También sabe hacer Martí que su mundo de visiones se realice en el molde objetivo; el ejemplo más obvio (aunque de enorme poder expresivo) es el poema XII:

*En el bote iba remando
Por el lago seductor,
Con el sol que era oro puro
Y en el alma más de un sol.*

*Y a mis pies vi de repente,
Ofendido del hedor,
Un pez muerto, un pez hediondo
En el bote remador*²⁴.

23. Cf. Obras Completas, II, pp. 1354-55.

24. Cf. Obras Completas, II, p. 1356.

Pero es en el poema VIII —el del amigo muerto que lo visita y le canta, “con voz que ha de doler”— en donde Martí sabe encontrar el resquicio por el que se pasa de la realidad (o de la imaginación trivial), al mundo mágico del sueño:

*En cuanto llega a esta angustia
Rompe el muerto a maldecir:
le amanso el cráneo: lo acuesto:
Acuesto el muerto a dormir*²⁵.

Un humor macabro, que tiene hondas raíces en el hombre, envuelve todo este poema y aquel otro (el XI) del paje que lo acompaña, el paje que es un esqueleto. Detrás de la sorpresa narrativa, del cuento que se hilvana y canta, hay un temblor que muy pocos poetas alcanzan y que nace, en Martí, de su más perdurable intuición.

De los poemas que anticipan el Modernismo (*La bailarina española*, por ejemplo, o el XXII: *Estoy en el baile extraño*) ya se ha escrito bastante; de los que revelan su credo poético o explanan esa doble visión de personalidad y poesía que es tan suya, se dirá algo más adelante.

II

Tres temas se imponen y dan la nota de su poesía: Cuba y América, Eros, El poeta y su versó. Aparecen en todos los momentos de su poesía y maduran con él. Suelen mostrarse confundidos (como lo estaban en su personalidad y en su acción). Esa temática, restringida y concentrada pero intensa y creciente, caracteriza adecuadamente a un poeta. Sus temas son, todos, esenciales.

La novedad temática de Martí se manifiesta doblemente: por un lado, en relación con la coetánea; por otro, en la manera personal de dar los temas de todos. La presencia del tema cubano y americano bastaría para singularizar a Martí en un momento en que parece imponerse el exotismo o la mera evasión. Pero lo singulariza más el que ese tema no esté dicho sólo como meditación o problemática sino vertido en duradera agonía lírica. Aquí la originalidad relativa viene a unirse a la del tratamiento, de intolerable tensión. El tema erótico alcanza los planos comunes del amor, pero logra también esa elaboración inesperada de que da cuenta, por ejemplo, *La niña de*

25. Cf. Obras Completas, II, p. 1354.

Guatemala. Pero donde Martí se muestra más totalmente original es en el tratamiento de su tercer tema: el poeta y el verso.

Las dos cosas forman una sola, y no porque él lo diga en líneas famosas:

*Verso, nos hablan de un Dios
A donde van los difuntos:
¡Verso, o nos condenan juntos,
O nos salvamos los dos!*²⁶

Forman una cosa sola porque toda la poesía de Martí (la mejor, la que importa) nace de Martí y tiene a Martí como centro. El verso es él: es parte de su personalidad, con la misma fuerza (aunque no con la capacidad de proyectarse totalitariamente) que tenía Whitman, autor que el cubano incorporó a nuestra cultura hispánica. Habría que citar casi todos los *Versos sencillos*, desde:

*Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma,*²⁷

donde parecen estar resonando todavía los acentos de otro hombre sincero: el gaucho Martín Fierro, y habría que citar todo el magnífico poema V (*Si ves un monte de espumas*) o el XXXV (*Qué importa que tu puñal*), para terminar con el que se cita más arriba. El poeta habla de su verso y habla de sí. Habla más de sí mismo entonces que cuando se proyecta directamente y asume figuras titánicas como la de Homagno (en *Versos libres*), con su narcisismo y su aguda conciencia de estar componiendo un personaje.

III

Hay una poética en prosa y una poética en verso. Y como en Bécquer (a quien debe tanto el mejor Martí) la fusión de ambas es garantía de su verdad. Cuando publica *Ismaelillo* lo acompaña de un prólogo en que dice a su hijo:

26. Cf. *Obras Completas*, II, p. 1363.

27. Cf. *Obras Completas*, II, p. 1351.

"Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas, díles que te amo demasiado para profanarte así. Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en esta forma, he cesado de pintarte. Esos riachuelos han pasado por mi corazón²⁸."

Dos notas dominan esas palabras: la originalidad reclamada por el poeta y su apartamiento de la poesía del momento; la convicción (muy romántica) de que la autenticidad del sentimiento abona la autenticidad del verso (que es autenticidad expresiva y, por lo tanto, no es lo mismo). Coetáneamente, en cartas que escribe a amigos a los que envía el librito, se pueden recoger declaraciones complementarias. A Diego Jugo Ramírez le dice (mayo 23, 1882):

"Esta carta no va más que a llevarle a Ismaelillo. No lo lea una vez, porque le parecerá extraño, sino dos, para que me lo perdone. He visto esas alas, esos chacales, esas copas vacías, esos ejércitos. Mi mente ha sido escenario, y en él han sido actores todas esas visiones. Mi trabajo ha sido copiar, Jugo. No hay ahí una sola línea mental. Pues ¿cómo he de ser responsable de las imágenes que vienen a mí sin que yo las solicite? Yo no he hecho más que poner en versos mis visiones. Tan vivamente me hirieron esas escenas, que aun voy a todas partes rodeado de ellas, y como si tuviera delante de mí un gran espacio oscuro, en que volaran grandes aves blancas."

Además de la autenticidad, se impone aquí una noción importantsísima: Martí se proclama visionario; o mejor: Martí subraya la condición visionaria de su poesía. En otras cartas, se refiere el cubano a la novedad de su poesía. "Fué como la visita de una musa nueva", dice a Vidal Morales el 8 de julio, y agrega, como disculpándose: "Y ya estoy avergonzado de ver esa sencillez en letras de imprenta." También se disculpa por la forma humilde a Varona, en carta del mismo año. Y en otra, a Gabriel Zéndegui, distingue entre sus dos clases de versos, anticipando el enfoque crítico:

"No sé si he acertado a dar forma artística al tropel de visiones aladas que cuando pienso en él [en su hijo] me danzan en torno de la frente. Ni si esa vez, que dormí en almohada de rosas, pudo olvidar mi cabeza la almohada de piedra en que usualmente duerme. Y los demás versos que hago, que procuro que sean siempre en número menor que otro género de obras, y no son —por esto y aquello— para enviados, son versos de cabeza hecha a dormir en almohada de piedra.

28. Cf. Obras Completas, II, p. 1340.

Lo cual no es malo: es fama que los buenos pianistas aprenden a tocar en teclado de hierro 29.”

También llevan prólogo los *Versos libres*, y también en él se acentúa o declara la originalidad de esta poesía (“*Son como son. A nadie los pedí prestados*”); y se logra una imagen más poderosa que cualquiera de las hasta entonces enunciadas:

“*No zurci de éste y aquél, sino zajé en mi mismo. Van escritos no en tinta de academia, sino en mi propia sangre. Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo), y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos. De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebato de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mí como las copio. De la copia yo soy el responsable. Hallé quebrados los vestidos, y otros no y usé de estos colores. Ya sé que no son usados. Amo las sonoridades difíciles y la sinceridad, aunque pueda parecer brutal* 30.”

Y como para confirmar lo dicho inaugura el volumen un poema (*Académica*) en que habla a su verso, caballo libre y natural, no caballo de circo.

*Ven, mi caballo, a que te encinche: quieren
Que no con garbo natural el coso
Al sabio impulso corras de la vida,
Sino que el paso de la pista aprendas,
Y la lengua del látigo, y sumiso
Des a la silla el arrogante lomo:
Ven, mi caballo: dicen que en el pecho
Lo que es cierto, no es cierto: que las estrofas
Igneas que en lo hondo de las almas nacen,
Como penachos de fontana pura
Que el blando manto de la tierra rompe
Y en gotas mil arreboladas cuelga,
No han de cantarse, no, sino las pautas
Que en moldecillo azucarado y hueco
Ensacados dómines dibujan:
Y gritan “Al bribón” —cuando a las puertas
Del templo augusto un hombre libre asoma!—
Ven, mi caballo, con tu casco limpio
A yerba nueva y flor de llano oriente,
Cinchas estruja, lanza sobre un tronco*

29. Cf. *Obras Completas*, II, pp. 1336-39.

30. Cf. *Obras Completas*, II, p. 1364.

*Seco y piadoso, donde el sol la avive,
Del repintado dómíne la chupa,
De hojas de antaño y de romanas rosas
Orlada, y deslucidas joyas griegas,
Y al sol del alba en que la tierra rompe
Echa arrogante por el orbe nuevo* ^{31.}

El prólogo de *Versos sencillos* vuelve a enunciar los términos básicos de su poética:

“*¿Por qué se publica esta sencillez, escrita como jugando, y no mis encrespados Versos libres, mis endecasilabos hirsutos, nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas, o de indómito amor doloroso a la hermosura, como riachuelo de oro natural, que va entre arena y aguas turbias y raíces, o como hierro caldeado, que silba y chispea, o como surtidores candentes? ¿Y mis Versos cubanos, tan llenos de enojo, que están mejor donde no se les ve? ¿Y tanto pecado mío escondido, y tanta prueba ingenua y rebelde de literatura? ¿Ni a qué exhibir ahora, con ocasión de estas flores silvestres, un curso de mi poética, y decir por qué repito un consonante de propósito, o los gradúo y agrupo de modo que vayan por la vista y el oído al sentimiento, o salto por ellos, cuando no pide rimas ni soporta repujos la idea tumultuosa? Se imprimen estos versos porque el afecto con que los acogieron, en una noche de poesía y amistad, algunas almas buenas, los ha hecho ya públicos. Y porque amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras*

^{32.”}

Esta poética, y esta distinción de sus mundos poéticos, está dicha también en verso en el mismo volumen:

*Si ves un monte de espumas,
Es mi verso lo que ves:
Mi verso es un monte, y es
Un abanico de plumas.*

*Mi verso es como un puñal
Que por el puño echa flor:
Mi verso es un surtidor
Que da agua de coral.*

31. Cf. Obras Completas, II, p. 1365.

32. Cf. Obras Completas, II, pp. 1350-51.

*Mi verso es de un verde claro
Y de un carmín encendido:
Mi verso es un ciervo herido
Que busca en el monte amparo.*

*Mi verso al valiente agrada:
Mi verso, breve y sincero,
Es del vigor del acero
Con que se funde la espada*³³.

IV

El examen de su poesía (aun somero y esquemático como éste) permite advertir en Martí los restos de un Romanticismo; permite señalar los comienzos de un Modernismo. Pero permite una tercera (y más grave) comprobación: la existencia de un poeta que en su madurez no es ni postromántico, ni premodernista: es él mismo. Es un poeta de voz propia en que se funden acentos escuchados y ritmos inéditos para crear no un superficial contrapunto sino una nueva melodía, única e irrepetible. Es un poeta que saca su poesía de sí mismo, que posee un mundo (visible e invisible) nítidamente delimitado y un verso que técnicamente es suyo. El mejor Martí no va a la escuela de nadie ni funda escuelas de trobar —aunque el eco de su voz siga resonando todavía—.

La conclusión es obvia pero puede enriquecerse. Contiene una verdad, más general, que conviene no soslayar. Quienes definen a Martí por una situación poética externa —su vecindad con el Romanticismo por un lado, con el Modernismo por otro— no advierten el error crítico en que incurren. Confunden su situación en el tiempo, adscripto a una generación y vinculado a ella por múltiples lazos, con la situación de su poesía. Y ven en Martí lo que se parece a uno u otro movimiento (lo que le hace parecerse a Fulano o a Zutano) y no lo que sólo se parece a Martí y es distinto a lo que ofrecen sus compañeros de promoción. Cometen aún otro error: aceptan la sucesión poética como un enfilamiento de escuelas que se van supplantando en el poder, estructuran artificialmente la realidad y encasillan a cada uno bajo algún rótulo hermoso. Eso favorece a los mediocres, a los que marcan el paso y copian la caligrafía poética de moda. A los creadores, a los que realmente crean, sólo les sirve para parecer guerrilleros.

33. Cf. Obras Completas, II, p. 1353.

La verdad poética es otra. La verdad es que la poesía se ordena en líneas de continuidad que prescinden de escuelas o de cenáculos; líneas de una tradición en que los creadores (y no los poetas menores, que no cuentan) se suceden no como rivales sino continuadores, en que cada gran poeta aporta su visión personal a una obra enriquecida por la labor de sus antecesores. Escuelas y manifiestos, cenáculos y revistas, polémicas y academias, integran la vida literaria, la política social del poeta, la historia de su generación literaria. No la creación poética misma. El lugar que habita el poeta (en tanto poeta y no en tanto afiliado a tal capilla de su tiempo) es la tradición. Y esta palabra no implica, literariamente, ninguna sujeción a un orden inmutable impuesto desde el pasado. (También hay tradición de rebeldía.) Implica una aceptación de todo aquello que el pasado tiene de vivo, de lo que sigue viviendo y seguirá vivo³⁴.

La historia literaria trafica con escisiones y rivalidades: esa es su materia. Pero no es la materia de que se hace poesía. Ante todo, porque una es Poesía (el registro de lo que no pasa) y otra es Historia. La confusión es, sin embargo, tan general y tan universalmente aceptada, que no resulta evidente. Y se sigue escribiendo la historia literaria sin atender a la naturaleza de la creación poética. El siglo XVII francés ha tenido mucha culpa: ese siglo de modelos y codificaciones, de crítica literaria y de concentración en la Corte y, más tarde, en París. De allí nace la crítica que ordena y clasifica externamente. Y si esa crítica es responsable de muchas vulgaridades que todavía hoy se repiten sobre los caracteres de la literatura francesa (caracteres que no parecerían soportar un Montaigne o un Pascal, un Rabelais o un Sade, un Lautréamont o un Céline), el daño es menos grave porque, al fin y al cabo, parte de esa gran literatura tolera la tipificación impuesta por Academias y Cenáculos. Pero cuando se vierte la temática crítica, y los métodos, a una literatura informe y anárquica como la de América hispánica, cuando (como en este caso) se pretende sistematizar la poesía de los últimos setenta años utilizando

34. El concepto de tradición poética ha sido estudiado magistralmente por T. S. Eliot en *Tradition and the Individual Talent*, ensayo de 1919 (está en *Selected Essays*, London, 1932, pp. 13-22); también hay referencias útiles en *After Strange Gods* (New York, 1934, principalmente las pp. 25, 31, 35 y 67) y en *What is a Classic?* (London, 1945, pp. 15 y 24). Por su parte, Pedro Salinas (apoyándose en Eliot pero ampliando con el concepto de "tradición analfabeta" su desarrollo) ha hecho una excelente exposición en Jorge Manrique o Tradición y Originalidad (Buenos Aires, 1947, pp. 115-132).

Sobre el problema de las generaciones literarias, y su referencia a una particular generación de nuestra América, puede verse La generación del 900, en NÚMERO, Año II, Nº 6-7-8, enero-junio 1950, pp. 37-61.

como eje lo que fué la obra (parcial) de un gran poeta, y de muchos ingenios inferiores, entonces la insensibilidad del procedimiento, la torpe rigidez de su caracterización, provocan esos equívocos, ese afirmar negando, ese muestrario de malentendidos, que se ha visto en el repaso de la crítica martiana.

Desde el punto de vista de la tradición poética, Martí no cierra una etapa ni abre otra. Simplemente existe, inmerso en una tradición de la lírica castellana: la tradición de una poesía intimista y sencilla, popular pero no populachera, y que en sus mejores voces también cuenta a Berceo y a Manrique, el Romancero y Góngora (el de luz), Bécquer y Unamuno, Antonio Machado y Jiménez. Martí recoge esa vena y sin repetir a nadie, afirmando su personalidad, afirma también con el mayor vigor la inmortalidad de los poetas muertos (como quería Eliot).

V

Así enfocado, pierde toda sustancia el problema de la ubicación literaria de Martí dentro del Modernismo. Lo que en Martí anuncia el Modernismo es lo accesorio, lo errático, lo no profundo, lo que comparte con sus coetáneos. En realidad, la poesía de Martí no anuncia nada que no sea ella misma; no es precursora sino de sí misma. Anuncia y precursa a Martí y con ello enriquece una forma de poetizar en nuestra lengua: continua y acrece, crea en fin.

MARIO SAMBARINO

EL CONCEPTO DE INDIVIDUALISMO

I

POCAS PALABRAS tienen, en temas de filosofía ética o social, un uso tan frecuente como la de individualismo; pero, tal vez, ninguna tenga un significado más impreciso.

Se trata, en efecto, de una noción que ha sido definida de las maneras más radicalmente distintas; popularmente, se emplea en sentidos ajenos a sus acepciones técnicas; éstas, a su vez, ofrecen variaciones más que considerables; juristas, políticos, historiadores, sociólogos, economistas, psicólogos y filósofos, hacen uso de ella para designar tesis que se refieren a problemas enteramente diferentes, tanto que, frecuentemente, no guardan ninguna conexión entre sí.

Por eso, cuando en el desarrollo de una tesis se menciona la palabra que ahora nos ocupa, es particularmente necesario atender al sentido especial que en tal tesis se le asigna. Ocurre a veces que, bajo la sugerión de los empleos populares del término, quienes critican a las doctrinas llamadas individualistas se refieren a un individualismo que nada tiene que ver con el definido por aquéllas.

Es tan grande la confusión que un mismo autor, o una misma doctrina, se incluye por unos y se excluye por otros de las direcciones individualistas; por ejemplo, pasa así con Rousseau, considerado a veces como un modelo típico de individualismo —hasta tal punto que para algunos criticar al individualismo es casi lo mismo que criticar a Rousseau —mientras que otros han podido juzgarlo como formal negación de un individualismo auténtico.

De esta manera, los malentendidos se acumulan; y es en estos equívocos que, más de una vez, hallan su razón de ser muchas de las tan diferentes apreciaciones vertidas sobre el individualismo, que van desde las más severas acusaciones hasta las más enérgicas apologías.

Son tantas las discrepancias, tan innumerables las definiciones contrapuestas, que la determinación del concepto que buscamos nos pone frente a un problema extremadamente complejo. Nuestro propósito, será el de buscar, según un criterio lógico, un concepto genérico, del cual los distintos individualismos valgan como especies; lograr así un hilo conductor que nos oriente en el laberinto de equí-

voces y nos permita determinar las aplicaciones posibles del concepto. Es claro que la palabra "individualismo" puede ser utilizada más o menos arbitrariamente para designar muy distintas teorías; pero "el nombre no hace la cosa" y el contenido lógico del concepto de individualismo nos mostrará qué sentido ha de tener una doctrina para ser compatible con él, para ser realmente una doctrina individualista.

II

El concepto de individualismo hace inmediata referencia al concepto de individuo; éste, a su vez, nos remite, no menos inmediatamente, al concepto de colectividad. Es evidente que no tiene sentido hablar de un individuo refiriéndonos a un ente esencialmente aislado; todo individuo como tal sólo puede ser pensado en tanto que es puesto en relación con otros individuos reales o posibles; en definitiva: con un conjunto, con una colectividad real o posible. Inclusive desde el punto de vista biológico un individuo hace referencia a una especie; aunque fuese ejemplar único de esa especie igual se determinaría como tal por relación a ésta, como tipo susceptible de aparecer aproximativamente en otros individuos posibles.

El preguntarnos, pues, acerca de qué es un individuo, de alguna manera nos remite a la pregunta por la colectividad de la cual ese individuo es integrante, como toda parte nos remite a un todo, todo miembro a un conjunto, todo elemento a un compuesto.

Todo individualismo será, por ende, una determinada tesis acerca de un cierto tipo de relaciones entre el individuo y la colectividad que le es correlativa. Cada tipo de relación dará entonces lugar a un problema distinto que pretenderán resolver tesis distintas. Así, en el caso del hombre y de la sociedad humana, encontramos muy variados tipos de relación; por ejemplo, uno que es el estudiado por la sociología, otro que es el estudiado por la historia, otro del que se ocupan las disciplinas jurídicas, otro que constituye el objeto de la economía, otro del que se ocupa la ética, etc. Cada una de esas relaciones origina un problema; sobre cada uno de esos problemas es posible una tesis de tipo individualista, que haga recaer el acento de la relación en el individuo más bien que en la colectividad. Tendremos así, con sólo atenernos a los ejemplos mencionados —que están lejos de agotar todas las formas posibles de relación— un individualismo sociológico, otro histórico, otro económico, otro jurídico, otro moral, cada uno de ellos susceptible de presentarse, a su vez, segúin

matices variados. Y todavía, con respecto a cada uno de esos aspectos, tendremos que distinguir entre el ser y el deber ser, entre las tesis que se refieren a la mera determinación de hechos o al conocimiento de estructuras y legalidades empíricas y las tesis estimativas, de orden deontológico, que se refieren a exigencias ideales.

III

La última observación formulada nos conduce hacia otro planteamiento complementario: el concepto de individualismo, según lo dicho, nos pone en relación con una determinada tesis; toda tesis enuncia proposiciones que pretenden valer para un determinado problema; todo problema se enuncia en una determinada pregunta; entre todas las diversas preguntas formulables, tienen un interés teórico fundamental, según los ordenamientos clásicos, las que versan acerca de la "existencia" de algo, acerca del "qué es" o "cómo es" algo acerca del "por qué" de algo, y acerca del "para qué" de algo.

Parece que en nuestro tema —individuo y sociedad— no tiene lugar la pregunta acerca de la existencia. Es un hecho, presente en cuanto tal y en cuanto tal no necesitado de ulteriores indagaciones. Pero éstas indagaciones son necesarias con respecto a las otras tres preguntas; de esta manera se advierte que sobre cada tipo de relación entre el individuo y la sociedad, admitida que sea la existencia de ese tipo de relación, será posible preguntar por la esencia o el cómo de la misma, por su causa o su génesis, por su fin o su sentido.

Responderán así al concepto de individualismo, aquellas tesis que hagan consistir tal tipo de relación en relaciones entre individuos; aquellas que la deriven de los individuos; y aquellas que sostengan que los individuos son el fin de dicha forma de relación.

Sean estas tres tesis: la que afirma que la sociedad es nada más que un agregado de individuos; la que afirma que la sociedad se ha originado por una asociación de individuos; la que afirma que la sociedad tiene por fin servir a los individuos. Las tres merecen ser llamadas —y lo han sido en efecto— individualistas; pero las tres son, no solamente distintas, sino también independientes. Desde este momento resulta claro que no se refuta a una de ellas con argumentos que se dirigen contra las otras. Así, no se refuta al individualismo en cuanto doctrina sobre los fines con argumentos contra la tesis del contrato social como origen de la sociedad; ni tampoco mostrando que el conjunto social es algo más que una simple adición de indivi-

duos. Sin embargo, caen en este error casi constantemente los críticos de los individualismos éticos y políticos, que son doctrinas que versan sobre problemas de fines.

IV

Según lo dicho, queda de manifiesto cómo y por qué son posibles teorías muy diferentes e independientes que se llamen todas individualistas, bajo el signo común de hacer depender lo colectivo de lo individual. Un jurista, por ejemplo —sin perjuicio de otros casos posibles— podrá aplicar la designación que estudiamos a las doctrinas que expliquen la organización jurídica a partir de los individuos considerados como originarias fuentes de derecho: tal es el caso de la teoría de los derechos naturales en su formulación clásica, ligada a la teoría del estado de naturaleza previo a la sociedad y a la organización de ésta por la vía del contrato social; no se discute aquí ningún problema de fines. Un economista llamará individualistas a las doctrinas clásicas que explican los fenómenos económicos como resultantes de la libre acción de los distintos individuos movidos por sus impulsos naturales; tampoco se discute aquí problema alguno acerca de fines. Un historiador llamará individualistas aquellas interpretaciones que expliquen los acontecimientos históricamente relevantes por la acción de individualidades; nuevamente estaremos aquí lejos de todo individualismo que sea tal en tanto que doctrina sobre fines.

Si nos interesa el individualismo en cuanto rótulo que designa una actitud práctica o una doctrina acerca de cómo conducirse, habrá que abordar entonces los problemas referentes a fines. Recién ahora, en efecto, está allanado el camino para formular esta pregunta fundamental: ¿cuándo una doctrina filosófica sobre la ética y la política, merece el nombre de individualista?

V

Comencemos por el individualismo en sentido ético.

Una primera respuesta deriva necesariamente del planteamiento realizado: una doctrina filosófica es, en sus concepciones éticas, individualista, cuando sostiene que los individuos, considerados desde el punto de vista de su personalidad moral, son fines en sí mismos y no simples medios.

Corresponde ahora examinar el contenido de esta fórmula preliminar.

La respuesta afirma que el individuo no existe para la sociedad, o para el orden jurídico o el Estado, o para una clase u organización económica, ni para ningún sector particular del orden cultural, donde se encuentre un fin que el individuo debe por su naturaleza realizar, sino que, a la inversa, la cultura y sus manifestaciones parciales existen para el individuo, hallan en éste su causa final. Se opone así a los colectivismos, palabra que tomamos para designar aquellas teorías que engloban al individuo en una entidad mayor, de la cual es parte o miembro y que constituye el fin de la actividad del individuo así como el sentido de su existencia: el Estado, la raza, el pueblo, una determinada clase social, una determinada comunidad religiosa.

Lo que antecede permite comprender por qué algún antiindividualista ha podido hablar —¡en son de crítica!— de la rebelión del individuo contra la especie; justamente, a diferencia del animal —simple miembro o eslabón de su especie— el hombre es libre de dar a su existencia un sentido propio y original, inclusive un sentido estrictamente individual; este hecho es convertido en derecho en la tesis individualista. Pero esta conclusión nos obliga a examinar más detenidamente la respuesta precedente, preguntándonos ahora cuál es el significado exacto de esta noción: el individuo, desde el punto de vista ético, ha de ser considerado como un fin y no como un medio.

Un fin puede ser absoluto o relativo. ¿En qué sentido usamos ahora estas expresiones? Nuestra acción puede proponerse un fin inmediato, cuya realización es un medio para otro fin. Diremos así que es relativo todo fin que es medio para otro y que es absoluto todo fin que es el término último de una acción o de una serie de acciones. Lo propio del individualismo será considerar al individuo —fin en sí— como un fin absoluto y no como un fin relativo.

Ahora bien: constantemente, en la vida social, los hombres se toman unos a otros como medios para ciertos fines; pero ésto no es sin más una violación del concepto de individualismo, cuando el hombre es tomado como medio no en cuanto persona moral sino en cuanto miembro de tal instituto, en cuanto soldado de tal ejército, en cuanto obrero de tal fábrica, es decir, en tanto que desempeña una función en el conjunto social, en tanto que órgano social. El individualismo afirma que el hombre, además de ese tipo de relaciones en las cuales se presenta como medio, es, en tanto que personalidad moral, un fin en sí, un fin absoluto.

VI

El concepto de fin ha de ocuparnos aún un tiempo más.

Por de pronto, se debe señalar que, por tratarse de un tema de filosofía moral, la palabra "fin" está tomada no en un sentido ontológico sino deontológico. La asignación al individuo de un "ser para tal fin" ónticamente fundado —como un "ser para tal destino" o el "ser para la muerte" de Heidegger— pertenece a otro orden de consideraciones. Suponiendo existente un fin de esa naturaleza, tiene aún el individuo, en su actividad práctica, el problema de la actitud a tomar con respecto a dicho fin: si lo niega o lo afirma, se resigna o se rebela, lo acepta o lo huye; más: queda el problema de cómo valora, éticamente, dichas tomas de posición; si éstas son o no susceptibles de un juicio moral; siéndolo, si se juzgan según un criterio absoluto o relativo, objetivo o subjetivo, formal o material; con el carácter del criterio habrá que resolver también cuál sea, determinadamente, dicho criterio, elegido entre otros posibles que posean un semejante carácter.

Resuelto que no se trata de si el individuo es ónticamente para un cierto fin, sino de si deónticamente lo es, es posible pasar a una nueva precisión: ¿qué se quiere exactamente significar al decir que el individuo, en sentido ético, es un fin en sí? Simplemente, que el individuo es para realizarse a sí mismo; que posee un sentido peculiar y propio o puede acceder a un sentido de tal carácter; que es para sí y no para otra cosa; que en cuanto persona moral que establece un orden de valores y preferencias por los cuales rige su conducta, es dueño de sí mismo; que es o debe ser de facto y de jure, autónomo y que, por ende, es libre de ser el autor de su modalidad de vida y del destino de su propia existencia; que, en definitiva, es él mismo quien puede apreciar, valorar y orientar su vida a su manera. Sin esta fundamental libertad en cuanto al orden de los valores no es posible hablar de individualismo.

Toda esta última determinación es absolutamente esencial; constituye el carácter más exactamente definitorio del individualismo; permite señalar que ninguna doctrina ética heterónoma puede ser clasificada como individualista. Siempre que se le asigne al hombre un fin extrínseco a cuya realización esté moralmente obligado, se estará negando la nota fundamental de la autonomía y en consecuencia se estará negando al individualismo. Por más que usen las palabras "fin absoluto" y "fin en sí", no serán individualistas las doctrinas que niegan la libertad de juzgar autónomamente en materia moral; en ellas

el individuo ya no es libre para asumir, conforme a sí mismo, independientemente de todo sometimiento a un orden extrínseco, la actitud que reconoce como la propia y debida ante las circunstancias de su particular existencia. Así como sin autonomía biológica un individuo no es, biológicamente, un individuo, así también, sin autonomía moral, un individuo no es, éticamente, un individuo. En consecuencia, toda doctrina que admite, como exigencia válida en sí misma, la existencia de un orden moral universal y/u objetivo, extrínsecamente fundado y esencialmente obligatorio, conocido, revelado o impuesto por cierta persona o iglesia o clase o partido, es necesariamente, intrínsecamente antiindividualista.

VII

Es tiempo de examinar dos posibles objeciones de importancia:

1) En tanto que el individualismo hace a la ética dependiente del individuo, ¿no introduce subrepticiamente o supone implícitamente una ética heterónoma?

La respuesta ha de ser negativa. No se trata de que el individuo o la persona humana sean en sí afirmadas como supremo valor moral, sino que su valor, aunque fuese propuesto como el máximo (lo que no se da necesariamente en cualquier forma de individualismo) es afirmado como esencialmente dependiente del orden de preferencias instaurado por el individuo mismo. El individuo, ante sí, vale para sí, por causa de sí; pero no vale en sí.

2) Si lo que caracteriza al individualismo es la autonomía ética ¿no habrá que incluir también en él a quien se decide autónomamente por la aceptación de un orden ético que él mismo reconoce como heterónomamente fundado?

También aquí la respuesta ha de ser negativa, por la misma razón que impide llamar libre a quien ha perdido su libertad externa aunque sea por haber renunciado libremente a ella; de la misma manera que no vive quien ha suprimido voluntariamente su existencia. En el caso del individualismo ético, la autonomía se refiere a la fuente de validez de los valores que el propio individuo sustenta; no a la autonomía primera que el individuo posea en tanto que ente voluntario, de cuya decisión depende su personal elección originaria entre el orden autónomo y el orden heterónomo; ni a la autonomía segunda que reside en el grado de libertad con que dicha elección resulta cumplida.

Aunque carente de validez, la objeción prevista posee un importante valor: descubre una posible fuente de equívocos; para evitarlos, es preciso elaborar el concepto de autonomía.

VIII

Distinguimos cuatro sentidos fundamentales de autonomía, en cuanto a la posible aplicación del término a la conducta humana.

En un primer sentido, autonomía significa la mera capacidad psíquica de querer por sí y conducirse en consecuencia, el simple poder de autodeterminación que es propio del individuo en cuanto ente psico-físico. Esta espontaneidad es un hecho; se opone al estado de dependencia en que un individuo puede caer, tanto en el orden físico como en el psíquico, con respecto a una fuerza física o psíquica que vence su resistencia e impide, sea su querer, sea su manifestación.

En un segundo sentido, autonomía significa capacidad de autodeterminación en cuanto persona moral, libertad interior para actuar por propia decisión contra motivos sensibles, contra apeticiones y aficiones o contra lo recibido o impuesto por la tradición, la educación, la costumbre o los hábitos.

En un tercer sentido, autonomía significa independencia con respecto a todo orden en sí de valores exteriores por negación de su pretensión de validez; o con respecto a toda autoridad exterior —aunque se manifieste según el modo de una presencia en la interioridad— que exija ser reconocida como válida en sí y/o por sí.

En un cuarto sentido, autonomía significa capacidad para actuar según decisiones exteriamente emancipadas de toda subordinación a una fuerza o a un poder coactivo externo de orden jurídico o simplemente social. Este concepto resulta de considerar al individuo desde un punto de vista extrínseco; se refiere a la independencia para actuar en el grado en que ésta es reconocida como válida por los juicios de un medio social o los textos del derecho positivo. Una cosa es querer por sí; otra, que los efectos de ese querer sean jurídica o socialmente admitidos.

Cada uno de los sentidos indicados puede darse como realizado en diversos grados posibles; pero un ente finito no es capaz de una autonomía absoluta; las condiciones limitativas de su existencia concreta son más que suficientes para que la exigencia ideal de autonomía supere siempre cualquier grado alcanzado de autonomía real.

El alcance limitado de nuestro propósito —la mera determinación del concepto de individualismo— nos permite dejar de lado el fun-

damental problema metafísico de cuál sea la forma más originaria de la libertad y en qué relación se halle con las formas de autodeterminación antes definidas: sólo se puede ser deontológicamente libre cuando en algún respecto se empieza por serlo ontológicamente. Basta con mostrar que la realidad del tercer sentido de autonomía es lo exigido por una ética auténticamente individualista; lo que supone implícitamente la realidad —anterior o posterior— de la autonomía primera y de la autonomía segunda. De ahí el alcance radical que tiene el llamamiento liberador hecho por todos los individualismos; de ahí también que todas las éticas individualistas deban proponerse, en sus desarrollos especiales, como esencialmente optativas.

IX

Ahora bien: si resumimos el camino recorrido, podremos ver que, primeramente, definimos un concepto genérico de individualismo, como doctrina que, acerca de un tipo de relación entre un individuo y una sociedad que le es correlativa, hace depender lo colectivo de lo individual; luego, como especie, hemos definido el concepto de individualismo ético, como doctrina según la cual el individuo debe desenvolverse autónomamente, en vista de la realización de sí, según un orden de estimaciones libremente elegido que halla en el individuo mismo la razón de sus preferencias; pero este concepto específico pasa ahora, a su vez, a valer como género respecto de varias especies posibles de individualismo ético. Una cosa es el individualismo anárquico de Stirner y otra el individualismo vitalista de Nietzsche; una, el individualismo hedonista; otra, el de algunos eudemonismos, utilitarismos y pragmatismos; es también distinto el que surge de ciertos planteamientos de la filosofía existencial. Nuestro concepto genérico se limita a poner en descubierto la tesis fundamental hacia la cual todos los individualismos éticos convergen o de la cual todos dependen; pero, junto a esa nota central, hay muchas otras que varían en los desarrollos especiales.

Por eso no tiene sentido —es otro error generalizado— atacar al individualismo haciendo la crítica de tesis que pertenecen a alguna de sus formas particulares. Pero también interesa descartar la vulgar identificación entre individualismo y egoísmo; quienes los consideran esencialmente conexos, sólo consiguen mostrar que ellos son individuos egoístas. La tesis genérica afirma que el individuo es para sí y no para otra cosa en cuanto es en vista de la realización de sí; lo cual no significa que en esta realización de sí el individuo no se

trascienda hacia otra cosa libremente propuesta por él como para sí valiosa. Bien se dice a veces: "esa obra es su vida misma". Así el "para sí" del individuo puede ser heterotópicamente pensado si se interpreta al hombre como un ente cuyo ser consiste en trascenderse, en tanto que, axiológicamente, el "hacia qué" de esa trascendencia no tenga otra consistencia que la de ser un término constituido por la misma acción de trascender.

X

Siguiendo un criterio coherente con lo expuesto, se dirá que una filosofía política es individualista cuando tiende a instaurar o mantener un régimen jurídico individualista. Un régimen jurídico teleológicamente juzgado, es individualista, cuando sus normas positivas estatuyen la validez jurídica de la conducta autónoma de las personas que integran el grupo social regido por dicho sistema.

Es evidente que la autonomía a que ahora se hace referencia se halla comprendida en la definida como cuarta forma de este concepto. Tal autonomía se refiere a las condiciones existentes en un medio social y jurídico que hacen posible una efectiva conducta exterior en la cual pueda expresarse la realidad de la autonomía interior en cualquiera de los otros tres sentidos.

Dos problemas fundamentales deben abordarse aquí: ¿cuál es el contenido de dicha autonomía?; ¿cuál es su conexión con el individualismo ético?

Comencemos por el problema del contenido. Autonomía significa, genéricamente, autodeterminación; por ende, libertad. Como el orden jurídico regula la conducta de los individuos en un medio social, tal libertad significa el reconocimiento del poder del individuo para actuar según su voluntad en ese medio, de tal modo que los efectos de esta voluntad resultan protegidos por el derecho positivo. El individuo se encuentra así exteriormente libre de coacción jurídica para manifestarse mediante su conducta según los dictados de su libertad interior: lo cual significa que el orden jurídico reconoce como derecho su autonomía moral. Pero un sistema ético se encuentra indisolublemente ligado con un sistema ideológico y con un ordenamiento de preferencias que constituyen un sistema cultural. Hablemos entonces de libertad para ser socialmente la "persona" que se es, o libertad "personal" para poder con un solo término designar la autodeterminación social en su triple aspecto ético, ideológico y cultural.

Se puede así dar una definición concreta diciendo que una filosofía política es individualista cuando defiende una organización institucional que concede al individuo aquel grado de autodeterminación jurídicamente válido que es el necesario para asegurar y proteger su integral libertad personal.

Pero el derecho supone la existencia de una sociedad; quien dice sociedad, dice coexistencia; quien dice coexistencia, dice mutua limitación; no existe sociedad sino con ciertas limitaciones al poder jurídico de actuar según voluntad.

Si, conforme al criterio propio del individualismo, el Estado y la sociedad existen para esos fines autónomos que son los individuos, es obvio que no han de imponerse otras limitaciones que las que surgen inevitablemente del mero hecho de la coexistencia de individuos. Se llega así, directamente, a la clásica fórmula del liberalismo: la libertad de cada uno ha de extenderse hasta donde se encuentre con la igual libertad de los demás. Si el orden jurídico vale en tanto que instrumento destinado a regular las relaciones derivadas de la coexistencia social, resulta evidente que la autodeterminación sólo puede ser limitada en cuanto a los actos de cada uno que afecten el igual derecho de los otros individuos; es en tal caso que se cae bajo las sanciones del orden jurídico, cuya efectividad se justifica sólo en vista de la protección de los derechos de los demás. Los comentarios clásicos a que ha dado lugar esta fórmula nos eximen de examinar el detalle de su significado.

XI

Según la tesis desarrollada, la oposición entre el individualismo y el antiindividualismo se confunde, en el orden de la filosofía política, con la oposición entre el liberalismo y el autoritarismo. Consiste en la lucha en torno a la exigencia de la consagración jurídica del derecho del individuo a un máximo grado de libertad personal. Por eso son simplemente extravagantes las críticas al individualismo (y al liberalismo) que se basan en las dificultades de un individualismo económico, como si el liberalismo en materia económica se identificase con el liberalismo en materia moral, ideológica y cultural. De esta manera se olvida que un intervencionismo económico, o cierto grado de socialismo económico, o cierto grado de sindicalismo económico, bien pueden ser examinados y discutidos como posibles sistemas de organización tendientes al fin de asegurar a los individuos aquellas

condiciones materiales que les permitan realizar socialmente su esencial libertad personal.

En efecto: la organización económica y el grado de libertad que se tenga en ella no son para el individualismo sino simples medios para permitir al individuo las manifestaciones y realizaciones externas de su interior libertad.

Si las prescripciones formales del ordenamiento jurídico no asegurasen las condiciones materiales mentadas, tendríamos un individualismo meramente nominal. La excesiva dependencia económica de ciertos individuos puede hacer imposible un verdadero individualismo político; sin perjuicio, claro está, que un excesivo reglamentarismo ético pueda conducir a la misma imposibilidad. Todo lo cual sólo puede ser negado cuando el individualismo es examinado —en pro o en contra— por personas que no conciben otra libertad que la de acumular riquezas en detrimento de los demás.

XII

Pasemos ahora al examen de la conexión entre la filosofía política individualista y el individualismo ético. En cuanto sistema de estimaciones que supone fines generales a realizar o a respetar en el juego de las acciones que se cumplen en un medio social, aquel individualismo es una doctrina que postula o defiende un cierto tipo de organización social, por lo que es una política que, en cuanto tal, se proyecta en busca de una consagración institucional jurídicamente estatuida. Pero toda actitud política, como toda acción, depende necesariamente de una actitud ética, que no es posible sin una cierta valoración de la vida —qué vida es preferible vivir— lo que a su vez no es posible sin una cierta concepción explícita o implícita, acerca del mundo en general y de la existencia humana en particular. Todo ordenamiento jurídico es consecuencia de una política; toda política supone una ética; toda ética implica una filosofía.

Podría, en consecuencia, pensarse que, en cuanto doctrina acerca de fines, el individualismo resulta ser una doctrina filosófica, que se pone de manifiesto en tesis éticas, las cuales se proyectan hacia el plano político primero y jurídico después.

Pero podría ocurrir también que la conexión de fundamentación señalada no fuera tan rigurosa como aparenta. Son varias las filosofías que conducen a éticas individualistas; podrían ser varias las éticas —aun no individualistas— que sirviesen de razón a una política individualista. Obsérvese que el individualismo político trata de ga-

rantir la conducta individual según cualesquiera de los tres primeros sentidos antes asignados al término autonomía; le basta con la mera posibilidad de uno de ellos para que crea exigible su protección; en cambio el individualismo ético postula la efectividad de los tres.

Es así que deviene necesario el examen de varios casos diferentes:

1) Aquellos individualismos éticos en los cuales el individuo se elige en una dirección de rígida oposición con los demás: originan una política de poder o el abandono de la sociedad política. Es patente su incompatibilidad con el individualismo político.

No incluimos aquí, por ser simplemente doctrinas incompletas, aquellos individualismos que se han despreocupado de todo planteamiento político por haberse originado en circunstancias históricas en las cuales no era posible ni tenía sentido otro reclamo que el de aislarse en la propia intimidad.

2) Las doctrinas heterónomas socialmente coactivas. Asignando al individuo un fin (la virtud, el bien común, la salvación eterna, etcétera) han derivado de él grandes restricciones a la libertad de pensamiento o de conducta, bajo el pretexto de impedir que el individuo se aparte de su camino natural o sobrenatural; pero cuál sea ese camino, resulta cosa resuelta por un pequeño núcleo político o teológico vinculado a la clase dominante. De esta manera se convierte al Estado en vigilante de una concepción ética impuesta, con la cual cada uno tendrá que conformar su existencia, lo quiera o no, la acepte o no, porque de no conducirse así se le dice que ¡no cumple su fin! Aquí la incompatibilidad con el individualismo político resulta más que evidente.

3) Aquellos individualismos éticos en los cuales el individuo se elige en relaciones de coordinación con los demás. Constituyen el fundamento más propio y directo del individualismo político.

4) Aquellas doctrinas éticas heterónomas o pseudoautónomas que no admitan restricciones a la libertad de crítica o de revisión ni otra forma de adhesión que la que sea plenamente libre. Por lo mismo que respetan el fuero individual son prácticamente compatibles con el individualismo político.

Pero el examen de estos dos últimos casos debe prolongarse. Uno y otro desembocan en el individualismo político; pero no de la misma manera ni en el mismo sentido. Habrá, pues, que distinguir entre un individualismo político impropio o pasivo, y un individualismo político propio o activo. Una cosa es respetar el fuero de los individuos y otra muy distinta es ser individualista. Lo primero sólo puede engendrar un individualismo formal o extrínseco, de mera tolerancia. Lo

segundo engendra un individualismo material o intrínseco, de activa militancia, que trata de hacer efectivo el llamamiento liberador que es consecuencia de un auténtico individualismo ético: es así una doctrina de lucha contra todo lo que se presente como una forma social de opresión posible —y no sólo desde el punto de vista económico— aunque en esa lucha no violenta nunca la libertad personal; es esencialmente liberador y no buenamente tolerante. Es importante señalar que se nos revela aquí la razón de ser de las graves discrepancias que han agitado tantas veces al liberalismo clásico en cuanto al alcance y al sentido de la intervención estática.

Tanto el individualismo propio como el impropio pueden buscar su realización mediante sistemas institucionales diferentes; pero la discusión de los mismos sólo interesa en cuanto a su valor como medios. De hecho, el individualismo político sólo se ha realizado parcialmente por medio de la democracia liberal. El fundamento de ésta está en su valor instrumental para el individualismo; no en los conceptos de Nación o de Soberanía. De ése su fundamento fluyen sus caracteres: la autonomía requerida exige la participación del individuo en la elección de los poderes sociales que han de regir el grupo que integra; la organización de ese grupo ha de tender hasta donde sea prácticamente posible hacia el criterio límite de la libre asociación; el poder de la mayoría tiene por límite los derechos de la minoría: sin ese límite dicho poder es una simple dictadura que no vale más que el más lamentable de los mitos; esos derechos de las minorías, que el individualismo político exige no desconocer jamás, están constituidos por el núcleo de libertades esenciales que protegen la autonomía personal; para un individualismo coherente, el desconocimiento de esas libertades invalida el poder jurídico que se ejerce por un régimen político, pues la razón y el fundamento de dicho poder, lo único que lo legitima y constituye su causa final, es la protección de esas libertades.

Esta manera de estudiar el fundamento del sistema institucional mentado se aparta de los moldes clásicos; pero aspiramos a que sea reconocida por quienes son capaces de asumir la responsabilidad de su condición de individuos.

N O T A S

TRES GÉNEROS NARRATIVOS

CUENTO, "NOUVELLE" Y NOVELA

LA MAYOR PARTE DE LOS EDITORES, que no tienen por qué ser demasiado escrupulosos en cuanto a distinciones genéricas, han ido estableciendo entre lectores y críticos la costumbre de ordenar las obras narrativas de un modo casi mecánico, teniendo en cuenta para ello sólo la extensión, el número de páginas. Si una revista literaria publica un relato no mayor de veinte páginas de formato común (unas 6.000 palabras), se trata —claro— de un cuento. Para designar una obra narrativa de 50 a 120 páginas, no tenemos en español una denominación propia (como no sea la inexacta *novela breve* o la errónea y desagradable *novelita*) pero en la jerga literaria la voz francesa *nouvelle* o la inglesa *short-story*, cumplen generalmente ese cometido. Por otra parte, toda ficción en prosa que sobrepase las 150 páginas (unas 45.000 palabras) pertenece de hecho al territorio de la novela¹.

En esta nota no se intenta negar tales distinciones. Es evidente que una novela no cabe normalmente en diez páginas, que un cuento no puede ni debe extenderse —salvo alguna monstruosa excepción— a las quinientas. Sólo se pretende sugerir que pueden existir otros caracteres, que, independientemente del número de palabras, permitan individualizar cada género, reconocerlo como tal.

Un cuento no debe ser una novela corta (ni siquiera *una novela depurada de ripios*, como quería Quiroga), ni una novela, un cuento estirado. Hace más de medio siglo escribía Unamuno en un periódico montevideano: “Son pues, no pocos cuentos, novelas abortadas, con lo que a menudo ganan. Pero otras veces pierden. Y así un cuento que no sea más que un núcleo de novelas, como cuento es imperfecto, como es imperfecta la novela que no sea más que estiramiento de un cuento. No es cuestión de cantidad y extensión tan sólo su diferencia: son dos géneros distintos². ” Bien, ¿pero en qué consiste esa distinción? Quiroga, que, como Maupassant, hizo malas novelas y cuentos notables, anotaba: “El cuentista tiene la capacidad de sugerir más de lo que

1. Existen, además, zonas intermedias. Los relatos de 20 a 50 páginas, son a veces cuentos y a veces *nouvelles*; los de 120 a 150 pueden ser *nouvelles* o novelas, según el gusto o la comodidad de editores, autores y críticos.

2. *Cuentos y novelas* (El Siglo, Montevideo, 9 de febrero de 1900), incluido en *De esto y aquello*, Ed. Sudamericana, Bs. Aires, 1951, tomo II, págs. 107-9.

dice. *El novelista para un efecto igual, requiere mucho más espacio. Si no es del todo exacta la definición de síntesis para la obra del cuentista, y de análisis para el del novelista, nada mejor puede hallarse*³.” E. M. Forster, autor eficaz de cuentos, novelas y short-stories cita con entusiasmo⁴ la exacta y pero grullasca definición de Abel Chevalley⁵ acerca de la novela: “une fiction en prose d'une certaine étendue”, pero agrega que esa extensión no debe ser menor de 50.000 palabras.

En el estado actual de los géneros narrativos, cualquier definición de tipo retórico se halla destinada al fracaso. Un relato como *Le sagouin*, de François Mauriac, cuyas dimensiones no alcanzan a la mitad de la longitud base reclamada por Forster, es sin embargo una novela. Las ochocientas páginas de *Ulysses* corresponden en cambio, antes que a una novela, a un cuento de monstruosas proporciones. Drieu, por su parte, ha sostenido que *l'étendue de la nouvelle coincide avec la durée normale d'une confession*⁶. Al margen de otras objeciones (y sin recurrir a la confesión en quince volúmenes de Marcel Proust), es evidente que *Voyage au bout de la nuit*, de Céline, o *The End of the Affair*, de Greene, son confesiones, pero de ningún modo *nouvelles* sino novelas.

En el presente, los géneros se interpenetran, no existen ya fronteras; por otra parte, el desarrollo actual de la *nouvelle* ha servido para confundir aún más los rasgos diferenciales. Verdaderamente, si queremos sacar algo en limpio de esta maraña, no podremos ocuparnos de casos fronterizos sino de aquellos poco menos que inconfundibles y que, al destacar las diferencias, resulten por eso mismo ejemplares. De todos modos, y cualesquiera sean las distinciones a que arribemos, estamos seguros de que todo lector regularmente enterrado y memorioso podrá fácilmente trastornarlas con el más peregrino, con el más inesperado de los ejemplos.

I

EL CUENTO

Recurramos, pues, a tres modelos: *Idilio*, de Maupassant; *La tristeza*, de Chejov; *Antonia*, el más breve de los *Contes cruels* de Villiers de l'Isle Adam.

3. La crisis del cuento nacional, incluido en *Cuentos*, tomo XIII, página 37.

4. En *Aspects of the Novel*, London, 1927, E. Arnold & Co.

5. Abel Chevalley, *Le Roman Anglais de Notre Temps*, London, Milford, 1921.

6. Cit. por René Lalou, *Le Roman Français depuis 1900*, Presses Universitaires, Paris, 1947, p. 112.

El primero es una *anécdota*: un joven y una campesina viajan frente a frente en un tren que va de Ginebra a Marsella. Él va en busca de trabajo; ella, que es casada y tiene tres hijos, va a colocarse de nodriza. El calor es terrible y la mujer experimenta una creciente opresión. Al fin se desabrocha el corpiño y confiesa al muchacho que no ha dado de mamar desde la víspera y está aturdida como si fuera a desmayarse. “*Es una desgracia tener tanta leche*”, dice. El joven, un poco turbado, se ofrece a aliviarla, y ella, con toda naturalidad, le ofrece la punta oscura de un seno, luego la del otro. Después le dice: “Me ha hecho un enorme servicio. Le agradezco mucho, señor.” Y él responde: “Yo le agradezco a usted, señora. ¡Hacía dos días que no comía nada!”

Este diálogo final establece claramente cuáles son los límites del cuento. El tiempo de la anécdota es el presente. No hay raíces en el pasado ni habrá consecuencia para lo futuro. Maupassant ha elegido un tema de aparentes sobreentendidos y, además, un título ambiguo, casi falso. El lector, que no puede creer en la inocencia de la pareja, se halla hasta el final a la espera de que el desenlace justifique la tácita sensualidad del tema. Pero no pasa nada. Es decir, pasa sólo eso: que él alivia los senos de la campesina. El ansia con que el muchacho rodeaba la cintura de la mujer y la apretaba para acercarla a él, se debía simplemente al hambre atrasada.

En *La tristeza*, uno de los más eficaces cuentos de Chejov, el cochero Yona, que ha perdido a su hijo, intenta desahogarse con sus clientes, pero nadie lo atiende. Entonces resuelve relatar su pena a su caballo. “*Yona, escuchado al fin por un ser viviente, desahoga su corazón contándoselo todo.*”

Ya no se trata de una anécdota, sino de un *estado de ánimo*. Los diversos encuentros están destinados a acentuar la impresión de tristeza. Los seres humanos no escuchan a Yona, lo dejan solo. Le escucha, en cambio, su caballo (que “*sigue comiendo heno*” y “*exhala un aliento húmedo y cálido*”). Pero es todavía más triste que sea ésta la única salida.

En el cuento increíblemente corto de Villiers (ocupa menos de dos páginas) nos enteramos de que Antonia lleva un medallón. Ella abre el cierre de la alhaja. *Una sombría flor de amor, un pensamiento*, dice Villiers en su pomposo estilo finisecular, dormía allí artísticamente trenzado con cabellos negros. Los amigos conjeturan acerca del posible amante, del dueño de esos cabellos, pero Antonia revela: “*Después de haber consultado mis recuerdos, he escogido uno de mis bucles, y lo llevo... por fidelidad.*”

No es, pues, ni una anécdota ni un estado de ánimo. Es, claramente, un *retrato*. En la confesión de Antonia, Villiers trasmite simultáneamente la ironía, el egoísmo y la firmeza de su personaje. Prácticamente lo sabemos todo.

En cualquiera de los tres ejemplos, el cuento es siempre una especie de corte transversal efectuado en la realidad. Ese corte puede mostrar un hecho (una peripecia física), un estado espiritual (una peripecia anímica) o algo aparentemente estático: un rostro, una figura, un paisaje. Pese a la relativa vigencia de este último aspecto, la palabra clave para identificar el género, parecería ser la *peripecia*. El cuento no se limita a la descripción estática de un personaje; por el contrario, es siempre un retrato activo, o, cuando menos, potencial. La anécdota es el resorte imprescindible del cuento⁷. Aun en el caso del retrato a lo Villiers, la serie de aventuras que el lector desconoce pero que los interlocutores de Antonia no tienen por qué ignorar, esa peripecia o serie de peripecias es la que valida el episodio del medallón y la respuesta de su dueña. Sin el pasado que ellos saben, la respuesta no sería nada.

El escritor puede referirse a un individuo, sentado en una mesa de café, que mira silenciosamente la calle. Puede describirlo en el más adecuado de los estilos, pero eso sólo no constituye un cuento. Es un retrato estático. Bastará sin embargo con que el narrador agregue un pequeño toque, por ejemplo: *el hombre está a la espera*, para que la descripción se cargue de posibilidades, de anuncios, de futuro. Desde el punto de vista de la técnica del cuento, de su justificativo como tal, no importa demasiado que esté a la espera de una mujer o de su asesino, de un amigo de la infancia o de algún acreedor. Importa sobre todo su actitud, porque en ella hay, para el lector, una peripecia elíptica, una garantía de que, aunque en el relato no pase nada, *algo irá a ocurrir* cuando esa espera culmine, más allá del propio final del cuento.

II

LA "NOUVELLE"

También la *nouvelle* es una *tranche de vie*, pero rodeada convenientemente de pormenores, de antecedentes, de consecuencias. Así

7. Para Quiroga, el cuento literario "consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención. Pero no es indispensable (...) que el tema a contar constituya una historia con principio, medio y fin. Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento". (*Cuentos*, Tomo XIII, pág. 111.)

como la palabra que define el cuento es la *peripecia*, la que parecería definir la *nouvelle* es el proceso. Al hecho, al estado de ánimo, al simple retrato, que en el cuento aparecen a modo de instantánea, se les agrega aquí su evolución (parcial, naturalmente, ya que la evolución total sólo cabe en una estructura de novela). Es decir, que cuando la ficción corta efectivamente la realidad, ya estamos enterados (o nos vamos a enterar a renglón seguido) del ambiente, del carácter, de las condiciones especiales en que ese corte se produce. El cuento actúa sobre el lector en función de la sorpresa; la *nouvelle* recurre a la explicación. Naturalmente, la perspectiva es otra.

Pero elijamos aquí también tres casos ejemplares: *Die Verwandlung*, de Kafka; *La Confession de Minuit*, de Duhamel; *L'enfance d'un chef*, de Sartre. *Die Verwandlung*⁸ relata las consecuencias de un hecho tremendo. "Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto." Desde ese momento hasta el de su muerte y aún más allá, se examinan con una minuciosidad casi naturalista (a menudo el ansioso, casi inevitable atractivo de Kafka, se acentúa poderosamente merced al absurdo lenguaje realista, cotidiano, con que se vierten hechos increíbles, merced a la relativa conformidad con que el mundo y los personajes kafkianos aceptan lo descomunal) sus condiciones de suerte y de trabajo, su vida doméstica y de funcionario, pero también, y principalmente, el proceso que un hecho inesperado y absurdo provoca en los alrededores del protagonista (incluida la pubertad de la hermana de Gregorio). Ese proceso, y los símbolos que resume, convierten a este relato burgués, casi balzaciano, en un agobiante testimonio de la absurdidad universal.

La Confession de Minuit es el proceso de un estado de ánimo. En la última página, dice Salavin: "Desde hace tres días ando errante por París, sin objeto, sin refugio. Estoy tranquilo, pero soy muy desgraciado. No busco la muerte. Todavía no me he decidido a morir." Todo el relato es un intento de explicar cómo puede llegarse, cómo se llega, a esa commovedora inercia, a ese punto muerto que —aunque de ambas participe— no es la indiferencia ni siquiera la angustia.

L'enfance d'un chef es algo más que un promedio, que una perfecta equidistancia entre existencialismo y psicoanálisis. Es, antes que nada, la formación, el proceso de un retrato. Desde la autoimposición de Luciano Fleurier con que comienza el relato: "Estoy adorable con mi vestidito de ángel" hasta la decisión con que termina: "Me dejaré crecer el bigote", cada etapa va completando un rasgo que

8. La metamorfosis.

será esencial. Al término del relato, Luciano es un jefe, por lo menos ya está disponible como tal, y en esa disponibilidad van a tener su parte inevitable, el vestidito de ángel, Caperucita Roja, la madre sentada en el *bidet*, el *haschich*, las caricias de Bergère, el timido amor de Berta, la valentía patotera de los *camelots*, el odio a los judíos, la posesión de Maud. La *nouvelle* de Sartre es la gestación de un rostro, de una actitud. Sólo en la última línea el retrato estará completo, Luciano Fleurier será un jefe, podrá en adelante moverse por su cuenta.

La *nouvelle* es el género de la transformación. A tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ello es casi siempre un dato esencial). En *Die Verwandlung*, el hecho, o sea el resorte, se halla al comienzo. En *Marjorie Daw*, una notable *short-story* de Thomas Bailey Aldrich, el resorte, que es allí la mentira, se halla recién al final. En *Bartleby*, de Melville, no existe resorte ni pericia fundamental; el extraño copista ni siquiera se transforma a lo largo del relato. Pero la transformación (de la sorpresa a la rebeldía, de la rebeldía a la resignación) tiene lugar en el ánimo de quien narra la historia en primera persona; éste es quien se transforma, en tanto que Bartleby permanece incambiado, firme en su absurdidad.

De todos modos, y pese a sus claras diferencias, el cuento y la *nouvelle* tienen en común su empleo del efecto. La novela también usa y abusa de los efectos, pero tanto la *nouvelle* como el cuento son efectos en sí mismos. El cuento actúa sobre sus lectores por *estupor*; la *nouvelle*, mediante una conveniente *preparación*. El efecto del cuento es la sorpresa, el asombro, la revelación; el de la *nouvelle* es una excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector, quien, desde su sitial de preferencia, llega a convertirse en el testigo más interesado.

III

LA NOVELA

Por lo demás, tanto el cuento como la *nouvelle* no pasan de ser versiones deliberadamente limitadas del conflicto humano. Para obtener el todo, la historia completa, debemos recurrir a la novela. En este género (el más representativo, no sólo de la literatura moderna, sino también de la época que la nutre) cada hecho, cada transformación, no aparece aislada del resto, como un solista a quien destacan los reflectores. En la novela la versión es total, se discriminan los

hechos, se les ubica inescrupulosamente en la historia y escrupulosamente en la fantasía, se analizan los pensamientos desde fuera y desde dentro, desde el testimonio de quien asiste a su eclosión y desde la mente que los genera; cada peripecia, cada proceso, cada historia, tiene raíces en el pasado, proyecciones en lo venidero, es un mero resorte que, al igual que en la vida, se conecta aquí y allá con otras peripecias, otros procesos, otras historias. Desde sus orígenes hasta el presente, la novela quiere parecerse a la vida, quiere ser vida por sus cuatro costados⁹. De ahí las exageraciones que desembocan en *Orlando*, en *Ulysses*, en *A la recherche du temps perdu*. La posibilidad de una juventud perenne para Virginia Woolf, el caos mental para Joyce, la memoria voluntaria para Proust, representaban en cada uno de ellos el modo de extender su orbe, la clave para intentar la versión exhaustiva de este mundo del hombre, caótico y sin razón. *Orlando*, sumergido en el tiempo; Bloom, acosado de pensamientos; Marcelo, circundado de recuerdos, tienden a demostrar que el protagonista de la novela siempre se halla rodeado (aunque sólo sea de su propia soledad) siempre existe en un mundo (aunque ese mundo menosprecie su existencia).

A medida que la vida se vuelve mecánica, apretada, veloz, la novela incorpora procedimientos (del periodismo, del teatro, del cine, del psicoanálisis) que le permiten sostener su impresión de artificio, de simultaneidad, de nervioso vaivén.

Las líneas que hemos trazado a través del cuento y la *nouvelle* pueden ser prolongadas hasta tres novelas verdaderamente ejemplares: *Absalom, Absalom!*, de Faulkner; *The Heart of the Matter*, de Greene; *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

En *Absalom, Absalom!*, Faulkner perfora el tiempo a partir de una peripecia que se nos da desde el comienzo. Como ya he señalado con anterioridad¹⁰, toda la novela consiste en una inmersión en el pasado —en los distintos pasados de cada personaje— gracias a la cual la anécdota se ilumina, adquiere sentido, recorre su propia fatalidad. Al promediar la narración, al lector le parece increíble que el novelista pueda extraer doscientas páginas más del mismo acontecimiento crucial, pero Faulkner lo sigue recorriendo incansablemente,

9. Anota Mariano Baquero Goyanes: "La novela parece, pues, el género literario más ligado a la vida, por cuanto trata de reflejarla con mayor exactitud que los restantes, y por cuanto aspira a influir sobre ella con suficiente intensidad." (Problemas de la novela contemporánea, Madrid, 1951, Ateneo, pág. 8). François Mauriac, por su parte, opina aproximadamente lo contrario: "La lógica humana que rige el destino de los héroes de novela apenas tiene nada que ver con las leyes obscuras de la vida verdadera." (Le romancier et ses personnages, pág. 151).

10. En Número 10-11, 1950, pág. 564.

observándolo y haciéndolo observar desde imprevistos ángulos, repitiéndolo una y otra vez con otros agregados, con nuevos antecedentes aclaratorios. Esta búsqueda agotadora del verdadero nudo de la acción, de las capas psicológicas de un destino, termina por fascinar al lector, por exigirle el máximo esfuerzo a fin de superar la barrera de imposibilidades que estorban aún su conocimiento cabal de la peripecia.

Pero si en la novela de Faulkner, los estados de ánimo de los personajes se hallan rigurosamente subordinados a los hechos, más aún, a una sola peripecia capital, en *The Heart of the Matter*, en cambio, cada peripecia se halla subordinada al estado de ánimo del protagonista. La carta del capitán, la muerte de Alí, el episodio de Helen, el suicidio de Scobie, son tan sólo etapas hacia su estado final de blasfemia, de piedad y de culpa, elementos no demasiado afines que componen su inevitable conciencia de cristiano.

En *Mrs. Dalloway* se cuenta una sola jornada de la protagonista. Verdaderamente, en esa jornada sucede poca cosa. Clarisa Dalloway sólo prepara un baile; pero la autora ha construído magistralmente su narración. Este retrato no requiere un proceso (como en *L'enfance d'un chef*) sino un mundo. Cada pormenor trivial, cada recuerdo, cada nuevo encuentro, brinda ese ámbito que, en definitiva, pertenece al retrato de Clarisa y lo valida literalmente.

No es preciso exhumar ejemplos disparatados para reconocer que la peripecia y sus transformaciones sólo tienen cabida en la novela como integrantes de una historia mayor, como subordinadas al mundo que el novelista pretende abarcar y en el que trata de incluir las vidas de sus criaturas. Ya se refiera a la trayectoria de una existencia en particular (*Jean-Christophe*) o de toda una familia (*Buddenbrooks*), de unas pocas horas (*To the Lighthouse*) o de varios siglos (*Tous les hommes sont mortels*), de un solo episodio histórico (*Trafalgar*) o de la aventura del universo todo (*L'Île des Pingouins*) el tema siempre se inscribe en un mundo y es ese contorno el que enriquece la ficción, la convierte en creíble.

IV

LA ACTITUD DEL CREADOR

Es interesante examinar el problema también desde el punto de vista del creador. No parece totalmente eficaz definir al cuentista única y exclusivamente como un narrador de poco aliento; ni, por otra parte, al novelista, como uno que escribe largo y tendido. Tal vez sea posible establecer otras distinciones: las que tienen que ver con su *actitud*.

Es indudable que el cuentista maneja un género que se caracteriza por sus elementos estrechos, apretados. Cada palabra tiene su color, vale por sí misma, y el lector tiene derecho a someterla a un análisis exigente, microscópico. El cuento se sostiene particularmente en el detalle; de ahí que el narrador lleve al máximo su rigor estilístico y procure mantener de principio a fin una tensión indeclinable. En su traslado a la vida real, el cuento tiene aproximadamente el valor de un instante, y como en éste, cada partícula de espacio y de tiempo asume proporciones monstruosas, desusadas. (Borges sostiene que en el cuento “*cada pormenor existe en función del argumento general; esa rigurosa evolución puede ser necesaria y admirable en un texto breve, pero resulta fatigosa en una novela, género que para no parecer demasiado artificial o mecánico requiere una discreta adición de rasgos independientes*”¹¹.)

El autor de *nouvelles* depende aún grandemente de la palabra, del detalle formal, pero la actitud que asume ante su materia narrable es fundamentalmente otra. El autor de *nouvelles* narra un proceso, una transformación completa en sí misma, aunque no siempre inserta en su mundo como haría un novelista.

Este es, entre los narradores, quien dispone de mayor espacio para enfocar su tema. El novelista tiene grandes ambiciones; quiere, por lo común, transmitir su concepto del mundo, su metafísica particular, su esperanza en los hombres, su desconfianza ante Dios; quiere abarcar la realidad y la fantasía, dar una versión integral del problema humano, enfocándolo desde todos los ángulos y sin menospreciar ninguna objeción, ningún argumento.

Para el novelista no pierden importancia ni la palabra (Joyce representa el colmo del vocabulismo) ni el estilo (ya Flaubert había trabajado sus frases hasta grados inverosímiles), pero el máximo rigor debe consagrarlo a la estructura, a la construcción de su relato¹². Por hábilmente armado que resulte un cuento, siempre debe dar —aunque ello suponga un nuevo artificio— una impresión de espontaneidad. (“*Luché por que el cuento* —escribe Quiroga— *tuviera*

11. Para apreciar en su justo valor esta atinada observación de Borges, basta con imaginar el sacrificio que representaría la lectura de una novela de quinientas páginas, que mantuviera de principio a fin el rigor verbal, la compleja estructura y los sobreentendidos metafísicos de, pongamos por caso, *Las ruinas circulares* o *El jardín de senderos que se bifurcan*.

12. Pío Baroja, por ejemplo, sostiene que una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición, pero no echa por la borda ninguno de estos tres elementos cuando se trata de sus propias novelas.

una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, adorno o digresión, debía acudir a aflojar la tensión de su hilo”¹³.)

La novela, aunque pueda derivar excepcionalmente de una improvisación, de un chispazo genial, por lo común representa un orden, permite al lector que en última instancia rescate su plan. Aun las novelas aparentemente menos congruentes suelen responder a la estructura más rigurosa. (Recordemos —además del fatigado *Ulysses*— *Das Schloss*¹⁴, *U. S. A.*, *Le sursis*¹⁵). Desde el momento en que el escritor decide novelar el caos, debe incurrir en la paradoja de planificarlo, a fin de saber —aunque sólo sea para sí mismo— cómo emprender su tarea.

La vivacidad, el coraje del cuentista, se relacionan especialmente con su actitud. El cuentista no tiene por qué adherir a una metafísica, ni está forzado a englobar su relato en un ámbito especial. Por el contrario, suele dejar deliberadamente en la sombra aquellos elementos que rodean su tema. Su propósito no va más allá de destacar una situación, pero en ese propósito pone toda la eficacia, toda la habilidad de que dispone. El novelista, en cambio, posee amplias libertades, pero asume también la responsabilidad enorme de crear un mundo adecuado a sus criaturas. Necesariamente, no puede detenerse demasiado en el detalle, pero el lector tampoco se detendrá. El poder concentrado de un cuento puede depender de un solo adjetivo, pero en la novela cada palabra es una aguja en un pajar. Aunque el estilo reclama un gran esmero del novelista, hay algo más importante y es la gran aventura que se cuenta, la intriga que pretende semejar a la vida¹⁶.

Es cierto que en la actitud del novelista interviene además la presión que ejerce sobre el lector (o sea lo que Caillois denomina la voluntad de influir¹⁷). El novelista siempre arrastra al lector (de no conseguirlo, su indispensable don de contar habrá fracasado) en la dirección que se propone, sea para convencerlo de algo, sea para arrancarle toda convicción. Otros, los que no abandonan jamás el

13. Cuentos, XIII pág. 55.

14. El castillo, de Kafka.

15. El aplazamiento, de Jean Paul Sartre.

16. Puede resultar útil la confrontación de un mismo tema tratado en los tres géneros. Por ejemplo, el mundo adulto visto por un niño, que sirve de asunto a Espía, de Graham Greene; Sería espléndido, de Faulkner, y Huracán en Jamaica, de Richard Hughes.

17. En Sociología de la novela, Buenos Aires, Sur, 1942, pág. 53.

plano estético, también intentan influir, un poco a su pesar, pero en otro sentido menos directo.

Finalmente, habría que examinar el *ritmo* particular que el escritor impone a su creación. Por lo general, el ritmo del cuentista es tajante, incisivo, el relato se mueve a presión. El autor de *nouvelles*, en cambio, tiende a lograr una tensión paulatina. El novelista, por último, obedece a un ritmo necesariamente más lento; aquí y allá aparecen temas complementarios, figuras anexas, rellenos descriptivos, sumarios de ideas, pero todo ingresa en el cauce principal, se incorpora a su ritmo¹⁸. Los mismos personajes suelen evolucionar en rítmica progresión hacia su incómoda conciencia.

De todos modos, conviene recordar que es el escritor quien impone su ritmo al relato, quien fija su propia actitud. Las dimensiones formales de su obra sólo representan un corolario de esa elección, una mera consecuencia de la posición que adopta ante la materia narrable.

MARIO BENEDETTI.

18. Algunos narradores han efectuado relatos en serie (v. gr.: *Los desterrados*, de Quiroga; *Memoirs of my dead life*, de Moore; las *Sonatas*, de Valle Inclán) sobre un tema común y encarados con la misma actitud.

C R Ó N I C A S

UNA HISTORIA Y UN RETRATO

A propósito de Limelight

I

LA OBRA DE ARTE lleva en sí misma su propio canon. Esto que parece (y es) trivial ha sido olvidado por muchos críticos de *Limelight* (Candilejas, 1952). Y, sin embargo, no hay film más inmediato y explícito; no hay film que pretenda llegar más directamente y sin reticencias al corazón de su tema. Cuenta una historia sentimental, a intervalos cómica, visitada ya por generaciones de artistas, manoseada por la insensibilidad de industriales, narrada otras veces por este mismo realizador (*The Circus*, 1928, *City Lights*, 1930, *Modern Times*, 1935). Es la historia de un amor que llega demasiado tarde y no puede sobrevivir a las circunstancias; un amor envuelto, asfixiado, por la sombra de la vejez y de la decadencia de un artista menor: un cómico de *music-hall*.

Amor y arte no aparecen divorciados sino fundidos, viviendo uno en el otro. Hay una diferencia profunda en el tratamiento de ambos. El amor es expresado unilateralmente: el viejo Calvero no dice su amor, apenas lo vive. Terry en cambio lo muestra y lo vocea. No sabe, todavía, de fracasos sentimentales y no conocerá el fracaso del amor. Calvero sabe que su fracaso no sólo será artístico. De aquí que el realizador haya concebido un sueño (*Spring is here*), en que Terry se le aparece como una buscona y él, el vagabundo de teatro, la burla, la desdeña pero también la codicia. Ese sueño, que ocurre antes de que Terry le cuente su encuentro con el joven compositor, revela el sentimiento de Calvero. Los valores de la realidad están finamente alterados, la exageración escénica desnuda su significación profunda. Uno de los temas del film (la imposibilidad de expresar el amor) se ilustra en ese sueño.

Un sueño ilustra también el otro tema: el del fracaso en el arte, tema más obvio y que por ello mismo ha sido más glosado por la crítica. Calvero sueña con uno de sus viejos números (el de las pulgas amaestradas); el aplauso desbordante lo hace salir una vez más a escena para agradecer. Cuando levanta la vista, y mientras en la banda de sonido se apagan los aplausos, un primer plano muestra su cara pintarrajeada, los ojos asombrados: el teatro está vacío. Sobre el rostro horrorizado del cómico se superpone entonces el rostro sin afeites de Calvero, que despierta de su pesadilla.

Pero si el amor de Calvero sólo podía expresarse libremente en el sueño, si la realidad sólo le autorizaba una actitud personal, el tema del fracaso puede expresarse minuciosamente. De hecho, toda la trama de la película se ordena sobre su desarrollo, desde que Calvero decide volver al teatro (para alentar a Terry, para probarse que no está liquidado) hasta que es despedido en Hammersmith y debe aceptar la caridad de Terry y, luego, el puesto de payaso en el ballet, hasta que huye (con un fracaso mayor) y el nuevo encuentro con Terry prepara el nuevo regreso, paradójicamente triunfal esta vez. El tema del fracaso pretexts, en realidad, la acción.

Pero no está sólo, como se ha visto. El desarrollo de la relación entre Calvero y Terry necesita el amor. Desde el punto de vista de los personajes la mayor imposibilidad no es el fracaso: es la edad, es la lejanía que el tiempo cava entre ambos. Este segundo tema, de un patetismo contenido y pudoroso, enriquece el primero.

Esas trivialidades enseña la película. Eso que ha sido dicho y redicho en tantas obras. Pero el realizador consigue decirlo una vez más. Porque toma esa materia bastarda y bastardeada del melodrama, esos seres sensibles y lacrimógenos y verbosos, y los expone ante la cámara en todo su patetismo. Un patetismo que no rehuye ni la sensiblería ni el énfasis; un patetismo que consigue trascender los discursos con que doblan su propio lenguaje mímico los personajes.

No se ha temido decir trivialidades, mostrar el melodrama. No se ha temido porque el realizador conoce sus fuerzas: sabe que lo trivial puede acceder a lo perdurable, que el melodrama es capaz de hundirse en tragedia. La intensidad del enfoque, la emoción sostenida, disipan la potencial vulgaridad del asunto, evaporan toda sospecha de cursilería. No hay aquí emociones apócrifas: hay una pasión simple, dicha dramáticamente en términos sutiles y complejos. Rica porque no se agota en la superficie de las situaciones ni de las palabras, intensa porque no tolera distracciones, generosa porque no se reconoce límites.

En la admirable unidad emocional del film, en su desarrollo patético, sin vacilaciones ni lagunas, reside su mayor, su permanente valor estético.

II

Todo está subordinado a la emoción. Quienes protestan por los discursos de Calvero (que expresan una filosofía trivial, aunque dramáticamente oportuna) no advierten que son escapes de la emoción, que revelan deseos e intenciones y no un corpus metafísico.

Calvero diserta para rescatar a Terry del abatimiento y la derrota inicial, para divertirla, para liberar su fantasía. Y cuando ella le devuelve sus palabras de aliento, se reconoce la misma tensión emocional que las había originado en él. La palabra es sólo vehículo de la emoción.

La escena en que Calvero escucha a Terry narrar su encuentro con el compositor es ejemplar. Mientras Terry habla de su aventura (y la escena salta al pasado en un *flashback*) Calvero se va entrisciendo. Cuando Terry ha terminado, Calvero se sobrepone y le asegura que está enamorada del joven y que lo volverá a encontrar. Siempre ocurre (*La vida es un asunto local*); Calvero se exalta, queda poseído por el amor que ahora sólo puede vivir vicariamente y en un elaborado discurso, de tono cada vez más sentimental, evoca el encuentro futuro de los jóvenes: en una terraza sobre el Támesis, vestidos de fiesta, en la elegante melancolía del crepúsculo. Calvero cesa de hablar y vuelve de golpe, y con un gesto cómico, a la realidad: la realidad de su vejez, de su fracaso, de su imposibilidad de amar; la realidad de Terry, paralizada en la cama. El lenguaje del discurso es pomposo y hasta si se quiere cursi; separado de su contexto parece (es) mala literatura; pero inscripto en el film no es literatura: es la expresión de una fantasía dolorosa, de una evasión. El tratamiento de la escena es magistral en su simplicidad. Descansa, es claro, en el actor. Como el realizador confía ampliamente en él, dedica todo su esfuerzo a ponerlo de relieve. Un *travelling* va acercando la cámara al actor que recita, enmarcado en la ventana. La transición a la realidad se subraya por un retroceso de la cámara y la toma del cuarto entero, con Terry riéndose.

Magistrales también son las dos secuencias del fracaso. Ya se ha comentado la que ocurre en el sueño. La del fracaso real es más elaborada: varias escenas breves culminan en una intensa, operática. Calvero aparece en el teatro, en mitad de un número cómico; el público duerme o conversa, lee el diario o se va, hasta que una voz grita: *Está bien, viejo, vámmonos a dormir*. Calvero saluda y se va. En el camarín se quita la pintura de la cara y un primer plano lo muestra —muestra sus ojos todavía pintados, abiertos y angustiados, en la cara ya limpia. Las escenas siguientes lo muestran caminando aterido por el Embankment, llegando a casa donde lo espera Terry y la recepción de ésta, con la llorosa confesión de su fracaso; esas escenas preparan el gran estallido en que Terry lo increpa y lo alienta y camina hacia donde él está. Descubre entonces que

puede caminar y grita, seis veces, con los brazos abiertos e inmóvil en su sitio: *Mira, Calvero, camino, Calvero, camino.* Un furioso crescendo musical subraya sus palabras y su figura vacilante que se estremece. El efecto, tan subrayado, no fracasa porque la secuencia entera ha sabido dosificar la tensión emocional, aumentándola sin fatigarla, suspendiéndola por momentos y concentrando en la última el estallido, la completa descarga emocional. No fracasa, es claro, porque ambos intérpretes comunican sin falla la emoción.

Todo está subordinado a la emoción. Las palabras del diálogo, los largos discursos, el trabajo de la cámara, el juego de los actores y hasta la textura dramática de la historia, dependen de un solo y buscado efecto: la comunicación directa de la emoción, la catharsis.

III

Se ha hablado de Dickens para iluminar esta maestría de la emoción y el paralelo es adecuado en más de un sentido¹. Hay, como en Dickens, la capacidad de trascender la emoción espuria, la intensidad de la pasión, la impudicia de las grandes palabras y los efectos melodramáticos. Hay una misma generosa vena para lo cómico. Un arte que prescinde de los sobreentendidos y de la estilización emocional y que se vuelca entero sobre la sensibilidad; un arte cuya madurez rehuye la abstracción.

Pero hay, también, como en Dickens la intencionada alteración de una situación erótica. Sólo el sueño primaveral de Calvero denuncia que hay todayía en él restos de un apetito sensual; sólo esa escena, tan reveladora, permite trasponer a otra clave la paternal relación que la historia cuenta. Un puritanismo básico encubre lo que no sea amor romántico, erotismo puramente sentimental. Y sólo en los chistes o en las escenas de escape cómico (el número de las pulgas amaestradas, el coloquio burlesco con la casera) se sublima, y de qué modo, ese otro erotismo.

La lejanía entre el medio siglo XIX en que concibió Dickens su obra y este medio siglo XX en que se ha filmado *Limelight* puede despistar a muchos. Pero el realizador ha colocado deliberadamente su historia en un Londres de 1910, demolido ya por dos guerras mundiales. La existencia de Calvero, su envejecido y basto estilo

1. Cf. *Sight and Sound*, London, enero-marzo, 1953. La crónica de Gavin Lambert es excelente, aunque tal vez se exceda en el elogio. Está traducida en *Film*, N° 14 (Montevideo, mayo, 1953).

de cómico de *music-hall*, corresponden en realidad al siglo XIX; su mentalidad, como la del film, es victoriana.

También es victoriana (aunque suene a paradoja) la factura del film. Como pasa con tantos maestros del arte, el realizador de *Limelight* deja para los artesanos el cuidado de la innovación estilística. La factura del film es conservadora y casi siempre anticuada. Usa con tino algunas conquistas o desarrollos del cine más reciente (montaje audiovisual, profundidad de campo) junto a otros que, aunque ya experimentados por el cine mudo, eran infrecuentes (*travellings, flashbacks*); pero en todos los casos lo hace sólo cuando pueden aumentar la emoción. Cuando podrían perturbarla, cuando podrían distraer al espectador, prescinde sin pena de ellos y confía al actor (magistrales Calvero y Terry) el peso de la obra. El problema de la forma no es para él distinto del problema del contenido.

Nada más cabría decir si este film no hubiera sido polemizado por lo que parece secundario: por sus relaciones con la obra anterior de su realizador, por supuestos mensajes (filosóficos, morales) que encierra. La crítica ha preferido excavar relaciones (simpatías y diferencias) entre *Limelight* y cualquier otro film de su creador, en vez de tratar de entenderlo a la luz de sí mismo. Es cierto que muchos espectadores se commueven por el realizador y no por Calvero; es cierto que él mismo autoriza esta conversión de valores y hace constantemente alusiones a las circunstancias particulares de su vida y de su harto publicitada carrera. Todo esto parece, estéticamente, secundario. A menos que sólo se quiera considerar la obra como documento autobiográfico. En cuyo caso no interesa saber si es o no viable dramáticamente y sólo hay que determinar su veracidad como testimonio, su capacidad ejemplar: ese carácter de retrato simbólico o testamento de un gran artista que ha conmovido (o irritado) a tantos. Pero esta es labor que cumplirán seguramente con más autoridad y perspectiva futuros biógrafos.

JORGE AUGUSTO SORONDO.

R E S E Ñ A S

ENRIQUE GRAUERT IRIBARREN.— *Conocimiento y Existencia.* Montevideo, 1952, 208 págs.

Este libro de Grauert señala nítidamente una etapa en la bibliografía filosófica nacional. Se trata de una tesis de doctorado para la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde el autor cursó sus estudios. Aunque perteneciente a un género de por sí académico, que de vez en cuando produce olvidables volúmenes —en los que bajo el rótulo pretencioso de tesis se encubre una conocida historia, se adelantan empobrecidamente libros no traducidos aún a nuestro idioma, o se comenta escolarmente a un autor—, este trabajo evita felizmente esas miserias y aborda decididamente un problema.

Dividida en tres partes, la exposición sigue una marcha metódica desde la descripción del fenómeno del conocimiento, pasando por un análisis del mismo, hasta la exposición histórica y sistemática del ser del conocimiento, que en rigor de método tendría que formar una cuarta parte.

Este trabajo constituye un sano ejercicio filosófico, sin caer en fáciles sensacionalismos como es habitual cuando se trata de la existencia. El autor ha visto los problemas y los desarrolla ordenadamente, sirviéndose de una erudición honesta y moderadamente administrada que no aparece esta vez como una ristra inepta de malas traducciones.

Situado dentro de la corriente realista, no es un pensamiento servilmente ortodoxo que obedezca a la primitiva e implacable mecánica tomista en la automática solución de los problemas, si bien se le puede reprochar —aunque desde su posición es inevitable— el recurrir, para plantear y resolver algunos problemas, a las no claras nociones de potencia y acto, especie de abstractos dioses de la escolástica.

Nos parece notar una dualidad en el pensamiento del autor. Tratando de plantear el problema del conocimiento desde la existencia y darle una primacía a ésta —si bien se aclara que se trata desde el punto de vista óntico y no cognoscitivo— el autor no puede dejar de lado la esencia sin la cual no se explicaría el conocimiento. Solicitado por diversas corrientes, queda en su exposición un residuo de contradicción. Posiblemente preocupado por el tipo de trabajo, destinado a demostrar una suficiencia de conocimiento y por la dificultad del problema mismo, Grauert no ha profundizado lo suficiente

en la noción de existencia. Y ésta es la parte más precaria y más interesante a la vez del trabajo. Aquí es donde apunta —al igual que en el planteamiento de la intencionalidad— la autenticidad del pensamiento del autor.

Esperamos que liberado ya del obligado tratamiento académico, que por otra parte sorteó con bastante eficacia— fundamentalmente y aclare su concepción de la existencia y su relación con el conocimiento. El aporte de las varias filosofías de la existencia, cuyo análisis el autor mismo reconoce es demasiado sumario, aunque demuestra sentido crítico y ponderada valoración, revisado más detenidamente a la luz del *Ser y Tiempo* o de la *Philosophie*, puede dar para un planteo más profundo y complejo del problema que creemos que es hacia donde apunta el pensamiento incipiente del autor. Y también desde la complejidad del planteo aclararse él mismo en su exposición, ya que la noción de *existencia pura* se parece a la noción de alma o a la de *yo puro* de Husserl y puede ser sólo un fantasma.

El próximo ensayo de Grauert nos dirá hasta dónde los aportes del existencialismo se pueden integrar con una concepción del realismo neotomista, y si esa heterodoxia que nos parece notar en su pensamiento tentado por la noción de existencia, se manifiesta claramente o sucumbe frente a la tradicional concepción esencialista.

MANUEL ARTURO CLAPS.

RISIERI FRONDIZI.— *Substancia y función en el problema del yo*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1952, 246 págs.

La doctrina del yo que propone esta obra del profesor argentino Risieri Frondizi, constituye —como lo aclara su Prefacio— el punto de partida de una antropología filosófica que su autor esbozó programáticamente en una obra anterior (*El punto de partida del filosofar*, 1945). Su propósito declarado es el de superar los planteamientos tradicionales, y escapar a ese “dilema falaz que pretende obligarnos a optar por un yo substancial o renunciar al yo por completo”. Para Frondizi, detrás de ese falso dilema se esconde el prejuicio substancialista que impide ver otra existencia efectiva que la de la substancia y la relativa de sus atributos.

Más de la mitad de la obra está destinada a rastrear históricamente ese prejuicio, tomándolo desde su origen en la *res cogitans* cartesiana, y siguiendo su gradual disolución a través de la obra de

Locke, Berkeley y Hume. Ya para Locke, la substancia no es más que un "algo" incognoscible e indemostrable que sirve de soporte a los atributos. Berkeley la ha de excluir, más tarde, del campo de lo material. Pero es recién con Hume que el sensualismo y la actitud analítica, característicos del empirismo inglés, son llevados hasta su remate lógico: el espíritu no es, para él, más que una sucesión de átomos vivenciales en perpetuo flujo y movimiento, en el que no hay ya lugar para un yo permanente e inmutable. Si el substancialismo pretendía desatender los aspectos cambiantes de la vida psíquica, postulando la existencia de un núcleo psicológico inmutable, el empirismo no consigue ver en ella nada permanente, y se creerá obligado a negar la existencia del yo.

Y sin embargo —dice Frondizi— en la propia intuición de sí mismo como ser cambiante está ya implícita la exigencia de que haya algo permanente: el cambio sólo puede captarse en relación con un punto de referencia fijo. Hay —agrega— algo que da estabilidad y orientación a la corriente vivencial, y este algo “no sólo existe, sino que tenemos conciencia de su existencia: es la autoconciencia propia de la vida humana”. En otras palabras, el yo.

Hay, para Frondizi, una experiencia del yo, y por eso las explicaciones que de él se dan deben tener una raíz empírica. Y pregunta: “¿cómo caracterizaríamos a una persona, a un yo determinado? ¿Por el núcleo oculto e incognoscible o por lo que esa persona ha hecho, hace y es capaz de hacer? Se nos ocurre que tendrá que ser por lo segundo, puesto que lo primero se mantiene fuera de la experiencia (...). Al menos así es en la vida diaria, donde jueces y confesores condenan o absuelven a un acusado (...) a base de lo hecho, de las intenciones, y de los propósitos pasados y futuros” (p. 165).

Lo que Frondizi no parece haber advertido es que este enfoque objetivo altera radicalmente los términos del problema, hasta el punto de que implica, en realidad, el planteamiento de un problema distinto. El problema del yo (“la autoconciencia propia de la vida humana”) sólo existe para la consideración *subjetiva*, y desaparece en cuanto se abandona la observación de sí mismo para considerar al próximo desde el punto de vista *objetivo*. Desde el punto de vista externo, lo único que cabe plantear es el problema de la personalidad. Frondizi oscila continuamente de un punto de vista al otro, y con ello acaba por trasladar la discusión de uno a otro problema: si nos había prometido, en un comienzo, una solución para el problema del yo, las últimas páginas del libro tratan únicamente del

problema de la personalidad. Un ejemplo puede ilustrar la forma en que su exposición oscila desde un problema a otro diferente. Así, en la página 168, se habla del problema *subjetivo* del yo cuando se dice: “*nunca podemos sorprender una vivencia que no pertenezca a un Ego. El yo está siempre presente...*”, etc. Y la frase siguiente se traslada, sin más trámites, a la consideración *objetiva* de la personalidad ajena: “*La certeza de que al encontrarnos con un amigo tendremos que vérnoslas con un yo y no con un conjunto desperdigado de vivencias, nada nos dice acerca de la inmutabilidad de su yo. Puede ser que esa persona haya cambiado...*”, etc. Cabría contra esto objetar que nadie tropieza nunca con las vivencias de otros, desperdigadas o no, y nunca a nadie le ha salido al paso el yo de un amigo, por íntimo que fuese. Melancólicamente, cada cual sólo tiene su yo, el propio, y debe rumiar hasta el cansancio nadá más que sus propias vivencias.

Esta confusión del punto de partida quita todo valor a los desarrollos posteriores. Y en verdad, sólo mediante esta confusión es posible afirmar que el yo es una *estructura*, en el sentido que esta palabra tiene en la *Gestalttheorie*. Una estructura sólo puede existir como conciencia de estructura, es decir: como el objeto trascendente de una conciencia. Y afirmar que el yo, la auto-conciencia, es una estructura, implica convertirlo en el objeto trascendente de una conciencia distinta, que si es, a su vez, una estructura, postula una tercera conciencia, para la cual existe... Y así al infinito.

En el mismo interminable reenvío caía Epinoza al concebir la reflexión como *idea ideæ*, conocimiento del conocimiento: siempre sería posible un conocimiento del conocimiento del conocimiento, etc., y la conciencia haría el papel del anzuelo que trataba de pescarse a sí mismo en la imagen de Antonio Machado.

Es por esto que los gestaltistas no han intentado aplicar el concepto de estructura al yo, sino que han tratado, más bien, de explicar su *segregación* del campo de que forma parte. Frondizi pretende que su originalidad es, al contrario, la de servirse del concepto de estructura para explicar la *integración* del yo. Pero no debemos dejarnos engañar por las palabras: su supuesta concepción del yo como estructura resulta ser nada más que una concepción estructural de la personalidad o del carácter. (Véanse, por ejemplo, los desarrollos contenidos en las páginas 217-19 y 223-30.) Y especulaciones de esta índole, es posible encontrar en la obra de Dilthey y Spranger, en la caracterología de las propiedades (p. ej., en Heymans, Wiersma y Le Senne), así como en otras corrientes contemporáneas más o menos in-

fluidas por la *Gestalttheorie* (como el existencialismo de Sartre y Merleau-Ponty). Con lo que la presunta novedad de esta teoría resulta ser, en último análisis, nada más que un malentendido.

JULIO L. MORENO.

ARMONÍA SOMERS.— *El derrumbamiento*. Montevideo, 1953, Ediciones Salamanca, 138 páginas.

En sus relatos publicados anteriormente (*La mujer desnuda*, Clima N° 2, y *Las Mulas*, Correo del Sur, N° 1) Armonía Somers había mostrado poco más que una falsa asimilación de ciertas tendencias efectistas de la narrativa contemporánea. No puede decirse que los cinco cuentos que reúne *El derrumbamiento* hayan sobrepasado ese ejercicio más bien gratuito del efecto, esa mala digestión de lecturas tan riesgosas como seductoras. Sin embargo, en alguna de estas narraciones, Armonía Somers demuestra que puede llegar a ser un buen cuentista, que acaso lo sea desde ya, pero que obstinadamente insiste en ocultarlo, en una absurda sujeción a un prejuicio anticursi, a una pose tenaz y equivocada.

Es probable que la autora de *El derrumbamiento* entienda *a priori* que su literatura debe ser caótica y visceral, por lo menos es notorio que fuerza su estilo y su evidente don de contar a fin de ajustarlos a esos cánones. Ya no se trata de representar literariamente un mundo caótico, lo cual sería legítimo. El caos ha pasado a afectar el oficio literario, quitándole con frecuencia al lector los asideros mínimos de la atención. Hay en estos cuentos un sinnúmero de desacomodamientos (de conceptos, de concordancia, de elemental gramática), casi siempre gratuitos, que no prestan servicio a la trama, y, por lo tanto, sobran.

Examinados individualmente, sin embargo, es posible hallar en cada cuento alguna eficacia parcial, ciertos ritmos aislados, que permiten confiar en las posibilidades de la narradora. Armonía Somers posee lo más difícil: el don de contar. Carece aún de una virtud que no parece inalcanzable: hallar su manera, su modo personal de decir.

El derrumbamiento es una versión (la más ingenua) de la visceridad que parece obsesionar a la autora. *Requiem por Goyo Ribera*, probablemente el más ambicioso de estos cuentos, tiene situaciones de eficacia indudable. Existe, empero, una provocación al interés del

lector, generalmente desmentida por la irresolución de la anécdota, por la estructura débil y confusa. *El despojo* está formado por tres episodios independientes, de una afinidad harto discutible. El último de ellos (*El Enjuiciado*), una especie de contrapartida de un memorable cuento de Maupassant, es probablemente lo mejor del volumen y representa quizá el más adecuado rumbo de la autora. *La puerta violentada* es un buen cuento con un mal estrambote. *Saliva del paraíso* consigue un anticlimax cercano a la poesía, pero es evidente que el entrecruzamiento de tramas y desenlaces (que podrían originar varias novelas) no ayuda, en este caso particular, a la eficacia del relato.

De todos modos, estos cuentos despiertan interés; sus defectos y virtudes, en abierta pugna, permiten esperar de la autora, a corto plazo, la sustitución de una mera pose por una actitud verdadera.

MARIO BENEDETTI.

S U M A R I O

MITOLOGÍA DE MARTÍ

José Bianco
EL EXPEDIENTE

Mauricio Maidanik
SERGIO PROKOFIEV

Juan Cunha
MADRIGAL PARA LA DEL BALCÓN
DEL CIELO

Emir Rodríguez Monegal
LA POESÍA DE MARTÍ Y EL MODERNISMO

Mario Sambarino
EL CONCEPTO DE INDIVIDUALISMO

NOTAS: Tres géneros narrativos
por Mario Benedetti

CRÓNICAS: Una historia y un retrato
por Jorge Augusto Sorondo

RESEÑAS: *por Manuel Arturo Claps, Julio L. Moreno y Mario Benedetti*