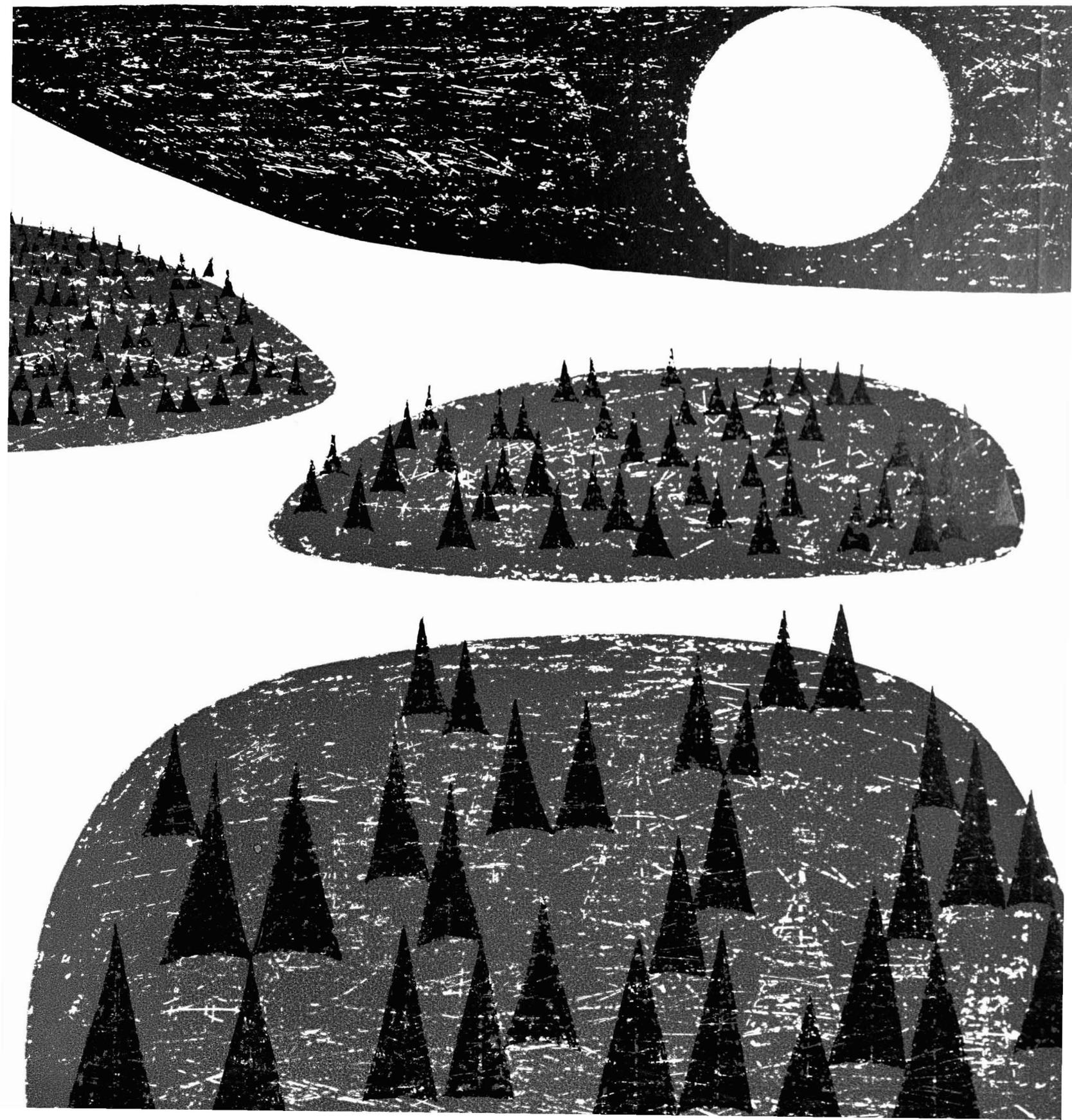


REVISTA DE LA  
**UNIVERSIDAD DE MEXICO**

JUNIO 1962

---

- BORGES ¿SÍ O NO?
- OCTAVIO PAZ Y 4 POETAS SUECOS
- ¿POR QUÉ SE FUE DÉDALO?



Volumen XVI, Número 10

México, junio de 1962

Ejemplar \$ 2.00

## S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE MEXICO

Rector

*Doctor Ignacio Chávez*

Secretario General:

*Doctor Roberto L. Mantilla Molina*

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

*Jaime García Terrés*

Redacción:

*Juan García Ponce**Juan Vicente Melo**José Emilio Pacheco**Carlos Valdés*

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Torre de la Rectoría, 10º piso, Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de noviembre del mismo año.

## PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S. A.

Esta revista  
no tiene agentes  
de suscripciones

LA FERIA DE LOS DÍAS

*Jaime García Terrés*

ENCUENTRO CON BORGES

*James E. Irby*

LA LÍNEA CENTRAL

*Octavio Paz*

POESÍA SUECA

*Erik Lindegren, Gunnar Ekelöf,  
Harry Martinson, Artur Lundkvist*

¿POR QUÉ SE FUE DÉDALO?

*Stevan Dedijer*

ESTA MISMA NOCHE

*Juan Manuel Torres*

IN MEMORIAM - EMILIO PRADOS

*José de la Colina*

MÚSICA

*Jesús Bal y Gay*

CINE

*Emilio García Riera y Juan García Ponce*

TEATRO

*Jorge Ibarguengoitia*

LOS LIBROS ABIERTOS

*Federico Álvarez y Carlos Valdés*

DIBUJOS

*Héctor Xavier*Ver artículo *Encuentro con Borges*

# La feria de los días

## I

Por fortuna, mi opinión sobre la obra de Borges la escribí hace seis años. Fue entonces cuando traté de esclarecer “su indiscutida —pero no envidiable— grandeza”, denunciando “su malévol escamoteo” y su “engañoso infinito de oquedades”. La página respectiva, fechada en 1956, se halla incluida en *La feria de los días (y otros textos políticos y literarios)* que publicó la Imprenta Universitaria.

## II

¿Por fortuna? Sí, porque a últimas fechas el esteticismo de Borges lo ha llevado a adoptar posiciones políticas que poco o nada tienen que ver con las letras y con las cuales, en todo caso, estoy en pleno e indignado desacuerdo. El autor de *El Aleph* ha derivado hacia el macartismo, y hubiera podido pensarse que era esto, y no la apreciación objetiva de su obra, lo que determinaba contra él mi querrela literaria.

## III

Ahora bien, no se trata de volver a juzgar a Borges, sino de algo mucho más importante. El hecho es que a la *Revista de la Universidad de México* le fue ofrecida la posibilidad de publicar una entrevista con aquel gran escritor argentino, y que tras una corta deliberación interna hemos decidido publicarla.

## IV

La razón es sencilla. Jorge Luis Borges es sin duda, gústenos o no, uno de los escritores americanos de mayor prestigio contemporáneo. Y aquí repito otros de los renglones que escribí en 1956: “En última instancia me disgusta la lectura de Jorge Luis Borges. Pero jamás quisiera sumarme a quienes —a menudo por vaga consigna, y siempre equivocando el blanco— lo denigran torpemente. Yo repudio la actitud, no el talento que la ejerce.”

## V

Por lo demás, esta revista no traduce una opinión monolítica. Como he declarado cien veces, es inevitable que refleje por lo general las opiniones de su director. Pero jamás sus puertas se han cerrado al pensamiento de orientación diversa y aun antagónica. Y menos todavía podrían cerrarse a un homenaje estrictamente literario a quien, en tales términos rigurosos y sobre discrepancias sociales y humanas, lo merece.

## VI

Así, hemos publicado en varias ocasiones los valiosos textos de Ezra Pound, sin que nos haya detenido la consideración de sus coqueteos con el fascismo. Y en este número, publicamos la entrevista con Borges, reservándonos, eso sí, el derecho a mantener y exponer nuestras diferencias, y haciendo presente, de modo especial, la reprobación de su propia intolerancia.

—J. G. T.



Borges en diálogo con un estudiante norteamericano

# Encuentro con Borges

Por James E. IRBY

Jorge Luis Borges se encuentra por esos días en Austin, Texas, como *visiting professor* de la Universidad del Estado, donde dirige un seminario sobre Leopoldo Lugones y dicta un curso de introducción a la literatura argentina. Me escriben amigos que sería conveniente visitarlo antes de Navidad, alrededor del 10 de diciembre. Llego a Austin el domingo 10 por la noche y encuentro que Borges aún no ha vuelto de un viaje de conferencias a California y a Nuevo México. Regresa el martes por la tarde; por teléfono nos ponemos de acuerdo para vernos al día siguiente por la mañana, antes de su clase. Lo espero en Batts Hall, sede del departamento de lenguas románicas, en cuyo segundo piso le han asignado un pequeño despacho. También lo espera un joven texano que viene a fotografiarlo para el *U.S. Information Service*. Hacia las 11 llega Borges con un estudiante graduado que lo acompaña desde su departamento, situado a unas cuadras de la Universidad. Viste un grueso abrigo azul, boina negra, y lleva bastón. Me presento; nos damos la mano; me saluda un poco distraídamente, como si nos viéramos todos los días, con el vago aire del erudito al que entretiene algún nimio problema.

Veo un hombre que aparenta sus 62 años, un hombre de mediana estatura, cuya corpulencia está acentuada por el traje gris que le cuelga un poco, voluminoso. Tiene la cabeza grande en relación con el cuerpo; sus facciones están como curiosamente magnificadas, gruesas. El pelo canoso, peinado hacia atrás, le cae a veces a los lados sobre las sienes y las orejas, dándole cierto aire de antiguo poeta melencólico o de senador norteamericano, según las clásicas caricaturas. Está casi ciego; después de varias operaciones de cataratas y desprendimiento de retina, sus ojos —ojos “de ese azul desganado que los ingleses llaman gris”, bajo cejas muy pobladas y párpados semidormidos— sólo ven formas borrosas. Si está impreso en letra muy grande, puede leer tal vez el título de un libro, teniéndolo muy cerca de la cara. Se orienta solo dentro de las habitaciones, pero para andar más de unos cuantos pasos, suele tomar el brazo de alguien. Sus movimientos, sus gestos, son desgarbados, vacilantes, un tanto torpes, y no es sólo por la ceguera. No sabe muy bien qué hacer con las manos, con el cuerpo. Recuerdo la frase de Alfonso Reyes: “el andar de Borges es el de un hombre medio naufragado en el mundo físico”.

Entramos en el *lounge* de profesores para tomar un café. El fotógrafo quiere retratarlo junto a un librero con algún volumen en la mano. Borges elige *Las fuerzas extrañas* de Lugones. De buena gana se coloca según le pide el fotógrafo, bromea mientras éste enfoca su aparato, juega a las variantes absurdas con el nombre de Lugones: Lugopoldo Leones, Peololdo Gulones, Deololpo Nugoles... (¿Resabio del joven ultraísta que solía burlarse del *Nulario sentimental*?) Nos sentamos; me habla de su viaje a California; está muy entusiasmado con San Francisco, ciudad que antes conocía sólo por sus lecturas de Mark Twain, Bret Harte, Norris, Stevenson. “¡San Francisco existe de un modo notable!” —exclama. En general, los Estados Unidos lo llenan de admiración; está muy deseoso de conocer el este: Nueva York, Nueva Inglaterra... “Es que todo esto salió de ahí, ¿verdad?” Es la primera vez que deja Borges el Río de la Plata desde el año 1924. Está como descubriendo el mundo por primera vez.

A las doce bajamos al primer piso, entramos en su clase de literatura argentina. También aquí el fotógrafo quiere retratarlo. “Póngase usted a mirar a las chicas guapas.” “Sí, claro, es lo que estoy haciendo siempre.” Estalla el fogonazo del *flash*. Viene otra fotografía, para la cual Borges prepara a los estudiantes: “Ustedes hacen de alumnos, yo de profesor: *it's all a very phony situation*.” (Habla el inglés perfectamente, elegantemente, con acento británico. Cuando habla en español, también emplea muchas palabras y frases en inglés, dando a su conversación ese efecto de mosaico o engaste que se observa a veces en su prosa.) Empieza la lección, un comentario sobre tres poemas de Lugones, “El pavo real”, el soneto “Al promediar la tarde de aquel día” y “Dedicatoria a los antepasados”, que exhiben tres estilos bien distintos: el esplendor gongorino, la límpida expresión amorosa, la elegía sobria, casi epigramática. Una alumna los lee en voz alta para la clase; Borges escucha atentamente, con casi imperceptibles meneos de la cabeza, como siguiendo el ritmo. Sus labios se mueven en silencio, como los de un hombre

que reza; los versos se los sabe de memoria. Varias veces, sonriente, interrumpe a la muchacha para destacar la felicidad de un epíteto, el acierto de una metáfora, la musicalidad de un verso. Con su buen acento porteño canturrea: “Qué lindo, ¿no?” La voz de Borges es más bien desagradable, cavernosa, espesa; su entonación al declamar, algo melodramática. Pero la ternura con que acaricia la frase al repetirla, su entrega al encanto verbal de la poesía, son íntimas, conmovedoras. Para mayor elucidación, recuerda y compara versos de Dante, de Góngora, de Swinburne, de Chesterton. Discute la relación entre estilo y tema en cada obra; afirma que los tres poemas, aunque tan diversos entre sí que pueden parecer de poetas diferentes, son todos voces esenciales de su autor. Alaba en Lugones la destreza verbal; critica su falta de intimidad. Habla con precisión y sencillez casi tímidamente, las manos entrelazadas ante sí sobre la mesa, la mirada hueca puesta en el vacío.

Después de la clase, voy a almorzar con Borges, su madre y un grupo de profesores. La conversación, en gran parte, gira en torno a dos temas que ahora son de los principales entusiasmos de Borges: el anglosajón y las etimologías. Toda la vieja literatura de Inglaterra y de Escandinavia —literatura recia, lacónica, de gestas heroicas narradas en un lenguaje que prefigura los esplendores del inglés y del alemán modernos— lo apasiona. En calidad de estudiante, asiste con devoción a un seminario sobre la poesía anglosajona dirigido por un eminente erudito de la Universidad. Cree que su librito sobre *Antiguas literaturas germánicas* no es ya más que la obra de un diletante mal informado y que sólo ahora empieza a tener algún conocimiento de la materia (lo mismo afirma de su estudio sobre Lugones). Con el menor pretexto, nos declama estrofas enteras de *Beowulf*, del *Seafarer*, de *Brunanburh*; no sé si su pronunciación será correcta, pero es desde luego fervorosa y musical. De pronto me toma el brazo y, como un niño que propone una adivinanza, me pregunta si sé en qué idioma están unos versos que a continuación recita. Me suenan vagamente a sueco o a danés; con una ingenua sonrisa de triunfo, Borges revela que son de un poema en inglés antiguo. Este hombre tiene una memoria increíble. En cierto momento se habla de la posibilidad de que dé una conferencia en inglés para un público amplio, preferentemente sobre algún tema norteamericano. Borges sugiere a Whitman, uno de sus poetas predilectos. Le pregunto cuándo lo leyó por primera vez. Me dice que allá por el año '17 en Ginebra, en una versión alemana que descubrió en algún anuario expresionista. Ante mi asombro, me recita los primeros versos de esa lejana traducción. Confiesa que durante mucho tiempo Whitman fue para él canon para juzgar toda poesía; creía que Whitman era, sencillamente, la Poesía. Ha sentido en cierto momento gran admiración por otros poetas —Wordsworth, por ejemplo—, pero sin ponerlos como modelos absolutos. Hablamos de las diversas traducciones españolas de Whitman. Hablamos también del inglés como instrumento literario, lengua cuya concisión, flexibilidad y rica hibridación germánica y latina, según Borges, la hacen superior a cualquier otra por él conocida.

En la conversación de esa tarde voy conociendo un poco más el modo de ser de Borges. Como su obra, reúne una extraña conjunción de rasgos opuestos y sin embargo complementarios. Como ningún otro escritor que he conocido, Borges es su obra, y eso de un modo mucho más humano de lo que suele creer la gente. Se equivocan los que imaginan frío, cerebral, inaccesible, al autor de *Ficciones* y *El Aleph*. En realidad, es un hombre cordial, mansamente burlón, siempre muy deseoso de conversar y lleno de un candoroso entusiasmo casi infantil por todo lo que es literatura, pensamiento y lenguaje. Pero este mismo entusiasmo parece condenarlo al aislamiento en medio de su afabilidad y su afán de comunicarse. El Príncipe Idiota de Dostoievski fue una especie de monstruo de la inocencia y de la bondad, a la vez admirable y repugnante. Borges es más bien un monstruo de la inteligencia y de su puro goce; su pasión de hombre de letras total nos maravilla pero también nos repele. Muy pocos pueden seguirlo en sus aventuras, compartir de lleno su fervor, por desgracia nuestra. (Aquí cabría ensayar una de esas inversiones gnósticas tan caras a Borges: ¿no será él el único ser “normal” caído de algún paraíso aquí entre nosotros, los verdaderos monstruos?) De ahí sus conversaciones, a me-

nudo más monólogos que diálogos. De ahí sus tristes alusiones —al hablar de Lugones, de Banchs, de Reyes y de sí mismo— a la soledad del escritor artífice en la caótica Hispanoamérica. De ahí también sus repetidas referencias a las figuras monstruosas e híbridas en su obra y a esa cualidad en inglés denominada *freakishness*, que él teme sea el terrible defecto de sus cuentos. Veo que el hombre Borges vive plenamente en la intersección de dos mundos —el de la lectura y sus ilimitadas proyecciones, y el que solemos llamar “la realidad”—, entregándose con igual o mayor intensidad al primero que al segundo. Desde su miradero traza correspondencias que a muchos, los que sólo vivimos de este lado, nos están vedadas. Toma los objetos de nuestro contorno aparente y los traspone al otro plano, y de ese más allá trae secretos e insospechados prodigios, en continuo vaivén. Por eso, aquel procedimiento de confundir lo real y lo ficticio en sus narraciones no es nunca un simple recurso literario, sino signo directo de una profunda experiencia vital. También híbrido, también producto de alguna rara *ars combinatoria*, es Borges como unión de ineptitud física y poderoso intelecto, de una casi infinita modestia y de fugaces insinuaciones de orgullo y superioridad, rasgos que coexisten en desafío a todos los cánones clásicos o realistas de la identidad, como las imágenes desconcertantes de que su obra está hecha. Porque este hombre Borges que veo ante mí es a la vez el patético protagonista de “El Zahir”, ridículo e ineficaz, y el irónico estilista que lo retrata; a la vez la resignada voz de “Borges y yo” y el otro Borges, vanidoso, con falsos atributos de actor, a que alude. Con razón puede decir, al final de esta última obra, que no sabe cuál de los dos la escribe. Monstruo único y solitario, hidra de múltiples caras. Pero, ¿no será que con este juego de combinaciones, tan doloroso, Borges se está sacrificando para ponernos un ejemplo; no será que así nos está invitando a vivir más ampliamente en mundos diversos pero unitarios, a trascender el yo en un terrible acto de lucidez? Tal invitación, tal ejemplo serían quizá la íntima justificación de su ser, que busca con tanta inquietud en todo lo que hace. Recuerdo la conclusión de su ensayo sobre Whitman, ese Whitman que se desdobló en infinitos avatares y también en cada uno de nosotros: “vasta y casi inhumana fue la tarea, pero no fue menor la victoria”.

Sería tal vez imposible, o al menos incompleto, retratar a Borges sin mencionar su relación con la madre. Doña Leonor Acevedo de Borges ha cumplido ya los 85 años, pero aparenta a lo sumo unos 60. Personas que no saben que Borges es soltero, viéndolos juntos, creen que son marido y mujer. Doña Leonor es pequeña, ágil, enérgica; tiene facciones finas, hermosas, y unos ojos muy penetrantes. Es mujer culta; habla muy bien el inglés y el francés. Nieta del coronel Suárez, vencedor en Junín, está consciente de su linaje. A veces afirma que no

es argentina, sino española. Desprecia lo populachero, lo ordinario; procura conservar y practicar los rituales de un buen vivir ya tristemente desaparecido en su país. Como Victoria Ocampo, estuvo encarcelada un tiempo durante la dictadura; odia al peronismo por su crasa vulgaridad, su mal gusto. A su hijo lo llama “Georgie”; lo cuida constantemente, le ordena la vida. En lo cotidiano, en lo práctico, la relación de Borges con ella es de una dependencia casi total, sobre todo ahora que no ve; ella le lee los libros que él no puede leer, actúa como su amanuense para la correspondencia y la obra. Pero es interesante ver que, por lo menos en el plano de su actividad literaria, Borges diverge notablemente del criterio aristocrático de la madre. Comparte, eso sí, su conciencia de abolengo distinguido, su horror a la vulgaridad, pero también adora e idealiza esas imágenes populares del coraje ilícito que repugnan a doña Leonor: el gaucho, el compadre del 900, el heroico *gangster* norteamericano de la buena época. Con voz trémula y desentonada, una tarde Borges me cantó varios tangos antiguos y alguna milonga, “para reventar a madre”. Me imitó el modo de hablar desgarnado y nasal del compadrito de fines de siglo, contrastándolo con el de ahora. Me habló con admiración de las primeras películas gangsteriles de Josef von Sternberg, para Borges únicas en su género, y me enseñó cómo al final de ellas George Bancroft solía subir la escalera, pistola en mano, para matar a su “crapuloso rival”. (A pesar de su ceguera casi total, Borges sigue asistiendo con regularidad al cine; prefiere las películas norteamericanas de crimen, de *cowboys* y de terror.) Una noche presencié una pequeña discusión entre Borges y su madre sobre el valor relativo de *Don Segundo Sombra* y el *Martín Fierro*. Doña Leonor sostenía que este último es apenas una vulgar “payada” y su autor poco menos que un gaucho cualquiera; *Don Segundo*, en cambio, era la obra refinada de un autor culto, y por eso indudablemente superior. Con argumentos suaves y también con cierta resignación, como si esta escena se hubiera repetido ya muchas veces, Borges procuraba demostrarle la muy mayor riqueza y profundidad de la obra de Hernández. Posible tema para los futuros investigadores de la vida y obra de Borges: el popularismo de éste como una reacción en contra del mismo ambiente familiar respetable y cosmopolita que le ha proporcionado el refinamiento necesario para su arte.

En un espacio de cuatro días, tuve varias conversaciones con Borges en su departamento, donde me invitó alguna vez a almorzar y a tomar el te, en la Universidad, y en largos paseos por las calles de Austin. (Otra imagen discordante: el metafísico criollo Borges caminando entre el trájim del *American way of life*.) Hablamos de muchos temas —las peleas de gallos, las propiedades medicinales de la leche, la guerra civil norteamericana, las mínimas y tal vez inexistentes diferencias entre



Jorge Luis Borges con su madre Leonor Acevedo, en Austin

el uruguayo y el argentino, el peligro del comunismo, el estilo arquitectónico de las casas norteamericanas, el carácter de las diferentes regiones de los Estados Unidos, Buenos Aires, el cine— pero, más que nada, hablamos de la obra de Borges y de sus preferencias literarias. No fue siempre fácil lograr que hablara de sí mismo, y a veces tuve que insistir con mis preguntas y resistir sus constantes desvíos hacia temas menos personales. En estas cuartillas resumo el contenido de varias charlas sobre la literatura. Reproduzco las afirmaciones de Borges con toda la fidelidad que permiten mis notas y mi parca memoria; he empobrecido su estilo oral, pero espero no haber falsificado sus ideas esenciales; reduzco mis propias intervenciones a un estricto mínimo.

—Me gustaría que me hablara primero de su amistad con Macedonio Fernández y con Rafael Cansinos Assens.

—Macedonio fue el hombre más extraordinario que he conocido en mi vida. Ningún escritor me ha impresionado tanto como él. He hablado con Lugones, con José Ingenieros, con Juan Ramón Jiménez, con García Lorca y con muchos más, y como persona ninguno tenía el interés de Macedonio. Perdona la digresión, pero es curioso ver la relación entre un escritor y su obra. Me parece que en los Estados Unidos el escritor suele ser inferior a su obra, que importa mucho menos el escritor como persona que sus libros. Aquí el autor se sacrifica, se subordina a sus obras. En cambio, en Argentina, y en el mundo hispánico en general, la obra es muchas veces inferior a la persona, o por lo menos es considerada así. En Argentina a nadie le interesa la literatura, nadie cree en las obras. En un concurso literario en los Estados Unidos, yo creo que lo normal sería emitir un fallo objetivo sobre el valor de la obra, sin tomar en cuenta para nada al escritor como persona. Pero en Argentina eso sería muy peligroso, porque podría traer consecuencias muy desagradables. Allí todo se rige por amistades y complicidades. Observo, además, que en los Estados Unidos es frecuente que las revistas le dicten el tema al escritor al pedirle una colaboración. Eso se tomaría casi como un insulto en Argentina, donde importa más la firma del escritor que el tema que trata. Pero, volviendo a Macedonio: le ruego que lea el prólogo que hice a una reciente antología de sus obras, porque allí hablo de su personalidad y de mi trato con él mucho mejor de lo que podría hacerlo ahora. Allí hablo también de Cansinos, aunque sólo de paso, para contrastarlo con Macedonio. Éste parecía vivir sólo para el pensamiento y despreciaba la palabra escrita, a la cual rara vez condescendió. Cansinos, en cambio, es el perfecto hombre de letras. Yo lo considero un gran escritor, aunque sé que en eso nadie está de acuerdo conmigo, sobre todo en España. Muchas veces he comprobado que, en cuestiones estéticas, argentinos y españoles sienten de un modo muy diverso. Me parece que usted participó el otro día en una conversación que tuvimos, después de almorzar, con el profesor Martínez López, un español con quien me entiendo muy bien y que desde luego sabe mucho más que yo. Alguien mencionó el título de un libro de José Bergamín, *Mangas y capirotos*, y yo aventuré la opinión de que es uno de los títulos más feos que he oído en mi vida. Pero me di cuenta con estupor que Martínez López no estaba de acuerdo conmigo, que no veía nada malo en tal título. Lo que pasa es que lo idiomático no nos gusta a nosotros, pero a los españoles sí. En Buenos Aires ponerle a un libro un título como ése sería *outside the pale, it would mean esthetic suicide*. Entiendo que lo coloquial queda bien en algunas literaturas, en la inglesa, por ejemplo. Recuerdo el libro de Doughty, *Arabia Deserta*, donde el estilo oral está empleado con felicidad. Pero en la literatura española de algún modo resulta vulgar. A pesar de lo que afirman algunos eruditos, Cervantes y Quevedo no admiraban lo proverbial, y si lo emplearon fue con intención crítica o burlona. Nosotros tenemos, me parece, un criterio más bien francés de la literatura; buscamos una justificación intelectual de las cosas. Sé, además, que mi criterio no es sólo sudamericano, sino meramente personal; no me parecen grandes muchos escritores españoles también muy admirados en América: por ejemplo, García Lorca es, para mí, un *minor poet*, y Gabriel Miró, un escritor muy artificial, visual. Bueno, para volver a Cansinos: es un andaluz de origen judío que deliberadamente adoptó la religión de sus antepasados, lo cual, en todas partes y sobre todo en España, es una forma de soledad. Recuerdo que cuando lo conocí, allá por el año '18, se sentía muy extranjero en Madrid. Se propuso escribir imitando el estilo bíblico, no tanto en el vocabulario sino en el ritmo de la frase, largo y cadencioso. Ha logrado unas metáforas muy lindas, yo creo. En un poema de amor dice: "yo seré como un tigre de ternura". Y en un poema burlesco sobre unos libertinos que se pasan la noche entera de juerga,

dice que "sólo se mantienen en pie gracias al nudo de la corbata". Es un hombre enormemente erudito; en algún pasaje de su obra se dice capaz de saludar a las estrellas en diecisiete idiomas. Ha traducido a Nordau, Pirandello, De Quincey, Dostoiévski, y también las *Mil y una noches*. En aquellos años en que yo lo traté, tenía una gran veneración por Quevedo, particularmente por su sátira, veneración que yo compartía. Pero después he reflexionado que la sátira de Quevedo es un poco hueca, que sólo trata temas convencionales y no ataca males concretos, como hicieron Swift y Voltaire. En realidad, Quevedo era muy reaccionario; creo que si hubiera vivido ahora sería franquista. De los muchos libros de Cansinos, prefiero *El divino fracaso*, con sus imágenes sobre los cafés; *El candelabro de siete brazos*, una colección de poemas; y un libro crítico, *Los temas literarios y su interpretación*, aunque reconozco que en este último malgasta su inteligencia y su buen estilo en examinar muchos libros que no tienen valor. Personalmente, Cansinos es un hombre tímido, alto, desgarbado, que conversa admirablemente bien. No habla mal de nadie y lleva esa virtud al extremo de elogiar a mucha gente que no lo merece. En sus tertulias, que empezaban a las doce de la noche y muchas veces duraban hasta el amanecer, no permitía nunca que se trataran temas personales, sino solamente temas estéticos.

—¿Mantiene usted correspondencia con él?

—Ya no. En un tiempo nos escribimos algunas cartas; recuerdo su escritura, muy curiosa, que imita la del hebreo y del árabe. Pero ahora que no veo me es muy difícil escribir cartas. Además, no tengo tiempo para ello. Lo poco que me queda después de mis clases y la Biblioteca Nacional, lo dedico a la obra y a estudiar el anglosajón. Los pocos años de vida que me quedan pienso dedicarlos a aprender el noruego antiguo, para poder leer las sagas, y a estudiar la filosofía de Spinoza.

—¿Que significaron para usted esos años del '18 al '21 que pasó en España? ¿Descubrió algo nuevo allí?

—No descubrí nada especial, salvo un generoso estilo de vida oral, aquel ambiente tan genuino y animoso de las tertulias y los cafés, en el que la literatura vivía de un modo notable: ambiente que, según me dicen, ha desaparecido ya en España y que por desgracia nunca ha existido en Argentina. En Ginebra, donde pasé los años de la Primera Guerra, no había vida literaria, aunque allí sí tuve a muchos amigos literatos de diversas nacionalidades y había buenas librerías en las que podía uno encontrar lo mejor de la literatura de entonces. Allí conocí el expresionismo alemán, que para mí contiene ya todo lo esencial de la literatura posterior. Me gusta mucho más que el surrealismo o el dadaísmo, que me parecen frívolos. El expresionismo es más serio y refleja toda una serie de preocupaciones profundas: la magia, los sueños, las religiones y filosofías orientales, el anhelo de hermandad universal... Además, el alemán, con sus casi infinitas posibilidades verbales, se presta más a la metáfora rara. Por eso el ultraísmo no significó nada nuevo para mí.

—¿No le molestará que le pregunte sobre su propia obra?

—De ninguna manera. Pregunte lo que quiera. Pero le advierto que muchas veces no recuerdo el significado o el propósito de ciertos detalles en mi obra, o sólo recuerdo después. Una vez que fui al Chaco a dar una conferencia, una chica me preguntó por qué había puesto a principios de "El milagro secreto" aquel partido de ajedrez. Le dije que no sabía, que simplemente me había parecido una idea divertida, que podía ser símbolo de otra cosa pero que ya no sabía de qué. Cuando ya estaba en el avión de regreso a Buenos Aires, recordé de pronto que había incluido ese detalle para obtener un efecto de contraste. Al final del cuento, el protagonista escribe el tercer acto de su comedia en un instante. Queda bien, pues, que al principio haya un juego de ajedrez que se demora a través de generaciones y generaciones. Ésa fue, creo, la justificación del partido de ajedrez dentro de la economía del cuento.

—¿Por qué, en "El jardín de los senderos que se bifurcan", prosigue el protagonista con su plan de matar a Stephen Albert, aun después de haber descubierto que éste es como un hermano espiritual suyo?

—"El jardín de los senderos que se bifurcan" es, como muchos cuentos de Chesterton, un cuento detectivesco y poético a la vez. Como "La muerte y la brújula", que también escribí pensando un poco en Chesterton, tiene muchas cosas *worked in, inlaid*. El protagonista, Yu Tsun, tiene que matar a Albert para que el efecto sea conmovedor, patético. La persona a quien mata tiene que importarle algo; de otro modo, no tendría sentido. Es más patético que Yu Tsun mate a un hombre que ha sabido entender el enigma de su propio antepasado, un hombre que viene a ser casi un pariente suyo. Además, como Albert es una especie de dios, un hombre extraordinario, no importa que lo maten, ¿no le parece? Vea usted también la ironía

Albert ha descifrado una especie de criptografía al comprender el sentido de la obra de Ts'ui Pen, y, a su vez, él mismo —es decir, su nombre— es parte de otra criptografía. También, Yu Tsun afirma que Alemania no le importa nada y que lleva a cabo su plan sólo para demostrarle a su jefe en Berlín que un chino vale algo. Sin embargo, para hacerlo, mata a alguien que es, en lo esencial, un compatriota. A través de todo el cuento, se entrecruzan dos niveles, dos mundos diferentes: el mundo eterno, laberíntico pero ordenado, de la China; y el mundo caótico, de odios y nacionalismos en pugna, de la Europa actual. En ciertos momentos, el protagonista se libera de la guerra y de su terrible empeño. Pero, al final, la aparición del agente británico que lo persigue le vuelve a imponer su propósito original. La realidad de la guerra vence. Es triste, pero tiene que ser así.

—En “La casa de Asterión”, ¿qué significan esos números enigmáticos: el catorce que vale por infinito, y aquello de que cada nueve años entran nueve hombres en la casa del Minotauro, cuando la versión más conocida de la leyenda dice que son siete doncellas y siete jóvenes los que entran todos los años?

—“La casa de Asterión” lo escribí en sólo dos días. Ahora no recuerdo muy bien por qué puse esos números. Desde luego, dan un efecto más vago y más amplio a la narración. El catorce que vale por infinito creo que sugiere también la estupidez del Minotauro. Éste es muy torpe y no sabe contar. Es un *half-wit*, está como *dazed*. Como los niños, repite un número sencillo cualquiera para significar muchos. Primero pensé en el número quince, que son tres veces cinco, es decir, tres manos que es la manera de contar de algunos salvajes. En cuanto a los nueve años y los nueve hombres, no sé. Me parece que es la única versión del mito que conozco. Ese dato lo habré sacado del diccionario clásico de Lampriere, uno de los textos que tenía a mano entonces.

—El Minotauro tal como usted lo representa resulta una figura muy extraña. Tiene rasgos monstruosos pero también tiene rasgos patéticos.

—Sí. En realidad, más que un monstruo, el Minotauro es un  *freak*. Combina muchos rasgos diversos o contradictorios. Tiene algo de lo animal, de lo humano y hasta de lo divino. Comete crímenes horribles, pero también es como inocente, está como inconsciente de lo que hace. Niega y también afirma que está solo. Confiesa su ignorancia pero se jacta de ella. Es tan magnánimo que no sabe leer. Es como una señora a quien conocí una vez, que orgullosamente creía ser un genio para el *bridge*, pero confesaba que siempre perdía, porque no tenía paciencia para atender a las minucias del juego.

—¿Por qué le interesa retratar al Minotauro de esa manera? Yo he pensado alguna vez que podría ser un símbolo del hombre, de la humanidad.

—Usted recordará que en el epílogo a *El Aleph*, llamo a Asterión “mi pobre protagonista”. Lo llamo así porque, siendo un ser ambiguo e impar, está condenado fatalmente a la soledad. Sí, podría ser un símbolo del hombre. Ningún hombre está hecho para la felicidad.

—También quería preguntarle sobre “Deutsches Requiem”...

—Ah, sí, un cuento más interesante. Durante la guerra, los germanófilos en Buenos Aires no admiraban los auténticos logros militares de los alemanes; admiraban la destrucción de Inglaterra. Recuerdo el titular de un periódico de entonces, que jubilosamente proclamaba: “Londres coventrizado”. Esa gente ignoraba por completo el verdadero destino, infame pero también grandioso, de Alemania: ese destino de estar siempre a punto de tenerlo todo, y perderlo, destino que quise expresar en “Deutsches Requiem”. El protagonista, zur Linde, es una especie de santo, pero desagradable y tonto, un santo cuya misión es repugnante. La forma del cuento es como la de ciertos monólogos dramáticos de Robert Browning —“Calibán”, por ejemplo, o los que integran *The Ring and the Book*—, donde personajes indefendibles tratan de justificarse. Zur Linde es descendiente de militares heroicos, pero su propio “heroísmo” consiste en torturar y matar a judíos indefensos. Practica una especie de ética de la infamia. Quise sugerir que había quedado impotente como consecuencia de su herida; de ahí la mención del gato enorme y fofo que él ve como símbolo de su “vano destino”. Ésa podría ser una de las diferencias entre el nazismo y el antiguo militarismo alemán. Como el Minotauro, zur Linde está solo; no hay amor, ni amistad, ni comunión en su vida. También como el Minotauro, es patético en su monstruosidad. Para mí, los alemanes, como los judíos, son un pueblo esencialmente patético. En cambio, los ingleses y los norteamericanos no lo son.

—Zur Linde se justifica con una profecía horrible, que hasta cierto punto se ve ya cumplida en el mundo actual. Pero me



Borges.—“cierto aire de antiguo poeta”

parece que usted ha incluido en el cuento algunos indicios para sugerir que el destino del protagonista, y de Alemania, puede ser otro.

—Sí. Hay la referencia al poema de Jerusalem, “Rosencranz habla con el ángel”, basado en el tema de la secreta justificación desconocida de la vida de un hombre. También, al final, hay el espejo en el que se mira zur Linde para saber quién es, que insinúa la idea de una imagen inversa, opuesta.

—¿Por qué escogió ese título? ¿Pensaba en la obra de Brahms?

—Yo sabía que había una obra de Brahms que se llamaba así, pero no la conocía. Elegí ese título simplemente porque me parecía apto.

—En “La muerte y la brújula”, ¿por qué situó usted ese drama del intelecto humano en un Buenos Aires estilizado?

—Quería una ciudad con cuatro puntos bien definidos, con los que podría trazar el esquema cuadrilátero del cuento, una ciudad, además, que, aunque estilizada y disfrazada con nombres franceses y germánicos, fuera reconocible para mis lectores.

—Al final de ese mismo cuento, ¿de qué le sirve al detective Erik Lönnrot proponerle otro laberinto al *gangster* Red Scharlach?

—No le sirve de nada, salvo tal vez en un plano puramente hipotético. Aunque se ha dejado engañar fatalmente, Lönnrot tiene la perspicacia de ver que un laberinto más sencillo y más estricto sería el de una sola línea. Como le dije antes, escribí “La muerte y la brújula” siguiendo un poco a Chesterton; es posible que, al añadir ese detalle de la línea recta, pensara en un cuento suyo que se llama “The Three Horsemen of the Apocalypse”, que Bioy Casares y yo hemos traducido y para el cual mi hermana Norah ha hecho unas ilustraciones muy lindas. Como dicen los criollos, Lönnrot quiere “sobrarlo” al otro; la paradoja de Zenón, como todo el mundo lo sabe, es una refutación sofisticada del movimiento y del tiempo. Pero es una astucia trágicamente inútil ante la muerte segura que espera al detective.

—De todos sus cuentos, ¿cuáles le satisfacen más?

—Yo creo que “Funes el memorioso” y “El Sur” son los menos imperfectos.

—¿Por qué situó usted la acción de “Funes el memorioso” en el Uruguay y en el siglo XIX.

—No sé. Así me salió. Desde el primer momento lo concebí en esa forma. De chico, pasé unos veranos en Fray Bentos y

conservo muchos recuerdos de ese lugar. Algunos creen, y no sólo en el Uruguay, que la Banda Oriental es una región más elemental, más brava que la Argentina, y que los gauchos orientales son más gauchos que los nuestros. Posiblemente, para que Funes fuera un criollo más puro, sin aleación alguna, lo habré hecho uruguayo, y para mayor autenticidad aún, lo habré situado allá por el 1880.

—Habrá trabajado mucho “Funes el memorioso”. En una nota sobre James Joyce, publicada antes de que apareciera el cuento, usted refirió el asunto de éste, y se ve que entonces tenía una forma muy diferente de la que ahora reviste.

—¿Ah, sí? Yo no recuerdo eso. ¿Está usted seguro?

—Sí, sí. Dijo que el cuento tomaría la forma de una serie de reminiscencias personales de amigos de Funes después de su muerte.

—Qué raro. No recuerdo eso en absoluto.

—Bueno, pasemos al otro de sus cuentos preferidos. En una nota añadida a la segunda edición de *Ficciones*, dice que “El Sur” puede leerse como narración directa de hechos novelescos y también de otro modo. ¿Cuál es ese otro modo?

—Todo lo que sucede después de que sale Dahlmann del sanatorio puede interpretarse como una alucinación suya en el momento de morir de la septicemia, como una visión fantástica de cómo él hubiera querido morir. Por eso hay leves correspondencias entre las dos mitades del cuento: el tomo de las *Mil y una noches*, que figura en ambas partes; el coche de plaza, que primero lo lleva al sanatorio y luego a la estación; el parecido entre el patrón del almacén y un empleado del sanatorio; el roce que siente Dahlmann al hacerse la herida en la frente y el roce de la bolita de miga que le tira el compadrito para provocarlo. Por lo demás, “El Sur” es un cuento bastante autobiográfico, al menos en sus primeras páginas. El abuelo de Dahlmann era alemán; mi abuela era inglesa. Los antepasados criollos de Dahlmann eran del sur; los míos, del norte. El abuelo materno de Dahlmann peleó contra los indios y murió en la frontera de Buenos Aires; el mío paterno hizo lo mismo, pero murió en la revolución del '74.

—En el epílogo a *El hacedor*, usted dice que algunas piezas de esa colección, las más antiguas, fueron escritas bajo otro concepto de la literatura. ¿Me puede decir cuál era ese concepto y cómo difiere del que actualmente rige en su obra?

—Yo antes escribía de una manera barroca, muy artificiosa. Me pasaba lo que les pasa a muchos escritores jóvenes, creo. Por timidez, creía que si hablaba sencillamente la gente creería que no sabía escribir. Sentía la necesidad de demostrar que sabía muchas palabras raras y que sabía combinarlas de un modo sorprendente. Yo creía que la literatura era técnica y nada más, pero ya no estoy de acuerdo con eso. Los mejores escritores no tienen artificios; en todo caso, sus artificios son secretos. Quevedo, un escritor que es todo artificio, no ha podido salir nunca de su país. En cambio, Cervantes es conocido y admirado en todo el mundo, hasta en malas traducciones.

—Pero Cervantes tiene muchos artificios, ¿no cree usted?

—Sí, pero juega con cosas, no con palabras. El concepto barroco de la literatura corresponde a la vanidad. Desgraciadamente, mis cuentos son barrocos en ese sentido. De todos mis libros, el que más me satisface es *El hacedor*; si tuviera que quedarme con una sola de mis obras y perder todas las demás, es ésa la que escogería para representarme ante el mundo. Me temo que mis cuentos sean unos *freaks*.

—¿Cómo escribió sus cuentos? ¿Tardaba mucho en hacerlos, los corregía mucho?

—Sí. Me divertía mucho planearlos y pensarlos de antemano, comentarlos con mis amigos, corregirlos minuciosamente. Pero, poco a poco, llegué a escribir más rápido, con menos borradores. Tardé años en descubrir que hay que escribir de una vez, y corregir después. Antes, cuando escribía mis primeros ensayos, por ejemplo, empezaba por redactar unas seis líneas “definitivas” y luego iba añadiendo las demás, una por una, lentamente. Cuidaba mucho de no manchar el papel, copiaba y volvía a copiar en hojas nuevas lo que había escrito. Componía como por sentencias aisladas, sin continuidad. ¿Ha leído usted los ensayos de Emerson? Son así. Él decía que no creía en los argumentos. Su estilo es un simulacro de sucesión. Así escribe Séneca, y Gracián también, me parece. Ahora me resulta un procedimiento afectado, falso.

—¿Cómo llegó usted a abandonar la poesía y dedicarse al género narrativo?

—En el año 1939 caí muy enfermo de una septicemia, como Dahlmann en “El Sur”. La fiebre y el delirio fueron tales que creí enloquecer y temí que ya no podría volver a escribir. No quería ni siquiera que mi madre me leyera libros porque tenía miedo de no poder entenderlos. Una noche en el sanatorio, ya un poco mejorado, ella me empezó a leer un libro

de C. S. Lewis, *Out of the Silent Planet*, que acababa de llegar de Londres. De pronto, descubrí que estaba llorando de alegría, porque sí entendía lo que mi madre me leía. Entonces decidí escribir algo, pero algo nuevo y diferente para mí, para poder echarle la culpa a la novedad del empeño si fracasaba. Me puse a escribir ese cuento que se llama “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.

—Pero ya había escrito cuentos antes, ¿no?

—Bueno, había escrito “Hombre de la esquina rosada”, que, a pesar del éxito que ha tenido, no vale gran cosa, y había escrito esos cuentitos de infamia, que sólo son glosas de otros libros. También había escrito una falsa nota bibliográfica que se llama “Acercamiento a Almotásim”, un trabajito muy divertido que inserté en mi colección de ensayos *Historia de la eternidad*. Un amigo mío creyó que esa novela policiaca realmente existía y trató de pedirla a Londres.

—Al empezar a escribir sus cuentos fantásticos, ¿creía que estaba haciendo algo nuevo y revolucionario en la literatura?

—No. Todo lo que yo he hecho está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton, y algún otro. Hasta el procedimiento de hacer falsas notas bibliográficas está ya en el *Sartor Resartus* de Carlyle. Cuentos de ese tipo son raros en español, pero no en otras literaturas. En eso tenía razón el comentarista del *Times* de Londres al observar que mis cuentos contradicen por completo el tradicional realismo hispánico. Claro, Lugones había publicado unos cuentos fantásticos muy lindos. Pero no siguió con ellos y tampoco despertaron gran interés. Parecía no haber ambiente entonces para esa literatura. No, yo no creía hacer nada revolucionario con mis cuentos.

—¿Cómo vivía usted en esos años en que inició su obra narrativa? ¿Cuál era su rutina diaria?

—Yo estaba muy amargado en esa época. Trabajaba en la biblioteca municipal de un barrio extremo del sur de Buenos Aires, un barrio obrero, humilde. Me encontraba en una situación muy falsa. Muchos me consideraban un buen escritor, yo colaboraba en *Sur* y en otras revistas, escritores extranjeros que llegaban a Buenos Aires me venían a visitar como si fuera una figura de renombre. Pero mi vida cotidiana no concordaba con esa supuesta fama; era una vida curiosamente anónima, fastidiosa. Recuerdo que un día, en la biblioteca, un compañero de trabajo descubrió en una enciclopedia una nota biográfica sobre el escritor Jorge Luis Borges. Me dijo “qué raro que tenga el mismo nombre”; no sabía que yo era ese escritor. Me pagaban unos 210 pesos mensuales, que aun entonces era una miseria. Luego unos amigos míos fueron con el intendente para que me subiera el sueldo. Me lo subió a 240 pesos, pero a condición de que no volviera a oír nada de mí. Trabajaba unas seis horas diarias; había poco que hacer y sólo tenía que conservar el horario, pero me molestaba esa situación ambigua. Estaba de mal humor; de esa época data mi ensayo polémico contra Américo Castro, que ahora me parece equivocado. La gente con quien trabajaba era, por lo general, muy vulgar, de poca cultura. Había unas chicas de la baja clase media que hacían de secretarias. Siempre me trataban con indiferencia hasta que supieron que yo era amigo de lo que ellas consideraban gente *chic*. Una tarde me habló por teléfono Elvira Alvear para invitarme a tomar el te. Al oír esto, aquellas muchachas en seguida empezaron a tratarme de otra manera, a mirarme, a hacerme preguntas sobre mis amigos, a quienes ellas pretendían emular a su modo. Hasta había gente rufanesca empleada en esa biblioteca. Un día, en el excusado, un compañero de trabajo se quitó la camisa para enseñarme las cicatrices que tenía en el pecho, de sus peleas a cuchillo. Todo ese ambiente me deprimía. Algo de mis labores de entonces está reflejado en el cuento “La biblioteca de Babel”. Es un cuento fantástico, pero contiene unos datos muy precisos, sin justificación dentro del relato, que se refieren a la biblioteca donde yo trabajaba: aquellas cifras que especifican el número y la colocación de los anaqueles, por ejemplo. Era una biblioteca muy modesta y muy desordenada. Habíamos clasificado los libros según ese absurdo sistema de Bruselas, o mejor dicho habíamos tratado de clasificarlos, porque estaban colocados en cualquier orden, o desorden. Yo leía mucho en esos años. Francisco Luis Bernárdez había metido allí varias obras de autores católicos que resultaban un poco incongruentes en ese barrio proletario. Entre ellas descubrí a León Bloy, que me gustó mucho y a Paul Claudel, que no me gustó tanto. Yo también pude juntar allí una pequeña colección de literatura inglesa. Unos nueve años trabajé en esa biblioteca, hasta que en 1946 el gobierno peronista me destituyó, o mejor dicho me transfirió a otro cargo ridículo y humillante, el de inspeccionar las aves que llegaban al mercado central de Buenos Aires. Comenté esa injusticia con un compañero y éste me dijo: “Votaste por Tamorini (un candidato radical de entonces), fuiste partidario de los aliados durante

la guerra. ¿Qué más quieres?" A partir de entonces pude vivir con unos cursos de literatura inglesa que me ofrecieron en el Colegio Libre de Estudios Superiores y en el Instituto Anglo Argentino. Me costó trabajo al principio porque no estaba acostumbrado a hablar en público, pero luego me acomodé. Di también una serie de conferencias sobre escritores norteamericanos: Hawthorne, Poe, Thoreau, Melville, Whitman, James.

—¿Quiere usted decir que sus cuentos fantásticos eran un modo de superar o trascender todo ese ambiente?

—En parte, sí. Me sentía muy desdichado. Además, veía que todos los escritores argentinos oficialmente alabados y premiados entonces eran inferiores a mí, y eso también me molestaba.

—Todo lo que cuenta de la biblioteca, de la vulgaridad, de los malos escritores, me hace pensar en su cuento "El Aleph". ¿Me podría decir si Carlos Argentino Daneri representa a alguna persona real?

—Combina rasgos de varias personas, pero en lo esencial es una caricatura de un amigo nuestro, de cuyo nombre no quiero acordarme, que escribía versos como los de Carlos Argentino, suntuosos y de mal gusto. Carlos Argentino es una figura absurda, semejante al protagonista de un cuento de Wells, "The man who worked miracles": tiene un gran poder que no le sirve para nada, salvo para escribir un poema disparatado. Es también, en cierto modo, una personificación de toda la vulgaridad que antes describí. Habla, por ejemplo, de ir a una confitería a tomar "la leche". Usted habrá observado que nosotros tenemos la costumbre de tomar el te por la tarde, a la manera inglesa. Pero hay gente en Buenos Aires que no sabe tomar el te, que toma una taza de leche con apenas una gotita de te, y por eso lo llaman "la leche".

—Pero me parece que a Carlos Argentino usted le ha atribuido algunos rasgos que son como los suyos propios: me refiero, por ejemplo, a su puesto en una biblioteca del sur, en cuyo papel redacta su poema, etcétera.

—Sí, hay algo de eso. Lo del papel fue una pequeña broma mía, porque ese cuento lo escribí precisamente en papel con membrete de la Biblioteca Miguel Cané, donde yo trabajaba.

—Ahora quisiera preguntarle sobre algunas de sus lecturas favoritas. He notado, al leer y releer sus ensayos, que hace repetida referencia a ciertos autores que, en general, son poco leídos hoy en día. Uno de ellos me ha llamado la atención.

—¿Quién? ¿Schopenhauer?

—No. Pensaba en un escritor mucho menos conocido: Fritz Mauthner.

—El autor del *Wörterbuch der Philosophie*. Era un judío de origen checo que vivió a fines del siglo pasado. Publicó unas novelas muy malas, pero sus trabajos filosóficos son excelentes. Es un escritor admirable, muy irónico, cuyo estilo recuerda al del siglo XVIII. Creía que el lenguaje sólo sirve para ocultarnos la realidad o para la expresión estética. Su diccionario de filosofía, uno de los libros que con mayor fruición he frecuentado, es en realidad una colección de ensayos sobre diversos temas, tales como alma, mundo, espíritu, conciencia, etcétera. La parte histórica es también buena; Mauthner era muy erudito. Quería que su diccionario se leyera de un modo escéptico. Gasta unas bromas muy lindas. Habla, por ejemplo, del verbo alemán *stehen* (en inglés, *to stand*), que no tiene equivalente en francés o en español, donde hay que decir *être debout* o *estar de pie*, que no es lo mismo. Pero observa que el francés y el español tienen que conocer el concepto de *stehen*, porque de otro modo se caerían al suelo. He observado que Mauthner es casi totalmente desconocido en el mundo hispánico. Existe una traducción fragmentaria y muy mala de su *Crítica del lenguaje*, hecha por una persona que evidentemente no sabe alemán. Es una versión tan literal que el lector tiene que saber alemán para entenderla. Yo les propuse a varios editores una antología de selecciones de Mauthner en español, que a mi modo de ver podría interesar a mucha gente, pero no quisieron. Bioy Casares y yo también hemos preparado antologías de Plinio, de Gracián, de Sir Thomas Browne, hasta con notas y todo, pero no encontramos quién las publique. Los editores son unos imbéciles, unos animales, realmente. Tardaron un año en aceptar la idea de la colección "Séptimo Círculo", cuyo éxito ha sido enorme, porque decían que la literatura policiaca no era cosa digna de una editorial seria. Ahora hemos sugerido una biblioteca de *science fiction*, pero tampoco se ha podido realizar.

—No sé por qué pienso en esto ahora, pero ¿ha leído a Spengler?

—Sí. Lo leí primero en España, en la traducción de García Morente, que es muy buena, y luego lo volví a leer en alemán. Veo que la gente ahora lo condena por pesimista, por haberse hecho nazi en sus últimos años. Lo van olvidando a favor de Toynbee. Éste puede tener más razón, pero yo prefiero a Spengler. Vea usted: está bien que se lean los libros por las verdades que encierran, pero también es lindo leerlos en busca de maravillas, por lo bueno o interesante que sería si las cosas fueran así. De esa manera leo yo a Freud y a Jung, por ejemplo. Spengler era muy alemán, pero no se limitaba a su país; su visión abarcaba todas las culturas. Y era un estilista admirable, cosa que no es Toynbee. Hay que ver la poesía del idio-



"imitó el modo de hablar desganado y nasal del compadrito"

ma que es posible en alemán. Fijese en el título de la obra de Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, que se suele traducir como *The Decline of the West*, *La decadencia de Occidente*. Pero literalmente significa *the going down of the evening land*, el ir hacia abajo del país del atardecer. Qué lindo, ¿no? Probablemente, un alemán no sería consciente de ellas, pero esas metáforas están ahí en las palabras.

—Usted ha leído mucha literatura inglesa, ¿no es así?

—Casi no leo otra cosa. A mis amigos de habla inglesa les digo a veces que no vale la pena que se pongan a estudiar otros idiomas, porque con saber el inglés ya tienen acceso a lo mejor de la literatura.

—Aparte de Shakespeare, claro está, veo que usted admira a muchos escritores ingleses que ahora están un poco olvidados, por lo menos en mi país: De Quincey, Stevenson, Kipling, Chesterton.

—Leí a De Quincey por primera vez cuando tenía dieciséis años, desde entonces lo he leído y releído innumerables veces. Es un escritor muy rico en sugerencias, de una curiosidad y una erudición casi inagotables. Como explorador de la vida onírica, es único en la literatura. Su estilo es excelente, salvo cuando quiere ser humorístico. Recuerdo un ensayo largo de De Quincey que es de lo mejor suyo "The Last Days of Emmanuel Kant", la descripción de cómo se apaga una poderosa inteligencia: una cosa intensa, tristísima. En cuanto a Stevenson, Kipling y Chesterton, he leído sus narraciones tantas veces desde chico que ya casi las puedo recrear íntegras en la memoria. El destino de Stevenson demuestra lo malo que es escribir para chicos. La gente ha olvidado que es un gran escritor. Su estilo es uno de los más admirables que conozco. Hace poco tuve ocasión de comprobarlo una vez más en una de mis clases de literatura inglesa en Buenos Aires, al comparar *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* con *The Portrait of Dorian Gray*. La idea que tenía Wilde de *fine writing* era mencionar cosas bonitas, como los modernistas, como Gabriel Miró. El estilo de Stevenson es incomparablemente mejor: frase por frase feliz, con una perfecta economía de medios. A Kipling lo desprecian ahora por haber sido apologista del imperio británico, *the white man's burden* y eso. Es siempre injusto juzgar a un escritor por sus ideas. Por lo demás, yo creo que la idea que tenía Kipling del imperio es defendible. No era racista, creía en un imperio democrático. Mire usted la libertad que han dejado los ingleses con su imperio. Kipling es autor de unos relatos extraordinarios, casi tan complejos y sutiles como los de Henry James. Lea usted, por ejemplo, un libro suyo que se llama *Limits and Renewals*, sobre todo los cuentos "The Church that Was at Antioch", "Dayspring Mishandled" y "Unprofessional", este último un cuento que releo todos los años, y todavía no consigo comprenderlo del todo. Ahí encontrará un Kipling que no tiene nada que ver con la propaganda y el imperio. A Chesterton lo quieren juzgar simplemente como un católico, o para censurarlo o para exaltarlo. Lo cierto es que Chesterton es un gran poeta, con un lenguaje rico y lleno de vida. Lea usted "Lepanto", "A Second Childhood", "The Ballad of the White Horse". Y como cuentista es aún más extraordinario.

—¿Me podría decir algo de su amistad con Alfonso Reyes y de lo que significa su obra para usted?

—A Reyes lo traté mucho en esos años en que vivió en Buenos Aires. Era un hombre ingenioso y cortés; tuve gran afecto por él. Es probable que haya influido en mi manera de escribir. Para mí, él y Groussac han sido los principales renovadores de la prosa moderna en lengua española; le quitaron el color local y las pesadas circunlocuciones del *fine writing* a la española, y la convirtieron en un instrumento elegante y preciso. Reyes era un conversador brillante, pero de pocas palabras; no se apoderaba de la conversación, no era orador. Estaba lleno de *apt quotations*; alguna vez he pensado que no se olvidaba de nada de lo que había leído. En nuestras reuniones solíamos contar anécdotas, arte que dominaba Reyes a la perfección, y también hablar del cine, que nos apasionaba a los dos. Una vez nos divertimos mucho proyectando un trabajo, que nunca llegó a hacerse, sobre la literatura de las dos Américas. Pensábamos definirla en función de lo que llamamos en Argentina el "guarango", cuyo espíritu podría tomarse como la espina dorsal de esa literatura y que florece en dos direcciones: por el lado de la cursilería y del mal gusto, y por el del compadre —esa figura que Vicente Rossi calificó de "duelista estoico"—, es decir, por el lado de la dureza, de la fuerza viril. Nos gustaba clasificar a los escritores según ese esquema. Por ejemplo, Larreta y Amado Nervo eran unos cursis; Whitman, Alfauerte y Hemingway, compadres. Otros podían ser, según les daba, lo uno o lo otro: Poe, Darío, Lugones.

—¿Cuáles de las obras de Reyes le gustan más?

—Admiro su prosa, pero no su poesía. Sus libros de poemas están llenos de curiosidades: sonetos de ocasión, cartas en verso, poemas acrósticos, etcétera.

—En México se alaba mucho *Ifigenia cruel*.

—Sí, ése es mejor, pero también me costó trabajo acabarlo. Me gustan mucho más sus ensayos: *Reloj de sol*, *Simpatías y diferencias*, *El deslinde*. Sé que mucha gente lo censura por no haber escrito libros orgánicos, *but I don't hold that against him*. En él, no importan tanto los libros, sino la impresión de conjunto que dan, esa sustancia que se llama Reyes. Todo lo que hacía era, en realidad, obra de conversador; es un tipo de literatura perfectamente justificable. Esos libros son admirables en el mejor sentido de la palabra. Como prosista, me parece infinitamente superior a cualquier otro en América. La generosidad y la hospitalidad del hombre están plenamente en sus obras. Tenía una vasta cultura; no se encerró nunca en su país. Bioy Casares y yo hicimos todo lo que pudimos por conseguirle el Premio Nobel; yo creo que lo esperaba en sus últimos años. Pensamos que el apoyo de otro país ayudaría mucho, pero vimos con asombro que en la Sociedad Argentina de Escritores no había quien compartiera nuestra opinión; nadie quería apoyar la candidatura de un escritor "extranjero". El único Premio Nobel concedido a nuestra América no ha sido realmente representativo. Y hay que ver la gente que se está proponiendo ahora: Juana de Ibarbourou, Rómulo Gallegos. Hasta se llegó alguna vez a proponer a Ricardo Rojas, un hombre que para mí ha sido siempre el epitome del falso escritor. Escribía versos como éste: "En una villa vive un conde francés que es una maravilla", y su llamada *Historia de la literatura argentina* dedica no sé cuántas páginas a la literatura colonial, algo que sencillamente no hubo en nuestro país. Esa historia la definió para siempre Groussac: "mamotreto públicamente aplaudido por quienes apenas lo han abierto, historia de algo que orgánicamente nunca existió", etcétera. Era un hombre increíblemente engreído; convirtió su casa en un museo Ricardo Rojas, con vitrinas en las que exponía el primer manuscrito de su *Historia*, la lapicera con la que había escrito *El país de la selva*, y cosas por el estilo. Yo le pregunté una vez por qué no ponía también las colillas de los cigarrillos que había fumado mientras redactaba tal o cual libro. Recuerdo una ocasión en que fuimos un grupo de escritores a conseguir su apoyo para un premio que se pensaba otorgar a Victoria Ocampo; nos tuvo hasta las altas horas de la noche, paseándose entre sus vitrinas, *telling smutty stories at the top of his voice*. Durante el peronismo mantuvo, eso sí, una actitud admirable. Pero su obra es una porquería.

La última tarde antes de irme, le llevo a Borges mis ejemplares de *Ficciones*, *El Aleph* y *El hacedor* para que me los firme con ese garabato zigzagueante que ahora apenas deletrea su nombre. La madre, que le sostiene los libros mientras escribe, observa: "En ésa te fantaseaste mucho, Georgie. A ver si pones más cuidado en la siguiente." Borges se esfuerza mucho, logra un "J. L. Borges" un poco más claro, y pregunta: "¿Salió algo?" (Recuerdo esas líneas terriblemente proféticas de "La biblioteca de Babel": "ahora... mis ojos no pueden descifrar lo que escribo... estos rudos símbolos que mi fatigable mano garabatea en la tapa de un libro".) Un poco en plan de burla, la madre lo critica por no dejar que sus obras completas sean realmente completas; Borges responde con fingido mal humor que sus primeros libros de ensayos son tan afectados y pretenciosos que sólo merecen el olvido. De pronto, Borges se mete en su cuarto; emerge con un ejemplar de la *Antología poética argentina* que editó hace años con Bioy Casares y Silvina Ocampo. Señala en él algunos poemas favoritos y me pide que los lea en voz alta. Leo "Apellidos" y "Circuncisión", de Carlos Grünberg; "Aulio Gelio", de Capdevila; "Soneto de tus vísceras", de Fernández Moreno; "Walt Whitman", de Martínez Estrada; "Luz de provincia", de Mastronardi; los admirables sonetos de Enrique Banchs. Pondera sus felicidades de expresión y cree percibir, pese a sus estilos diversos, una misma entonación argentina en todos. Esa noche asistimos a una cena en casa de la profesora que ha traducido las prosas de *El hacedor* para una edición en inglés que pronto publicará la Universidad de Texas. Borges se muestra animado, conversador, muy entusiasta del tradicional pavo asado. Hacia las once y media doña Leonor anuncia que deben retirarse. Los acompaño al coche que los espera. Le digo a Borges:

—Aquí me despido. Mañana debo volver a México.

—Qué suerte tiene usted. Muchas gracias por todo.

—Al contrario, gracias a usted. Espero que no lo haya molestado con tantas preguntas.

—Nada de eso. Que tenga buen viaje. Adiós.

—Adiós.

# La línea central

Por Octavio PAZ

*En medio del corazón la misma  
línea central para desear y pensar.*

—H. MARTINSON

Mi amigo Zekeli me pidió que escribiese unas cuantas páginas de presentación, al frente de nuestro libro. Digo "nuestro" sin mucha convicción. Aunque he colaborado con él cerca de dos años, revisando una y otra vez cada poema, Zekeli es el autor de la selección y las notas. \* Esta circunstancia, para no hablar de la más grave: mi ignorancia de la lengua en que fueron escritos los poemas, habría justificado mi negativa. Acepté, sin embargo. No es imposible adivinar la razón: la complicidad. Empleo sin rubor esta palabra. A mi parecer es la única que designa con precisión la sociedad secreta de la poesía en nuestra época. Todas las otras, desde camaradería hasta fraternidad, son propiedad de las Iglesias, los partidos, los gobiernos y las sectas. Dentro de ciertos límites nuestro mundo tolera el ejercicio de la poesía pero no lo considera como una actividad legítima, es decir, productiva. Nada más natural que llamar cómplices al poeta y al lector de poemas: los une una pasión que la mayoría y sus jefes no comparte y que con frecuencia reprueba.

Si las pasiones fuertes son las pasiones lúcidas, este libro ha fortificado mi pasión en la medida en que me ha hecho reflexionar con mayor claridad sobre la universalidad de la poesía. El poema es lenguaje, pero lo es con tal intensidad que salta por encima de las barreras de los idiomas y se transforma en una suerte de ideograma. *Vemos un poema; leemos un texto en*

\* Agradezco la ayuda que me prestó Jean-Clarence Lambert, introductor de la poesía sueca contemporánea en Francia, en la revisión de las traducciones.

- *La Imprenta Universitaria publicará próximamente, dentro de la Colección Poesía y Ensayo, Cuatro poetas suecos de Paz y Zekeli. En las siguientes páginas presentamos el prólogo y algunos de los poemas que integran esa colección.*

prosa. Tal vez esta distinción aclare nuestras intenciones. Este libro no pretende "informar" ni enseñar nada sobre la literatura de Suecia. Aspira a ser libro de poesía. Lo hicimos por el placer de hacerlo, sin que nos guiase ningún propósito "cultural" o educativo. Nos decidimos a publicarlo porque no hay nada más humano que el deseo de compartir un placer. ¿Pero es necesario justificar la aparición de un volumen de poemas?

Me imagino que para la mayoría de los hispanoamericanos la palabra Suecia evoca, ante todo, la idea de norte. Al menos eso es lo que a mí me sucede. Norte: uno de los puntos cardinales. Un signo de orientación segura. *Tener un norte* es saber hacia dónde se va, contar con una indicación clara. Para nosotros el norte tiene cierta preeminencia moral; sugiere fuerza de voluntad, tenacidad, rectitud de propósito, marcha hacia una meta, idealismo. Sólo el oriente le gana en significación espiritual. Temo que estas ideas, en lugar de acercarnos a la poesía de Suecia, nos alejen. Son algo peor que un error: un lugar común. Desvanecerlo será comprobar que la poesía, precisamente por ser una actividad central del espíritu humano, no pertenece a ningún lugar determinado.

Los puntos cardinales son una de las invenciones más ingeniosas del hombre. Su utilidad es manifiesta: nos sitúan, señalan dónde estamos y hacia dónde vamos. Son cuatro puntos fijos, plantados en el espacio. Pero se trata de una fijeza ilusoria. Unos cuantos pasos hacia adelante o hacia atrás son suficientes para cambiarlo todo: lo que estaba al norte queda ahora al sur de mis ojos. Los cuatro puntos se mueven con nosotros y, lejos de estar fijos en un sitio, están en todas partes. O en ninguna. Ni siquiera son cuatro. Entre sur y oeste hay un infinito número de puntos: una infinidad de caminos equivocados. Quizá por



"aquí en este silencio que borra el linde"



"todos vivimos en la misma ciudad"

eso los aztecas y otros pueblos, más cuerdos que nosotros, creían que los puntos eran cinco: norte, sur, este, oeste y centro. Las cuatro direcciones se movían y, al moverse, cambiaban la coloración y el significado del caminar humano; el centro, igual a sí mismo siempre, era el eje del universo.

La dificultad consiste en encontrar ese centro. Nos movemos cada día con mayor velocidad y así nos extraviamos con mayor rapidez. ¿Sabemos en dónde estamos? Nadie podría decirlo. Y por eso nadie sabe hacia dónde vamos. Ciertamente, leemos las mismas noticias, utilizamos los mismos artefactos, vemos las mismas películas: todos vivimos en la misma ciudad. ¿Dónde está esa ciudad? Nuestros pequeños departamentos son más grandes que el desierto para el árabe. Lo desconocido nos rodea, aunque sepamos el nombre de todos nuestros vecinos, porque no estamos seguros ni de nuestra propia identidad. ¿Quién no se ha sorprendido al descubrir que el rostro de ese extraño, reflejado en la vitrina, entre el gentío, era el suyo? Perder la identidad significa extraviarse en uno mismo. No "perder el norte" sino el centro, el punto fijo. Hoy podemos ir a todas partes pero cada sitio es ninguna parte. Recobrar la orientación del movimiento, restablecer la armonía de las cuatro direcciones y de los tres tiempos, saber en dónde estamos y adónde vamos: quietud, regreso al punto de intersección. Hemos tenido demasiados guías. Desconfío de los hombres y de las obras que pretenden mostrarnos el camino recto. Cada uno de esos caminos termina en un muro o en un desfiladero. Lo que necesitamos los hombres modernos es aprender a quedarnos quietos. Le pido a la poesía que nos haga, así sea por un instante, coincidir con nosotros mismos.

A pesar de lengua y tradición comunes, los cuatro poetas que aparecen aquí están tan alejados entre sí como los cuatro puntos cardinales. Cada uno de ellos prosigue una aventura distinta y sus obras apuntan hacia direcciones divergentes. Nada los une, excepto su relación con un centro magnético. Se trata, por tanto, de una oposición complementaria. Signos en torno a un punto fijo, sus antagonismos son armónicos y forman un todo coherente: una poesía con carácter propio, un lenguaje. Cada poeta sigue su camino; y todos esos caminos son tentativas por llegar al centro sin nombre, al lugar de reconciliación de los cuatro elementos. Ninguno coincide con el centro porque jamás ningún poeta, ningún hombre, ha coincidido plena y permanentemente consigo mismo y con la realidad. Tal vez algún místico, algún sabio. No lo sabemos: la sabiduría es, por esencia, silencio. Nosotros debemos contentarnos con fugaces encuentros, iluminaciones instantáneas. Es poco pero es suficiente. No resistiríamos más. Cada obra, si de verdad es obra, nos deja entrever esa totalidad. Una totalidad que siempre está más allá de nosotros y de las palabras que la nombran. Por eso siempre me ha parecido inexacta la distinción entre forma y contenido. Los poemas no contienen poesía: son buenos o malos conductores de poesía. Esta propiedad nos permite, así sea a través de una traducción, sentir la corriente poética que emite el original. En efecto, sería una imperdonable ligereza de mi parte juzgar las obras poéticas de Harry Martinson, Artur Lundkvist, Gunnar Ekelöf y Erik Lindegren. No lo es señalar aquellos pasajes de sus poemas que me dieron la sensación de *contacto* con ese centro, origen y fin del movimiento, que identifiqué con la poesía.

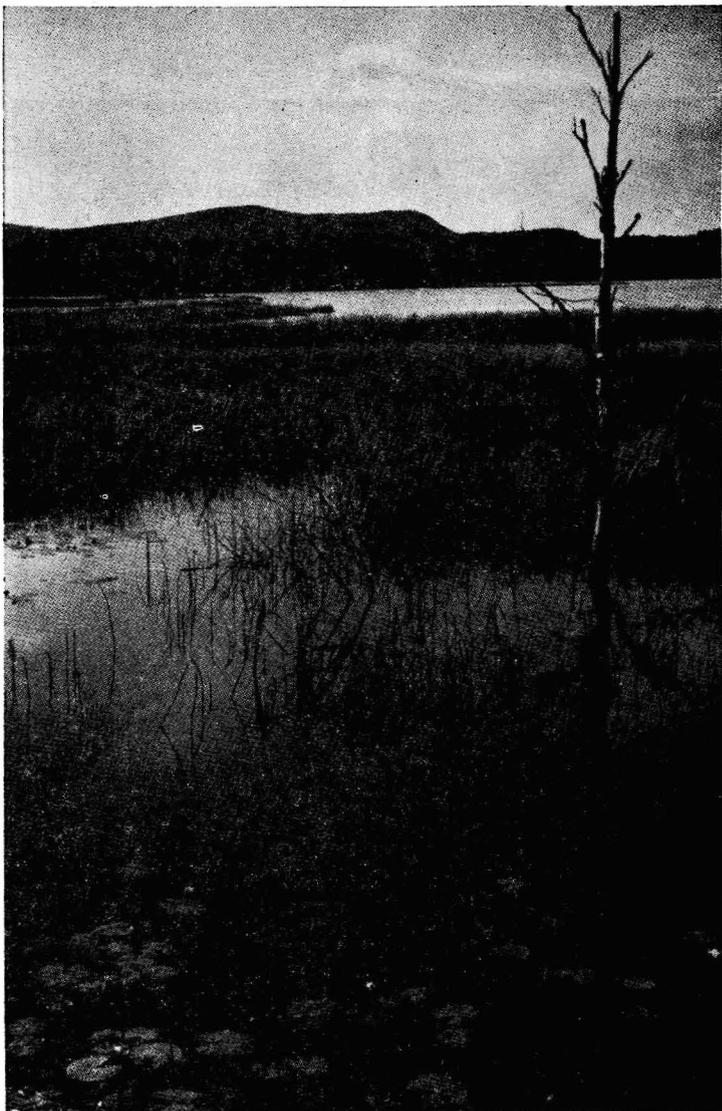
Martinson es un poeta viajero. Algunos de sus poemas relatan experiencias de viajes reales; otros, para mi gusto los mejores, son viajes hacia dentro — no de sí mismo sino hacia el interior de la realidad. Viajamos para alejarnos de nuestra tierra natal o para regresar a ella. Martinson nunca la abandona; mejor dicho, ella lo sigue por todas partes. El misterio o el asombro no están lejos, en mundos desconocidos. La verdadera desconocida es esa presencia familiar, íntima y, sin embargo, remota, que vemos todos los días. Me parece que este poeta busca en sus viajes, en sus poemas, recobrar esos instantes en que nuestra mirada coincide con esa presencia. Momentos de reconocimiento más que de conocimiento, en los que la realidad se presenta desnuda.

Martinson es un poeta realista si se entiende por realismo no tanto copiar a la realidad como fundirse a ella. No es extraño que exalte el amor y la infancia, estados propicios a la revelación de los poderes de la naturaleza. Lo que busca en ellos es la fuente de la espontaneidad, cegada por los hombres modernos. Realismo significa reconciliación con la naturaleza; amor e infancia, reconquista de la espontaneidad y de la imaginación; poesía, acuerdo con la vida profunda de la tierra, armonía entre el árbol, el cielo y la mujer. ¿No estamos ante una "sabiduría"? Creo que Martinson concibe su obra como un remedio mágico

contra los males contemporáneos. Pero no nos ofrece un brebaje raro; su filtro es límpido y simple como el agua. Poesía: vida filtrada. El secreto de este poeta es el de la volatinera de uno de sus poemas: "Sonreír encima de abismos." Sólo los niños, los enamorados y los sabios caminan sobre el precipicio como aquel que da un paseo por las afueras de su pueblo. A veces, a la mitad de un poema nítido como la visión de un valle pequeño, un día claro, desde la colina verde y ocre, nos sale al encuentro, vestida de cualquier modo, la diosa carnal. Nos enlazamos a esa aparición "para hacer dios". Sabemos que "la dicha tarda y no llega". No importa: "la alegría siempre está".

Lundkvist también es viajero. La curiosidad lo ha llevado a recorrer los cinco continentes: su obra de traductor, tan extensa como su obra de poeta, cubre territorios tan alejados como los de sus viajes. Cuando lo conocí, me pareció un niño que había crecido demasiado. Esto explica, quizá, su continuo vagar. Dispuestos siempre a la aventura, los niños son los únicos seres realmente libres, los únicos viajeros de verdad. Cada una de sus horas se abre a lo inesperado; cada incidente diario equivale a un descubrimiento. Los viajes de los adultos son un triste remedio de las expediciones infantiles; tomamos barcos y aviones porque no podemos "pintar venado". Todo es inútil: las siete maravillas del mundo no son aquella tarde en que nos fugamos de la escuela, aquel día de asueto y sus hallazgos. Lundkvist lo sabe. Ha visto los grandes ríos de la tierra; buscaba en ellos al arroyo de su infancia, "chico travieso corriendo por la yerba", pero en sus remolinos descifró apenas una historia ininteligible de fango y sangre.

En su actitud no hay nostalgia ni contemplación ante el espejo. Sigue siendo un muchacho travieso: la vida está afuera, en la calle y el espacio abierto. Como esos adolescentes de Stevenson y de Twain, no viaja para conocer el mundo sino para estrecharlo entre sus brazos poderosos. Su poesía es un continuo deslumbramiento, una sucesión de imágenes visuales, como si se tratase de las descargas de una artillería insólita que, en lugar de destruir, crease. Cada disparo es un árbol, una estrella, una ciudad, una mujer. Estética peligrosa: el hallazgo es el tiro por la culata de la sorpresa. Hay un momento en que el



"sobre el otoño, sobre lo otoñal"

asombro se vuelve monotonía; entonces le pedimos al poeta una verdad de pan. Por fortuna, la fantasía sólo es la mitad de Lundkvist. La otra es el corazón: amor, cólera, entusiasmo. Las imágenes se las saca del pecho. No son un símbolo sino un gesto real. Presencias instantáneas, cambiantes como todas las cosas del mundo, la energía que las anima es siempre la misma. No olvidaré esa visión de la bailarina gítana: agua que se vuelve vasija al girar, vasija que se vuelve polvo, polvo que es humo. Moral y desengaño de la metáfora. ¿Todo es humo? Todo es fuego, replica el poeta. El verdadero tema de Lundkvist es la energía vital, la fuerza anónima que rige nacimiento y muerte. No el hombre sino los hombres; no su infancia sino la de la tierra; no el mundo sino lo que mueve al mundo. Las ideas sociales de Lundkvist son, como su poesía, un vitalismo. La energía es igualitaria. Amorfa, mínima y todopoderosa, la poesía "nunca es diente o cuchillo". Es "la resurrección de la hierba en la mano".

Después del movimiento, la quietud. Contemplación y no viaje, meditación y no descubrimiento. Ekelöf no se propone recorrer el mundo sino conocerse a sí mismo, encontrar un punto de apoyo, la piedra de fundación del hombre. No es necesario salir. La habitación de siempre, la ventana, la mesa, la luz de la lámpara. Afuera hay dos nubes, cuatro pinos, una colina que amarillea. Los senderos están llenos de hojas secas. Llovió ayer y el barro se pega a la suela de los zapatos. Nos hemos vuelto más pobres pero nos quedamos con lo esencial. A pesar de sus viajes, Martinson y Lundkvist no dejan nunca de pisar tierra firme. El suelo se hunde bajo los pies de Ekelöf; los árboles y la colina se disgregan lentamente, el sol mismo vacila y cede. Las cosas pierden su apoyo: flotan, se dispersan, se desvanecen. El mundo es un caos ceniciento. Todo cae en sí mismo y no acaba de caer. La realidad se desfonda. Incoherencia: falta de fundamento. O tal vez sucede lo contrario: la conciencia está herida de muerte y no acierta a dar unidad a sus visiones. ¿Cómo saberlo?

Martinson y Lundkvist creen que "el mundo está bien hecho": lo que está mal es la civilización. Para Ekelöf el mal es más profundo. No está en la historia de los hombres sino en los hombres que hacen la historia. Es un mal incurable, una verdadera lesión del ser. Poesía que es, simultáneamente, destrucción del mundo sensible y de la conciencia que lo percibe. Pero el poeta no se limita a registrar esta paulatina evaporación de la realidad. Hay otra visión —aunque pocos la vean; otra palabra— casi indecible. Una realidad que se nos da como negación del mundo y de su sentido, esto es, del lenguaje; una poesía que es ausencia y silencio, palabra que se vuelve sobre sí misma y se destruye. Sólo queda en pie la sílaba *no*. Sobre esta negación "el mirlo canta su canción tardía". Más allá de negación y afirmación, más allá de todo sentido, el mirlo canta y su canción es, literalmente, insensata. En uno de sus poemas más intensos y complejos (*Absentia Animi*), Ekelöf nos deja entrever a qué realidad última aluden sus palabras: algo "cerca-lejano", que no es ni el mundo ni el alma, la nube o la imagen de la nube, esto o aquello. Algo que está aquí y que, apenas lo nombramos, desaparece. La canción del poeta es siempre "canción de otra cosa".

Agua (espontaneidad y cordura), tierra (muerte y resurrección), aire (palabra y silencio): falta el elemento erótico y guerrero, el fuego. El signo de Lindegren es el de Shelley y los románticos alemanes. Es el pájaro que vive en el oeste. Ni sabiduría, ni acción, ni contemplación: pasión. Elemento contradictorio, perpetuamente desgarrado y renaciendo sin cesar de su dispersión. Doble, no puede vivir sin su pareja — a condición de aniquilarla y aniquilarse. Apenas conseguida la unidad, brilla y se extingue. Es el solitario y el enamorado. La poesía de Lindegren parte, como la de Ekelöf, de la negación del significado. El mundo es prisión o desierto; no hay caminos, el horizonte se ha cerrado: la única salida es hacia arriba o hacia abajo. Como la llama, el poeta cae y se levanta. Ícaro es su patrono. Y en el otro extremo: el ahogado, buzo que explora las aguas duras de la muerte. Alas rotas y naufragios. La palabra vuela y se quiebra en astillas; el poema es un balbuceo de sílabas, la ola que cubre los despojos pálidos. Sobre esos restos se eleva, "al fin libre", la fe de la mariposa en el viento". Esta línea, aérea y simple, sostiene un mundo de significados y asociaciones. Para Lindegren la mariposa, símbolo de la metamorfosis y de la supervivencia, es lo único perdurable.

El poeta no construye sobre la piedra. Tiene fe en lo más frágil y sus poemas son castillos en el aire. La morada del hombre no está en la tierra ni en el cielo: en el aire, en pleno vuelo. "Nuestro único nido son las alas." Allá, es decir: aquí mismo



"el domingo tuvo los labios pálidos y se quedó mudo"

y ahora, partir es llegar, el tiempo es el instante, la noche es el fin de la noche, el camino es el espacio sin caminos, el movimiento es la quietud... ¿A qué aluden todas esas paradojas? A la verdad más simple e inexplicable, al hecho que todos los días se repite por primera vez: al abrazo. Poeta del desastre, Lindegren es el poeta del amor. O más exactamente: del encuentro. El lugar del abrazo es un espacio en blanco: no hay nada ni nadie sino dos cuerpos enlazados. Negación del mundo de los hombres y de su historia grotesca. La naturaleza imantada gira en torno a los amantes: mar de columnas blancas, bosques transparentes, el campo del cielo, la espiga del sol. Pocas veces la imaginación inventó tantos prodigios para un amor tan desnudo. Abandono al momento, momento de abandono. Sólo que es un abandono que recupera todo lo que hemos perdido en miles de años de estúpido ahorrar, un momento que es el tiempo mismo en su fijeza y en su fugacidad.

Hace más de medio siglo que se ha iniciado la nueva era glacial. Aquí y allá, rompiendo apenas la uniformidad de los hielos, sobreviven pequeñas manchas de verdor. Quizá la misión de la poesía, en el mundo moderno, no consiste en profetizar lo que vendrá sino en ayudarlo al hombre a resistir, a persistir. La cigarra de Martinson, la hierba de Lundkvist, el mirlo de Ekelöf, la mariposa de Lindegren son cuatro emblemas, cuatro exorcismos. En un país en donde el progreso social ha dejado de ser una aspiración inalcanzable o un pretexto de propaganda política, ¿no es reveladora la actitud de esos cuatro poetas? Por lo visto, el problema no consiste únicamente en "elevar el nivel de vida". También habría que elevar el nivel de vida, respetar su diversidad. Pero algo más que la negación define a estos poetas. Dije al principio que un centro invisible los unía. ¿Ese centro no se llama Memoria? No sé. Ninguno de ellos tiene nostalgia del pasado, ninguno quiere regresar. Todos sabemos que no hay regreso. El poeta no es la memoria de lo que fue sino de lo que es. A la manera de los cuatro puntos cardinales, estos poemas apuntan hacia un centro fijo: nuestro origen.



de series divisibles en series  
 de nada en nada a nada  
 tesis antítesis síntesis Tiresias abraxas  
 (como el ruido de una máquina de coser)  
 Y los grillos liman la quietud de la noche  
 Y las arañas tejen telarañas

Absurdo.

Irreal y Absurdo.

En otoño

Esto cruje en mi poema  
 Llegan las palabras y se instalan  
 Las cubre el polvo, el rocío las rocía  
 el polvo o el rocío  
 hasta que el viento las hace girar (y) las deja allá  
 (o) las deja ir a otra parte  
 aquel que *everywhere* busca el fin el sino  
 ya lo sabe el fin del crujido es el crujido  
 el sinfin sin fin que al fin es otra cosa  
 que las botas húmedas pisando la hojarasca  
 pasos distraídos sobre la alfombra del parque  
 hojas pegadas a las botas húmedas  
 pasos distraídos  
 Yerras, tus pasos te extravían  
 No te apresures.  
 Espera.  
 En otoño cuando  
 En otoño cuando todas las barreras  
 sucede  
 que al último rayo oblicuo  
 después de la lluvia  
 vacilante tras largas pausas  
 como sorprendido  
 un mirlo solitario canta sobre una cima  
 canta sin causa, por cantar. Tú miras  
 la cima dibujada contra el fondo del cielo pálido  
 cerca de una nube sola. Y la nube  
 nada como las otras nubes pero a la deriva, *hors saison*,  
 ensimismada (como el canto) y ya siendo otra cosa que  
 Reposo Eterno  
 Absurdo. Irreal.

Absurdo. Yo

canto Yo estoy sentado  
 aquí el cielo una nube  
 No pido más  
 Quiero estar lejos quiero lejanía.  
 Yo estoy aquí  
 Tesis antítesis abraxas.  
 Tú también (como) yo  
 Lejos en otra parte  
 Nada en el cielo claro  
 una nube sobre la cima  
 ¡inconciencia feliz!  
 Y dentro de mí  
 el ojo, perla negra, refleja  
 la imagen de una nube  
 ¡feliz semiconciencia!  
 No es lo que está  
 Es otra cosa  
 Está en lo que es  
 No es en lo que está  
 Es otra cosa.

Oh, lejos, lejos  
 en lo que está lejano  
 ¡algo cercano está!  
 Dentro de mí  
 dentro en lo cercano  
 hay algo que está lejos  
 algo lejocercano  
 en lo cercalejano

algo no esto  
 ni siquiera eso:  
 ni nube ni imagen  
 ni ni ni ni  
 ¡sino otra cosa!  
 Lo único que hay  
 ¡es otra cosa!  
 Lo que es en lo que está  
 es otra cosa  
 (Oh canción de cuna de mi alma  
 ¡canción de otra cosa!)  
 O  
 non sens  
 non sentiens non  
 dissentiens  
 indesinenter  
 terque quaterque  
 pluries  
 vox  
 vel  
 abracadabra.

Abraxas abraxas  
 tesis antítesis síntesis otra vez tesis  
 Absurdo.  
 Irreal. Absurdo.

Y los grillos liman la quietud de la noche  
 Y las arañas tejen telarañas  
 En otoño.

#### *SOBRE EL OTOÑO*

Sobre el otoño, sobre lo otoñal  
 Sobre la campánula tardía y la manzanilla  
 Sobre ver y dejarse ver  
 no, sin intención  
 Sobre amar uno mismo  
 y ser uno mismo amado  
 no, sin amor  
 Sobre el no  
 el mirlo canta su canción tardía

## Harry Martinson

#### *LA MEJOR SOLUCIÓN*

La resignación se encarga de arreglar casi todo:  
 poco a poco se forma una suave costumbre del dolor.  
 Eso acontece sin protestas y sin vivas.

Uno se esfuerza hacia arriba  
 y se acostumbra hacia abajo.

No son las revoluciones, sino las resignaciones  
 las que han permitido al hombre que viva,  
 si es que en realidad ha vivido.  
 Nadie, sin embargo, ha sobrevivido.

Es posible arreglar las jubilaciones,  
 pero las resignaciones se arreglan sin nadie.  
 Alivian poco a poco y sin cesar todas las instituciones  
 de las obligaciones y de las opiniones.

Y el ocaso, sonríe.

*CEMENTERIO*

Sotos de hojas cercan  
 el cementerio.  
 Y con la voz suave del verano  
 dicen  
 lo que no puede volver.  
 Por la hierba algún viento busca algo  
 perdido.  
 Pero el tiempo ya se fue  
 por las puertas enrejadas.

*NOCHE DE CREACIÓN*

Nos encontramos en el puente de piedra.  
 Los abedules estaban de guardia.  
 Como una anguila el arroyo se deslizaba hacia el mar.  
 Nos enlazamos para hacer dios.  
 El susurro animó los granos de otoño  
 y el centeno lanzó una ola.

**Artur Lundkvist***EL ÁLAMO*

Al álamo  
 le gusta su familia.  
 A solas pierde su identidad, su delgadez flexible;  
 danzante en el corro,  
 nunca está inmóvil,  
 siempre tiene unas hojas que quieren jugar con el viento,  
 es una fuente que reluce,  
 árbol lleno de peces,  
 árbol musical que sigue a arcos invisibles,  
 cuchicheo acuático, compañero de los ríos,  
 delata pozos y venas de agua  
 —hasta las escondidas bajo las baldosas—,  
 refresca las fachadas salpicando las piedras,  
 visitante y extranjero  
 nunca es un árbol común y corriente,  
 para el sacrificio del otoño  
 deja caer sus hojas como moneda ensangrentada,  
 es una escoba de ramas secas contra la porcelana del cielo,  
 a solas es siempre él mismo,  
 esbelto y hermético  
 ¡signo de exclamación!

*EL DOMINGO*

El domingo tuvo los labios pálidos y se quedó mudo.  
 Un poco de sol se demoró a lo largo del muro,  
 donde las hojas eran sombras, manos que se despiden.  
 Al anochecer muchos salían y muchos regresaban,  
 entre las casas aún se oía la amenaza de las campanas.  
 Los perros tenían sueño, las palomas estaban ahítas.  
 Sobre una banca dos guantes eran dos manos gastadas, vacías.

Papeles nerviosos de viento en espera del lunes.  
 Y el lunes llegó como despertar y ansia, para volverse  
 ajeteo ruidoso. Todo fue más fácil  
 que lo temido y más difícil que lo esperado.  
 Peatones borraban dibujos de tiza por las aceras.  
 Ya se hablaba mucho menos de los héroes de ayer.  
 Y el viento arreció. Se gastaban muchas cerillas, por las esquinas.

# ¿Por qué se fue Dédalo?

Por Stevan DEDIJER \*

El estudio del comportamiento social de los científicos es una de las ramas menos adelantadas de una de las más jóvenes ciencias sociales: la sociología de la ciencia. Hasta en las *belles-lettres*, como ha señalado recientemente C. P. Snow, los científicos han sido prácticamente ignorados. Los tenues y raros antecedentes que indican la conciencia de este tipo de comportamiento humano se remontan hasta la mitología griega. En la leyenda de Dédalo,<sup>1</sup> el primer inventor humano en su mitología, los griegos describen la conducta de un hombre apasionadamente dedicado a lo que hoy se llamaría la solución de problemas de investigación aplicada y completamente exenta de cualesquiera normas éticas y sociales.

Dédalo inicia su carrera con el asesinato: por celos profesionales mata a su colega Talos y huye a la corte del rey Minos de Creta. Ahí, por medio de inventos apropiados, Dédalo resuelve una serie de problemas de dudoso valor moral y político: construye una máquina que permite a la esposa de Minos ser poseída por un toro, idea un laberinto para que Minos pueda esconder el vergonzoso monstruo nacido como resultado de dicha invención, y finalmente inventa un mecanismo para resolver el acertijo del laberinto, a consecuencia de lo cual el conspirador ateniense Teseo mata al hijo-monstruo de Minos y roba a éste su hija. Habiendo decidido repentinamente abandonar su empleo en Creta, y siéndole negado por Minos el permiso para irse y los medios de transporte, Dédalo inventa la máquina voladora (famosa por la muerte de Ícaro) y se va a ocupar un nuevo empleo en Sicilia. Minos, que parece haber valorizado altamente los servicios de Dédalo, zarpa con su flota para hallarlo y traerlo consigo, y sabiendo que el inventor no puede resistir el reto de los problemas difíciles, logra idear uno. Dédalo resuelve en seguida el problema que le presenta su nuevo jefe: construye un baño dispuesto de tal manera que cuando Minos abre la llave de la regadera se escalda y muere a consecuencia de las quemaduras.

En esta leyenda, obviamente tendenciosa, hay un punto que permanece oscuro: si, como es evidente, Minos no quería perderlo, ¿por qué se fue Dédalo?

La emigración temporal o permanente de investigadores individuales de un país a otro es tan vieja como la misma historia de la ciencia. Y al tratar de descubrir, desde la perspectiva contemporánea, los motivos que determinaron la fuga de Dédalo de Creta, podemos hacernos ciertas preguntas.

¿Se fue Dédalo porque sintió que en otra parte podía trabajar mejor en los problemas que le interesaban, como frecuentemente sienten los científicos de hoy, y como por ejemplo sintió el alemán Johannes Kepler en 1600 cuando se fue a trabajar a Praga con el astrónomo danés Tycho Brahe? ¿O emigró Dédalo porque su opinión respecto de sus colegas de Creta era semejante a la que el astrónomo Ruggier Boshkovich tenía de la comunidad científica de Roma en el siglo XVIII y que le hizo escribir a su familia radicada en Yugoslavia: "Hoy no hay nada que desee más que irme a Constantinopla. Porque ciertamente espero encontrar que los turcos son mejores que los cristianos"? ¿O Dédalo escapó porque pensó que "no puede decirse que la sociedad engendra situaciones favorables para el crecimiento saludable de la ciencia"?<sup>2</sup>

Estos problemas, que se relacionan con la naturaleza del trabajo científico, con las relaciones humanas existentes dentro de una comunidad científica, con la influencia del ambiente social en el trabajo científico creador, y con el efecto de todos estos factores en la emigración de los hombres de ciencia, están dejando de ser puramente académicos. Y es que nunca como ahora habían existido tantas oportunidades para la emigración de Dédalos, ni nunca como ahora ha habido tantos emigrando

\* El autor, nacido en Yugoslavia, se graduó de físico en 1934 en la Universidad de Princeton. Fue director del Instituto de Ciencias Nucleares "Boris Kidrich" en Belgrado, puesto al que renunció en 1954. Desde entonces se ha ocupado principalmente del problema del desarrollo de la investigación científica en los países subdesarrollados. Ha publicado artículos sobre este tema en el *Bulletin of the Atomic Scientists* (septiembre de 1957, mayo de 1958, noviembre de 1959) y en *Nature* (6 de agosto de 1960). En la actualidad está pasando un año en el Universitetes Institut for Teoretisk Fysik, en Copenhague, Dinamarca, y escribiendo un libro sobre la política de investigación en los países subdesarrollados. (Traducción de la Academia de la Investigación Científica)

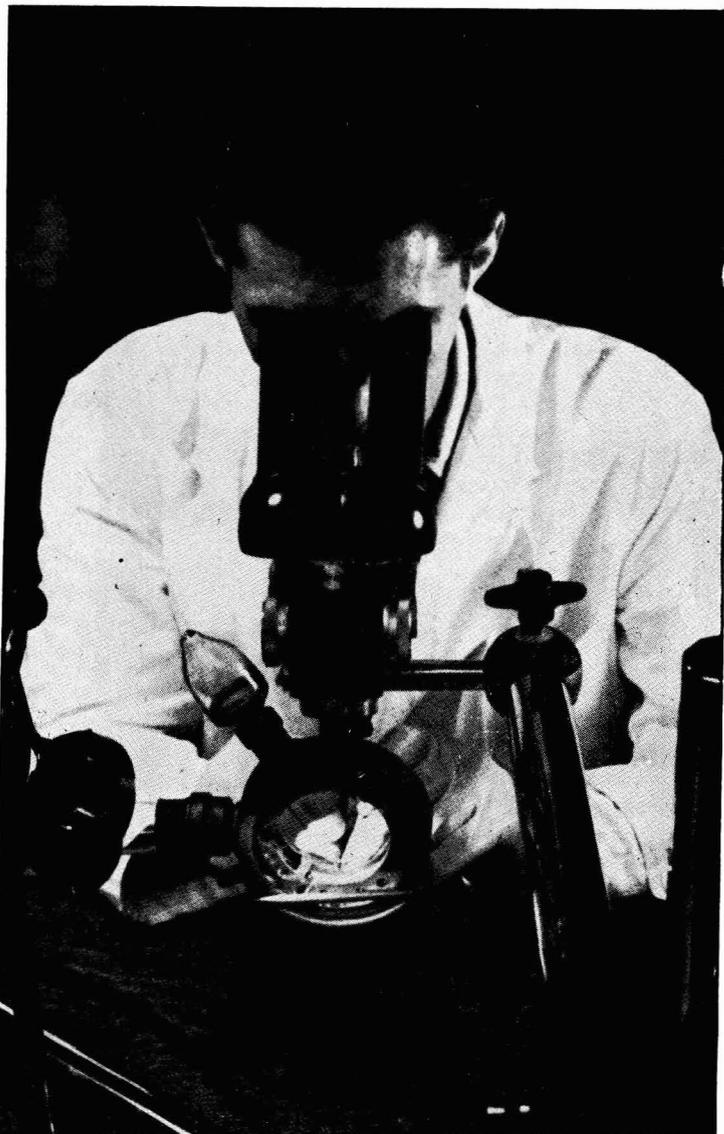
de un país a otro. Hasta recientemente, la comunidad científica mundial estaba concentrada principalmente en los países occidentales más desarrollados. Hoy, la interacción de las tres revoluciones de nuestra época (la de las clases no privilegiadas, la de las naciones no privilegiadas y la gran revolución técnica y científica)<sup>3</sup> está causando, por medio de la difusión socialmente organizada de la ciencia, una verdadera explosión de los límites de la comunidad científica que incluye todos los rincones del globo. Casi todos los países están ayudando hoy a extender la comunidad científica mundial por medio de esfuerzos para descubrir y desarrollar sus propios talentos científicos. Los Minos del mundo están empezando a contar con avaricia y a cuidar celosamente a sus ingenieros y hombres de ciencia, y se están preocupando por la tendencia de estos científicos e ingenieros a emigrar a otros países.

## Dédalos en fuga

Este fenómeno se aprecia en una serie de signos que revelan a los Dédalos en fuga y a los Minos tratando de encontrarlos y devolverlos a su lugar, reuniéndolos en un espacio que abarca desde el extremo noroeste de Europa hasta el extremo sureste de Asia. El Consejo Consultivo sobre Política Científica (Advisory Council on Scientific Policy) del gobierno británico fue el primero en preocuparse públicamente, en su informe de 1953-54, acerca de "la pérdida de científicos en el extranjero" y, en el de 1956-57, sobre la "emigración de hombres de ciencia e ingenieros". Pasando al continente, encontramos un grupo de estudio, formado por el Comité Científico de la Organización del Tratado del Atlántico del Norte (Science Committee of the North Atlantic Treaty Organization), que decía con preocupación en 1960: "Es notable que hasta algunas naciones europeas técnicamente avanzadas y que pagan buenos sueldos están continuamente perdiendo jóvenes científicos de alta calidad a través de la emigración. Cierta intercambio permanente de científicos es inevitable y deseable; sin embargo, cualquier país que sufra pérdidas importantes y continuas debería examinar su política con gran cuidado."<sup>4</sup> En noviembre de 1959 envié al recién formado Consejo de Investigación (Research Council) de Yugoslavia una lista de problemas con la sugestión de que deberían examinarse. Bajo el encabezado de "¿Cuántos hombres de ciencia estamos perdiendo en el extranjero y por qué?" dije, en parte: "La urgencia de este problema es sugerida, entre otras (cosas), por el hecho de que una encuesta privada revela que en los últimos años sólo nuestros tres institutos nucleares han perdido unos 20 científicos que se encuentran trabajando en el extranjero." De la tierra del primer Dédalo oímos de otras fugas más: "El delegado de Suiza dijo que su país recibe y tiene (con beneplácito) cerca de 300 estudiantes griegos y que los mejores de ellos no desean regresar a Grecia cuando se han graduado."<sup>5</sup> Considerando el estado de la ciencia en la tierra de la Esfinge, un norteamericano dice sabiamente: "Deberíamos evitar que se debilitara la intención de aquellos de nuestros visitantes que vienen a estudiar en los Estados Unidos para después regresar a la enseñanza y a la investigación en la RAU. Éste es un punto delicado y no puede definirse claramente, pero pienso que no sería adecuado el animar, a través de ofertas de empleos u otros medios, al personal de la RAU que se encuentra en adiestramiento en los Estados Unidos para que se quede en este país."<sup>6</sup> La India se interesó en este problema aproximadamente un año después de obtener su independencia, y recientemente le ha dedicado atención especial. En julio de 1959, el Consejo Hindú para la Investigación Científica e Industrial (Indian Council for Scientific and Industrial Research) adoptó medidas prácticas en respuesta al siguiente problema: "También existen personas de la India empleadas en países en los que han recibido adiestramiento de postgraduados en campos especiales. ¿Sería posible atraerlos y utilizar su talento para hacer avanzar varios proyectos del plan nacional?"<sup>7</sup> Y en el sureste de Asia, un experto internacional en el desarrollo de la investigación y de la educación escribió en noviembre de 1960: "Muchos de los jóvenes capaces que se han ido al extranjero a hacer estudios de postgraduados se quedan allá o vienen a su país por un tiempo y



"el comportamiento social de los científicos"



"una política de investigación"

vuelven a irse porque no han recibido el reconocimiento merecido o no han encontrado una posición adecuada con salarios y facilidades aceptables. En algunos países la pérdida de jóvenes capacitados ha alcanzado cifras alarmantes. Existe un descontento creciente de parte de este grupo de científicos jóvenes y muchos gobiernos están empezando a comprender que será necesario encontrar los medios para detener la pérdida de talentos."<sup>8</sup>

#### *Sociología de la ciencia y política de investigación*

El Dédalo del mito griego es una figura inteligentemente dibujada del inventor aislado en su torre de marfil, un individuo todo curiosidad, dedicado íntegramente a formular y resolver problemas, y nada más. Durante cierto tiempo existió una fuerte tendencia a considerar la ciencia como la ocupación exclusiva de tales Dédalos de torre de marfil. Hoy, sin embargo, hay un acuerdo general en todas partes sobre dos puntos: primero, que la "ciencia y la tecnología son creaciones de la sociedad, y no de razas; sus preceptos y resultados se transmiten por tradición social";<sup>9</sup> y segundo, que la sociedad debe proporcionar facilidades adecuadas para el crecimiento de la ciencia a través de un grupo apropiado de resoluciones, llamadas "política de investigación", cuyo componente más importante consiste en "las medidas políticas y sociales necesarias para hacer productivo al potencial científico de un país, tanto científica como socialmente".<sup>10</sup>

Para ser realista, una política de investigación debe basarse en el estudio completo de la interacción entre la ciencia y la sociedad, lo cual constituye el campo de la sociología de la ciencia. Sin embargo, puede decirse con propiedad que hasta muy recientemente y con unas cuantas excepciones notables hasta la fecha,<sup>11</sup> los sociólogos de la ciencia han proporcionado poca o ninguna ayuda a los encargados de trazar los lineamientos de cualquiera de los componentes principales de la política de investigación. Esto es especialmente cierto en relación con la pérdida de talento científico por emigración. Por otro lado, los encargados de las decisiones, de mentes prácticas, encuentran con frecuencia poca utilidad en los estudios académicos, que no parecen tener una relación práctica inmediata con los molestos problemas de la política de investigación.

Con el aumento de los esfuerzos dirigidos a hacer de la investigación parte del trabajo de cada sociedad y parte de la cultura de cada pueblo, y a medida que las fronteras en todas partes del mundo (esperemos) se abran más, puede esperarse que la emigración del talento científico se transforme en un problema de interés internacional (es sorprendente que todavía no lo sea, especialmente en el caso de los países nuevos). Los sociólogos de la ciencia, al estudiar a los Dédalos en éxodo como individuos de mentalidades dadas, haciendo un tipo específico de trabajo, emigrando de un ambiente profesional dado y de un ambiente social más amplio a otro, no sólo podrían hacer progresar a su disciplina, sino también ayudar grandemente a los responsables de las decisiones a abrirse paso entre las dificultades del problema de la migración de científicos, tanto en la escala nacional como en la internacional.

#### *La ayuda a los países desarrollados*

El primer paso, y también el más obvio, para acercarse a este problema sería intentar la recolección, sistematización y clasificación (aun *grosso modo*) de los datos mundiales sobre la emigración del talento científico. Esto podría hacerse anotando para cada país en particular el número de hombres de ciencia e ingenieros inmigrantes o emigrantes, la dirección de su salida y su nivel de desarrollo.

A pesar de la palpable preocupación (pública, pero más todavía privada) de los Minos de todas partes, se tiene muy escasa información sobre este problema, aun en los países más desarrollados. Así, sabemos que "no hay estadísticas extensas que muestren la magnitud del movimiento"<sup>12</sup> de científicos e ingenieros que abandonan Inglaterra; y que "nadie conoce la cifra exacta o la nacionalidad de estudiantes extranjeros que establecen su residencia permanente en los Estados Unidos".<sup>13</sup>

Para el propósito de este artículo, a falta de datos más precisos, todos los países podrían clasificarse en tres amplias categorías: a) el país que en la actualidad es "receptor" del talento de investigación emigrante; b) los países "donadores del receptor"; y c) los países "donadores" en el momento presente. Y con respecto al nivel de desarrollo, el talento de investigación emigrante podría clasificarse en: a) el talento científico no des-

cubierto que abandona el país con las emigraciones de carácter económico o político; *b*) el talento no cultivado (los estudiantes pregraduados); *c*) el talento a medio cultivar (los graduados); y *d*) los Dédalos reconocidos.

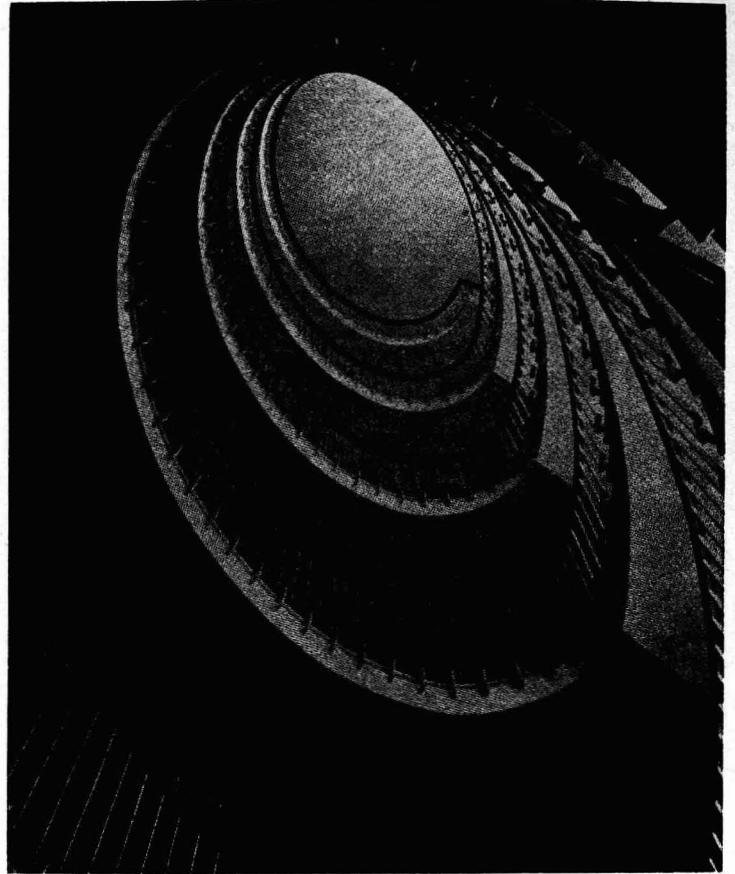
Los Estados Unidos parecen ser el único país "receptor": científicos e ingenieros de todos los países de la parte actualmente abierta del mundo, especialmente de Europa, están emigrando a los Estados Unidos, mientras que en apariencia existe muy escasa emigración permanente de los Estados Unidos. Países como Inglaterra, Alemania, Francia y otros pierden científicos, especialmente en beneficio de los Estados Unidos, pero los ganan, en cambio, por emigración de otros países. En general, los países que están apenas iniciando el desarrollo científico son países donadores. Científicos e ingenieros de tales países están emigrando no sólo a los Estados Unidos, como lo hacen los de Inglaterra, Italia y Alemania, sino también a estos últimos. Generalmente, es de los países nuevos de donde los Dédalos están desplazándose en una sola dirección: hacia afuera. Y mientras los países de la segunda categoría pierden a sus científicos, especialmente en un solo nivel (el graduado), los países que se inician en la ciencia los pierden en los cuatro niveles de desarrollo y en beneficio de *todos* los países más avanzados. De este modo podría decirse que los países subdesarrollados están ayudando a los desarrollados proporcionándoles una de sus riquezas más preciosas: el talento creador.

#### *Importación de investigación; exportación de investigadores*

Por varias razones, el problema de la emigración del talento científico será considerado aquí desde el punto de vista de los países donadores. Esto significa que la cuestión sumamente interesante de la migración de científicos de países "donadores del receptor", que tienen tradición científica y por lo general una política de investigación relativamente vigorosa, sólo será considerado indirectamente.

En el pasado las regiones subdesarrolladas del globo han contribuido a la ciencia mundial sin tener un potencial científico propio. A este respecto su postura en relación con la comunidad científica mundial era algo semejante a su posición en el mercado comercial del mundo: a ambos exportaban materia prima y productos semielaborados; en un caso, bienes industriales y agrícolas, y en el otro, su talento científico. Por ejemplo, de doce hombres de ciencia nacidos en Yugoslavia y recientemente elegidos en una encuesta de profesores de ese país como los que habían contribuido más a la ciencia mundial desde el siglo XVI hasta la mitad del siglo XX, ocho emigraron desde niños y llegaron a ser científicos de prestigio mundial. Desde 1954 mi país inició una vigorosa política de desarrollo de sus propios recursos y de creación de oportunidades para que todos puedan mejorar sus condiciones de vida. Como resultado de ello puede decirse que la pérdida de talento científico no identificado por emigración económica ha cesado prácticamente. Puede esperarse que este tipo de exportación de talento científico disminuya en otros casos en la medida en que se inicie una vigorosa política de desarrollo, dirigida a aumentar el bienestar de la población. Pero conforme tales países inician el desarrollo de su potencial científico, aparece una creciente tendencia a perder una proporción considerable del mismo en todos sus niveles: pregraduados, graduados e investigadores establecidos. Éste parece ser un proceso paralelo y opuesto al de la difusión del trabajo científico desde su sitio de origen en el mundo occidental hacia ambientes sociales básicamente extraños u orgánicamente inadecuados para él. Parece que este tipo de migración tiende a ocurrir en primer lugar por una característica propia del trabajo mismo de investigación: sólo difícilmente se aprende en los libros. Así, "la ciencia moderna es una tradición local y no se transmite fácilmente de un sitio a otro... la investigación científica... es un arte; es el arte de hacer ciertos tipos de descubrimientos. La investigación científica se enseña con el ejemplo".<sup>14</sup>

En Yugoslavia, mi país, el número de estudiantes universitarios es hoy día cuando menos cinco veces mayor que en 1940 y los gastos anuales universitarios han aumentado aún más. Al revés de lo que ocurre en otros países, el número de estudiantes yugoslavos pregraduados que estudian en el extranjero es, por varias razones, extremadamente pequeño. Y sin embargo, la universidad, como institución social cuya función es desarrollar el talento creador, tiene entre sus características modernas progresivamente crecientes otras que pertenecen al país francamente subdesarrollado que era la vieja Yugoslavia. Una de ellas es la falta de tradición científica en la universidad; durante sus cuatro años de estudio el estudiante pregraduado



*"un mecanismo para resolver el acertijo del laberinto"*

no entra en contacto con la investigación o con la solución de problemas en general. El estudio al nivel graduado, en donde la capacidad de investigación del joven se prueba seriamente por primera vez, se está empezando a organizar ahora. Y después de graduarse, los que van a los institutos científicos (los que se quedan en la universidad todavía tienen muy pocas oportunidades de investigación) se enfrentan repentinamente con el problema, oído y expresado frecuentemente: "¿Cómo se hace investigación científica?"; y esto se debe a que hasta entonces casi no han tenido contacto con un profesional del "arte del trabajo científico". De este modo, los países nuevos sin ciencia tienen que importarla; deben mandar al extranjero su talento de investigación promisorio (generalmente el más promisorio), esperando que cuando estos hombres regresen actúen como centros locales de difusión del arte de investigar. No es raro por ello encontrar en países nuevos los institutos casi vacíos de investigadores: están aprendiendo el arte en el extranjero.

Los países con trabajo científico establecido han abierto sus puertas a miles de estos jóvenes estudiantes pregraduados y graduados. Por ejemplo, en 1959 había en los Estados Unidos más de 65 mil estudiantes extranjeros, 18 mil de los cuales eran graduados; en el Reino Unido las cifras son 11 047 y 4 286, respectivamente; en Austria y Suiza la tercera parte del total de los estudiantes está constituida por extranjeros. La mayoría de estos estudiantes está trabajando en ciencias naturales, medicina e ingeniería, y proviene de lo que hemos llamado países "donadores". Un número importante de estos países tiene más estudiantes en el extranjero que en sus propias instituciones de enseñanza superior. Y lo que pasa en tal caso es que muchos de los ciudadanos talentosos (frecuentemente los más talentosos) de, digamos Zonia, que se han ido a importar el arte de la ciencia o de la ingeniería, se hacen científicos o ingenieros y al mismo tiempo dejan de ser Zonianos: ya no vuelven a su país de origen. Los Minos de Zonia empiezan a murmurar cuando reciben el impacto de tales pérdidas: la puerta abierta es la de una trampa para nuestros Dédalos.<sup>15</sup>

Personas responsables del principal país "receptor", los Estados Unidos, han manifestado su preocupación por este problema: "Las agencias gubernamentales de los Estados Unidos piensan que cuando los estudiantes emigran a este país se frustran dos de los objetivos básicos del programa de intercambio. En primer lugar, la oportunidad de promover la amistad internacional, que se considera el principal propósito del intercambio estudiantil; en segundo lugar, la oportunidad de ayudar al progreso social y económico de otros países, que también se considera una meta importante."<sup>15</sup> Estas personas están tratando de encontrar respuesta a la pregunta: "¿Qué pueden hacer los Estados Unidos para convencer a los estudiantes de que regresen a su país?"<sup>16</sup>

Existen indicaciones de que otros países receptores están empezando a hacerse la misma pregunta. El problema de la emigración, no sólo de estudiantes sino también de científicos experimentados e ingenieros de los países donadores, se está empezando a considerar en un nivel internacional. Organismos internacionales los discuten ahora en sus comités. A pesar de esta tendencia favorable, los realistas deben reconocer que no puede esperarse de los organismos gubernamentales, y menos de las instituciones y compañías privadas, que "no atraigan" a científicos extranjeros de talento, jóvenes o maduros, que desean ser atraídos. En definitiva, la mayor parte del esfuerzo para detener la grave pérdida del talento científico, en todos los niveles de su desarrollo, debida a la emigración recae en los Minos de los países que abandonan a los Dédalos; son principalmente ellos los que deben aceptar la responsabilidad de transformar a su país de donador en receptor-donador.

#### *La información necesaria para la acción*

Para tomar decisiones adecuadas, los responsables de ellas deben tener información sobre los puntos siguientes: a) ¿Cuánto talento de investigación han perdido y están perdiendo en todos los niveles? b) ¿Qué se sabe en otras partes acerca de los motivos del éxodo de científicos e ingenieros? c) ¿Por qué se han ido sus propios Dédalos?; o en otras palabras, ¿qué factores del medio social y científico tienden a hacer de su país un donador y no un receptor-donador?

Para obtener información acerca del primer punto no basta contar el número de estudiantes o investigadores maduros que emigran; no sólo debe incluirse la calidad del talento científico de los emigrantes individuales, sino también sus capacidades como seres sociales que actúan en un ambiente científico dado y en ámbito social más amplio. Debe valorizarse su calidad como líderes y maestros de ciencia e investigación, la fuerza y la efectividad (actual o potencial) de su participación en las interrelaciones de la ciencia y la sociedad; por ejemplo, como administradores científicos o como personas que tienen la poca común habilidad de comunicar a los responsables de las deci-

siones la información requerida para una política de investigación efectiva.

La decisión de emigrar o no es la resultante de atracciones y repulsiones que actúan sobre un individuo y que dimanar de dos ambientes, profesionales y sociales; es una elección que se hace, gracias a la libertad del individuo, entre dos grupos de alternativas. Esto se observa, por ejemplo, en el siguiente caso: un hombre prominente de ciencia de un país donador escribió recientemente: "Las condiciones para la ciencia en mi país son intolerables. Todo me dice aquí que tanto como investigador individual que como ser social, ni me necesitan ni me quieren." Y se fue luego a los Estados Unidos, en donde hemos visto que un prominente grupo de científicos proclamó: "No puede decirse que la sociedad proporcione situaciones favorables para el crecimiento saludable de la ciencia."

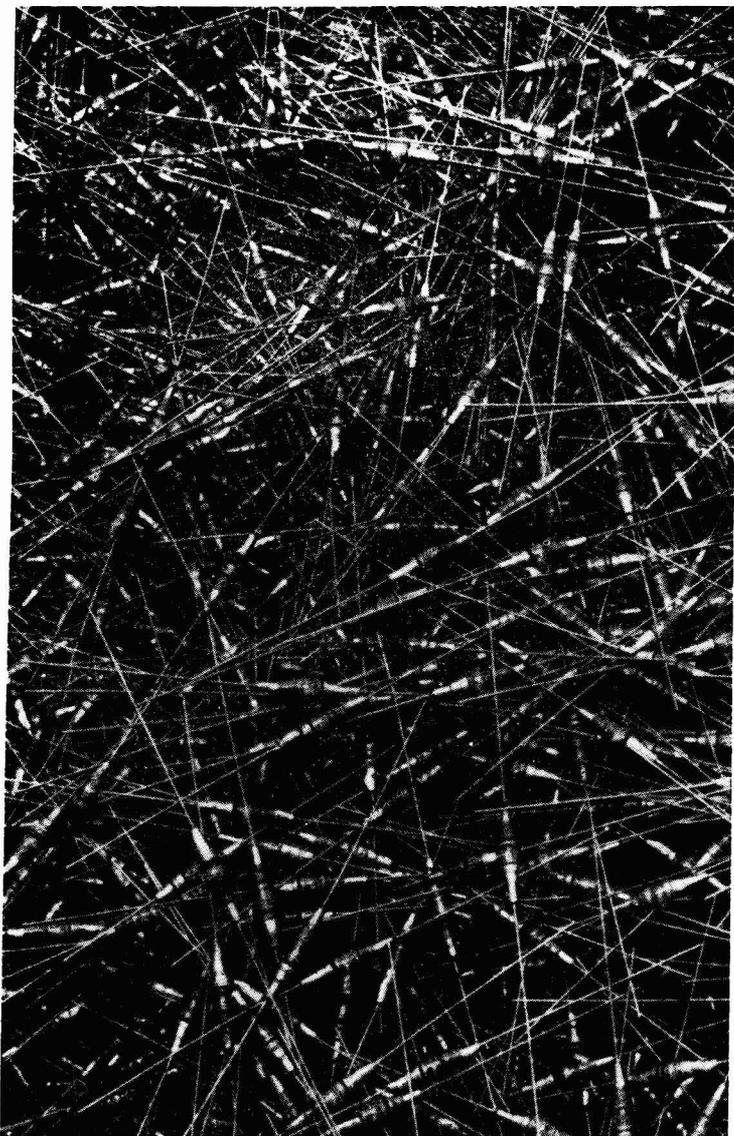
El número de investigadores e ingenieros que han abandonado los países donadores y los receptores-donadores en los últimos diez años es probablemente de miles. Pero parece que no se ha publicado un estudio exhaustivo acerca de siquiera un pequeño grupo de este número, a partir del cual pudieran definirse en términos generales los motivos principales para la emigración que influyen en los individuos como personas privadas, como profesionales y como seres político-sociales. Todo lo que puede hacerse por ahora es obtener de las fuentes existentes una lista de los factores que se dicen influyentes en las decisiones individuales de emigrar. Esta lista incluiría: salario, nivel material de vida, estado de la comunidad científica, oportunidad de progresar profesionalmente sobre la base de capacidad, facilidad de obtener medios para la investigación, grado de desarrollo del campo científico en que el investigador se ha adiestrado o desea trabajar, posición en la comunidad social y, finalmente, otros factores reunidos bajo el título general de factores socio-políticos.

La importancia relativa de éstos y otros factores en la decisión de emigrar no ha sido mostrada en publicaciones, ni siquiera respecto de un número pequeño de casos, pero de toda la información accesible se puede aventurar la opinión de que los mayores salarios ofrecidos, el nivel de vida más elevado en el extranjero y las razones puramente políticas (excepto en circunstancias extremas) quizá no desempeñen un papel tan decisivo como algunos de los forjadores de decisiones de los países donadores se inclinan a pensar sin haber hecho un análisis completo. En el sentido de este problema no debe olvidarse que la elección hecha por un individuo, sea en un sentido o en otro, es siempre el resultado de una intensa lucha interior, porque representa la ruptura de infinidad de lazos que lo atan fuertemente a un ambiente social determinado para ir a otro nuevo y extraño. Por ejemplo, Kepler escribió en 1615, cuando decidió no emigrar: "¿Es que voy a cruzar el mar (a Inglaterra) para ir adonde me invita Wotton? ¿Yo, un alemán? ¿Yo que amo la tierra firme del continente y que me encojo ante la idea de una isla en cuyos estrechos límites siento anticipadamente los peligros?"<sup>17</sup> Un hombre de ciencia emigrado en 1959 escribió: "Me decidí a dejar el país donde nací, al que estoy unido por todas las alegrías y sufrimientos, por todos los fracasos y éxitos de mis 45 años de vida. Fue la decisión más difícil que he tenido que adoptar."

#### *Los puntos de vista macro y micro en la sociología de la ciencia*

Postularemos que los responsables de las decisiones en los países donadores son conscientes del problema de la emigración de científicos y que desean tener la información necesaria para transformar a sus países en receptores-donadores. Esto es mucho postular ya que, ante todo, en tales países la aptitud de muchos de los mejor intencionados encargados de decidir para promover la iniciativa que lleva a la recolección y valorización de datos y a una acción efectiva basada en los datos importantes en su campo de influencia, está limitada por sus antecedentes educativos y el ambiente al que pertenecen. Para darnos cuenta de lo aventurado de nuestra postulación, basta examinar el exiguo estudio que ha precedido a algunas de las grandes decisiones gubernamentales relacionadas con la ciencia en países donadores.

Para obtener la información necesaria, los responsables de las decisiones tendrán que recurrir a la ayuda de la sociología de la ciencia. Pero aquí volvemos a encontrarnos con la actitud de ciertos responsables en algunos países donadores, opuesta a las ciencias sociales en general y al estudio científico de las relaciones microsociales en su medio en particular. El proceso del desarrollo de un país consiste en gran parte en la impor-



*"puntos de vista macro y micro"*

tación e injerto de la civilización moderna a un país extraño y con un medio social resistente. Mientras mayor sea la urgencia social y la voluntad de desarrollo, la meta será más elevada, el tiempo para alcanzarla más corto y la presión del pasado sobre los individuos involucrados (incluyendo a los responsables de las decisiones) será más fuerte. En esa misma medida, el proceso será más doloroso para todos los que participen en él. En el mejor de los casos los responsables en tales países trabajan bajo presiones enormes, que desgraciadamente casi nunca se describen y son difíciles de imaginar desde fuera. En vista de que el hombre es un animal ideológico, la presión para que hagan cosas inclina a los responsables a aceptar la filosofía de la acción: los resultados rápidos se pueden obtener a costa del producto accesible más abundante: los seres humanos. Esta ideología encuentra fácilmente su expresión lógica en la aceptación exclusiva y dogmática de teorías sociales que se ocupan del hombre sólo en dimensiones macro, sólo como "masas" que se desplazan bajo el influjo de fuerzas y de acuerdo con las "leyes del movimiento" de la materia humana. Este punto de vista macro trata al hombre en montón, en una "aproximación al cero", como un ser biológico y económico, descuidando la mayor parte de sus otras necesidades y el hecho de que está motivado "no sólo por el pan". Esta actitud hacia las ciencias sociales se encuentra preferentemente en las primeras y más difíciles fases del desarrollo rápido.

### La ecología de la investigación

El punto de vista macro (considerado como suficiente por muchos Minos) excluye la otra guía teórica necesaria para la acción: la postura micro, que describe a la sociedad como compuesta de individuos y grupos de individuos que realizan tipos especializados de trabajo y que poseen una variedad de aspiraciones heredadas y adquiridas, mentalidades y actitudes, y que se comunican y reaccionan con otros individuos o grupos, cuyas interacciones en su totalidad forman un ambiente social determinado. Cualquiera que sea el valor de las teorías sociales macro, el punto de vista micro es esencial para considerar problemas de interacción entre la sociedad y la ciencia. Porque las masas nunca han inventado una máquina o producido una teoría científica. Todo en la ciencia es el producto de seres sociales individuales, y la pérdida de un solo Dédalo de talento puede retrasar por años a una institución científica.

Cuando las personas responsables favorecen teorías sociales macro y, basadas en las ciencias sociales o en la observación del mundo exterior, se dan cuenta de la necesidad de importar e implantar la investigación en su propia sociedad, sus decisiones serán probablemente guiadas por la siguiente fórmula:

*Investigación efectiva:* (en orden de importancia) máquinas — edificios — dinero — programa de investigación determinado exclusivamente por metas políticas y económicas — un grupo de instituciones formales de investigación — cierto número de Dédalos capaces de resolver problemas.

A través de experiencias dolorosas y de desperdicio incalculable, descubren que esta fórmula no se ajusta a los hechos, que existe otro factor oculto operando en ella. Esto es lo que los países desarrollados llaman "tradición científica". Se habla de la tradición científica de una institución científica, de la comunidad científica como un todo, o de las relaciones entre las autoridades y la ciencia. Tanto la historia como la sociología de la ciencia han ignorado el estudio del cómo y bajo qué condiciones sociales micro los hombres de ciencia crean sus obras y transmiten el arte de la investigación a los talentos jóvenes de la nueva generación. La tradición científica se desarrolló gradualmente en Occidente, sin ser observada y casi sin ser percibida. Podría definirse como la comunicación de la experiencia por medios distintos de la palabra escrita. Hasta recientemente, sólo en la literatura, y no con mucha frecuencia, encontramos mención del costo en hombres de esta especie de desarrollo, "crudo individualismo", de las condiciones sociales requeridas para la ciencia. Así, en la novela *La búsqueda*, C. P. Snow hace decir a uno de sus personajes: "Y así tuve que atraer jóvenes y, habiéndolos atraído, ver que no se desperdiciaran. Pensé que ahí era donde yo podía ser útil, porque el número de individuos desperdiciados en todos los laboratorios que yo conocía, por negligencia, por incompetencia, por pura ignorancia del hecho de que existen diferencias entre los jóvenes, sería suficiente para llenar una sociedad científica de buen tamaño en Sudamérica... Sin embargo, debe haber cierto grado de pruebas y

errores, y no puede esperarse que una carrera científica o cualquier otra cosa se ajuste con precisión inmaculada. Pero en general hay muy pocas pruebas y demasiados errores. La suerte desempeña un gran papel, pero esto no parece ser una buena razón para dejarla que decida por completo."

¿Deben los países donadores desarrollar una tradición sólo "probando y errando" con su talento científico, joven y viejo? En el mundo de hoy, que se abre cada día más y en donde hay cada vez más ciencia, esa actitud se está volviendo menos factible.

El proceso de desarrollo de un país, del paso de la falta de tradición en ciencia a la tradición científica, también resulta muy doloroso para los hombres de ciencia. Educados o no en el extranjero, la mayoría de ellos trabajan en un ambiente social que es ajeno a la ciencia y a la investigación y se encuentran con que, como dijo un físico prominente, son científicos superdesarrollados en sociedades subdesarrolladas. Porque ninguna de las instituciones sociales que los rodean, el instituto, la universidad, la comunidad científica, los administradores, "tienen tradición científica". Esta falta de un ambiente social adecuado o de tradición presiona fuertemente a los investigadores hacia afuera. El éxodo de Dédalos de los países donadores es sólo una de las medidas del drama de este proceso; es sólo un síntoma de las condiciones relativamente ilógicas para el desarrollo de la ciencia. Porque debe recordarse que, por cada Dédalo que desea escapar o lo hace, hay muchos otros Dédalos que se estancan, sucumben y son destruidos como talentos en la investigación por las condiciones sociales desfavorables. La novela del escritor soviético Duintsev, *No sólo de pan* (para no ir más lejos a buscar pruebas en los países que hasta recientemente encadenaban a sus Dédalos), habla elocuentemente de este problema.

Conforme el mundo se hace más abierto y la coexistencia pacífica (esperemos) se transforma en realidad, los Minos de los países donadores ya no pueden ignorar el ausente factor de "tradición científica" en su fórmula. Se verán forzados, por decirlo así, a fabricarla rápidamente. Para desarrollar un potencial efectivo de investigación deben cambiar el ambiente local y transformarlo, por esfuerzos conscientes y por medio de decisiones políticas, en un ambiente favorable al trabajo científico, que hasta ahora no ha tenido parte en el desarrollo cultural de su sociedad. Para lograrlo, los Minos inteligentes de los países donadores tendrán que iniciar el estudio de las relaciones entre los ambientes macro y micro y el trabajo de investigación. Este estudio, que podría denominarse la ecología de la investigación, puede contribuir grandemente a la transformación de un medio ajeno a la ciencia en uno que sea atractivo para el trabajo de los Dédalos individuales.

### NOTAS

<sup>1</sup> GRAVES, *The Greek Myths* (Penguin, Londres, 1955), 2 volúmenes.

<sup>2</sup> "AAAS Committee on Science in the Promotion of Human Welfare", *Science* 132, 68 (1960).

<sup>3</sup> E. RABINOWITCH, *Bull. Atomic Scientist* 16, 2 (1960).

<sup>4</sup> *Increasing the Effectiveness of Western Science* (Foundation Universitaire, Bruselas, 1960).

<sup>5</sup> *Annual Review of Progress in the Field of Highly Qualified Scientific and Technical Personnel (1958-1959) Greece*, Organization for European Economic Co-operation Rept. (Paris, 1960).

<sup>6</sup> S. K. ALLISON, *Bull. Atomic Scientists* 16, 318 (1960).

<sup>7</sup> *J. Industrial and Sci. Research* (Julio, 1959).

<sup>8</sup> W. J. ELLIS, *Survey of Some of the Problems of Science Teaching in South and South East Asia*. UNESCO. (Paris, 1960).

<sup>9</sup> G. CHILDE, *The prehistory of European Society* (Penguin, Londres, 1958).

<sup>10</sup> S. DEDIJER, *Nature* 187, 458 (1960).

<sup>11</sup> Una excepción notable es la vigorosa política de investigación seguida por la Unión Soviética desde 1917, y que puede atribuirse en grado considerable a la influencia de los puntos de vista de dos prominentes sociólogos de la ciencia: Marx y Engels.

<sup>12</sup> T. RAISON, *New Scientist* 8, 278 (1960).

<sup>13</sup> *The Foreign Student: Exchangee or Immigrant?* (Committee on Educational Interchange Policy, New York, 1958).

<sup>14</sup> M. POLANYI, *The Logic of Liberty* (Univ. of Chicago Press, Chicago, Ill., 1951).

<sup>15</sup> Un importante Mino dijo en privado que el anzuelo llevaba una carnada de *¡mujeres!*

<sup>16</sup> *African Students in the U. S. A.* (Committee on Educational Interchange Policy, New York, 1960.)

<sup>17</sup> M. CASPAR, citado por A. KOESTLER, *The Sleepwalkers* (Hutchinson, Londres, 1959), p. 402.

# Esta misma noche

Por Juan Manuel TORRES

Dibujos de Héctor XAVIER

Víctor llegó corriendo hasta el automóvil estacionado cerca de la esquina y Leonardo le abrió la puerta desde adentro. Lanzó por la ventana el cigarrillo que había estado fumando mientras esperaba y oprimió el acelerador. Atravesaron en silencio las calles del pueblo y salieron a la carretera. Víctor estiró la mano y cogió una botella de ron que estaba encima del asiento trasero. La destapó y se la llevó a los labios. Bebió a grandes tragos sin alterar la expresión de su rostro. La mirada hacia adelante; no en los metros de carretera iluminada por los faros, sino en la lejanía; donde la oscuridad no permitía siluetas. A veces, pares de puntos luminosos que crecían al acercarse. Automóviles o casas; autobuses con pasajeros somnolientos; posiblemente niños con la cara pegada a los cristales, empañándolos con el aliento para dibujar sobre ellos signos misteriosos, tocándose el estómago o apretando las piernas para no orinarse.

Leonardo pidió la botella y Víctor se la dió sin verla. Se levantó la manga de la camisa y miró su reloj de pulsera. No pudo distinguir las manecillas y encendió un cerillo. Su rostro iluminado estaba pálido, con las mandíbulas apretadas y los ojos hundidos en las órbitas.

—¿Qué tal salió? —le preguntó Leonardo.

—Cayó boca arriba —dijo Víctor—. Lo iba a voltear pero entró su mujer.

—No debes creer esas cosas.

—Es la verdad —dijo Víctor—. Siempre lo matan a uno cuando caen así.

—¿Te vio ella la cara?

—No sé. Estaba muy oscuro.

—Entonces no te preocupes. No nos vio nadie en ese maldito pueblo.

—Ojalá —dijo Víctor—. No tengo ganas de morirme todavía.

—Es un pueblo horrible —dijo Leonardo—. No viviría en él por nada del mundo.

Apagó las luces y aumentó la velocidad para cruzar al automóvil que iba adelante. Al dejarlo atrás movió el espejo retrovisor para evitar el reflejo de los faros. Víctor se levantó de su asiento y pasó una mano por encima del cojín. Revisó el suelo cuidadosamente y abrió la cajuela de los guantes, de donde sacó una guía de caminos, una aceitera, una caja de balas y un paquete de cigarrillos americanos.

—¿Qué buscas? —preguntó Leonardo.

—La pistola —contestó Víctor—. No sé dónde la puse. Regresé a su sitio los objetos que había sacado.

—¿Ya buscaste bien en el suelo?

—Sí.

—¿No la habrás dejado allá?

—Estoy seguro de que la traje.

Inclinó el cuerpo para buscar en el asiento de atrás. Levantó un periódico y halló la pistola. Bajó el cristal de su ventana y arrojó el arma hacia los matorrales que bordeaban la carretera.

—¿Tienes miedo?

—No; pero no quiero tenerla encima.

—Ya te dije que ésas son supersticiones.

—Supersticiones o no, me siento mejor ahora.

Guardaron silencio durante varios kilómetros. Al salir de una curva, Leonardo habló.

—En Veracruz hay un burdel barato. Podemos ir.

—¿Para qué?

—Para conseguir una mujer.

—¿Para qué? —dijo Víctor—. No he conocido a ninguna que valga la pena.

Leonardo se quedó callado. Las luces de un automóvil que se acercaba le impedían ver bien el camino. Con el pie izquierdo apretó un botón para disminuir la intensidad de sus luces. El otro hizo lo mismo.

—Podemos divertirnos gastándonos el dinero en tragos, ¿no te parece?

—Sí, es mejor —dijo Víctor.

Pasaron junto a un pueblo pequeño. Las casas eran de madera, de techos de lámina. Sombras colocadas inútilmente junto a la carretera. Un estanquillo abierto con hombres que bebían cerveza aprovechando el sábado para llegar tarde a sus casas, a su lugar en la cama donde dormían la mujer y el hijo más pequeño. Algunos se dormirían al llegar, demasiado ebrios para otra cosa. Se acostarían sin pronunciar una sola palabra, con el deseo de no ser molestados. Esperando no hacer ruido. Como si nadie en el mundo pudiera comprender que un hombre se aburre de dormir siempre en el mismo sitio, con la misma tranquilidad. Otros, en cambio, los más jóvenes, asaltarían el cuerpo que los esperaba con un ligero instinto de soledad. Se tenderían sobre él para iniciar una serie de movimientos que termi-





narían por satisfacerlos, por hartarlos. Olvidarían así las cosas que habían pensado durante el camino: las ganas de huir, de pegarle a la mujer, de no volver a darle dinero nunca, de llorar, de abandonarla simplemente, de decirle que todo había terminado, que no la quería, que era una puerca que paría a cada rato. Pegarle y hundirla. Matarla si era preciso. Pero no; todo era cuestión de vaciarse dentro de ella y se olvidaban esas cosas. Ahí estaban los jóvenes, toda una generación, besando a sus mujeres con el orgullo de quien ha cumplido un deber. Echándose a dormir con las conciencias tranquilas, serenas, apagadas hasta el próximo sábado, hasta la siguiente borrachera. Ahí estaban los jóvenes: dormidos, con los labios entreabiertos, ensalivando las almohadas.

Leonardo apretó el acelerador hasta el fondo y la última casa quedó atrás. Encendió un cigarrillo y quiso no pensar en Anabell. Olvidarla definitivamente.

—Tienes razón —dijo.

—¿En qué? —preguntó Víctor.

—Todas las mujeres son iguales.

—Lo dije por decir.

—De cualquier manera, es la verdad.

—No lo sé —dijo Víctor—. A mí me han tocado buenas.

La carretera se alargaba ante ellos sin una curva. Leonardo conectó el aparato de radio y a través de los ruidos surgió una melodía. Era un viejo *fox* que había estado de moda diez años antes. Leonardo movió suavemente el botón sintonizador corriéndolo hacia la izquierda y hacia la derecha para eliminar las interferencias. Cuando obtuvo un sonido más o menos claro, la melodía terminó. Víctor bebió el licor que quedaba en la botella y la arrojó hacia el asfalto. Al romperse, el ruido de los vidrios sonó como un grito. Víctor soltó una carcajada.

—¿Qué pasa? —preguntó Leonardo—. ¿Estás muy contento?

—Sí —dijo Víctor—. Muy contento. Da gusto saber que lo van a matar a uno.

—No seas imbécil. Ya te dije que no tiene nada que ver la forma en que caen.

—Eso dices tú, pero yo digo otra cosa. Cuando caen boca arriba es mala señal. Quiere decir que por mucho que huyas terminarán matándote. No se puede ir muy lejos.

—Te hubieras quedado entonces. ¿Para qué corriste?

—Es lo que hay que hacer.

—Eres demasiado supersticioso.

—Sí. Es lo único en que creo.

Quedaron nuevamente en silencio. Leonardo manejaba con seguridad, sin separar la vista del camino. El velocímetro estaba descompuesto, pero él suponía ir a ciento cuarenta kilómetros por hora. Se había acostumbrado a calcular mentalmente la velocidad de sus vehículos en la época en que trabajó en una línea de autobuses viajando de México a Nuevo Laredo, y viceversa, sin ayudante. Hacía el viaje de dieciséis horas manejando él solo. Al llegar a cualquiera de las dos terminales le daban día y medio de descanso. Este continuo viajar aguzó su sentido del tiempo y del espacio hasta que no necesitó ver el velocímetro para saber a qué velocidad iba. Normalmente fallaba por dos kilómetros de diferencia.

Durante uno de sus viajes, al llegar a Nuevo Laredo, conoció a Anabell. Ella era una muchacha morena que vivía en San Antonio. Salieron a bailar y terminaron acostados en la misma cama. Anabell tenía diecinueve años.

A partir de entonces, cada vez que Leonardo llegaba a Nuevo Laredo, ella dejaba sus estudios en San Antonio y guiando su automóvil corría a reunirsele. Él se hospedaba en uno de los cuartos más espaciosos de un hotel modesto. Abría todas las ventanas (tres en total) y conectaba el ventilador de techo. Luego bajaba y se iba a esperarla al puente. Conocía perfectamente su automóvil y no lo confundía nunca, por más que a veces pasaran otros del mismo modelo y color. En cuanto ella llegaba, él subía a sentarse a su lado, le pasaba un brazo por los hombros, se besaban ligeramente y se dirigían hacia el hotel. Una vez adentro, Leonardo sacaba de su maleta alguna chuchería llevada desde México y ella, a su vez, le obsequiaba calcetines, pañuelos o camisas americanas. Este intercambio de regalos era una especie de ritual imprescindible. Sin él, ambos se hubieran sentido mal.

En una ocasión Anabell no llegó. Leonardo la esperó inútilmente, parado en el puente internacional durante toda la noche. Después la esperó en el hotel pero fue igualmente inútil. Anabell no apareció.

Al hacer el viaje de regreso, Leonardo tuvo un accidente y perdió el empleo. Estuvo una semana acostado en una cama de hospital, pensando en ella. Cuando sanó, compró un boleto de autobús y se fue a buscarla. La encontró en San Antonio, en un apartamento de la calle Broadway. Ella se sorprendió al verlo; pero de todas maneras sintió alegría.

Esa noche fueron al cine y, a la salida, él le propuso matrimonio.

—¿Por qué nos mandaron matarlo? —preguntó Víctor.

Leonardo no lo escuchó. Con lo que le quedaba del cigarrillo que tenía en los labios encendió otro.

Aquella noche Anabell le dijo que era un tonto al confundir las cosas; que lo quería y se sentía contenta junto a él, pero nada más; que no debía pensar en casarse con ella, que así estaban bien. Leonardo tuvo ganas de golpearla.

—¿Por qué nos mandaron matarlo? —insistió Víctor.

—¿Cómo dices? —preguntó Leonardo.

—Que por qué nos mandaron matarlo.

—No lo sé.

—¿Ni te lo imaginas?

—Dicen que tenía la lengua muy suelta —dijo Leonardo apretando el volante con las dos manos.

Un trailer apareció a lo lejos y Leonardo fijó su atención en las luces de colores indistinguibles que le daban aspecto de artificio. Al acercarse vio surgir el rojo, el amarillo, el verde y el azul. Después cerró los ojos y el grito de Víctor sonó en sus oídos como una botella rota.

# In memoriam - Emilio Prados

Por José DE LA COLINA

¿DÓNDE está Emilio Prados? Recuerdo la última vez que lo vi, desde la ventana de mi cuarto piso: iba cruzando la avenida Melchor Ocampo bajo el sol de mediodía, y al oír mi voz —¡Emilioooo!—, dio un salto a la acera del camellón y se volvió a buscarme, lanzándome el súbito lampo de sus gafas. ¡Emilioooo, soy yoooo!, y mientras él se quedaba allí, esperando con su paciencia de jardinero, bajé apresuradamente las escaleras, lo tomé del brazo y le ayudé a subir, lentamente, respetando las exigencias de su respiración y oyéndole los esperados y merecidos reproches por no telefonarle, por no haberlo visitado en tanto tiempo, por no haberle llevado a leer mis cosas.

¿DÓNDE está Emilio Prados? Vivía en un departamento mínimo, atiborrado de libros, de viejas fotografías con los rostros de Federico, de Rafael, de Manolo (o sea de García Lorca, de Alberti, de Alto-laguirre) y con su lejano puerto de Málaga erizado de palos de barquitos, su sillón de tela gris (¿era gris?) ya gastado y deforme y sucio en los sitios donde descansaban las manos y la nuca, y entre polvo y aire de encierro, enfundado en su bata raída, con su aire franciscano (o dominico, quién lo sabrá ya), con los lentes a media nariz y su rostro densamente bueno, contento y fatigado. Monologaba en el suave ceceo de sus eses:

—¿Ves tú? Una vez estábamos Dalí, Gala y yo junto al mar y ellos jugueteaban, querían hacer el amor, pero no se atrevían porque yo estaba allí. Entonces yo les dije: “No os preocupéis por mí. ¿No creéis en el amor libre y esas cosas? Haced lo que queráis.” Pero no se atrevían. Eran unos farsantes. El surrealismo era una moral, no una estética, ¿sabes?

¿DÓNDE está Emilio Prados? Lo conocí porque él me pidió, a través de otra persona, que fuera a verlo; le había gustado mi primer libro de cuentos, recién publicado. Lo visité en su departamento de Lerma y Duero y estuve hablando con él muchas horas, no sé cuántas, mientras él desplegaba en ese espacio “que es alma” (¿la suya?, ¿la mía?) una serie infinita de playas mediterráneas, de instantes de juventud, de su juventud junto a Federico, a Rafael, a Manolo, e iba construyendo en el aire aquella mítica Residencia de Estudiantes que es para muchos de nosotros, los hijos de refugiados españoles, la imagen de la joven España. Me dio consejos que yo no he sabido seguir, porque es muy difícil ser puro como era Emilio y además estar en la vida, no en la torre de marfil.

—¿Sabes? Lo que tienes que conservar, contra todo, es esa pureza de tu libro. Tienes que ser siempre fiel a eso. No te metas en trabajos que te hagan viejo, no tengas compromiso con otra cosa que eso que tú sientes. Los muchachos escriben cosas muy hermosas, pero por ganarse la vida se la pasan sin ver la hermosura. Uno tiene que decir lo que siente de las cosas. Lo demás viene después. Lo importante es que no traiciones tu vocación, que no escribas por publicar, que no publiques por ganar.

Hablamos de las ediciones Séneca y elogié aquellas *Obras completas* de Ma-

chado que son absolutamente inhallables, y entonces él me ofreció su ejemplar, el único que tenía. Hube de emplear mucho tiempo en impedirle que me lo regalara, y al final me fui de allí con un ejemplar de *Memoria del olvido*, sobre cuya primera página Emilio había hecho un dibujo infantil (su clásico velero navegando por un río, con un monigote que agita un pañuelo en la popa) y escrito una dedicatoria: “Para José de la Colina en la memoria de una amistad que viene.”

¿DÓNDE está Emilio Prados? Se detenía a conversar con todo el mundo en la calle, con su limpiabotas, con las empleadas del supermercado, con un niño o una vieja. Hablar con los demás era su chifladura. ¿Cuántos amigos no escucharon su voz interminable a través del teléfono, a aquellas insólitas horas tempranas en que a Emilio se le ocurría hablarles? Sí, le gustaba contar, hablar de lo que sucedía en Málaga o en la Residencia, o de lo que le había dicho un peladito en la calle, o de algo muy raro, muy raro, que le había pasado:

—¿Sabes? Ayer estaba yo aquí escribiendo y oí que alguien me gritaba. Entonces me asomé a la ventana y vi a alguien que no conozco o que no vi bien, que me hacía señas como loco. Luego se fue. ¿Tú quién crees que habrá sido? A lo mejor no era nadie. ¿Sabes? Cuando yo era pequeño yo veía personas que se me acercaban a la cama y luego se iban, y yo no las conocía.

Uno se reía suavemente, pero Emilio llegaba a convencerlo de sus relaciones con lo sobrenatural. Se cuenta que cierta vez discutía con un amigo en el cruce de dos calles y que se le había ocurrido comentar: “Mira tú, ¿y si tal como ahora estamos aquí conversando, sale un coche de esa calle y otro de esa otra y chocan?” Unos minutos después, dos coches chocaban en el mismo lugar y el amigo se desmayaba. Pero, ¿a qué atenerse? Emilio gustaba de inventar hechos terribles, chismes inocentes que él juzgaba muy malvados con su sonrisa pícaro y angelical.

—¿Sabes? Rafael y Luis (Buñuel) se vestían de curas y se metían a los tranvías a contarse cuentos verdes en voz alta. Luego, en lo más peligroso del trayecto, como eran muy deportistas, se despedían de todo el mundo y se tiraban del vehículo en marcha, dando una voltereta.

¿DÓNDE está Emilio Prados? Aquella última tarde que lo vi, cuando subió a mi departamento, no hace tres meses, poco antes de morir, me enseñó una carta que de España le habían enviado unos estudiantes. “Venga usted aquí —le decían, más o menos— y convenza a Alberti y a los otros poetas del destierro a que vengan con usted. Los necesitamos a ustedes. Somos una generación huérfana. Venga usted aquí, sin preocuparse de qué vivir, que de eso nos encargáramos nosotros. Pero venga.”

—¿Tú ves? —me dijo Emilio, a la puerta de mi casa, antes de que yo lo despidiera para siempre, sin saber que era para siempre—. ¿Crees que no quiero

volver a Málaga? Pero pienso que volver ¿para qué?... Ya no estaría allí Federico, ni la Residencia... Y luego, en cualquier parte se puede encontrar poesía. Aquí estoy vivo, allá sería un fantasma.

¿DÓNDE está Emilio? Confieso que nunca me ha sido fácil su poesía, que tuve siempre que leerla con una constante voluntad de atención, tratando de penetrar sus signos, sus claves. Y no es que sea una poesía oscura e intrincada; al contrario, si es difícil es a fuerza de luminosidad, de una clarividencia que ciega. Es fácil mirar un cuerpo opaco, porque nuestra vista se detiene en él, descansa no yendo más allá de su materia. Pero un cuerpo translúcido, como el de la poesía de Prados, la vista lo atraviesa, va más allá, y sin embargo tiene que volver a reconocer el poema, para comprender lo que hay *detrás* de él. Es algo parecido a lo que sucede con la pintura de Velázquez: que nos hace olvidar el cuadro e ir más allá de él, y luego nos pide que volvamos a él para *ver* realmente.

Pero esa transparencia misma de la poesía de Prados no quiere decir que no contiene nada, que es visión pura, o la fría inteligencia que se consume a sí misma, como en Gorostiza. Esa transparencia es pensamiento, pero un pensamiento ejercido a través de los sentidos y que llega a las cosas y las convierte en sí mismas, en más ellas mismas de lo que son. *Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste* (“Quien pensó lo más hondo, ama lo más vivo”). Esta frase de Hölderlin es la consigna de todo ese “río natural” que es la poesía de Prados. Él la copió para epígrafe de su último libro, *La piedra escrita*.

Su poesía era la síntesis gozosa del que mira con lo mirado, una clara y apasionada fusión del *yo* con lo *otro*, un desarreglo de los sentidos que creaba un tiempo y un espacio del alma. “Se le perdía la carne por el sueño”, no sabía si el barco “estaba en el mar o en el alma”, y pensaba que “nadie penetra al sueño si al sueño no se abre”. Partía de los sentidos hacia las cosas y volvía a su alma para contemplarlas sin creer en los sentidos; y nuevamente, partía de... Su obra es una dialéctica del pensamiento y la realidad, del sueño y del mundo, un recorrer el camino de lo claro para llegar al misterio, un reconciliar los contrarios para negar la luz y la sombra y afirmarlas juntas, para hacer uno lo interior y lo exterior. Su poesía es difícil porque no tiene quietud, porque es un fluir continuo de contradicciones que son aceptaciones, un recorrer apariencias que son esencias, un diálogo entre las cosas en el que son ellas las que dan las palabras al poeta. En sus últimos poemas, los de *Circuncisión del sueño*, *La piedra escrita*, ya todo Emilio era poesía hacia dentro, poesía indeclamable, musical por su movimiento y no por su sonido, en la que cada palabra era revelación y no canto:

*¡Gozo de estar! ¡La luz en la luz luce!  
¡Entra a la luz! ¡Grabada en la luz fluye!*

No he querido analizarlo, hacer esa “crítica objetiva” que convierte a todo poeta en un producto químico y a la poesía en un problema de “saber hacer”. Porque, como decía Emilio, “¿qué se puede añadir a esta blancura?”

# M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

## La siesta de un Fauno, de Mallarmé a Debussy

### II

*La siesta de un fauno*, de Mallarmé, en su versión definitiva, publicada en 1876, fue el texto que inspiró a Debussy su *Preludio a La siesta de un fauno*. Ya hemos visto que el poema de Mallarmé es el resultado de un proceso de elaboración que se inició con intenciones teatrales, el fruto depurado, quintaesenciado de un primer propósito, no muy elevado, de conquistar la atención y el aplauso del público teatral a costa de ciertas concesiones en el plano de la expresión poética.

La obra de Debussy, por el contrario, nació al contacto con la difícil belleza de la versión definitiva de aquel poema, es decir, arrancó de la más elevada cima estética, sin tener en cuenta al público que podría escucharla. En eso, pues, no hay paralelo posible entre la primera actitud de Mallarmé y la primera y única de Debussy. Pero lo que uno no puede sospechar con respecto a la obra de éste es que haya nacido —como la primera versión de Mallarmé— con un primer sesgo teatral o, cuando menos, declamatorio. Siempre hemos considerado *La siesta de un fauno* de Debussy como obra perteneciente al género *poema sinfónico* y, por tanto, destinada exclusivamente al concierto. Y sin embargo...

La historia es ésta. En 1893, la primera edición de la partitura de *La Demoiselle Elue* apareció con una nota que decía: "En preparación: Preludio, interludios y paráfrasis final para *La siesta de un fauno*." El solo enunciado de las partes de que había de componerse la obra en preparación nos dice bien claramente que Debussy proyectaba entonces una música que de alguna manera habría de acompañar la declamación o quizá la representación escénica del poema de Mallarmé. Para quienes admiramos el *Preludio a La siesta de un fauno*, resulta imposible de imaginar qué habrían podido ser esos *Interludios* y esa *Paráfrasis final*, cuál su función y cuál su sentido, pues a continuación del *Preludio* sólo los podemos concebir como una redundancia, ya que el *Preludio* se nos antoja la transposición musical más certera y completa posible del poema mallarmiano. Tal vez así lo vio también el compositor y por eso la obra se redujo a lo que de ella conocemos.

Paralelo admirable del poema en todos los planos. No es música descriptiva, en primer lugar, sino sugerente, ambiental, como la poesía misma de Mallarmé. Clara, luminosa, pero no fácil al análisis y aún menos a la traducción en palabras. Quien, conociendo el poema, oiga esa música por primera vez, se asombrará de la absoluta identificación de una y otro, y pensará que si Mallarmé hubiera sido músico no habría podido escribir otra cosa que lo que Debussy escribió.

Pero es dudoso o, por mejor decir, problemático que ese juicio nuestro lo hubiese compartido el propio Mallarmé.

En las notas a las *Obras completas* de éste en la *Bibliothèque de la Pléiade* se cita una carta de Debussy a G. Jean-Aubry en la que el compositor cuenta la impresión que le causó a Mallarmé la audición, en el piano, de *La siesta de un fauno*: "Mallarmé vino a mi casa, fatídico y ataviado con un *plaid* escocés. Después de haber escuchado se quedó silencioso un buen rato, y me dijo: "No esperaba yo nada semejante. Esta música prolonga la emoción de mi poema y fija su decorado más apasionadamente que el color." Además de eso, en la misma edición de las *Obras* de Mallarmé se menciona una carta del poeta al compositor —"de la que no conocemos más que este pasaje", dicen los señores Mondor y Jean-Aubry— y en la que aquél afirma: "Su ilustración de *La siesta de un fauno*, que se diría que no presenta disonancias con mi texto, sino que va más lejos, realmente, en la nostalgia y en la luz, con agudeza, con inquietud, con riqueza." Y por si todo eso fuera poco, tenemos la cuarteta con que Mallarmé dedicó a Debussy un ejemplar de su *Siesta de un fauno* y que transcribo sin intentar una traducción que la echaría a perder:

*Sylvain d'haleine première  
Si ta flûte a réussi  
Oùs toute la lumière  
Qu'y soufflera Debussy.*

Pero contra esos datos tenemos el testimonio de Paul Valéry. Nadie ignora que el autor de *El cementerio marino* fue amigo íntimo, casi un miembro de la familia de Mallarmé, y conoció perfectamente el pensar de éste en el plano más reservado y confidencial. Pues bien, en una conferencia dada por Valéry el 17 de enero de 1933, encontramos esta afirmación: "Detalle curioso y significativo: Mallarmé no se sintió muy satisfecho de ver a Claude Debussy escribir una partitura para su poema. Estimaba que su propia música bastaba y que era un verdadero atentado contra la poesía yuxtaponer, aunque fuese con las mejores intenciones del mundo, la música, por bella que fuese, a su poesía."

Ante ese testimonio piensa uno si lo que Mallarmé dijo a Debussy, ya de palabra, ya por escrito, acerca de *La sies-*

*ta de un fauno* no habrán sido sino cumplidos de dientes afuera. También pueden haber sido opiniones sinceras, de las que, andando el tiempo, llegó a disentir él mismo, según un proceso evolutivo nada inverosímil de su concepto de la propia obra. Pero todavía queda una tercera hipótesis, y es la de que Valéry, en una ofuscación de la memoria, haya confundido los hechos o les haya dado un sesgo que en realidad no tuvieron.

(Desde luego, Valéry hizo en aquella conferencia una afirmación totalmente falsa: la de que la versión definitiva de *La siesta de un fauno* mallarmiana no contiene más que un verso de la primitiva. Así, apoyándome en la autoridad del ilustre conferenciante, lo repetí en mi *Claude Debussy* que acaba de publicarse. Más tarde, al consultar las *Obras completas* de Mallarmé, descubrí que son bastantes los versos de la primera versión que sobreviven en la definitiva. Sirva esto de palinodia ante quienes conozcan ese librito mío, aunque ya en el artículo anterior había de hecho rectificado aquella afirmación.)

Volviendo al primer proyecto de Debussy para *La siesta de un fauno*, aquella intención suya de escribir una música de un cierto sesgo escénico para acompañar el poema de Mallarmé no tiene en realidad nada de sorprendente, pues, aunque las apariencias indiquen otra cosa, Debussy fue un compositor fuertemente atraído por el teatro. Que en su producción no haya más ópera que *Pelléas et Mélisande* se debe, posiblemente, a las circunstancias que casi insensiblemente fueron encauzando sus proyectos, favoreciendo unos e impidiendo otros, pues se sabe que pensaba componer otras óperas, aparte de la música que escribió para ballet y *El martirio de San Sebastián*. No puede, pues, compararse su caso con el de Mallarmé, quien intentó sólo por razones prácticas la aventura teatral de *La siesta de un fauno*. Pero en lo que sí puede compararse, en cuanto a esa obra, es en la curiosa evolución que experimentó el primer proyecto —teatral, con todo lo que este adjetivo lleva fatalmente consigo— hasta cuajar en una de las obras más admirablemente puras y autónomas de la música universal, como la versión definitiva del poema de Mallarmé lo es de la poesía lírica.

Pero en otro aspecto difieren ambas obras: mientras la de Mallarmé es un poema tan auténticamente simbolista que ninguna otra etiqueta le conviene, la de Debussy resulta de una estética cambiante, según se la mire, ya simbolista, como corresponde al poema que la inspiró, ya impresionista, como resulta de su armonía y, sobre todo, de su orquestación.



# EL CINE

## *En el balcón vacío*

### I. La filmación

Por Emilio GARCÍA RIERA

Habiendo participado en la realización del film, mal podría yo intentar la crítica de *En el balcón vacío*. Sin embargo, creo que puede resultar interesante dar algunos datos sobre la misma realización.

A principios de 1961 nos reunimos María Luisa Elío, Jomi García Ascot y yo durante varios días para hacer el guión del film. Nos basamos en los cuentos de María Luisa, aparecidos algunos de ellos en la *Revista de la Universidad* y en *México en la Cultura*, y en los cuales la autora daba cuenta de la experiencia espiritual que, de hecho, es el tema del film. En ningún momento pensamos en hacer una crónica de lo que es y representa la guerra y la emigración españolas como fenómeno político y social. Todo ello no es sino el elemento contingente que hace más dolorosa y definitiva la ruptura con la infancia para la protagonista, la línea que la separa de un pasado irreencontrable. Como es natural, ese elemento no por contingente y anecdótico dejó de tener para nosotros implicaciones emotivas muy fuertes, y creo que el film las refleja fielmente. Pero, insisto, el tema de la película no es la guerra de España, sino la "búsqueda del tiempo perdido". Los antecedentes literarios del film se encuentran, quizá, en Proust, y en Rilke sobre todo, y no en Benavides, el autor de *Guerra y Revolución en Cataluña*. Es posible que el público que vio *En el balcón vacío* por primera vez no advirtiera tal hecho, y de ahí su casi unánime preferencia por la primera parte de la película, la que relata, tratando de darles una calidad de recuerdos filmados, algunas experiencias de la protagonista durante su infancia en el marco de los acontecimientos españoles. Sin embargo, es la segunda parte la que da un verdadero sentido a la primera. Esta segunda parte, en la que vemos a la niña convertida ya en mujer, transcurre en un tiempo y un espacio ideales e imprecisos, el tiempo y el espacio de la emigración.

Bien. Nuestra idea era la de hacer un largo-metraje de costo mínimo. Para ello se compró una cámara Pathe-Webbo de 16 mm. y se habló con José María Torre, fotógrafo de publicidad, para que la manejara. Torre aceptó con entusiasmo y así, de hecho, quedó constituido el equipo técnico de la película: García Ascot, director, asistido por mí, y fotógrafo, Torre, asistido por José Redondo. Como se ve, para hacer una película larga no es absolutamente necesario ese ejército que suele hacerse cargo de las filmaciones profesionales. Después se buscó una niña para encarnar el papel principal de la película y se tuvo la gran suerte de encontrar a Nuri Pereña, de nueve años. Nuri, en realidad, nunca se enteró de qué trataba el film en el que intervenía, pero García Ascot supo utilizar muy bien su emotivo rostro y su

presencia nada vulgar. El resultado prueba, una vez más, que el actor de cine lo suele hacer el director. Justo es decir que María Luisa, en el otro papel principal, sí tuvo que actuar, y creo que lo hizo espléndidamente bien. Lo que prueba que en el cine también caben los actores.

Así, domingo a domingo y durante todo un año, se fue realizando la película. En muchas ocasiones se improvisaban los actores, utilizando a amigos bien predispuestos para hacer una breve aparición. El plan de rodaje, por lo general, se subordinó a las posibilidades de tiempo y dinero, y García Ascot, a medida que recibía la película revelada, iba haciendo el montaje de una copia de trabajo. Importa resaltar lo siguiente: se trabajaron, en total, unos

cuarenta domingos, lo que representa ocho semanas de filmación. Pero si tenemos en cuenta que no trabajábamos sino medio día, las ocho semanas quedan reducidas a cuatro. O sea, que se hizo la película en un tiempo digamos "profesional".

Una vez terminada la filmación se procedió a sonorizar la película grabando las tres bandas (ruidos, música y diálogos) y uniéndolas después por un proceso que no me acuerdo ahora cómo se llama. Y, por fin, se tuvo el negativo original, del que se sacaron dos copias en un laboratorio: la primera de ellas mala y la segunda regular, casi buena. De esta última se hizo una exhibición especial en la Sala Molière del I. F. A. L. y después Jomi y María Luisa se fueron a Europa para presentar la película en el festival de Locarno. La autoridad máxima de este festival, Vinizio Beretta, solicitó que así fuera desde antes de que la película empezara a filmarse.

*En el balcón vacío* es, pues, una película de una hora de duración que ha costado treinta y cinco mil pesos, y que, independientemente de la pobreza de medios, ha sido hecha con corrección técnica. Quiero decir que ni el montaje, ni la dirección de actores ni la utilización del decorado natural (tanto en exteriores como en interiores) deben o pueden ser juzgados con la benevolencia



Un aspecto de la filmación de *En el balcón vacío*

que inspira toda obra de "amateur". Y a ese punto quería llegar. Si una película mexicana barata, por ejemplo una de las de Viruta y Capulina, cuesta un mínimo de ochocientos mil pesos, debe convenirse en que algo está podridísimo, no en Dinamarca, sino en ese perfecto estercolero que es la industria cinematográfica nacional.

A mí me parece lógico y hasta demasiado obvio que si se trata de renovar el cine mexicano, en vista de su rotundo fracaso ya no estético sino comercial, se llamara a gente como García Ascot, que ha demostrado que puede hacer una buena película en un tiempo razonable y sin necesitar los presupuestos de Cecil B. De Mille. Pero como que no hay manera de hacer entrar en la durisi-

ma mollera de los productores eso de que sin buenos directores —o sea, autores— no hay buen cine, yo sugiero que todos los que desde hace años se quejan de la falta de oportunidades, de las trabas sindicales, etcétera, dejen de quejarse y se pongan a hacer una película (la película "que llevan en el corazón") como lo ha hecho García Ascot. (Siempre y cuando puedan conseguir los treinta mil y pico de pesos, claro.) No faltarán cine-clubes que den a conocer su obra al mejor público. Ésa me parece la vía más segura para, de verdad, dar al cine la dignidad que merece.

Porque, además, *En el balcón vacío* me parece una buena película. Y siento mucho no haberme podido aguantar *in extremis* de decirlo.

idad que "el tiempo es un problema vital para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica"; pero tratar este problema como mera abstracción es una tarea de tratadistas y como género le corresponde el ensayo. El arte en cambio debe en carnar el problema, darle cuerpo y sustancia, presentándolo de una manera concreta, estableciendo una relación metafórica. En *En el balcón vacío* el destierro real de lugar, que crea una separación física perfectamente determinada, proporciona el elemento concreto, cuya causa y motivos es claramente posible establecer, situando a los personajes en relación con el mundo cotidiano, y este destierro se transforma de una manera natural en símbolo e imagen del otro destierro, el que es producto del tiempo y nos separa continuamente del yo que fuimos. La película es por esto una obra esencialmente mítica, en la que el exilio político se convierte en el tema del Exilio, exilio de la Madre, que es la Tierra; de la Tierra, que es la Madre; drama espiritual convertido en acción física y traducido a imágenes. Nos lleva a la razón última de las cosas, y convierte así la historia particular de la protagonista en un suceso con connotaciones generales, que abarca a todos los hombres, eternos desterrados en busca de la unidad perdida. No presenta soluciones porque no pretende resolver el problema, sino recrear su esencia para entregarnos una

## II. La película

Por Juan GARCÍA PONCE

Jomi García Ascot ha hecho lo que, si el término no estuviera tan desprestigiado, me gustaría llamar una película experimental. Ya en el artículo que precede a estas líneas Emilio García Riera, que siguió de cerca la filmación y colaboró estrechamente en ella, narra las circunstancias en las que se desarrolló y no creo que sea necesario insistir más sobre este aspecto. Sí es bueno, sin embargo, recordar lo que significa en un sentido profundo. *En el balcón vacío* es una película realizada bajo el signo de la verdadera necesidad de expresión. García Ascot y María Luisa Elío, argumentista y primera actriz de la película, tenían simplemente algo que contar, contar en el sentido de volver a vivir de recrear para recuperar lo pasado y si era posible, al hacerlo, aclararlo, aunque esto no fuera más que una posibilidad, la posibilidad que le da sentido al arte y lo convierte en verdadera aventura. Han escogido el cine para decir eso que querían decir utilizando legítimamente el derecho que todo artista tiene a elegir el medio que más se acomoda a su temperamento, y al hacerlo no pensaron en las dificultades inherentes al medio, sino en su necesidad. El resultado es una buena película (o sea un producto artístico como cualquier otro), porque el lenguaje cinematográfico es el que mejor se acomodaba a su sensibilidad y así la unidad entre forma y contenido es perfecta. Lo que ahora nos interesa es cuáles son esa forma y ese contenido que convierte a *En el balcón vacío* en la buena, la excelente película que es.

La historia que García Ascot y María Luisa Elío nos narran es, simplificando, la de la nostalgia de la infancia, una nostalgia exacerbada por el exilio, que agrega al alejamiento en el tiempo un alejamiento material, producto de la distancia que separa al desterrado del lugar, del escenario concreto y más o menos inmutable, en que se desarrolló esa infancia. Es, pues, una historia que se bifurca en dos temas esenciales: el destierro natural, inevitable, del pasado, producido por el paso del tiempo y el produci-

do por las circunstancias particulares que afectan la vida de los personajes. La fidelidad a los sentimientos con que está narrada la historia lleva sin embargo a los autores a una unión inevitable entre estos dos elementos. Jorge Luis Borges nos recuerda en su *Historia de la eter-*



En el balcón vacío.—"esa España sólo recordada"

imagen más clara y pura de nuestra condición. Por eso, cuando la protagonista regresa al fin a su lugar de origen, al escenario físico de su infancia, no puede encontrar en él la respuesta que busca sino tan sólo el hilo que la ata a sus fantasmas, tan desterrados de sí mismos como ella.

Para narrar su historia con el lenguaje natural del medio elegido, García Ascot se encontró con una serie de afortunadas dificultades materiales, que accidentalmente tal vez (pero el accidente es uno de los recursos naturales del arte) le ayudaron a expresarla en los términos más felices. El cine es, más estrictamente que ningún otro género, un arte de evidencias. El espectador se encuentra una imagen perfectamente definida, total, que deja muy poco campo para la sugestión o la implicación indirecta. Pero *En el balcón vacío* tenía que ser una película elíptica, que nos llevara casi imperceptiblemente de un tema al otro, del destierro particular al destierro general. (No olvidemos que se inicia con una mención directa a la guerra —el hecho concreto—: “La tarde que la guerra llegó a mi casa”, dice la narradora; y termina de lleno en el símbolo, la búsqueda general de la figura de la Madre: “Mamá, ¿dónde estás, dónde están todos?”) Nada más afortunado para esto que el hecho circunstancial de que García Ascot se viera obligado a construir directamente, en imágenes directas e irrefutables, esa España sólo recordada, mítica y fragmentaria, hecha de detalles, de apariciones bruscas, en el escenario físicamente distinto de México. Desde un principio, ayudada la conciencia del artista por las limitaciones naturales del escenario, éste se nos presenta con las características que precisamente debería tener. Vemos una España totalmente subjetiva, hecha a base de pequeños detalles, que por esto resulta mucho más verdadera y más intensa, más *esencial*, tal como debe recordarla la protagonista. Incluso la irrupción brutal de la guerra, de cuyas posibilidades retóricas se libra García Ascot con una medida admirable, aparece atemperada por esta sumisión a la verdad subjetiva. Cuando la acción se traslada a México, el tono está ya perfec-



En el balcón vacío.—“el paso del tiempo”

tamente establecido y resulta absolutamente natural seguir dentro de esa realidad interior, que crea con la misma fidelidad el escenario mítico del destierro, cuyas diferencias y peculiaridades en relación con el de la infancia corren paralelamente a las que la protagonista empieza a encontrar asombrada en sí misma, en su yo profundo, radicalmente separado ya de esa infancia.

García Ascot ha logrado así que en su película forma y contenido se unan con absoluta precisión, hasta el grado de que es imposible separar una de otro. Si texto y contexto, tema y anécdota, terminan convirtiéndose en una absoluta unidad la representación exterior, lo que verdaderamente es la película, corresponde a la idea que la ha animado de una manera no menos perfecta. No dudo que sea posible, encontrar en ella defectos técnicos y hasta algunas brevísimas caídas en la realización; personalmente a mí no me interesa señalarlos, porque considero que en ningún momento obstruyen el desarrollo de la historia ni oscurecen su significado, aunque podrían además justificarse recordando las difi-

ciles circunstancias en que fue filmada la película. Lo importante es que el *realizador* ha cumplido su tarea y la forma expresa totalmente al contenido, es ya *expresión*.

Aunque sin olvidar la responsabilidad del director en este aspecto, sería injusto olvidar la contribución de los actores y técnicos en la realización de *En el balcón vacío*. Un gran número de improvisados actores prestaron más que nada su presencia física para que la cámara guiada por García Ascot le diera sentido dentro de la historia; pero muy por encima de ellos, importa sobre todo señalar la aparición del rostro y la figura inolvidables de Nuri Pereña, verdadero prodigio de sensibilidad y capacidad de comunicación, que llena por completo la pantalla encarnando a la protagonista cuando niña y a María Luisa Elío, que recoge la historia para llevarla a su clímax haciendo posible la expresión exterior de una serie de sentimientos interiores con una intensidad admirable. Junto a ellas, Conchita Genovés, como la madre, y Belinda García, la hermana, cumplen con la misma sorprendente efectividad.

La labor de José María Torre, encargado de fotografiar la película sin ninguno de los tradicionales recursos técnicos, permite que esta limitación pase totalmente inadvertida y demuestra una aguda sensibilidad.

Marginalmente, es necesario asentar por último que junto a la respuesta que *En el balcón vacío* da a los que pretenden limitar el cine mexicano a las producciones en serie de una serie de retrasados mentales, el tratamiento cinematográfico que García Ascot da a la ciudad de México en esta película constituye una verdadera revelación de sus posibilidades como escenario. La verdadera esencia de México, la capacidad de sugestión y el misterio de algunas de sus calles, la peculiaridad de las escenas cotidianas que se desarrollan en ella, la sensación de espacio y majestuosidad de algunos de sus monumentos, su ritmo particular y su estilo profundo, se hacen evidentes para el espectador cinematográfico por primera vez, demostrando que el artista es aquel que simplemente —tan simple y tan difícilmente— *sabe ver*, y que García Ascot es un artista.



En el balcón vacío.—“la nostalgia de la infancia”

# TEATRO

## El estilo SS

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

"Wir wollen Brot; wir nicht wollen Kunstlerische Arterienverkalkung."—HITLER, *Mein Kampf*.

"Quelle night!"—AUDREY HEPBURN, después de ver *La Orestíada*.

"He estado observando —me dijo un ciego— la construcción que el Seguro Social está haciendo atrás de Bellas Artes y me parece muy meritoria: han conservado intacta la fachada del edificio antiguo." La conservación de la fachada, después pude comprobar, consistió en transformar una construcción porfiriana en un híbrido de la estación de Roma de tiempos de Mussolini, y uno de esos armatostes que los muebleros llaman trinchador.

El estilo que los arquitectos del Seguro han puesto en vigencia es producto directo, aunque quizá subconsciente, de la nueva escuela de "hacer la política" que nos aqueja en la actualidad, y que tiene manifestaciones tan variadas como las siguientes: en la gran explanada del multifamiliar de Batanes hay una columna y en ella una inscripción como las que los griegos dejaban en donde ganaban una batalla; a treinta metros de la inscripción pueden verse una serie de letras ilegibles a esa distancia y luego, en un tipo más grande: ADOLFO LÓPEZ MATEOS, más letras ilegibles y luego, en tipo más grande también: BENITO COQUET; o bien el tono de esos discursos que van más o menos así: "Hace seis meses los alumnos de la Escuela de Tal y Tal, se acercaron a don Fulano de Tal (Secretario de Educación Pública) para exponerle los problemas que tenían debidos a la mala programación de estudios; desde ese momento, don Fulano de Tal tomó un especial interés en resolver esos problemas: después de un estudio concienzudo, los programas han sido modificados atendiendo a las necesidades de los alumnos y ahora todo está resuelto."

Aquella fórmula de "...en mi afán por servir dignamente a nuestra Revolución..." ha caído en desuso; ahora lo importante son las personas: la Voluntad de don Fulano de elevar el nivel de vida: de las clases menesterosas, el Interés de don Mengano por que cada mexicano tenga su radio de transistores, la Preocupación de don Zutano por conservar intacta la Canción Vernácula, etcétera. A una de estas Voluntades, o Intereses, o Preocupaciones, debemos la existencia del Teatro del Seguro Social, porque lo mismo que existe un Patronato para la Operación de Teatros del Seguro Social, pudo existir un Patronato para la Operación de Salones de Boliche, o de "Canasta parlours", o qué sé yo. Pero, en fin, quiso la buena suerte que fuera el teatro el agraciado con los muy buenos pesos del Seguro Social. Sin embargo, algo cuyo principio fue azaroso, azaroso queda, y esto es que... "Debido a la Especial Predilección que el C. Gerente del Patronato ha mostrado por el

Disco Giratorio..." disco giratorio tenemos en vez de carros... y "Debido a la Extraordinaria facilidad con que siempre diseñó trajes de fantasía..." pues vengan trajes de fantasía...

¿Qué criterio pudo agrupar, una tras otra: *Marco Polo*, *Tigre a las puertas*, *Otelo*, *Beckett*, *Santa Juana*, *Edipo Rey*, el *Tío Vanya*, *Los caballeros de la Mesa Redonda* y ahora la *Orestíada*? (Obras todas ellas estrenadas entre los años 457 antes de Cristo hasta 1961 de nuestra era.) ¿Un criterio ecléctico-didáctico-somático-estético? ¿o un criterio histórico-místico-tendencioso? Ninguno. No me cuenten que nadie cree que *Marco Polo* es una obra que conviene montar cada treinta años para "enseñanza de las generaciones", o que en ella "el espíritu humano se eleva a alturas nunca antes alcanzadas", ni siquiera puedo creer que alguien pudiera incluirla en la lista de "las diez mejores obras que ha leído" (a no ser, claro, que sólo haya leído diez), y sin embargo, fue la que abrió la temporada, ¿por qué? Cuando la vi, tuve una especie de visión: había varias personas sentadas en unos sillones; fumaban en silencio; de pronto, alguien se levantó y dijo: "Ahora, señores, vamos a hacer *chinoiserie*." Y todos se levantaron y se fueron sobre un tomo de O'Neill, y montaron *Marco Polo*. Y así podría ser la fórmula electiva de obras, ¿no? Claro que no me consta que así sea, digo que me parecería chistoso que alguien dijera: "Se me ocurre hacer unas barbas con pasamanería", y otro contestara: "Pues vamos haciendo una cosa, ¿por qué no montar *Edipo Rey*? Todos los griegos usaban barbas, pueden ser de pasamanería." O, en otra ocasión: "Me gustaría hacer unos caballitos en un campo lluvioso." "Pues, hombre, allí tienes a *Beckett*." Y así se va haciendo repertorio.

¿Quién es el principal beneficiado con toda esta actividad teatral? ¿El Sacrosanto Pueblo? Vamos a ver: que yo sepa, el Seguro tiene en la ciudad de México un teatro en Batanes, uno en Legaria, el Xola, el Tepeyac y el Hidalgo; de éstos, los dos elegantes son el Hidalgo y el Xola, los medianos, el Tepeyac y el de Batanes, y para la gran plebe está, o debiera estar, el de Legaria; que yo sepa, también, el Tepeyac (que iba a funcionar a precios reducidos, con un repertorio que, comparado con el del Xola —que es algo así como lo más sublime del arte dramático—, pudiera considerarse "comercial"), el Tepeyac, digo, está cerrado desde hace años y felices días por órdenes del Departamento Central, porque le falta o le sobra no sé qué apéndice. El de Batanes, que es más o menos idéntico al Xola (salvo en los excusados, que están al revés y siempre se mete uno en el de DAMAS) iba a funcionar no sé cómo, pero casi no ha funcionado: lo único que yo sé, es que allí hubo el ensayo general de *Corona de fuego*, una

revista musical que dios guarde la hora, y unas dos o tres semanas de *Edipo Rey* ¿Y en Legaria, qué pasó? No sé. Nos quedan entonces el Xola, que ha estado operando prácticamente sin interrupción desde que lo abrieron, y el Hidalgo, que está situado como para echarle en cara a Bellas Artes no sé qué cosas. Por todo lo anteriormente dicho, se deduce que (a menos que en Legaria se haya hecho labor secreta) el beneficiado con la actividad teatral SS no ha sido el Sacrosanto Pueblo de México, sino el Gran Medio Pelo.

Nunca me atrevería a pretender saber la razón de esta falta de actividad en las bajas esferas y sobre-actividad en las superiores, sin embargo, voy a permitirme unas reflexiones al respecto: "*crime doesn't pay*" —dice el Código Hayes; puede ser cierto, "*but virtue doesn't pay either*". "*Who pays, then?*": EL ERARIO. Ahora bien, si alguien ha tenido la fortuna de penetrar en Nuestro Seno de Abraham: ¿es de reprocharle que procure no dejar entrar a otros para que no le quiten el puesto, y por otra parte, procure impresionar a los Siete Mil Importantes para que le den otro mejor? Desde luego que no es de reprochar. Yo haría lo mismo.

Y eso es lo que sucede: aunque parezca imposible, en el Patronato famoso falta personal. El que dude de esta afirmación, haga el siguiente experimento: pida boletos, y verá que la que los entrega es indefectiblemente María Elena Martínez Tamayo en *cualquiera que sea el teatro de que se trate*. ¿No es increíble? La Unidad Cultural del Bosque usaría cuarenta personas para el mismo fin. Otra prueba de lo que digo es la siguiente: hace mucho tiempo, cuando todo esto empezaba, nos pidieron, a mí y a mis colegas, obras para el Tepeyac. Yo llevé dos, que estuvieron dos muy buenos meses en el escritorio de Ignacio Retes, que no tenía tiempo de leerlas (a esas dos y otras veinte), puesto que estaba dirigiendo y realmente muy atareado. Cuando las leyó no le gustaron, pero eso no me importa, lo que me importa es que hay poco personal en el Patronato SS.

Hay poco personal y, quizá, poco dinero. ¿O habrá mucho dinero y no está usándose en la debida forma? No sé. El caso es que hay poco personal, decíamos, y quizá poco dinero. Sin embargo, para mantener las posiciones en esta competencia terrible de prestigios que es el Gobierno, hay que —como vulgarmente se dice— *dar la pala*, y entonces resultan *Los caballeros de la Mesa Redonda*, en donde pude distinguir, entre otras cosas: las columnas de la catedral, el bastidor del bordado de la reina y el crucifijo, de *Beckett*, y la cama de *Otelo*; todo esto amenizado con unos cascos de Sábado de Gloria, un pollo de cartón, que probablemente era el que se comían los barones normandos, un zopilote, un murciélago, un esqueleto, unas piezas de ajedrez, y una flor cursi que era una versión mágica de la grabadora.

Pero, "teatro nuevo, vida nueva", y montan la *Orestíada*. ¿Tomaría Esquilo la precaución de avisarnos que Clitemnestra andaba en malos pasos, o hubo tijejetazo? Si lo hubo, fue de los más efectivos, porque resultó que Clitemnestra era muy buena, y estaba muy contenta porque su marido venía de la guerra ¡y que va llegando con otra! Y

entonces, como toda mujer mexicana que se respeta, elimina al marido y a la presunta.

¿Por qué todos los que hablan con dios en los teatros del Seguro Social se dirigen a la segunda línea de reflectores?

¿Por qué Edipo hacía el saludo fascista a la menor provocación?

¿Para qué quería el Rey a Gauvain en el primer acto?

¿Por qué estaba tan enojado Apolo?

¿Por qué al Gran Kan no le cabían los pies en la escalera?

¿Por qué se movía la casa del Tío Vanya?

¿Hubo Guerra de Troya, o no?

¿Cuántas mujeres tuvo Enrique VIII?

¿Por qué estaba cojito Cuauhtémoc?

¿Qué fue de la Princesa Cucachin?

Pero, en fin, ya hablaremos más de eso.

aplausos de sus contemporáneos más jóvenes y de los círculos intelectuales de uno y otro lado del Atlántico", según afirman los críticos Entwistle y Gillett.

EXAMEN: Una de las virtudes de este texto es la sinceridad de su autor: nunca pretendió saber más de lo que en realidad conocía; confesó su incapacidad para agotar el vasto y "pantanos" terreno de la novela; sus inteligentes observaciones más que fundarse en la teoría se basaron en la experiencia de su oficio de novelista. No da reglas ni establece principios dogmáticos; pero le gusta reducir la novela a fórmulas sencillas, a definiciones casi matemáticas: "La novela es una obra de ficción en prosa, mayor de cincuenta mil palabras." Esta aterradora sencillez implica grandes complejidades, porque "la verdadera sabiduría es incommunicable". No se puede afirmar que Forster sea un pensador muy sistemático; sin embargo esto lo compensa con la profundidad de sus observaciones. *Aspects of the novel* es a la vez un libro ameno por su ironía, y oscuro, pero no por torpeza, sino por las dificultades de la materia. El autor llega a la conclusión de que en arte cualquier fórmula es válida, con tal que se tenga talento o genio, de lo contrario todo lo que se diga sale sobrando.

CALIFICACIÓN: Muy bueno.

—C. V.

—F. A.

profunda en la índole de la lengua popular, y el valor indudable de algunas de sus novelas. En este último aspecto, hay algunas apreciaciones relativamente novedosas: para Montesinos, "la mejor novela de Pereda, y una de las mejores que se han escrito en España en esos años de florecimiento del género" es *Pedro Sánchez*. Junto a ella, *La Puchera* es "una de sus obras maestras", y *Peñas arriba*, "si no la mejor novela de su autor, (es) la más seria y la más meditada".

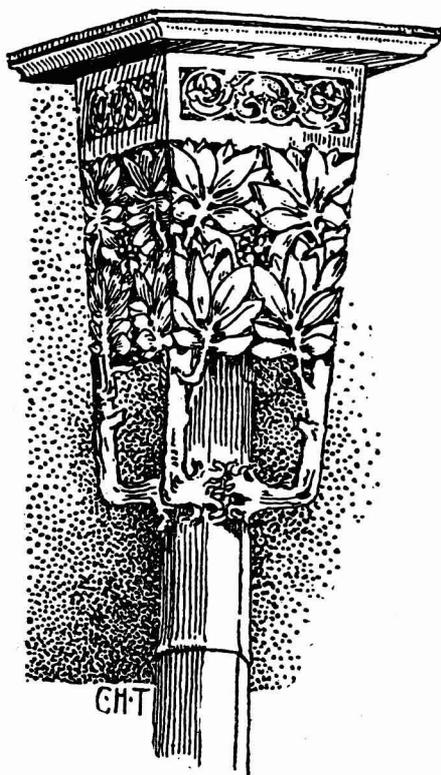
CALIFICACIÓN: Bueno.

EXPLICIT: José F. Montesinos, *Pereda o la novela idilio*, El Colegio de México, 1961. 309 pp.

NOTICIA: Ya dijimos en un número anterior, comentando el libro del profesor Montesinos sobre *Fernán Caballero*, que el metódico investigador de la novela española decimonónica tiene hace años la ambición de redondear una obra definitiva sobre ese tema apasionante. Ya ha publicado sendos tomos sobre Alarcón, Valera y los costumbristas, y añade ahora otros sobre *Fernán Caballero* y Pereda.

EXAMEN: Dice Montesinos en la nota preliminar que éste de Pereda es el más reciente de sus estudios y el que menos le satisface. Nosotros estamos de acuerdo con él, pero, tratándose de una valoración comparativa, el juicio deja mucho que desear. Porque, en definitiva, el libro resulta muy interesante y muy valioso, aunque, a pesar de su excesiva extensión, se quede corto en varios aspectos importantes. Ante la obra del regionalista santanderino, Montesinos optó por el camino más fácil: el de ir comentando y resumiendo, cronológicamente y "para el mayor número de lectores", sus dieciocho novelas. El libro se le ha ido así un poco de las manos, y a la hora de abordar las cuestiones de estética propiamente dicha o las interpretaciones sociológicas o historicistas —de las que, en general, parece tan poco amigo el talentoso catedrático de Berkeley—, la estructura cronológica del libro y su concepción escolástica no le han dado mucho lugar para ello. Diluida a lo largo del libro queda, sin embargo, una atinadísima interpretación de la obra de Pereda. Montesinos analiza el proceso del ruralismo antibucólico y antirromántico de Pereda que luego va a devenir en idilio reaccionario y patriarcal; y deslinda el verdadero realismo del que se confunde con lo típico, en el que el raudal folklórico, sin íntima fusión con el relato, hace imposible la creación de verdaderos personajes novelescos. La mentalidad aldeana de Pereda, su falta de convicción estética definida, su cerril dogmatismo religioso, y su doctrinarismo simplista en el que hay muchas menos ideas que sentimientos, provocan la repulsa de Montesinos, que no vacila en manifestar desde el principio su "disidencia ideológica" con el autor que estudia.

Pero de todo ese trasfondo ideológico tradicionalista, que enfrenta a Pereda con el mundo moderno, el profesor Montesinos sabe aislar los aciertos de su sensibilidad ante la naturaleza, su cala



EXPLICIT: E. M. Forster, *Aspectos de la novela*. Universidad Veracruzana. Jalapa, 1962.

NOTICIA: Autor de varias novelas célebres: *Pasaje a la India*, *Donde los ángeles no se atreven a pisar*, etcétera, dictó en 1927 una serie de conferencias sobre la novela inglesa, y las publicó el mismo año, dándoles el título de *Aspects of the novel*. La crítica lo ha venido citando una y otra vez; pero hasta ahora, después de 35 años, apareció la versión española. E. M. Forster está considerado (junto con James Joyce, Virginia Woolf y Aldous Huxley) como uno de los cuatro "novelistas que han ejercido mayor influencia y han obtenido mayores

EXPLICIT: Fernando Benítez, *Los primeros mexicanos*. Editorial Era. México, 1962, 281 pp.

NOTICIA: El conocido autor de numerosas novelas y reportajes, esta vez ofrece una descripción del ambiente físico y espiritual de la vida criolla en la Nueva España durante el siglo XVI, destacando los aspectos más característicos de la conducta de los mexicanos; para ello examina a varios personajes que presentan rasgos típicos de mexicanidad: Zumárraga, Gregorio López, San Felipe de Jesús, la familia Ávila, Martín Cortés, etcétera.

EXAMEN: Este trabajo de Fernando Benítez se sitúa entre la historia, el reportaje, la crónica y el ensayo. De la historia toma el material, y del reportaje la técnica ágil y objetiva que selecciona los aspectos más interesantes y humanos de la realidad. A las preguntas ¿quién, cómo, cuándo?, el autor responde en forma concreta; pero sin olvidarse de la amenidad ni del estilo elegante que distingue al cronista literario, aunque aborda también el terreno del ensayo.

Me atreveré a afirmar, usando un símil, que los investigadores de la disciplina histórica son los mineros que extraen el material de los documentos empolvados y aburridos; en cambio, Fernando Benítez es el orfebre que aprovecha la materia prima creando pulidas joyas literarias. Es cierto que el trabajo de ambos es meritorio, pero el público no especializado prefiere sin duda la obra del último; es más bella y menos fatigosa. Además (si bien se piensa), la historia no tiene por qué volverse aburrida, ni hay una razón para que padezca la inexperiencia y la torpeza de los que no saben usar el lenguaje.

CALIFICACIÓN: Bueno.

—C. V.

## SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

La obra de Borges atraviesa el difícil momento en que se halla toda obra destinada a ser clásica cuando la existencia de su autor la sujeta a numerosos cambios de perspectiva, y hace que ineludiblemente se le juzgue a la luz de los hechos actuales, cotidianos. Todo impide la necesaria objetividad; todo comentario afronta el riesgo de invalidarse. El único recurso es partir de la conciencia de que toda exégesis, todo juicio, toda discrepancia es nada más "una de las posibles lecturas", y antes de combatir o exaltar a Borges hay que hacer el intento de situarlo dentro del panorama contemporáneo y definir la razón y el sentido de su trabajo de escritor. Acaso —como cree uno de sus críticos más inteligentes, Emir Rodríguez Monegal— la manera más eficaz de acceder al mundo literario que cubre el nombre de Jorge Luis Borges sea aceptar, de una vez por todas, que no es posible comprenderlo cabalmente si no se le considera como una literatura dentro de otra; no sólo como un capítulo o una etapa o una tendencia dentro de la literatura argentina o hispanoamericana de hoy. Se trata, en principio, de toda una literatura con su pluralidad de géneros, desde la lírica hasta la fabulación metafísica; con sus evidentes periodos, desde la renovación ultraísta de los años veinte hasta los intensos y sencillos textos de los últimos tiempos, pasando por las fantasías que algunos juzgan como si nada más allí estuviese Borges. Una literatura que tiene su propia retórica y su propia estilística, una metafísica que le confiere unidad y hace un todo coherente al ligar los fragmentos; un estilo personal, intransferible, y hasta sus apócrifos: y hasta su oculta, despiadada autocrítica. Una literatura que, más allá de su profusión, revela la unidad del ser Borges: su creador y su tema secreto.

A fines de 1961 Borges ha publicado una *Antología personal* que nos concede una imagen de él mismo distante de la que dieron condenaciones y exaltaciones anteriores de su labor. Si declara en el prólogo: "Mis preferencias han dictado este libro. Quiero ser juzgado por él, justificado o reprobado por él", sería injusticia —y más que nada, facilidad— justificarlo o reprobalo por esa *Antología personal*, sin incluir esa nueva, acaso esa postrera, dimensión del escritor en el conjunto de su obra total. Es probable que el diálogo con James Irbby que se publica en estas páginas constituya, en lo futuro, una porción indispensable del material que se requiere para enjuiciar a Borges, a Borges indiscutible "clásico del siglo veinte".

Mientras tanto, hay un Borges doctor Jekyll que escribe páginas perfectas, gana el Premio Internacional de los Editores, pone a la literatura hispanoamericana al nivel de la más alta literatura europea, asombra a los escritores franceses, y hay un Borges Mr. Hyde que hace declaraciones a la revista o artefacto peluqueril *Bohemia Libre* y sostiene que "ser neutral es ser comunista". Borges-Jekyll obtiene elogios de Mauriac, de Maurois, de los mejores críticos europeos. Borges-Hyde, provoca las alarmas del doctor Ernesto Sábato (née Carlos Argentino Daneri) y hace que los limpios de culpa alarguen la mano a la primera piedra.

La revista *Mito*, de Bogotá, dedica buena parte de su más reciente número a un homenaje a Borges que no excluye una

lúcida y respetable disidencia: el ensayo de Jaime Mejía Duque, que rechaza la obra pero no niega su grandeza. Dado que *Mito*, desgraciadamente, no llega sino a contadas personas en México, tal vez no resulte ocioso reproducir algunos párrafos de este homenaje. Rafael Gutiérrez Girardot —que ya ha publicado un excelente libro sobre Borges— afirma: "Lo bello es lo verdadero; con esta frase puede formularse la estética literaria del lector de Nietzsche Borges. Se puede reprochar y rechazar este escepticismo nihilista como cinismo. La crítica literaria hispánica objeta a Borges su intelectualismo. Y cuando Borges anticipadamente respondió a ella diciendo que el intelecto es en el hombre lo más humano porque es lo menos mineral, vegetal y angelical, aludió pues a la definición tradicional del hombre como animal racional, que él interpreta en el sentido del pensamiento moderno como el animal que se crea a sí mismo mediante la razón: como el hombre que se produce a sí mismo. La autoproducción del hombre no sucede —según Borges— mediante el trabajo, sino mediante el ocio. En el estado de la permanente disolución de los órdenes firmes de lo presente se sabe el hombre como hombre sólo cuando él alcanza mediante el ocio la conciencia de su propio poder, de su propio valor y de su libertad inajenable. Cuando el aire envenenado de una dictadura amenazaba aniquilar la vida humana pudo Borges, en medio del dolor, concluir una conferencia afirmando que mientras podamos pensar y fabular no habrá tirano capaz de imponer su poder sobre nuestra existencia. No sería de extrañar que se considerase tal convicción como fácil huida en la interioridad. Una fábula fantástica y un juego ingenioso se mantienen en el campo inocente de lo que no implica compromiso y por eso de lo ineficaz. Queden para otras horas mis penas —dijo Borges—, y con ello determina el arte como una función autónoma y autárquica de la razón, cuya humanidad es inherente a ella y que tiene otra especie de obligatoriedad y eficacia distinta de la que el sentido común y el heroísmo cordial adjudican al dulce corazón".

Nada dulces, en cambio, son las últimas líneas del ensayo de Mejía Duque: "Sería pues un error de graves consecuencias aproximar la significación del laberinto en el escritor argentino a las que el mismo símbolo asume en Kafka y en Joyce. Claro es que en todos ellos la forma del laberinto revela, en principio, una concepción general del universo y una actitud frente a la sociedad humana, de tipo idealista. Mas los contenidos particulares difieren extraordinariamente. A falta de un serio estudio fenomenológico, que no estamos por lo pronto en condiciones de presentar aquí, resumiríamos nuestra impresión de conjunto diciendo que ante los creadores de *La condena* y *Ulises* el esteta sudamericano esgrime con habilidad y elegancia las frívolas luminarias de *El Aleph*, *Historia universal de la infamia* y *Ficciones*, cuya espléndidez verbal, sin duda habitada por expectativas y resonancias, es a aquellos monumentos literarios lo que los epigramas de los retóricos helenísticos y bizantinos fueron a los diálogos de Platón y a los tratados de Aristóteles: el mundo y el arte concebidos como fugaz entretenimiento de un Hado Arbitrario, y estas mismas realidades afrontadas como problemáticas y comprometedoras de

suyo. Un místico torturado y un furibundo profeta bien podían con la última empresa. Un escéptico a caza de la metáfora en el Laberinto, jamás."

Marta Mosquera concluye, por su parte: "No importa que Borges cante en secreto al Río de la Plata, a Buenos Aires o a Montevideo, ni que esas dos ciudades sean dos laberintos en la niebla, que sus héroes sean un minotauro, un dios, un traidor, un guerrero, un héroe, un enamorado. Aquello que importa es la soledad de un poeta; su exilio natural en su propia esquina. Aquello que importa es saber soñar y hacer soñar a los otros. Todo es lícito frente al sueño. La vida es una profesión de fe, un aprendizaje doloroso, donde el asombro se acepta con todos sus secretos. Aquello que importa es que ese laberinto que Borges invoca se parezca al mundo y que Borges se parezca al hombre."

Pedro Gómez Valderrama habla de un encuentro en Washington con Borges, contribuye al homenaje con una selección de "cuentos breves y extraordinarios" entresacados de sus lecturas. Termina así: "Ahora, al recordar la entrevista, pienso que he debido tomar notas. Pero no lo hice; ante todo, era una entrevista de amistad. Por otra parte, las notas habrían logrado crear una confusión en este recuerdo que ahora es, para mí, nítido y preciso. La entrevista tenía el valor de una comprobación humana. Luego de haberle oído, de haber dialogado con él, pienso que Borges, humanamente, no podía ser distinto del creador que conocía. Que el hombre Borges vale tanto como el escritor."

Como es posible percibir, aun en estas citas aisladas de su contexto, la obra de Borges puede obtener o no nuestras aprobaciones, nunca ganar la indiferencia. Esa capacidad de admirarnos o de indignarnos constituye una de las seguras pruebas de su importancia, que Hernando Téllez destaca así, en un inciso de su *Agenda borgesiana*: "La influencia de Borges, como la de todo grande escritor, cuyo tono y cuyo procedimiento son inconfundibles, y cuyo estilo es una pertenencia inexpropiable, será funesta y benéfica en las letras de esta parte del mundo. Sobre desechos y cenizas borgesianas perecerán literariamente los que no podrán ser enriquecidos jamás con los secretos o explícitos tesoros de su obra, a causa de la propia impotencia para hacer de ella un nuevo punto de partida. Otros asimilarán orgánica y autónomamente esa peligrosa y espléndida influencia. Pero en diez, en veinte años más, y en la proporción en que la fama europea de Borges aumente, el bazar de las literaturas hispanoamericanas se llenará de subproductos, sumamente baratos, copiados sobre el molde borgesiano."

Creo que en esto sí podemos estar todos de acuerdo: la obra de Borges es un término, no un punto de partida. Como todo gran escritor, no puede ser un "modelo", pero sí es dado a todos el poder aprovechar sus enseñanzas. Conscientes o no de ello, pocos son los escritores de las recientes generaciones hispanoamericanas que no le deban algo a Borges, a Borges que ha descubierto un nuevo rigor y una nueva entonación del castellano, que ha señalado los peligros del falso nacionalismo, que ha creado una realidad, como la nuestra, implacable y laberíntica. "Vasta y casi inhumana fue la tarea, pero no fue menor la victoria."