

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE
VICTORIA OCAMPO

MAYO DE 1949

AÑO XVII

BUENOS AIRES

SUR

REVISTA MENSUAL

DE LA REVISTA DE LA DIBUJOS

VICTORIA OCEANO

MADE IN

THE NEW YORK

S U M A R I O

VICTORIA OCAMPO
*EL "HAMLET" DE LAURENCE
OLIVIER*

JORGE LUIS BORGES
*HISTORIA DEL GUERRERO Y
DE LA CAUTIVA*

J. R. W I L C O C K
DESPUÉS DE LA TRAICIÓN

EMILIO SOSA LÓPEZ
RITUAL DE UN NACIMIENTO

JOSÉ FERRATER MORA
*SOBRE LA NOCIÓN DE
EXISTENCIA (Fin)*

N O T A S

LIBROS ♦ *Eduardo González Lanuza: Silvina Ocampo: "Autobiografía de Irene" ♦ Hernán Rodríguez: Nicolás de Cusa: "De la docta ignorancia" ♦ Gregorio Weinberg: Andrés Bello: "Filosofía del entendimiento" ♦ H. A. Murena: "Los penúltimos días" ♦ Calendario.*

EL "HAMLET" DE LAURENCE OLIVIER

(SHAKESPEARE EN LA PANTALLA)

En diciembre de 1947, durante mi estadía en Londres, una amiga me llevó a casa de "Larry" (así llamaba a Laurence Olivier). Esa tarde oí comentar, por primera vez, el *Hamlet* de la pantalla. Olivier no estaba solo. Lo rodeaban dos miembros de su estado mayor, Roger Furse (dibujante de los trajes y *mise en scène*), Anthony Bushell (director de producción) y la dueña de casa, Vivien Leigh. Le hablé a Olivier de mi admiración por su *Enrique V*. Me contestó que su *Hamlet*, no terminado aún, era mejor. Confesé mi incredulidad. Insistió, y sonriendo, dijo: "Desde luego, no nos hemos *divertido* tanto como al filmar *Enrique V*". Usó la palabra "fun".

Un año más tarde, después del estreno de la película, leí que uno de sus colaboradores había aludido al efecto ensombrecedor de *Hamlet* sobre el equipo que trabajaba en la obra. En efecto, Laurence Olivier acometía un problema, se embarcaba en una empresa de envergadura muy distinta de la precedente. La tensión, la concentración que semejante tarea exige, si a ello se agrega el carácter continuamente siniestro del drama, son incompatibles con la palabra *diversión*.

Aquella tarde, Olivier, visiblemente satisfecho de su flamante aventura shakespeariana, se obstinó en asegurar que su *Hamlet* valía más que su *Enrique V*. Y yo en ponerlo en duda. Hoy, después de haber visto las dos películas, pienso que si la magnitud de una obra se juzga también por el género de dificultades que presenta su realización y los obstáculos vencidos, tenía razón él. Con *Hamlet*, Laurence Olivier se exponía a muchos riesgos. Acometía el genio de Shakespeare en su desencadenamiento, y no en su modo menor. Entre *Hamlet* y *Enrique V* (me refiero a las piezas), media la distancia que hay entre una catedral y una capilla. Laurence Olivier nos había probado su capacidad en materia de capillas. Para opinar sobre la catedral que nos presenta hoy, conviene averiguar cuáles fueron sus intenciones al construirla, en qué punto de

vista se colocaba y qué se proponía hacer. Él mismo ha dado muchos datos al respecto, y los que voy a recoger salen de su boca o de su pluma. De la boca y de la pluma de "Larry"-director, despojado de la deslumbrante coraza de Azincourt o del tétrico jubón de Elsinor, y vestido como cualquier inglés, tal como lo vi en su *living-room* de Chelsea. Un inglés en su *tweed*, que toma muy en serio los problemas de otro hombre, Hamlet, en quien ve "casi un gran hombre, perdido por su falta de resolución, como somos la mayoría". Un inglés en su *tweed* que no está, él, perdido por su falta de resolución.

LAURENCE OLIVIER SE EXPLICA

Me parece significativo que, a manera de introducción, la voz de Olivier, sola, explique de antemano al espectador el drama interior del personaje principal recitando estos nueve versos, sacados de la escena cuarta del primer acto:

*So, oft it chances in particular men,
That for some vicious mole of nature in them,
.....
By the o'ergrowth of some complexion,
Oft breaking down the pales and forts of reason,
Or by some habit, that too much o'er-leavens
The form of plausible manners, that these men,
Carrying, I say, the stamp of one defect,
.....
Their virtues else, be they as pure as grace,
.....
Shall in the general censure take corruption
From that particular fault¹.*

¿Cuál es el defecto particular, el vicioso estigma de la naturaleza que servirá de eje a la interpretación del personaje y de la obra? La duda, la indecisión congénita. Esto no va a sorprender al espectador de mediana cultura. La sospecha en *Otelo*, el orgullo en *Coriolano*, el "camote" en *Antonio y Cleo-*

¹ "Así suele acontecer en los individuos que tienen algún vicioso estigma de la naturaleza... bien porque predomine en ellos algún instinto que rompe las vallas de la razón, o bien por un hábito que exagere su temperamento; en estas personas, digo, la marca de un solo defecto..., aunque sus virtudes sean tan puras como la gracia, se verán corrompidas por esa falta particular".

patra, el amor adolescente en *Romeo y Julieta*, la duda en *Hamlet*. Es de cajón. Pero como Olivier se propone dar una interpretación cinematográfica de *Hamlet* accesible a cualquier público, subraya desde el comienzo el antecedente y clava en la película un epígrafe explicativo: es éste el drama de un hombre "que no podía decidirse". Estamos pues enterados de una de las preocupaciones del director-actor: quiere poner su *Hamlet* al alcance de las masas en la medida en que sea posible hacerlo sin alterar el espíritu del texto. De otro modo, la explicación del comienzo sería superflua.

Olivier hace alusión a su propósito de que la película resulte inteligible cuando escribe: "Creo —y espero— que nuestro guión de *Hamlet* facilitará la comprensión de la historia a las personas a quienes Shakespeare asusta". A esta categoría de espectadores se dirige seguramente el epígrafe y la advertencia de que se trata de un hombre "que no podía decidirse". Veremos luego si esta preocupación ha sido útil o perjudicial a la obra.

"Me parece erróneo equiparar la pieza de Shakespeare con el film de *Hamlet*. En la pieza de Shakespeare, como en todas las suyas, se dibujan de manera bellísima, intrincada y completa los caracteres y la acción. El único modo satisfactorio de apreciar todo lo que Shakespeare expresó en *Hamlet* es sentarse en un teatro y seguir una representación de la pieza en su integridad." Es, evidentemente, el dibujo bellísimo, intrincado y completo de los caracteres y de la acción lo que ha resultado intraducible al idioma de la pantalla. Sabemos que *Hamlet*, sin cortes, debería durar cuatro horas y media en el teatro (nunca se representa así). En la película queda reducido a dos horas y media. "Al hacer esto —dice Olivier—, hemos simplificado la historia, pero inevitablemente hemos perdido mucho." Algunos personajes secundarios, Rosencrantz, Guildenstern y Fortinbras, han sido eliminados por completo. Pero no es tanto como condensación filmada de un gran clásico sino como *Ensayo sobre Hamlet* que Olivier desea que se juzgue su obra. Y creo que es muy justo. Este actor-director genial (no hay razón para mezquinarse el adjetivo) dice que la idea de "algo fuera del tiempo" y *Hamlet* se han asociado siempre en su mente. La tragedia ocurre, para él, en una época imprecisa pero remota. Ve los trajes como puede verlos un niño: un rey y una reina de naipes, adornados con sus atributos convencionales, reconocibles a primera vista; un príncipe sombrío en su eterno jubón y calzas medievales; una Ofelia cuya blancura y fragilidad resaltan en su traje de casi victoriana inocencia.

En lo que se refiere al papel de Hamlet y a Laurence Olivier, él mismo, el director-actor, nos advierte que hubiera preferido encontrar un reemplazante. Explica así esta preferencia: primero, cuando trabaja en una película como director y actor, se interesa más en el papel de director; segundo, encuentra que el personaje no está dentro de su verdadera tesitura. Olivier se siente más cómodo cuando habla en nombre de Hotspur o de Enrique V. El carácter lírico y poético de Hamlet, "le Seigneur latent qui ne peut devenir", le molesta en las bocamangas.

Entre todo lo que ha escrito sobre su película —y se diría que, esperando los comentarios de esos críticos que nunca están satisfechos, Olivier se ha propuesto ganarles de mano— descubro una declaración muy ingenua: Me he teñido el pelo —dice— para que los espectadores vean en mí a Hamlet y no a Laurence Olivier disfrazado de Hamlet. El truco no ha dado resultado. La teñidura no impide, creo, cierta identificación que el actor se empeña en evitar. El Hamlet de la pantalla es Laurence Olivier llevando material y espiritualmente la librea de duelo inseparable de Hamlet. No existe gran actor, por grande que sea, que escape a este mirarse ingenuamente en el texto secular. Y cuando en adelante veamos a Olivier, siempre nos acordaremos del Hamlet a quien prestó rostro y voz.

En cuanto al pelo teñido, sucede algo extraño: en la cabeza de Olivier toma aire de peluca. Tenía yo, en mi infancia, una muñeca vestida de varón, con un traje de terciopelo verde botella y galones dorados, una cara de pálida porcelana, ojos negros y pelo corto, rubio, tieso. La cabeza de Olivier, en la pantalla, me la recordaba. Es un detalle sin mayor importancia. Pero encuentro que el rubio desvaído e insulso de esa cabellera de paja le sienta muy mal al rostro que encuadra. Ese rostro grita al espectador menos perspicaz: soy moreno. El poder del "maquillaje" es relativo. En las caras, hay rasgos irreductibles. Las posibilidades de transformar a Olivier en un casi albino son nulas. Y se ve mucho, en la película, la cabeza de Hamlet en primer plano. Lo repito, es sólo un detalle, pero como las gentes parecen exigir de una crítica que algo critique, so pena de tacharla de complaciente, me apresuro a tomar la ocasión por los cabellos que tan oportunamente coloca a mi alcance.

Son éstas, más o menos, las explicaciones principales que da Olivier de su Hamlet. En resumen: ha querido hacer pasar la tragedia a un nuevo y diferente "art-medium", como Shakespeare lo hubiese sin duda intentado, de tener

la posibilidad de lanzarse en la aventura. El traslado de la escena a la pantalla exigía algo parecido a una *re-creación* de la pieza. Olivier observa que si alguien no está conforme con el procedimiento, también debería desaprobarnos las óperas de Verdi (*Falstaff*, *Otelo*). En suma, la traducción cinematográfica de Hamlet le parece "un experimento legítimo". Y lo titula modestamente, prudentemente: *Un ensayo sobre Hamlet*. No se pueden tomar mayores precauciones, ni establecer de antemano, con más buena fe y honradez, los límites de lo que uno se ha propuesto.

HAMLET Y LA CRÍTICA

En un estudio sobre *Hamlet* (la pieza), Eliot sostiene que la obra de arte no puede ser interpretada en su calidad de obra de arte. No hay nada que interpretar, dice: "Sólo podemos criticarla siguiendo diversos criterios y comparándola con otras obras de arte; en cuanto a la interpretación, su tarea principal consiste en presentar los hechos históricos correlativos que el lector posiblemente ignora".

Esta teoría va en contra de ciertas declaraciones de Valéry, a propósito de *Le cimetière marin*: "En cuanto a la interpretación de la letra, ya me he explicado sobre ese punto en otro lugar, pero nunca se habrá insistido bastante en que *no hay sentido verdadero de un texto*. No hay autoridad del autor. Sea como fuere lo que haya *querido decir*, ha escrito lo que ha escrito. Una vez publicado, un texto es como un aparato del que cada cual puede servirse a su manera y según sus medios: no es seguro que el constructor lo use mejor que cualquier otro".

Valéry considera su obra como una partitura que otros pueden y deben y van a ejecutar con su mente y su alma propias. Dos de nuestros más célebres poetas contemporáneos sostienen pues dos tesis contradictorias. Sin dejar de respetar lo que el punto de vista de Eliot tiene de justo y de escrupuloso, me seduce más él de Valéry.

Eliot reprocha a Goethe-crítico el haber transformado a Hamlet en un Werther y le reprocha a Coleridge el haberlo transformado en un Coleridge. Valéry hubiese encontrado el fenómeno lógico y natural. ¿Y no resulta, acaso, interesante ver cómo era la imagen de sí mismos que Goethe y Coleridge veían en el espejo de agua que Shakespeare les ofrecía? Eso fué *Hamlet* para ellos,

como para muchos escritores, actores y lectores, desde que Will lo trajo al mundo de las letras. ¿Y no es ésa una de las magias de toda obra maestra? ¿No es ése el milagro que las mantiene vivas entre los vivos?

Importa no ignorar que *Hamlet* es el resultado de una estratificación, dicen algunos. Si se quiere; pero sobre todo para los que desean llevar adelante sus investigaciones eruditas y siempre que saquen de ellas alguna substancia espiritual. ¿Acaso las obras maestras no son todas el resultado de una estratificación? El conde de Belleforest ha sido fuente de inspiración para Thomas Kyd; Belleforest y Kyd han abastecido a Shakespeare. Esto se percibe a primera vista si examinamos la pieza *en corte* y estudiamos sus sedimentos, dicen los eruditos. ¿Y qué? Las gentes del oficio, que se complacen en desarmar y armar esos delicados mecanismos, pueden hundirse hasta el cuello, con delicia, en tan respetables orgías. No niego que tales minucias tengan su encanto para los profesionales, como las tienen las excavaciones arqueológicas. Niego que sean lo esencial. O lo indispensable.

Lo indispensable, lo esencial es la parte viva de Shakespeare que ha pasado a *Hamlet* y de *Hamlet* a nosotros. A ti, lector; a mí. Lo indispensable, lo esencial, es el inmenso espejo de agua que la obra ofrece a tus miradas, a las mías, y en que el tembloroso reflejo de nuestro rostro se convertirá en él de la condición humana. La erudición no te servirá para nada, lector, si tu diálogo solitario con *Hamlet* no te revela en ese príncipe desolado, indescifrable y cambiante "ton semblable, ton frère". Y si te lo descubre, ¿a qué buscar otra cosa? Esa "juvenil sombra de todos" no tiene nada más precioso que darte de sí misma que tú mismo. Una investigación paciente sobre la serie de escritores que precedieron a Shakespeare, y de quienes éste supo aprovechar las obras más o menos abortadas, jamás te dará *eso*. Si no eres un especialista, pasa de largo.

Es curioso comparar cómo difieren Eliot y Mallarmé, esos dos poetas sutiles, en su juicio sobre *Hamlet*, no sólo en la forma escrita de su pensamiento sino en su esencia. Para Mallarmé, *Hamlet* es "la pièce que je crois celle par excellence" (la pieza por excelencia). Para Eliot, lejos de ser la obra maestra de Shakespeare, es un fracaso desde el punto de vista del arte. Más numerosos han de ser los que piensan que *Hamlet* es una obra maestra porque lo han encontrado interesante, que los que se han interesado en él porque era una

obra maestra, agrega. "Es la Mona Lisa de la literatura". Sin embargo, nadie comprende mejor que Eliot que los fracasos pueden ser a veces más significativos y valiosos que los éxitos. Un día le dije que prefería *Family reunion* a *Murder in the cathedral*. Me contestó que aun cuando consideraba que *Family reunion* era en cierto sentido un fracaso, prefería esa obra a *Murder in the cathedral* porque había puesto en ella algo que era importante para él.

Y bien, sean cuales fueren las imperfecciones de *Hamlet*, Shakespeare ha debido poner en esa pieza algo que le importaba mucho y eso lo sentimos; el drama es único en nuestra experiencia. Si Shakespeare ha llegado a mayor perfección, desde el punto de vista del arte, en *Antonio y Cleopatra*, el emblemático *Hamlet* será siempre el compañero insustituible de nuestras desorientaciones y de nuestras perplejidades. Quedará siempre asociado, en nosotros, al ritmo sincopado de las incertidumbres profundas. De igual manera, una frase musical, identificada con tal o cual momento de nuestra vida, queda soldada a él; de igual manera prolonga nuestra vulnerabilidad, se vuelve una parte de nuestro ser en que brotan, intactos como misteriosas flores nocturnas, tormentos apagados ya, delicias abolidas que gracias a su cruel y delectable poder se sobrevivirán en nosotros hasta la muerte.

Nos hemos habituado tanto a esta tragedia que nos resulta difícil hacer de ella una crítica, como nos sería difícil describir nuestro propio rostro, dice Hazlitt. Qué enamorado de Shakespeare y aun qué lector un poco asiduo de su obra no lleva frescos en la memoria tal verso o sucesión de versos, vueltos ya estribillo. Esos versos han tomado no sólo la forma de nuestras penas, sino la de nuestros fastidios y contratiempos diarios; sufren la misma deformación que da nuestro cuerpo a la ropa muy usada. Los repetimos a veces, mentalmente, sin otorgarles más importancia que a un "¡zas!" Por un resfrío que se anuncia con estornudos, por una visita al dentista, por una picadura de hormiga y su correspondiente dosis de maligno ácido fórmico, cuántas veces he repetido maquinalmente: "¡Zas!... *The thousand natural shocks that flesh is heir to...* (Las mil aflicciones naturales de que la carne es heredera). La famosa herencia". ¿Y a quién, incluso a los que jamás han leído *Hamlet*, no se le ha ocurrido que el sueño de la muerte era preferible a ciertos dolores físicos o morales? ¿Quién no se ha sentido paralizado, al mismo tiempo, por el temor de que este codiciado sueño no esconda alguna sorpresa aún más siniestra? ¿Quién

(que lo supiese de memoria) no ha recordado entonces el célebre monólogo como si fuera de su propia invención?

*...There's the respect
That makes calamity of so long life;
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despis'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country, from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of? ¹*

Los monólogos de las tragedias-famosas, arias para tenores, se hacen populares, como el "ser o no ser", cuando median razones de esta índole: es menester que la grandeza o la miseria de la condición humana pueda reflejarse en ellos de cuerpo entero.

Lamentamos que Olivier haya suprimido en su película el otro monólogo, igualmente humano y bello:

O! what a rogue and peasant slave am I ².

Esta pieza tiene un sentido profético "que está por encima de la historia", dice Hazlitt; y Mallarmé: "L'oeuvre de Shakespeare est si bien façonnée selon

¹ "...Esta consideración prolonga la calamidad de la vida; porque ¿quién soportaría los ultrajes y oprobios del tiempo, la injusticia del opresor, las injurias del hombre orgulloso, las agonías del amor desdeñado, la demora de las leyes, las insolencias del oficialismo y las vejaciones que el paciente mérito sufre de los indignos, pudiendo por sí mismo procurar su descanso con un puñal desenvainado? ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera porque el temor a algo después de la muerte, esa ignorada región de cuyos lindes ningún viajero vuelve, desconcierta nuestra voluntad y nos hace preferible sobrellevar los males que padecemos a volar hacia otros que no conocemos?" (Escena I, acto III).

² "¡Oh qué canalla, qué vil esclavo soy!" (Escena II, acto II).

le seul théâtre de notre esprit, prototype du reste, qu'elle s'accommode de la mise en scène de maintenant, ou s'en passe, avec indifférence" ¹. Todo esto concuerda con la idea de algo "fuera del tiempo" que Olivier tiene de *Hamlet* y que ha querido transferir a su interpretación cinematográfica.

Pero pasemos de la pieza y del escenario a la pantalla y examinemos, un poco, algunas críticas negativas, pues es un buen sistema para poner en relieve los valores positivos de la película.

Durante mi última estadía en Nueva York, tuve ocasión de almorzar con la persona que dirige, y muy bien, el archivo de películas en el Museo de Arte Moderno. Le pregunté si había visto el *Hamlet* de celuloide y lo que opinaba. Pienso que es una lata, me contestó sin titubear. Y agregó que a ella (se trata de una mujer) Shakespeare en el teatro, o en el libro, le parecía siempre una lata. En el cine, la cosa tomaba proporciones agobiantes. Y, en primer orden, aquello no era cine. La señora hablaba con un tono cortante, casi agresivo (como si Shakespeare pudiese oírla y avergonzarse de sus latas) que me chocó. Tanto más cuanto que su trabajo en el archivo de películas es de buena calidad. Sobre gustos no hay nada escrito, pensé, pero los hay que merecen palos. Es permitido aburrirse con Shakespeare; no sé si es permitido echarle la culpa de nuestro aburrimiento.

Entre el grupo de intelectuales aficionados a buscarle tres pies al gato, y el —muy distinto— de los negociantes de imágenes en movimiento (que huyen de la buena literatura como el diablo del agua bendita) se corría la voz de que en *Hamlet* no se habían usado todos los recursos del cine, decían unos; que a Olivier se le había ido la mano en los cortes y en la pimienta (complejo' de Edipo), decían otros. Un intelectual amigo, gran lector de Shakespeare, vió el film en París antes que yo lo viese en Nueva York y se apresuró (conociendo mi admiración por la obra y quien la dirigía) a detallarme sus deficiencias. Acusaba a Olivier de una mezcla irritante de histrionismo y de "understatment". Familiarizada con el espíritu de contradicción que caracteriza a este amigo, puse prudentemente en cuarentena su crítica.

Jacques Tournier, en una nota sorprendentemente severa de "La Table

¹ "La obra de Shakespeare está tan bien modelada de acuerdo con el teatro único de nuestro espíritu, prototipo de lo demás, que se adapta al aparato escénico actual, o prescinde de él, con indiferencia".

Ronde" ¹, va también muy lejos en otro sentido: "El error de Olivier es el haber construido su película sobre una tradición teatral". ¿Qué otra tradición podía consultar? ¿La de los *Hamlet* fracasados que se intentó llevar a la pantalla antes que el suyo? "El espectáculo que nos ofrece reproduce fielmente la atmósfera de una representación del *Old Vic*." ¡Caramba, no me parece tan mal! "Está uno en Londres"... ¡Miel sobre hojuelas! ¿Qué sitio más apropiado elegiría un espectador para ver a Shakespeare? "...Y en el teatro". ¡Ay, ay! Llegó la clásica puñalada. "Es un documento de Actualidad, o de Archivos Nacionales..." En tal caso *Will* va con *Larry* al canasto, pues si la película reproduce fielmente la atmósfera de una representación en el *Old Vic*, quiere decir que las representaciones de Shakespeare en ese teatro (el mejor de Inglaterra, en su estilo) sólo sirven para los Archivos Nacionales. Tampoco se ve muy claro cómo una película puede asimilarse a un documento de Actualidad (con mayúscula) si no aporta nada nuevo, ni contemporáneo. *Hamlet* es inactual por esencia. Según Tournier, la película de Olivier sólo tiene interés para "los niños de las escuelas que no conocen a los clásicos sino por medio de cómicos mediocres..." ¡Mira! La empresa no resulta pues tan absurda. Y para "los extranjeros que no pueden viajar". ¡Acabáramos! Esto me explica por qué me ha entusiasmado la película. "...y para los futuros historiadores del teatro." Futuros historiadores, ¡qué suerte la vuestra! ¡Tendréis oportunidades que jamás conocieron vuestros predecesores! Por fin el señor Tournier le concede *algo* importante al nuevo *Hamlet*. Pero, agrega en seguida, "con esto no adelanta el cinematógrafo". ¿En qué quedamos? ¿Y no es ésta una afirmación gratuita (o una maldad gratuita)? Supongamos que *Hamlet*, el de Olivier, no haga sino reproducir fielmente la atmósfera de una representación del *Old Vic*. Que viéndolo se tenga la impresión de estar en Londres y en uno de sus mejores teatros. Yo no entiendo cómo de este hecho se puede sacar la conclusión deprimente de que el cinematógrafo nada gana con ello; que este éxito no lo adelanta; que no representa *una* de sus victorias. ¿Y por qué había de resultar de calidad despreciable esta victoria? Compárese *Enrique V* y *Hamlet* con el *Romeo y Julieta* de Leslie Howard y Norma Shearer; con el *Sueño de una noche de verano* de Max Reinhardt; con aquel *Como gustéis* en que vimos, hace algunos años,

¹ Febrero de 1949.



lc
ll
y
P
ge
de
ni
ot

Good-night, sweet prince . . .

a Laurence Olivier junto a Elizabeth Bergner. ¿Es aceptable la comparación? Sí, pues, el nuevo *Hamlet* de la pantalla no tuviese más mérito que el que le concede de mala gana Tournier (también reconoce que es un "recital" de primer orden) habría hecho *adelantar* la cinematografía¹.

"Pienso, por lo contrario, que una película en que se adaptara *L'école des femmes* de Jovet, o *Cinna* de Dullin, abriría al cine nuevas puertas". Siento por Dullin y sobre todo por Jovet gran admiración. Pero no alcanzo a vislumbrar por qué mecanismo puede contraponerse la originalidad de películas hipotéticas a la de obras ya existentes y salidas de un pugilato con la realidad; obras cuya materialización cinematográfica podía escasamente imaginarse antes de que aparecieran en la pantalla. Ignoro, y el señor Tournier también, qué puertas le abrirían al cine *L'école des femmes* y *Cinna*. Pero sostener que *Hamlet* cierra puertas y tratarlo, despectivamente, de *Film d'Art* ("película artística") y compararlo, en una llamada, a *Juana de Arco* (aludiendo, supongo, a la deplorable superproducción hollywoodiense encabezada por Ingrid Bergman) es pasar los límites, pasar la célebre medida que todo francés bien nacido lleva en la sangre. Cierto es que la medida es cosa tradicional y que la tradición no parece ser santo de la devoción de este crítico. Me he detenido más de lo que correspondía en el análisis de las objeciones que le hace a la película porque me parecen características de ciertos medios intelectuales.

Y aún no he terminado. Comparando el *Hamlet* de Olivier al *Macbeth* de Orson Welles, dice Tournier: "Sin embargo, ¿cuál será más fiel a Shakespeare? ¿El *Hamlet* del siglo veinte inglés, que deleita a todos, porque los tranquiliza, o el *Macbeth* del año mil, que asusta?" Yo no he visto el *Macbeth* de Orson Welles. No sé si es o no del año mil y si asusta. Pero no percibo en qué el *Hamlet* que sí he visto es tranquilizador. *Hamlet* no se vuelve tranqui-

¹ Convendría entenderse sobre la palabra *adelantar*. Quizá no tenga el mismo sentido para Tournier y para mí. Él pondera, por ejemplo, en la misma crítica a que me he estado refiriendo, *Les parents terribles*. Asegura que Cocteau ha hecho pasar su pieza del teatro a la pantalla sin cambiarle un ápice, dejando a los actores en un ámbito limitado como el de las tablas. Y que así, riéndose del cinematógrafo, lo ha hecho *adelantar*. Milagro, diremos. Nada de eso. La receta es bien sencilla. "Cocteau no es un académico." No se ha propuesto ninguna búsqueda de orden cinematográfico. Y es así cómo, después de haber hecho *adelantar* el teatro, hace *adelantar* el cine. *Les parents terribles* (aún no lo he visto) es "una obra de teatro filmada" (los términos son de Tournier) y sin embargo deleita a quien le reprocha algo análogo a *Hamlet*.

lizador ni en boca de cómicos de la legua. El desasosiego atroz que Shakespeare ha dejado en esas páginas pasa a través de las interpretaciones mediocres y de las inflexiones de voz más falsas, como *El idiota* de Dostoievsky pasa a través de las malas traducciones. Esto no significa que el placer de leer a Dostoievsky no pueda doblarse por el placer de leerlo en ruso. Como el placer de oír a Shakespeare se multiplica si lo recitan y representan buenos actores.

EL ARGUMENTO

En los programas vendidos a la entrada del cine en que daban *Hamlet*, en Nueva York, se hallaba un resumen de la pieza por John Masefield. Ese resumen se dirigía, con tacto, sin aparentarlo, a la categoría de espectador-masa que jamás leyó a Shakespeare. Olivier, ya lo sabemos, se ha esmerado en hacer un guión transitable para los aficionados al cine; para la multitud, diremos, que el cine ha convertido al menor esfuerzo desde el punto de vista intelectual y al mal gusto desde el punto de vista artístico. Hay que reconocer que los magnates del celuloide han trabajado con éxito para rebajar el nivel de sus semejantes. O para mantenerlo bajo. Han medrado vendiendo al público bebidas adulteradas que intoxican más de lo que embriagan; halagando flaquezas. Han traicionado así la misión de este nuevo invento poniéndolo al servicio de su codicia. Y se enorgullecen de haberlo hecho con éxito. La tentación debía de ser sin duda irresistible. El castigo es ejemplar: los mercaderes han hecho películas a su imagen y semejanza; las películas les han pagado con la misma moneda. En general, tienen la belleza de los motivos que las engendraron. Mientras tanto, las multitudes, lentas en tomar conciencia de las cosas (si es que una multitud puede tener conciencia de algo; cualquier individuo, sí...), sufren las consecuencias de tales atropellos.

Es curioso comprobar que la historia de *Hamlet*, contada a la manera infantil, tiene todas las condiciones necesarias para atraer a esos niños grandes de que las multitudes se componen. Por ejemplo: Había una vez un rey y una reina de Dinamarca que vivían felices con su hijo Hamlet, en el castillo de Elsinor. Pero el rey tenía un hermano envidioso y perverso, Claudio, que deseaba poseer todo lo que su hermano poseía. Tanto, que asesina al rey echándole un veneno en el oído mientras éste duerme la siesta (pues en los países nórdicos también tienen por lo visto esa costumbre que creíamos reser-

vada a nuestra pereza, hija del sol) y se casa con la reina Gertrudis, su cuñada, convirtiéndose en rey. La tragedia comienza cuando estos acontecimientos han ocurrido y tiene por escenario el castillo de Elsinor. Hamlet, sublevado y doñido por el casamiento de su madre con su tío, se pone de un humor negro, como su traje. Hasta su amor por Ofelia (niña bien educada y hacendosa, amiga de coser) que normalmente debió de servirle de refugio, parece marchitarse bajo el soplo ardiente de desilusiones y sospechas. El espectro del rey asesinado se le aparece a Hamlet y le describe, con toda minucia, cómo Claudio aprovechó la hora de la siesta para despacharlo al otro mundo. Suplica al joven que vengue esa y otras ofensas. Hamlet lo promete. Desde entonces se lo pasa cavilando en la promesa, pero desea tener pruebas más terrenas y seguras que la que le suministra un resentido de ultratumba. A veces, se le ocurre que el fantasma ha de ser el diablo disfrazado de rey padre. Para poner en claro tales dudas, pide a una compañía de teatro ambulante que represente, ante su padrastro y su madre, una pieza cuyo tema tiene mucha semejanza con el relato del espectro. Durante la representación vigila a los presuntos criminales. Descubre la culpabilidad de la real pareja en la alteración de sus rostros y ademanes. Terminado el espectáculo, la reina Gertrudis manda a buscar a su hijo para reprocharle su extraña conducta. En el curso de la entrevista, por cierto muy agitada, se oye ruido detrás de una cortina. Hamlet, imaginando que quien los espía es nada menos que el rey, hunde su espada en el rico tapiz. Pero el cadáver que cae a sus pies es el de Polonio, especie de ama de llaves llamado, en la jerga palaciega, chambelán. Esta chambonada complica las cosas porque Polonio, además de chambelán, es también padre de Ofelia y de Laertes. Claudio aprovecha la ocasión para alejar a Hamlet de Dinamarca, so pretexto de que el pueblo, indignado, amenaza su vida. Se propone hacer asesinar al hijastro en tierra extranjera. Hamlet zarpa. Mientras navega, Laertes regresa de Francia y descubre que ha perdido a su padre y que su hermana ha perdido la razón. Hamlet es culpable del doble atropello. En este ínterin, el autor de tanta fechoría involuntaria, cuyo barco ha sido oportunamente atacado por piratas (abundantes en la zona) y que ha descubierto a tiempo que su padrastro lo mandaba al matadero, regresa también al país. Por casualidad, topa al desembarcar con el entierro de Ofelia, que previamente se tiró a un río. En la fosa, junto al cadáver, el hermano iracundo y el enamorado delirante de pena inician un pugilato. Los separan. El

rey conversa con Laertes a solas y le sugiere un ardid para venganza suya: organizar un asalto de esgrima entre los dos muchachos. La punta de la espada de Laertes llevará una conveniente capa de veneno. Si el golpe falla, el rey en persona le ofrecerá al príncipe, en magnífica copa, una especie de cocktail cuyos ingredientes pueden causar la muerte de un buey.

Laertes acepta el plan. El asalto se lleva a cabo. En el acaloramiento de la lucha, los dos adversarios trastruecan sus espadas (Hamlet ya ha sido rasguñado por la de Laertes). La reina bebe el brebaje destinado a su hijo. Hamlet hiere a Laertes con el instrumento de muerte. Laertes, al verse perdido, confiesa la criminal artimaña. Denuncia al rey. Muere. La reina muere. Hamlet, moribundo, cumple su promesa y mata al rey.

Creo que el argumento no carece de encantos para el moderno aficionado a las películas de crímenes. Seis cadáveres en la escena. El de un rey, una reina, un príncipe de la sangre, sin contar la familia Polonio completa. Y, para que nada falte, un fantasma y palabrotas. Pues los términos que usan los personajes de Shakespeare en sus cóleras son a veces el "sonofabitch" elisabetano.

Lo que puede desconcertar, se me ocurre, a los modernos aficionados a las películas de crimen es que Shakespeare no se contenta con la truculencia de sus argumentos. De eso hablaremos luego. Pero el hecho es que a todos los principales personajes de esta pieza, única en los anales del teatro, se les podría acusar, sin exageración, de aquello que los norteamericanos llaman de modo muy pintoresco: *Moral turpitude* (turpitud moral). El rey es un canalla de marca mayor, un asesino impenitente; la reina, una "ramera" (las comillas significan que aquí debería ir otro término más popular) de escaso cacumen; Polonio un cortesano chocho y zalamero, adulator del poderoso. El mismo Hamlet se describe de la siguiente manera (quizá para asquear a Ofelia con quien está hablando; pero hay mucha verdad en lo que dice): "No soy del todo malo, y, sin embargo, de tales cosas podría acusarme, que más valiera que mi madre no me hubiese echado al mundo. Soy muy soberbio, ambicioso, vengativo, con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para concebirlos, fantasía para darles forma o tiempo para llevarlos a cabo. ¿Por qué han de existir individuos como yo, para arrastrarse entre los cielos y la tierra? Todos somos unos bribones consumados..."

Cuando mata a Polonio, escondido detrás del tapiz, y descubre su error (Hamlet debe sin embargo recordar que su víctima es el padre de Ofelia), su

reacción es verdaderamente poco edificante. Le dirige al difunto estas palabras más o menos: "¡Pobre idiota! Te metiste en lo que no se te importaba. ¡Mira lo que sacas! Peor para ti. Buen viaje".

El desparpajo con que el príncipe trata todo este asunto lamentable no se le escapa al público de cine, al fin del tercer acto. Cuando Hamlet se aleja, arrastrando por los pies al cadáver, como si fuese un mueble pesado, y dice a la reina de la manera más natural: "Buenas noches, madre", la sala suelta una carcajada.

Únicamente Ofelia y Horacio se salvan de la gran sombra de *moral turpitude* que cubre la tragedia como esas nubes que cambian el color del mar. Y sin embargo, en cada uno de esos personajes, por muy taladrados que estén de villanías, bajezas, cobardías o simplezas, suele encenderse una chispa fugaz que nos hace vislumbrar, en ellos, algo más que su monstruosa dureza o su impermeable estupidez. El rey, cuando habla a solas con el cielo, confiesa la hediondez de un pecado semejante al de Caín. Llama la cosas por su nombre desde lo hondo de su conciencia. ¿Qué forma daré a mi plegaria? se pregunta:

...*"Forgive me my foul murder"*?

*That cannot be; since I am still possess'd
Of those effects for which I did the murder,
My crown, mine own ambition, and my queen.
May one be pardon'd and retain the offence?
In the corrupted currents of this world
Offence's gilded hand may shove by justice,
And oft' tis seen the wicked prize itself
Buys out the law; but 'tis not so above;
There is no shuffling there the action lies
In his true nature; and we ourselves compell'd
Even to the teeth and forehead of our faults
To give in evidence. What then? what rests?
Try what repentance can: what can it not?
Yet what can it, when one can not repent?*

.....
*My words fly up, my thoughts remain below:
Words without thoughts never to heaven go.¹*

¹ "...¿Perdóname mi horrible asesinato?" No, no puede ser, puesto que guardo mi corona, mi ambición y mi reina. ¿Puede uno esperar el perdón perseverando en la ofensa? En la corrompida corriente de este mundo la mano dorada del crimen puede torcer la

Pero todo este despliegue de bajas concupiscencias, de crímenes, sólo parece en Shakespeare un pretexto para que sus personajes puedan hablar, con conocimiento de causa, de los abismos y cimas de la condición humana. Y, por eso, la tragedia se eleva a otro nivel que el de las *moral turpitudes*, ingredientes de su argumento. El sermoneo y la mojigatería están siempre ausentes del teatro de Shakespeare. No ofrece, al parecer, soluciones o bálsamos para curar las perturbaciones y los tormentos que padecen sus personajes. Mas encontramos continuamente en él un *elevating excitement of the soul* ("una enaltecida excitación del alma"), marca de agua de la poesía.

Los héroes de Shakespeare (que tan poco heroicos suelen resultar) moran en las grandes profundidades de las pasiones como los peces abisales en las del mar, y no en un tablado como los monstruos de las ferias. Shakespeare no intenta atraer al público por esos medios.

Sin embargo, el público elisabetano no debía de estar a nivel más alto que el nuestro. Era tan mezclado como el nuestro. No obstante, Shakespeare no le ahorra ninguno de los pensamientos que hierven a borbotones en su lirismo, ninguno de esos sondeos que la mayoría de los dramaturgos contemporáneos evitan, generalmente por impotencia o por miedo de aburrir a un público ávido de escalofríos baratos, de chistes verdes. Del teatro sensacional al teatro substancial media una distancia interplanetaria.

Evidentemente, el caso de Shakespeare es un caso aparte y no puede exigirse del común de los autores dramáticos y, sobre todo, de los fabricantes de guiones en serie, semejantes excelencias. Pero el talento y la pericia no escasean en nuestra época. Deploro que se los prostituya con demasiada aplicación. Esos métodos no *adelantarán* el teatro, ni el cine, ni el gusto del público.

Shakespeare, por boca de Hamlet, habla de piezas que no gustan a la multitud por ser manjares demasiado delicados: "...era caviar para el común". Quiere decir que el caviar sólo gusta, por regla general, al paladar que ha aprendido a saborearlo. Y cuando Polonio se queja del largo de una tirada, Hamlet dice que al viejo cortesano sólo lo entretienen los cuentos verdes y

ley, y a menudo se ha visto el mismo lucro comprar la justicia; pero arriba no acontece así. Allí no valen trampas; los actos se muestran tal cual son, nos meten de cabeza en nuestras culpas y nos obligan a confesarlas. ¿Qué nos queda entonces? ¿Probar lo que puede el arrepentimiento? ¿Qué no puede? Pero ¿qué puede cuando no puede uno arrepentirse?... Mis palabras vuelan a lo alto, pero mis pensamientos quedan abajo: palabras sin pensamientos nunca llegan al cielo" (escena III, acto III).

las canciones obscenas. El gusto de la mayoría exige, lo sospecho, hoy como entonces, los mismos condimentos. A Shakespeare le constaba que la posibilidad de éxito era fácil si, en tanto que autor dramático, cedía a la predilección del público analfabeto por los artículos de pacotilla. Según parece, no se dejó tentar o intimidar por tal ultimátum. Tampoco se dejó arredrar por los ataques de los pedantes y de los comediógrafos eruditos que lo miraban con prevención y lo tenían por un ignorante en materia de cultura clásica. Se recuerda la hiel que destilaban las palabras de Robert Greene, un dramaturgo de su época, quien lo llama "cuervo advenedizo embellecido con nuestras plumas".

Shakespeare escribía para todos los públicos, a pesar de que las exigencias de los refinados y de la corte fueran muy diferentes de las exigencias de la multitud. Sospecho que debía escribir sobre todo para sí mismo, para satisfacer sus gustos y sus propias exigencias. En cincuenta años el teatro había adquirido en Inglaterra, gracias a este advenedizo de las letras, un vuelo que nunca había alcanzado hasta entonces y que nunca alcanzó después.

LA DICCIÓN

Tampoco pacta Shakespeare con los abusos y trucos de los actores mediocres o demasiado ansiosos de suscitar aplausos baratos. Éstos son los consejos que da, siempre por boca de Hamlet, a la compañía de cómicos que se apronta a representar, ante los reyes, "El asesinato de Gonzago":

Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus; but use all gently: for in the very torrent, tempest, and—as I may say—whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance, that may give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumbshows and noise: I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant; it out-herods Herod: pray you, avoid it.

Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor: suit the action to the word, the word to the action; with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature; for anything so overdone is from the

purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time, his form and pressure. Now, this overdone, or come tardy off, though it make the unskilful laugh, cannot but make the judicious grieve; the censure of which one must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others. O, there be players, that I have seen play, and heard others praise, and that highly, not to speak it profanely, that neither having the accent of Christians nor the gait of Christian, pagan, nor man, have so strutted and bellowed that I have thought some of nature's journeymen had made men, and not made them well, they imitated humanity so abominably.

.....

O, reform it altogether. And let those that play your clowns speak no more than is set down for them: for there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too, though in the meantime some necessary question of the play be then to be considered; that's villainous, and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it¹.

1 "Te ruego que recites este pasaje tal como lo he pronunciado yo, articulándolo bien, pues si lo haces a voz en grito, como acostumbran muchos de nuestros actores, valdría más que diera mis versos a que los voceara el pregonero. Guárdate también de segar demasiado el aire, así, con la mano. Moderación en todo, pues hasta en medio del mismo torrente, tempestad y aún podría decir torbellino de la pasión, debes tener y mostrar esa templanza que le da tersura. Oh, me hiere el alma oír a un robusto comicastro empuercado desgarrar en girones una pasión, en verdaderos guiñapos, partiendo los oídos de la gentecilla de la platea que, por lo general, es incapaz de apreciar otra cosa que insensatas pantomimas y ruido. De buena gana mandaría azotar a quien es más Termagantes que Termagantes, más Herodes que Herodes. Evítalo, por favor".

.....

"Tampoco seas demasiado manso; que tu propia discreción te guíe. Pon de acuerdo la acción con la palabra, la palabra con la acción. Y ten especialmente cuidado en no traspasar la sencillez de la naturaleza; porque cualquier exageración perjudica los propósitos de la escena cuyo fin ha sido y es servir de espejo a la naturaleza para mostrar a la virtud su propio rostro, al vicio su propia imagen y a cada edad y generación su fisonomía y su carácter. Ahora bien: esto, exagerado o disminuído, aunque pueda hacer reír a los necios, no podrá menos que disgustar a los discretos, cuya opinión, aunque se trate de un solo hombre, debe pesar más en vuestra estima que el de todo un público compuesto de los otros. Oh, actores hay a quienes he visto representar y que he oído alabar con entusiasmo, y hasta indecentemente, sin acento ni traza de cristianos, ni tampoco de paganos, ni siquiera de hombres, que tanto se pavoneaban y desgañitaban que parecían muñecos modelados torpemente por un mal aprendiz de la naturaleza; de tan abominable manera imitaban a la humanidad".

.....

"Oh, corrígelo del todo y no permitas que tus graciosos agreguen algo de su cosecha al texto; porque los hay que hasta se ríen a fin de hacer reír a unos cuantos imbéciles, mientras se debaten cuestiones importantes para el desarrollo de la intriga. El payaso que se comporta así, demuestra una ambición muy despreciable" (escena II, acto III).

Creo que estos consejos han conservado su verdor. ¿Los hay más sensatos para uso de comediantes? Olivier ha debido encontrar esta tirada muy importante porque la dice casi intacta, él, que ha suprimido la tirada del final del segundo acto. Es probable que en su oficio de actor-director haya tenido frecuentes oportunidades de repetirla por cuenta propia.

Tournier, en su crítica, se refiere también a la dicción de Laurence Olivier, al "milagro de una pronunciación que, siendo el colmo de lo fabricado, consigue re-crear una naturalidad y una verdad absolutas". Toda buena dicción es hija de búsquedas, de estudios minuciosos y de una larga paciencia. Si Tournier llama a eso "fabricación" estoy de acuerdo con él. Pero ya no estoy de acuerdo cuando compara el *Hamlet* de Olivier con el de Sarah Bernhardt. No he visto a la famosa actriz en *Hamlet*, pero la he visto en *L'Aiglon* y en *Andromaque*. En aquella época era yo demasiado niña para que ninguna persona mayor tomara en cuenta mis opiniones. Cosa que no me impedía proclamarlas. Esa dicción con los dientes apretados de la gran Sarah me pareció sencillamente intolerable. Había visto a Marguerite Moreno en el papel de *L'Aiglon* y había aprendido, escuchándola con una sorpresa extasiada, en qué consistía una perfecta dicción acompañada de una voz extrañamente grave. Sarah Bernhardt era, sin duda, en lo que toca a la dicción, el colmo de lo "fabricado"; pero no había sabido, o querido, o podido re-crear, a partir de ahí, una naturalidad y una verdad absolutas. El artificio saltaba a los oídos a pesar de la *voz de oro*. Podría dirigirse hoy el mismo reproche a la sutilísima y encantadora Margarita Xirgu.

Cuando yo les decía a mis mayores que prefería mil veces Marguerite Moreno a Sarah Bernhardt, se me reían en las narices y me aseguraban que Moreno, si bien era una excelente "diseuse", no era una actriz de importancia. El tiempo ha probado que no fueron clarividentes. Moreno era una "diseuse" de primer orden y una actriz extraordinaria. Por su perfección (y no por su semejanza), la dicción de Olivier me recuerda a Moreno, no a Sarah Bernhardt. Sarah Bernhardt, con su eterna salmodia, no podía *decir* Racine como Olivier dice Shakespeare. Los versos no salen nunca de la boca de Olivier hechos papilla, irreconocibles, convertidos en una desesperante melopea. Sin embargo, no subraya cada palabra, defecto muy común entre los actores cuando pasan de la prosa al verso; a menos que no caigan en otro

defecto: decir los versos con el tono de la conversación, como si fuesen prosa, creyendo así darles más *naturalidad*.

Hay muchos versos sobre los cuales el actor o el "diseur" tiene que aprender a resbalar, pues todos los versos no pueden ser sublimes ni perfectos y hasta los hay contrahechos. Es arte difícil el de hacer resaltar en una larga tirada sólo lo que tiene de mayor belleza. Sobre este tema Valéry ha escrito anotaciones exactísimas. Es fácil, asegura, con el uso muy plausible de las variables de la dicción "transformar un verso que parecía hermoso en un verso que parece atroz; salvar, por lo contrario, un verso que es un desastre alejando o suavizando un poco las sílabas emitidas. En suma, un intérprete, según su inteligencia, según sus intenciones, y a veces a pesar de ellas, puede hacer milagros y transformar la eufonía en cacofonía, o la cacofonía en eufonía. Un poema, como un trozo de música, sólo ofrece en sí un texto que resulta ser, rigurosamente, una receta; el cocinero que la ejecuta tiene un papel esencial... El poema es una abstracción, un escrito que espera, una ley que no vive sino en una boca humana, y esa boca es lo que es."

Shakespeare habría sido feliz, creo, de sentirse vivir en boca de Olivier, como Baudelaire en boca de Moreno. Esos dos grandes artistas de la dicción saben (¡ay! para Moreno el verbo ha de usarse en tiempo pretérito) que tal o cual verso "son toda la poesía de una obra; que cantan y encierran lo más profundo de la naturaleza del poeta". Y nadie necesita recomendarles esas "divinas partes".

Es fácil estudiar en la dicción de Olivier, gracias a los discos que se han grabado de *Enrique V* y de *Hamlet*, la maestría de los ataques, de las modulaciones, del pedal. Yo diría de sus blancas, negras, corcheas, fusas y semifusas; qué decir de sus silencios, de sus pausas. Hay que pedir prestado a la música su lenguaje para describir matices tan sutiles.

Tomemos, por ejemplo, el monólogo del tercer acto, escena primera. La música de fondo tiene un "crescendo" de marejada y se oye el ruido del mismo mar cuando lo dice. Hamlet está sentado al borde de una plataforma que domina el océano.

To be, pausa larga, *or not to be*. En esa pausa el *to be* describe una curva, como un guijarro lanzado a un lago, y se hunde en el agua; se hunde en el *not to be*. El *is* del mismo verso va ligeramente subrayado, como el *mind* del verso siguiente. El *mind* produce esa impresión simplemente por la manera

de pronunciar Olivier la última consonante dental y sonorizarla: *mindd*.

Y en el quinto verso: *and by opposing*, larga pausa (se oye incluso la respiración de Olivier), *end them*. El efecto de esos silencios sobre el oyente es muy particular y vivo. Parecen ahondar el alcance de las palabras, cavar "espacios infinitos" (los que asustaban a Pascal) en torno de ellas. Tanto más cuanto que se las pronuncia sin énfasis teatral, con una voz confidencial que, sin embargo, conserva su plenitud y su timbre. Durante la casi totalidad del monólogo, la boca de Olivier queda inmóvil: piensa, y para esta voz del pensamiento un efecto especial de sonido ha sido empleado.

Perchance to dream sale en un *prestissimo* de los labios de Olivier, que recobran movimiento para pronunciarlo y luego vuelven a su inmovilidad. El romper de las olas contra el acantilado se oye con intermitencias. El espectador, que sabe de memoria esos pasajes, espera que el actor los diga para poderlo juzgar con más certeza (como juzgamos mejor al pianista cuando toca un trozo cuyas dificultades conocen nuestros propios dedos). Nada tan natural entonces como sentirse desilusionado por tal o cual inflexión de voz que imaginaba uno (con razón o sin ella) diferente. Me parece bastante imposible que un conocedor, en materia de dicción y de interpretación del texto, pueda hacerle muchos reparos a la versión de Olivier. El oído y la inteligencia la siguen con delectación paralelas.

En esta escena me molesta un detalle: el de la daga. Algo me choca en la manera de materializar lo del *bare bodkin* ("punta desenvainada"), y de subrayar lo que ocurre cuando el *nativo matiz de la resolución se torna enfermizo...* y empresas de gran aliento e importancia tuercen su curso y dejan de tener nombre de acción ("lose the name of action"). La daga que se escapa de la mano que juega con ella y cae en el mar, durante el monólogo, me parece un expediente de mala ley para atraer la atención del público sobre el desfallecimiento de la voluntad en Hamlet. Me sorprende en Olivier y me pregunto si no entra en juego, en ese detalle, su deseo de hacerse comprender por las multitudes. En todo caso, es una manera de explicar, por medio de un simbolismo bastante grosero, que Hamlet va a actuar como los seres que el pensamiento acobarda: *Thus conscience does make cowards of us all* ("Así la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes").

Pero esta digresión nos aleja de nuestro tema: la dicción, la necesidad de distinguir, en una tirada, el verso o los versos que resumen el drama de

aquellos cuyo papel es más modesto. Olivier es maestro en la materia. En el largo monólogo de la segunda escena del primer acto, mientras Hamlet va y viene de la silla donde estaba sentado al trono que su tío acaba de abandonar, con el continuo moverse de un hombre desasosegado, hallaremos la más clara confirmación de lo que digo. Excepto muy contados versos, esta tan conmovedora tirada se dice (en la película) sin que los labios del protagonista se muevan. Hamlet, se recordará, está reflexionando con amargura y dolor en la rapidez con que su madre ("Fragilidad, tu nombre es mujer") ha olvidado a su padre ("...Un rey tan excelente... Tan amante de mi madre..."). Los zapatos que llevaba el día del entierro no se habían gastado aún cuando ella ya se casaba. Sólo dos meses de muerto, dice Hamlet. Y luego, corrigiéndose: "No, no tanto; ¡ni dos!" Olivier pronuncia estas palabras en un *prestissimo* con arrebató, mezcla de dolor y de ira. Luego sigue en un *adagio* hasta el momento en que debe referirse otra vez al tiempo transcurrido desde la muerte de su padre hasta el casamiento de su madre, esa reina que parecía amar tanto a su rey... *And yet within a month!* ("Y sin embargo al cabo de un mes".) Al decir esto, Olivier vuelve al *prestissimo*. Las palabras quemán sus labios y el *tempo* varía con ellas. Por tercera vez, siete versos después, vuelve el *within a month* ("al cabo de un mes") y el actor subraya el *leit-motiv* utilizando el *tempo* acelerado. La importancia vertebral del "al cabo de un mes" se hace sentir, sube como luz de bengala reveladora en la tirada que comienza en *tempo* de largo:

*O, that this too too solid flesh would melt,
Thaw and resolve itself into a dew;
Or that the Everlasting had not fix'd
His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!*¹

El tono grave, la tristeza del acento, la angustia de la palabra Dios, repetida sin énfasis teatral, pero como puede pronunciarla un hombre a quien le han matado la esperanza, contrasta dramáticamente con la manera fulminante de disparar el *within a month*. *Within a month* tiene la instantaneidad de un dolor fulgurante. Es la contracción convulsiva de un músculo en el rostro de

¹ "¡Oh, si esta carne demasiado, demasiado sólida pudiera deshacerse, derretirse, transformarse en rocío, o si el Eterno no hubiese levantado su ley contra el suicidio! ¡Oh! ¡Dios! ¡Dios!" (Escena II, acto I).

un torturado. Sólo un gran artista puede introducir por medio del *tempo* y de la acentuación, en un monólogo tan manoseado, este supremo matiz.

Dos últimas observaciones, porque si se tratara de mi propio placer no terminaría de analizar las menores entonaciones de Olivier *diseur*: la escena con los cómicos (acto III, escena II) es un prodigio de naturalidad que vale la pena mencionar especialmente. La leve vacilación ante ciertas palabras, vacilación común en las personas que buscan un término preciso para hacerse entender con exactitud, está tan admirablemente cronometrada que la damos por verdadera. El colmo del artificio se convierte en el colmo de lo natural, de lo parecido. Aceche el espectador el instante en que Olivier dirá: "*Nor do not... saw the air too much with your hand, thus*" ("no... seguéis el aire con la mano, así"). Los puntos suspensivos son míos, para marcar la pausa infinitesimal, el remedo de tanteo que precede la palabra y que Olivier introduce para prestar mayor vida al texto.

La escena de Polonio y Hamlet (acto II, escena II) es una de las más afortunadas en cuanto a su materialización. Digo materialización porque Hamlet y Polonio se encuentran, tanto físicamente como intelectualmente, en niveles distintos: el príncipe se pasea a lo largo de una galería; sus pies quedan a la altura de la cabeza de Polonio, que trota detrás de él con la imprudencia de una laucha de dibujo animado detrás del gato. Al final del breve diálogo, Olivier ha utilizado de manera muy hábil el efecto sonoro especial. El chambelán dice al príncipe: *I will most humbly take my leave of you* ("...Humilmente pido vuestra venia para retirarme"). A lo que el príncipe responde: *You cannot, Sir, take from me any thing that I will more willingly part withal: except my life, except my life, except my life* ("Señor, no podíais pedirme cosa que de mejor grado diera: excepto mi vida, excepto mi vida, excepto mi vida").

Olivier dice la primera parte de la frase con esa cortesía burlona que tan diestramente maneja; la segunda, que pronuncia alejándose del viejo charlatán, pierde todo rastro de ironía y cobra una amplitud creciente. Así retumban los sonidos en una iglesia de altas bóvedas, con singular poder de propagación. Parecería que las palabras *except my life* cambian súbitamente el humor del joven a medida que las repite. Despiertan armónicas poderosas, ecos misteriosos. Ya no las pronuncia Hamlet sólo con la boca, sino que las exhala su ser

íntegro. Y las palabras suenan como si entraran en un medio acústico diferente, el del alma.

ALGUNAS PRECISIONES

Sabido es que en *Enrique V* Laurence Olivier buscó inspiración en los grandes iluminadores. En *Hamlet*, la buscó en los grabadores.

Casi todo el drama se desarrolla en el castillo de Elsinor. Olivier ha querido que este castillo apareciera sombrío, grandioso, suspendido sobre el mar, con arcos normandos, pinturas bizantinas, columnas macizas, innumerables escaleras sin baranda (anchas unas, otras angostas y de caracol). Casi no hay muebles en las inmensas salas. En la del consejo, una larga mesa, sillas, y los tronos del rey y de la reina, que sólo son sillones de aspecto más majestuoso que los comunes. Fuera de esto, nada, excepto la inmensa cama con baldaquino, tarima y almohadones en el aposento de la reina. La casi ausencia de muebles da énfasis a los que ocupan los grandes espacios vacíos. La cama de la reina Gertrudis no es sólo una cama, es un símbolo colocado en evidencia para que a nadie se le escape. No se puede no verlo. Llena todo el aposento con su incestuosa presencia. Por contraste, en la cámara de Ofelia no se ve nada. Se supone que hay una silla porque Ofelia está sentada cuando la seguimos hasta allí. Es todo cuanto Roger Furse, dibujante de trajes y decorados, concede a las necesidades físicas de esta *green girl* ("virginal muchacha").

La fotografía de profundidad focal empleada en *Hamlet* (que ya hemos podido ver en *El ciudadano* y en *Lo mejor de nuestra vida*) exige dieciséis veces más luz que los métodos empleados de ordinario, y causa muchos engorros. El espectador no se percata de las dificultades y goza de los aciertos sin darse cuenta de los obstáculos vencidos. La nitidez de las imágenes es notable.

Hamlet tiene una milla de largo.

La música de William Walton es otro de los aciertos de la película. Ejecutada por la Orquesta Filarmónica de Londres, prueba una vez más, después de la de *Enrique V*, que el autor de *Façade* tiene un talento especial para traducir el clima de las grandes películas y ofrecerles una atmósfera musical adecuada. Sabe a las mil maravillas elegir la tela de fondo, neutra o brillante, sobre la cual ha de colgarse el cuadro para que resalte mejor.

Me permito recordar a Olivier, que agradeció calurosamente la ayuda de

todos sus numerosos colaboradores, Roger Furse, Reginald Beck, Desmond Dickinson, Carmen Dillon, Alan Dent, Anthony Bushell, Ray Sturges, William Walton, etc., que se le ha traspapelado uno: el mar. Ruge muy dócilmente en la película y a nadie ha debido producir los desvelos causados por el sonido de los pasos. Dicen que retumbaban de manera muy distinta sobre el yeso del *studio* que sobre las piedras de Elsinor, problema que preocupó seriamente a los técnicos del sonido. Alcanzar cierto grado de verosimilitud no era, en efecto, un juego de aficionados.

PERSONAJES Y ACTORES

El papel de Enrique V le iba como un guante a Olivier. Él mismo ha reconocido que el de Hamlet estaba menos en su tesitura. "Mi estilo se presta más para representar caracteres fuertes, como Hotspur y Enrique V". En efecto, la sola presencia física de Laurence Olivier irradia algo afirmativo, algo positivo que es como el reverso del héroe que encarna esta vez. Olivier respira el éxito por todos los poros. Lo personifica. Legítimamente, a Dios gracias. Es uno de esos raros ejemplos en que en un actor se combinan y convergen hacia un mismo fin la belleza física, el timbre y el volumen de la voz, la perseverancia en el trabajo, el amor al oficio, la inteligencia, la sensibilidad artística, la energía, el gusto. Un Olivier que sólo hubiera tenido belleza y voz, habría estado ya predestinado al éxito en las tablas o en la pantalla, como un Robert Taylor cualquiera. Su sensibilidad artística y su energía lo hubiesen conducido igualmente al éxito como director, sin la belleza y sin la voz. Y de faltarle estas cuatro cosas, me figuro que la perseverancia en el trabajo, el gusto, la inteligencia y el amor al oficio le habrían asegurado una brillante carrera. Estaba destinado al triunfo completo. Imposible sortear tan dura experiencia (hablo del triunfo). ¿No era acaso un *handicap* para encarnar Hamlet?... Me pregunto cómo no ha vacilado y retrocedido ante la prueba y los riesgos que comportaba. O mejor dicho, no me lo pregunto. No ha vacilado, no ha retrocedido precisamente porque no es Hamlet. Es Enrique V. Nacido bajo buena estrella, para él todo se vuelve Azincourt. Es más Hamlet que Hamlet (...*he out-hamlets Hamlet*) en este sentido: la naturaleza de Hamlet vista a través de la suya, a causa de nuevas contradicciones, se vuelve más oscura e incomprensible. Pues si por una parte tenemos el texto admirablemente dicho

y el juego escénico admirablemente estudiado por Olivier-actor, y que evoca a Hamlet, por la otra tenemos la sensación de aplomo y de plenitud vital que emana de Olivier-hombre y que evoca a "Larry". Crea esto un equívoco para antenas delicadas. Nos embarca en un tira y afloja de corrientes opuestas. Un nuevo elemento de turbación se agrega a la turbación del más turbio personaje de Shakespeare: el que lo encarna con perfecta inteligencia un hombre de mandíbula cuadrada que da físicamente la sensación de estar sólidamente anclado en la vida. Ahora bien: Hamlet es sólo concebible como resultante de un estado casi morboso de desequilibrio en una naturaleza diferente. Hamlet es un tipo humano a la deriva. Se dibuja, en nuestra imaginación, tan nítidamente como Don Quijote. ¿Puede uno imaginar a Don Quijote bajo y barrigón? El universo moral de Hamlet se ha hecho añicos, y vanamente trata de re-inventar una moral que le permita vivir. El *whether 'tis nobler* ("qué es más noble") atestigua esa desesperada obsesión.

Es indiscutible que el gran comediante se reconoce en que puede encarnar personajes muy diversos. Pero diría que aún los grandes comediantes tienen una gama de personalidades que interpretan con mayor soltura y fortuna, porque les son afines. Lo prueba la expresión francesa corriente: "Il a le physique du rôle". En todo caso, los actores son hombres y están envueltos como el común de los mortales por una especie de aura que algunos seres perciben del mismo modo que los perros de caza perciben los olores. El porcentaje hamletiano es casi inexistente en el aura de Olivier. Me refiero al Hamlet caracterizado por esta definición: un hombre que no puede decidirse; pues el tipo de Hamlet es infinitamente más complejo y matizado y todos hallamos en él rasgos que se nos parecen (aun cuando la nota tónica de nuestra personalidad difiera fundamentalmente de la suya).

Estas observaciones equivaldrían a decir, con razón o sin ella, que la mandíbula y el mentón de Olivier denuncian, con énfasis, una naturaleza, un vehículo del alma en flagrante contradicción con los que uno imagina en el príncipe de la duda. No es, quizá, una objeción válida. Valga lo que valiera, la consigno.

También debo declarar que las dos últimas versiones de *Hamlet* que he visto en el teatro antes de la película, la de John Gielgud (1934) y la de Jean-Louis Barrault (1946), cada una con méritos propios, me han parecido inferiores a la de Olivier. Sin embargo Gielgud tenía bastante el *físico de su*



—¿Me conocéis señor?

—Perfectamente. Eres un vendedor de pescado.

papel, circunstancia que parecería contradecir mis observaciones anteriores. No lo creo. Para representar *Hamlet* se necesitan algo más que coincidencias del orden del maxilar inferior. Esas coincidencias agregan algo pero no bastan. Olivier, privado de ellas, es tan dotado que sale gallardamente del atolladero.

En lo que a mí respecta, no podría reprochar a Olivier el haber hecho de Hamlet, en cierto sentido, un Olivier, más que a Goethe el haberlo hecho Werther, o a Coleridge el haberlo hecho Coleridge. Es lo natural. Ni uno, ni los otros, han escapado de esa ley común.

Un detalle desconcierta y choca un poco en la interpretación de Olivier: Hamlet, al final del segundo acto, pronuncia estas palabras: *...the play's the thing wherein I'll catch the conscience of the King* ("...la comedia es la trampa en que he de atrapar la conciencia del rey"). Las dice después de correr hasta el pequeño tablado donde los cómicos representarán "El asesinato de Gonzago". Allí gira sobre sí mismo, como bailando de alegría, y alzando los brazos al cielo, en una actitud de ballet, dice esas pocas palabras (las últimas del famoso monólogo suprimido que comienza por: *O! what a rogue and peasant slave am I*) con una inflexión de voz sin parentesco con el estado de espíritu que revela la tirada. Este monólogo no puede ser más amargo, violento, trágico. Hamlet está solo en la escena, frente a sí mismo; nada lo obliga a simular la locura. Sólo la verdadera locura explicaría que Hamlet haya podido terminar su dramática meditación con un paso de danza acompañado de un grito de alegría como quien prepara una broma. No se trata de una broma sino de una emboscada cruel. El rey y la reina son infames, lo sabemos. Pero eso no impide que una emboscada cruel sea una emboscada cruel, por mucho que los culpables la merezcan. Hamlet mismo la llama: trampa para ratas. Recordemos que el príncipe, en ese momento, no tiene más testimonio de la culpabilidad de su madre y su padrastro (en lo que concierne al fratricidio) que el de su "alma profética" o el del espectro, que lo mismo da.

No se explica uno por qué Olivier, escogiendo los dos últimos versos de un monólogo que suprime, les da este sesgo y los declama en esta actitud casi clownesca. Y, para decirlo de una vez, desafina. La daga que se le escapa de la mano durante la escena del "ser o no ser" y ese "la comedia es la trampa..." me parecen igualmente fuera de lugar. Pero aún puede hacerse otro reparo: en la escena segunda del último acto, después de haber sido herido por la espada envenenada (y ¡con qué mortal veneno!), sube a brincos

la gran escalera (si hace unos instantes estaba *scant of breath*, sin aliento, ya no lo parece) y, desde la galería que domina la sala, salta sobre el rey con un salto digno de Douglas Fairbanks, de Nijinsky quizá, pero no, en las circunstancias, de Laurence Olivier-Hamlet. La necesidad de ese salto espectacular no se explica. Tiene, acaso, un sentido que se me escapa. Le encuentro, no percibiendo su necesidad ni su sentido, un resabio hollywoodiense que ofenderá el paladar de los delicados.

En cuanto al espectro, papel que representó el mismo Shakespeare, nunca hemos visto uno auténtico; quizá sea esto lo que nos vuelve exigentes y defrauda un poco nuestra espera frente al del rey ultrajado. Pero ¿podemos reprocharle a un espectro que no se parezca al espectro que jamás hemos visto? En cambio, podemos razonablemente reprochar a Harcourt William, que representa el papel de primer actor en la compañía de Elsinor, que por la voz y el acento se parezca demasiado al rey Carlos VI, en *Enrique V*.

Damos escasa importancia a esas desigualdades cuando las comparamos con los aciertos, con los aspectos positivos de la película. Por ejemplo, la escena primera del segundo acto, cuando Ofelia describe a Polonio las miradas extraviadas, la extraña conducta de Hamlet y el miedo que le causan. Olivier ha pensado que era preferible mimar la escena a medida que la voz de Jean Simmons cuenta lo sucedido:

...as I was sewing in my closet,
 Lord Hamlet, with his doublet all unbraced,

 Pale as his shirt
 comes before me.

 He took me by the wrist and held me hard;
 Then goes he to the length of all his arm;
 And, with his other hand thus o'er his brow,
 He falls to such perusal of my face
 As he would draw it¹.

Si tratamos de imaginar esta pantomima antes de haberla visto, com-

¹ "...estaba cosiendo en mi aposento, cuando el señor Hamlet, con las ropas en desorden, pálido como su camisa, se presentó ante mí. Me tomó por la muñeca, así, sujetándome fuerte. Luego me apartó todo lo largo de su brazo y con la otra mano, así, sobre la frente, se quedó mirando mi rostro como si quisiera dibujarlo" (escena I, acto II).

prendemos cuán difícil debe de ser, para un actor, darle vida de manera convincente. Olivier lo consigue. La idea de materializar esta escena es de las más felices, pues refuerza un pasaje muy importante para aclarar al espectador el porqué de la conducta desproporcionadamente cruel que Hamlet tendrá, más adelante, con Ofelia. Es, no lo olvidemos, la primera vez que ve, después de las revelaciones del espectro, a esta muchacha en flor, su bien amada: ("¡Yo amaba a Ofelia! Cuarenta mil hermanos con todo su amor, no podrían sumar el amor mío"). En este preciso momento entra en escena uno de los temas principales del drama: los efectos de la culpabilidad de una madre sobre su hijo. Hamlet, traicionado doblemente por su madre, pues se ha identificado con su padre, empieza a dudar de todo. De todo y sobre todo de lo que más quiere: Ofelia. Ha jurado grabar en su memoria que es posible sonreír y sonreír siendo un malvado, por lo menos en Dinamarca. Y si examina así, absorto, como si quisiera dibujarlo, el rostro trémulo de su amada, es porque sospecha ya que la belleza tendrá el poder de convertir la honestidad en alcahueta, más bien que la honestidad de elevar hasta sí la belleza.

Hamlet desconfía de Ofelia y no de Horacio, justamente porque lo que más hondo lo ha herido es la inconsistencia, la traición, el crimen de otra mujer amada: su madre. En la tierna belleza de Ofelia teme ver los síntomas premonitorios de esta inconsistencia, de esta traición, de este crimen. Por eso se retira del juego: "...me ha enloquecido".

En cuanto al complejo de Edipo, del que se ha hablado, no veo la necesidad de su intervención para condimentar una tragedia en que ya reinan el fratricidio y el incesto. Los sentimientos de Hamlet hacia su madre son explicables sin necesidad de recurrir a Freud. A cierto grado de intensidad, las emociones pueden confundirse para quien las mira desde el exterior. Así los santos recurren, a veces, al vocabulario de los enamorados. En cuanto una emoción nos desborda, su exceso anula la posibilidad de encontrarle un equivalente, de articularla. Todo queda entonces reducido al más o menos. Palabras y gestos. Pues del mismo modo que existen "pensamientos que están más allá del alcance de nuestras almas", existen sentimientos que están más allá del alcance de nuestras palabras o de nuestros gestos. Tales debían de ser los de Hamlet para con su madre: *I'll speak daggers to her but use none* ("Habrá puñales en mis palabras, pero no usaré ninguno"). ¡Ah, cuánto más fácil hubiera sido poder usar directamente un puñal!

No sé si Olivier ha querido cargar las tintas Edipo en las escenas de Hamlet con la reina Gertrudis. En todo caso, la mezcla de cólera y ternura, odio y amor, violencia y abrazos apasionados no carece de explicaciones muy normales. Muy normales dada la monstruosa anormalidad de la situación. Hamlet va de un exceso a otro como toda persona que ha perdido el control de sus emociones. Acusa a su madre de vivir entre el rancio sudor de un lecho mugriento, de hacer el amor sobre el hediondo estiércol. Luego añade que si ella se arrepiente, él le pedirá que lo bendiga. Va de la injuria más grosera al anhelo de ser bendecido por el ser mismo a quien insulta y abomina. Olivier ha logrado esta atmósfera terrible.

Devolvamos a la guardarropía el complejo de Edipo; lo cierto es que la conclusión a que llega J. M. Robertson en su folleto sobre *Hamlet* (la pieza), que el drama trata de los efectos de la culpabilidad de una madre sobre su hijo, parece tan indiscutible como importante. Toda la conducta de Hamlet con Ofelia, que sin este dato previo sería repugnante de sadismo, y la desdicha de esa "virginal muchacha" tienen ese punto de partida, ese centro.

Jean Simons ha seguido con inteligencia los consejos de Laurence Olivier para la ardua interpretación de su papel. La recordamos en *Great Expectations*. Allí estaba encantadora. Su extrema juventud y su total ignorancia del teatro shakespeariano (confiesa no haber visto nunca una pieza de Shakespeare) han debido facilitar la tarea del director, transformado en Pígalión. Quizá no tenga el género de belleza que imaginamos en esta frágil hermana de Desdémona. El rostro de Jean Simmons parece más bien modelado por la travesura. La travesura de una chicuela mal educada y caprichosa. Aquí debía representar el reverso de la medalla: una niña bien educada (¡ay!, demasiado), dócil, confiada pese a la desconfianza que su padre y su hermano tratan de inculcarle. Ha salido airoso de la prueba.

Otro tanto puede decirse de Eileen Herlie, en el papel mucho menos comprometedor, pero a veces dificultoso, de la reina. Ha soportado heroicamente, según dicen, la prueba de dejarse fotografiar desde los ángulos menos favorables para ocultar sus veintisiete años. El sacrificio no ha dado resultado. No hay fuente de juventud que logre conservar a tal punto. Ni siquiera las más sabias y modernas combinaciones de vitaminas y de hormonas.

El papel de Claudio, el rey, le va perfectamente a Basil Sydney. Felix Aylmer, que ya habíamos admirado encarnando el arzobispo de Canterbury

(*Enrique V*), estaba maduro para encarnar al Gran Chambelán: ¡esos temibles viejos lateros!... Norman Woodland es un Horacio muy convincente y decorativo. Terence Morgan un hermoso Laertes, a la manera de Ticiano. Peter Cushing muy libélula, como sienta a su papel de Osric. La escena de la escalera, con Hamlet y Horacio, tiene gracia. Se ha cuidado hasta de los personajes insignificantes, como requiere una representación de calidad.

FINAL

Al comenzar la película, lo primero que vemos es el misterioso castillo de Elsinor; luego, una nube que dura quince segundos; luego soldados que bajan las escaleras llevando a Hamlet ausente de su cuerpo por la eternidad. La película comienza por su fin. Su principio está en su fin. Tanto en el principio como en el fin, el personaje central del drama, tendido sobre el baluarte de la única certeza por esa nueva realidad, la muerte, pasa ante nosotros.

En las últimas imágenes, el cortejo fúnebre sube hacia la más alta plataforma del castillo, y la cámara, siguiéndolo, echa una mirada melancólica al interior de la real y sombría morada, teatro de la tragedia. Roza con su breve adiós la silla vacía de Hamlet, los muros que vieron llorar a Ofelia, el lecho con baldaquino que conoció el cuerpo de una reina.

Los últimos ruidos que oímos son cañonazos y el latido de un corazón. Por el latido se anunciaba el espectro cada vez que aparecía: "Un sonido rítmico introducido para representar el pulso acelerado de cualquier persona que se vuelve consciente de la presencia de un espectro" explica la versión cinematográfica de la pieza. Ese latido impresiona más que el espectro. Es el espectro. Todo espectro toma forma en nuestros corazones. Y Hamlet, antes de enterarse por Horacio de que su padre ronda la alta plataforma de Elsinor, ha anunciado ya que lo veía:

HAMLET: *My father, methinks I see my father.*

HORATIO: *O! Where, my lord?*

HAMLET: *In my mind's eye, Horatio*¹.

¹ HAMLET: Mi padre, me parece que veo a mi padre.

HORACIO: ¡Oh! ¿Dónde, señor?

HAMLET: En los ojos de mi alma, Horacio.

El espectro está ya en él mucho más de lo que está en los ojos de los oficiales de guardia que anunciaron su aparición. El espectro no habla sino con él. El espectro está en Hamlet, como Iago está en Otelo. De otro modo Hamlet no hubiera visto nunca al espectro, ni Otelo escuchado a Iago. "Espíritu bienhechor o genio maldito" que el cielo o el infierno nos envíe, nada puede entrar en nosotros cuyo germen no llevamos. El más puro e inocente de nosotros está poblado de espectros y de Iagos en potencia, que acaso nunca conozca para su fortuna. Pero tal ignorancia sólo se debe a una feliz casualidad. Hamlet y Otelo son nuestros hermanos caídos en desgracia. Nos recuerdan cómo los seres que amamos, para salvación o condenación nuestra, pueden por sus crímenes y —cosa más dolorosa y singular— por sus menores actos acarrearlos perturbaciones mortales de que nuestro cuerpo y nuestra alma se reponen difícilmente... o nunca.

Good night, sweet prince.

Una última palabra para los que irán a ver *Hamlet*. Alan Dent, adaptador, que ha ayudado a Olivier en los cortes y en la traducción al inglés moderno de algunas expresiones demasiado oscuras para el común de los oyentes (unas treinta palabras) dice que la versión cinematográfica de *Hamlet* se propone sorprender "y arrebatarse, por todo el globo habitable, públicos remotos y ajenos a Shakespeare". Hasta en China y en Perú. Supongo que en Argentina también, por lo tanto. Creo, en efecto, que el *Hamlet* de Olivier puede atraer a las personas que nunca han oído mencionar a Shakespeare, siempre que pongan en ello un poco de buena voluntad. Esas personas que nunca han estrechado la mano de Will, son la multitud a quien los Señores de la Industria Cinematográfica han dañado deseducándola, halagando su humana tendencia al menor esfuerzo, que deja tantas tierras incultas. Sepa usted, señor mío, que sin un poco de trabajo no hay placer, como decía el mono de la fábula. O hay un placer de calidad tan burda que acaba pronto por usarse hasta la urdimbre. Hay que oír repetidas veces la buena música *nueva* para penetrarla a fondo. En 1913, en París, he asistido al espectáculo de una sala entera (con un público de *élite*) pateando y silbando una obra de Strawinsky. Han silbado, en otra época, la música que hoy nos parece más fácil del

mundo: la de *Carmen*. El público, en materia de arte, prefiere el ayer al anteayer y al hoy, porque su comprensión exige un menor esfuerzo.

Agradecemos a Laurence Olivier que sea el Caballero sin Miedo (del buen cinematógrafo, del buen teatro) y sin Reproche (de sus comanditarios). Es una proeza: hasta para un caballero vestido de *tweed*.

He visto, no sé dónde, en una plaza, un cartel colgado de un árbol, en que se leía lo siguiente: "Transeúnte, estos árboles te pertenecen. No estropees el tronco grabando en él tus iniciales". Al film de Laurence Olivier le colgaría un letrero semejante: "Transeúnte, *Hamlet* te pertenece. Tus iniciales ya están grabadas en él. Búscalas con paciencia".

VICTORIA OCAMPO

HISTORIA DEL GUERRERO Y DE LA CAUTIVA

En la página 278 del libro *La poesia* (Bari, 1942), Croce, abreviando un texto latino del historiador Pablo el Diácono, narra la suerte y cita el epitafio de Droctulft; éstos me conmovieron singularmente, luego entendí por qué. Fué Droctulft un guerrero lombardo que, en el asedio de Ravena, abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado. Los raveneses le dieron sepultura en un templo y compusieron un epitafio en el que manifestaron su gratitud (*contempsit caros, dum nos amat ille, parentes*) y el peculiar contraste que se advertía entre la figura atroz de aquel bárbaro y su simplicidad y bondad:

*Terribilis visu facies, sed mente benignus
Longaque robusto pectore barba fuit!*¹

Tal es la historia del destino de Droctulft, bárbaro que murió defendiendo a Roma, o tal es el fragmento de su historia que pudo rescatar Pablo el Diácono. Ni siquiera sé en qué tiempo ocurrió: si al promediar el siglo VI, cuando los longobardos desolaron las llanuras de Italia; si en el VIII, antes de la rendición de Ravena. Imaginemos (éste no es un trabajo histórico) lo primero.

Imaginemos, *sub specie aeternitatis*, a Droctulft, no al individuo Droctulft, que sin duda fué único e insondable (todos los individuos lo son), sino al tipo genérico que de él y de otros muchos como él ha hecho la tradición, que es obra del olvido y de la memoria. A través de una oscura geografía de selvas y de ciénagas, las guerras lo trajeron a Italia, desde las márgenes del Danubio o del Elba, y tal vez no sabía que iba al sur y tal vez no sabía que guerreaba

¹ También Gibbon (*Decline and fall*, XLV) transcribe estos versos.

contra el nombre romano. Quizá profesaba el arrianismo, que mantiene que la gloria del Hijo es reflejo de la gloria del Padre, pero más congruente es imaginarlo devoto de la Tierra, de Hertha, cuyo ídolo tapado iba de cabaña en cabaña en un carro tirado por vacas, o de los dioses de la guerra y del trueno, que eran torpes figuras de madera, envueltas en ropa tejida y recargadas de monedas y ajorcas. Venía de las selvas inextricables del jabalí y del uro; era blanco, animoso, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo. Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco, con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania. Droctulft abandona a los suyos y pelea por Ravena. Muere y en la sepultura graban palabras que él no hubiera entendido:

*Contempsit caros, dum nos amat ille, parentes,
Hanc patriam reputans esse, Ravena, suam.*

No fué un traidor (los traidores no suelen inspirar epitafios piadosos); fué un iluminado, un converso. Al cabo de unas cuantas generaciones, los longobardos que culparon al tráfuga, procedieron como él; se hicieron italianos, lombardos y acaso alguno de su sangre —Aldiger— pudo engendrar a quienes engendraron al Alighieri... Muchas conjeturas cabe aplicar al acto de Droctulft; la mía es la más económica; si no es verdadera como hecho lo será como símbolo.

Cuando leí en el libro de Croce la historia del guerrero, ésta me conmovió de manera insólita y tuve la impresión de recuperar, bajo forma diversa, algo que había sido mío. Fugazmente pensé en los jinetes mogoles que querían

hacer de la China un infinito campo de pastoreo y luego envejecieron en las ciudades que habían anhelado destruir; no era ésa la memoria que yo buscaba. La encontré al fin; era un relato que le oí alguno vez a mi abuela inglesa, que ha muerto.

En 1872 mi abuelo Borges era jefe de las fronteras norte y oeste de Buenos Aires y sur de Santa Fe. La comandancia estaba en Junín; más allá, a cuatro o cinco leguas uno de otro, la cadena de los fortines; más allá, lo que se denominaba entonces la Pampa y también Tierra Adentro. Alguna vez, entre maravillada y burlona, mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo; le dijeron que no era la única y le señalaron, meses después, una muchacha india que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos mantas coloradas e iba descalza; sus crenchas eran rubias. Un soldado le dijo que otra inglesa quería hablar con ella. La mujer asintió; entró en la comandancia sin temor pero no sin recelo. En la cobriza cara, pintarrajeada de colores feroces, los ojos eran de ese azul desganado que los ingleses llaman gris. El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas. Venía del desierto, de Tierra Adentro, y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles.

Quizá las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas; estaban lejos de su isla querida y en un increíble país. Mi abuela enunció alguna pregunta; la otra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo. Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente. Eso lo fué diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba, el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movidada por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto.

Francisco Borges moriría poco después, en la revolución del 74; quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...

Todos los años, la india rubia solía llegar a las pulperías de Junín, o del Fuerte Lavalle, en procura de baratijas y "vicios"; no apareció desde la conversación con mi abuela. Sin embargo, se vieron otra vez. Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo.

Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicas. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales.

JORGE LUIS BORGES

1949, Adrogué.

DESPUÉS DE LA TRAICIÓN

¿Recuerdas, mi alma, ese árbol favorito?
Verdes eran las tardes a su lado;
míralo ahora en polvo transformado
por los relámpagos de tu delito.

¿Recuerdas a tu amante en las perfectas
penumbras del jardín iridiscente?
Ya no murmurarás trémulamente
en sus labios tus frases predilectas.

¡Ah, nunca más la voz con que cautivas
será veraz ante el desposeído,
ni tu arrepentimiento interrumpido
lo enlazará en sus ondas persuasivas!

Lejos del aire de oro que respiras,
lejos del cielo que estarás creando,
morirá como un niño, preguntando
por qué lo traicionaron con mentiras.

¡Y se besaban en la boca, audaces!
¡Junto a mis libros, junto a mi retrato,
celebraban su erótico contrato,
tal vez desnudos, y tal vez locuaces!

Quiero irme por cerúleas galerías
en un barco, entre ríos constelados,
quiero alejarme de esos depravados,
hundirme en grutas húmedas y umbrías;

y aprender a olvidar, mientras inscribo
en las arenas por el mar lavadas,
o en paredes de conchas incrustadas,
este tierno epitafio acusativo:

"Aquí murió un amante traicionado;
aquí, donde la aurora tornasola
las piedras y la espuma de la ola,
en la entrada del antro, está enterrado".

J. R. WILCOCK

RITUAL DE UN NACIMIENTO

"Quebradas las ciudades, yace el tiempo
y el sol, víctima de tanta ira,
puede cerrar los ojos de una vez
y abandonarnos en el laberinto."

Así la leyenda puesta al pie de esta lámina,
cuando vuelves las hojas, comienza a rodearnos
la noche, hecha de sol también, en las horas vacías,
y tu sonrisa pende como una estrella. Vamos,
Yo no he nacido aun para reír limpiamente,
y estoy desbrozando, apartando rocas, fangos, raíces,
para mi hora que en ti se construye.

Después háblame del dolor y trae la flor.

Nos agrada tu manera de hablar mientras sonrías
y ese lento andar tuyo a cuestras con mi alma,
bajo las ramas de brillos persistentes.

Oh, detente y apiádate, tú, que entre las semillas
una sola has sembrado sobre el insomnio
cogiendo con tu mano la más débil de todas.

¿Qué palabras contendrán el caudal de este olvido,
todas para servir al llanto primero? . . . Y permutadas
las formas, tal vez mi rostro se asemeje más tarde
al que yo fui entre las imágenes que el tiempo ha nublado.
Después de este destierro, ¿qué apagar, qué visión restituir
para no confundir el giro de los años? ¿En qué mano
vamos a dejar las breves líneas o el puñado de lágrimas,
sin nada aparentar, ni perder ni ganar?
Cobíjame con miedo bajo el velo de tu manto
para que nadie indague si era yo tu ceniza
o una brasa apagada en tu seno.

Porque así como me aparto de tu muerte,
tú volverás, hija mía, a acunarme en tus brazos,
y besando las rocas, presencias del silencio,
secos los labios como troncos, veré con ojos fijos,
los cabellos del viento sobre la llanura.
Y aquella sombra —tal vez de una gaviota—
arrastra para sí su cenotafio.

Y en las calles qué he de decir.
Hará reír mi alma fotografiada.
¡Qué desnudez nos reserva entre cojines! A la dama
le gustan rosas blancas. Ella no está, señor. Aquí no hay nadie.
Y qué desenterrar luego entre pacientes despojos,
qué visión acumular y sólo recordar
los corpúsculos rubios del sol en la antesala.

Calle abajo ha cedido el destino. Y en los árboles
los orugas soñolientas y el piojo de la madera
royendo, royendo.
(¡No arribarás! ¡Están los puertos deshechos!)
Y los hombres royendo también la eternidad.
La mirada del Señor es demasiado vasta para vernos
y así no advierte —ciego— nuestra pequeñez.
Su casa está intacta
pero todo es ceniza cuando quiere tenderse.

Y por esas ruinas impresas en revistas
has sonreído, incrédula, y mi alma estaba seria.
Y este rumor o aquella letra en la que estoy prescripto
cuando anuncias mi nombre a alguna amiga.
Ella tal vez ha de recordarlo cuando furtivo me vaya
con aquel paso lento que llevan las letanías por el mundo.

EMILIO SOSA LÓPEZ

SOBRE LA NOCIÓN DE EXISTENCIA

UN ANÁLISIS DE SUS SIGNIFICACIONES ¹

El vocablo "existencia" en la filosofía existencial.

Muy distinta parece ser, en cambio, la concepción de la existencia en las direcciones del existencialismo, *especialmente* en aquellas que insisten en el primado radical del existente frente a la existencia y que, por lo tanto, rechazan inclusive la posibilidad de una ontología, por lo menos en el sentido tradicional de este término. Esto ocurre, como es sabido, en la filosofía existencial de Kierkegaard. La existencia aparece aquí, ante todo, como el existente. El existente es precisamente aquel cuyo "ser" consiste en la subjetividad, es decir, en la pura libertad de elección. Y ello hasta tal punto que no puede hablarse con sentido de la esencia de la existencia; lo que hay, en rigor, es sólo "este existente", cuya "verdad" es la "subjetividad" y cuyo existir es el "salto" en el cual no se crean objetividades para poder luego sostenerse sobre ellas, y menos aún se reconocen tales objetividades como supuestos culturales de la vida humana, sino que se establece una "decisión última", absolutamente libre, respecto a la absoluta trascendencia divina, una decisión que determina el "momento" en vez de dejarse llevar por la fluencia del tiempo o de quedar suspendido en un mundo inteligible eterno. La filosofía no es por ello una especulación, sino una decisión; no es un pensamiento, sino una voluntad; no es una descripción de esencias, sino una afirmación de existencias. Esta "concepción" de la existencia ha sido recogida de algún modo por todas aquellas filosofías que cabe llamar explícitamente existencialistas. De algún modo o de otro, pues, la lucha contra la concepción del hombre por analogía con la estructura de la cosa es común a los diversos modos actuales del "primado de la existencia" o de la "precedencia de la existencia respecto a la esencia". Autores como Unamuno, Nietzsche, Bergson, Dilthey, Simmel, Marcel, Lavelle, Jaspers, Grisebach, Ortega, Heideg-

¹ Véase la primera parte de este ensayo en nuestro número anterior.

ger, J.-P. Sartre, Abbagnano, etc., etc. estarían insertados en la órbita del mencionado primado. Ahora bien, este primado es completamente insuficiente para caracterizar a una filosofía, y ello hasta tal punto que las tendencias neoescolásticas y neotomistas han reclamado asimismo para sí la afirmación de la existencia —sin que ello signifique, por supuesto, la supresión de la esencia o de la *natura*—. Por lo demás, no hace falta insistir en el hecho de que los citados autores —y otros que podrían mencionarse— se hallan muy alejados entre sí en lo que toca a varios puntos capitales de sus filosofías. Ni tampoco en el hecho de que sólo algunos de ellos son existencialistas *sensu stricto*. Ahora bien, lo que los enlaza por una raíz común es el supuesto de que para ninguno de ellos el hombre posee realmente una “naturaleza”. En otros términos, su consistencia no es de índole esencial, sino verdaderamente “existencial”. Ciertamente que un tal sentido de la palabra “existencia” —y una congruente excesiva ampliación del significado del existencialismo— termina por diluirlo completamente. Dentro de su círculo caben entonces toda clase de doctrinas, y para no salirnos de la filosofía contemporánea habría que mencionar, entre otras, la teología dialéctica, el pragmatismo, el sensacionismo, el instrumentalismo, etc. Pero en todo caso permanece como una constante el combate contra toda concepción del hombre por analogía con la “cosa”, con la “naturaleza”, con cualquier “substancia”. La determinación de lo que cada uno de dichos autores entiende por “existencia”, por “hombre”, por “vida” o por “vida humana” sería aquí excesiva. Limitémonos, puesto que del término “existencia” se trata, a precisar un poco lo que algunos de ellos han entendido al emplearlo.

Para Heidegger, la existencia (*Dasein*) es, por lo pronto, un punto de partida: el que permite el acceso a la ontología. Ésta tiene como base una fenomenología de la existencia, es decir, una analítica existencial —o existenciaria—. Así, el elemento existenciario (*existenziell*) constituye la puerta que nos abre el camino hacia el elemento existencial (*existenzial*)¹. El primero tiene un carácter óntico; el segundo, ontológico. Por lo tanto, la “existencia” no es algo que ya es, sino que es un poder-ser; es, como dice Heidegger, un ente ónticamente excepcional, porque en su ser “le va” su ser. Su misma comprensión, y con ello la comprensión del ser, es su propia determinación óntica. Por eso “la óntica excepcionalidad del *Dasein* reside en que *es* ontológico”. “El ser mismo, dice

¹ Utilizamos los términos “existenciario” y “existencial” de acuerdo con la traducción propuesta por José Gaos.

Heidegger¹, con el cual puede habérselas y se las ha siempre de alguna manera habido el *Dasein*, lo llamamos *Existenz*. Y porque la *Wesensbestimmund*, la definición de la esencia de este ente no puede llevarse a cabo indicando un qué determinado, sino que su esencia reside en que no puede menos de ser siempre su ser como ser suyo, se ha elegido para designar este ente el término *Dasein*, que es un término que expresa puramente el ser". En otros términos —y puesto que aquí nos las habemos sólo con la comprensión de los vocablos— Heidegger llama existencia (*Dasein*) a aquella cuya cuestión sólo puede ser resuelta por el existir, *existieren*, a aquello cuya autocomprensión es de carácter *existenziell*, existencial. Con lo cual la preeminencia de la existencia es múltiple sobre todos los demás entes. Es óntica, porque el ser de este ente es definido por la existencia; es ontológica, porque estando definido por la existencia, es ella misma ontológica, porque constituye la condición óntico-ontológica de la posibilidad de todas las ontologías. Lo que se llama lo existencial de la existencia (*Dasein*) es, por consiguiente, el carácter óntico de esta existencia como base de una analítica existencial que hace posible, al entender de Heidegger, la respuesta a la pregunta ontológica por el ser en general. No es culpa nuestra, digámoslo entre paréntesis, que para entender lo que significa aquí la existencia nos veamos obligados a ejecutar una serie de operaciones donde el puro verbalismo está extrañamente abrazado con la profundidad.

Por lo tanto, resulta comprensible que, como dice Heidegger, el ser del *Dasein* consista en su *Existenz*. Aparentemente, se trata de la transposición a la realidad del *Dasein* del argumento ontológico, y por ello mismo de una divinización de la existencia. Sin embargo, como A. de Waelhens ha puesto de relieve², ello significa sólo que "la esencia de la «existencia» no es sino su manera de existir", que ser algo determinado significa para la existencia (*Dasein*) existir según un determinado modo. Pues la "existencia" cuyo ser "es existir" en el sentido de ser algo existencial no es una realidad dada para siempre; *Existenz* como algo constitutivo del *Dasein* significa aquí una anticipación de sí constituida fundamentalmente por la preocupación, de tal modo que podríamos inclusive decir³ que la esencia de la existencia radica en la preocupación. En todo caso, la analítica existencial será la base para una comprensión del ser que se hace posible en virtud del hecho de que la comprensión del ser no es

1 Véase *Ser y Tiempo*, § 4, trad. J. Gaos.

2 *La philosophie de Martin Heidegger*, 1942, pp. 27/28.

3 *Op. cit.*, p. 308.

algo ajeno, extrínseco, meramente accidental a la existencia, sino precisamente una determinación óntica de esta existencia. Dicho en términos que recuerdan a los de Kierkegaard —aunque no exactamente superponibles a los de Heidegger—, todo pensamiento incluye el ser que lo piensa, su existencia o “subjetividad”.

Aunque distintos, podríamos asimismo comprender desde el ámbito de la “comprensión existencial” realidades tales como “el hombre de carne y hueso” (Unamuno), “nuestra vida” (Ortega), “la vida histórica” (Dilthey), los diversos aspectos de la vida heroica y en peligro (Nietzsche), etc., etc. Sin embargo, la aplicación a todos ellos de un método analítico-existencial resultaría equívoco para la comprensión del sentido de los respectivos términos, y ello tanto más cuanto que entonces deberíamos adherirnos a un sentido lato y sumamente ambiguo del existencialismo, aun en el caso de que, falseando la verdad, pretendiéramos incluir dentro de éste a quien, como Heidegger, ha rechazado con fundamento tal calificación de su filosofía. Limitémonos, pues, a modo de ejemplo, a señalar brevemente la significación del término “existencia” en algunos otros autores que lo han explícita e insistentemente utilizado. Es, desde luego, el caso de Jaspers. La existencia es para éste el acto de ponerse a sí mismo como libre; situada más acá de todas las posibles manifestaciones objetivas, la existencia es, pues, “el ser que no es, sino que *puede ser y debe ser*”¹. De ahí que pueda Jaspers decir con pleno sentido que mi *Dasein* no es *Existenz*, sino que el hombre *es* en el *Dasein* de la existencia (*Existenz*) posible. La captura de *la* existencia resulta de este modo constitutivamente imposible, pues su aprehensión requiere una objetividad, y esta objetividad destruye el carácter existencial del existir. Por eso el análisis de la existencia no es aquí, como en Heidegger, el punto de partida obligado para una comprensión del ser, sino que se agota en sí mismo, por lo menos en la medida en que posibilita que las existencias se sientan impelidas a destruir el caparazón de las objetividades que las recubren y, más allá de toda “distracción”, se interioricen a sí mismas. Podría decirse, pues, que el uso del término “existencia” en Jaspers es más existencial que el de Heidegger, y que lo ontológico cede completamente el paso a lo óntico —siempre que se entienda éste en un sentido metafísico y no simplemente empírico-psicológico—. Algo parecido podríamos decir del “para sí”, de J.-P. Sartre, aun cuando su analítica existencial no excluya la comprensión ontoló-

¹ *Philosophie*, II, I.

gica, y por tal motivo se aproxime en este punto más al supuesto de Heidegger que al de Jaspers¹. En todo caso, y unificando un poco artificialmente los distintos sentidos en que el término "existencia" ha sido utilizado en las llamadas filosofías existenciales y en las que han *partido* de la analítica existencial, podremos decir que el vocablo "existencia" ha adquirido en todas ellas un significado sensiblemente distinto del que ha sido propio de las filosofías "clásicas", aun de aquellas que han insistido también en cierto "primado de la existencia" en tanto que "acto de existir". En efecto, existencia significará en las actuales corrientes, por lo menos *cum grano salis*, un modo de "ser" que no puede reducirse a nada "dado", ni tampoco a nada "puesto" en el sentido del idealismo trascendental; significará aquella realidad que constituye su propio "ser" en la medida en que se hace a sí mismo "viviéndose" y "anticipándose". La existencia será entonces lo que forja su propia esencia, lo que crea su propio mundo de inteligibilidad, lo que se hace a sí mismo y desde sí mismo, sin tener nada recibido, y aun, en las direcciones extremas, sin poder evitar la destrucción de todo lo que sea propiamente "recibido". Así, la comprensión de toda existencia tendrá que situarse siempre más acá del plano lógico, inclusive de aquel plano que, dentro de la inteligibilidad lógica, permite la erección del llamado "juicio existencial".

El "análisis lógico" de la existencia.

Una posición completamente distinta —y aun basada en contrarios supuestos— es la que somete la noción de existencia a un análisis lógico de tal índole que queda reducida siempre a la noción de "algunas veces verdadero". Así sucede, desde luego, y de modo eminente, en Russell. La teoría de los objetos de Meinong había admitido entidades inexistentes, correspondientes a un universo del discurso, por medio del cual tales entidades podían ser afirmadas significativamente: el centauro, por ejemplo, no existe, pero subsiste. Russell señala, en cambio, que no podemos formar proposiciones de las cuales el sujeto sea del tipo de "la montaña de oro" o "el cuadrado redondo". Estos "entes" no poseen un ser lógico y, por lo tanto, ninguna "subsistencia" propia. "Decimos, escribe Russell, que un argumento *a* "satisface" una función *fx* si *fa* es verdadero; esto es el mismo sentido en el cual se dice que las raíces de una ecua-

¹ Véase, sobre todo, para este punto, J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, 5ª ed., 1943, pp. 121 y siguientes.

ción satisfacen la ecuación. Ahora bien, si fx es algunas veces verdadero, podemos decir que hay x para los cuales es verdadero, o podemos decir "argumentos que satisfacen fx existen". Ésta es, agrega Russell, la significación fundamental de la palabra "existencia". Las otras significaciones se derivan de ella o implican una mera confusión del pensamiento" ¹. Así, podremos decir "los hombres existen" si significamos que "« x es un hombre» es a veces verdadero". Pero si decimos "los hombres existen; Sócrates es un hombre; por lo tanto, Sócrates existe", no diremos nada con significación, pues "Sócrates" no es, como "hombres", meramente un argumento indeterminado para una función proposicional dada. Sería como decir: "Los hombres son numerosos; Sócrates es hombre; por lo tanto, Sócrates es numeroso". De ahí que sea correcto decir "los hombres existen", pero incorrecto adscribir existencia a un particular dado x que resulta ser un hombre. Por lo tanto, la expresión "términos que satisfacen fx existen" significa " fx es a veces verdadero", pero una expresión como " a existe" (en la cual a es un término que satisface fx) es un simple *flatus vocis* —*a mere noise or shape*—. Con esto se resuelven, según Russell, muchas de las dificultades tradicionales pertenecientes a la noción de existencia, dificultades debidas, al parecer, a la falta de un análisis lógico del significado de las proposiciones. La teoría de la descripción está destinada, según Russell, a poner de relieve y a solucionar lógicamente tales dificultades. El problema derivaría, por lo tanto, de la transposición a una forma lógica de una mera estructura gramatical compleja, o, si se quiere, del empleo de un simple nombre en vez de la descripción correspondiente. Podemos, inclusive, acumular toda clase de datos acerca de un nombre; no lograremos con esto hacer que el nombre sea más que un nombre. Por eso dice Russell ² que la existencia puede ser afirmada significativamente sólo de descripciones —definidas o indefinidas—. Si " a " es un nombre, debe nombrar algo, y lo que no nombra nada no es un nombre, sino un símbolo sin significación. En otros términos, el vocablo "existencia"

¹ *Introduction to Mathematical Logic*, 1919, Cap. XV (para la comodidad tipográfica hemos sustituido los caracteres griegos fx y fa por caracteres latinos). Aquí nos limitamos al análisis lógico de la "existencia" realizado por Russell en dicho texto y en los *Principia*, I, 66 y siguientes. Precisiones complementarias sobre el asunto se encontrarán en la mayor parte de los cultivadores actuales de la lógica matemática (Cf. mi artículo *¿Qué es la logística?*, en *Notas y Estudios de Filosofía*, N^o 1, Tucumán, 1949). Algunos, como Reichenbach (*Elements of Symbolic Logic*, 1947, p. 333) llegan a admitir un cierto uso predicativo del término existencia, es decir, la inclusión de la propiedad de existencia en una definición.

² *Op. cit.*, Cap. XVI.

tendrá sentido solamente en tanto que el análisis lógico de las proposiciones deje en claro que se trata de designaciones que designan algo, sin que baste para tal designación la posesión de un complejo significativo de índole gramatical. Algunos autores han declarado que, en todo caso, las entidades ficticias tienen alguna forma de existencia en el reino de lo ficticio —por ejemplo, en la imaginación humana, que las imagina realmente—. Pero esto llevaría de nuevo a la consideración de proposiciones que no nombran nada y y en las cuales el término “existencia” carece de sentido. Ahora bien, desde el punto de vista del análisis lógico, parece evidente que, como declara L. S. Stebbing¹, términos como “un centauro” y “un león” no pertenecen al mismo tipo lógico, con la única diferencia de que el segundo existe y el primero no existe. La falla lógica consistiría entonces en considerar la proposición “los centauros son pensados” en la misma forma que “los leones son cazados”. Ahora bien, la proposición “pienso en un centauro” no afirma, según dicha autora, que la propiedad de ser un centauro y la propiedad de ser pensado por mí pertenezcan a algo. Pues ser pensado no es una propiedad (en el mismo sentido en que lo es “ser cazado”) a pesar de que “pienso en un centauro” y “cazo un león” tengan la misma forma verbal o gramatical. La segunda proposición no puede ser verdadera si no existen leones, pero la primera puede serlo aunque no existan centauros. La diferencia de forma lógica es, pues, de la mayor importancia. Ella nos obliga a suponer que sólo la noción de pertenencia a una clase constituye una base lógica suficiente para la predicación de las existencias. Una vez más: la existencia sólo podrá ser afirmada de descripciones, pero no de entidades. Pero con ello estamos llegando ya al cabo de nuestra cuestión, y nos urge saber definitivamente en qué diferente sentidos últimos podemos usar con mayor o menor precisión el debatido vocablo “existencia”.

Las tres significaciones de la existencia.

La concepción que acabamos de mencionar está basada en un supuesto claro: en el del *poder* del análisis lógico para precisar el ámbito dentro del cual, por así decirlo, se da la posibilidad de decir algo acerca de las existencias. En la medida en que aspiremos a la precisión deberemos tenerla muy

¹ Cf. *A Modern Introduction to Logic*, 1930.

en cuenta. Pero cuando se abandona tal supuesto, el término "existencia" no puede ser ya definido por medio de la función realizada por los operadores. Es lo que sucede justamente con las concepciones de la existencia anteriormente mencionadas, tanto las clásicas como las propiamente "existenciales". Se ha dicho, en efecto¹, que el supuesto último de la noción lógico-analítica de "existencia" es, paradójicamente, el de una concepción unívoca de la existencia. Resultaría, así, que mientras el análisis lógico señala que el uso tradicional del término "existir" está afectado por ambigüedades debidas a la identificación de la forma lógica con la forma gramatical, la concepción tradicional alegaría a su vez que el análisis lógico está afectado por ambigüedades procedentes de un uso *unívoco* y no analógico. Y las concepciones existenciales pondrían de relieve que ninguna de las dos anteriores dilucidaciones muere en lo más mínimo sobre la *irreductible* realidad del existir. *Por lo tanto, concepción "tradicional", concepción "existencial" y concepción "lógica" de la existencia pueden ser tres ideas debidas a supuestos últimos cuyo análisis revela evidentemente algunos de los problemas más fundamentales de la filosofía.* Esto es precisamente lo que nos hizo declarar al principio de este artículo que el término "existencia" es en muchos respectos el punto de toque para conocer la orientación última de un pensamiento.

JOSÉ FERRATER MORA

Bryn Mawr College, 1949.

¹ Cf. W. M. Urban, *Language and Reality*, 1939, p. 304.

N O T A S

Libros

L I T E R A T U R A

SILVINA OCAMPO: *Autobiografía de Irene* (Sur, Buenos Aires, 1948).—

De todos los laberintos lúcidos —y tanto más inextrincables cuanto más lúcidos— en que abunda nuestra actual literatura de ficción, pocos más irresolubles que esta "Autobiografía de Irene". Es algo así como si sus interiores pasillos circulares se hubiesen enmarañado, como si el engañoso hilo de Ariadna, a fuerza de volver y revolver sobre sí mismo, terminara en un desolador nudo que uniera ambos extremos imposibilitando toda salida. Como en el signo del infinito, la sierpe muerde su propia cauda: el principio se identifica con el fin, pero esta idea de eternidad en el retorno de la fluencia narrativa sólo corresponde a su periferia: es la faz externa de su misterio. El argumento fundamental de este extraordinario relato es la inversión del sentido que orienta a la conciencia de su protagonista; del recuerdo hacia la esperanza, tal como sucede en cualquier ser normal, lo cambia de la esperanza al recuerdo, como si se tratara de esa inversión del Norte que sucede en las brújulas durante ciertas tempestades magnéticas. El "recuerdo" del porvenir resulta no menos melancólico que el del pasado, y desde luego más descorazonador por su irrevocable capacidad determinadora, despiadadamente evidenciada luego por un presente que lo corrobora, inútil reiteración de lo que ya fuera previamente vivido. El pasado —piensa lógicamente Irene— le será ofrecido como regalo póstumo: "Los ángeles me traerán todos mis recuerdos el día de mi muerte. Los querubines me traerán las formas de los rostros. Me traerán todos los peinados y las cintas, todas las posturas de los brazos, las formas de las manos del pasado. Los serafines me traerán el sabor, la sonoridad y la fragancia, las flores regaladas, los paisajes. Los arcángeles me traerán los diálogos y las despedidas, la luz, el silencio conciliador".

Eso es lo que sueña Irene, como liberación de su laberinto. Con lo que no cuenta es con que su cárcel puede ser inmortal: que en ese recuerdo volverá a estar la esperanza ineludible, que nuevamente los sabores, las sonoridades y las fragancias entrevistas en forma de recuerdos liberadores volverán a suscitar posteriores fragancias, sonoridades y sabores que corroboren una vez más esas vivencias. Su eterno retorno no requiere el trabajoso giro total de la rueda cósmica; tiene su propio engranaje, liberado del todo, gira autónomo, como ruedecilla loca, aprisionada en su propia independencia. Pero ¿es que la "Autobiografía de Irene" es tal autobiografía? Hacia el supuesto final de su relato: "Alguien se sentó a mi lado. Me habló con suave voz de mujer". Y luego, cuando ya se entrevé la inevitable luz de la eternidad que emana de la letra bastardilla en que el final se anuda con el comienzo, Irene suplica a su interlocutora con un desesperado acento en el que se advierte de antemano (¿cómo podría ser de otro modo?) la inutilidad de su intento: "—¡Ah! Si usted me ayudase a defraudar el destino no escribiendo mi vida, qué favor me haría. Pero la escribiré. Ya veo las páginas, la letra clara, y mi triste destino. Comenzará así:" Y claro está: como es ella, Irene, la que prevé, habla en primera persona. Pero antes ha injertado en su laberinto otro destino: el de la dueña de la suave voz de mujer, el de la propia Silvina que sería la autora del relato en el que alguien —Irene— escribiría su autobiografía. ¿Qué intercomunicación de clepsidra, en cuyas ampolletas interminablemente cambiadas de sentido se comunica una ininterrumpida sustancia, es ésta que se establece entre el destino de Irene y su supuesta "autobiógrafa"? Acaso sea la más recóndita de las revueltas enmarañadas de este claro y diáfano dédalo literario. Este cuento ejemplar cierra el libro al que justicieramente tiñe con su nombre: ¿qué más da la ubicación de este algo compendiador en sí de la suficiencia independizada de lo circunstancial que hace tan limpia la esfera?

El primer relato, "Epitafio Romano", es un a modo de prelude del relato final: en él está ya prefigurada la identidad entre pasado y presente. La infidelidad de una amante es castigada con un encierro al que antecede una supuesta muerte; Flavia se sobrevive, pero se ve como si ya estuviese muerta. "—La vida parece hecha por personas distraídas —decía Claudio Emilio—. Las cosas se repiten, y vuelvo siempre a la dulzura de tus brazos." Aquí el retorno pierde su carácter de regularidad mecánica: es la consecuencia de una "distracción" y su resultado esconde su inexorable dramatismo bajo la suavidad del deliquio erótico.

Tal atmósfera de evanescente misterio esencial envuelve todos los relatos del libro. En los versos de Silvina es curioso observar esa lánguida madurez criolla,

con placidez de siesta, que los inclina suavemente hacia una mansedumbre de prosa, mientras que una actitud idéntica, de blanda sensibilidad afinada, hace que de la prosa de sus cuentos emane una neblina poética que ennoblece y satura cada entrevistado detalle, cada perfil huidizo de los personajes y las cosas que los pueblan.

Podrían no suceder en estas narraciones las cosas definitivas que suceden: muertes, milagros, alucinaciones; no por ello perderían su ingrátido encanto oculto principalmente en el modo de contar, en ese no sé qué inasible pero tan irreductiblemente femenino. Hasta me atrevería a señalar, como único pecado de este hermoso libro, el afán de superar tan deliciosa fatalidad, construyendo con una deliberación que, aun cuando no carece de maestría, como sucede en "El Impostor", traba el vuelo de esa deliciosa disposición para el libre juego inventivo de que tan generosamente dotada está su autora.

Entiéndase bien que ese libre juego no tiene por qué estar exento de verdadera sabiduría, como lo demuestran ampliamente los "Fragmentos del Libro Invisible" cuya sutileza nada tiene que envidiar a la de los auténticos libros chinos. Lo que quiero decir es que, a mi entender, la capacidad literaria de Silvina Ocampo, más que "organizadora" de materiales dados, es directamente creadora de esos mismos materiales; por eso obtiene sus mejores aciertos, no cuando compone, sino cuando realiza en sí misma el hallazgo de algo que parece rescatado de pronto de la tierra incógnita de los sueños.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

FILOSOFÍA

NICOLÁS DE CUSA: *De la docta ignorancia* (Lautaro, Buenos Aires, 1948). —

Esta obra fundamental del Cusano fué escrita en 1440. Desde entonces hasta la publicación de la primera traducción castellana que acaba de editar "Lautaro" han pasado quinientos nueve años. Deuda larga que tenía nuestro idioma con un texto fundamental, y que cumplidamente viene ahora a saldarse.

Dice Gregorio Weinberg, en la "Advertencia Preliminar", que este libro es "una de las mayores contribuciones a la dialéctica anterior a Hegel". Esta afirmación tiene sobrado fundamento, y para comprobarlo no hay más que rastrear la influen-

cia del Cusano en autores como Bruno y Spinoza. Pero la mejor comprobación será el estudio *De la docta ignorancia*.

Nicolás de Cusa inspiró gran parte de su obra en antecedentes pitagóricos y platónicos, y desarrollo gérmenes dialécticos en ellos contenidos. La forma teológica del libro —carácter de época— no amengua su viva exaltación del saber matemático y de la grandiosidad del universo, animadora más tarde de la obra de Bruno y de la de Leonardo. Su lenguaje es a menudo bien moderno, como en el siguiente párrafo sobre la lucha y coincidencia de los opuestos:

“Es que todas las cosas están formadas de opuestos en grados diversos, teniendo más de éste, menos de aquél, y debiendo su naturaleza a uno de los opuestos, por la victoria de uno sobre el otro. Por eso, el conocimiento de las cosas consiste en tratar de saber por medio de la razón de qué modo, en un objeto, la complejidad, en éste la corruptibilidad a la incorruptibilidad, lo inverso en aquél y así sucesivamente...” (Pág. 75.)

Al aplicar esta concepción dialéctica, el Cusano se forma una visión del mundo verdaderamente revolucionaria para su tiempo, y sus hipótesis acerca del Universo abren camino a las teorías de Galileo, Copérnico y Kepler.

“El mundo no tiene circunferencia, pues si tuviera centro y circunferencia, en sí mismo estaría su comienzo y su fin, y sería algo acabado con relación a cualquier otra cosa, con lo que fuera del mundo habría otra cosa y otro espacio, lo que resulta absolutamente inverosímil (...) Luego la Tierra, que no puede ser el centro, no puede carecer absolutamente de movimiento, y hasta resulta necesario que esté animada de un movimiento tal que permita la existencia de otro infinitamente menos potente...” (Pág. 109.)

“De esto deducimos con toda evidencia que la Tierra está en movimiento”. (...) “Supongamos a alguien situado en la Tierra y bajo el polo ártico, y a alguien en el polo ártico: veremos entonces que aquel que se encuentra bajo el polo ártico creerá que el polo está situado en el cenit, mientras que aquel que se encuentra en el polo creerá que el centro está en el cenit. Y así como los antípodas tienen, como nosotros, el cielo por encima de ellos, para los hombres que se encontraran en cualquiera de ambos polos la Tierra parecería estar en el cenit, y en cualquier parte en donde nos encontráremos creeremos estar en el centro...” (Pág. 110.)

Esta refutación del geocentrismo, y la consiguiente afirmación del movimiento de la tierra y de la existencia de los antípodas, son méritos sobrados de Nicolás de Cusa en el avance de las ideas progresistas en vísperas del Renacimiento. No abun-

daremos en mayores transcripciones, pero sí recordaremos que muchos de los razonamientos geométricos del Cusano, a la luz de la dialéctica, parecen anticipar los teoremas de la Etica de Spinoza. El misticismo platónico de nuestro autor se hallaba, a todas luces, en una línea tal que con el ilustre judío habría de culminar en la imponente concepción de la materia única del universo, apenas tolerante ya del manto teológico.

La edición *De la docta ignorancia*, presentada por Lautaro, en cuidada traducción, tiene las correctas características que distinguen la colección de que forma parte: "Tratados Fundamentales".

HERNÁN RODRÍGUEZ

ANDRÉS BELLO: *Filosofía del entendimiento*. (Fondo de Cultura Económica, México, 1948).—

El evidente fervor e interés por los estudios filosóficos y ciencias afines que puede advertirse en América latina ha traído un acrecentamiento de la producción bibliográfica especializada. Buenos Aires y México han contribuido no poco a independizarnos de España en cuanto a esa producción, no así en cuanto al sentido de la misma, aunque puedan señalarse hechos que, a nuestro entender, son muy sugestivos y reveladores: primero, aparición de bibliotecas de tendencias decididamente opuestas a las imperantes (hasta ayer bien poco era lo publicado que directa o indirectamente no llevase agua al molino de Heidegger); segundo, la publicación de estudios relativos a las ideas en América, y, en especial, a las filosóficas, tema sobre el cual se han editado en México trabajos muy notables; tercero, impresión de clásicos del pensamiento filosófico americano, en ocasiones inéditos y casi siempre subestimados, y de estudios originales de pensadores contemporáneos de nuestro continente, que muchas veces han calado hondo y están llamados a dejar huellas en el campo de sus respectivas disciplinas.

Hoy nos limitaremos a señalar un libro cuya reedición debe adquirir el carácter de un verdadero acontecimiento; Bello, su autor, es una de las cabezas mejor dotadas que ha tenido América, mas su obra como filósofo es poco conocida no obstante el juicio de Menéndez y Pelayo, quien afirmó de manera categórica que la *Filosofía del entendimiento* "es sin duda la obra más importante que en su género posee la literatura americana".

La primera y única edición conocida hasta la aparición de esta que ahora comentamos es la que integra el volumen I de las *Obras Completas de Don Andrés Bello*, "hecha bajo la dirección del Consejo de Instrucción Pública en cumplimiento de la ley de 5 de setiembre de 1872", publicación ordenada por el Congreso chileno "en recompensa a los servicios prestados al país por el señor don Andrés Bello, como escritor, profesor i codificador"; estuvo al cuidado de Miguel Luis Amunátegui, discípulo del Maestro, y fué impresa en 1881 por Pedro G. Ramírez. La reedición que acaba de hacer el Fondo de Cultura Económica, y que aparece incluida en su Biblioteca Americana, ha sido confiada a la pericia de José Gaos, quien con prolijidad y tacto en todo sentido encomiables logra salvar confusiones, erratas y omisiones, faltas de que adolecía la primera, hecha sobre el manuscrito dejado por Bello. El indiscutible rigor metodológico da como resultado un texto magnífico, sin que por ello se recargue de inútiles notas e innecesaria erudición; se ha hecho, pues, lo necesario de manera inmejorable. Y a la sagacidad del juicio de Gaos debemos agradecer, además de sus valiosas observaciones, un apéndice útil para el lector no iniciado en los rigores de esta disciplina: la "Traducción de Expresiones, Frases y Citas que se encuentran en el texto e indicaciones de las obras y lugares a que pertenecen las últimas"; y un segundo apéndice que es una "Tabla de las enmiendas propuestas al texto", en el que se incluyen 115 modificaciones, aceptables todas ellas.

No es una noticia bibliográfica el lugar adecuado para revalorar la obra de Bello, como así tampoco para expresar un juicio acabado, y documentado, sobre la importante "Introducción" (ochenta y tres páginas de nutrido texto) con que el mismo Gaos hace preceder el libro. Digamos, no obstante, algunas palabras sobre esta última.

En la primera parte reúne Gaos los datos más precisos en punto a críticas, información y estudios conocidos sobre la obra de Bello como filósofo, y en especial sobre el libro que nos ocupa; la nómina comienza, como es lógico, con el discutido "Prólogo" de Amunátegui a la edición original, donde achacaba a Bello la adopción de un "método incompleto" o "deficiente" y de "definiciones y principios sensualistas y escépticos" que "debieron conducirlo al sensualismo y aun al materialismo". Desconoce Bello, siempre según Amunátegui, "la idea del infinito; tiene una falsa noción de eternidad, de causa, de substancia, y desnaturaliza otras varias nociones y principios metafísicos". La crítica de Amunátegui se centra sobre dos: "las nociones que nos parecen más trascendentales: la noción de causa y la de substancia".

En la segunda parte de la "Introducción" se analizan prolijamente las referen-

cias a filósofos y sistemas, antiguos y modernos, que aparecen en el texto; aporte éste muy considerable para un estudio minucioso de las fuentes del libro. La tercera parte es una muy ajustada exposición de la filosofía de Bello, que cierra Gaos con estas palabras: "Porque en la historia del pensamiento de lengua española, la *Filosofía del entendimiento* representa la manifestación más importante de la filosofía hispano-americana influenciada por la europea anterior al idealismo alemán y contemporánea de ésta hasta la positivista —puedo ratificar el juicio— y por lo mismo un hito de relieve singular en la historia entera de dicho pensamiento". La cuarta y última parte está dedicada a exponer el criterio y las normas seguidas para esta edición, acerca de las cuales ya nos hemos referido.

La trascendencia que deberá tener la publicación del libro de Bello salta a la vista; y es a los estudiosos a quienes cabría analizar la obra, caracterizándola y ubicándola para su comprensión cabal por parte de sectores más amplios, interesados en esta clase de ciencias, y contribuyendo a completar —dentro de lo posible— el valioso trabajo de Gaos. Cabría estudiar asimismo ¿por qué no? la influencia de las ideas filosóficas de Bello hasta dónde y cuándo ésta pueda ser rastreada.

GREGORIO WEINBERG

Actualidad

LOS PENÚLTIMOS DÍAS

ABRIL 4. - Todo verdadero diario se escribe con decisión de criminal y con íntima voluntad de santo. Es una repetición de los propios asesinatos no exenta de soberbia, pero disparada —misteriosamente— hacia la humildad y la perfección. Escribirlos es la valentía de afrontarlos y aceptarlos como culpa; interpretarlos significa esforzarse por hacer desaparecer la fuente de la culpa. Intento una experiencia que puede resultar provechosa: aplicar este espíritu a la consideración de los acontecimientos públicos más que a la de los privados, con la convicción de que todos somos igualmente responsables por todo lo que ocurre. La duda: respecto al grado en que ello podrá resultar tolerable para los partidistas de cualquier orden, para los que creen que la verdad está sólo en alguna de las facciones de la vida.

ABRIL 6. - Incesantemente se habla de la situación económica nacional. Los oficialistas quizás desearían, en verdad, ser parcos, pero tienen que responder a las acusaciones de los opositores que, con singular espontaneidad, hablan por todos. Los opositores viven en el delirio de las cifras lúgubres y en el entusiasmo por las catástrofes inminentes. La razón de su alegría es la esperanza de que el caos económico provoque la caída del gobierno. Pero hay que desechar esos engaños perniciosos; un mal para el país no es nunca más que un mal para el país, y los primeros en padecerlo son siempre los habitantes. Además, los partidos que llegan al extremo de regocijarse con la ruina del todo con tal de que así se impongan sus

partes de razón empiezan inevitablemente a despedir un olor hartoso sospechoso.

ABRIL 7. - Anoche he visto *El Cuervo*. Esta película ofende lo más íntimo de la naturaleza de cada uno. No se trata de la presentación de escenas inmorales, sino de la presentación del hombre como un ente sistemáticamente inmoral, de una desfiguración de la verdad. Es como si alguien dijese que nos va a mostrar la imagen del hombre e hiciese aparecer a un borracho que está violando a una niña. El hombre es un violador y un perverso, pero es además otras cosas. Mediante la acumulación de falsedades psicológicas y de triquiñuelas en la trama se ha logrado un pavoroso milagro de sordidez. De tal modo que el espectador siente crispase sus nervios por el disgusto y no puede celebrar las escenas de real magnificencia cinematográfica que la película ofrece. Esto plantea ciertos problemas: ¿Qué dirán en este caso los defensores de la doctrina del arte como pura forma? ¿No serán las relaciones entre el arte y la moral —en un sentido profundo— y entre el arte y la verdad mucho más estrechas que lo que hasta ahora venimos afirmando?

ABRIL 9 - Leo *La Disubbidienza*, de Moravia. Es un piadoso y severo desvestidor de esos seres que andan sobre la tierra oprimidos y desfigurados por infinitas cosas —ropas, maquinarias, convenciones, papeles—, pero que siempre siguen siendo lo mismo: hombres. Y nos sorprende cuando de entre el caos de las cosas saca limpiamente eso vivo y a lo que ya no

estamos habituados que es el hombre. Toma a los personajes vulgares, en las situaciones cotidianas, comienza a practicar su experto despojo, y de pronto el lector siente que le golpea la cara el hálito de los elementos primarios del mundo, que irrumpen llenos de su impulso religioso. Siendo Goethe dios, el tipo de novelista que hubiera creado hubiese sido sin duda Moravia.

ABRIL 10.- Nuestra crítica literaria, en especial la que se practica en los periódicos, se caracteriza por una señalada virtud: la de obligarnos a prescindir de ella y, por consiguiente, la de forzarnos a leer todo. Por lo general se limita a destruir a los autores mediante la asfixia del encomio, pero hace sus excepciones, y esta vez Revol ha sido elegido como víctima para el sacrificio del denuesto. No cabe duda de que parte de las censuras que se le hacían en la nota anónima de "La Nación" tienen fundamento, pero ¿qué significa la circunstancia de que mientras se vuelca el arsenal de los elogios para el libro del primer ingenuo de mal gusto, se llega a la arbitrariedad y a las hipótesis gratuitas para sepultar una obra de quien, como Revol, pese a la audacia juvenil de su erudición, promete y empieza a hacer tanto (léase el excelente relato que publica en el N^o 2 de "Reunión")? Significa sencillamente que a la ignorancia habitual se suman en los críticos literarios de los periódicos el rencor y la envidia personales. Un decreto reciente establece que se debe pagar un mínimo de 650 pesos "a los artistas de circo que trabajen con elefantes y otras bestias feroces". Yo propongo que se paguen 2.000 pesos a los que tengan que lidiar con los críticos de los diarios, pues ¿qué bestia más feroz que la que une la ignorancia, el poder y el rencor?

ABRIL 11.- Los nuevos planes de educación. Las autoridades actuales, entre los tormentosos arrebatos de la inspiración, han sacado del bolsillo superior del chaleco un papelito en el que habían copiado los planes de

estudio europeos de hace veinte años: la enseñanza especializada. Esta vez, además de continuarse con la eterna imitación, se ha incurrido en un error temible. Como pueblo joven y sin personalidad cultural, debemos aceptar la desdicha de los planes de estudio enciclopédicos y frondosos, pues, ya que no podemos introducir a los jóvenes en un cuerpo cultural propio, tal enseñanza es la única que puede dar una cierta orientación y al mismo tiempo permitir las *intuiciones originales* de nuestro mundo y nuestra realidad, bases de cualquier posible cultura nacional legítima. Sólo así dejaremos abierta la posibilidad de las especializaciones propias y verdaderas. La enseñanza especializada de hoy —no la de las escuelas técnicas e industriales, en las que naturalmente es necesaria, sino la de los colegios nacionales— no hace más que lanzarnos definitivamente por caminos ajenos. No nos pongamos a fumar antes de tiempo por imitar a nuestros padres, y menos empezando con los fuertes cigarrillos a que ellos están ya habituados: esto puede arruinar los pulmones e impedirnos fumar por el resto de la vida.

ABRIL 12.- La filosofía actual denuncia al unísono las desfiguraciones de la naturaleza llevadas a cabo por la razón. La filosofía actual es una constante revuelta contra lo racional y una tentativa de reivindicación de la pura naturaleza. Pero, señores, la naturaleza no puede ser para mí, hombre, la verdad, porque soy algo más que naturaleza. Es preciso desnaturalizar hasta cierto punto la naturaleza. A menos que el hombre quiera dejarse desnaturalizar por la naturaleza. El mundo es un sistema y el hombre sólo lo vence mientras le opone otros sistemas, aunque éstos se vayan tornando caducos y tenga que ir reemplazándolos.

ABRIL 14.- Oh ciudad, predio de la ofensa, acoge en tus fuertes, jóvenes entrañas, y ya perdidas, este acre odio mío, acoge, Buenos Aires, Buenos Aires, este acre odio mío, este nombre de impropiedad, que es el rostro que asume mi

amor, el nombre con que turbulentamente te nombra, al levantarse sobre ti, al entrar ahora en ti, como el más grave fundamento.

ABRIL 15. - Toda campaña electoral es, como proceso, profundamente vil, pues consiste en un mecanismo que se pone en marcha para hacer que cada uno de los electores abdique hasta el máximo de sus específicas voluntades personales y se disuelva en la voluntad del candidato, para hacer que cada uno de los miembros de la masa se torne más masa, se despersonalice, se animalice. Los grados de vileza de las campañas electorales se miden por la clase de intereses que excitan en los electores para lograr la adhesión. El partido Radical, en su propaganda en la provincia de Santa Fe, reparte volantes que, en parte, dicen así: "Si usted cree que Newell's Old Boys o Rosario Central pueden ser campeones alguna vez sin que los porteños nos manden de cabeza, si usted cree que hay que salvar a Santa Fe dignificando la condición provinciana frente a la prepotencia de la capital, recuerde que sólo Agustín Rodríguez Araya es el hombre que reúne las condiciones para cumplir tales aspiraciones". O sea que los radicales han decidido apelar, incluso con exageraciones, a la táctica tan censurada al oficialismo. Una mirada más amplia les permitiría comprobar que el gobierno cuenta en esos terrenos con recursos mayores y más directos para satisfacer a las masas. Se trata de una carrera que la oposición no ganará. Es preciso convencerse: esta vez les toca a los radicales ineludiblemente el papel de la honradez.

ABRIL 16. - Leo *Los usurpadores*, de Ayala. Se percibe el peso específico de la calidad literaria. Pero caben reparos de importancia. El más serio: la necesidad de la existencia del prólogo. "La creación poética ha de explicarse por sí misma —decía Schiller—; y cuando los hechos no hablan, no ayudan mucho las palabras." El ideal con que fueron concebidos estos relatos fué el de una realidad estética cuya estructura expresara un principio ético o metafísico

que trascendiera dicha realidad. Es evidente que los relatos no expresan por sí esos principios, que no surge de ellos el principio como una última imagen no escrita, pero hacia la que apunta la voluntad del autor: el prólogo es la prueba de esta defección en la expresividad. Brevemente: el principio extraestético, que en caso de haber sido intrínseco a la obra la hubiese levantado hasta un plano de máxima superioridad, aparece como algo extrínseco a lo estético. Por este fracaso muchos elementos quedan sin apoyo dentro de las narraciones y adquieren significaciones que resultan groseras si se las compara con las que realmente hubieran debido expresar. Pero el prólogo atenúa esos efectos, y la seriedad del esfuerzo persiste como la más intensa sensación.

ABRIL 17. - Leo en SUR que Victoria Ocampo piensa editar un libro acerca de T. E. Lawrence, con juicios sobre ese fascinante personaje. "¿Qué significa para usted Lawrence?" ¿Por qué no publicar un libro titulado "¿Qué significa para usted Sarmiento?" Nos ignoramos tanto los argentinos, los americanos. Necesitamos con tanta urgencia directas palabras sobre nosotros mismos. Y Sarmiento fué también un complejísimo viajero, también un demente lleno de sabiduría. Ese libro nos sería mucho más útil que el que se piensa editar, aunque sólo fuera estimulando la posibilidad de que alguien, por delicadeza, se decidiera a hablar mal de Sarmiento, censurara a San Martín o a Alberdi, arrancara en estos tiempos alguna enseñanza verdadera a esos presuntos dioses muertos.

ABRIL 18. - Volviendo al libro de Ayala, su tesis de que "el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación" me parece falsa. El poder de una persona sobre otra, en las relaciones íntimas, y de una persona sobre un grupo, en lo social, es un vínculo que se produce con tanta naturalidad como necesidad, igual que el amor y que el acto sexual, y que resulta tan imprescindible

para la parte activa como para la pasiva: Los problemas respecto a este derecho del poder surgen cuando se trata del ejercicio de la autoridad sobre un gran número de personas, en especial en lo político, cuando se pierde el íntimo contacto entre los que aspiran a la autoridad y los que deben confirmar la legitimidad de esas aspiraciones. Cuando el subordinado se enfrenta con los ojos del superior lo reconoce y acepta su imperio, pero cuando esa proximidad se torna imposible y es preciso apelar a medios e instrumentos para lograr el reconocimiento comienzan las usurpaciones y las injusticias. Los medios, actuando en reemplazo de la presencia viva, del conocimiento inmediato del que ambiciona el poder, son vehículos de engaño y de falsos encumbramientos. Ascenden así, por la falacidad que permiten los instrumentos, los dictadores, los flojos y los demagogos, que no tienen derecho a la autoridad y que no la hubieran logrado en otras circunstancias. Creo que Grecia y Florencia alcanzaron el ideal de democracia en que hoy se han convertido precisamente porque el contacto directo entre directores y dirigidos impedía todo engaño. El poder puede convertirse en una usurpación, pero es un derecho, un derecho necesario, y pretender negarlo porque es pretexto de usurpación, representa hacer sonar la trompeta de un melancólico desengaño o es simplemente un nihilismo de la buena voluntad, otra de las piedras que en cualquier religión o ateísmo cubren el camino del infierno.

ABRIL 19. - Cuando los alemanes ocuparon Francia secuestraron *El cuervo* y la exhibieron en el Tercer Reich para demostrar hasta qué punto llegaba la depravación de los franceses y cuán necesario era que los alemanes los obligaran a volver a la buena senda. Pienso que la potencia ordenadora de los destinos humanos debe haber dicho en ese momento: "Todo sea para mal". Pero en realidad este ejemplo prueba que cada una de las naciones de Europa fue por igual responsable de la guerra. Todos querían reformar nefastamente al hombre. *El*

cuervo indicaba en Francia la inmoralidad de querer ver sólo el mal; Hitler representaba en Alemania la inmoralidad de querer convertir al hombre en una criatura inhumana. Todo era para mal.

ABRIL 20. - Los inquietadores profesionales acaban por no inquietar. Todo verdadero inquietador alcanza un punto en que se torna pacificador profundo. Cuando la revolución es sistemática todos saben que no hay revolución y nadie se inquieta ni se pacifica: no ocurre nada. Pettoruti. ¡Cuánto talento y cuántas virtudes magistrales malogradas por la falta de un golpe de timón sincero, aún cuando éste haya de llevarnos a la extrema pobreza! A los americanos nos inspira un respeto tremendo el traje europeo que llevamos, y raramente nos atrevemos a dejar hablar a nuestra carne, a imprimir al traje las deformaciones que nuestras vísceras exigen. Por eso no somos por lo general más que un traje que anda solo.

ABRIL 21. - Qué humillación representaría la certidumbre de que Dios existe; qué insostenible desesperanza traería la certidumbre de que no existe. Los griegos eran sabios; sus dioses tenían algo de divinos y algo de humanos: existían y no existían.

ABRIL 22. - Cuando el general Odría, jefe de la junta militar que se adueñó últimamente del poder en Perú, quiso implantar un decreto estableciendo que se debía dar a los empleados el treinta por ciento de las ganancias de los empleadores —disposición de la que se habla en la Argentina desde hace varios años—, se desató una verdadera ola de furor popular. Los empleados recibían hasta ese momento un aguinaldo anual, y la nueva ley disponía que el aguinaldo sería suprimido y que del treinta por ciento dieciocho partes serían retenidas por el gobierno para la construcción de hospitales y las doce restantes pasarían también a manos de las autoridades para subsidios directos. Se explica el malhumor popular ante semejante nego-

cio redondo. El decreto no entró en vigor, pero Odría ha tenido que soportar un mar de rumores que insisten en que Perú se ha convertido en conejillo de Indias de Argentina.

ABRIL 23. - He visto *Les jeux sont faits*. El diálogo, leído anteriormente, me impresionó por su dramatismo y por su tesis, que, pese a todo lo discutible que pudiera resultar, estaba llena de valientes y profundas intenciones éticas. Las imágenes a que el diálogo ha dado lugar hacen que el dramatismo se diluya y que las intenciones se desvanezcan. Lo ultraterreno ha sido representado con un convencionalismo digno del cine norteamericano. La atmósfera es tan complaciente que todo lo que sucede es una broma y las frases más graves sólo ocurren. Con Marcello Pagliero han obtenido una entidad que podría calificarse de Jean Gabin de tercera mano. Marcello Pagliero no es aquí ni Jean Gabin ni Marcello Pagliero, no es nada, y, a causa de la mezcla de dos elementos tan contradictorios como ese argumento y esas imágenes, quizás sea también eso lo que ocurre con la película entera: que queda convertida en nada. La única compensación es la belleza de Micheline Presle. Después de *Les jeux sont faits* me siento bastante reconciliado con *El cuervo*. Es, cinematográficamente, mucho más existencialista, en lo que de audacia y valentía tiene el existencialismo. De cualquier manera, voy demasiado al cine. El cine es una especie de cocaína para los pobres y para los viciosos indecisos.

ABRIL 24. - "Madrid, 23 (U. P.). El órgano de la Falange, *Arriba*, publica declaraciones hechas por Ramón Gómez de la Serna al llegar a Bilbao, en las cuales se elogia a los generales Franco y Perón. Del primero dice: "Para mí es emocionante, con una emoción que jamás tuve, hablar frente a Franco, el salvador de España; frente al que le devolvió su ritmo; héroe máximo, porque no sólo lo ha sido en la guerra sino en la paz; el que, después de lograr la paz en España, supo evitar su entrada

en la guerra mundial, consiguiendo la más difícil neutralidad del mundo. ¿Cómo no he de tener la mayor consideración para él, si ha salvado todo lo que amaba en la vida: España? Porque el genio de España no es de repetición sino de invención, y si nuestro gran capitán la salvó es para continúe su genio". Acerca de la Argentina, dice: "La Argentina marcha admirablemente con el mando providencial del general Perón, una de las grandes figuras plenas y pacíficas del mundo, al lado de esa persona de calidad que es su esposa. Todo allí se le debe a él y, claro está, que a un noble pueblo que ha admitido lo que le señalaba la mano de su presidente, mostrando a España". Este despacho cablegráfico apareció en los periódicos de hoy.

ABRIL 25. - En el momento de partir de Arequipa hacia Lima los corredores que intervenían en el Gran Premio de América del Sur, auspiciado por Argentina, estalló en Arequipa el movimiento revolucionario que depuso al régimen de Bustamante. La revolución, que se caracterizó por su planeamiento y su ejecución matemáticos, sacó grandes provechos de la carrera, pues ésta impidió al gobierno todo envío de tropas hacia el Sur. Poco después los corredores llegaron a Venezuela, y la estela que dejaron, sorprendentemente, fué otra revuelta que derrocó a Rómulo Gallegos y encumbró a una junta militar encabezada por el comandante Delgado Chalbaud. La extraordinaria coincidencia fué que al pasar los corredores por Chile, las autoridades de este país descubrieron una conjuración militar planeada por el general Ibáñez, y por la que, en reacción violenta, se acusó a la Argentina. Es de recordar que Argentina había enviado ante Bustamante dos misiones comerciales para la explotación del petróleo peruano de Sechura, que fracasaron totalmente; que se habían hecho gestiones similares en Venezuela, y que Chile había desechado el acuerdo económico con Argentina. Ahora bien, si sobre el mapa de América del Sur se trazan líneas que unan entre sí Caracas, Lima y Buenos Aires, se verá que dos de los cate-

tos del triángulo que se forma atraviesan Colombia y Bolivia. Colombia inició la guerra diplomática contra Perú, apoyándose en el caso de Haya de la Torre, refugiado en la embajada colombiana en Lima; inmediatamente Venezuela salió a la palestra para defender indirectamente a Perú, atacando a Colombia por un caso similar de refugiados. Bolivia, al parecer, se halla también sometida al fuego de dos presiones simultáneas: mientras su gobierno acusa al Perú de fomentar la revuelta en su territorio y denuncia la incursión de militares peruanos en Bolivia, en la frontera argentino-boliviana se produce durante todo un día una batalla con fuego de armas livianas y morteros, y la opinión pública boliviana se ve agitada por la propuesta argentina de que se dé un puerto de mar a Bolivia.

ABRIL 26. - Desde Washington, los hechos que enumeré ayer deben ser considerados sin muchas vacilaciones como prueba del incipiente imperialismo de Argentina. Pero tengamos en cuenta también estos otros hechos: el petróleo venezolano, que es Venezuela, está casi en su totalidad en manos norteamericanas; en Perú un trust norteamericano, que se extiende con eficacia sobre Colombia, Bolivia y Venezuela, fiscaliza desde el jabón para la higiene personal hasta los medios de transporte, pasando por el azúcar, el café, la porcelana, la leche y los tejidos. Chile, desde que Estados Unidos ha comenzado a construir en su zona norte una gigantesca planta metalúrgica y desde que la ECA hace afluir gran cantidad de divisas a sus debilitada economía nacional, se ha convertido en mero portavoz de Estados Unidos en la ONU y en la OEA y ha llegado en marzo último a renunciar a sus exigencias respecto a la Antártida para satisfacer los puntos de vista estadounidenses respecto a tal cuestión. Evidentemente Washington está pronto a cali-

ficar de imperialismo a todo lo que se opone a su imperialismo, y, con honestidad, no se puede estar de acuerdo con sus puntos de vista, ni siquiera en el caso de que ellos sirvieran para contribuir a liberar cualquier país del peor de los regímenes.

ABRIL 28. - El rito del sábado. Ir a un café céntrico un sábado por la noche, a la hora en que concluyen los cines, es ver una cantidad de criaturas sordamente irritadas, llenas de secreta cólera contra sí mismas y contra los demás. Son las consecuencias del rito del sábado. Van al cine o al teatro no porque deseen divertirse, sino porque deben hacerlo, porque deben llenar esas horas de desocupación saliendo de sí mismos. Es como si rindieran tributo a un dios del vacío o del silencio que llevaran adentro. Pero después se sienten humillados, irritados por la adoración. Sin embargo, al sábado siguiente no deciden entrar en sí mismos y desalojar a ese dios estéril: vuelven al cine y vuelven a irritarse. Uno piensa a veces que es una fortuna que se irriten. Eso da algunas esperanzas.

ABRIL 30. - Tengo que pagar tantas deudas. Con cada frase aspiro a disminuir una de las deudas de mis odios, de mis desequilibrios, de mis traiciones. Tenemos que pagar tantas deudas. Y además ¿quién tiene la certidumbre de estar pagando, de estar pensando hasta lo último, de que no está permitiendo desmayos a su sinceridad, quien tiene la certidumbre de no estar acumulando nuevas deudas? Pero hay que correr el riesgo hasta el máximo; es la única forma de saldar las grandes deudas; es asimismo la única forma de contraer las tan enaltecidas deudas insoportables.

H. A. MURENA

C A L E N D A R I O

EL NARCOANÁLISIS. — Mucho se ha escrito en los últimos tiempos acerca de este método de exploración del subconsciente, basado en las propiedades hipnóticas de ciertos barbitúricos, y su valor ha sido sobre o subestimado por razones ajenas a la objetividad científica. Sabemos en qué consiste: una inyección intravenosa de pentotal o de amital sódico adormece la vigilancia en el paciente y crea un estado crepuscular intermedio entre el sueño y la vigilia. La aplicación judicial del narcoanálisis ha suscitado protestas; no hace mucho tres expertos comparecieron ante un tribunal correccional parisiense por haber obtenido de un simulador, mediante tal procedimiento, la confesión de su culpa.

A este respecto Jean Delay hace algunas consideraciones muy interesantes en la "Revue de Paris" (Marzo de 1949). Distingue entre las neurosis ligadas a un acontecimiento fortuito, por ejemplo, una sacudida emocional debida a un bombardeo, y lo que llama "neurosis institucionales"; estas últimas representan el lento desarrollo de un complejo afectivo que cristaliza en forma más o menos variable un conflicto entre el individuo y su grupo social, especialmente el grupo familiar, y que marca toda la evolución del carácter. Tratándose de las primeras neurosis, la aplicación del narcoanálisis puede dar buenos resultados en una o dos sesiones; tratándose de las segundas, el narcoanálisis es un método de diagnosis, no un tratamiento; en efecto: la represión es en estos casos una reacción de defensa contra la angustia, y hacer cesar el olvido podría reactivar esa misma angustia. Jean Delay nos recuerda lo que Freud llamó con tanta exactitud "mecanismos afectivos del olvido", "amnesias electivas". Aquí la aplicación del narcoanálisis requiere, pues, un segundo tiempo: la narco-síntesis. O sea: Exhumación de recuerdos olvi-

dados y toma de conciencia de los mismos con eliminación de la angustia.

Aún se ignora qué decidirán los tribunales franceses sobre la legitimidad del narcoanálisis. Desde el punto de vista judicial —dice Jean Delay— una prohibición sin excepciones es preferible a una admisión sin restricciones, que podría encubrir abusos muy peligrosos. J. B.

LOS PROBLEMAS DE LATINOAMÉRICA. — "Dos son los grandes problemas de cuya solución depende en buena medida el *tempo* de su progreso —dice Daniel Cosío Villegas en un artículo que encabeza el último número de "Cuadernos Americanos" (marzo-abril de 1949)—: uno es el grado escaso de la convivencia humana que se advierte en ella; otro es discernir y aprovechar el curso de la civilización y de la historia occidentales para abreviar nuestra marcha".

Cosío presenta dos conclusiones y propone dos remedios. "El gobierno —agrega— es la fuerza mayor en toda sociedad moderna; nuestras vidas (la personal y la colectiva) dependen de él en una medida ya inverosímil, pero que será todavía mayor. En consecuencia, la bondad de un gobierno es hoy el problema mayor de cada país y para conseguir que sea el mejor gobierno posible ningún ciudadano puede desdeñar participar en la "cosa pública".

Segunda conclusión: Latinoamérica pertenece a la civilización occidental, pero más en los terrenos material y político que en el cultural; efecto de este pertenecer más pasivo que activo es imitar sin reflexión o bien desdeñar "las lecciones de la historia". El segundo remedio es, pues, la "verdadera necesidad de Hispanoamérica de creer en su propio genio creador y cribar muy severamente las innovaciones extrañas".

LOS NEGROS QUE YO VI. — Así se titula un excelente artículo del mismo número. Fernando Romero fué a Norteamérica en 1941, invitado por el Departamento de Estado, y se ocupó muy especialmente del problema negro. Al año siguiente una revista norteamericana le solicitó el ensayo que ahora aparece en "Cuadernos", pero que en EE. UU. nunca se publicó porque no obtuvo pase de la censura. "Nuestra falta de prejuicio racial —dice Romero— hace que cuando estamos lejos de EE. UU. no podamos comprender la profundidad y la extensión del problema negro en ese país. Los blues y los spirituals nos hacen saber que es grande la influencia del hombre de color en EE. UU.; pero al mismo tiempo nos enteramos de que existe algo llamado "línea de color" que forma parte de la legislación política de muchos de sus Estados. Si alguna vez hemos visto a Josephine Baker moverse rítmicamente ante nuestros ojos, no podemos dejar de recordar que —por negros también, y a veces sólo por ello— otros cuerpos que penden de una soga también se contorsionan en algunas ocasiones en Estados Unidos ante ojos salvajes y duros de hombres blancos". Fernando Romero —que ha utilizado en su artículo los datos recopilados por Mr. Edwin R. Embree, presidente de la "Julius Rosenwald Fund", en su libro *Brown America*— nos hace asistir al desfile de negros de los Estados del Sur a los del Norte; los hacendados sureños, que con sus malos tratos obligan a emigrar a la gente de color, tratan de detener por todos los medios esa migración que ellos mismos suscitan, ya que la escasez de brazos significa un terrible peligro para la agricultura regional; por otro lado, la marcha del negro hacia el Norte choca con la guerra que le oponen los operarios blancos de las ciudades industriales (Chicago, San Luis, Washington, etc.). La situación se estabiliza poco a poco; hoy casi todas las ciudades industriales tienen grandes colonias en las que el negro hace su aprendizaje como elemento urbano, puesto que por generaciones sólo hizo vida rural. En ciudades tan opulentas

como Chicago el viajero puede ver las barriadas paupérrimas de negros donde no es raro encontrar casas construídas con restos de latas o de cajones de gasolina. Todo esto se traduce en muerte material y espiritual: enfermedades, vicios de carácter. (Algunas cifras: la mortalidad de los negros supera en un 50 % la de la raza blanca. Un boletín oficial hizo saber que en Illinois, durante un período de tres años, la mortalidad de los negros excedió a la natalidad.) Pero Fernando Romero destaca asimismo la lucha que se lleva a cabo para reparar esta situación y crear una nueva conciencia social entre niños y jóvenes negros. Los grandes institutos educativos de la gente de color, que han tenido origen en escuelas misionales y centros análogos, por ejemplo la "Society of Friends" (cuáqueros), son de una disciplina y moralidad muy superior a la que puede observarse en colegios y universidades de gente blanca de igual categoría. Romero menciona especialmente la Dillard University (Nueva Orleans), Fisk University (Tennessee), Howard University (Columbia), Atlanta University (Georgia), el Agricultural & Industrial State College (Tennessee), etc.

Fernando Romero alude también a la explotación monstruosa de que son víctimas los negros en muchas plantaciones del Sur, sólo comparable —dice— "a la que hoy sufren los indios en los países, mucho más atrasados, de Hispanoamérica". Ello se debe a una causa histórico-económica. Romero aventura otro factor: el resentimiento. El blanco sureño aún no se conforma con haber perdido la guerra de secesión, cuyas consecuencias todavía sufre, y toma venganza de la victoria yanquí en el elemento más débil y que tiene más a mano: el negro. J. B.

JUICIOS DE SPENDER SOBRE LOS ESCRITORES NORTEAMERICANOS. — En "Horizon" (número de marzo) Stephen Spender resume sus impresiones sobre los problemas que encara el escritor norteamericano. El aislamiento, la comercialización del éxito, la

carencia de una masa de lectores capaces de juzgar por sí mismos, son los más importantes. Algunos de estos problemas ofrecen perspectivas optimistas; otros no. El aislamiento del escritor norteamericano —que según Spender no tiene igual en el mundo— constituye en definitiva un factor benéfico; no en vano escritores de genio como Auden viven en América: la soledad les permite seguir produciendo.

No sucede lo mismo con la comercialización del éxito. Por de pronto, aísla completamente al gran escritor tras una barrera de triunfos de tipo Hollywood o revista "Life". La propaganda preside todos sus actos, lo "glamoriza", lo hace rivalizar con las estrellas de cine (cuando se piensa en la nobleza que en todo tiempo tuvieron las letras, cuando se piensa que en Roma los actores estaban manchados de infamia, esta inversión de papeles entristece). No hay otra salida para él que la evasión en el sentido más literal del vocablo. Irse a plantar algodón al Sur, como Faulkner, o a residir en Cuba, como Hemingway. Si permanece en las grandes ciudades, los "editores" lo toman por su cuenta, lo "lanzan" mediante una abrumadora campaña publicitaria —así sucedió con Truman Capote, con Gore Vidal— y lo obligan a escribir como quiere el público; mejor dicho: como han enseñado al público que quiera que los autores escriban. Uno de los cuentos de mayor calidad literaria de los últimos tiempos, *The white rooster*, del joven escritor William Goyen, fué aceptado en uno de los grandes semanarios norteamericanos y sometido, antes de su publicación, al cuidado de los "editores"; éstos lo re-escribieron íntegramente para adaptarlo al patrón vigente. Spender cita el pasaje:

"Marcy Samuels estaba tras el arbusto, esperando, y mientras esperaba repetía mentalmente: ¡Si muriera, si muriera! ¡Cómo quisiera saltar sobre él, asfixiarlo! El gallo, con las plumas de la cola caídas, ajadas, avanzó hacia los pensamientos. Si muriera, pensó Marcy apretando los puños. Si pudiera saltar sobre

él y retorcerle el arrugado cogote y quitarle el aliento".

A los "editores" les pareció que el estilo de *The white rooster* no atraía suficientemente al público y, *sin permiso del autor*, transformaron el pasaje de la siguiente manera:

"Miró desde la ventana. La forma en que el gallo, tan sereno y arrogante, penetraba en su almácigo de pensamientos la colmaba de involuntaria admiración; y lo odiaba aún más por ser tan indestructible, por sentirse tan seguro de su derecho a molestarla. Con sus andrajosas plumas, caminaba como si fuera el dueño del lugar..."

Es éste, por lo demás, el estilo que se enseña en los cursos de "escritura creadora" de muchos colegios. Representantes de las grandes editoriales recorren esos colegios en busca de "promesas"; al poco tiempo las introducen en los secretos del oficio y las convierten en "genios" mediante una adecuada publicidad. Además, como hasta en muchas grandes ciudades sólo se venden libros en las *drugstores*, la calidad de aquéllos necesita estar al nivel del público que las frecuenta; hay que vender libros en grandes cantidades, cosa que se obtiene acentuando sus factores extra-literarios: el sexo, por ejemplo.

Spender advierte, no obstante, que el fracaso es aún peor que el éxito en los Estados Unidos; la literatura norteamericana —dice— no está ni puede estar representada por los hombres de Greenwich Village, por los poetas refugiados como profesores en alguna universidad provincial. Y pese a todo se muestra optimista ante el vigor, ante la pujanza de los Estados Unidos, que hace posible que un film de Hollywood pueda ser una obra maestra y que un "Libro del Mes" pueda también ser una obra maestra. A. J. W.

CONDENACIÓN DE LA SEMÁNTICA. — Las "purgas" soviéticas de los últimos tiempos nos son conocidas fragmentariamente. Sabemos que altos funcionarios han sido reemplazados, que músicos de la talla de Prokofieff y Shosta-

kovich han debido retractarse públicamente. Pero no podemos percibir el plan en su conjunto, aun cuando intuimos que se ha llevado —y se lleva— a cabo una "depuración" cuyo objeto es hacer más revolucionarios a los revolucionarios, y que en consecuencia abarca todos los órdenes de la actividad humana.

La filosofía, naturalmente, debe merecer la mayor atención de parte de los gobernantes de un país que no sólo tiene una filosofía oficial sino una ortodoxia muy estricta dentro de ella. Hace algún tiempo, el coronel general Andrei Zhdanov —que a su jerarquía militar unía la de secretario del Partido Comunista— denunció enérgicamente la tendencia contemporizadora de algunos filósofos rusos para con las doctrinas de la burguesía occidental. Como se trataba de una voz autorizada, empezaron a llover en las publicaciones especializadas rusas los ataques a la filosofía "decadente". La consigna partidaria se cumplía con fervor y fidelidad.

Entre los más notorios blancos de la ofensiva en el "frente filosófico" (así lo llamó el difunto coronel general Zhdanov), figuraban al lado del existencialismo, la semántica y disciplinas conexas. En su número de otoño de 1948, la revista *Etc.*, órgano oficial de la Asociación de Semántica General de los Estados Unidos, transcribe un artículo aparecido algún tiempo antes en *El Bolchevique*; allí el señor B. Bykhovsky ataca la semántica, la semántica general y el positivismo lógico "desde el punto de vista oficial del Soviet".

Los argumentos de Bykhovsky son los usuales en quienes desprecian o afectan despreciar las palabras y quieren ir a "los hechos". Sostiene que al ponerse en tela de juicio el valor de las palabras y afirmarse —como lo hace Richard North— que la palabra *libertad*, en cuyo nombre se derramó tanta sangre, carece de sentido para víctimas y victimarios, se está haciendo una campaña reaccionaria y fascista.

Bykhovsky no se pregunta, por cierto, qué frutos trajeron muchas de esas guerras libradas por la "libertad". Pretende desconocer el hecho evidente de que a través de mal entendidos sobre el alcance de esa palabra y de otras tan importantes como ella ("democracia", "pueblo", etc.), se ha cavado en breve tiempo el tremendo abismo que hoy separa a los occidentales de la URSS. Al señor Bykhovsky no le interesa que se clarifiquen las palabras, que se les dé su verdadero significado —lo cual es función capital de la semántica—, sin duda porque prefiere (siempre desde un punto de vista oficial) que se mantenga la confusión acerca de vocablos esenciales. Por supuesto, no le faltan razones, aunque en realidad éstas se confunden con denuestos: la filosofía occidental sólo puede nombrarse acompañada de calificativos tales como "pútrida", "viciosa", "venenosa". Es evidente que el empleo de las palabras adecuándolas estrictamente a su significado obligaría al señor Bykhovsky a considerar con alguna mayor atención sus impropiedades; acaso por esta razón también le desagrade la semántica.

Pero lo más curioso en el artículo de Bykhovsky es el método antifilosófico con que procede. Acusa a los creadores de la semántica de ser meros defensores del oscurantismo y del fideísmo, y sostiene que no se puede poner en duda la existencia de una verdad objetiva, con lo cual hace de esta afirmación un artículo de fe. Cita como autoridades incontestables —e inmodificables— a Marx, Engels y Lenin: lo que ellos afirman no puede ser siquiera comentado; debe ser aceptado como verdad final.

El artículo de Bykhovsky ha sido traducido y publicado en los Estados Unidos en la revista *Etc.*, o sea en el órgano oficial de la sociedad semántica. *Etc.* se abstiene rigurosamente de cualquier comentario, poniendo así de relieve dos distintas actitudes ante la vida, dos distintos conceptos de la palabra *libertad* y, por ende, dando la razón a la semántica. A. I. W.

ÍNDICE

	PÁG.
<i>Victoria Ocampo</i> : El "Hamlet" de Laurence Olivier	7
<i>Jorge Luis Borges</i> : Historia del guerrero y de la cautiva	40
<i>J. R. Wilcock</i> : Después de la traición	44
<i>Emilio Sosa López</i> : Ritual de un nacimiento	46
<i>José Ferrater Mora</i> : Sobre la noción de existencia (fin)	48

NOTAS

LIBROS:

<i>Eduardo González Lanuza</i> : Silvina Ocampo: "Autobiografía de Irene"	56
<i>Hernán Rodríguez</i> : Nicolás de Cusa: "De la docta ignorancia"	58
<i>Gregorio Weinberg</i> : Andrés Bello: "Filosofía del entendimiento"	60
<i>H. A. Murena</i> : "Los penúltimos días"	63
Calendario	69

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegro o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia. No se devuelven las colaboraciones enviadas espontáneamente ni se sostiene correspondencia sobre ellas.

*Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 246.807
Título de marca N° 229.356*

INDEX

Faint, illegible text, likely an index or list of contents, spanning the majority of the page.

102

ESTE NÚMERO CIENTO SETENTA Y CINCO DE
"SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA
VEINTIOCHO DE JUNIO DE MIL NO-
VECIENTOS CUARENTA Y NUEVE, EN
ARTES GRÁFICAS BARTOLÓME
U. CHIESINO, AMEGHINO 838,
AVELLANEDA.