

suelo. Hilos de oro sin fin se entrecruzan entre las poleas luminosas que conmueven la atmósfera, otros más, después de chocar con las paredes, conducen la chispa brillante a las sombras que en el piso producen las telas, descubriendo las eléctricas colas de tres gatos que ocultan su felinidad bajo los pliegues del vestido de su ama.

En un diminuto paisaje, erizado de torres medievales, destaca la primera por estar iluminada. En el balcón dos personajes se dedican a la deliciosa *Tarea* de arreglar a la noche las interminables sábanas

de la oscuridad para guardarlas en el interior de la casa, tras la puerta.

Remedios Varo muestra un constante afán de traslado en su pintura, si no melodías activas o ruedas, son barcos o son carros, impulsados siempre, de una manera lógica, por aspas y poleas. Hay un hechicero loco que conduce en su carro, movido por las aspas, apaleadoras del viento, un montón de recintos sin puertas. En el principal un pianista azul de rostro gris, o un pianista gris de traje azul, como se quiera, ataca tranquilamen-

(Pasa a la pág. 32)

LETRA Y ESPIRITU

SOBRE UN SUICIDA

Por Tomás SEGOVIA

LOS AÑOS después de la muerte de Cesare Pavese, la casa editora Einaudi, de la que él había sido durante años colaborador y animador, publicó su diario: *Il mestiere di vivere* (El oficio de vivir). El éxito de este libro fue tanto, que tres años después, en 1955, apareció en la misma casa una segunda edición. Es claro que en nuestra época los diarios íntimos, las correspondencias personales, los bocetos, fotografías y hasta las más inofensivas anotaciones prácticas de los hombres notables adquieren una importancia desmedida. Es posible que esta afición nuestra tienda a llenar el hueco que deja en nosotros una creciente pereza ante la creación verdadera. Pero aunque a veces esta función sea indudablemente la primordial, y veamos a menudo gente que devora biografías de escritores de los que nunca ha leído ni leerá una línea, también es cierto que nuestro interés en las vidas humanas puede tener un aspecto más positivo, un aspecto que sólo superficialmente coincide, por ejemplo, con la manía de leer biografías conocidamente falsas de estrellas de cine. Porque lo que hoy sentimos está amenazado, desorientado y sin base, no es ésta o la otra actividad humana, sino la vida humana como tal. En épocas cuyos principios eran más sólidos, la obra de arte podía dejarnos sin ninguna curiosidad con respecto a su autor como persona, porque ella de por sí era un enriquecimiento de nuestra vida y sabíamos en qué sentido ese enriquecimiento o cualquier otro podía ser incorporado o aprovechado. Pero hoy no nos basta saber que nos dan una riqueza; necesitamos que nos digan qué se puede hacer en la vida humana con esa riqueza; necesitamos que nos digan cómo y para qué nos sirve cualquier riqueza. Lo que hemos perdido es una noción precisa del sentido de la vida; no necesitamos sólo que nos alimenten para que podamos seguir adelante; necesitamos también que nos digan para qué nos alimentamos y para qué vamos adelante. Y es lógico que se nos ocurra preguntar esto precisamente a quienes nos dan esos alimentos. Los cuales sólo pueden respondernos con el ejemplo, pues aquí evidentemente no se trata de teorías, sino de testimonios: así, por ejemplo, el cristianismo no fue un criterio firme de vida hasta que no tuvo sus mártires o testigos — y sus santos, que en este sentido



Cesare Pavese

etimológico son tan mártires como los otros.

Creo, pues, que lo que buscamos en el conocimiento directo y lo más personal posible de los artistas es un testimonio, y que esta búsqueda es legítima. Porque para nosotros resulta bastante sorprendente que una persona encuentre — o eso creemos — la vida lo suficientemente justificada o estable para ponerse en ella a hacer arte. Nos parece que un artista debe saber con cierta precisión qué sentido tiene la vida, puesto que sabe qué hay que hacer en ella o con ella. Nadie como él nos produce esta sensación de saber qué hacer, puesto que todas las demás actividades, incluso las más voluntariosas o congruentes, pueden ser siempre sospechosas de reducirse a una pura necesidad, a un defenderse de la vida o dejarse arrastrar por sus encadenamientos. Mientras que el arte, en este sentido práctico, es la única actividad verdaderamente escogida, libre incluso del nada tranquilizador instinto, ya sea de conservación, de poder o de felicidad.

Hace años esta necesidad nuestra se manifestó en la boga increíble de las biografías, y escritores como Stefan Zweig o Maurois debieron su éxito al instinto que les hizo adivinar esa necesidad. Pero las biografías han decaído bastante, tal vez no sólo desplazadas por el pasto cinematográfico, sino también, en una esfera más alta, porque necesitábamos acercarnos todavía más; teníamos dudas, y hacía-

mos bien: en un asunto como éste es casi imperdonable fiarse de intermediarios.

El éxito del diario de Pavese es, pues, perfectamente lógico. Tanto más cuanto que se trata de un hombre que dio a la vida tal vez la respuesta más precisa que existe: el suicidio. El testimonio de un suicida es en cierto sentido el más precioso que puede llegar a nuestras manos. Es la única que nos puede llegar, aunque relativamente, desde la muerte. Si nos convencieran verdaderamente de que esta respuesta es la única posible, sería en el fondo un gran alivio. Sería de verdad saber, pues siempre será bastante dudoso, aunque lo diga todo el mundo, que "hay que vivir"; mientras que el suicida, ¿qué sensación nos produce de firmeza, de escalofriante seguridad en su convicción de que no hay que vivir! Todas nuestras respuestas son precarias y contingentes; el suicidio, en cambio, es definitivo y absoluto. Pero sucede que precisamente por ser absoluto, este acto no puede ser en ninguna medida susceptible de interpretación. Por eso no sabemos nunca, ni siquiera leyendo su diario, por qué una persona se suicidó. Y si creemos saberlo nos engañamos, porque es imposible conocer la naturaleza de los motivos que determinan un acto, cuando la naturaleza de ese acto mismo nos escapa por completo. Creemos que alguien se suicidó porque estaba arruinado o era incurable, pero puesto que otros en la misma situación no lo hacen, seguimos sin saber *por qué* alguien se suicida porque está arruinado. El suicidio es un acto totalmente inimaginable, y por eso un testimonio en favor del suicidio es imposible. No sólo porque para el suicida mismo su acto es inimaginable, sino también porque aun suponiendo que en el último instante pudiera comunicarnos su terrible conocimiento, nosotros seríamos totalmente incapaces de comprenderlo. Es, pues, una tontería preguntar por qué se suicidó una persona. Se suicidó por todo — es decir, por nada. Los motivos concretos que pudiera tener no podrían serlo de un acto absoluto sino encadenándose con todos los motivos posibles. Una de las causas de la fascinación de este acto es precisamente que es uno de los poquísimos en que interviene absolutamente todo el universo.

Ahora bien, creo que en el fondo nadie ignora esto. Y, sin embargo, nos fascina un diario de suicida, aun sabiendo que, una vez más, nos vamos a quedar sin saber cómo es posible suicidarse y qué sentido tiene. Pero es que tal vez no buscamos tanto eso como lo contrario, precisamente: es decir, un testimonio a favor de la vida dado por un suicida, dado casi desde la muerte. Tal vez lo que queremos saber es cómo se puede vivir incluso siendo suicida. El diario de Pavese no podía escapar a todas estas condiciones, y por eso sorprendería a quien fuera a buscar en él al suicida, porque no encontraría más que al hombre vivo, desesperado tal vez, tentado a menudo por el suicidio, pero que ante esa desesperación y esa tentación encuentra precisamente las mismas actitudes que cualquiera de nosotros — quiero decir los que entre nosotros no somos suicidas. Ya en las primeras páginas habla de esta tentación — como cualquiera de nosotros —, y expone con toda lucidez los argumentos por los que cree que nunca tendrá el valor de ceder a ella — como cualquiera de nosotros. Y lo que encontramos es tal vez la historia de un deses-

perado, pero no la de un suicida: un suicida no puede tener historia, y no otra cosa significa el hecho de que no pueda ser interpretado. Si alguna interpretación podemos sacar de este diario, es pues, una interpretación vital y no en el sentido de la muerte. Por eso, incluso, su evidente nostalgia de la muerte adquiere también un sentido vital, viene a ser una especie de extraña fidelidad. Toda la historia de su vida parece la historia de un tormentoso amor, y este amor es el de la muerte. Pero precisamente un amor tan tormentoso, con tanta historia secreta, tan fiel y, en una palabra, tan *vivo*, da la trama de una compacta y positiva existencia. Creo que hay toda una familia de espíritus que, como éste, hacen de su vocación a la muerte un verdadero medio de amar la vida: para ellos la muerte es como la vida por debajo, es lo que la vida les promete y depara; y, siendo lo único a lo que vale la pena ser fiel, la escogen como centro de su vida, que para ellos no puede ser más que fidelidad. La desesperación de Pavese; su trágica soledad; el tono desgarrador con que se habla de tú, como los grandes, inconsolados solitarios; todo esto no está impregnado, como en otros casos, de rencor, sino que no es más que fidelidad. No le interesa destruir nada ni denigrar a la vida; no desprecia nada ni se evade; no necesita consolarse con brillantes construcciones ideales gozadas incommunicablemente. Ni siquiera intenta olvidarse en la exterioridad, en la que, sin embargo, participa activamente. Empezado en 1935, en el destierro donde el fascismo le había confinado, el diario casi no se ocupa más que de asuntos de creación, de disciplina interior y de aclarar su destino. Lúcido y despiadado consigo mismo, incluso demasiado como suelen serlo los desesperados y los solitarios, va construyendo su obra con perfecta conciencia de su valor, e incluso (de manera necesariamente inefable) de su sentido. La relativa gloria, cuando llega, le encuentra preparado, más fuerte que ella pero sin desprecio. Hay en esa época unos años de plenitud, de paz casi ejemplar, y de una madura sabiduría que le lleva casi al borde de encontrar un sentido ya invulnerable a su existencia, a toda existencia. Y luego, bruscamente, en plena madurez, en plena fuerza, en plena gloria, su antiguo amor vuelve a llamarle. Es curioso que, al parecer —pues el diario casi no contiene datos biográficos— hubo tal vez una llamada concreta de un antiguo amor concreto. Y parece entenderse entre líneas que a él mismo le pareció palmario el paralelo. Entonces ya no hay posibilidad de ser infiel: el amante torturado y difícil deja de luchar y se duerme entre sus brazos. Eso era todo, eso lo era todo.

Pero la sensación que nos queda es la de ese calor casi insoportable que tiene la carne palpitante; es, como pocas veces se siente, la sensación de *hombre*. Y otra vez la vida se cierra sobre sí misma, vuelve a caer en sí misma, en sus dudas, en su riesgo, en su hermosura — y en su arte. Nunca sabremos por qué se suicidó Pavese. Pero podemos saber —o *sentir*— por qué vivió. Vivió, por decirlo de alguna manera, aunque en rigor es imposible, por ese riesgo y por esas dudas, por esa hermosura y ese arte. Vivió por la fidelidad, que en su caso se llamaba muerte. Pero su testimonio no fué en favor de la muerte, sino en favor de la fidelidad.

E L C I N E

LA ROSA TATUADA MUERTE DE UN CICLISTA COMICOS FANFAN LA TULIPE

Por FOSFORO II



"monstruo sagrado del cine".



"realismo de comastros niquelados".

CUATRO PELÍCULAS en blanco y negro, proyectadas en pantalla normal, sin ruidos interespaciales o ultraterrenos, sin colores turbulentos, ruborosos, monárquicos o apasionados, rescatan un propósito, una categoría que el cine parecía haber perdido: los de la densidad. Ado Kyrou, en el último número de "Les

lettres nouvelles", se refiere al tema después de asistir a una reposición de *Gran Hotel*, la película que en 1932 dirigió Edmund Goulding, con un brillante reparto: Greta Garbo, Joan Crawford, Wallace Beery, John y Lionel Barrymore. "Desde su nacimiento —señala Kyrou— el cine fue espectáculo. Espectáculo que alcanzó, a partir del final de la primera guerra, la categoría de espectáculo denso. El apogeo de esta categoría se realizó en *La edad de oro*; y el cine norteamericano lo explotó en los comienzos de la cinematografía sonora... Por densidad, entiendo realismo profundo (juego de actores al cabo verdaderos, incluso en las minucias: anotaciones fútiles y necesarias para el ambiente, el tono, la exageración de los sentimientos que así se revelan en su realidad sensible, etc.), bullir intenso (la sensación de asistir al nacimiento y a la vida —a menudo a la muerte— de un mundo), riqueza (negarse a hacer mal uso del cine y el material temático)..." Estas calidades, termina diciendo Kyrou, son perceptibles en una película que, en su época, no pasó por excelente: hoy, resaltan por comparación con la pobreza, nivelación y convencionalismo vigentes. Añadiríamos: por la renuncia del cine actual a utilizar plenamente los recursos, a realizar plenamente los valores, propios del cine. El único gran cine siempre nos ha parecido el mudo: la intención total de este medio artístico sólo consta en *Potemkin*, *La Madre*, *La pasión de*

Juana de Arco, la obra de Chaplin... Jamás el cine, con el añadido verbal, ha recuperado aquel plano. Pero obligado a hablar, ¿qué debe decir el cine? En primer lugar, lo que dijeron las grandes películas mudas: he aquí una expresión de arte original, fundada en la inteligencia y emoción de imágenes en movi-