SUR

REVISTA TRIMESTRAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

OTOÑO 1931 AÑO I

BUENOS AIRES

DE ESTE NUMERO SE HAN IMPRESO CIEN EJEMPLARES EN PAPEL DE HILO STRATTON BOND, NUMERADOS DEL 1 AL 100 Y RESERVADOS EXCLUSIVAMENTE A LOS SUBSCRIPTORES DE LA EDICION DE LUJO

SUMARIO

CONDE DE KEYSERLING
PERSPECTIVAS SUDAMERICANAS

VICTORIA OCAMPO
CONTESTACION A UN EPILOGO DE ORTEGA Y GASSET

JAIME TORRES BODET
PECHO EN TIERRA

RAMON GOMEZ DE LA SERNA
RIVERISMO

EDUARDO MALLEA
SUMERSION

JORGE LUIS BORGES
EL MARTIN FIERRO

GERALD SYKES
EXCUSAS POR MI SALUD

ERNEST ANSERMET
LOS PROBLEMAS DEL COMPOSITOR AMERICANO

LANGSTON HUGHES
TRES POEMAS

RICARDO GÜIRALDES
DE UN EPISTOLARIO

NOTAS

Francisco Romero: Al márgen de "La rebelión de las masas". *V. O.:* Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires. - *Guillermo de Torre:* Misterios poéticos - *Alberto Prebisch:* Una ciudad de América - *Pedro Henriquez Ureña:* Martí. - *Carlos Alberto Erro:* El juicio de la vieja generación sobre la nueva.

28 LAMINAS DE FOTOGRAFIAS DOCUMENTALES Y ARTISTICAS

0/2/49

PERSPECTIVAS SUDAMERICANAS

Si ya es posible pronunciar juicios definitivos sobre los Estados Unidos de América del Norte no sucede lo mismo en lo referente a América del Sur. Todo aquí se encuentra en su inicial germinación. Y esto no se debe tanto a los hechos mencionados por todo el mundo, es decir, a que el régimen colonial español haya retardado el libre desarrollo y la mezcla de sangres la consolidación nacional — hechos justamente observados y valorizados por lo demás — como a un *disparate* (*) condicionado por la misma tierra. Este continente parece ser, al mismo tiempo, el más antiguo y el más nuevo de nuestro planeta. Que lo sea o no, en realidad no tiene importancia para el problema que nos ocupa.

Todos los hombres — se dice — descienden de Adán y

(*) En español, en el original, así como todas las demás palabras en bastardilla. — N. del T.

Eva, y, sin embargo, hay diferencias de "edad de alma" irreductibles. Por la misma causa, si un continente es más antiguo que otro, en sentido geológico, ello no implica necesariamente un carácter más antiguo de la atmósfera psíquica, y sólo ésta cuenta dado el orden de ideas que aquí nos interesan. Ahora bien; lo que caracteriza a la atmósfera psíquica de América del Sur es la síntesis de lo primordial y de lo refinado. Fué una intuición genial la que impulsó a Conan Doyle a localizar su "Lost World" (mundo perdido) en América del Sur: sabemos hoy día que los animales antediluvianos sobrevivieron allí, en todo caso, hasta el siglo V de la Era Cristiana. Pero, con todo, la atmósfera de América del Sur no es primitiva y *primitivante* como la de Estados Unidos — ya he analizado esta última en mi *Norte América Libertada* (Espasa - Calpe, Madrid) pues a la primordialidad se une directamente en América del Sur un sumo refinamiento. Y no hay en ello contradicción. Nada más diferenciado; nada más refinado que un colibrí, que una mariposa.

En mis *Meditaciones sudamericanas* que estarán listas, según espero, para enero de 1933, estudiaré detenidamente el aspecto primordial de ese continente. Me ha enseñado más que ningún otro. El interés que me ofrecie-

ron las Indias, la China, el Japón no es nada comparado con el de América del Sur. Pues solamente allí es donde se encuentra todavía en los humanos esa vida primordial que existió sin duda durante millones de años, antes de que descendiese el espíritu. Antes del día de la creación hubo la noche de la creación; antes de la Luz hubo las tinieblas fecundas. El Espíritu se manifiesta por la "imagen": la imaginación es su primera característica. Pero la mayor parte de los procesos vitales son ciegos. Todas las emociones lo son. Todos los sentimientos, por no hablar de los procesos corporales. Ahora bien: la vida comenzó en todas partes con impulsos ciegos. La palabra española *gana,* especialmente en su acepción argentina, conserva aquella modalidad original.

La improvisación argentina, el santo horror que todos los argentinos típicos tienen a toda previsión, son otros síntomas. Lo mismo sucede con la generosidad típicamente sudamericana, la generosidad en el sentido del vocablo español antiguo *desprendimiento.* No se trata aquí en modo alguno — salvo excepciones — de amplitud de miras sino de un sentimiento *exuberante e irradiante,* ciego en sí mismo.

Para aclarar en pocas palabras lo que quiero decir

véase un ejemplo brasileño. Se cuenta que en ese país una mujer mató al hombre que había querido con un amor fulminante porque él le llevó flores. Ella veía en esto un signo de voluntad de retribución. Esto es menos absurdo de lo que parece y, a decir verdad, resulta infinitamente profundo. Un sentimiento puro, en el sentido de que no está mezclado con otras funciones psíquicas, es ciego, no ve más allá de sí mismo. Por esta razón no podría ser interesado, pues todo interés presupone una visión. Por otra parte, toda amalgama con una "mira" cualquiera que represente siempre una "imagen" y por consiguiente un interés, por espiritual que sea, desnaturaliza ese sentimiento. Por ello la generosidad argentina, en lo que posee de más sublime, tiene empero la misma raíz profunda que el derroche de dinero insensato — especie de vicio nacional — y que la imprevisión argentina en general.

En este sentido puede decirse que América del Sur es un ciego equiparado como país a todos los demás países de cultura comparable que conocemos. No nos engañemos con la superficie cabrilleante que a veces presenta un remedo de Francia — el país menos ciego de Occidente. La falta de iniciativa, de capacidad inventiva, la ausen-

cia absoluta de espíritu de perseverancia, la discontinuidad general de esta vida prueban por sí solas que la diferencia verdadera y profunda de América del Sur con Francia es más grande que la existente entre Francia y cualquier otro país cultivado. Pero si yo digo que América del Sur, tal como aparece actualmente es el continente ciego, no digo, sin embargo, nada peyorativo. Ya lo escribí más arriba: antes que el día de la Creación hubo la noche de la Creación. Y todos los elementos más creadores, los más poderosos y fecundos, comenzando por las funciones del cuerpo y acabando por las emociones y los sentimientos más elevados, son propios de la noche y no del día.

De ahí la riqueza emocional, que yo creo única en el mundo, de la humanidad sudamericana. Me parece imposible no querer a ese continente una vez que se le ha comprendido. El ejemplo de Francia nos servirá una vez más para precisar las ideas. ¿Por qué se ama tanto a Francia? Claro que no es a causa de su intelectualidad. Nunca el intelecto ha inspirado el menor amor. Pero Francia no es esencialmente intelectual. Es ante todo y sobre todo el país de la "cultura del sentimiento", y de ahí derivan el tacto francés, la cortesía francesa, el desinte-

rés generoso del francés que se explica por las mismas razones ya indicadas a propósito de la Argentina.

Pero América del Sur está, no obstante, más lejos de Francia que cualquier otro país del mundo actual porque carece casi en absoluto del elemento "imagen". Toda su fuerza reside en las emociones y en los sentimientos tales como son. En este sentido América del Sur es verdaderamente el continente más nuevo del mundo, pues en todas partes el orden emocional y ciego fué anterior al orden espiritual. Y sólo por esto es el continente más rico de porvenir. Es el único habitado todavía por una humanidad que está allí donde acabaron nuestros antepasados de hace treinta mil años. Todo allí existe en germen; nada ha sido gastado. Nadie puede prever qué civilizaciones originales florecerán un día en ese continente. Pero si de los *primitivos* de Asia y de Europa llegó a salir un día el edificio cultural que hoy admiramos, es que justamente esos países fueron también en su día primitivos en el mismo sentido que los sudamericanos actuales: no en el sentido de una "falta", sino de una riqueza germinal. Sólo se puede desarrollar aquello que se tiene.

Y ahora llego a la segunda característica de la América del Sur: su carácter refinado a pesar de su primordialidad. Se puede ser refinado con arreglo a cualquier grado en la escala de los seres. Se puede ser bárbaro también con arreglo a cualquier grado. Los americanos del Norte son esencialmente bárbaros aun en el caso — frecuente por lo demás — de que posean una gran cultura intelectual. Se trata aquí tan sólo de una cuestión de armazón zoológica: el oso está construído de forma diferente que el colibrí. Ahora bien; todos los americanos del Sur, por primitivos que sean, pertenecen — hablando en sentido figurado — al último género. Es sumamente curioso que en los más antiguos tiempos indios se haya comprobado la crueldad, pero nunca — salvo en los araucanos, pueblo "nórdico" trasladado hacia el Polo Sur — la brutalidad. En toda época fué regla general un gran refinamiento de los sentimientos. Y no se replique a esto que la crueldad es contraria al *progreso,* se trata de otro orden de cosas y de ideas. La parte cruel de la humanidad no está formada por los hombres sino por las mujeres. En el orden emocional los contrarios se yuxta-

ponen y se transforman naturalmente, sin que haya contradicción, el uno en el otro. El amor se transforma en odio y, viceversa, el desdén en admiración, la fidelidad en traición, etc. La más alta cultura, si es de esencia emocional, se hace por consiguiente compatible con aquello que más contradice la idea de progreso norteamericano.

Pero esta *finura* que caracterizaba ya a los más antiguos indios caracteriza en el más alto grado a los sudamericanos de hoy. En su primitivismo son refinados como el que más. La expresión extrema de esta característica es, por ejemplo, la *delicadeza* brasileña que hace que el asesinato por detrás sea juzgado moralmente superior a un ataque de frente, teniendo en cuenta que este podría causar una impresión desagradable. Pero nunca he visto a sudamericanos que, en último análisis, no hayan juzgado lo agradable como un valor superior a la verdad objetiva.

La característica distintiva de América del Sur es, por consiguiente, la síntesis de lo primordial y de lo refinado. No quiero extenderme más en esta ocasión. Deseaba simplemente arrojar la buena semilla. Me agradaría que los americanos del Sur comprendieran por un instante hasta qué punto y en qué sentido son originales.

Tímidos, como todos los pueblos jóvenes, se esfuerzan todavía, por lo general, en amoldarse a lo que no son. Gracias a la *imitatividad,* tan sudamericana, lo consiguen con frecuencia; todo género de remedios en los sudamericanos. Pero más vale tener su aire propio. El hecho de que América del Sur encierre una humanidad que posee todas las riquezas germinales de los primeros tiempos de Europa y de Asia, es decir, de la época premitológica — pues esta última no era ya ciega —, constituye por sí solo una promesa de enorme porvenir. Y si esta primordialidad está enlazada, además, desde el comienzo y en su esencia profunda, a un gran refinamiento, ¿cómo no prever para el futuro una gran cultura absolutamente nueva, autóctona? Yo, en cualquier caso, no dudo de su advenimiento.

Darmstadt, enero 1931.

CONDE HERMANN DE KEYSERLING.

5/2/49

CONTESTACION A UN EPILOGO DE ORTEGA Y GASSET

Manda fuor la vampa
Del tuo disio, — mi disse —, si ch' ell' esca
Segnata bene della interna stampa;
Non perché nostra conoscenza cresca
Per tuo parlare, ma perché t' ausi
A dir la sete, si che l' uom ti mesca!

Canto XVII. Paradiso (*).

Hace siete años tuvo usted la gentileza de escribir un epílogo a mi breve comentario de la Divina Comedia, comentario publicado con motivo del sexto centenario de Dante (septiembre 1921). Guardo de ese rasgo un recuerdo emocionado y agradecido.

Su epílogo me hizo sentir que todo en mi comentario había quedado en germen.

Siempre me inclino a creer, por pereza, que las alusiones bastan. Su epílogo me hizo comprender lo erróneo

(*) *Manifiesta, me dijo, el ardor de tu deseo, de manera que salga bien marcado por la interna imagen; no porque nuestro conocimiento aumente con tu hablar, sino para que te atrevas a decir tu sed a fin de que el hombre te sacie.*

de esa creencia, pues en él insistía usted sobre el "fino respeto" que me inspiraba el poeta y que me impulsaba a reprimir mis inspiraciones más personales.

Debo confesarle que he leído a Dante con amor, simplemente, y que lo he leído de una manera activa, no pasiva. Si de alguna cosa tengo que acusarme es quizá de haberme conmovido por lo que de mí se proyectaba sobre ese poema tanto como por lo que de él me llegaba. ¿Pero no es esta una de las virtudes de toda gran obra?

Hablaba usted en su epílogo del inestable dualismo reinante en la época de Alighieri. Señalaba usted en el poeta un comienzo de ese racionalismo que el Renacimiento ve florecer y en que la idea se substituye a la vida; racionalismo del que nuestra época empieza a salir penosamente. Después agregaba: "Yo pido, señora, que organicemos una nueva salud, y ésta es imposible si el cuerpo no sirve de contrapeso al alma. Una vez descubierta, la vida del alma es demasiado fácil, porque es imaginaria. Decía Nietzsche que es muy fácil pensar las cosas, pero muy difícil serlas. El cuerpo significa un imperativo de realización que se presenta al espíritu. Se ha partido de una falsa abstracción, se ha disociado arbitrariamente el cuerpo del espíritu como si ambos fuesen separables.

Pero el cuerpo vivo no es como el mineral, pura materia. El cuerpo vivo es carne y la carne es sensibilidad y expresión... Nos urge, señora, oír de nuevo su inspiración sobre estos grandes temas".

¿Mi inspiración? Busquémosle un nombre más humilde.

Not from the stars do I my judgement pluck (*)

A menudo he conversado mentalmente de estas cosas con usted. Pero cuando nos hemos encontrado — en sitios y en ambiente tan diversos — estábamos demasiado distraídos por circunstancias exteriores para tocar cuestiones de esta índole.

Un libro de Bertrand Russell ha hecho renacer mi monólogo interior y siento necesidad de tener una explicación con usted a este propósito.

Quisiera antes que nada decirle en qué estado de espíritu me he aproximado a Dante.

Vivimos un momento difícil — quién lo sabe mejor que usted —. Este momento que apenas dura en el curso de los siglos, durará, sin embargo, toda nuestra vida. He ahí por qué nos urge encontrar asiento en él.

(*) *Mi modo de ver no me viene de las estrellas.* — Soneto XIV, Shakespeare.

El aspecto de una casa la víspera de una mudanza es desagradable y angustioso. Se han vaciado los armarios, las cómodas y la biblioteca. Se organiza un desorden que hace irrecognoscible cada cuarto. Aparecen los objetos más heteróclitos. Encuentra uno su portaplumas cuando busca el cepillo y cuando uno necesita su pañuelo se da con las sábanas. En los pasillos hay que navegar entre baúles y cada cajón del escritorio desborda de papeles y de cartas que es preciso releer antes de romper, mientras se tendría la tentación de hacer lo contrario.

Llega un momento en que la urgencia de ir a respirar a otro sitio es irresistible. Uno sueña con una casa ordenada donde no se hará indispensable partir a la caza de una cuchara y de una taza para tomar un poco de té. Y uno va hacia la casa amiga — cuando se tiene la suerte de contar con ella — para gustar un orden que no es quizá el orden a que nuestra casa se prestaría, pero que es un orden divino, en armonía con el lugar donde se ha establecido.

Con este espíritu he buscado yo refugio cerca de Dante. Y también es por este espíritu por lo que nunca se me ha ocurrido instalarme en mi refugio. Bien o mal

ordenada yo no podría nunca vivir fuera de mi casa — léase mi época.

Toda belleza encierra una verdad. El poema de Dante tiene la belleza de su verdad. Esta verdad no puede dejar de ser puesto que ha sido. No podría haberse escapado de nuestro universo. Continúa. La siento en mí. Transformada, pero esencialmente la misma. Quizá fuera más exacto decir: *deformada* de una nueva manera, pues su cambio proviene de las deformaciones que nuestra época le ha hecho sufrir y que no son las mismas que la época de Dante le impuso.

Volviendo a la casa en trance de mudanza — sólo las imágenes concretas hacen posible la expresión de lo abstracto cuando uno está al margen de la filosofía —, yo veo en ella un símbolo de los tiempos presentes.

Pero lo más duro de soportar, hoy, es que después de haber vaciado los muebles y cubierto el suelo con nuestras ropas, después de haber sacado los baúles del desván, después de haber organizado el desorden, nos damos cuenta de que la otra casa, aquella que contábamos habitar, está aún construyéndose. Henos aquí, pues, entre un lugar que ha dejado de ser habitable y otro que no lo es todavía. Y dado el estado de espíritu en que nos halla-

mos es imposible arreglar de nuevo las cosas en nuestra antigua residencia: sería un trabajo inútil.

Pero, ¿cómo vivir en este desorden sin riesgo de parecernos a él? ¿Cómo vivir en esta espera sin aceptar las claudicaciones que sugiere a nuestra fatiga o a nuestra impaciencia: 1º) instalarnos de nuevo en la vieja casa de muros vacilantes y renunciar a la mundanza; 2º) ir a la casa flamante que no tiene todavía "ni poutres, ni chevrons" como la de Cadet Roussel y exponernos tontamente a pescar una pulmonía.

¿No estaría más de acuerdo con el buen sentido el tomar consigo lo necesario e irse llanamente a un hotel?

Pero no podremos ir al hotel con nuestros muebles a la espalda. Nos veremos obligados — insisto — a llevar estrictamente lo esencial.

Creo que nuestra época será saludable en un sentido análogo, porque nos impondrá la búsqueda de lo esencial.

¿Y qué cosa busca el hombre, desde siempre, bajo una forma u otra, sino es la felicidad? (Pongamos lo que él cree susceptible de procurarle la felicidad.)

Aquí entramos de lleno en el tema del libro de Russell *The conquest of happiness* (La conquista de la felicidad) así como en la invitación que usted me hacía: "organicemos una nueva salud".

Cuando usted escribía eso, traducía según su espíritu y en términos propios a los tiempos actuales, las palabras que Dante dirigía a Can Grande della Scala a guisa de introducción a la Divina Comedia. Este poema tiene por fin — declaraba el poeta — sacar al hombre del estado de miseria para encaminarlo hacia el estado de felicidad.

Russell, por su lado, declara en el prefacio de su obra, que está inspirado por la esperanza de transmitir, en cierto modo, su propia experiencia de la felicidad.

Pero el problema de la miseria y de la felicidad del hombre no se plantea ya exactamente para usted, ni para Russell, en la misma forma en que se planteaba ante Alighieri. Como un árbol cuyas ramas crecen, una mayor superficie de humanidad se ofrece hoy a la luz... pero se extiende también en proporción la mancha de sombra que resulta de este crecimiento.

Russell escribe en *The conquest of happiness* que, a través de los libros y de las conversaciones de algunos amigos, se ha visto casi forzado a llegar a la conclusión de que la felicidad no existe en el mundo moderno. Mi experiencia no difiere mucho de la suya y creo que la mayoría de entre nosotros podría decir otro tanto.

Esta angustia universal es la fuente de mi optimismo. Los estados agudos no pueden perdurar sin hacer crisis.

Quién sabe si el rigor de nuestra angustia no acabará por reducirnos a la felicidad, así como el servicio militar reduce a la salud a ciertos hijos de familia que, en sus casas, pasaban por débiles.

El libro de Russel ha sido ocasión para mí de un retorno hacia mis reflexiones al margen de la Divina Comedia. Sobre ciertos puntos—quizá los más importantes — el pensamiento de estos dos hombres, que los siglos separan, converge en mí a pesar de aparentes desemejanzas.

Tomemos el capítulo de Russell sobre la familia moderna, donde subraya el estado de malestar en que ésta ha caído. Un descontento profundo la desorganiza. Las relaciones entre padres e hijos van de mal en peor. De-

jemos de lado la fase económica, social, política de este problema y veamos lo que concierne a los sentimientos puros.

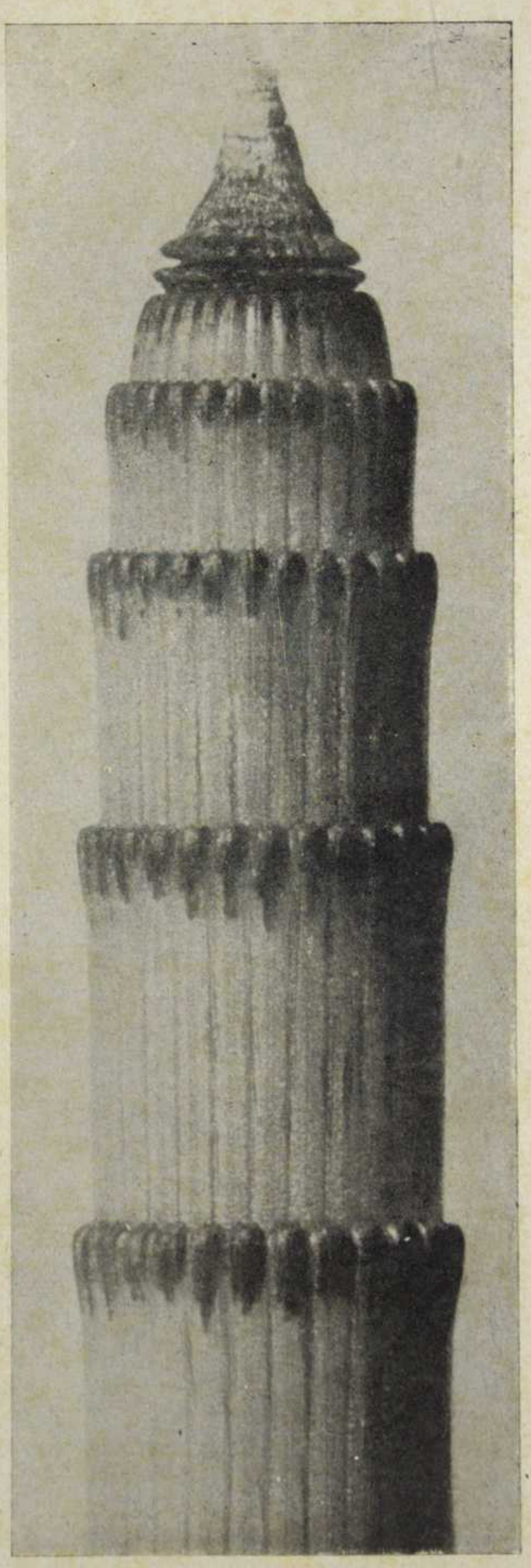
La autoridad de los padres sufre una baja. Russell estima que esto es un bien para los hijos, pero un bien del que padecen los padres en su egoísmo inconsciente. Estima que los padres no han comprendido todavía hasta qué punto el respeto por la personalidad del hijo debe prevalecer sobre lo demás; este respeto, agrega, "no tiene que ser simplemente una cuestión de principios, morales o intelectuales, sino algo profundamente sentido, con una casi mística convicción y en tal grado que la posesión abusiva y la opresión se vuelvan completamente imposibles". "Posesión abusiva y opresión": retengamos estos dos términos que desempeñan en el amor paterno el mismo papel que la tiranía y los celos en el amor sexual.

Hasta ahora, la actitud producida en los padres por aquello que Russell condena bajo el nombre de "possessiveness and opression" parecía legítima. Hoy ha dejado de parecerlo. Es evidente que la juventud está dispuesta a no aceptarla y que está en su derecho.

El ideal sería, sin duda, un tierno y mutuo respeto. Pero en este momento, como cada vez que se produce

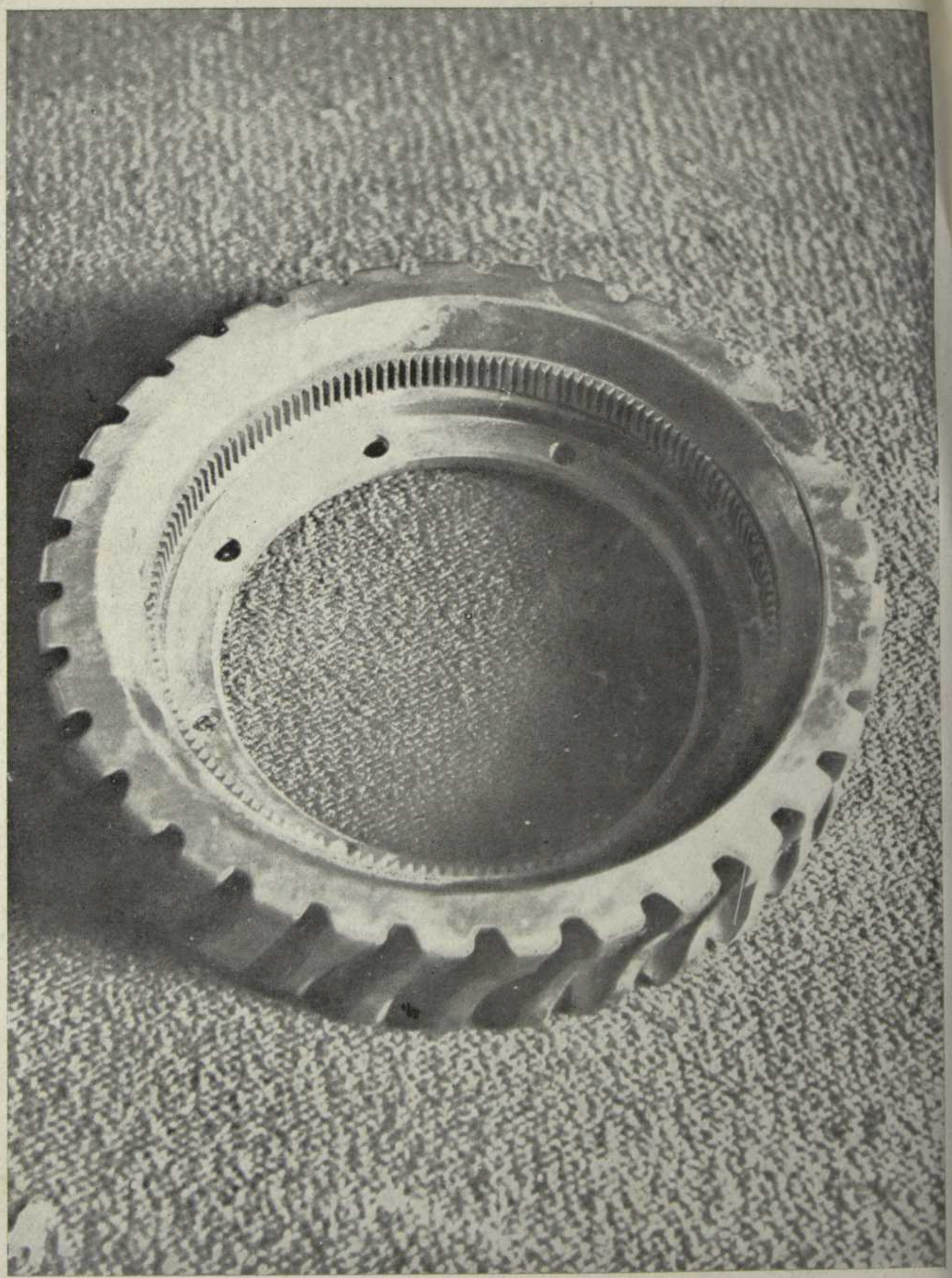
Pagoda del templo Sung-yüeh-sen en el Sung-shan. China

(De *Die Kunst Indiens, Chinas und Japan,* por Otto Fischer)

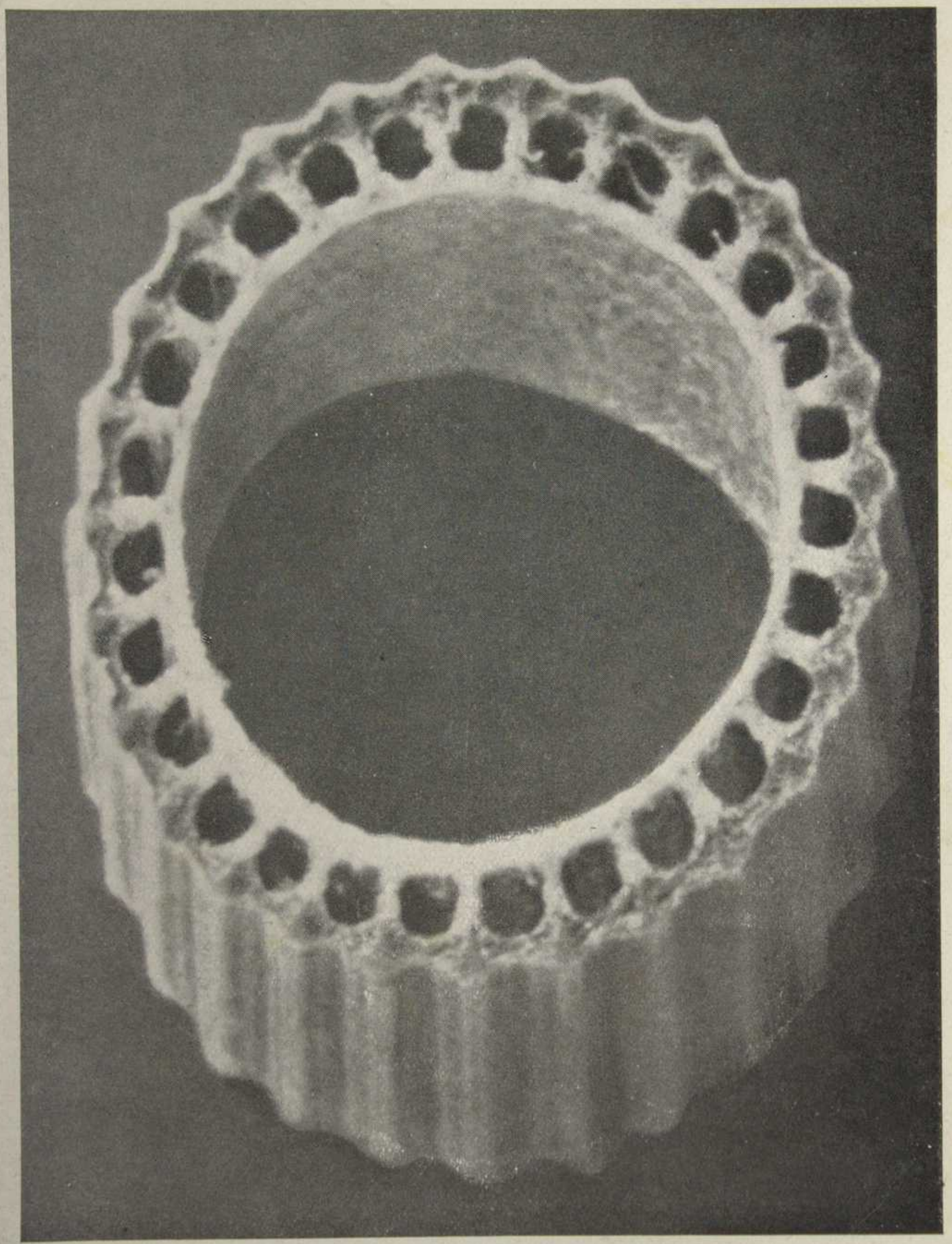


Equisetum Hiemale: Planta Invernal. Ampliación: 20 veces

De *La Plante,* por Charles Blossfeldt)

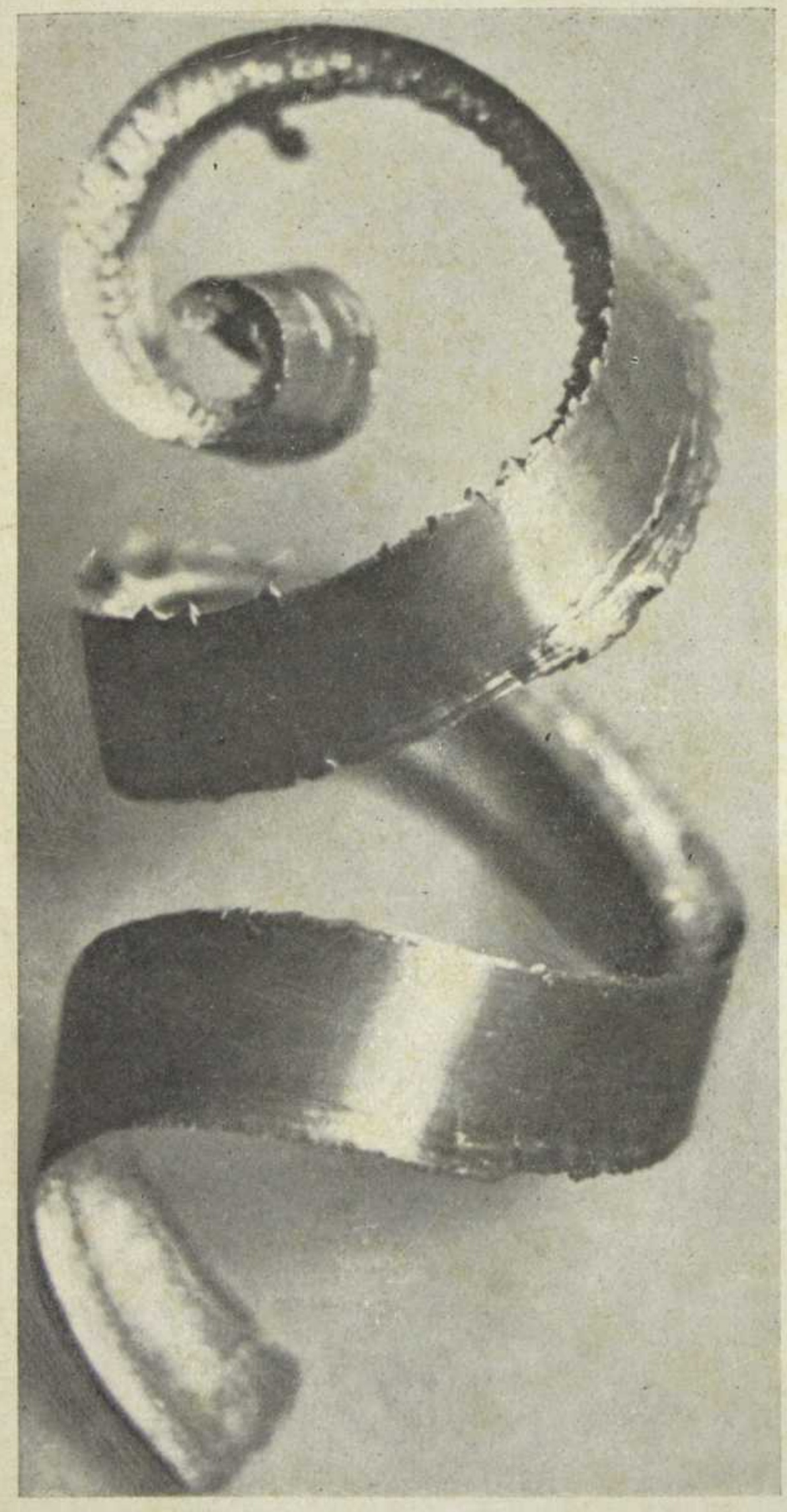


ENGRANAJE. Exposición de Artes e Industrias Británicas, Buenos Aires 1931

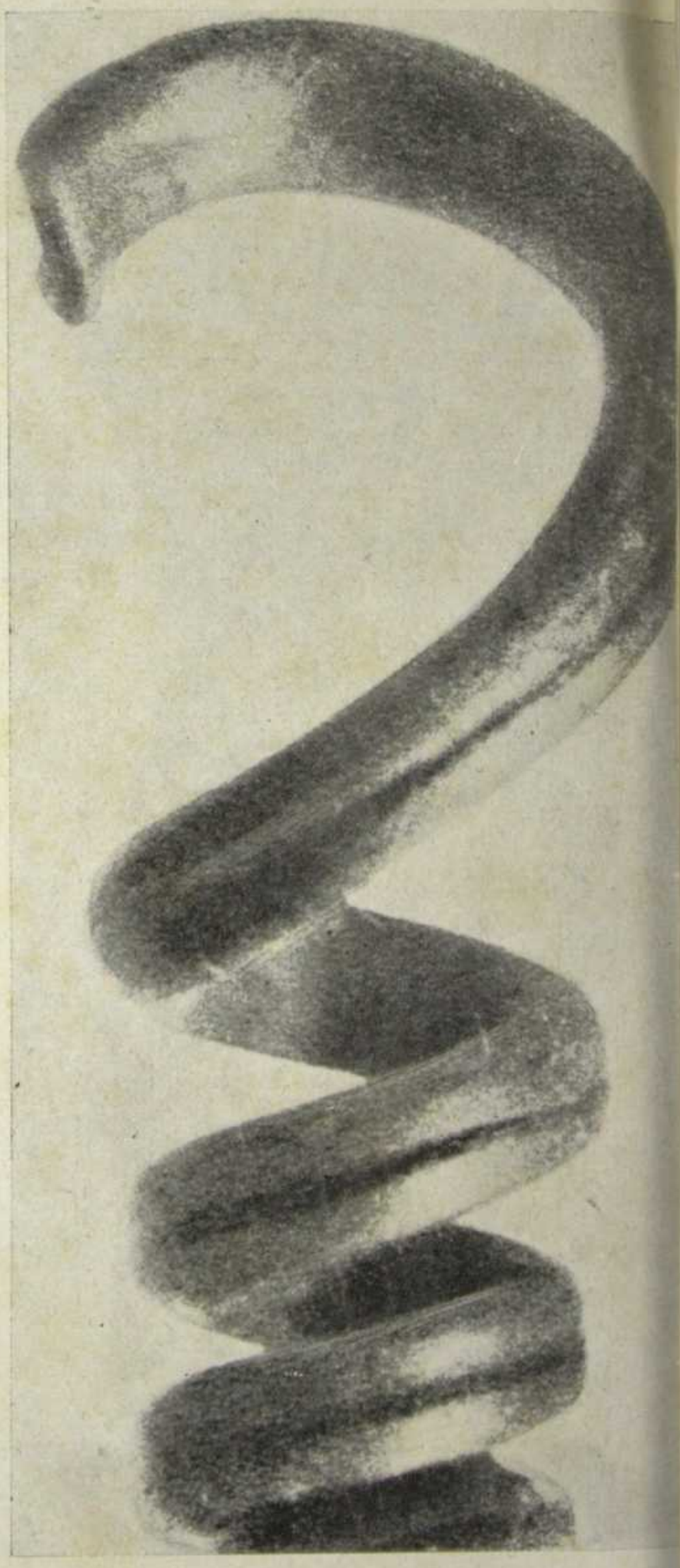


EQUISETUM HIEMALE: PLANTA DE INVIERNO. Corte de raíz

Ampliación: 20 veces



VIRUTA DE ACERO. Exposición Británica



CUCURBITA: TALLO DE ZAPALLO
Ampliación: 4 veces

una revolución, hay violencia y sufrimiento tanto de una parte como de otra.

Russell asegura, con razón, que la verdadera alegría de la paternidad no puede alcanzarse, en el mundo moderno, más que a través de ese respeto a que he aludido. Los que lo sienten, agrega, no tendrán por qué temer las amargas decepciones que acechan a los padres despóticos cuando sus hijos se libertan.

Del mismo modo que cierta forma de amor sexual implica un tormento, cierta forma de amor paterno lo implica también.

Recuerdo haber visto en el teatro hace mucho tiempo *L' Arlésiènne.* Guardaba yo un recuerdo angustioso y sublevado, nada enternecido, del tipo de madre que allí pinta Daudet. Entre todas las frases de la pieza me quedó una: "Etre mère c'est l'enfer". Ni estaba siquiera segura de no haber inventado esta frase y he releído la obra para cerciorarme de ello. Efectivamente, allí está la frase y el carácter de Rose Mamaï es profundamente representativo.

Rose Mamaï nos descubre el fondo y el sentido de su

amor cuando exclama, al pensar en su hijo: "¡Pero tu vida es mía, mal muchacho! Te la he dado veinte veces. Ha sido tomada de la mía. ¿Comprendes que ha sido necesaria toda mi juventud para hacer tus veinte años? Y ahora querrías destruir mi obra. ¡Oh, qué ingratos son los hijos!... Lo que yo hice por él, bien podría él hacerlo por mí, ahora".

Volvamos al capítulo de Russell sobre la familia y el significado de estas palabras se tornará más patente: "Cuando la sociedad exige de una madre un sacrificio por su hijo, que va más allá de la razón, la madre, si no es extraordinariamente santa, esperará de su hijo compensaciones que exceden lo que ella tiene derecho a esperar. La madre a quien convencionalmente se le llama abnegada es, en la mayoría de los casos, excepcionalmente egoísta para con sus hijos, porque siendo la paternidad importante como elemento en la vida, no es satisfactoria si se la considera como el todo de la vida y los padres insatisfechos tienen todas las probabilidades de ser padres avaros del cariño y la libertad de sus hijos".

Rose Mamaï, viuda, hace recaer todo su amor en Frédéri — que se parece a su marido muerto — y poco se preocupa de su otro hijo, el Inocente. Es el prototipo de

la mujer que ha buscado refugio en una maternidad exclusiva porque las circunstancias de su vida le han amputado otras pasiones y porque ella ha creído necesario aceptar esa amputación. Rose Mamaï sufre las penas del infierno.

En *De Francesca a Beatrice* hacía yo esta observación a propósito del arcángel Gabriel: "Los Padres de la Iglesia dicen que este arcángel fué enviado a María para que su espíritu conociese antes que su carne el milagro de la encarnación. Profundo símbolo. La maternidad que sólo reside en la carne viene a equivaler al amor que sólo reside en los sentidos".

Esta reflexión, al margen del Canto XXXII, no es de las que subraya mi "fino respeto" hacia el poeta, visto que lo abandono para correr tras una idea que me ha obsesionado siempre y a la que yo creía aludir claramente con esta frase: "La maternidad que sólo reside en la carne viene a equivaler al amor que sólo reside en los sentidos". Es decir: esas dos pasiones, con idénticas raíces egoístas, están sometidas a tormentos sin fin.

¿Tendré necesidad de explicar el alcance de este símbolo tal como se me aparece? ¿Es posible imaginarse a María diciendo a su hijo: "Tu vida me pertenece"?

Tomo un ejemplo extremo, es cierto. Pero se trata siempre de lo mismo, la esencia del sentimiento es una, si los grados pueden ser diversos y los matices infinitos.

Conocer con el espíritu el milagro de la encarnación antes de conocerlo con la carne, ¿no es acaso comprender que ciertos grandes dolores entran en la composición de los más puros gozos? Comprenderlo y aceptarlo de antemano con plena conciencia. Pues si el gozo, la felicidad son incompatibles con los tormentos, en cambio son compatibles con el dolor. El gozo supremo, el de la creación, de cualquier índole que sea, no se da nunca sin dolor.

La misma palabra *encarnación* parece significar, para mí: entrado en el reino del dolor que es gozo y del gozo que es dolor.

Polo de luz y polo de tinieblas que no pueden existir el uno sin el otro.

Puesto que nos hemos ocupado de Rose Mamaï a propósito del amor materno atormentado, tomemos como ejemplo de otro género de extravío a su hijo Frédéri. Enamorado de una arlesiana sencillamente porque la encuentra hermosa, se compromete con esta desconocida.

Descubre que tiene un amante y rompe el compromiso. Pero al no poder dejar de amarla — ¿o de desearla? — se suicida.

Todo lleva a suponer que el desgraciado Frédéri se mata por un vulgar capricho. Su amor es imaginario, construído sobre el vacío. Nada sabe de la arlesiana. No conoce ni su cuerpo, ni su alma. Quizá al conocerla mejor se hubiera alejado voluntariamente de ella.

¿Quién amó que no amó a primera vista? Creo en los "coups de foudre". Pero el que sufre Frédéri es sospechoso. No parece provenir del encuentro con el ser que fatalmente se debe amar, sino más bien de una necesidad de pasión que no busca más que un pretexto cualquiera para estallar.

Y ya que llegamos al capítulo de la pasión amorosa hablemos de ella.

Russell juzga que aquí también se debería poder guardar una actitud análoga a la que él desea ver en las relaciones familiares; es decir, de mutuo respeto y de mutua independencia. Pero en esta materia el dominio de sí mismo se hace aún más difícil.

Vuelvo a tomar mi Divina Comedia. El segundo círculo del Infierno no es, cuando se va al fondo de las

cosas, más que el símbolo del sufrimiento inherente a una manera de querer, sufrimiento del que no puede evadirse el que se obstine en querer sólo así.

I would rather be a toad
And live upon the vapours of a dungeon
Than keep a corner in the thing I love
For other's uses (*).

Cuando Otelo habla con semejante acento, está en el círculo infernal. Poco importa que Desdémona sea su mujer, poco importa que le sea fiel, poco importa que Otelo ejerza su derecho queriéndola celosamente. Otelo está en el infierno: Su sufrimiento dimana de la forma de su amor. Otelo lleva dentro de sí a Yago; si no Yago no podría alcanzarlo. Yago sólo despierta sus instintos adormecidos. Otelo cede a ellos. Quizá hubiera podido no ceder. Pero esta era una victoria más difícil que las que obtenía en los campos de batalla. Antes de morir pide que piensen en él tal como él era. Que piensen, pues, agrega, en un hombre "who loved not wisely but too well". (**).

(*) Mejor quisiera ser un sapo y vivir de la humedad de un calabozo que guardar para usos ajenos un rincón de aquello que amo. (Otelo. Acto III).
(**) Que no amó con cordura sino demasiado bien. (Otelo. Acto V).

La vida de los Frédéri y de los Otelo tiene la nobleza de su intensidad. Se aferran a su infierno como poseídos. Pero los Frédéri y los Otelo se hacen cada vez más raros en 1931. Este género de pasión ha pasado de moda.

El segundo círculo del Infierno debe registrar pocos nuevos clientes. Estos prefieren hoy el vestíbulo infernal, la compañía de los ángeles neutros. Pues no creo que se encuentre un sitio más adecuado al género de humanidad atacado por el mal de que se queja tan crudamente D. H. Lawrence en *Lady Chatterley's Lover* (*).

Su heroína tiene tan amarga experiencia de los hom-

(*) Cito este libro, escrito con un propósito deliberado, consciente de desafío, porque me parece simbólico. El autor se nos aparece obsesionado por ciertas ideas fijas, nacidas — parecería — de reacciones frenéticas.

Mauriac en su ensayo sobre la novela declara: "No existe novelista — por audaz que sea — que no nos acerque a Dios en la medida en que nos enseña a conocernos mejor. Jamás me ha conmovido un relato expresamente ordenado para mostrarnos la verdad del cristianismo. A ningún escritor le es permitido introducir desde fuera a Dios en su relato... Un relato que quiere ser edificante nos deja la impresión de algo arreglado, montado pieza a pieza y donde Dios entra como un accesorio. Por el contrario nadie puede seguir al Chéri de Colette sin comprender hasta lo más hondo lo que significa la miseria del hombre sin Dios. De las más cínicas, de las más tristes confesiones de los hijos de este siglo sube un gemido inenarrable. En las últimas páginas de Proust yo no puedo ver más que eso: un agujero abierto, *una ausencia infinita*".

bres y de ella misma que reemplaza la palabra amor por la palabra sexo. Y el sexo es para ella algo que tiene la importancia de un cocktail. Ni más ni menos. Lady Chaterley pertenece a una "élite" cultivada y aristocrática, así como Sir Clifford, su marido. Sir Clifford es un producto puro de nuestra civilización. Su bondad es fría como la tabla de multiplicar. Todo en él se ha vuelto sequedad. Herido durante la guerra es un mutilado de cuerpo y alma y estoy de acuerdo con los que ven en la parálisis de Sir Clifford un símbolo, consciente o inconsciente, del sentido que el autor da a este personaje. En cuanto a Mellors, el guarda bosques que finalmente despierta el amor en Lady Chatterley, es un hombre intacto, pero lleno de amargura y acosado como una bestia. Mellors protege con dificultad lo que Lawrence pone en él de humanidad cálida. Atraviesa todo el libro como una llama cuya extinción amenaza el huracán.

Lo que Lawrence advierta en los tiempos modernos está en los antípodas de la felicidad.

"La sexualidad deserotizada es el índice más seguro de la escisión de los instintos y lejos de tenerla que buscar entre los primitivos y los caníbales se la encuentra

entre los representantes degenerados de la civilización". Esta afirmación de un filósofo alemán podría servir de epígrafe a *Lady Chatterley's Lover.*

Decía usted en su epílogo: "Yo pido que organicemos una nueva salud y ésta es imposible si el cuerpo no sirve de contrapeso al alma". ¿Pero no cree usted que en los días que corren habría que convencer a la gente más bien de lo contrario? ¿Y que es el alma la que debería hacer contrapeso al cuerpo?

En la Edad Media era el alma la que quería separarse del cuerpo y "vivir su vida"; el cuerpo es lo que quiso negarse. Pero hoy es el cuerpo el que pugna por desprenderse del alma; el alma es lo que se quiere negar.

Me parece, pues, que un alegato en favor del cuerpo no viene al caso en un momento como el presente. ¿No está ya acaso toda la atención concentrada sobre él? (*)

(*) Me refiero a la generación joven y particularmente a una "élite" internacional, intelectualizada — por tanto a los que forjarán la vida de mañana —. Su atención sólo ve en el cuerpo una máquina que proporciona lo agradable y lo desagradable; máquina que, por consiguiente, tiene gran importancia y que conviene cuidar. También es cierto que la vieja generación se mantiene aún aferrada a sus "tabús" y trata siempre de imponerlos. De ahí proviene la violenta reacción de la juventud moderna que nos expone a sufrir los males del extremo contrario.

Decía usted: "La corporeidad es santa porque tiene por misión simbolizar el espíritu". He ahí más bien lo que en estos tiempos se desconoce. He ahí lo que sería menester recalcar.

Sin alma no hay visión, es decir, no hay Paraíso.

Sir Clifford y sus amigos sólo encuentran hastío y desilusión en todo lo que se refiere al sexo precisamente porque en ellos hay una ruptura entre el alma y el cuerpo. Si el alma es ahogada, ignorada, puesta a un lado, la carne experimenta un contragolpe.

Lo mismo que el agua, el amor sexual es el resultado de una combinación. El oxígeno o el hidrógeno por sí solos no son agua.

Hablar de amor sexual eliminando el cuerpo o eliminando el alma es hablar de otra cosa. Evidentemente, al margen de este amor total al que me refiero, existe toda una gama de sentimientos y de apetitos. Llamémosles como usted quiera. Convengamos incluso en que un gran número de personas no han tenido jamás conciencia de otra cosa. Pero no juguemos con las palabras. El amor sexual profundo es cosa diferente y no se trata sólo de

una diferencia de grados sino de algo que atañe a las mismas raíces de la vida.

Make thee another self for love of me... (*)

Cuando Lady Chatterley (insisto sobre los personajes de Lawrence porque son característicos de nuestra época) piensa en el hijo posible, se siente consternada al constatar que no conoce hombre alguno del cual desearía tenerlo. Ella no puede ni quiere asociar las gentes que conoce a una nueva generación.

Pero al enamorarse de Mellors sus dudas y sus repugnancias desaparecen. En todo ser bien constituído el cuerpo sabe, a veces, mucho más sobre el alma que la inteligencia.

Lo que hace que los casamientos de conveniencia sean más repulsivos que la prostitución, es que si la prostitución trafica con la carne, los casamientos de conveniencia trafican con lo que la carne tiene de más precioso: su inmortalidad.

Constance Chatterley ha comprendido, en un momento

(*) *Crea un otro tú por amor a mí.* — Soneto X. Shakespeare.

dado, instintivamente, que de todos los errores que podía cometer, uno era grave, irrevocable: equivocarse al elegir el hombre que ella prolongaría y que la prolongaría a ella hacia otras generaciones.

El deseo de esta realización es el síntoma más seguro de un verdadero amor. Y este deseo va unido a lo más impersonal a través de lo más personal. Es decir que, partiendo de emociones puramente personales, va hacia aquellas que son esencialmente impersonales.

¿Cuál es la parte del cuerpo y cuál la del alma en estas emociones?

¿Ha pensado usted alguna vez en ese "disiato riso", sonrisa deseada, que aparece en el episodio de Francesca? ¿Quiere usted algo más expresivo de la unión del alma y de la carne?

Desear la sonrisa de una boca es desear esa boca en su expresión. Es imposible desear así sin amor. Y cuando el amor es profundo siempre tiende hacia eso. Son siempre detalles análogos los que lo encienden y lo hacen desbordarse.

Quien desea besar una boca sonriente puede no sen-

tir amor. Pero quien desea besar la sonrisa de una boca, "il disiato riso", no puede sino amar. Ahí radica toda la diferencia.

Cuando el amor es profundo, repito, son siempre detalles análogos los que cobran importancia: un modo de mirar, el ademán de una mano sosteniendo un libro, una arruga de concentración entre las cejas, una inflexión de la voz. Detalles que pasan desapercibidos a ojos indiferentes.

Ahora bien, ¿qué significan esos detalles? ¿Qué es una sonrisa, una mirada, un ademán, una arruga de la frente, una inflexión de la voz, sino el signo mediante el cual se afirma, ante nosotros, la fusión del alma y del cuerpo; el signo mediante el cual se manifiesta, ante nosotros, la inserción del alma en el cuerpo?

La sonrisa, la mirada, el ademán, la arruga, la inflexión son peculiaridades únicas de cada ser. Por consiguiente, es lo único, lo particular, que el amor percibe y persigue. Y el amor a lo particular y a lo único, en el ser amado, es lo que conduce de las emociones personales a las impersonales.

Make thee another self for love of me...

Lo que en prosa vendría a ser: Yo me opongo a tu muerte.

Como alguien se quejase un día delante de mí de una cocinera, pregunté qué se le reprochaba. Me contestaron: "Cocina sin alma". Si para aderezar bien una ensalada de escarola es preciso poner alma, fácil es imaginar hasta qué punto la carencia de alma puede quitarle sabor y sentido a la vida...

Volviendo a los problemas de la salud y de la felicidad, creo que una humanidad que diera rienda suelta a sus instintos, tipo Otelo, y una humanidad que se intelectualizara hasta la más lúgubre sequedad, tipo Sir Clifford, serían una humanidad profundamente atormentada.

San Gregorio dice que el hombre siente a la manera de las bestias y comprende a la manera de los ángeles. Pero tanto el hombre que se cree ángel por comprender a la manera de los ángeles, como el hombre que se cree

bestia por sentir a la manera de las bestias, están equivocados.

Ni ángel ni bestia. He aquí justamente por qué el hombre no puede escapar al dolor que surge de esta mezcla... si bien es cierto que puede y debe escapar de los tormentos. El dolor no es incompatible, lo repito, con la felicidad, con el gozo. Al contrario, forma uno de sus polos.

Un perro tiene celos si su dueño acaricia a otro perro. Un niño de tres años tiene celos si su niñera se interesa por otro niño. Ni el perro ni el niño de esta edad comprenden a la manera de los ángeles. Pero llegará el día en que el niño adquiera esta virtud. Y ese día podrá elegir entre dos maneras de sufrir: sufrir tormento a la manera del perro o sufrir dolor a la manera del hombre.

Tomemos ahora otro de los motivos principales de sufrimiento en la humanidad moderna: la envidia, o, para emplear un término que caracteriza su más siniestro aspecto: el resentimiento. O yo me engaño mucho o la envidia se parece, hasta confundirse, a las tres caras de Lucifer: odio, esterilidad e ignorancia. Dante ha hundido

estas pasiones en el centro del Infierno, en el sitio más glacial y desolado.

"En el mundo moderno — escribe Russell — las doctrinas democráticas y socialistas han acrecentado considerablemente las zonas de la envidia. Tan pronto como se reflexiona de una manera racional en las desigualdades se advierte que son injustas, excepto cuando se basan en la superioridad de méritos. Y tan pronto como se ha advertido esta injusticia no queda otro remedio para la envidia, de ella resultante, que hacer desaparecer la injusticia. Nuestra época es, por consiguiente, una época en que la envidia tiene un papel preponderante... Si es cierto que la envidia es la fuerza y el motivo principal que conduce a la justicia entre las clases, las naciones y los sexos, es también cierto que la especie de justicia que puede esperarse, como resultado de la envidia, será la peor. Las pasiones que llevan a las catástrofes en la vida privada obran de la misma manera en la vida pública.

No puede esperarse que algo bueno salga de un sentimiento tan bajo como la envidia. Por tanto, aquellos que en virtud de razones ideales desean que se operen profundos cambios en nuestro sistema social, deben de-

sear que sean otras fuerzas, distintas de la envidia, las que sirvan de instrumento a ese cambio".

Yo estoy convencida, y usted también lo está, de que son necesarios ciertos cambios. Pero ¡qué estragos podrían causar en el mundo si la envidia y no el amor los inspirase!

Diligite justitiam qui judicatis terram.

Estas palabras flamean en el Paraíso, en la esfera de Júpiter, y en la propia esfera de la justicia divina ésta no puede ser claramente explicada a Dante, tan henchida está de los misterios de la predestinación y de la desigualdad. El poeta encuentra paganos en este cielo de la justicia y no puede comprender el sentido de tales infracciones paradisíacas.

La justicia humana es clara porque se ve su fondo y éste se ve porque es poco profundo. La transparencia del agua revela el fondo de un lago, pero no el del océano.

Russell encuentra con razón que las desigualdades son injustas, excepto cuando se basan en la superioridad de los méritos.

Pero la desigualdad de los méritos se da en todo.

¿Quién nos puede impedir, si nuestra naturaleza es envidiosa, que tengamos celos de los privilegios que esas superioridades de méritos traen consigo? Las desigualdades de aptitudes y de dotes con las que cada ser viene al mundo son incurables. ¿Quién podría consolarme de no tener la belleza lánguida de Greta Garbo, el talento matemático de Russell, la musicalidad genial de Strawinsky y una voz hermosa como la de Paul Robeson si envidiase sus méritos en vez de admirarlos? La envidia puede conducir a las peores injusticias si se le concede derecho de ciudad.

Santo Tomás explica en la Summa: "Ningún ser constituído en un grado inferior por la naturaleza puede aspirar a un grado superior. Así, el asno no puede desear convertirse en caballo, pues si pasase a un linaje de naturaleza superior, ya no sería la suya. En esto la imaginación yerra cuando se figura que el hombre que aspira a elevarse a un grado superior en las cosas accidentales, cuyo acrecimiento puede verificarse sin que ello destruya al sujeto, puede también pretender a un grado superior de naturaleza, al que no podría llegar sin dejar de ser".

Nuestra época es un poco la época del asno que quiere convertirse en caballo.

Ahora bien, sería muy de elogiar que el asno soñara en convertirse en caballo si su condición de asno le pareciese inferior y si estuviera dispuesto a abandonarla. Pero el asno piensa que llegará a ser caballo por el solo hecho de elevarse a un grado superior en lo referente a las cosas accidentales susceptibles de acrecimiento sin que haya destrucción del sujeto. El asno no comprende que sólo tiene dos alternativas: resignarse a su condición de asno y ser un buen asno o salir definitivamente del reino asnal.

La raza de los asnos se recluta, claro está, en todas las clases sociales. Ninguna está exenta de ella. La diferencia que existe entre el asno que quiere llegar a ser caballo en las clases llamadas privilegiadas y su hermano de las clases pobres, es que el primero es más odioso que el segundo, y este último más apto para las coces.

En *Tartarin de Tarascon* — decididamente todo Daudet desfila por mi carta — aparece un personaje llamado Costecalde. Cuando alguien cuenta a Costecalde los éxitos de uno de sus amigos, se pone amarillo y se retuerce como bajo los efectos de un cólico. Si alguien se

inquieta por verlo en ese estado y si se le interroga, Costecalde responde: "No es nada. Es envidia".

Costecalde nos gana por su franqueza. Esta clarividencia nos prueba que no se trata de un caso desesperado. Yo desearía que todos tuviéramos una clarividencia tan aséptica.

Pero todo esto, tormentos de los celos, de la envidia, necesidad de tiranizar a quien se quiere y de obrar como déspota, y mil otras actitudes nocivas que tomamos frente a nuestros semejantes y que nuestros semejantes toman frente a nosotros, son debidas, en la mayoría de los casos, a lo que Russell denomina: "Visión equivocada del mundo. Etica errónea. Costumbres de vida equivocadas".

Beatrice advierte al Dante de algo análogo cuando le dice, en el momento de entrar al Paraíso:

Tu stesso ti fai grosso
Col falso imaginar (*).

(*) *Tu mismo te entenebreces con el falso imaginar.* — Paradiso. Canto I.

Los fenómenos de la refracción pueden falsear nuestra visión, porque falsean nuestra imagen de las cosas. Mas para entrar en el Paraíso es necesario, por decirlo así, descubrir las leyes de la refracción a fin de no padecer por ellas. No está preparado para entrar en el Paraíso sino aquel que comprende o presiente: "Ese palo que el agua quiebra ha quedado derecho".

En los seres más normales el papel de la imaginación y su influencia corporal y psíquica son inmensos. No hay para qué mencionar los trastornos que provoca en los histéricos.

Cuando usted dice, en su epílogo, que "padecemos, a veces, una vital decadencia que no procede de enfermedad en nuestro cuerpo ni en nuestra alma sino de una mala higiene de ideales", también se refiere usted a una especie de "falso imaginar".

La imaginación es la gran dispensadora de visiones erróneas. La entrada en el Paraíso está vedada a las imaginaciones indisciplinadas y a los *esprits faux*. ¿No piensa usted así?

Russell asegura que otras de las causas de malestar subterráneo en la vida moderna es *the sense of sin,* el sentido del pecado. Exponer su punto de vista sería demasiado largo. Este capítulo me recuerda a Cunizza, la enamorada y sensual Cunizza, cuya presencia en el Paraíso choca a algunos comentaristas. Para estos moralistas, en el sentido estrecho de la palabra, es siempre el acto, nunca el estado de alma, lo que cuenta.

Tomemos la idea del pecado por el otro extremo. Es decir, supongámoslo totalmente borrado de la conciencia y del subconsciente y de todos los rincones del ser. El Infierno, el Purgatorio y el Paraíso quedan siempre en pie, pues simbolizan nuestros tormentos, nuestras luchas y nuestros gozos.

Los enamorados de cierta especie, los envidiosos, sufrirán siempre el Infierno. Con o sin Dios. Con o sin pecado.

Cierta lucha para llegar a vencer nuestras discordias interiores será siempre un Purgatorio. Con o sin Dios. Con o sin pecado.

El amor de determinada calidad será siempre el Pa-

raíso. Con o sin Dios. Con o sin el sentimiento de la virtud.

Y cuando Russell nos dice que el hombre feliz es el que no está dividido contra sí mismo, ni empecinado contra el mundo, bien sentimos que para él como para Dante —con las diferencias que traen los tiempos — ese es el hombre que ha entrado en el ritmo de

L'amor che muove il sole e l'altre stelle (*).

Usted hablaba hacia 1926 de la línea en que termina el mundo — nuestro conocimiento del mundo —. Esta línea, por consiguiente, tiene un carácter positivo. Sin embargo, en esa misma línea comienza el ultramundo. "Todas las ciencias particulares — decía usted — se ven hoy apretadas contra esa línea de sus propios problemas últimos, que son al mismo tiempo los primeros de la ciencia de Dios".

A esta línea, diría yo, se prende toda nuestra nostalgia de Dios.

En cuanto se reflexiona sobre cada cosa de este mun-

(*) *Amor, que mueve el sol y las demás estrellas.* — Paradiso. Canto XXXIII.

do — de este mundo, no del otro — se choca con ella. Estas hojas que caen de los árboles, en este momento, me la precisan. El amarillo del otoño, tan maravilloso, es, para mí, problema de frontera. Lo miro encandilada.

Y cuando hombres tan diferentes como Dante, Russell, Lawrence y usted hablan de felicidad o de amor, ¿por qué veo siempre, al trasluz de sus palabras, alusiones convergentes?

Cada parte de una cosa, por incompleta que sea, es una alusión al todo. Y el todo lleva siempre en sí esa línea de que usted habla, esa línea donde lo conocido acaba y empieza lo desconocido. Línea de pampa o de océano. Tal vez mis ojos buscan siempre esa línea en los libros, como la buscan y la prefieren en los paisajes.

He tenido ocasión de constatar que la pampa no es fotografiable. Tratar de fotografiarla es casi querer fotografiar el vacío. Pero hay, sin embargo, un medio de conseguirlo, trayendo al primer plano una cosa cualquiera, animal o árbol. La inmensidad, el espacio, el horizonte inasiblemente chato, adquieren inmediatamente su relieve, por contraste.

Los pintores chinos debían tener el sentido del vacío. Debieron comprender que para hacerlo sensible ha-

bía que utilizar un objeto colocado en primer plano. La pampa, paisaje casi abstracto ante el objetivo, sólo se entrega verdaderamente a través de un punto de referencia concreto, sea cual fuera.

Del árbol, del animal a la línea del horizonte.

De Francesca a Beatrice.

Decía usted también en otro de sus ensayos que "mientras la palabra del agnóstico es *experiencia* — lo que quiere decir atención a este mundo — el vocablo del gnóstico es *salvación,* lo que quiere decir fuga de éste y atención al otro". Pongamos que el agnóstico es miope mientras que el gnóstico es présbita. Ambos tienen la vista defectuosa.

No sé cómo sucedían las cosas en otro tiempo, pero actualmente veo síntomas de reconciliación entre los inconciliables: agnosticismo y gnosticismo. Pues si bien es cierto que construímos nuestra experiencia con los materiales de este mundo, es cierto también que comenzamos a construir nuestra salvación con esa misma experiencia. Como en el poema de Wilde, no queda sobre la tierra bronce

para crear la estatua de la salvación que no sea el bronce en que hemos fundido la estatua de la experiencia.

Pero la salvación no es necesariamente una huída, un desvío de la atención hacia otro mundo. O, mejor dicho, nuestra salvación, hoy día, parece no podernos venir sino de una atención más comprensiva y despierta a este mundo.

Ahora bien, toda atención a este mundo implica experiencia. Toda experiencia implica encuentro con las leyes de las cosas y de los seres, leyes que derivan de su naturaleza. Toda ley es como una flecha disparada en el sentido de la cosa o del ser que ella rige. Conocer el sentido en que tal flecha ha sido disparada y saber que aún se ignora el sentido en que lo ha sido tal otra es aproximarse, en cierto modo, a la salvación.

Mis ojos, que tocan el firmamento, sonríen al mirar mi mano; porque mi mano, que conoce la dulce piel de las frutas, es ciega a las estrellas.

VICTORIA OCAMPO

P. S. — Siento que apenas he tocado los temas que me apasionan, en lo que concierne a los *desórdenes de amor,* como diría Dante; es decir, a la envidia, error "per malo obbietto" y a los

demás errores que nacen "per poco o per troppo di vigore". Egoísmos reactivos, egoísmos aislados y ausencia de móviles liberadores, como diría hoy Klages.

En cuanto a la salud física o moral, cada ser exige un régimen especial — si es cierto que las grandes leyes son las mismas para todos. La expresión *salvarse*, empleada por los teólogos es un equivalente de *alcanzar su destino*. Sabemos perfectamente que alcanzar su destino significa para los teólogos merecer la visión de Dios. Símbolo hermoso y profundo como todos los grandes símbolos religiosos. Pero tomemos este término: *alcanzar su destino* en el sentido más terrenamente concreto.

Sempre natura, se fortuna trova
Discorde a sè, come ogni altra semente
Fuor di sua region, fa mala prova.
E se il mondo laggiù ponesse mente
Al fondamento che natura pone,
Seguendo lui, avria buona la gente.
Ma voi torcete alla religione
Tal che fia nato a cingersi la spada... (*)

Parece que no solamente cada ser, sino cada época, cada era de la humanidad tiene una misión que cumplir. Y esta es para

(*) *Siempre la naturaleza, si la fortuna le es adversa, fracasa, como cualquier otra semilla fuera de su terreno. Y si allí bajo el mundo observara el fundamento que la naturaleza da y se conformase a él, serían buenas las gentes. Pero vosotros torcéis hacia la religión a aquel que nació para ceñir la espada...* — Paradiso. Canto VIII.

cada ser y cada época una cuestión de vida o muerte, en el sentido profundo de estas palabras.

Cada ser y cada época se encuentran siempre, en un momento dado, en la trágica situación de Edipo ante la Esfinge:

Adivina o te devoro

Imposible hacer caso omiso de esto. Imposible siquiera el elegir la respuesta. La respuesta a un enigma no es una cosa que se pueda elegir. Nos la impone la naturaleza misma del enigma.

¿Dónde están actualmente para nosotros la salud, la salvación: la manera de alcanzar, de cumplir nuestro destino?

¿Quién de entre nosotros no está trabajado, agitado, perseguido por ese problema, que de una forma u otra, se debate en todas las conciencias?

Para mi lo único preciso, hasta la fecha, son los términos perentorios en que el problema se plantea en nuestra vida, en nuestra época:

Adivina o te devoro

PECHO EN TIERRA

Ya se habrán apagado todas las lámparas de la iglesia en
los ojos de la lechuza
y las crines de mil caballos eléctricos
habrán incendiado, al huir, todas las salidas del bosque
–poeta de la bayoneta calada–,
cuando la reseca luz de ese otoño que principia del otro
lado del mundo
te sorprenda, en mitad del campo,
con un grito inmóvil, mordido por la boca sin congelar.

¡Qué difícil,
junto a las mazorcas podridas por el olor de la pólvora,
a unos cuantos centímetros
de la fuente que el cielo recobra todos los días,
en la majestad de la madrugada que sólo tú no interrumpes,

qué difícil le ha de parecer a tu alma
distribuir este año sin estaciones,
esta eternidad sin semanas, ni cuartos de hora, ni siglos,
este minuto representado
por una serpiente inmutable que se muerde a sí misma
la cola!

Tú,
que no creías en las flores envenenadas,
cómo te apartas, ahora, del cáliz de esta simple bella-
dona silvestre!
¡Cómo la temes!
Porque todo ha cambiado, desde hace veinticuatro segundos,
en el reglamento de tu infantería para fantasmas
y los toques no son los mismos, la derecha y la izquierda
del cuerpo no son las mismas...
Todo.
Pero la última orden fué Pecho en tierra!

Creedlo sin más preguntas de vuestros pájaros,
maizales de lacias hojas, aldeas, volcanes, tigres,

este uniforme de cinco sentidos paralizados
olió, escuchó, tocó, miró y gustó con más raíces el mundo
que la más alta de vuestras encinas
o la más desgarradora de vuestras zarpas.

Este laberinto de músculos y de huesos
en que la sangre no sabe ya cómo circular sin endurecerse
y la voz se anuda a la lengua para no hacer pedazos el cráneo
tuvo también su Dirección de Teléfonos
y sus cinematógrafos de sesiones parlantes
y su salón de conciertos en que una orquesta invisible
está ejecutando todavía la Pastoral.
Creedlo también vosotras.
Sobre todo vosotras, aguilitas de bronce, tenaces,
que la muerte no consiguió hacer huir de las cartucheras.
Y vosotras, manchas de fango,
que entre el oficio de nutrir a una dalia y el de sepultar
a una mosca,
no vacilasteis.
Porque el destino de vuestra oscuridad consistía proba-
blemente
en condecorar este pantalón moribundo,

este cinturón sin hebillas
y estos crueles zapatos que no quisieron a tiempo enseñarle la ruta.

La fuerza que habitó en estos miembros,
el huésped que pobló de agujeros las paredes de esta casa vacía
no era un loco.
Tampoco era un fabricante de clavos,
ni un vendedor de rollos de música para pianolas,
ni el impresor de un periódico para ciegos.

Y por eso esta flor caída no sé de dónde, en sus labios,
no durará mucho tiempo.
Lo siento.

No obstante
es preciso pensar que a cierta hora de un reloj de pulsera
cierta voz, cierta queja – únicas – faltarán esta noche en el mundo.
Entristecerse de la ventana

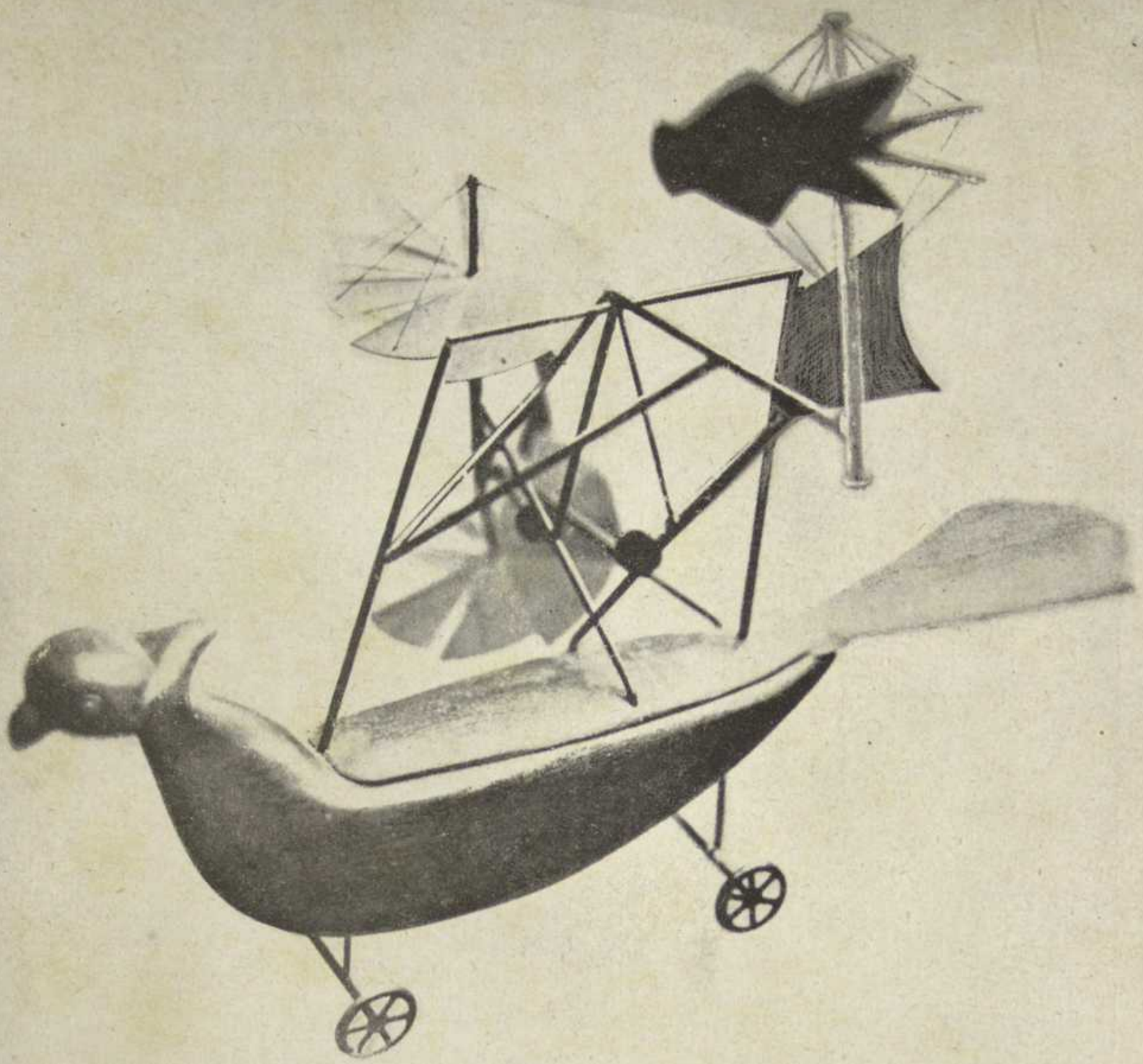


Foto Delhez

PAJARO VOLANTE DEL SIGLO XVIII. Exposición Británica

PIPAS PERUANAS TALLADAS EN MADERA

(De *Kunst und Kultur von Peru*, por Max Schmidt)

CASTAÑO DE INDIAS AMERICANO

Brotes tempranos, sin flor. Ampliación: 20

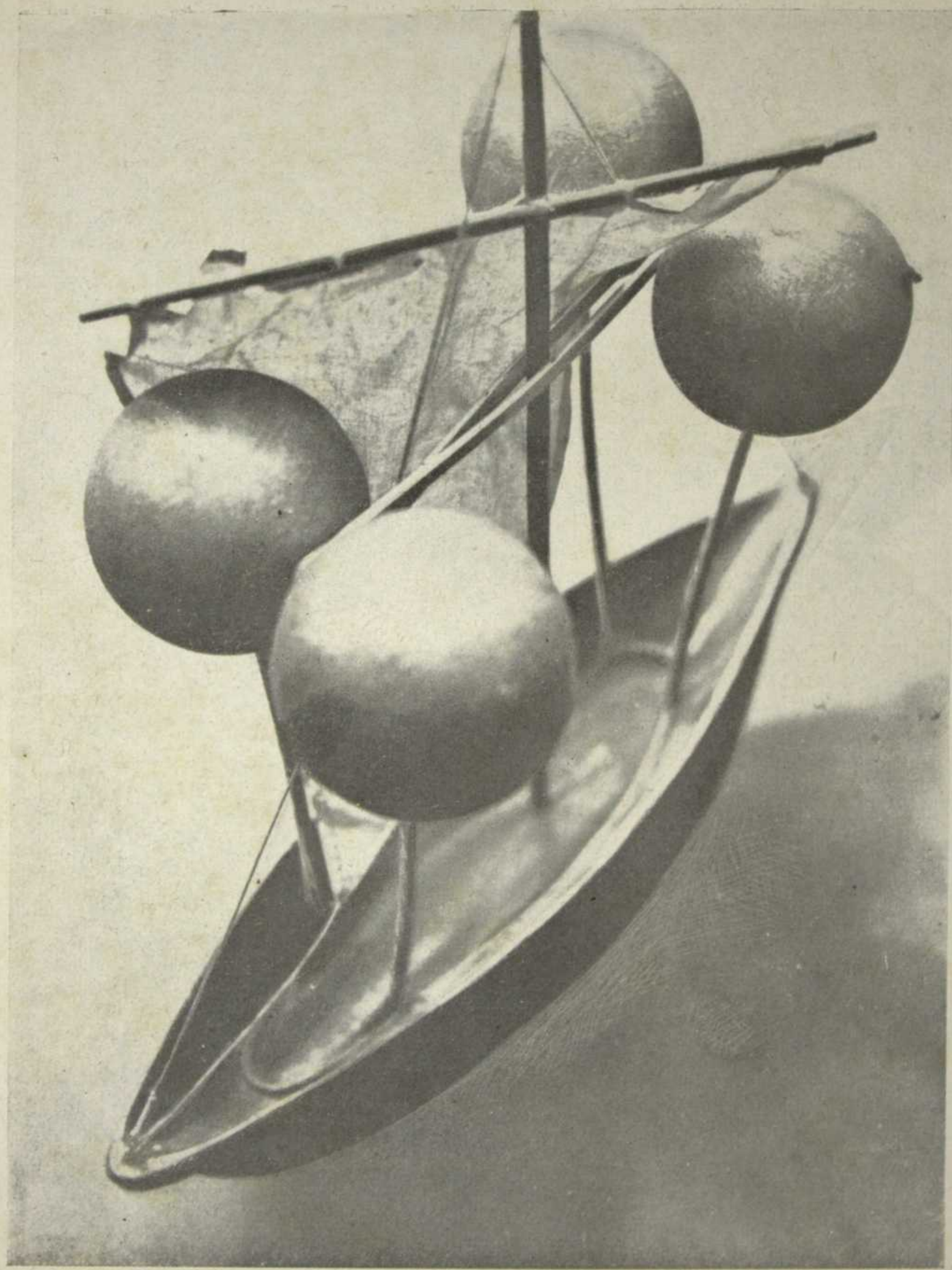


Foto Delhez

BARCO VOLANTE DEL SIGLO XVIII. Exposición Británica

en cuyo marco solamente el retrato de una doncella enlutada
verá concluir el estío.
Y sufrir
por esa pipa que morirá sin haber conocido el sabor del
tabaco rubio,
por ese vestido nuevo
que se quedó planchado para ir a la ópera,
por esa pluma-fuente que no volverá a escribir de me-
moria mi nombre.

Pero no lo compadezcamos.
No lo sepultaremos con lágrimas.

Un caballo loco ha pasado relinchando sobre su cuerpo.
Un gorrión le picotea aún el maíz de los dientes.
Otro quisiera ya humedecerse las alas en el agua de su
bayoneta desnuda.

Pecho en tierra...

Y no diríamos que está muerto

si por el clavo más pequeño de sus zapatos felices
la lluvia que le barniza las suelas no lo empezara alegremente a oxidar.

JAIME TORRES BODET

RIVERISMO

I

El primer mejicano caracterizado que llegó a Pombo fué Diego María Rivera. ¡Qué tío!

Yo le había conocido hacía años (en la exposición que prepararon en 1907 los discípulos de Chicharro, que fué donde presentó sus primeras cosas), pero cuando llegó a Pombo estaba en la hora de plenitud de su erupción, plenamente monumental como portador de Méjico a la espalda, todo él como un mapa de bulto y en una escala aproximada a la realidad.

Diego María Rivera, el íntegro, el ciclópeo, fué en Pombo algo colosal, que daba de todo explicaciones definitivas e inolvidables. Se sentaba como sobre un pedestal ancho y fuerte y emergía como la figura de un Buda auténtico, vivo, con esa gordura suntuosa de Buda. Siempre con un bastón grande como un árbol — el árbol que le

daba sombra cuando era Buda y estaba a la orilla de un camino del bosque mirándose el ombligo — Diego se apoyaba de vez en cuando en él como un hombre que ve el espectáculo como con algo con que protestar ruidosamente.

En sus ojos, un poco estrábicos, había un punto de dolor de su hígado, ese hígado por el que hacía pasar constantemente un manantial de agua mineral. El estrabismo de sus ojos quizá procedía de la terrible mirada de uno de sus antepasados de raza brutal, de aquella raza tan llena de instintos, que los instintos desviaban sus ojos y los abortaban y los desorbitaban al dar salida a los deseos espantosos.

Su risa era la auténtica risa siniestra. Daba pánico haberla provocado aun cuando fuese para bien y representase algo así como un aplauso y una hilaridad de sus multitudes interiores, las multitudes que llenaban su alma. Es que era la misma para la alegría que para la cólera y había en ella algo así como el silbido de su tremendo bastón zarandeado en el aire. ¡Qué risa! También silbaban en ella los latigazos de la gran serpiente. Por su risa se veía que podía llegar al homicidio, impulsado y frenético por ella. Se comprendía que cuando estuvo en

Toledo surgiese en el pueblo levítico la leyenda de que Diego se alimentaba con huesos de niños y hasta llegasen a apedrearle un día.

¡Qué largas y tremendas noches aquellas en que apareció D. Diego María Rivera, gran volumen del que las ideas salían con volumen, sobre todo las que se referían a su arte, al arte de la pintura, tan convincentes cuando atacaban a la perspectiva falsa y a la pintura superficial! ¡Qué certidumbre la del cubismo saliendo de su peñón interior! Nos contaba también cosas de Méjico, de las arañas con largos cabellos, de la entrada en los cuerpos de las más sutiles tenias, larvadas solitarias a las que hay que sacar gracias a la música con paciencia extrema, pues ha de salir entero su largo cordón parasitario, ya que al romperse vuelven a desarrollarse de nuevo. Con él siempre aparecía Angelina.

Angelina Beloff, incógnita, silenciosa, bajo un delicado velo casi siempre — un velo que iba muy bien a su espíritu —, Angelina Beloff era la delicadeza trabajando la materia más dura y viril, en contraste con la labor de acuarelistas de casi todas las pintoras. Ante ella se hace necesario fijar bien este contraste de su obra con su ser dulce y débil, de voz delicada — a la que da un

tono herido el que la emanación de los ácidos que trabajan las planchas del aguafuerte la ha atacado la garganta —, de ojos azules, de perfil fino y suavemente aguileño, toda ella delgada y vestida de azul —, jersey azul en la casa y en la calle traje azul de líneas resueltas —, tan azul todo en ella, tan envolventemente azul, que por eso, además de por su perfil, se la podría llamar *el pájaro azul.*

Ella me dió la clave de su legitimidad un día en que parecía hablarme desde sus tierras nevadas, alboreantes y lejanas. Recuerdo que en medio de la seguridad de estar en Madrid surgió en mí una turbación como de estar entre dos paisajes distintos, entre dos temperaturas, frente a cúpulas de dos ciudades distintas y bajo un cielo con dos colores diversos, cosido el uno al otro como las franjas dispares de una bandera. Ella había hablado mucho de *allí;* de que *allí* "son tan diferentes las estaciones, que parece que uno vive más, porque cada estación tiene su vida propia y diametralmente opuesta"; de aquellos días de *allí* "en que no hay sol, pero todo es claro"; de "aquellos edificios en gran número del tiempo de Catalina la Grande, de un estilo severo que va tan bien a aquel clima y aquella luz; unos pintados de rojo y otros de

blanco y amarillo"; de "el almirantazgo" "con su flecha alta y fina, sobre la que en la luz del alba brilla el navío de oro"; aquellas "noches blancas, en que cuando apenas queda un crepúsculo azul en el poniente, el claro de la nueva aurora aparece en el oriente", y muchas más notas sueltas, hasta que me dijo legitimándose:

—¡Quién sabe si no es a esas noches blancas del Norte, noches de poco calor y de mucho claroscuro a las que yo debo mi predilección por el aguafuerte, predilección acentuada por los paisajes severos de Finlandia, en donde pasaba los veranos y donde una amiga mía pintora, llena de una gran sensibilidad para los colores, decía que no hallaba colores, que lo hallaba todo gris!

Diego está tan lleno de sí, tan lleno de ambiente, de dimensiones, de valuaciones, de matices y de saciedad, que se basta a sí mismo. Por eso Diego María Rivera anda como ebrio, siendo abstemio en verdad, embriagado por las cosas que además hacen a sus ojos un poco estrábicos de tanto como las mira, de tanto como las penetra en toda su sinuosidad, en sus conjunciones, en su espiralidad...

Cuando pinta Diego parece un magnífico y firme marinero sobre un barco, olvidado de todo, dentro de una

soledad marina, removiendo así su sensatez, oscilando a uno y otro lado; una oscilación con que parece pesar, balancear y contrabalancear sus juicios; un vaivén que aun cuando después de dejar el trabajo anda por la tierra firme, no deja de tener. Por su rostro es también un marino norteamericano, o si no holandés, pareciendo hasta su pipa vacía algo así como una inhaladora formidable, por la que le entran en el espíritu saludables y espiritosas ráfagas. ¡Marinero solitario y seguro rodeado como de un elemento flúido, extraño, ubérrimo, lleno de plásticos oleajes!

En la figura de Diego hay una flojedad rara y suntuosa, como si todo pesase sobre él; como si pudiendo con todo, lo llevase todo colgado tranquilamente a sus hombros; como si llevase insistiendo sobre él las más grandes ideas; como si reposase sobre él la responsabilidad de la creación; como si en el fondo de su alma y en el fondo profundo de sus grandes bolsillos llevase cosas materialmente muy grandes, monstruosas, compactas y macizas.

II

Yo tengo en mi despacho mi retrato cubista, pintado por Diego María Rivera y cada vez noto que me parezco más a él, y sin embargo me parezco menos cada vez a una mascarilla que me hicieron sobre mi mismo rostro, enterrado en yeso como un muerto, durante un cuarto de hora.

¡Estas son las paradojas del arte burlándose de la propia realidad! ¡Viva el novirretratismo!

Así, por causa de este retrato, no me escribirán esas señoritas banales que escriben al escritor por sus retratos ofreciéndoles ¡una unión para toda la vida! Este retrato cubista es para provocar sentimientos más profundos y menos comprometedores y amenazantes.

Ahí está mi anatomía completa. Heme ahí después de la autopsia que se puede sufrir antes de morir o suicidarse, la autopsia maravillosa y aclaratriz.

El retrato que me hizo Diego es un retrato verdadero, aunque no sea un retrato con el que concursar en

los certámenes de belleza. Con ese retrato me siento seguro y desahogado.

La pintura cubista, que ante todo ama el espacio, no me ha embotellado y me ha dejado libre y desenvuelto.

Cuando el gran mejicano pintó mis ojos, por ejemplo, no contempló estos ojos castaños que tengo, y cuya apariencia normal es para los "ritratistas", pero no para un gran pintor como él, sino que los observó como un técnico, como un "óptico" y se dió cuenta de los ojos que necesitaba en el retrato, y que eran complementarios y aclaratorios de los otros. En el ojo redondo está sintetizado el momento de deslumbramiento, y en el ojo entornado y largo, el momento de comprensión.

Así como en los ojos, el pintor se guió en todos los demás detalles por un sentimiento científico de pintor más que por un ingenuo fiarse de las apariencias. Siempre el óptico prodigioso.

Así como el paisajista frente al cartógrafo empequeñece el mundo, completa el paisaje que es sucesión de paisajes, camino de largos y variados paisajes, así los pintores cubistas son los cartógrafos de cada individuo que es en sí un mapa con esos colores con contorno de *puzzle* que tan simpáticos nos fueron siempre en los mapas.

Para hacernos encarnar con nuestra carne no necesitamos del retrato. Lo necesario es dar nuestra línea más pensativa y más fija.

Tenía algo de proxenetismo la creación del antiguo retrato buído, galante y superficial .

Era absurdo e incapaz que el retrato de un señor que por comodidad lee de perfil no se presentase en toda su capacidad, con los ojos levantados sobre la lectura según la franqueza de su naturalidad.

Wilde ha preestablecido esta salida del arte en este diálogo:

—"Pero ¿qué me dice usted de los retratos modernos ejecutados por pintores ingleses? Se parecen indudablemente a las personas que representan.

—Sí, es verdad; se parecen de tal modo a los modelos que dentro de cien años nadie creerá en ellos".

Hombres que aparecen con su máscara ideal, la máscara del porvenir que ha de preservarles en esas variaciones de medio que son causa del ahogo en la anticuación.

Bajo el aspecto cubista se está dotado de la escafandra para pasar por las diferencias de tipo y de patillas de las épocas intermedias.

Sólo vestidos de buzos inmortales se podrá penetrar en el aire renovador de la inmortalidad. Todos morirán antes de entrar en el espacio enrarecido si no llevan la escafandra especial de los cuadros cubistas.

Para el pintor cubista el carácter no depende del modelado. Está por encima de los accidentes, y tras eso va el pintor, teniendo en cuenta, más que la figuración de ningún plano, las cantidades, las calidades, lo que le interesa, lo que él siente, el tacto de las cosas, los contrastes de la luz y sombra, el que si hubiera pintado toda la corbata roja le hubiera quitado potencia e interés, y por eso busca el complemento, que es el negro absoluto y el que para fijar la nariz le basta con la cifra lineal, y el que para hacer la boca le basta con un cruce proporcionado, y el que para sugerir el perfil le es suficiente con un leve claroscuro.

Ellos no hacen obras en que lo menos importante del parecido, lo que hasta desconocemos de nosotros mismos dado con esa profusión, lo que pasamos por alto de las cosas es lo que triunfa opacamente en ellas, cubriendo la vía clara. Ellos no nos abotargan de materia sobrante, de materia estúpida y pegajosa, de todo eso que es vegetación impersonal y que no encubre del todo los retratos

usuales porque nos miramos a los ojos y al rictus reconocible. Sin embargo, ¡qué gran desazón sentimos algunas veces queriéndonos quitar la careta sofocante, encarada como todas! Los cubistas llenos de sensatez evitan a sus modelos esa falsa semejanza, sin transpiración y sin ideas, que les haría parecerse demasiado a la especie vergonzosa. Ellos saben que las cabezas son iguales a las cabezas porque hay demasiados elementos deleznables que las asemejan y tienden a prescindir de ellos e intentan el frente, el perfil y la espalda. Afirman la idea del cráneo, y en vez de dar la superficialidad consagran con su reciedumbre y su rotundidad el carácter. Intentan dar la cifra del parecido, la cifra personal e intransferible, siendo, quizá, el retrato lo más hermético de su arte, porque quizá no se debe conocer a quien no se ha revelado antes ante nosotros, por más que este apotegma vaya contra la vanidad del retratado y sobre todo contra los hombres que tienen muchas condecoraciones y una banda de *moiré*. Sus retratos no se encaran sin distinción ninguna con todo el mundo; están llenos de delicadeza y de reservas, no dando gusto a la muchedumbre que quiere retratos animales de cuya representación y cuya semejanza se pagan algo todos. ¡Sus retratos no se-

rán nunca, además, como esos retratos anónimos cuyo personaje se desconoce y que se quedan idiotizados, mirones, absurdos, teniendo la fácil y grave mirada que quieren los turistas, o los *dilettantis* suaves y melindrosos!

El hacer caso de la perspectiva clásica es como si en toda cultura hubiese que dar la sensación por delante, y ante todo y sobre todo de cuando no se sabía cómo se presentaba lo que se trataba de definir, cuando la ignorancia era mayor, cuando sólo era un supuesto falso.

Esa consideración palpable, amplia, completa de mi humanidad, dando vueltas alrededor de su eje, es lo que más me complace en este cuadro desgarrado y mapamundial. Si algo hay en nosotros que se pueda llamar alegoría, eso está en estos retratos cubistas. Como un cuadro no es un espacio puro, sino un espacio convencional, establece alguna confusión el que para mostrar las cosas que hay detrás o a un lado se tengan que mostrar buscando en el cuadro los sitios que queden al margen del centro, ocupando un lugar que no es el lugar puro en que debieran estar, sino el que les permite ocupar la imposibilidad de dar al cuadro un valor plástico de otro modo.

Yo, ¡qué queréis!, estoy muy satisfecho de ese retra-

to, que tiene la condición de que es de perfil y de frente al mismo tiempo, y tengo el gusto de explicarlo con un puntero, como quien explica Geografía, pues somos verdaderos mapas más que trozos de paisaje.

En ese retrato hay más cantidad de elementos que en otros muchos, aunque haya menos uniformes y menos condecoraciones.

Al hacerme ese retrato Diego María Rivera no me sometió a la tortura de la inmovilidad o a la mirada mística hacia el vacío durante más de quince días, como sucede con los demás pintores, ni me puso ese aparato que tanto se parece al garrote vil y que en las fotografías colocan detrás de la nuca. Yo escribí una novela mientras me retrataba, fumé, me eché hacia delante, me eché hacia atrás, me fuí un rato de paseo y siempre el gran pintor pintaba mi parecido; tanto, que cuando volvía del paseo — y no es broma — me parecía mucho más que antes de salir.

El pintor tampoco se estaba inmóvil. A veces pintaba de espaldas a mí y, sin darme importancia, mirando con más interés el paisaje del balcón que a mí, o leía un libro como si copiase párrafos de sus páginas con colores de su paleta. Todo el cuadro estaba rebatido sobre el ho-

rizonte, hacia la distancia, sin limitar el espacio, sin que el pintor se hiciese el sueco ante ningún problema y sin que dejase de ser peripatético. El no me podía tratar como a una momia inmóvil ni como quien por verme de frente pudiese hacerse el ignorante de que me conocía de perfil.

Este retrato es el más estupendo retrato mío. Sus colores me animan, y todo él me aparta de lo que de estampa podría haber en mi rostro. Mi retrato cubista no figurará nunca en ese concurso de presumidos a que asiste todo retrato. Con este retrato acabó en mí el poco aire de irresistible que pudiera haber tenido. Este retrato aspira más a la verdad pura y lironda que cualquier otro.

El gran pintor, que tantos triunfos ha tenido en París, donde tuvo su puesto a la derecha de Picasso por derecho consumado y depurado, llegaba por las tardes a mi casa con su pipa apagada como si sólo le sirviese para respirar, o como si fuese la cachimba de brea así como hay el puro y el pitillo embreados.

—¡Hola! — me decía a través del *teléfono-trompetilla* de su pipa.

—¡Hola! — le contestaba yo, y se ponía a trabajar

en un ángulo de la habitación pensando como yo en la realidad, con el mismo encogimiento de hombros para toda otra aspiración. Los dos contestes y tranquilos pensábamos en nuestra realidad tan nuevecita y tan particular, que llega a parecer entonces una pura idealidad.

Me ponía a solas con mis pensamientos, permitiéndome los bostezos de sentirme solo. No estaban excluídos tampoco esos pequeños gestos de delirio, esos cambios de miradas con los objetos, las cosas y las paredes que se tienen en la soledad con un vivo juego de ojos y de torcimientos de cabeza.

No me martirizó con esa mirada inquisitiva y abrumadora de los pintores fotográficos, la misma — aunque ¡mucho más continuada! — que nos lanza la policía cuando escribe en nuestro pasaporte eso de:

Cejas, al pelo.

Nariz, dorso convexo.

Ojos, castaños.

Pelo, oscuro.

Boca, regular.

Color, sano.

Señales particulares, patillas y barbilla cuadrada.

Es absurdo tratar la oreja como un parecido. La ore-

ja se desprende, es una forma que hay que simplificar como arabesco y agujero.

El pensamiento vive en los ojos y toda la figura coincide en el entrecejo.

¡Y cuántas cosas observaba y apuntaba Rivera, de esas que halla más que con fijeza en el modelo, intensidad del talento que descifra! Así apuntó mi ojo redondo, con pestañas en forma de estrellificación de la luz; mi ceja en forma de tilde rabiosa, exaltada, zigzagueante de una ñ (quizá la ñ de pestañas); mi otro ojo apaisado, entornado, rasgado, ojo con el que nivelo — como con un nivel de agua — lo que el otro ve con locura, deslumbramiento, embriaguez y remoción (de mi otra ceja no hablemos, porque está caída y disimulada, ya que lo digno es no tener más que una ceja elevada y disparatada como los Augustos de circo); mi nariz tonta, y mi boca que aunque es un poco tumefacta se salva a su tumefacción gracias a ese gesto que ha recogido Rivera, y que es como una X de aspas curvas. ¡Cuántas cosas resueltas!

Todo es acierto en este retrato, hasta la posición de la mano que tiene la pipa, al fumar, en sus tres momentos: primero el de llevarse la pipa a la boca, segundo el de tenerla en la boca y tercero el de reposar la pipa en

el cuenco de las manos, los tres instantáneos, seguidos, casi simultáneos, y con amalgama que él consiguió casi sin el punto muerto del guión entre el uno y el otro, porque era el primer pintor que se daba cuenta de que el arte de pintar es un acto de movimiento.

La pesadez de una parte de mi cuerpo necesitó un color más oscuro y con cierta espesura, así como la levitación de la otra parte es difuminación y color vivo, más vivo de lo que en la apariencia es. Los colores no son mezclas estúpidas y naturalistas, no. Así como una sensación que es ruda e inexplicable en el espectador vulgar, en el literato es una descomposición en palabras distintas y cambiantes, y se vuelve lenta y descifradora alargando y desarrollando el concepto, así sólo es digna de recogerse una apariencia en un concepto artístico cuando la desglosa de un modo extraordinario, sabio, fecundo, desentrañado y auténtico. Dar la autenticidad manifiesta sin la divulgación de los secretos íntimos y profundos de la cosa, es hacer algo inferior que lo exige la declaración excepcional que merece los honores de la publicidad.

En el retrato de Rivera estoy rotativo.

Cuando lo acabó Diego se expuso el lienzo en el escaparate de un sitio céntrico, y tanto público acudió a verle,

tan amenazadora era su actitud frente a la luna del escaparate, tan estorbante era aquella muchedumbre para la circulación de la calle, que el gobernador ofició conminatoriamente al dueño de la tienda para que lo retirase del escaparate.

Entre los comentarios que hacía el público abundaba el de que aquél era el historial de un crimen, crimen que había yo cometido matando a mi víctima — cuya cabeza quedaba a mi espalda — con la browning que tenía a mi lado, y degollándola después con esa gran espada con cabellera en el colodrillo del puño, que también se ve en el cuadro.

III

Después, en el París de la guerra les volví a ver, a él y a Angelina, que seguía actuando a su lado como la intercesora que recomienda al Buda poderoso piedad para los hombres, siendo la fuente de dulzura que él se bebía tan incontinentemente como las aguas minerales.

Allí, en París, le temían todos. Yo le vi en una oca-

sión reñir seriamente con Modigliani borracho, reñir temblando de risa, pero todo su rostro lleno de una amargura terrible que entrecruzaba más sus ojos y aspeaba toda su cara con rictus resueltos.

Fué en el pequeño bar en que consistía la Rotonda en aquel tiempo. Algunos cocheros que oían la discusión volvían la cabeza para dejar de mover el azúcar de su café. Modigliani quería excitar a Diego, que tenía en la mano su bastón que era como el árbol que no pudieron abarcar seis soldados de Hernán Cortés.

La joven blonda, con tipo prerrafaelista que acompañaba a Modigliani, estaba peinada con dos *tortillons* sobre las sienes como dos girasoles o dos auriculares para oír mejor la discusión.

Picasso en medio de la disputa tenía la actitud de un señor que espera un tren, el hongo metido hasta los hombros y apoyado en su bastón como si fuese un paciente pescador de caña.

Bajo la guerra en París, Diego pintaba como quien gana batallas, como quien se dedica con encarnizamiento a un problema tan agudo como el de la guerra.

Estar en aquel estudio con grandes cortinas negras

me pareció estar en otra clase de trincheras que las trincheras del frente.

Allí se contaban de él leyendas fantásticas: que tenía la facultad de dar de mamar con sus pechos búdicos (o de gran murciélago humano) a los niños; que estaba cubierto de pelo, cosa que debía ser verdad porque en la pared de su estudio, en efecto, dibujado por la rusa, Marionne, que le acompañaba en el trabajo vestida con traje de hombre y con botas de domadoras de tigres, estaba su retrato, desnudo, con las piernas cruzadas y acorazado de pelos anillados. ¡Qué seria obscenidad la de aquel dibujo encarnizado y verdadero!

Diego vivía entonces entre colores y botellas de Vichy que echaba en su hígado voraz, el reloj malo de todos los que problematizan la vida.

En la noche seguía buscando invenciones a la luz de una vela, mientras París iluminaba sus faroles bajo esas pantallas de ala ancha de los quinqués de las conspiraciones de conventículo.

Diego, frente a todos los eslavismos de la pintura que le rodeaban, pensaba ya en su tierra de promisión, en su Méjico cuajado de luz y color.

Su pensamiento llegaba al perihelio en aquéllas obras de

la época enconada. Su pensamiento redeaba, valuaba y centraba la tela, alcanzando esa justificación extraordinaria que sólo consigue lo que se nos da un poco en jeroglífico y en simpatía de descomposición y reformación. Todo se nos debe dar así, además de dársenos tanto en concepción, como en composición y como en capricho; todo en un juego directo, mostrando la lejanía irreparable que indica "la perspectiva del espíritu".

Daba los opuestos irrefutables, impresionistas por el contrario de los que creyeron que había que dar los dos componentes e hicieron puntitos de color bastardeando así la materia.

El pintor cubista en vez de trazar los colores con pigmentos ha necesitado del contraste de valores gracias al blanco y el negro y del contraste de colores gracias a todo el resto de la paleta.

Donde coinciden los planos resulta la materialidad cual se la ve, entrando en el teorema el peso de las cosas.

El mismo suelo no puede tener ese segundo término vago que se le da en los cuadros hipócritas; el suelo sale a flote en el cuadro y más si es ajedrezado. El papel de la pared es despreciado en su conjunto y se diría que, como en

casa del papelista sólo enseñan una muestra, en el cuadro cubista sólo se ve en detalle un pedazo.

En medio del relámpago que provoca el cubismo se entrevén las sitibundeces de lo pasado.

Se pueden lanzar todas las extrañezas sobre el otro arte y se puede exclamar: "¡Valiente cosa pintarse a sí mismo como quien se afeita!"

Sabiendo que con sólo una mirada no se abraza sino un aspecto de las cosas ¿por qué ha de ser el cuadro que es producto de una larga meditación sólo una mirada sin parpadeo?

Recuerdo de aquella hora de Rivera como si hubiese tratado a un verdadero inventor que aplicase sus descubrimientos a los cuadros.

Sobre la pintura de los que retrataba ponía una nariz de caucho, manejando con gran puntería y acierto lo que más sobresale del ser humano y que daba plasticidad al cuadro sin imitar la nariz más que en su geometría para que no pareciese nariz de carnaval superpuesta a la tela.

Resultaba aquel retrato como reloj de sol de la expresión humana, el gnomon estilizado del producirse.

IV

A veces pregunto a los que vienen de Méjico.

—¿Aún fuma Diego en su pipa sin tabaco?

—Aún — me responden.

Diego va encontrando su raza como en la excavación de su mente, arquetipándola con respecto a sí mismo.

Subido en altos andamiajes, un día se cae de uno de ellos como si ese fuese el bautizo de aviador que recibe el pintor importante.

En el Méjico renovado por la revolución se agrupan con Rivera artistas como Orozco, Sigueiro, Carlos Mérida, y Jean Charlot.

Ese alto sentido moral de trabajo y arte que caracteriza a Rivera le ponen en lo alto del Gólgota, defendiéndose a tiros de ser mártir.

Viste Diego el traje mundial del trabajador, el *overall,* y en esa humildad de traje de mecánico se resiste al oro norteamericano y ha pegado su pintura a los muros para que no la puedan desprender de ellos los dólares.

Diego trabaja de doce hasta veinticuatro horas seguidas. Su menú se compone de plátanos, tlacoyos, mangos, peras, manzanas y un vaso de agua. Compra su cocina fructariana en los pintorescos mercados mejicanos.

El total de su vida tiene un aire heroico.

Se cuentan de él sucedidos valientes.

—¿A qué debemos el honor de verle por la Academia de Bellas Artes?

—Vengo a m... — respondió el pintor.

Alguien vengativamente le acusa de incendiario en una ocasión.

Diego desprecia a los burgueses y a los políticos de mediocre ideología.

—El día en que los *pendejos* estén de acuerdo — suele decir — se acabó el mundo.

Se habla mucho de la terrible pistola que Rivera lleva al cinto y que él dice que le sirve para orientar a la crítica. Con esa pistola amenazó un día a un poeta que tardaba en leerle sus poesías. "O me lee, o disparo".

Conoce todas las gamas desde los más delicados colores a los que llamean violentamente en los cráteres.

Con todas las gamas ha pintado los frescos del zodíaco mejicano en pulquerías, juguetes de los niños, cancio-

neros ambulantes, cacharros de la época precolombina, industrias del país.

Adquiere cada vez más a la vista de todos aquella figura colosal que yo encontré en él desde el primer momento. Lo que ha fundado en Méjico es un nuevo renacimiento que se da la mano con el sano nacimiento del arte azteca. Ha hecho en realidad lo que en pintura se puede asemejar a la pirámide escultórica.

Es un amigo de los indios, de los agrarios, del pueblo de perfiles acusados y por eso en las estaciones de su país se indigna con los "coches especiales" que usan los paniaguados.

Toda su obra está llena de figuras representativas que cantan los *corridos* burlones, revolucionarios; esas estrofas octosílabas que nacen de la improvisación de los corros, en medio de una melodía "corrida" que sostiene la guitarra sin eclipsar al rapsoda.

Dan la una, dan las dos
y el rico siempre pensando
cómo le hará a su dinero
para que vaya doblando.

V

Ahora, como final de esta silueta, un breve resumen itinerario cronológico.

Diego nace en Méjico en la ciudad de Guanajuato en 1886 y se establece con sus padres en la capital de Méjico en 1891. En 1897 comienza a tomar lección de dibujo siguiendo su aprendizaje hasta que en 1907 va a España donde estudia y trabaja mucho, asistiendo al taller de Eduardo Chicharro.

En 1908 y 1910 viaja por Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra y en Octubre de 1910 vuelve a Méjico, donde permanece hasta Junio de 1911 asistiendo al movimiento zapatista.

En 1911 vuelve a París donde recibe influencia de Seurat y de Cézanne, apareciendo en 1914 unido al grupo cubista, aunque siempre hay en sus cuadros influencias exóticas mejicanas.

En 1921 viaja por Italia y se dedica a copiar los primitivos cristianos, volviendo a Méjico en septiembre del

mismo año. Decora por entonces el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, y del 1923 al 1926 acaba los decorados murales de la Secretaría de Educación Pública y Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, obra monumental que comprende ciento sesenta y ocho frescos.

Después hace un viaje a Europa. Ya no pasa por España cuya temporada toledana fué en él ejemplarizadora de heroicidades montuosas, de planos a lo Greco, de alpinismos espirituales.

En ese viaje a Europa pasa por la Rusia de los Soviets donde quieren contratarle para que ornamente los muros de la nueva República.

Rivera sale encantado del color rojo que tiene todo en Moscú y encuentra un peregrino parecido entre la capital rusa y Sevilla.

Apenas toca dos días en París y vuelve a su Méjico prodigioso, a pintar auroras, frutas, mujeres y hombres.

Madrid, Enero 1931.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA.

SUMERSION

Aquella ciudad no ofrecía destinos blandos, aquella ciudad marcaba. Su gran sequedad era un aviso; su clima, su luz, su cielo azul mentían. Una riqueza fabulosa ocultaba el hierro rojo. Sin embargo era el país del hierro rojo, animales y hombres lo soportaban en el campo y en la ciudad. Esta tenía un aspecto amable y engañoso: engañaban sus calles rectas y limpias, tan hospitalarias que hasta su seno entraban, venidos de ultramar, las chimeneas y los mástiles para mezclarse con los árboles del país, en sus plazas; engañaban las luces, al anochecer, de un gigantesco estuario que esperaba a los viajeros como un horizonte suntuoso, iluminado; engañaban sus hombres, engañaban sus mujeres — bellos ojos ásperos y malignos, carne dorada, mujeres de una rara especie animal y secreta. Pero estos últimos engañaban sin con-

ciencia como si la atmósfera les impusiera insidiosamente una conducta.

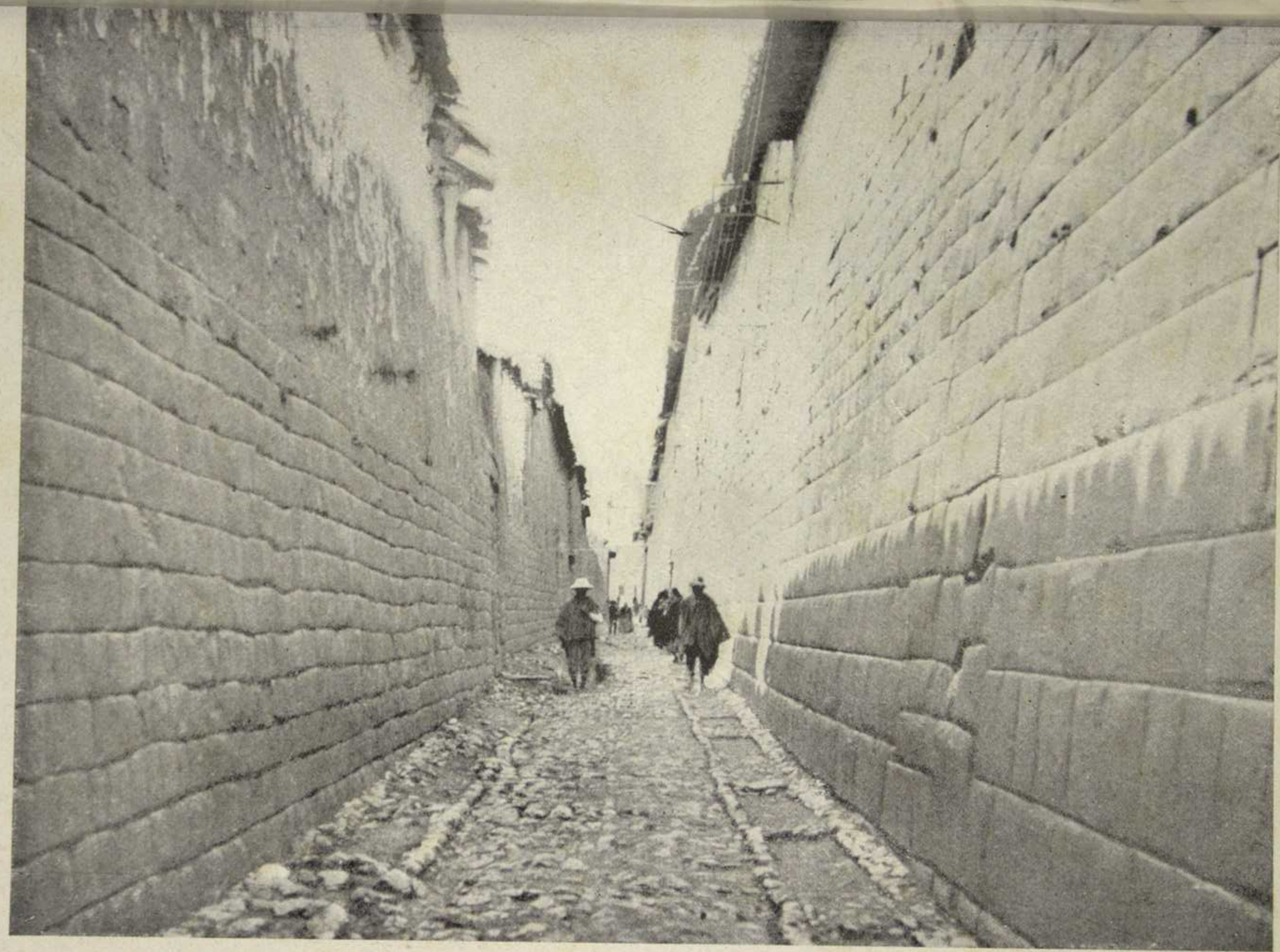
Sin embargo aquella ciudad y sus fuertes mujeres se parecían. Gravitaba sobre su corazón, sobre su seno, la misma ley instintiva y odiosa: ambas encontraban para el extraño un profundo rigor, una honda veta negra. ¡Cómo dejaban acercar al extraño sólo con mostrar el brillo de su piel saludable — acercar el beso, acercar las proas cargadas de racimos humanos — para mostrar después el hierro rojo y asentarlo con pasividad!

Contra esta pasividad ominosa clamaban sin suerte las carnes desholladas, esos racimos de gente con ojos de bestia dócil que se quedaban rezagados junto a los mármoles de los Bancos, de los Grandes Almacenes, de las estatuas. Poseídos de una sed de inmediata conquista siete mil inmigrantes llegaban por semana. Todos tenían que atravesar por un barrio antes de llegar al seno de la ciudad. En esta región se habituaban, para no sufrirlos de golpe, a la edificación poderosa, al clima de la actividad poderosa. También en esta región comenzaba para los miserables, el sometimiento a la ley de la tierra prometida. Muchos soportaban la marca roja con ojos dolientes y firmes, como en el interior del país los mansos

ganados; muchos pagaban su derecho sangriento sobre el futuro; pero, en esta región vaga — tierra de nadie de la ciudad — otros, débiles, se retorcían, gritaban sordamente ante el olor de su carne señalada. Este acre y pobre olor humano no lo conocían los hombres y las mujeres de la ciudad, demasiado atentos a la pequeña ingeniería de su alma y a la inmensa ingeniería de su ciudad. De este sacrificio nadie tenía noticia, nadie sabía más que sus héroes oscuros.

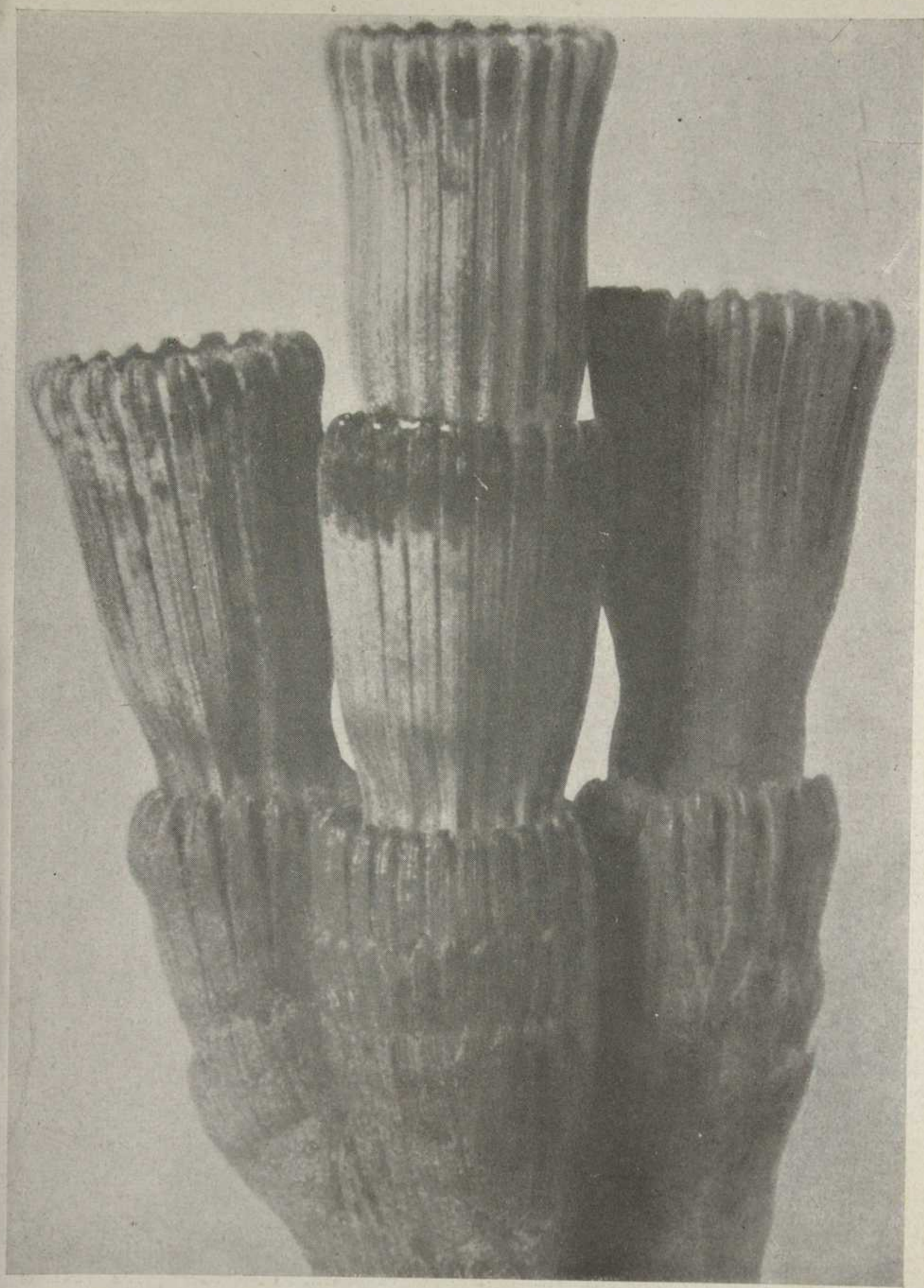
Los más fuertes entraban después en la ciudad pero los débiles permanecían enquistados en ese barrio, gente que no entraría nunca en el laberinto, pálidos menospreciados de Ariadna.

Taciturnos, habían construído sus defensas provisorias, improvisado los falsos goces de su fracaso, y así estaba el barrio lleno de recursos contra la opresión invasora, de diminutos cinematógrafos, de hosterías con nombres cándidos, de barracas con "novedades" y pasatiempos, de vastos bares que trascendían una música internacional. Y este barrio, a la luz de los reverberos y tugurios, tenía sus mujeres — circulantes mujeres de alma ingenua y dientes podridos que se maravillaban ante los llamativos colgajos de las tiendas —, señoritas capa-



CALLEJÓN DE LORETO EN EL CUZCO. Perú.

CAPITEL DE COLUMNA. KALKSTEIN. Museo del Estado de Berlín.



EQUISETUM HIEMALE: PLANTA DE INVIERNO. Corte de raiz.
Ampliación: 13 veces.

Foto Dr. W. Baier

PASAJE.

ces de reemplazar con grandes gestos los gestos de la amada, demasiado rojas, pintadas y fragantes, comparables a esos modelos que las casas de belleza movilizan como un último recurso ante la ruina.

¡Felices los que de ese limbo oscuro subían a una nave de vuelta! Acodados en la borda, al anochecer, rostros de extrema blandura, ojos azules, veían desaparecer sin odio, más acá de la ciudad, lo único que conquistaron de ese populoso desierto, esa franja de tierra miserable, isla negra surcada de estrellas.

I

Avesquín, llegado al puente, se detuvo. El puerto abría su boca monstruosa, la noche viajaba, las bellas aguas nocturnas oscilaban brillando. Una queja de animal poderoso vibraba; trepidantes, usinas y sirenas rompían la garganta del estuario, conmovían los mástiles, los castillos esqueléticos, todo lo que vela, por la noche, el sueño de las naves. Avesquín contempló absorto ese abismo. Apretó las manos en el parapeto mientras lo invadía una alucinación angustiosa. Un lejano reflector resba-

laba de pronto, escrutaba, descubría en la cubierta de los barcos, en medio del gran foco negro de maderas podridas, tripulantes dormidos; por un instante ponía en aquellas caras amarillas o negras el mismo relieve luminoso, después desaparecía, dejaba que la noche les diera una muerte lívida y transitoria. Los inmensos muelles rectangulares oprimían.

Lo iba llenando una alucinación angustiosa y al mismo tiempo una placidez, un bienestar, semejante a ese alivio que se siente al entregarse del todo, después de la crisis, a un lento dolor. Ese ruido portentoso comunicaba su espíritu, su profunda soledad, con el universo; sólo el poder de esta otra enorme soledad, trepidante, llevaba a su espíritu palabras activas, una voz. Era la voz del hierro, de las proas martilladas, de los silbatos guardianes, pero detrás de todo eso imaginaba hombres, grandes cansancios, tragedias respiradas con el carbón, gemidos, ojos huídos de la labor hacia ignotas regiones. Hombre errante, él estaba acosado, pero no sabría decir por qué, por qué mal en medio de un mundo nuevo y poderoso. En la urbe, ante la grandiosidad helada, la suntuosidad vertical de una sorda Babilonia, las mil diagonales de cemento blanco, extrañaba su tierra, el Café de los Intelectuales, el teatro

Cómico, la señorita Iva, las iglesias barrocas del suburbio, los muelles de madera de su río nativo, descompuestos y hediondos. En medio del mutismo de la ciudad nueva, cuyas fiestas o penas no conocería nunca, extrañaba sus antiguas charlas con todo el mundo en los viejos parques europeos, sus discusiones con cada cliente a la luz de un chopp opulento, al atardecer, en los cafés cuyas paredes decoraba sin prisa, ocioso e ilusionado.

Ese mutismo brutal lo llenaba de asombro. Le traía, anochecido, a buscar la inmensidad abierta — donde aún las risas, los gritos, en los navíos cercanos, que no eran para él, veníanle ofrecidas por un eco servicial —, el rumor de la noche libre y el eco de una terrible laboriosidad recogida y naturalizada por el agua. Hasta medianoche la vida del puerto era intensa.

Con su camisa negra y su traje oscuro, pobre, Avesquín se confundía con la noche en aquel puente tenebroso, y sus manos, su rostro, aculotadas por una vida sedentaria, le parecían ahora demasiado blancos y débiles, con esa cicatriz que le cruzaba la sien; tenían para esa atmósfera la misma luz humilde y silenciosa de la luna. Sus ojos seguían sin fatigarse el cuadro turbio del puerto. Pero, pensó, no era, realmente, piel curtida lo que este

mundo nuevo imponía con su clima a los hombres sino una condición particular del gesto: un fondo de impavidez sobre el que la risa o el llanto ya no pueden tener nunca derecho de ciudad. Dió unos pasos en el puente, esforzándose por ver en el canal distante, a su izquierda, las maniobras de un pequeño remolcador cargado de frutas. Estaba demasiado lejos y permaneció un rato, inclinado sobre el murallón; la luna le daba en la espalda. Su cuerpo era proporcionado y hermoso, con un viril acento en los hombros; al volverse absorto, cualquiera hubiera visto el poco carácter de sus facciones, sus rasgos blandos, sus labios pálidos encima de un mentón huyente. Sólo los ojos sometían esas facciones a una profundidad; eran lentos y justos, se desplomaban sobre las cosas; tenían ese tenso brillo, ese brillo doloroso que presta a la mirada de los viajeros el cierzo helado.

Todavía por un instante sorbió — él, que no hallaba en su soledad otro objetivo que su soledad — la inútil lección de esa gran masa negra y circundante. Toda la ingeniería del universo establecía allí su concurso; mientras la precisión de un pequeño sistema cósmico mantenía aislado su austera escuadra, los docks, abajo, se atenían a ese mismo espíritu, rectos, sólidos, concluídos. Un

perfecto destino a cada rato recomenzaba y concluía en estas cosas inertes. De pronto un barco pasó lentamente, quebró ese ritmo dirigiéndose al canal, con un dibujo obsceno pintado en la chimenea gris.

Avesquín volvió la espalda al parapeto, abandonó sombrío aquel abismo. Sus pasos golpearon duramente la piedra y en este resonar seco se fué transformando el estrépito que pesaba sobre las aguas. Se detuvo; no sabía si volver, si sentir un rato más en los oídos aquella orquestación inquietante o venir al mutismo y al páramo, a la ciudad. Pero vió las luces de la calle cercana, fragmentadas por grandes arcos, enturbiadas por los árboles de una plazoleta, y se sintió atraído. Material y débilmente atraído; no tenía voluntad y caminaba a la deriva.

Fluctuaba, pensó, fluctuaba como un leño, en el foso circundante de la metrópoli, sin penetrarla, como un leño seco e inerte. No tenía comunión con nada. Se desayunaba todos los días con un café amargo, y sus pasos eran amargos a lo largo de las vidrieras brillantes, a lo largo de esas áridas calles cuyas emanaciones secas tragaba. Con sol, con agua, con un vigoroso contacto humano, ¿no se hubiera sentido revivir? Ah, en aquella ciudad el agua moraba en napas remotas, grandes moles de piedra hueca

interceptaban el sol, los hombres tenían entre sí contactos inconfesables. Estos hombres se ocultaban para vivir y uno los sorprendía, amantes crudos, huyendo de los hoteles amueblados con una mano en la cara, huyendo de los parque donde su breve presencia era también subrepticia. Estos hombres olvidaban el destino de sus manos, las tornaban incapaces de asir, de acariciar a la ventura, naturalmente, como la carne desarrolla y satisface su hambre.

Al atravesar el puesto de los guardacostas uno de ellos lo detuvo, pero como contestara dócilmente lo dejaron pasar sin revisarlo. Avesquín evocó sus dos semanas en la capital. Dos semanas, dos semanas errando, levantándose y acostándose entre días y noches espantosamente desolados y extensos; ¡qué turbio transcurso por esos días cuyo paso de ida era claro ante las ventanas del hotel y su vuelta, su declinación, cargada de humos! Y todo esto debido a una tonta ilusión, a sus años, ya pasados los treinta por algunos más. En su urbe europea — al lado de un río espeso, oscuro, según la leyenda atroz teñido por sangres invasoras — ¿qué le quedaba, sin embargo, por hacer, desaparecida la mujer que le acompañaba, sombra demacrada y ansiosa, tierna sombra? Su vida

había dado un vuelco; ya no pintaba los muros ilusionado, absorbido u ocioso, y aquel paisaje del Acrópolis que era su obra maestra para decorar los bares de lujo, los hoteles recién inaugurados en su pared más visible, adolecía para los propietarios de un verdadero aire sombrío. Sabía de memoria las charlas del Café de los Intelectuales y la señorita Iva le llevaba el café, al amanecer, con un gesto cada día más absorto, pensando sin duda en los nuevos aspirantes a su pequeña mano y su mal genio. Una tarde entró en el comedor un marino rengo y piafante. Habló de su nave ya cargada de enormes bobinas de papel, habló de lo divino y de lo humano y, entre lo humano, entusiasta, de la meta de su viaje, esa ciudad lejana, ignorada, con sus mujeres estupendas, el bar más grande del mundo, su parque, sus carreras de caballos. El paisaje del Acrópolis le gustó, recién concluído en el comedor, para el salón de su barco; casi puede decirse que suscitó su emoción, viejo marino piafante. Avesquín aceptó, aceptó la invitación, viajar, emprender esta aventura, conocer el mundo por dentro, las bellas fiestas con que los hombres se obsequian en todas las latitudes, ahora que su juventud comenzaba velozmente a consumirse por la sien izquierda.

¡Qué navegación, cambiando de camarotes húmedos, oyendo en la bodega las canciones de Logart, con su buena voz, sus gestos brutales, su alma despótica, fuente contaminada! Aquella voz que estremecía a medianoche en pleno océano, como la dulzura de los reptiles.

Desembarcó en la ciudad sin aprensión, alegremente, confiado y voraz como ante una granada de pulpa blanca. Los suburbios, la plaza, las instituciones, todo lo respiraba con el aire, aquella mañana de otoño, los ojos lentos y dilatados, los labios húmedos. Sentía una gratitud profunda hacia los hombres que pasaban sin fijarse en él, sin notar su condición, su áspero aire extranjero; hacia su propia salud, generosa; hacia las mujeres bellas y veloces como el pez abisal. Con gesto nervioso, sorprendido, se detenía ante los escaparates, admiraba la copiosa floración de los castaños en octubre — cuando debía pasar por contraste en su tierra el frío primero y los puentes debían contraerse como hombres —, reía alborozado al ver que su pésimo español rudamente aprendido de su mujer, judía de Salónica, mejor deletreado a bordo, le servía para hallar un cuarto claro en cierto albergue del pintoresco suburbio, abierto a dos plazas, cerca del río. "Amsterdam Hotel", un hotel con nada de Amsterdam. Un poco de

francés, un poco de español; poseedor de este raro brevaje, ¿qué secreto podía guardarle la ciudad? Alegre, caminaba, recién llegado, por las calles, repitiendo en voz baja el nombre del país, de sus regiones; entraba en algún bar, ofrecía, con un aire de ministro diplomático, sus servicios artísticos. Pero aquella fotografía grisácea, el paisaje del Acrópolis, dejaba indiferente a un mundo abstraído y presuroso.

Al tercer día, en medio de la niebla despidió al capitán y a sus amigos, y también a ese enorme paisaje del Acrópolis que lo dejaba solo, que retornaba. Logart, jovial, cantó en su honor una canción inmunda. Pero esto no lo hizo reír. Nada le hacía reír esa mañana, profundamente afectado por la despedida. El barco se alejó como un amigo, pesado, lento, grandioso. Volvió solo a la ciudad, caminó toda la mañana — ¿para qué quedarse? —, se preguntaba; pero la ciudad respondía llena de mármoles, sus hombres vestían con lujo, se respiraba en ella un oro líquido.

Caminar, caminar, devorar caminos; y en cada reposo no oír sino el eco constante de los pasos, el eco constante de los pasos.

Al día siguiente su alegría se detuvo, se detuvo bruscamente, como ante el paso de un cortejo siniestro. La noche anterior no había dormido y una vez levantado, mientras se calentaba el café, se acercó a la ventana contra cuyos vidrios estaba cernida una niebla compacta. Abajo, en la calle, la actividad se iniciaba; pasó un cartero cargado, después una mujer; al rato el desfile negruzco, negruzco premioso, constante. "Extraña gente" — exclamó; estaba serio, absorto —, "extraña gente". En cada rostro se marcaba un gesto abstraído, una concentración indecible, como si toda la ciudad encaminara una fría peregrinación hacia metas cercanas. Cada hombre caminaba solo, agitándose — no, no agitándose, ¿quién se agitaba?, todo el mundo llegaba a tiempo a su destino con las facciones compuestas, la sonrisa lista, ese gran frío que esta gente trascendía —, marchando como esos competidores de la Maratón que calculan sus metros tenazmente. Se alejó de la ventana, sorbió en pequeños tragos el café, acuoso, constató su sordera ante este mundo. Sordo, sordo, aislado en una atmósfera espesa en medio del aire veloz. Esta certidumbre lo obsesionó; quiso adelantarse, ade-

lantarse a sí mismo, se aplicó a improvisar palabras para su propia convicción, palabras con las que se obsequiaba cortésmente en los bulevares ásperos, iluminados, donde las multitudes giraban desintegradas. Pero este era un juego falso. ¿A quién hubiera engañado el verdadero proceso que lo consumía? Empezaba a invadirlo el silencio, grandes grumos de silencio. Al salir del hotel, una mañana, la propietaria se quedó mirándolo, aterrada al ver unos ojos de fijeza mortal en aquella juvenil corpulencia. Salía y caminaba; no tenía ya delante una granada blanca; una fruta sí, vistosa, pero seca. Las avenidas no acababan nunca, todo lo largo exhibían casas y casas, ni un solo refugio, ni un solo núcleo de humana diversión — sino cafés con hombres, donde se apostaba a la luz de una claridad de escenario y se discutían concursos de supremacía sexual. ¿Pero cómo habrían de mezclarse las gentes, de comunicar?. Hubieran olvidado el cálculo del alza y baja de los valores, hubieran mostrado, tal vez, el hilo de su genuina naturaleza, descubriendo ocultas ignorancias, o vagas condescendencias hacia el prójimo.

Concibió un odio indecible por ese desierto populoso y edificado. Pasaba por las puertas de la Opera, veía entrar figuras opulentas, fracs y habanos en una intermina-

ble sucesión. Se acercaba a los templos, él que no tenía fe, ignorante de toda jaculatoria. Bajo las cúpulas permanecía de pie, mudo, contemplando transportado los exvotos, las imágenes de porcelana. Todo esto, con dolor, le evocaba su infancia, su afición ingenua por las iglesias, con su recinto resonante y su Cristo, allá al final, como un blanco recién abatido por las injurias. Le gustaba ir temprano, meterse, al amanecer, en San Estéfano, aquella catedral vieja de mil años, de naves enormes, secas, profundas. Se quedaba acurrucado junto a las columnas, solo, soportando el silencio, el misterio, como un espectáculo pavoroso y terrible. Contemplaba el Cristo crucificado y, viendo esos párpados, creía que iba a hablar, a lanzar quién sabe qué ingenuas palabras; le entraban deseos de blasfemar contra las gentes que venían, luego, a injuriar el cuerpo doloroso con su hipocresía y su falsa beatitud, aprovechando su condición indefensa. Odiaba a aquella gente que dejaba flotando en el templo un olor a sudor impuro y linimento. Su cólera infantil era tan grande que se alejaba lleno de rencor, huído con palabras sordas e injuriosas.

Ahora no se alejaba con rencor, sino con ese gran silencio que lo tenía invadido. Chocaba después con la rectitud violenta de los muros, con las cuadras regulares y

áridas, con unos rostros sonrientes pero impenetrables, ásperos, inatentos, y sufría. Sufría una tortura mortal, no ya por este infinito aislamiento, sino por su lejanía de las fuentes frescas, de la tierra, de todo aquel piso donde los huesos no son estériles. El asfalto le infundía una sorda desesperación, como al preso el espesor del hierro circundante; toda la impotencia de su carne se resentía. Entre la multitud, rozándose con facciones apremiadas, rojas, veloces, le parecía caminar hacia atrás. Evidentemente el suyo era un retroceso, un retroceso. Descubría, en esas gentes ignorantes de toda fatiga, una voracidad, una proyección que los sostenía como el pasto atado a la cabeza que el caballo persigue, una serie de objetivos concretos y constantes que iban a desembocar, sin transición, en la muerte.

Poseído de angustia, se apresuraba en esas calles, olvidaba el signo inerte de los escaparates, de las mesas de café, pugnaba por correr. Pero esta ilusión grotesca desaparecía. Detrás de qué podría correr, él, magro alimento del ocio. Detenido junto a los reverberos, dejaba pasar esa corriente humana en las avenidas. Veía el trato rápido entre la dama equívoca y el hombre; los veía desaparecer; ella, pronto, regresaba. Veía, en los altos edificios,

en el sexto, séptimo, octavo, noveno, décimo piso de los edificios, una actividad operosa. Comprobaba, cada vez más desalentado, y él mismo se sentía jadear secretamente, que no podía llegarle una palabra, una comunicación. ¿Quién se detenía, allí, en medio de un creciente, productivo, previsto destino? Cada uno tenía su ruta; en esta ciudad las rutas eran paralelas, como sus calles. Viejas vías estrechas, focos peligrosos de contacto, de conversación o retardo, eran abatidos a diario. Se encaraba el progreso, el Progreso. Un enorme silencio humano gravitaba sobre la ciudad.

Exhausto, volvía a su hotel, situado en el único barrio donde la miseria ponía en contacto las vetas de inquietos y oscuros espíritus. Su imaginación conocía, en el trayecto, una tregua. Soñaba con las provincias y los campos de este país, con la pampa, las viñas y los Andes, que había visto en vagas oleografías. Su nariz reseca por los vientos y las tierras antiguas reclamaba esos olores intensos y sustanciosos, mojados como la uva reciente en las acequias. Soñaba, a través de lecturas imprecisas, con el relámpago en los campos infinitos y llovidos, con la pla-

nicie, de río a río, de población en población, donde el grito humano perdura largamente; donde la sensualidad del hombre obedece al sol, cesa con la hora del ruego, al atardecer, hora de cansancio y de tregua, hora en que el horizonte abandona su presa, devora las leguas planas, se acerca, se confunde con la noche y rodea a cada ser con la mansedumbre del aire circundante.

"Barro, barro", gritaba su espíritu, ávido, mientras se libraba de la opresión de la urbe. La piedra protestaba bajo sus pies. Al llegar a la proximidad de las luces del barrio sórdido sonreía, respiraba. Ya sabía él lo que era esta metrópoli, el capitán se lo había susurrado, sentencioso, casi con un aire sibilino, al llegar, frente al caserío monstruoso. Tierra de prostitución, de falsos símbolos. Tierra húmeda, nueva y maravillosa, vencida por el oro del sacrificio ganadero; vencida por el capital de un cúmulo de miserables generaciones arribadas de regiones extrañas a la comodidad y a la ambición, a la adulteración de lo espectable.

II

Volvió del puerto, descendió a esa calle donde una serpiente de luz corría bajo arcadas.

La vibración del ruido en el abismo nocturno perduraba en su espíritu; pensó que iba a volver en seguida a la aridez y al silencio. Sobre los grandes arcos observó las terrazas, aquella especie de jardín colgante y veneciano con doble plano como un fondo de primitivo, los frentes desemejantes, pintados en colores increíbles. Y debajo la gran galería iluminada, con sus tendejones, sus orquestas femeninas, los vestíbulos con atracciones y anuncios, prometiendo sensacionales espectáculos: los pequeños hermanos siameses, por una suma módica, podían visitarse en su barraca; por una suma módica el panorama de la guerra europea, vistas galantes, la mujer menos mujer del mundo... Avesquín se unió, bajo las arcadas, a una enfilada corriente de hombres en traje azul, en trajes de pana, ebrios, lentos, todos con una tez vieja y extranjera y un andar lamentable. Las guirnaldas de rama verde, a la

entrada de las cervecerías de nombre alemán — *Bürgerliche Küche* —, detenían un instante a los más rubios. Cancerberos fornidos — caras estigmatizadas — los invitaban a entrar, a alternar con damas de charla fácil y práctica. Pero estas gentes ingenuas sonreían, continuaban su camino, ante una invitación que tenía el aire del sarcasmo. Al abrirse el batiente de alguna puerta, salían a la calle bocanadas de luz amarillenta y humosa, risas, gritos. Mujeres de paso rápido caminaban de bar en bar. Ante los ojos de Avesquín caminó un hombre tambaleante, con un timón dorado en la manga, vomitó su alcohol en el cordón de la acera, volvió apresurado al bar, a llenarse. Tal vez al día siguiente sus manos iban a dominar, seguras, las válvulas de un inmenso navío. En las tinieblas de la calle adyacente circulaban parejas; los hombres regateaban, uno podía verlos indecisos. Y al lado de estas negociaciones miserables, de esta sordidez, de estos caracteres siniestros, Avesquín, absorto, vió cómo se respiraba en la atmósfera un candor. En esta feria de espectáculos escatológicos, dominaba a los curiosos un candor: los hermanos siameses — feto peludo — adoptaban un aire mágico ante su vista. Un grandioso, activo candor: naturaleza profunda de esas gentes extranjeras demasiado dé-

biles llamadas a deformarse en una constante reacción defensiva.

Los music-halls se sucedían con nombres extraños e impronunciables.

El Avón Bar quedaba en el extremo sur de la calle, frente al edificio del Correo, y lucía ante su escaparate — donde campeaban algunas botellas y un caballo de yeso blanco — dos reverberos irisados. Avesquín, con esa cara de visionario impuesta por la soledad y el silencio, entró. El salón, estrecho, estaba lleno de una niebla humosa y parecía un escenario de raras decoraciones: grandes tapices azules, en efecto, cubrían las paredes, señaladas de trecho en trecho por falsos balcones de madera labrada. Sobraban trapos, cortinas, como en esas habitaciones que se alquilan por horas donde flota un olor a humedad y polvos de arroz. Aquí todo olía a cigarro, a narciso negro; de las lámparas pendían papeles de color y esto cernía sobre la sala una lluvia pintoresca.

Avesquín sintió sobre sí las miradas de las mujeres. Un rápido juicio sobre sus bienes posibles cundió por la sala, al aparecer en el rectángulo de la puerta sus fuertes

hombros, su palidez, su camisa negra. Caminó lentamente hasta una mesa próxima y un mozo escuálido se le acercó con indolencia. Como sus ojos tenían sólo un poder pasivo y su aire era modesto, ninguna curiosidad se detuvo en él más de lo necesario. Algunos hombres cantaban, acompañando la orquesta que estaba en lo alto, en un ángulo; la formaban señoritas, quince señoritas de piernas espectaculares, pero sus instrumentos estaban mudos. Sólo les correspondía el misterioso destino musical de las sirenas. De esa orquesta no sonaba más que un piano, escondido a retaguardia y librado a la tenacidad de un señor de anteojos. Esa tenacidad conseguía un gran ruido y a la sombra de ese ruido las señoritas enviaban hacia abajo, al salón, rápidas ojeadas de rabillos, gestos incitantes.

Una mujer enana, agitada y colérica, mandaba a los mozos detrás del mostrador, se acercaba a los clientes, atendía el teléfono, blasfemaba, reía, batía las manos, se desesperaba por mantener una animación estrepitosa.

Avesquín la conocía; dos noches antes se le había acercado para hablarle, en el mismo bar. "Mi nombre es Madame Cier — le había dicho — pero puede llamarme

Elsa". Después lo convidó con un vaso descomunal de whisky, porque "eso entibia e ilumina".

Sin entusiasmo, recorrió con la vista todas esas mesas. Sabía que toda su ansiedad era inútil por descubrir un alma inquieta, una herida comunicante, en medio de este tumulto de risas y voces; se desalentaba. Buscaba una cicatriz cuya historia hubiera valido un relato, ojos que revelaran una vida de pulso violento o acelerado, gestos de humildad fecunda, humana tierra en fin a la cual ir con sed y hambre y cansancio, porque necesitaba hablar, hablar. Pero — incluso el hombre de la barba en punta, callado en un rincón, y aquel núcleo ruidoso que brindaba y bebía — esta masa de desechos le parecía asquerosa. Iba llenándolo de una sensación de repugnancia que él, rápidamente, se esforzaba por combatir, evitando un malestar físico. Se llevó el vaso a la boca, los ojos entornados, tratando de establecer su propio diálogo, ahí en la pequeña mesa, de distraerse; evocó recuerdos y proyectos. Pero como por imposición de una conciencia más profunda, de una urgencia premiosa, volvió a mirar a su alrededor, a volcarse hacia afuera: había perdido los resortes enérgicos, toda vuelta a sí mismo le era angustiosa, insoportable, y seguía acumulándose

en su espíritu una corriente insidiosa, sombría. Deletreó un gran letrero, colgado en la pared opuesta, hasta formar el título "Ordenanza Municipal"; repitió lentamente esas palabras mientras se acariciaba la barba mal afeitada, inatento a la pierna que balanceaba a su lado, insistente y sonriente, la compañera de un inglés dormido.

La música aumentaba su tedio, música propia del país quejumbrosa y pausada. En la puerta apareció un hombre. "Grand", gritaron de varias mesas, y del grupo que bebía y cantaba en un rincón, golpeando los vasos, partió un saludo estruendoso: "¡Viva el poeta eslavo Evaristo Grand!" Un individuo pequeño, ventrudo y desmelenado alzaba de pie su medio litro, en actitud de saludo. El grupo repitió en coro tres veces aquel nombre, echando adelante sus jarras espumosas. El hombre saludó ceremoniosamente, caminó con gravedad, saludó a las señoritas de la orquesta, luego, al incorporarse al grupo, lanzó una carcajada, estrechó todas las manos. Alguien retiró una silla de la mesa de Avesquín para cedérsela al poeta, después de empujar violentamente a una dama que insinuaba palabras en el oído del héroe. El héroe apuraba tragos de todos los vasos ajenos, sin duda apresurado por confortarse. Otro de los componentes del grupo,

envuelto en un sobretodo que no dejaba libre sino su cabeza desgreñada y un rostro pálido, golpeó la mesa con el puño, se alzó, tomó a una mujer próxima del brazo y la acercó al recién llegado: "Fruto sacro, fruto opimo", reía, ofreciéndola, mientras ella se abalanzaba sobre el poeta con un gran abrazo y los ojos cerrados de risa.

Avesquín veía aquello con sorpresa, con infinita sorpresa, y al cabo se asombraba de esta sorpresa. ¡Cómo tenía esa gente la vida fácil! ¿En qué consistía? Solamente en volcarse unos en otros; pero constituían un mundo, un mundo tan cerrado como todo lo que vivía entre muros en la ciudad, páramo hermético. Bebió el último sorbo de coñac y ese ardor que le prendió en la garganta no era más quemante que el extraño huésped cuyo dominio cada vez ocupaba en su atención más amplia zona.

El mozo volvió a servirle con obsequiosidad. Mientras permanecía abstraído contemplando el grupo, una mano le golpeó la espalda. Se volvió rápidamente: Madame Cier le sonreía.

Con grandes gestos, ella desenfundó algunos datos íntimos. Era francesa, había pasado los cincuenta años, su nerviosidad no era engañosa porque se despedía con ardor de una juventud sin brillo, se marchitaba, no conce-

bía la oración, habitaba una casa de pisos con ventanas a un patio de luz que según ella se parecía a las sórdidas gargantas de la rue Saint-Honoré. Veía las mismas goteras, las mismas cortinas sucias, los mismos gatos arqueados. ¿Su vehemencia — pensaba Avesquín — no habría podido confundirse con "lo evangélico", con la de esas señoras del Ejército de Salvación? Pero ella no paraba de hablar. "¿No sabe usted lo que es la muerte? Yo la he visto, una vez. Era en París, en los altos de una sombrerería de la Magdalena, una noche siniestra. ¡Cómo era de sombrío aquel comercio! Usted viera. Tenía un zaguán, siempre en tinieblas; yo vivía en la casa de al lado, pero por ese zaguán veía entrar todos los días al hijo del sombrerero. El sombrerero estaba en un país lejano; el hijo habitaba solo el comercio, tenía su dormitorio en los altos. Conocí esa habitación después de su muerte; verá, era curiosa, sobre una pared había, fijado, un diablo tan enorme que la ocupaba hasta el techo. El hijo del sombrerero era amigo mío. Un hombre desgarbado, grande y lánguido. Todas las noches, a la hora en que mi marido — Albert Nathaniel — pasaba ebrio frente al escaparate de su negocio, él me mandaba flores. Cosa extraña, las flores eran siempre viejas; no flores de sepulcro, pero lo

parecían: no tenían ningún aroma. A veces alhelíes, otras veces rosas. Aunque me festejaba — algo intolerable — éramos muy amigos. Mi marido se reía de él a carcajadas, le hacían gracia sus zapatos porque afirmaba que eran justamente del color y las proporciones que convenía a su calva, a la calva del hijo del sombrerero. ¿Usted se explica esto? Mi marido bebía entonces ajenjo y esto le ha hecho siempre un daño enorme. Un día el hijo del sombrerero se enfermó. Al fin se sintió tan grave que las quejas se oían desde mi cuarto. En un principio no le hice caso, traté de no oír; después los lamentos aumentaron de un modo espantoso; mi marido no los aguantaba, desaparecía. Aumentó su dosis alcohólica y se calló. Por fin, fuí. Entonces me di cuenta de que, realmente, lo estimaba y de que su ropa, sus pañuelos, abandonados sobre las sillas, me producían un dolor. Desde luego yo no estaba sola con él mientras permanecía tendido en la cama, con los ojos abiertos, inmóviles, yerto — ¿comprende? — Había dos mujeres más y un chico. Ellas parecían hermanas, vestían igual y ocultaban sus rostros mitad en los pañuelos, mitad debajo de los grandes sombreros; el chico metía un ruido infernal arrastrando por la pieza un vaso, un cepillo y dos caracoles de adorno que había atado como si fueran un carro.

Nadie me preguntó nada, entré, me senté. Me senté. Ninguna de las mujeres me dijo nada, se limitaron a mirarme, siguieron sollozando, tenía un aspecto espantoso, deplorable. ¡Qué silenciosa tragedia, en aquella pieza! El chico de repente lanzaba un grito de gozo, de pronto se callaba; tenía una frente precoz. Era espantoso, créame, espantoso. El hijo del sombrerero, entretanto, parecía contar en el techo una cuenta interminable. Transpiraba y dejaba caer una mano. De repente se incorporó, me miró — un rato largo —, de un modo tan intenso, tan desolado, que me sobrecogí... Me sobrecogí, temblaba; estuvo un rato así, incorporado. Las mujeres no lo veían; el chico se divertía enormemente, riéndose, al fin aplaudió. Tuve tentaciones de matarlo, fijé la vista en una percha, con la cruz de hierro. ¿Usted se da cuenta de lo que era aquello, con la criatura aplaudiendo y saltando como un loco, lleno de gozo, el hombre incorporado con unos ojos fijos, las mujeres entregadas a un llanto sin convulsiones, interminables? ¡No, no se da cuenta...! Súbitamente el chico se llevó las manos a la cabeza, profirió un grito desgarrador. Las mujeres gritaron sin destaparse los ojos que había muerto. El hijo del sombrerero estaba muerto; seguía en la misma actitud, ¡advierta!, pero

muerto. Me sentí llena, de pronto, de sentimientos extraños, curiosos, muchas ideas me invadían en tropel. No se las puedo contar, pero eran atroces; sabe, atroces... Diferentes ideas y confusas, otras nítidas, algunas hasta pornográficas — una mujer en actitud forzada —, otras suaves, deliciosas ideas; al mismo tiempo me llegaban con suma violencia sentimientos contradictorios, temblores de miedo, ansias de correr, de huir, junto a la amable sensación de estar hamacándome, meciéndome en un parque donde algunos niños reían. ¡Ah, señor, aquella confusión era terrible, un desvanecimiento despierta; no sé cuanto duró, tal vez minutos, tal vez horas porque nunca supe tampoco el momento exacto en que había muerto. Después de esa locura, la claridad fué violenta. Miré a una de las mujeres: ya no lloraba; no lloraba, tenía en cambio en el rostro una expresión dulcísima, transportada, mientras el chico corría por el cuarto metiendo un ruido infernal con el lío que arrastraba... Entonces supe lo que es la muerte. Tal vez lo sepan también los que, en un día final, estén a mi lado, aunque tampoco puedo abrigar esa esperanza porque Albert-Nathaniel no tendrá para esa época un solo minuto lúcido, el alcohol lo habrá anegado por completo. Pero, fíjese bien:

la muerte de aquellos con quienes estamos en contacto, unidos por una alianza misteriosa o por amistad, es algo que nos llena, de pronto, con un transporte de vida extraña, nueva, una corriente que nos entrega la misma vida que acaba de retirar minuciosamente al muerto, algo que nos infunde sus sueños, sus últimos pensamientos, sus recuerdos finales. La víctima queda exangüe entre nosotros y hasta su propia muerte — ¡créame! — lo abandona para servirnos".

Después, como si Avesquín estuviera interesado — él sorbía su licor sin hablar, lleno de estupefacción —, terminó con un gran suspiro, levantando las manos: "Ah, mi Albert-Nathaniel no se corrige. Lo he ayudado — ¡a cada uno se nos exige un heroísmo! — pero inútilmente: como todos los que están por ahogarse, Albert-Nathaniel nada hacia abajo..."

Cuando ella terminó, Avesquín tenía los ojos absortos en la puerta. Una figura miserable y grotesca, sin sombrero, con gestos pesados, llevaba el compás de la música, describiendo apenas en el aire el signo de la cruz. En la atmósfera amarillenta, densa, caía desde la calle

esa grotesca bendición. Madame Cier se subió a la tarima de la orquesta e incitó a las damas a la animación y la risa. Avesquín se levantó, salió. Un tropel de marineros ruidosos le llevaron por delante y él los rechazó con debilidad. Caminaba lentamente y sólo apuró el paso al doblar la esquina, al dejar atrás las últimas banderolas del Avón Bar, por donde trascendía la voz aguardentosa de la diminuta francesa, cantando con un aire cínico aquellas palabras que resonaban, se apagaban, desaparecían en la atmósfera nocturna:

"Voici les compagnons d'Ulysse
prenez garde pauvres sirènes:
ils rapportent des mers lointaines
des tristesses, des siphylis".

Como una fuerza poderosa y activa el silencio ocupaba la ciudad. Era una ocupación, la de este gas deletéreo, hasta media altura de los edificios. Avesquín se levantó el cuello del saco — soplaba del río un aire seco,

penetrante — y ascendió las callejuelas bordeadas de árboles deshollados. Escuchaba el silencio y el eco del silencio y esta acumulación pasiva lo ensordecía. Por momentos, un espasmo de rabia amenazaba ahogarlo. Todos los esfuerzos no le alcanzaban para imponer una violencia física a su protesta, a esa rebeldía repentina que ansiaba armar, fortificar, contra el desierto opresor. Todo sucedía en él bajo la superficie. Con esta fuerza, con estos brazos, cómo resignarse a errar sin hallar una mano cuya amistad pudiera ponerse a prueba, un obstáculo con el que medirse. Y no le parecía marchar hacia la vacía inmensidad, sino que la inmensidad viniera hacia él, amenazándolo como esas masas descomunales que angustian las pesadillas de los niños. Sentía sus ojos abiertos ante esa amenaza y sufría, se tenía lástima; caminaba rebelándose y apagándose, un instante exaltado y otro presa de un infinito desaliento y sus pasos cambiaban así, por metros, de ritmo.

Pero, pensó que su vida no podía comunicar en el fondo sino con este desierto y tal idea melancólica lo llenó de emoción. Pensó que vivir es desarrollar energías, proyectar emociones, pasiones, en una sucesión progresiva y en él todo estaba de regreso, todo su caudal humano volvía

de la acción, fatigado. Fatigadas las piernas y el alma, con esa fatiga trabajosa que se parece a un rale. Fijó los ojos en aquello que lo rodeaba, a la izquierda y a la derecha, hacia adelante, bajo la hermosa bóveda nocturna: muros y muros, estupendos falansterios rectangulares; contra todo esto había rebotado, y volvía, traído por el violento rechazo.

Llegó a su hotel. Los escalones de madera apenas se distinguían y subió con dificultad, encendiendo fósforos. En la puerta cancel dos leones dorados, pintados sobre los vidrios, convergían en una sola lengua rojiza, se atacaban condenados fatalmente a la unión por ese órgano único. A tientas, Avesquín llegó a su cuarto. Todo el hotel dormía; el reloj, en medio del corredor alto, anunciaba las dos. Se sentó en la cama sin desnudarse, sin encender la luz; después dejó caer la cabeza en la almohada.

Un tropel de palabras inútiles, como un asqueroso vómito, se le agolpó en la cabeza, vagas palabras oídas durante el día. Volvían a la superficie desahuciadas, como debían volver, cada día, nocivas, en cada hombre.

Rumor renovado, constante, sentía aquellas frases como un pulso enfermo en su propio cerebro. "Viva el poeta eslavo Evaristo Grand", voces femeninas: "Querido,

lindos ojos, querido"... luego, atropelladas, las otras palabras — ah, estúpidas — ese desperdicio, ese lastre de palabras que en él no prendían, erradas en su destino, repugnantes ..."El hijo del sombrerero estaba muerto, en la misma actitud, advierta, pero muerto".

¡Ah, carga recogida a diario, venenos diluídos que nos atraviesan! Palabras, frases, conversaciones interminables a las que es necesario escuchar, asentir, responder. Avesquín se apretó la frente, trató de apaciguar aquel fluir veloz de confusas palabras. Durante un rato estuvo quieto, en silencio; de la ventana venía una luz lechosa y pobre.

De pronto se alzó, corrió, poseído, abrió la puerta de su cuarto, golpeó el tabique que lo separaba del contiguo y escuchó. Escuchó. Nadie respondía y una gran calma pesaba, continuaba. Salió al corredor; un anciano de barba blanca, vestido con un largo camisón, de galera, con una palmatoria apareció al cabo en una puerta. Trémulo, Avesquín corrió hacia él, pero ante aquellos ojos sorprendidos, espectantes, tranquilos, se detuvo. Mientras el viejo le dirigía una pregunta en cierto idioma ignorado, no pudo contestar, balbuceó una excusa, volvió a su pieza. Desalentado, se acostó, despacio, como si fuera a dar

comodidad a su cansancio. Clavó los ojos en el techo; por su alma tensa, desfilaron rostros familiares, paternales, gestos y tierras queridas, la mujer muerta meses antes, con su pasión, sus ojos claros, su ternura.

Y una mañana más, una tarde pasaron, y ningún muro se ofrecía en la urbe para el panorama del Acrópolis. Llovía. Avesquín, que se había levantado con gestos nerviosos, defendió su habilidad, rogó, derrochó palabras extremas. Almorzó, la patrona le preguntó en el hotel por su salud; después volvió a caminar por las enormes avenidas centrales, cuyo asfalto irradiaba soportando la cortina lluviosa.

Al anochecer la metrópoli adoptó de nuevo su aire cocotesco, su profusión de cornisas iluminadas. A todo ilustre viajero se le recibía con guirnaldas luminosas. Algunos tomaban esto como la expresión de un regocijo; en el fondo no había más que frialdad como en el rostro que la mueca ilumina.

Avesquín volvió al Avón después de haber peregri-

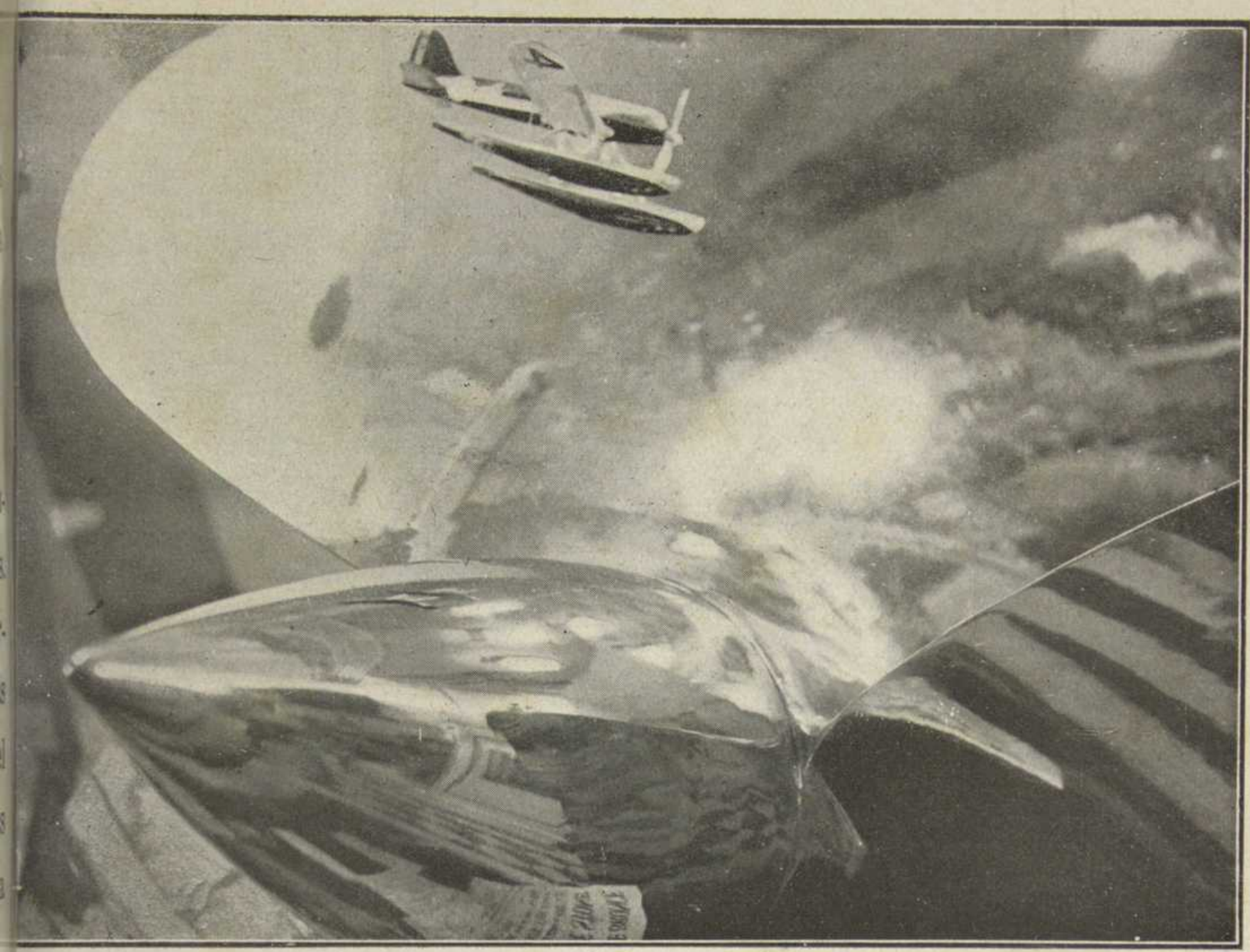
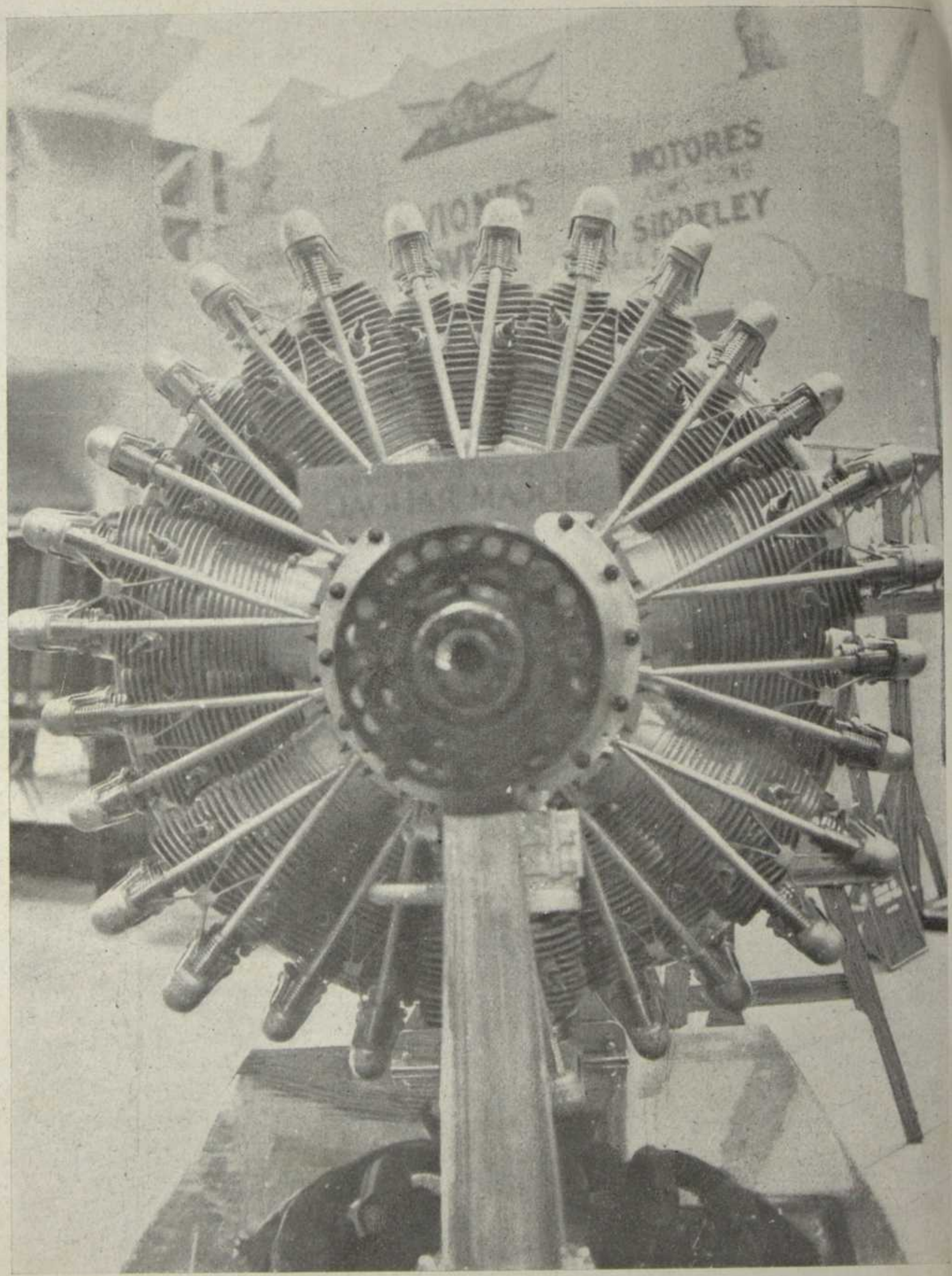
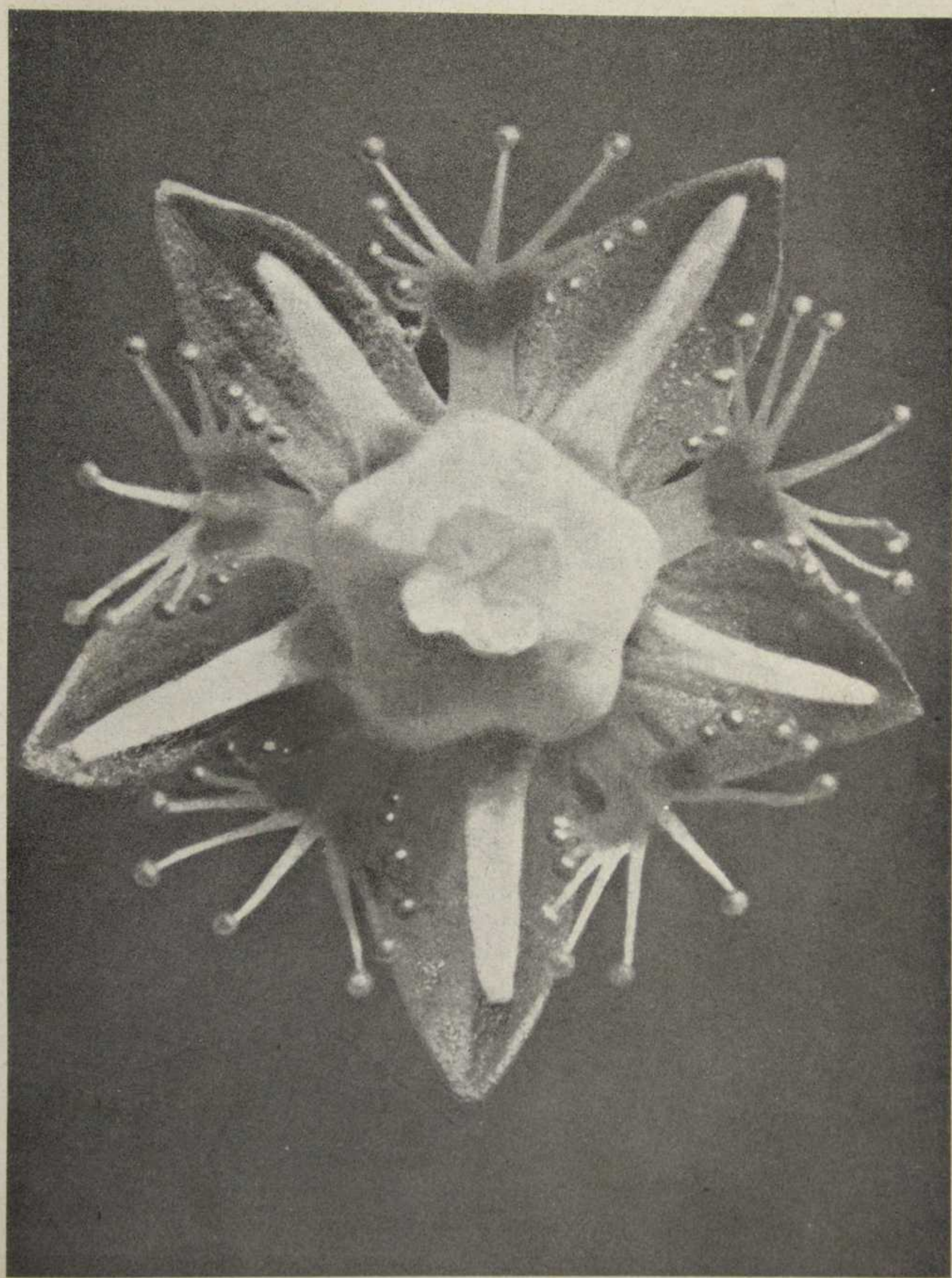


Foto V. Delhez.

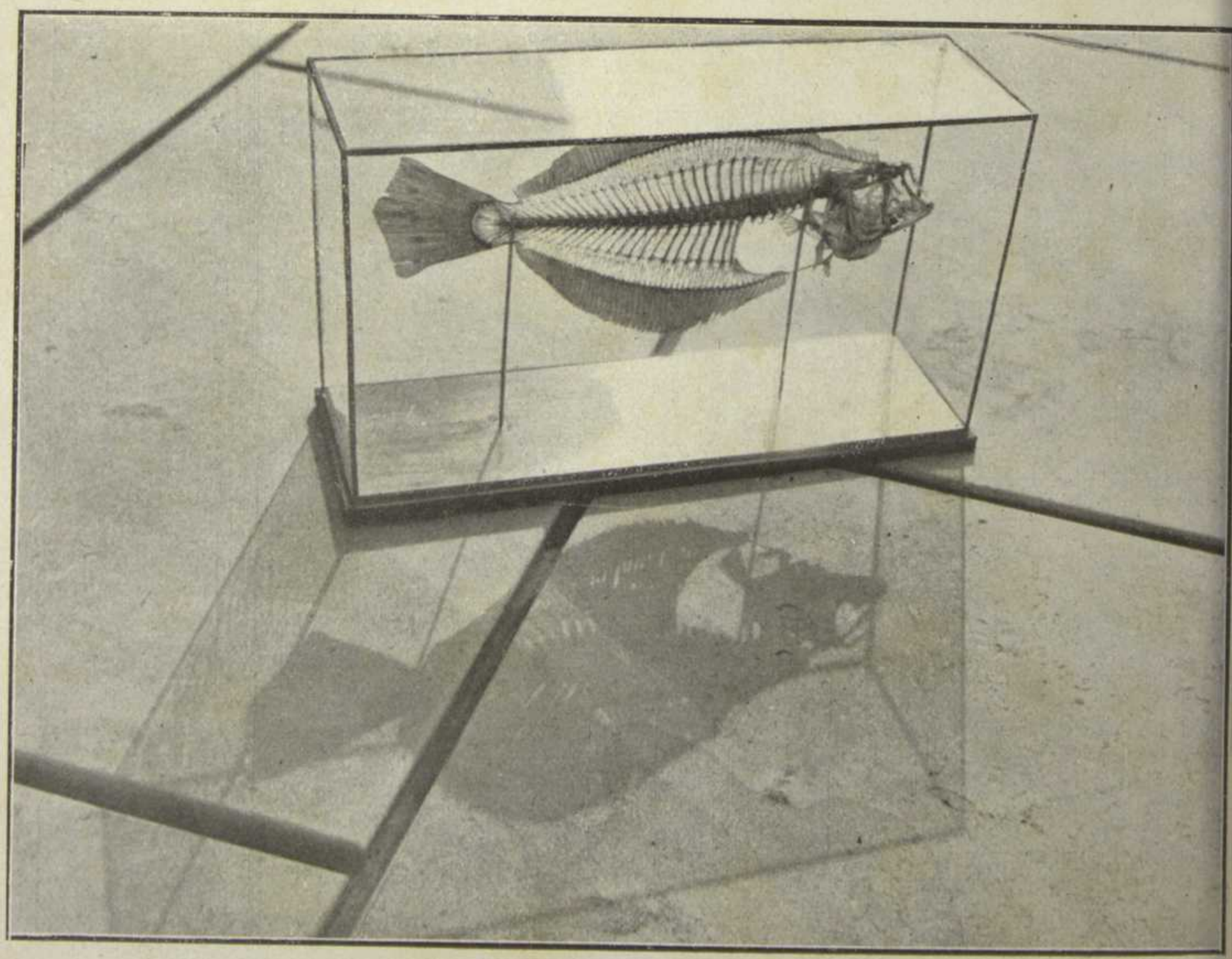
HÉLICE.



MOTOR DE AVION. Exposición Británica.



PARNASSIA PALUSTRIS. Parnasia de los pantanos.
Partes interiores de la flor. Ampliación: 30 veces



PESCADO.

Foto V. Delhez.

nado rondando el corazón de la villa como un malhechor sin suerte. Su ropa, que tuvo en días anteriores, un aliño modesto, aparecía ahora descuidada, resuelta a seguir el desorden de aquel ánimo. El bar estaba desierto, la plataforma de la orquesta mostraba los instrumentos enfundados, un mozo limpiaba sin entusiasmo la máquina niquelada del café. No estaba Madame Cier y en realidad toda la sala tenía un aire de negro esqueleto, vestido con tapices y adornos. Pronto estuvo sentado ante un brevaje turbio; con un gesto que revelaba su agotamiento sacó de un bolsillo papeles, prospectos, cartas grises, una magra cartera. ¿Bastaban estos gestos para llenar un transcurso de horas, para llenar ese gran vacío motivado por el debilitamiento de las sensaciones, por una disminución profunda en el tono de vida? Los cabellos caídos sobre la frente, los ojos inquietos, la creciente demacración, toda su nerviosidad indominable revelaban en él un apuro. Ordenó los papeles y los volvió a guardar, mientras preguntaba al mozo la hora. Estaba ansioso por irse; abandonó unas monedas y salió.

Constató su ansiedad, su apresuramiento como algo fatal, en medio de aquella actividad de fiebre que hacía girar a un mundo en su torno. Tal vez esa prisa fuera

capaz de originar en él objetivos, puesto que toda actividad, aun ciega, lleva ya en su curso un intenso destino. Perseguido por esa idea, él se rebelaba, a cada instante, contra esa pasividad a la que era naturalmente propenso, temperamento contemplativo y afinado. Se rebelaba; echó a andar, siempre por el barrio paralelo al río, y vió, próximo, en la plazoleta, el brillo de los árboles mojados. Un pequeño cinematógrafo, cuyo vestíbulo parecía la boca de un horno tenebroso, llamaba al público con su timbre constante. Grandes letreros anunciaban a Selma Simpkins en *El beso,* "no apta para menores".

El cinematógrafo tenía una sala muy estrecha, miserable desfiladero de sombras. El propietario la había llenado con viejos bancos de iglesia de los que, a lo ancho, sólo cabía uno. Durante la función parecía de este modo un aula o una capilla sórdida, en tinieblas, con un piano por altar. Flotaba un olor a serrín húmedo y a grasa, y por las cortinas traseras entraba frío.

Al sentarse, en la punta de uno de esos bancos, Avesquín tocó a su lado una mano pequeña, helada, que se

retiró velozmente. No alcanzaba a ver nada más que la forma de los asientos y la imagen, borrosa y gastada, en el telón. (El galán echaba llave a la puerta, se volvía hacia el público, en primer plano, con unos ojos siniestros y sensuales). Avesquín advirtió cómo se iba destacando, formando, a su lado, en la sombra, una cara de infinita blancura, una garganta femenina. Su corazón saltó, con ese celo inquieto que la ansiedad compone, se contrajo. Cuidando de no ser notado, volvió apenas la vista: una cabeza joven, de cabellos cortos, de labios entreabiertos, expectantes, permanecía atenta al film. Seguro de su impunidad, la miró más detenidamente. La muchacha vestía de negro, tenía el cuello un poco abultado en su base, curva mórbida, allí donde descansaba el collar de minúsculas perlas. Sus ojos, atentos, habitaban cuencas profundas; esto prestaba a su rostro un aire de magrura doliente, de abstracción. Avesquín volvió los ojos a la escena, pero ciegos; esa sola vecindad — palpitante, femenina, viviente — le infundió un bienestar, su aislamiento cedía como si aquel cuerpo delicado y joven trascendiera un contraveneno inmediato. La sintió sonreír, sonrió; el pianista rompía en fugas maltratadas, pero todo le parecía ahora maravilloso.

Se encendieron las luces, ella se volvió hacia él y él, apenas, libró su rostro como si este movimiento limpiara con dificultad unos goznes secos. Pero en seguida volvieron las tinieblas y la escena, el drama.

De pronto, la muchacha se rió a carcajadas y, como obedeciendo a un gesto inconsciente, "Mire, mire", exclamó. Avesquín sintió crecer en su rostro la turbación, sin respirar esperó que ella reaccionara. Pero seguía inclinada hacia adelante, en éxtasis, la mirada animada, los brazos apretando la silla. Entonces él dijo: "¡Qué barbaridad!", comentando; nada más que eso, nada más que esa cosa estúpida, y se quedó trémulo, contento. Y poco a poco fué organizando su coraje y cuando se encendieron definitivamente las luces, terminada la función, la miró insistentemente. Salió a su lado, mientras ella bajaba la vista y se cubría con la piel pelada. La muchacha se detuvo en el vestíbulo, ante un retrato del actor; Avesquín hizo lo propio, su rostro estaba radiante, tenía ganas de aplaudir allí, ante ella, al héroe. "Trabaja endiabladamente bien", balbuceó en su mal español. "Muy bien", contestó la muchacha con seriedad, "mejor que el príncipe Divani en *"El cetro real"*.

Después de lo cual él se animó a invitarla, comieron

juntos. Ella lo miraba de un modo profundo, circunspecto, desde el fondo de sus cuencas ruinosas, con esos ojos de una intensidad y un alejamiento como Avesquín no había visto en otro país. Ojos que mordían sin retirarse, desde una remota región del alma. Ojos que había visto en las calles del centro, en esas mujeres que miraban con rencor, con soberbia. Comieron en un restaurante de paredes blancas como un laboratorio; ella bebió sobriamente y comió apenas, mientras el hombre permanecía suspenso, dejando que los platos se enfriaran sin probarlos. La muchacha contó que formaba parte de una orquesta. El dijo alguna broma respecto al film; ella lo escuchaba sin sonreír; era muy seria, apenas pronunciaba algunas sílabas. ¿Pero necesitaban acaso hablar? "Tierra, tierra que da estos ojos, este color de carne — pensaba, exaltado, Avesquín —, fruta de labios tibios".

A él le costaba hablar, pero hablaba; por momentos sofocado. La muchacha no se reía de sus errores, se los corregía de un modo cortés y grave, con la mirada inmóvil.

¿Qué hacer, una vez que comieron? El extranjero no

se hubiera animado a nada. Ella esperaba, silenciosa, en la calle. Había dejado de llover. Nubes cargadas y bajas pasaban con rapidez. Los faroles de los vehículos iban abriendo en el suelo bituminoso un rastro amarillo. Avesquín comenzaba a sentir una incomodidad ante aquella mirada seria, cargada de preocupaciones lejanas y enigmáticas. "¿Quiere visitar mi palacio?", preguntó con ese humor de los que pertenecen a una raza cándida, afectos a una naturalidad antigua y nativa. Ella provenía de otras fuentes, más refinadas y complejas. "Vamos", dijo, y esa sequedad a él lo dejó confuso.

El aspecto del cuarto era frío y duro, desmantelado; sobre la cama sin mantas, mostraba una frazada color crema de extremos rojos; desproporcionada, la ventana estaba más próxima del techo que del suelo y, también alto, brillaba un espejo, pobre, cuyo marco debió ser alguna vez dorado; la habitación no tenía cortinas y el papel exhibía un color indeciso. Alguien había fijado hacia un rincón, sobre la cómoda, el recorte de un cisne negro.

La muchacha se paró debajo de la lámpara, se sacó la piel, paseando sus ojos sin curiosidad por la estrecha habitación. Sus gestos eran tranquilos; cruzó los brazos sobre la falda. "¿Le gusta estar acá? — preguntó él —;

el cuarto es frío y feo pero podemos conversar". "Cómo no — respondió ella, sin convicción —; podemos conversar". Avesquín levantó una mano escuálida, decidida a acariciar los cabellos recién descubiertos de la muchacha, negros, la mejilla sombría; pero, detenido de pronto, dejó caer el brazo y permaneció inmóvil y serio, como ella. ¿Qué cosa podía animar aquellos ojos anclados? "Está preocupada, sin duda..." — dijo él. "No, no estoy preocupada, ¿por qué?" Ella respondía, ahora, con cierta violencia, como si la pasividad del hombre la fastidiara. Avesquín apoyó su espalda en el muro. La muchacha fijó sus ojos en el hilo negro de la luz eléctrica que bordeaba el techo y desaparecía por el dintel de la puerta.

Una pausa fué creciendo entre ellos, desarrollándose tanto que sus dos respiraciones, como una defensa, se hicieron sensibles en la atmósfera; él, obsesionado, mantenía los ojos en aquel comienzo blanco de la garganta, sujeto a una lenta palpitación. De instante en instante subía algún ruido de la calle, algún grito, luego una de esas calmas que se organizan como un intenso rumor. A la muchacha no parecía preocuparla este estado; inquieto, Avesquín, acariciando el paño de la mesa, sus dibujos, no hallaba una puerta para el diálogo, hasta que al fin, cuando ella dejó

de mirarlo con inexpresiva tenacidad para clavar sus ojos en la ventana, él comenzó a contar, un poco vacilante, su vida; y empezó por la infancia enfermiza y llegó al capítulo de las fiestas universitarias, en diciembre. La muchacha buscó en su cartera un pequeño espejo, se miró; luego siguió escuchando, con una atención tal que se advertía dirigida a otros puntos ausentes, distantes de aquel relato y de aquella habitación. El advirtió este ajenamiento y, levantándose, alejándose repentinamente de la mesa, enfrentó el rostro severo y dulce de la muchacha, con un gran anhelo de llamarla a su presencia, de atraer para sí ese hilo patético que los negros ojos proyectaban hacia un mundo remoto. Apresurado, vehemente; con las manos desesperándose por ayudar las palabras, fervoroso y mal abogado, se dió a describir los modos de aquella generala que acechaba con equívocas pretensiones, en un palacete venido a menos de su pueblo, a los universitarios; aquel monstruo de insinuantes gestos. Imitó, dando a su boca un esguince violento, el despecho de la generala, hija de un loco vienés de barba roja. Esto, que él creía pintoresco, no lo advirtió ella: fijaba unos ojos ahora presentes pero estupefactos en sus ademanes, exagerados por la vehemencia.

Entonces volvieron al silencio y ella siguió librada a una grande y densa preocupación.

—Lunes — dijo al fin la muchacha, contando con los dedos de uña roja —, somos lunes; martes, miércoles, jueves, viernes: cuatro días más antes del viernes. ¡Qué día espantoso va a ser el viernes, para mí qué día, terrible, terrible! Pero no contó más.

Avesquín caviló. ¡Infinito destiempo que preside los encuentros humanos! Imaginó un universo dramático de horarios confundidos, lleno de gentes que chocaban extraviadas. Abajo, en la calle, qué tiempos coincidirían para ese desfile oscuro y tumultuoso? Toda una grey arrojada en corrientes que ya no se corregirían en su desorden hasta una hora final, hasta un extremo minuto. Tomó la mano de la muchacha.

Sin duda aproximó demasiado su cabeza.

—Acarícieme — le dijo ella con severidad —, si quiere, pero no me bese.

Sorprendido, él retrocedió. La muchacha permaneció impasible, se llevó la mano a la cara, sacudió sus cabellos hacia atrás. Avesquín tuvo la certidumbre de que sus ojos estaban ausentes, su ánimo ausente, y que sólo aquella carne mate se le entregaba.

Pero era una carne hermosa y nueva, desconocida; áspera y cerrada como la vida de su ciudad, carne llena de silencio, fuerte, madurada en la húmeda sombra, en esa humedad que ya ha perdido la tierra europea, árida y agrietada. Se abalanzó sobre aquel cuerpo, y la muchacha, apenas con un gesto, lo apartó, comenzó a desnudarse. No lo miraba. Parecía prepararse a cumplir una labor grave y triste, trascendental, y tenía la frente dominada, sin duda, por esa preocupación que exteriorizaba aplicándose lentamente a doblar su pollera negra, su blusa, tan pobre como pretenciosa, sus medias.

Avesquín, de nuevo, se adelantó, puso la mano sobre aquel pecho en el que aún crecía una fuerte juventud. Ella lo dejaba hacer, dócil. Temblando él acariciaba el seno con suma dulzura, poseído de una ternura voraz y tímida.

Pero como tocado por un grito interno, espantoso, detuvo de golpe su mano. Inmóvil, abría unos ojos desmesurados. En toda su infinita hondura abarcaba — mirando la dulce piel femenina, los labios entreabiertos, la mansa y repugnante espera — el abismo que separaba su angustia de ese objeto de goce.

Los pasos de los dos resonaron en la escalera, trastabillantes, como un cuerpo que cae.

La noche estaba húmeda, helada y él apretó el paso sin saber todavía qué dirección tomar. En la calle ya sólo algún reverbero alternaba su luz con el aliento último de los bares, exhalado en las aceras como un espectro lechoso; pero nada de eso veía, sus ojos estaban absortos en una visión remota y cruel. Así pasó por delante del Hotel Municipal para emigrados, de la adyacente plaza que era un pozo sombrío, de la estación suntuosa, abierta como una gran boca hospitalaria. Iba con la cabeza tendida hacia adelante, como si esta tensión satisfaciera su apuro. Un rumor martillaba su oído: "¡Huir!, ¡huir!" y su impotencia ante este grito que se mezclaba con obsesionantes imágenes del pasado se convirtió en una sorda exasperación, en una desesperanza infinita. Se paró, atento al silencio circundante, y desde esa esquina vió en la plaza, dormidos, en los bancos, a unos cuantos hombres, encogidos, helados, sucios de esa costra que los aisla en un mundo ya ilusorio y sin pena. Miró las calles desier-

tas que se bifurcaban allí; de un lado el río, del otro las grandes moles silenciosas, con sus ventanales herméticos, blancos. Un hombre como él, solitario, apenas visible en la noche, limpiaba la esfera de un alto reloj. Avesquín movió los labios sin hablar, sintió la mezquindad de su cuerpo en medio de aquel mundo preciso, seco, grandioso; el frío y la soledad lo agitaron en un estremecimiento. No tenía por qué permanecer ahí parado, por qué estar más adelante o en otro sitio, la ciudad lo desconocía, su volumen humano sobraba en esa feria de carne velozmente dirigida hacia éxitos concretos. Exhaló un gruñido ronco, volvió la espalda a la región edificada, y se apresuró en dirección al río. Huir, huir—el martilleo seguía, su conciencia retenía ideas siniestras que iban tomando forma. Pensó en la única salvación, ofrecerse en un cargo, embarcarse, partir. Su corazón palpitaba, temió de pronto, ante esa próxima claridad, desvanecerse, caer; dió unos pasos más y, presa de un miedo vago, corrió, como si quisiera dejar atrás la masa cruenta de tinieblas. Corrió, sólo su palidez iluminada, atravesándola, la noche. Tuvo que cruzar las vías del ferrocarril; al fin vió los navíos; un bello halo agigantaba sus luces. Una profunda angustia acumulada lo hacía jadear y, al

tropezar con un alambrado, cayó. Había quedado en una postura grotesca, extendido como un sapo, y se incorporó, despacio, sin pararse. Podía esperar el alba así, inmóvil: las embarcaciones estaban cerca. Las miró con alivio y esperó, antes de volver los ojos hacia esa elevación ya distante, donde comenzaba la ciudad, sus edificios, el páramo inmenso: Buenos Aires.

EDUARDO MALLEA.

Los versos que Mme. Cier declama en este relato y que había leído en una vieja revista, pertenecen a M. Jean Cocteau.

EL MARTIN FIERRO

Sospecho que no hay otro libro argentino que haya sabido provocar de la crítica un dispendio igual de inutilidad. Tres profusiones ha tenido el error con nuestro *Martín Fierro:* una las admiraciones que condescienden, otra los elogios groseros, ilimitados, otra la digresión histórica o filológica. La primera es la tradicional: su prototipo está en la incompetencia benévola de los sueltos de periódico y de las cartas que usurpan el primer cuaderno, el de cubierta celeste, de la edición vulgar, y sus continuadores son insignes y de los otros. Disminuidores profesionales de lo que alaban, nunca dejan de celebrar en el *Martín Fierro* la falta de retórica: palabra que les sirve para nombrar la retórica deficiente — lo mismo que si emplearan *arquitectura* para significar la intemperie, los derrumbes y las demoliciones. Imaginan que un libro puede no pertenecer a las

letras: el *Martín Fierro* les agrada contra la inteligencia, en pro de una herejía demagógica del pauperismo como estado de gracia y de la imprevisión infalible. El entero resultado de su labor, cabe en estas líneas de Rojas: Tanto valiera repudiar el arrullo de la paloma porque no es un madrigal, o la canción del viento porque no es una oda. Así esta pintoresca payada se ha de considerar en la rusticidad de su forma y en la ingenuidad de su fondo como una voz elemental de la naturaleza (*Obras,* tomo noveno, página 828).

La segunda — la del elogio botarate a malsalva — no ha realizado hasta hoy sino el sacrificio inútil de sus "precursores" (*) y una forzada igualación con el *Cantar del*

(*) Así el mismo Lugones. Copio su rápida eliminación de Ascasubi (*El payador*, página 156): Véase, por ejemplo, cómo describen la mañana campestre, el poeta verdadero y el falso. Hernández lo hará fácilmente en media estrofa de las suyas: treinta y dos sílabas por todo:

Apenas la madrugada
Empezaba a coloriar,
Los pájaros a cantar
Y las gallinas a apiarse...

Los dos verbos metafóricos, *coloriar*, que es propiamente, enrojecer como la sangre, y *apiarse*, condensan toda la impresión buscada. Ascasubi divaga en términos triviales para expresar lo primero:

Venía clariando el cielo
la luz de la madrugada,

Cid y con la *Comedia* dantesca. En estudio anterior sobre el coronel Ascasubi, he discutido la primera de esas actividades; de la segunda básteme referir que su perseverante método es el de pesquisar versos contrahechos o ingratos en las epopeyas antiguas — como si las afinidades en el error fueran probatorias. Por lo demás, todo ese operoso manejo deriva de una superstición: la de presuponer que determinados géneros literarios (en este caso particular, la epopeya) valen formalmente más que otros. La cándida y estrafalaria necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico, ha pretendido comprimir, en ese cuchillero individual de mil ochocientos setenta, el proceso misceláneo de nuestra historia. Oyuela (*Antología poética hispano-americana,* tomo tercero, notas) ha desbaratado ya ese *complot.*

---

dice; y allí donde el otro empleó cuatro palabras, él necesita tres versos, un ripio y un pleonasmo:

y las gallinas, "al vuelo",
se dejaban cair al suelo
"de encima" de la ramada.

Dejo de transcribir. Admitido el argumento sintáctico de nuestro primer escritor, es incontestable, 1º, que la brusca estrofa de Hernández, con su descarga de episodios de la mañana, parece menos apta que la del otro para sugerir un proceso lento, gradual; 2º, que las representaciones o imágenes elegidas para significar la hora, son idénticas en los dos, hecho que no perjudica al mayor; 3º, que son bastante prescindibles las dos estrofas.

La tercera, distrae con mejores tentaciones. Afirma con delicado error, por ejemplo, que el *Martín Fierro* es una presentación de la pampa. El hecho es que a los hombres de la ciudad, la campaña sólo nos puede ser presentada como un descubrimiento gradual, como una serie de experiencias posibles. Es el procedimiento de las novelas de aprendizaje pampeano, de adecuación, *The purple land* (1885) de Hudson, y *Don Segundo Sombra* (1926) de Güiraldes, cuyos protagonistas van identificándose con el campo. No es el procedimiento de Hernández, que presupone deliberadamente la pampa y los hábitos diarios de la pampa, sin detallarlos nunca — reserva natural en un gaucho, que habla para otros gauchos. Alguien me querrá oponer estos versos, y los precedidos por ellos:

Yo he conocido esta tierra
En que el paisano vivía
I su ranchito tenía
I sus hijos y mujer.
Era una delicia el ver
Cómo pasaba sus días.

El tema, entiendo, no es la miserable edad de oro que nosotros percibiríamos; es la destitución del narrador, su presente nostalgia (*).

Rojas (*Obras,* tomo noveno, página 784) no le deja lugar en el porvenir sino al estudio filológico del poema — vale decir a la ya incontenible disensión sobre la palabra *cantra* o *contramilla,* más adecuada a la infinita duración del Infierno que al plazo relativamente efímero de nuestras vidas. En ese particular, como en todos, una deliberada subordinación del color local es típica de *Martín Fierro.* Comparado con el de los "precursores", su léxico parece rehuir los rasgos diferenciales del lenguaje del campo, y solicitar el *sermo plebeius* común. Recuerdo que de chico me sorprendió su entendibilidad general, y que me pareció de compadre criollo, no de paisano. El *Fausto* era mi norma de habla rural. Ahora — con algún conocimiento de la campaña — el predominio del soberbio cuchillero de pulpería sobre el paisano reservado y solícito,

(*) Otra de tantas injusticias sentimentales: la agricultura virgiliana y sin culpa, origina chacareros ávidos y deplorables; la ganadería sangrienta — mera proveeduría de los corrales, mera preparación — hombres que se bastan y dignos. El motivo tiene que ser esa *dignidad del peligro,* que reconocía nietzscheanamente el hombre perfecto de letras, el ponderoso lexicógrafo Samuel Johnson.

me parece evidente, no tanto por el léxico manejado, cuanto por las repetidas *balacas* y la intención.

Otro recurso para descuidar el poema, lo ofrecen los proverbios. Esas lástimas — según las califica definitivamente Lugones (*El payador,* página 227, véase también 181) — han sido consideradas más de una vez, parte sustantiva del libro. Inferir la ética del *Martín Fierro,* no de los destinos que presenta, sino de los mecánicos dicharachos hereditarios que estorban su decurso, o de las moralidades foráneas que lo epilogan, es una distracción que sólo la reverencia de lo tradicional pudo recomendar. Prefiero ver en esas prédicas, meras verosimilitudes o marcas del estilo directo. Creer en su valor nominal es obligarse infinitamente a contradicción (*). Así, en el canto séptimo de *La ida,* ocurre esta copla que lo significa entero al paisano:

Limpié el facón en los pastos,
Desaté mi redomón,

(*) Caso parecido el de Mr. Valiant-for-truth, en la novela puritana de Bunyan. La sola declaración: *Pelié, señor, hasta que se me pegó a la mano la espada; y cuando estuvieron unidas, pelié como si una espada me creciera del brazo; y cuando la sangre me corrió por los dedos, pelié con más coraje que nunca,* lo significa con mejor precisión que las cristianerías bobas del texto.

Monté despacio, y salí
Al tranco pa el cañadón.

No necesito restaurar la perdurable escena: el hombre sale de matar, resignado. El mismo hombre que después nos quiere servir esta moralidad:

La sangre que se redama
No se olvida hasta la muerte.
La impresión es de tal suerte
Que a mi pesar, no lo niego,
Cai como gotas de juego
En la alma del que la vierte.

La verdadera ética del criollo está en el relato: la que presume que la sangre vertida no es demasiado memorable, y que a los hombres les ocurre matar. (El inglés conoce la locución *kill his man,* cuya directa versión es *matar su hombre,* descífrese *matar el hombre cuya muerte era mía* o *matar el hombre que tiene que matar todo hombre). Quién no debía una muerte en mi tiempo,* le oí quejarse con dulzura una tarde a un señor de edad.

* * *

Arribo así, por eliminación de los percances tradicionales, a una directa consideración del poema. Desde el verso decidido que lo inaugura, casi todo él está en primera persona: hecho que juzgo capital. Fierro cuenta su historia, a partir de la plena edad viril, tiempo en que el hombre es, no dócil tiempo en que lo está buscando la vida. Eso algo nos defrauda: no hemos salido de la tutela de Dickens, inventor de la infancia, y preferimos la morfología de los caracteres a su perfección y adultez. Queremos experimentar cómo se llega a ser Martín Fierro...

¿Qué intención la de Hernández? Esta limitadísima: la relación del destino de Martín Fierro, en su propia boca. En esa relación, su carácter. Sirven de prueba todos los episodios del libro. El *cualquiera tiempo pasado,* normalmente *mejor,* del canto segundo, es la verdad del sentimiento del héroe, no de la desolada vida de las estancias en el tiempo de Rosas (*). La fornida pelea con el negro,

(*) Es sabido que era federal José Hernández, y que militó de muchacho bajo las órdenes de don Prudencio Rosas. Dos menciones directas de la tiranía registra el *Martín Fierro,* ambas para dar a entender que antes o después de Caseros, la pobre suerte del soldado es igual. Copio una de ellas:

Porque todo era jugarles
Por los lomos, con la espada,

en el canto séptimo, no corresponde ni a la sensación de pelear ni a las inquietas lucideces y fallas que rinde la memoria de un hecho, sino a la narración estoica del peleador. No intuimos la pelea, sino al paisano Martín Fierro contándola. (En la guitarra, como la he escuchado más de una vez, el chacaneo del acompañamiento recalca bien su intención de triste coraje. Esa individuada pelea es seguida en el texto por otra tan impersonal y esquemática, que la sospecho una generalización de muchas peleas, su declaración y su elipsis). Todo corrobora; prefiero destacar unas estrofas sueltas para que las remire el lector. Copio esta notificación total de un destino:

Había un gringuito cautivo
Que siempre hablaba del barco
I lo ahugaron en un charco

Y aunque usté no hiciera nada,
Lo mesmito que en Palermo
Le daban cada cepiada
Que lo dejaban enfermo.

La otra:

Supo todo el Comendante
Y me llamó al otro día,
Diciéndome que quería
Averiguar bien las cosas:
Que no era el tiempo de Rosas,
Que aura a naides se debía.

Por causante de la peste.
Tenía los ojos celestes
Como potrillito zarco.

Entre las muchas circunstancias de lástima — atrocidad e inutilidad de esa muerte, recuerdo verosímil del vapor, rareza de que venga a ahogarse a la pampa quien atravesó indemne el mar — creo debe su eficacia la estrofa a esa posdata o adición patética del recuerdo: *tenía los ojos celestes como potrillito zarco,* tan significativa de quien supone ya contada una cosa, y le restituye la memoria una imagen más.

Tampoco en vano, asumen la primera persona estas líneas:

De rodillas a su lao
Yo lo encomendé a Jesús.
Faltó a mis ojos la luz,
Tuve un terrible desmayo.
Cai como herido del rayo
Cuando lo ví muerto a Cruz.

Cuando lo vió muerto a Cruz. Fierro, por un pudor de la pena, da por sentado el fallecimiento del compañero, finge haberlo mostrado.

Esa postulación de una realidad, me parece significativa de todo el libro. Su tema — lo repito — no es la imposible presentación de todos los hechos que atravesaron la conciencia de un hombre, ni tampoco la desfigurada, mínima parte que de ellos puede salvar el recuerdo, sino la narración del paisano, el hombre que se muestra al contar. El proyecto comporta así una doble invención: la de los episodios y la de los sentimientos del héroe, retrospectivos estos últimos o inmediatos. Ese vaivén impide la declaración de algunos detalles: por ejemplo, no se nos informa si la tentación de darle unos rebencazos a la mujer del negro asesinado, es una brutalidad de borracho, o — eso preferiríamos — una desesperación del aturdimiento, y esa perplejidad de los motivos lo hace más real. En esta discusión de episodios me interesa menos la imposición de una determinada tesis, que este convencimiento central: la esencia novelística del *Martín Fierro,* hasta en los pormenores. Novela, novela de organización cuidada o genial, es nuestro *Martín Fierro:* única definición que puede trasmitir puntualmente el orden de placer que nos da, y que condice sin escándalo con su fecha. Esta, quién no lo sabe, es la del siglo novelístico por antonomasia: el de Dostoievski, el de Meredith, el de Butler, el de Tolstoi, el de

Flaubert. Cito esos nombres evidentes, pero prefiero unir al de nuestro criollo el de otro americano, también de vida de recuerdo y de riesgo, el principal, insospechado Mark Twain de *Huckleberry Finn.*

Dije que una novela. Se me recordará que las epopeyas antiguas representan una preforma de la novela. De acuerdo, pero asimilar el libro de Hernández a esa categoría primitiva, es agotarse inútilmente en un juego de fingir coincidencias, y es renunciar a toda posibilidad de un examen. La legislación de la épica — metros heroicos, manejo servicial de los dioses, destacada situación política de los héroes — no es aplicable aquí. Las condiciones novelísticas, sí lo son (*). De su ordenada aplicación eventual, estas envidadoras páginas no pretenden ser sino un prólogo.

JORGE LUIS BORGES.

(*) Queda su condición de verso. Por ella ha trascendido a las guitarras y a los hombres de la distancia; a ella se debe enteramente su difusión oral. Tiene además otra recelada virtud, que se refiere a la economía interna del libro, no a la mecánica de su éxito. El verso — como el coturno, la veneración y la máscara, en la tragedia esquílea — concede al *Martín Fierro* ese grado mínimo de irrealidad, que es condición del arte. Una directa narración — recuérdese el problema de Güiraldes, en *Don Segundo Sombra* — demandaría un interlocutor, un motivo. El verso, en cambio, se presenta y está.

EXCUSAS POR MI SALUD

Colaborador de las más importantes revistas norteamericanas — The Hound and Horn, The American Caravan, The New Republic —, *Gerald Sykes es uno de los cuentistas jóvenes de los EE. UU. para quienes comienza la más promisoria nombradía. Cuenta veintiocho años y aparte de esos relatos que han originado su reputación, tiene escrita — aunque todavía inédita — una novela "Manufacturer into Christ", que afianzará sin duda su joven prestigio.*

Una tarde, al regresar a casa durante las vacaciones, mi madre me pidió que regalara uno de mis juguetes viejos, cierto taller en miniatura, a Russell Berg. Por lo general, cuando me interrumpía en la lectura de mis libros yo continuaba leyendo sin más hasta que se alejaba. En esta ocasión, sin embargo, cerré mi libro y dí un salto y la besé y sin pronunciar palabra trepé los cuatro pisos que me separaban del desván en nuestra casa de departamentos. Encontré el polvoriento y pesado juguete, bajé con él y me cambié de ropa. Estaba aún en el mejor estado de ánimo cuando tomé un tranvía de elevación para ir hacia la casa que durante tres generaciones habitaran los Berg y hacia

las escenas de mi propia niñez. Mis padres y los de Russell habían vivido, durante más de un década, en casas contiguas. Casi de una edad, con apenas dos meses de diferencia, él y yo nos habíamos criado juntos en la primera niñez; pero no lo había vuelto a ver en el curso de ocho años, desde los doce. A los nueve años lo retiraron del curso de gramática y a los doce fué confinado en su casa. Mi madre fué uno de los pocos extraños que lo vieron a partir de entonces y esta distinción la obtuvo gracias al hecho de llevarle de regalo mis juguetes viejos — todos, al cabo de algunos años, con excepción del taller. Las visitas que le llegaban se vieron pronto desalentadas por sus padres y, al final, hasta las preguntas por su estado se desvanecieron. Deseaban que se le olvidara y lo consiguieron al fin. Recuerdo haber pronunciado su nombre años después. Fué durante una sobremesa, concluído ya mi primer curso de psicología. Explicaba a mis padres las tres clases posibles de desarrollo malogrado. Idiotas, imbéciles y retardados, decía; y entonces se me ocurrió un ejemplo. Russell Berg, declaré, a causa de haberse detenido su desarrollo mental a los nueve años, debía ser clasificado como un imbécil.

—Eso es lo que es, me temo, un imbécil — repetía.

Esta repetición era cruel, era el triunfo sobre un viejo enemigo. Pero no era Russell el enemigo, no, era su abuela.

Cuando lo recuerdo deliberadamente, veo ante todo sus ojos. Eran grandes y ultramarinos. Los recuerdo clavados absortamente, con sus párpados rápidos. Su cuerpo yacía sobre un círculo trazado con un palo, donde cayó mientras jugaba a las bolitas, atacado de epilepsia. No era esta su primera convulsión y tampoco, pues, una sorpresa para los niños que lo rodeaban en silencio esperando que se juntara sobre sus labios la espuma. Como yo era su amigo más íntimo y su campeón me hice cargo de él y, cuando llegó su abuela, la ayudé a llevarlo hasta su casa. Su abuela había estado vistiéndose y corrió a la calle sin polleras, cubierta con una enagua color ópalo que mostraba los huecos de sus rodillas. Yo no podía dejar de mirarlas, aunque con un fiero y pueril rencor. Sus piernas eran famosas en la vecindad porque había sido una coqueteadora, aficionada a levantarse las polleras al subir los escalones de los porches en las mañanas de domingo y a solicitar risueña la aprobación de los hombres. También la encantaban los cuentos intencionados. Se llamaba Mrs. Weber. La familia era alemana, de buena posición y protestante.

Cuando evoco a Mrs. Weber recuerdo cómo envidiaba mi reputación de estudioso; una vez echó a volar en septiembre la noticia de que yo quería regresar al colegio. Este no constituye sino apenas un ejemplo, más bien divertido, de su constante animadversión. No dejaba de ser ingenioso de su parte, ya que nadie prestaba fe a mi defensa, pese a ser del todo exacto que nunca abría yo un libro después de clase. No era ni excesivamente estudioso ni, como ella lo sugería, poco atleta; todos los días iba a buscar a Russell para practicar con un equipo de foot-ball que yo capitaneaba. En cuanto a él, su única utilidad en el equipo consistía en ser el undécimo hombre, porque no podíamos esperar de un muchacho así ni la más simple o natural cooperación. Era frecuente que ayudara a la parte contraria en algún partido importante, o que se parara a pelear por lo común con cualquier compañero de su propio bando. Aunque muy pendenciero, perdió casi todas las peleas, y lo lastimaron por añadidura en casi todos los partidos donde intervino — generalmente lo lastimaba yo, su amigo y su campeón. Mrs. Berg recibía las lamentaciones de sus amigas y Mrs. Weber me censuraba a causa de los golpes mucho antes de sospecharse la menor lastima-

dura, antes que corriera el rumor de su primer colapso convulsivo.

Recuerdo haber oído este rumor una mañana de invierno, a las pocas horas de haberse caído él, mientras se vestía, sobre un calorífero. Esto fué explicado más tarde por Mrs. Weber como un mero caso de asfixia, producido por el humo del hornillo, y a la larga la cosa se olvidó. Varios meses debieron pasar antes de acontecer un incidente que su infortunada familia explicó con dificultad, porque se produjo ante dos testigos; y yo era uno de ellos. Habíamos estado jugando Russell y yo con un chico llamado Bub cerca de una choza que los tres construyéramos en unos bosquecillos de nuestra vecindad. Cuando Russell cayó, con un gemido extraño, Bub se precipitó en busca de auxilio; pero yo no hice nada, simplemente permanecí allí, contemplando las convulsiones de Russell. Pronto llegaron corriendo con Bub, Mrs. Berg, Mrs. Weber y su cocinera Lizzie. Mostraron tal dolor y pánico que me sentí avergonzado.

—¡Qué es lo que le has hecho! — me preguntó Mrs. Weber. No pude idear excusa alguna. Justo antes del desmayo él y yo habíamos estado trabados en una lucha con raíces de cardo y yo le había roto la suya y vencido. Temí

seriamente que mi triunfo en el duelo — lo había golpeado brutalmente cerca de la muñeca — fuera la causa del colapso. Me avergoncé también de no haber hecho más que contemplar sus convulsiones. Pero mi más honda vergüenza se originó en el estremecimiento triunfal que experimenté cuando su mal, su eclipse indudable, fué manifiesto. Después de ayudar a conducirlo hasta su casa escuché en silencio los regaños de Mrs. Weber y las gracias de Mrs. Berg. Pero ya en casa relaté a mi madre con animación lo sucedido. A mi madre y a mí nos unía extrañamente la animadversión que Mrs. Weber me tenía.

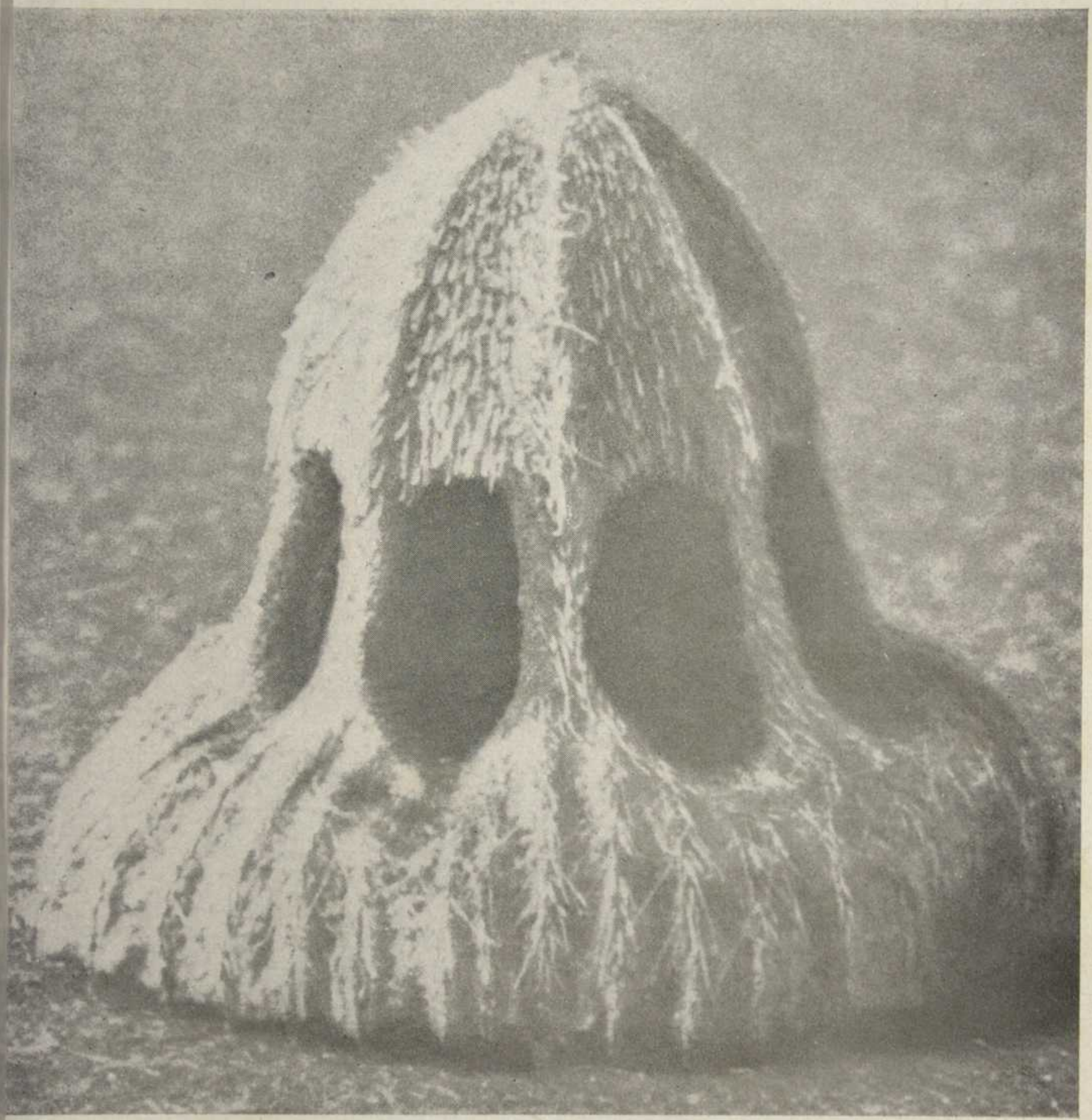
Los bosquecillos en que cayó Russell se hallan convertidos hoy en un suburbio y no queda ni siquiera el sitio libre de nuestra choza; yace sin duda treinta pies bajo la superficie porque los terrenos han sido rellenados. Pero a juzgar por un diario de niñez que descubrí hace pocos días en el desván debí pasar todas las tardes bellas hundido en los sótanos domésticos. Dichos bosquecillos son en realidad el origen de esto que escribo, porque por la sugestión de mi diario reaparecieron ante mí y recordé haberle tirado a Russell una naranja verde durante un singular combate revivido entre ellos; vi a la dura fruta atravesar un árbol, chocar con su nuca blanca y voltearlo. En este re-

cuerdo comienza esta excusa. Pensé cuán a menudo le había lastimado; esta fué mi idea inicial.

Cuando jugábamos afuera lo hacíamos en estos bosquecillos; cuando adentro, en su casa, que era más grande y mejor que la mía. Russell poseía más juguetes que yo y que cualquier otro chico del lugar. La mayoría de ellos eran regalos de su abuela — menos como un signo, pienso, del amor que le profesaba como del desagrado que hacia mi sentía. El más venerable de estos presentes era una pequeña mesa de billar que se instaló en lo que más tarde se llamaría la sala de billar. Recuerdo particularmente una tarde, un sábado, día que entré en la sala de billar en estado de gracia beatífica. Acababa de confesar y me disponía a recibir la primera comunión en la misa de ocho de la mañana siguiente. En ese período intersacramental yo permanecía ansiosamente en guardia contra el pecado y especialmente contra los pensamientos deshonestos; me impresionaba más de lo común esa regla de la Iglesia que juzga sacrilegio recibir la Hostia, sea en estado de pecado mortal sea después de haber comido o bebido pasada la medianoche anterior. Un domingo por la mañana cuando me preparaba a recibir la Eucaristía me lavé los dientes con la cabeza echada hacia adelante para que no pudiera desli-

ERNEST ANSERMET. Dibujo de Picasso.

BOROBUDUR. Terraza superior. Java central.



CALLISTEMA BRACHIATUM: Grano de escabiosa.
Ampliación: 20 veces

MONOLITO. Tiahuanaco. Perú.

zárseme una gota de agua en la garganta. Si algo me tentaba balbucía silenciosamente una corta rogativa a la Virgen.

Encontré a Russell en la sala de billar y comenzamos una partida. Al cabo de un rato Mrs. Weber y Mrs. Berg aparecieron en la puerta y nos miraron jugar. Yo hice la carambola.

Mientras nos disponíamos a iniciar otra partida Mrs. Weber declaró que Russell y Bub debían jugar aliados contra mí. "Tú eres el mayor. Debes dejarlos jugar así", me dijo. Traté de protestar arguyendo que sus puntos en el partido anterior, sumados, sobrepasarían en mucho los míos, y que, por otra parte, yo era sólo dos meses mayor que Russell; pero deliberada o sinceramente ella pareció ser por completo impermeable a lo que yo quería significar.

—Bueno, que jueguen — expresé finalmente.

—Todo el mundo está en contra tuya — me dijo Mrs. Berg —. Yo estaré de tu parte.

Durante el juego Russell levantó inesperadamente con el taco las polleras de su abuena y exclamó: "¡Echen un buen vistazo, caballeros. Siempre está mostrándolas!" Poco después le apuntó desde atrás con el taco, pero en ese

preciso instante le tocó jugar. Lo halagaron con el fin de que pusiera atención en la partida. Mas no tardó en enrostrarme con una mueca, para decirme: "¿Tú, por qué estás tan callado? Este ha estado confesándole sus pecados al cura. Tiene miedo de decir algo sucio. Quiere engullir la oblea mañana por la mañana". (*).

Jugué con aire ceñudo y habría ganado el tiro definitivo si Mrs. Weber no me hubiera hablado mientras apuntaba. A pesar de presentárseme luego tres oportunidades más, erré todas las veces por enojado y ansioso. Bub terminó la partida y como era bastante tarde todos nos dispusimos a dejar la sala. No fuí capaz, sin embargo, de reprimir una pregunta con la que había estado luchando. "Mrs. Weber — pregunté —, ¿por qué me odia usted? No me refiero a este partido, que ya pasó. Pero, ¿por qué me odia usted tanto?"

—¡Qué idea, yo no te odio! — respondió —. ¿Qué es lo que te ha hecho suponer eso? Siempre pensé que fuéramos

(*) En el momento de releer esta página me detiene esta expresión que apunté al principio siguiendo el curso de mi memoria y sin temor a que nadie dudara. Ahora espero que se creerá en su realidad. Aunque no me queda espacio para introducir aquí estos aspectos de su carácter, Russell tenía a veces verdadera penetración así como el don de la frase violenta.

los mejores amigos, tú y yo. No me imaginaba que tuvieras ideas de esta especie —. Me tomó la mano y la retuvo contra su pecho.

Lamenté mucho, mucho haber hablado. Los otros también se sintieron molestos y continuaron saliendo del cuarto. Mrs. Weber y yo quedamos solos.

—No quise significar lo que dije... lo retiro — ofrecí.

—Vaya, yo creí que fuéramos los mejores amigos, tú y yo — repitió ella en tono de reproche.

Estuvimos así, en silencio, un largo rato. Ella siguió reteniéndome la mano. Luego, al reflexionar en ese momento, me he sentido bien seguro de que la vieja sospecha de mi madre en el sentido de que Mrs. Weber era una católica renegada — acababa de confirmarse; porque parecía haber entendido como ningún protestante nato habría entendido que si se me inclinaba a los pensamientos concuspicentes sería al día siguiente inelegible para la Comunión. Aquella noche, en la cama, aumentó la convicción de mi crimen. A la mañana siguiente, en la alternativa de confesar mi indecisión a mi madre o correr el riesgo de un sacrilegio, tomé un vaso de agua como por error y no recibí la Hostia.

Pero debo volver a los ojos de Russell porque acabo

de recordarlos con pena, como si hubiera estado descuidando algo importante. Recuerdo cuando le tomé por las sienes y clavé mi vista en sus ojos. La pupila del izquierdo tenía una pequeña rasgadura en la parte alta. Esto debió provenir de un día en que yo había invitado a Bub para que jugáramos un partido de "scrub baseball". Mientras esperábamos que este apareciera — había ido en busca de la única pelota de que entonces disponíamos —, Russell recogió una piedra que empezamos a pasarnos uno al otro en la cancha de Bub; teníamos los guantes puestos. Sin advertencia previa, Russell me arrojó la pelota a la cabeza. Aunque no nos separaban más de quince pies, logré cogerla. Un instante antes de volverla a tirar, hice una finta con mi guante. Luego la arrojé despacio, pero a él lo perdieron por igual mi gesto y su miedo de dejarla escapar. La piedra se deslizó suavemente por entre la mano hasta su ojo izquierdo. Una gota carmesí apareció en el iris ultramarino. Me incliné hacia él: mantenía el ojo abierto para que se lo viera.

Corrí a su casa, que estaba a dos puertas de allí. Mrs. Berg y Mrs. Weber realizaban en su casa una reunión de bridge. Me dirigí derechamente a la mesa de Mrs. Berg.

—¡Russell está ciego! — grité.

Por aquel tiempo sus continuos contratiempos eran famosos en la vecindad. Varios de los jugadores de bridge echaron a correr conmigo, saltando por encima de un seto para no tomar el camino más largo. Mrs. Weber trató de saltarlo y se cayó. La ayudé yo a levantarse.

—¡Qué le has hecho! — murmuró sin alientos. Arrancó su codo de mi mano una vez que estuvo de pie.

Cuando vió el ojo herido se volvió repentinamente a mí:

—¿Por qué le tiraste?

—Agarra con dedos de manteca; por eso ha pasado esto — expliqué.

—¿Qué quieres decir?

—Pone las manos así en vez de ponerlas así.

—Qué importa como pone las manos. ¿Por qué le has tirado? ¿Qué es lo que pretendían hacer, arrancarse los ojos, o qué?

—No es más que en un ojo — farfullé.

—¿Qué dices?

No repetí lo que había dicho.

—No es más que en un ojo... ¡Han oído eso! — expresó a las demás mujeres.

—Ven, madre; basta de querellas — intervino Mrs. Berg.

—Yo no estoy querellando, sólo quiero averiguar por qué quisieron arrancarle los ojos a Russell.

—Yo la ayudaré, Mrs. Berg — ofrecí; pero parecieron querer prescindir de mí.

Russell fué conducido a un hospital oftalmológico particular y operado en el término de una hora. Más tarde se sostuvo que esta diligencia le salvó el ojo; la rasgadura resultó el único mal. La operación fué costosa y mi padre no habría podido contribuir a ella ni siquiera con una parte. Aquella tarde lloré durante dos horas. Ni siquiera aduje ante mí mismo la circunstancia de que él tratara primero de pegarme con la piedra; me condené, simplemente. Ese dia en que asumí una porción tan indebida de culpabilidad o excusas, creo que ha quedado impreso indeleblemente en mi carácter. Y explica que al recordar a Russell evoque, ante todo, sus ojos.

Claro está que no pensé en ninguna de estas cosas mientras llevaba a Russell mi viejo juguete. Aun después de llamar a la puerta de los Berg y de ser introducido por Lizzie ni un solo de esos recuerdos había acudido a mi memoria. Vinieron luego. Deposité el juguete en la mesa

del vestíbulo y esperé en la sala. Mrs. Berg bajó con un brazo enfermo suspendido de un pañuelo de seda negra. En desmedro de las enfermedades repetidas y la desventura de su familia, la muerte de su hija, la tiranía de su madre, los años que había dedicado a Russell, su propia salud precaria y los remordimientos en que le produjo la declaración de un especialista en el sentido de que el estado de Russell se debía a las grandes cantidades de champaña que ella ingiriera durante el embarazo — en desmedro de todo esto, se mostraba fresca y nada fatigada. Examinó las partes del juguete — sus martillos automáticos, su motor, el torno, la moledora, las poleas, etc. — con verdadero entusiasmo y con más inteligencia que yo en la materia.

—Puede moler fósforos en ese pequeño torno — dijo.

Mrs. Weber bajó.

—¡Hola!, cómo te va — me gritó.

Observó también y admiró mi obsequio; pasamos luego al salón.

—Bueno, creo que voy a tener que irme — manifesté.

—¡Cómo!; ¿por qué no te sientas unos minutos? — preguntó Mrs. Berg.

—Siéntate — señaló Mrs. Weber.

—Todos vimos tu retrato en los diarios cuando ganaste la beca — expresó Mrs. Berg — ¿En qué materia fué, psicología?

—Algo así — contesté, sentándome.

—A todos nos pareció eso una gran cosa.

—¿Has oído algo de Bub? — me preguntó Mrs. Weber. Va a participar en los próximos juegos olímpicos.

—En el equipo olímpico querrá usted decir — señalé.

—Sea como fuere, irá a Europa con todos los gastos pagos. Han publicado su retrato en todos los diarios, hasta en Nueva York.

—Yo lo he visto correr, es muy bueno.

—¿Sabes que el chico de Mc. Lellan va a estudiar para cura? — inquirió Mrs. Berg. Será jesuíta; tendrá que sacrificarse durante dieciséis años.

—Me temo que yo hace mucho tiempo que he dejado de ser devoto — respondí rápidamente.

—¿Cómo? Así que ya no vas a eso que llaman... misa, ¿no?... — me preguntó Mrs. Weber —. Siempre pensé que ibas a ser cura.

—¡Oh no, Mrs. Weber!; se equivocó usted.

—Siempre lo creí.

—¡Oh, no!

Hubo un largo silencio.

Mrs. Berg me preguntó si me gustaría subir y ver a Russell.

—Ya lo creo que sí. Tengo muchos deseos de verle, siempre que él esté bien. Ya saben lo que quiero decir con esto. No vaya ser que esté dormido, que tengan que despertarlo... me gustaría mucho verlo — afirmé levantándome.

Nada más se dijo; salimos del salón. El juguete quedó en la mesa del vestíbulo. Mrs. Weber quiso que yo subiera antes que ella y salté los escalones. Antes de salir de casa me había puesto un traje a cuadros, mis mejores zapatos, una camisa limpia y mi corbata favorita. Había estado ansioso por presentarme ante Mrs. Weber. De ahí mi excelente estado de ánimo; por esto cerré tan rápidamente mi libro ante la sugestión de llevar el regalo; por esto salté para besar a mi madre.

Ya arriba Mrs. Berg, pidió excusas y entró en la pieza de Russell. Mrs. Weber y yo quedamos solos.

Gruñí: "Bueno; henos aquí... de nuevo solos".

—Ahora verá como está — dijo ella —. Es terrible como está. Algunas veces me propongo llevar a Sarah de una mano y a él de la otra hasta el río. No sabes lo que es

tener un chico así. Bueno, es un idiota; eso es lo que es. Realmente lo es.

Mrs. Berg abrió la puerta.

Al principio la pieza me pareció tan obscura como aquellas tardes de invierno en que jugábamos con Russell a los trenes. No me sorprendió que los rieles estuvieran aún allí. A medida que mis ojos se acostumbraban a la luz sombría iba diferenciando fácilmente mis propios vagones de los suyos. Del mismo modo podía reconocer una plataforma giratoria de ferrocarril, un puente, un furgón y cierta diligencia que había sido una innovación. Las vías aparecían un poco al margen, retiradas, de acuerdo con los planos de mi propia ingeniería. Mi memoria me avergonzó; habría sido más distinguido, pensé, no recordar con tan poco esfuerzo, las tres ciudades que la red de los rieles comunicaba, ni haber reconocido por su nombre al señalero que vivía en la casilla.

Russell permaneció sentado junto a las vías.

—¿No le vas a dar las buenas tardes? — le reprochó Mrs. Berg.

—El, Punk — gruñó él.

No recordaba yo haber sido llamado nunca por ese nombre.

—El, Russ — dijo luego.

Toqué su mano húmeda y desagradable. Se la estreché más de lo habitual, para no aparecer resentido ante Mrs. Berg.

Lo que más me entristeció no fueron sus esfuerzos para tornar cómoda la reunión, ni el oprimido silencio que Mrs. Weber sostuvo hasta que Russell — al ser reprendido — se agarró la nariz, ni la preocupación de Russell por una aguja de señales; fueron sus largos pantalones y su nariz granujienta y roja. Esto me recordó su adolescencia solitaria. Hasta este punto mis ideas y sentimientos me han parecido claros, pero a pesar de haber reflexionado sobre ello durante varios días — y tratado de no fingir incomprensión allí donde veía la verdad — no puedo decir porqué salí, al dejar a Russell, con un peso culpable. Esta culpabilidad — no tristeza, ni piedad — todavía la siento: no puedo soportar hoy estar bien mientras él está enfermo. Me he sentido forzado a escribir esta excusa por mi salud.

GERALD SYKES.

TRES POEMAS

I TOO

I, too, sing America.

I am the darker brother.
They send me to eat in the kitchen
When company comes.
But I laugh,
And eat well,
And grow strong.

To-morrow
I'll sit at the table
When company comes.
Nobody 'll dare
Say to me,
"Eat in the kitchen"
Then.

Besides, they'll see how beautiful I am
And be ashamed,—

I, too, am América.

YO TAMBIEN...

Yo también canto América.

Soy el hermano oscuro.
Me hacen comer en la cocina
Cuando llegan visitas.
Pero me río,
Y como bien,
Y me pongo fuerte.

Mañana
Me sentaré a la mesa
Cuando lleguen visitas.
Nadie se animará
A decirme
"Vete a la cocina"
Entonces.

Además, verán lo hermoso que soy
Y tendrán vergüenza—

Yo también, soy América..

OUR LAND

We should have a land of sun,
Of gorgeous sun,
And a land of fragrant water
Where the twilight is a soft bandanna handkerchief
Of rose and gold,
And not this land
Where life is cold.

We should have a land of trees,
Of tall thick trees,
Bowed down with chattering parrots
Brilliant as the day,
And not this land where birds are gray.

Ah, we should have a land of joy,
Of love and joy and wine and song,
And not this land where joy is wrong.

NUESTRA TIERRA

Deberíamos tener una tierra de sol,
De lujoso sol,
Y una tierra de agua fragante
Donde la tarde es un pañuelo suave floreado
De rosa y de oro,
Y no esta tierra
Donde la vida es fría.

Deberíamos tener una tierra de árboles,
De altos, espesos árboles,
Agobiados de loros charlatanes
Brillantes como el día
Y no esta tierra donde son grises los pájaros.

Ah, tendríamos un país de alegría,
De amor y alegría y vino y canción,
Y no esta tierra donde la alegría está mal.

THE NEGRO SPEAKS OF RIVERS

I've known rivers...
I've known rivers ancient as the world and older than the flow
of human blood in human veins.
My soul has grown deep like the rivers.

I bathed in the Euphrates when dawns were young,
I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep,
I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.

I heard the singing of the Mississippi when
Abe Lincoln went down to New Orleans,
And I've seen its muddy bosom turn all golden in the sunset.

I've known rivers:
Ancient, dusky rivers,
My soul has grown deep like the rivers.

LANGSTON HUGHES.

Con Countée Cullen (cuyo arte delicado, trágico y sabio parece de difícil versión) y con el también intraducible Jean Toomer, Langston Hughes es de los poetas negros norteamericanos más destacados. Nació en 1902, en Joplin, Missouri. Ha publicado *The weary Blues*, 1925, *y Fine clothes to the Jew*, 1927.

EL NEGRO HABLA DE RIOS

He conocido ríos...
He conocido ríos antiguos como el mundo y más antiguos que la fluencia de sangre humana por las venas humanas.
Mi espíritu se ha ahondado como los ríos.

Me he bañado en el Eufrates cuando las albas eran jóvenes,
He armado mi cabaña cerca del Congo y me ha arrullado el sueño,
He tendido la vista sobre el Nilo y he levantado las pirámides en lo alto.

He escuchado el cantar del Mississippi cuando Lincoln bajó a New Orleans,
Y he visto su barroso pecho dorarse todo con la puesta del sol.

He conocido ríos:
Ríos envejecidos, morenos.
Mi espíritu se ha ahondado como los ríos.

Versión de J. L. B.

LOS PROBLEMAS DEL COMPOSITOR AMERICANO

EL PROBLEMA FORMAL

Cuando se considera retrospectivamente la historia de la música se tiene la impresión de que los acontecimientos se encadenan en ella de una manera tan lógica que su determinación no tuvo nunca nada de problemático y obedeció a una necesidad palmaria. Y, sin duda, la libertad del genio creador está dominada, en efecto, por una lógica superior; lógica que este debe descubrir a cada paso y ahí radica su problema esencial. No se la reconoce más que una vez resuelta, pero el músico en la mayor parte de las veces la resolvió sin sospecharlo, sintiendo sólo su proximidad de una manera más o menos aguda, especialmente angustiosa en los cambios de la historia. Este es el problema que dificulta y atormenta algunas de las obras juveniles que Debussy nos legó como la *Fantasía* para piano y orquesta o *Primavera.* Este es el problema que preocupó a Wagner en los grandes intervalos que se-

paran sus etapas creadoras: *Tristán, Los Maestros, El Anillo.* Pocos creadores verdaderos escaparon a él. Hubiera sido necesario para ello que el músico naciese en el seno de una cultura en plena afirmación propia, y a cuyo llamamiento pudiera responder plenamente. Tal es el caso de Bach cuya obra nace y se desenvuelve sin vacilación ni inquietud, como si fuera impulsada y sostenida por una fuerza natural. Pero, por lo general, la presencia del problema se trasluce en los laboriosos desasimientos de la personalidad creadora o en sus cambios de "maneras".

Este problema es, por lo demás, un problema colectivo. ¿Acaso no se trata de una "obra por hacer" mediante la cual el compositor debe comunicarse con su medio? Su solución no depende por tanto únicamente de la cualidad del que se entrega a ella. Además, esta solución es siempre irracional.

En el momento del renacimiento musical francés, que siguió a 1870, la lógica parecía indicar que la obra esperada surgiría de la tendencia franckista — aparente síntesis de la tradición germánica y del genio francés —, pero las primeras notas del *Prelude à l'après-midi d'un faune* disiparon esa ilusión. Se esperaba el Mesías de la

"rive gauche" y venía de la "rive droite"; se esperaba una sinfonía o un drama lírico y llegaban trozos que eran más que sinfonías sin llegar a serlo; un drama lírico completamente diferente de aquel que se había previsto. Es que la acción creadora es libre y que su lógica rebasa nuestra lógica especuladora. Por ello al hablar del problema de la composición yo no tengo la pretensión de indicar cómo lo resolverá el compositor americano. Al compositor americano se le plantean muchas cuestiones que le son propias, pero el problema de que aquí se trata se le presenta a él como se ha planteado siempre y a todos. Y como este problema preocupa a muchas cabezas jóvenes del Norte y del Sur estimo útil subrayar algunos de sus aspectos.

Lo que yo llamo el "problema" del compositor es esencialmente una cuestión de "cómo". Pues si existe alguna veleidad de creación es que hay cierta base, un "qué", alguna cosa en el estado de necesidad o de deseo que sólo se definirá tomando forma. El "qué" no se conoce más que en su configuración y este punto de la configuración se resuelve en el descubrimiento de elementos que llamamos "estilos" y "formas".

Se emplea la palabra "estilo" para designar tanto un carácter general — así el "estilo imitativo" o el "estilo sinfónico" — como un carácter particular: el estilo de Mozart o los tres estilos de Beethoven. Pero en ambas acepciones el estilo es siempre un cierto orden funcional de los elementos sensibles (melodía, armonía y, eventualmente, ritmo y timbre). El estilo, por consiguiente, se halla determinado en cierto grado merced a los elementos escogidos o impuestos por las circunstancias, pero no obstante, posee su expresión propia que se relaciona con la cualidad del orden por él instaurado. De esta suerte el estilo contrapuntístico — definido por la independencia de las voces en la unidad armónica que componen — significa un mundo de libertad donde se establecen relaciones y se afirma un orden — un mundo conforme al de la visión espiritual de las cosas. Por el contrario, el estilo armónico con la subordinación de todos sus elementos a su valor tonal expresa un mundo de dependencia recíproca, un mundo polarizado: tal el mundo del corazón, el de las cosas sentidas.

Lo que los músicos llaman "forma" podría ser enunciado más explícitamente: "razón formativa de la invención". Es el conjunto de disposiciones y de condiciones

que permiten elaborar y cumplir la "obra por hacer" en un estilo dado. La forma está, por consiguiente, adherida al estilo y, como este último, en mayor grado todavía, presenta una doble faz. Como los "principios reconciliadores" de que hablan los psicólogos, la forma tiene la naturaleza del símbolo, poseyendo simultáneamente una acepción concreta y una significación espiritual. En su calidad de ley que dicta sus caminos, sus libertades y sus límites a la invención, define por sí misma el sentido de sus juegos. La forma de *fuga,* por ejemplo — elaboración de una obra sobre un solo elemento melódico (el sujeto) tratado según el orden contrapuntístico con sus metamorfosis o sus derivados (contra-sujeto, respuesta, contrapunto) —, es el máximum de invención en el máximum de disciplina; toda la expansión creadora posible del sujeto dentro de la más rigurosa fidelidad a sí mismo. Y esta es la condición peculiar de la "personalidad" espiritual, de la cual Goethe decía: "Aüsserlich begrenzt, innerlich unbegrenzt", o sea: "exteriormente limitada, inderiormente ilimitada".

La forma de *sonata* es por esencia un organismo total; la acción melódica emplea en ella valores tonales, como el escultor al modelar se complace en alternar la

sombra y la luz, y los valores tonales son las palancas de la emoción. La forma de sonata es, por tanto, representativa de un mundo de sentimientos; su bi-tematismo es el órgano de un drama — conflicto del hombre con el mundo, con la naturaleza, consigo mismo —; de ahí las ricas aplicaciones que de ella se ha hecho al lirismo.

Por lo tanto, la forma, al igual del estilo, no puede separarse del espíritu determinado de donde salió y que le da su plenitud de sentido. No se reduce, como se ha creído con demasiada frecuencia, a un plano estereotipado, a un cuadro muerto y a datos puramente materiales. Ese es el error del academismo y la forma así comprendida sólo vale para dar una apariencia de sentido a una fantasía impotente o para sostener una invención de corto aliento. La forma no adquiere una existencia concreta más que realizándose, siempre diferente y empero fiel a sí misma, de igual manera que en el orden biológico el tipo produce un nuevo individuo en cada ejemplar de la especie o del género. Desprendida de su significación espiritual la forma pierde toda eficacia, a menos que de ella no nazca, como un injerto, otra forma, animada de un nuevo espíritu.

Si el academismo incurre en el error de menospreciar

el carácter vívido y significativo de la forma, otro riesgo consiste en querer llevarla demasiado lejos. En un artículo de una revista mejicana el señor Alejo Carpentier da a los jóvenes compositores el mismo consejo que pone en labios de uno de los falsos maestros de la música contemporánea: "Encontrad vuestra propia forma". Si Alejo Carpentier hubiese frecuentado los medios musicales de Berlín, hace treinta años, sabría que esa palabra estaba muy en boga en torno a Busoni, quien no tuvo necesidad de inventarla, pero que hizo de ella uno de sus artículos de fe. Para Busoni cada obra implica su propia forma. En la medida en que esta consideración del carácter individual hace perder de vista la existencia de "tipos" formales, produce un individualismo excesivo que Eric Satie ha caricaturizado lindamente escribiendo sus *Morçeaux en forme de poire.* En la mayoría de las ocasiones los que enuncian ese precepto confunden la realización particular de una forma con la misma forma. Cierto es que en el alba de nuestro siglo esta confusión era casi inevitable, pues bajo la acción del romanticismo las formas habían perdido toda clase de consistencia y cada "obra por hacer" planteaba de nuevo la cuestión de la forma enteramente. Ahora bien; lo que antes dije basta para ha-

cer comprender que la forma es un elemento impersonal. Por lo mismo que confiere a los elementos sensibles una significación espiritual, da a un orden personal un alcance colectivo. (Mediante el trujamán de la forma el artista se comunica con su medio y hace que sea reconocida por este su verdad personal. Sin llegar a la tesis de Paul Bekker, para quien toda imagen sonora no es otra cosa que un símbolo social, debe admitirse que la forma tiene siempre una significación social). El imperativo formal requiere siempre una experiencia personal, es cierto, pero de una realidad colectiva.

El mismo artículo de Alejo Carpentier necesita otra aclaración. Justificadamente dicho articulista distingue los elementos fecundos de los elementos estériles en la música popular. Pero sería un error creer que la música popular, aun en lo que ofrece de fecundo al compositor, le facilita una "forma". El *menuet* no es una forma sino una especie particular de la forma de *lied* y todas las piezas de la *suite,* con excepción de la *ouverture,* no son más que variedades de la misma forma. La música popular — según intenté demostrar en mi precedente artículo — procura al compositor elementos de estilo, pero no "formas";

responde esencialmente al "qué"; la forma plantea una cuestión de "cómo" y es aquí donde sopla el espíritu.

Si la forma tiene el alcance significativo que acaba de verse dedúcese de ello que la música no la realizará con plenitud más que en ciertos momentos históricos. Entre tanto la música sólo es un juego que tiene por lo menos la ventaja de mantener su ejercicio. Y esto es lo que evidencia claramente la historia. Hasta la fecha no se encuentran en ella más que dos especies de formas: las polifónicas que culminan en la fuga, que nacieron en la Iglesia cristiana y fueron la expresión de una sociedad fundada en lo espiritual, y las formas armónicas, de las cuales la principal es la sonata (forma madre de la sinfonía) que expresan una sociedad donde fué establecida la primacía del corazón. Esta naturaleza simbólica de los elementos formales contiene el secreto de su vida y de su muerte. Así, por ejemplo, el carácter humano, tras haber sido un elemento de unidad (por consiguiente, constructor de formas) ha llegado a ser, en virtud de su diferenciación progresiva un elemento de disociación, es decir,

de disolución formal. E inclusive esto acabamos de experimentarlo.

El último representante del lirismo personal, Schoenberg, sintiendo la necesidad de una renovación formal, recurrió, como la mayor parte de los compositores del día, a formas antiguas consideradas sólo en su base literal. Esta suma preocupación formal de la música contemporánea es precisamente un índice de la pérdida del sentido de la forma. Evidencia que los recursos creadores actuales ya sean de orden mecánico, sensual o cerebral, resultan insuficientes para facilitar una orientación espiritual a la vida. Estas formas, vaciadas de su contenido, completamente literales, a que recurren nuestros compositores, no son ya elementos de unidad espiritual sino simplemente de inteligibilidad. Pero esta "deshumanización del arte", que ha descubierto Ortega y Gasset, no tiene sólo un aspecto negativo. Es una reacción contra aquella primacía de lo "humano" que había llegado a ser destructora y cuya corriente fatal no puede remontarse; es una voluntad de ir más allá y de reencontrar a todo precio una forma que, por el momento, se acepta desde fuera, y arbitrariamente como un dogma, esperando poseer una fe. ¿Volverán los tiempos de la forma viva y

expresiva de nuestra vida? ¿Y cuándo, de dónde nos vendrá el genio que dote de un alma a este arte que ha llegado a ser puro objeto, y que haga resplandecer aquel elemento divino que fué antaño consecuencia de la fe cristiana y luego de la fe humanitaria? Esta es la cuestión que se les plantea hoy día ansiosamente a los músicos de ambos mundos.

ERNEST ANSERMET.

DE UN EPISTOLARIO

CARTA A VALERY LARBAUD

Julio de 1926.

Mi queridísimo Valerio:

Junto con ésta recibirá Vd. un ejemplar de *Don Segundo Sombra;* otro de lujo irá luego. ¡Cómo voy a estirar los brazos, en un formidable desperezo, cuando concluya de despachar mi libro!

Tengo, sin embargo, que pasar antes un mal rato: el mal rato que da verse manoseado en público por la crítica. Espero que mis enemigos, que lo son sin motivo, me gratifiquen con sus habituales rebuznos de hostilidad. Por de pronto, dada la forma en que está escrito Don Segundo, cuento que se sirvan de él para comentarme protectoramente, señalando una deserción de mi estilo habitual y tal vez felicitándome por una entrada en razón. Allá ellos con su mala voluntad.

Entre nosotros, la terminación de mi libro me ha

costado disgustos. Encerrado en un personaje que no me permitía volcarme en él sino con mucha prudencia, me he visto refrenado en mis deseos de perfeccionar la expresión y he tenido que dejar muchas cosas como estaban, indigestándome con todas las posibilidades de reforma que se me quedaban dentro. Hubiera rehecho cada capítulo, pero he querido conservarles el tono del personaje que escribe. Vd. dirá si hice bien.

Vd. verá que el primer gaucho que ayuda al pequeño Cáceres en la vida, que de instinto presiente suya, es un tocayo de Vd. No sin intención sucede esto, como tampoco es mera coincidencia que el apellido Lares lleve la inicial de Larbaud. Con gran cariño lo he hecho y con igual egoísmo se lo hago notar.

Don Segundo, entre otras intenciones, tiene la de reclamar para mí el título de discípulo literario del gaucho. Sé que influencias he sufrido de parte de escritores que quiero, y no las niego, pero deseaba hacer esta pequeña justicia. En mí han podido más, por ser primeros y cercanos, los relatos y diálogos que he oído de chico y con imborrable emoción, que las amplificaciones intelectuales y sobre todo de expresión que estas emociones han sufrido con mi cultura. No me explico bien. Hay una semi-

lla primera y si en su desarrollo intervienen fuerzas exteriores, el principio vital del arbolito es el mismo de la semilla.

Del hablar de Don Segundo, no de sus relatos que aceptan una forma convencional, surgen ciertas características en que basar todo un programa literario. Don Segundo es parco en palabras; las deja caer en el tono más opuesto a la declamación que sea posible; le gusta y emplea la metáfora con precisión como todo gaucho; la broma es uno de sus modos más habituales. ¿Seguiré enumerando? No es necesario.

En *Cuentos de Muerte y de Sangre,* traté de plegar mi estilo a las virtudes del hablar gaucho que me parecían esenciales. Así traté de forzar la síntesis, hasta conseguir violencia. De haberme puesto entonces el título de un ismo me hubiese llamado esencialista. Siéndome habitual fijar en tarjetas mis propósitos, como para que no se me escaparan, apunté: "Quisiera que mi prosa fuera extractada, brava, fuerte; lo que más me gusta de la mano es su capacidad de convertirse en puño".

Mi último libro no ha querido ser así. Me basta, al final, señalar las virtudes literarias que el pequeño Cáceres halla en la palabra de Don Segundo. En el texto,

he dejado que el tono sea el de un simple relato sin propósito de especialización. De ahí mis últimos sinsabores.

¿Para qué hablar más?

Le mando el libro con todo cariño, pues es Vd. una de las personas para quien escribo. Esto no quiere decir que deba encontrarlo bueno. En sus manos adquirirá el valor de libro leído y dejo lo demás en poder del destino como tan tranquilamente lo hace Don Segundo.

Pronto le escribiré, ya libre de esta obsesión.

Va un grande abrazo, un abrazo pampeano, de su amigo

Ricardo.

CARTA A VALERY LARBAUD

Enero 13 de 1927.

Caro Valerio:

Llueve y estoy solo. Estar solo es estar con Vd. y conversar. A veces no escribo: mera haraganería. ¡Qué distinto ha sido todo a lo que imaginaba yo en mi última

DIEGO RIVERA. Pintura mural en la Secretaría de Educación Pública. México.

DIEGO RIVERA. Pintura mural en la Secretaría de Educación Pública. México.

carta! Ya está. No sé cómo puede llamarse esto, pues nunca le puse nombre por lo inesperado. Me palmean todos los días. No veo sino sonrisas que están tan conmigo que son casi yo mismo. Don Segundo lo hemos escrito todos. Estaba en nosotros y nos alegramos que exista en letra impresa. No hay más que congratulaciones por este estado de cosas, y estoy, ¿cómo he de estar?, contento y un poco como dormido en esta simpatía ambiente tres veces rara en la breve historia de mis libros. De los palos esperados, ninguno ha caído. ¿Qué es todo esto? Cualquier cosa hubiera esperado yo de la vida, menos un asentimiento general por una obra mía.

¿Sabe que una vez por todas me voy hacia ustedes? Me embarco en el Massilia el 15 de Marzo. Casita armónica de la librería de Adrienne y su grande amistad, querido gran hombre, y las calles de nuestra capital... me conmueve pensarlo. Llegaré siempre como mi viejo Archibaldo, con nuevos lirismos y nuevas esperanzas y todo un campo de posibilidades indefinidas ante el alma... esta alma que va ocupando cada vez más lugar..., y pienso en las rutas de la dulce Francia y en los pequeños restaurantes y la forma especial de las veredas de París y en el olor de tal barrio y en esa inteligencia que parece

estar en todas las cosas de la ciudad, millones de veces pensada por los que pasaron antes de nosotros. Me voy a perder allí entre todos, yo que viví estos años tan a lo perro de France, creyéndome centro de lo que sucede. ¡Qué bien!

Pensamos centrarnos en las afueras de París, en un sitio de baratura y holgura, donde pueda escribir mis nuevas palabras e hilvanar mi vida interior, un poco sorprendida de haberse ido hacia otro.

He estado lejos de Vds. La obra obliga a cierto egoísmo y nos empequeñece en cuanto a la relación con las cosas del mundo.

Le escribo como una parturienta recién aliviada, ¿verdad? Es que en el momento de haberme decidido a partir, estoy más con mi mano en la de ustedes. ¿Han crecido desde que no los veo?, preguntaría a lo Laforgue. Y todos los rostros de Vds. están aquí, al lado mío.

Cuando no llueva y esté menos dormido por este estado de ausencia que provoca mi idea de partida, le escribiré más razonablemente.

Lo abraza muy abrazadamente,

Ricardo.

A JULES SUPERVIELLE

Buenos Aires, Enero 15 de 1927.

Querido amigo:

Su carta es para mí causa de placer y remordimiento. Nada le he escrito sobre su extraordinario libro de versos, y Vd. demasiado bueno me habla ya de don Segundo. Alguna mala sugestión de pereza debe ser la que a uno le tira de la mano, cada vez que ésta se decide a escribir lo pensado, lo sentido.

He marcado muchos versos, muchas metáforas, con intención de hablarle largo, no sólo de la impresión total que recibo al leer sus cosas, sino las que experimento por partes, a lo largo del camino lírico, cuando mi sentir se detiene como los ojos, ante un detalle del paisaje que el tren nos va quitando. ¡Helás! No lo he hecho esperando desembarullar un poco mi vida interior!

Digo su extraordinario libro, porque a la verdad me siento fuera de normalidades en el mundo de sus sugestiones. Me costará expresarme. Una calidad de acuario (pienso en el fantástico acuario de Laforgue) me hace vivir de un modo turbio lleno de cosas primarias e inten-

sas, cuando entro en su interior. Es algo como si el transparente párpado de los batracios cayera sobre mis pupilas y entrara a ver singularmente abultados, diluídos, los objetos antes demasiado nítidos y desprovistos de significación. ¿Me permite Vd. decirle que floto en un ambiente astral entendiendo esta palabra al modo científico y teosófico a la vez? El fresco que siento en los ojos se me adentra en el alma y voy a la deriva de un gran movimiento - órbita, perdido, por falta de un sol central, maravillosamente dislocado en un ensueño. Pienso continuamente en este movimiento vasto, imprimido tal vez por una mano de idealismo y de dolor, pero desprendido de ella en misteriosa autonomía. Poesía de extrañas relaciones en la metáfora y el hilamiento de las ideas y los hechos, la suya tiene la grandeza inexplicada pero intuída de las leyes cósmicas. Las ideas pasan casi perceptibles, pero tiradas "au large" por un ademán de corriente submarina o de viento en alturas perdidas. No diré que no se sufra de migrar así, siempre con tal ímpetu de continua partida, pero qué maravilloso país! Una inquietud de elemento juega con nosotros, en esa desesperante busca de algo que parecería no querer definirse y, como ante el ritmo rico, sonoro, profundo del mar, permanecemos con nuestra comprensión en silencio,

ineptos para *desenmadejar* pensamientos captados más bien por el deseo de una incomprensión llena de intenciones sin desear más que quedarse ahí.

Esta sensación opresora al tiempo que vasta, me viene tal vez de que en su poesía, como en ninguna otra, me siento en presencia de una inteligencia humana maravillosamente desnudada de preceptos limitadores. Vd. no está por encima sino por debajo de sus propias sugestiones, de modo que sentimos que toda irrupción en la belleza está en actitud de rezo. Y rezamos con usted.

Su esfuerzo es una mano tendida hacia la perfección de la poesía total y consigue todo lo que podemos conseguir desde nuestra limitación: acariciar con una enorme tensión de nuestros nervios pequeños algo que nos eleva y nos hace pensar que *aquello* está allí muy cerca de la intención del gesto.

Yo entiendo cada vez más la poesía así. Su perfección nos sorbe como una lámpara de estancia a los pequeños cascarudos apenas provistos de alas, y, o damos vueltas sobre el mantel en un vértigo de vida como usted lo hace, o tocamos lo intocable, y cosa lógica, nos anulamos en muerte por habernos sobrado a nosotros mismos.

Aunque admiro mucho a Paul Valery, no acepto su

pretensión de captar lo perfecto. ¿Qué sería si por un imposible lográramos nuestro intento? Habríamos reducido lo más grande al poder de nuestras manos, y dueñas del secreto, lloraríamos sobre su pequeñez humana. Pero esto de Valery sería muy largo. No puedo vivir en lo seco y rectilíneo. Necesito la vaguedad de lo curvo y un poco indeciso que rige todo cuanto estamos acostumbrados a ver del mundo.

Se me antoja un planeta perdido en línea recta por el espacio. ¿Adónde iría? A ninguna parte. Para estar en alguna parte, hay que amar algo y el amor no está en la total posesión del objeto, (sobrevendría asimilación del objeto o desaparición en el objeto) sino en la conservación de una distancia que nos haga el objeto siempre necesario (pasionalmente) y nunca poseído.

Si la poesía fuera simplemente un invento humano, nos convendría empujarlo siempre a lo que entendemos por *más arriba* nuestro para intentar alcanzarlo. Si es percepción de lo superior considerado como perfecto, lo que equivale a decir real por excelencia, no digo ni necesito decir nada.

Tengo un sentido religioso, metafísico de la poesía. La considero nuestro camino y como tal no miro para el lado

de mis talones. Por algo ha puesto Dios mis pies en el sentido de mi mirada. ¿No soy pampa?

Y esta pequeña digresión, sólo para decirle cuanto me capta, me extravía y me eleva su poesía en que el paisaje mental está siempre más allá de la palabra que leemos con tanto beneficio.

Querido amigo: me voy si Dios quiere a París el 15 de Marzo. ¡Qué cerca estamos ya!

Con mis mejores saludos a Madame Supervielle, lo abraza su viejo

RICARDO GÜIRALDES.

NOTAS

AL MARGEN DE "LA REBELION DE LAS MASAS"

El nuevo libro de Don José Ortega y Gasset nos toca de cerca por más de un respecto — aparte de importarnos ya tanto cuanto en general concierne a su pensamiento y aún a su persona. Ortega debe a la Argentina el estímulo que para un pensador de su envergadura significa el conocimiento directo y cordial de una estructura social donde se dan fenómenos de índole y ritmo tan distintos de los de su patria. Nosotros debemos a Ortega una preocupación intensa y constante, una mirada vigilante que no nos pierde de vista, y un puñado de palabras agudas y veraces. La Argentina, conviene recordarlo, está acostumbrada a que el extranjero notable se expida sobre ella, y ya sabemos lo que en casi todos los casos valen estas opiniones: Un poco menos de lo que nos cuestan; con lo que la deuda queda, generosamente saldada. Es éste uno de los artículos de importación que más caros paga el país, artículo de lujo del cual la vanidad nacional hace buen consumo y al que habrá que aplicar alguna vez el impuesto correspondiente. Cierta desorientación o sorpresa causada aquí por algunas apreciaciones de Ortega, reconocen por causa que él no se atiene a las reglas tácitas de este tráfico habitual.

Dos circunstancias, por lo menos, aproximan especialmente

a nosotros el nuevo libro de Ortega y Gasset. En primer lugar, que parte de su contenido lo adelantó a su auditorio de "Los Amigos del Arte" en las inolvidables conferencias de 1928. En segundo término, que el fenómeno general que en él analiza, la irrupción del hombre medio en las altas zonas sociales, en su opinión el suceso más importante de la actual vida pública europea, es también, según él, "el hecho nativo, constitucional, de América".

El libro es un diagnóstico de la vida europea de estos tiempos. El hombre medio, el hombre - masa, que antes se contentaba con su significación subalterna y aceptaba sin protesta las normas y mandamientos de los excelentes, no se satisface ya con su tradicional papel de comparsa y se convierte en protagonista del drama histórico, sin esforzarse en corregir su natural vulgaridad al ocupar los puestos de goce y comando. El hombre - masa, al pasar al primer plano histórico, impone su torpeza, su mediocridad, y la civilización de Occidente corre peligro de fracasar asfixiada por esta invasión vertical de bárbaros que se regodean con los productos y bienes de la cultura, pero que ignoran o desprecian la íntima esencia de esa cultura, sus principios supremos, las virtudes cardinales sobre las que reposa. El advenimiento de las masas está examinado por todos sus costados y en todas sus probables causas, y buen número de cuestiones marginales (americanización de Europa, decadencia europea, etc.), estrechamente ligadas al tema central, pero también de un gran interés por sí mismas, son consideradas también con la profundidad y novedad ingeniosa habituales en el pensador español.

Inútil sería recorrer aquí en detalle la argumentación de Ortega, densa de hechos y de meditaciones. Su riqueza de contenido, el apretado entrelazamiento de las cuestiones y el carácter

esencial que todas revisten a los fines del libro, se prestan mal al resumen en breve espacio. Indiquemos, sin embargo, a manera de sumario, la marcha de la exposición. Comienza con la descripción del "hecho de las aglomeraciones", la aparición de la muchedumbre en lugares que antes no frecuentaba, en los sitios de preferencia. La muchedumbre, la masa social, es uno de los componentes del todo social; el otro componente es la minoría. La distinción entre masa y minoría es fundamental para todo lo que sigue. Las masas no son para Ortega las masas obreras, como las minorías no son las altas clases sociales. Masa — creo que hubiera sido mejor decir siempre hombre - masa para evitar el equívoco — es el hombre medio, el que no se diferencia substancialmente de otros hombres, el que repite en sí el tipo genérico. La minoría la componen cuantos se apartan de la masa por motivos especiales; los hombres de minoría, antes de coincidir entre sí, disienten de la masa. "Masa es todo aquel que no se valora a sí mismo — en bien o en mal — por razones especiales, sino que se siente "como todo el mundo" y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás". El hombre selecto o de minoría no es el que se cree superior a los demás, sino el que se exige más que los demás. La división de la sociedad en masas y minorías selectas no coincide, pues, con la división en clases, aunque en las superiores, "cuando llegan a serlo y mientras lo fueron de verdad", abunde más que en las otras el hombre de minoría.

Tras la descripción general del fenómeno viene el análisis de sus dos aspectos: Las masas disfrutan hoy de un nivel de vida que era anteriormente exclusivo de las minorías selectas — y se muestran rebeldes al imperio o dirección de esas minorías, que

antes aceptaban. El ascenso del nivel vital tiene en Europa causas propias, y no significa, como algunos han creído, una americanización de la existencia europea.

El advenimiento de las masas responde a una subida del nivel histórico, a un acrecentamiento de la vida, a un desborde vital que rebosa de los viejos cauces; es síntoma de que el mundo, de diversas maneras, ha crecido. Ha crecido especialmente, porque ahora cada fragmento del planeta es en cierto modo el mismo y todos los demás, por obra de un complejo juego mundial de acciones y reacciones, y temporalmente, gracias a los horizontes remotos descubiertos por la prehistoria y la arqueología, vastamente difundidos por el cine y la revista. Aún más considerable es el crecimiento y aumento de las cosas, y, conjuntamente, de las posibilidades humanas. Las consideraciones de Ortega a este respecto, su dilucidación de lo que es en esencia la vida humana, a esta altura del libro y más adelante, son de un apasionante interés.

La potencia humana ha aumentado en proporción enorme, pero no sabe a qué aplicarse: De aquí un curioso estado de poder e inseguridad. La causa inmediata de esta subida del nivel histórico es el crecimiento de la población en Europa, que de 1800 a 1914 salta de 180 a 460 millones, alud de humanidad que invade el Continente sin dar tiempo a saturarlo de la cultura tradicional. Pero tras esta causa inmediata hay otras más indirectas. Si ha sido posible tal exorbitante cosecha humana, fué porque la democracia liberal y la técnica, los dos resortes capitales del siglo XIX, le crearon antes la atmósfera favorable. La vida, que en las épocas anteriores era para el hombre medio siempre precaria, difícil, insegura, se le muestra en el siglo pasado llana,

fácil, ilimitada. Este hombre, liberado de la carga, de la limitación que era antes la existencia, toma por cosas naturales, por productos espontáneos los resultados del penoso esfuerzo que es la civilización, y adquiere la psicología del heredero, del niño mimado, su arbitrariedad, su irresponsabilidad. Utiliza la civilización sin sentirse solidario con ella, y se adelanta para reemplazar en su función directora a los selectos. Ortega nos recuerda aquí que no debemos entender por funciones directoras exclusiva o preferentemente las políticas, que son consecuencia de otras menos visibles, más íntimas y escondidas.

La manera de acción propia del hombre - masa es la acción directa. No se cree obligado a someterse a normas, a discutir principios, a tener razón. Ha suprimido la convivencia de cultura que era en lo político el liberalismo democrático, régimen de discusión y de respeto hacia el enemigo. El aplastamiento de las minorías es una de las consecuencias.

Esta situación puede acarrear el mayor bien y el mayor mal; lleva dentro al mismo tiempo posibilidades de triunfo y de muerte. Para darnos de cerca la impresión del peligro que acecha hoy a nuestra civilización, analiza Ortega la actitud de nuestros contemporáneos ante la ciencia y la técnica, y ante la cuestión política. Consiste esta actitud en un primitivismo, un simplismo elemental, que es índice de su incapacidad para entender y resolver los complejos problemas de la hora presente. En política, las dos grandes experiencias del tiempo, fascismo y bolchevismo, van contra el liberalismo, que no es una mera doctrina, sino un destino del europeo actual, algo consustancial con él, una cosa que él es quiéralo o no, con fatalidad inelectable. El ideal contemporáneo del Estado omnímodo y absoluto, es la forma por excelencia de la

acción directa y supone el más temible mal, capaz de secar de raíz la espontaneidad europea, y con ella todas las virtualidades de la civilización.

En el extenso capítulo titulado *¿Quién manda en el mundo?* se desmenuza la situación presente de Europa, y después de sentar que los viejos programas no incitan al europeo de ahora y que esta carencia de un alto objetivo es causa de su desmoralización y, paralelamente, de que el mundo no sienta ya su influencia de inspiración y mando espiritual, se dibuja el proyecto de acción a que deberá aplicarse, el que la misma coyuntura histórica insinúa, la unificación europea.

Hay tanta substancia en este libro de Ortega y Gasset, que cualquier fragmento da ocasión al comentario, al asentimiento, a la discusión. Las reflexiones que siguen intentan apenas formular algunas interrogaciones de lector y confrontar ciertos puntos de vista con los que se exponen o se sobreentienden en *La Rebelión de las Masas*.

En la descripción del fenómeno de la sublevación de las masas, que es el punto de partida para toda la investigación, se advierte bien el doble aspecto del hecho: Las masas llegan en nuestra época al pleno poderío social *en cuanto goce* y *en cuanto mando*. Dos cosas diversas, aun cuando íntimamente confundidas hasta ahora. Hasta hoy, mando y goce — o mando y posibilidad de goce — han ido casi siempre juntos, y por aquí creo que ha de buscarse la causa de la decadencia y desprestigio final de toda aristocracia o, más ampliamente, de toda minoría directora. La función directriz, que ya de por sí comporta un goce, se la han co-

brado las minorías selectas a buen precio, y el hombre común ha visto por este motivo en el selecto a un privilegiado.

Se puede argüir en contra que los verdaderamente selectos, las minorías *realmente* directoras, no coinciden con las clases dueñas de los bienes del mundo. Ahí está, sin embargo, la descripción del hecho original, previa a cualquier posterior dilucidación. La masa se instala "en los lugares mejores, creación relativamente refinada de la cultura humana, reservados antes a grupos menores, en definitiva, a minorías". "La muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad". El fenómeno de la aglomeración, del lleno, lo halla Ortega en los hoteles, los teatros, las playas... Sin duda, el hombre-masa, tal como lo define, se encuentra en todos los escalones de la jerarquía social, en las clases altas como en las bajas y medias, en las llamadas profesiones liberales, entre los hombres de ciencia. Pero en el fenómeno de la aglomeración, del lleno, del cual se parte, el hombre - masa de las clases y profesiones superiores no sé qué papel desempeña. Y los sitios de privilegio los ocupaban las minorías en cuanto grupos de clase y no en cuanto minorías de selectos, de acuerdo con la definición que para éstos se da en el libro. El mando efectivo — material y espiritual — lo habrán desempeñado los auténticamente selectos, pero las minorías que antes se reservaban la suma mayor de goce, de bienes sociales, eran otra cosa. Comprendían a las minorías selectas en el sentido de Ortega, pero comprendían además a otros grupos que ejercían formas más inmediatas e intrascendente de mando. Este conglomerado me parece que es el que arrolla la invasión de las masas.

Si en las minorías indagamos por un lado su consagración a

las funciones de inspiración ideal y de mando efectivo, es decir, su consagración a su función social específica, y por otro averiguamos qué cantidad de bienes o de goces se han reservado al amparo de su situación excepcional, qué intereses de clase o de casta han desarrollado, el primer aspecto aparece tan exiguo en relación al segundo, que parece apenas el pretexto o, mejor, el medio para conseguir aquellos fines de ventaja y de goce.

Como de ordinario sucede, una vieja e inveterada situación de hecho se convirtió en un estado de derecho. El ejercicio del poder — espiritual y material — acarreaba de inmediato o a la larga la posibilidad de disponer de los bienes sociales en cantidad prácticamente ilimitada, y como herencia de tal situación de hecho nació la costumbre de atribuir a mayor altitud de la función directiva mayor cantidad de goce posible. A mayor dignidad en el mando o en la función, mayor retribución. En general, toda nuestra civilización occidental padece de la oculta llaga de este dualismo función-retribución, que la arrastra por senderos extraviados y peligrosos — para no hablar melodramáticamente de caminos de perdición. Ahora reparemos solamente en un aspecto de este dualismo, en el paralelismo y correspondencia entre la altura y la dignidad de la función y la magnitud de la retribución, sedimento o residuo de una inmemorial situación de hecho.

El hombre común probablemente no reacciona violenta e irrespetuosamente contra el hombre de minoría en cuanto ejemplar humano selecto, sino en cuanto privilegiado. Irrumpe en el ámbito antes reservado a las minorías calificadas para disfrutar los goces que eran exclusivos de éstas, y si de paso asume el poder directamente, es porque estima — sin ir en ello muy des-

caminado — que el poder asegura la tranquila posesión de los goces a quienes lo ejercen. De rechazo, desprecia un poco la especialización en las más elevadas tareas sociales, el ejercicio de las funciones supremas de la cultura, porque ve en ellas, no tanto un fin en sí, como el recurso para lograr otros fines de personal utilidad y logro.

En el desborde de las masas habría, pues, dos caras. Está el advenimiento del hombre común a la plenitud de goces y derechos, cosa vieja en América y cuya contemplación debe regocijarnos. Significa un aumento de la riqueza general, un reconocimiento de la dignidad humana, una progresiva nivelación de las jerarquías sociales tranquilizadora para el futuro. La ausencia de fuertes obstáculos tradicionales que dificulten el perfeccionamiento progresivo de esta nivelación, me parece el don mejor que hayan depositado sus hadas favorables en la canastilla de este Continente.

Este hecho, viejo en América, es reciente en Europa; en sí no puede ser alarmante. Pero el hombre-masa, y esto es lo grave, quiere y se toma al mismo tiempo el goce y el mando, los bienes de la vida y el gobierno del mundo. Ya hemos visto que no es del hombre-masa toda la culpa. Si no distingue entre goce y mando, es porque las minorías a las cuales desaloja o con las que se confunde, tampoco los distinguían. No vamos a exigirle a él, un recién llegado, más finura de aprehensión y mayor voluntad de comprensión que a los pequeños grupos educados en las más delicadas técnicas del pensamiento y la acción. Aparte de que el disociar ideas es una aventura intelectual reservada para pocos elegidos.

Ortega ha visto óptimamente este hecho fundamental de nues-

tro tiempo que es la llegada de oleadas de "hombres nuevos" a los primeros planos de la sociedad, de la historia. El acontecimiento, en sí y en sus consecuencias, es tan vasto y complicado, que es lícito intentar, a la luz de las descripciones y de las explicaciones del filósofo español, una actitud propia ante él. Ortega preanuncia un poco la suya desde el título de su libro, indicando con ello el aspecto del fenómeno en que se ha detenido con preferencia. Creo que se puede adoptar un punto de vista distinto, y ver en la *rebelión* dos momentos diferentes: El de la *invasión* de las masas y el del *fracaso* de las minorías; fracaso que, como he dicho, me explico por la vigencia de la asociación mando-goce como cosas idénticas o correlativas. Es por lo menos discutible que las minorías hayan obrado hasta hoy en representación efectiva y como por delegación de las mayorías. Precisamente por esa ausencia de las mayorías de los lugares donde fuera visible como masa, como aglomeración, era posible una supuesta delegación que resultaba imaginaria. La sociedad es sin duda aristocrática en el sentido de que es estructura orgánica y jerárquica; pero jerarquía de funciones y nada más. La experiencia de si las masas delegarán o no las funciones de más vasta trascendencia social en grupos especializados y conscientes de la seriedad y el alcance de tales funciones, está por hacerse y será doblemente impresionante, por capital y por nueva. Hoy mismo, cuando la presencia continua de las mayorías como tales, en todo el ancho recinto de la cultura de Occidente, llama al orden en cierto modo a los grupos minoritarios, sorprende la futilidad e irresponsabilidad de éstos, y no digamos su incompetencia.

Alguna relación con todo lo dicho mantiene la crisis actual del liberalismo, que examina agudamente Ortega. El liberalismo,

admirable conquista política del hombre occidental, es ya algo constitutivo en él, pero más como ideal que como actualidad. Para ser realidad plena tendrá que ser realidad también en cada uno un sentido, una conciencia de lo social que aun no existe. Mientras se dé el dualismo de individuo y sociedad en la forma violenta, antagónica en que hoy aparece, el liberalismo puede ser el refugio de un individualismo que a veces se manifestará francamente anárquico y destructor. El liberalismo, para realizarse, exige, por ejemplo, una tarea de educación de las masas que violenta sus instintos y comporta la imposición de normas y disciplinas; violencia e imposición que, por muy atenuadas que las imaginemos, no son de índole estrictamente liberal. Así como a un perfecto individualismo sólo se llegará por el parcial sacrificio previo del individuo a la sociedad, así el liberalismo *in-fieri* se convertirá en liberalismo actual mediante alternativas poco liberales. La vida es conflicto, antinomia, colisión. Individuo — sociedad y liberalismo — no-liberalismo, me parecen antinomias de la vida social presente, ineludibles y preñadas de porvenir. Los políticos — de la derecha, de la izquierda o del centro — pueden afirmar otra cosa, y hacen bien, porque sus afirmaciones no son comprobaciones teóricas, sino instrumentos de acción. Teóricamente, la escuela histórica tenía razón contra el Iluminismo del siglo XVIII; pero con las razones del Iluminismo se hizo la Revolución. Ortega ha anotado muy bien que la acción directa, típica según él del hombre-masa, es la predilecta hoy, no sólo de las masas en libertad, sino también del Estado. Pero ¿será posible hacer algo socialmente sin cierta dosis de acción directa? Y el liberalismo puro, absoluto, ¿no sería hoy el peor régimen de estancamiento y de privilegio? El liberalismo democrático,

realícese ahora o no, constituye una conquista definitiva que no se perderá porque sufra pasajeros eclipses. La tarea propia del tiempo me parece la de infundir en el individuo el sentimiento social suficiente para que desemboque en el liberalismo sin peligro.

La invasión del hombre-masa exige de las minorías un esfuerzo desacostumbrado para ellas. Hasta hoy las minorías se han desempeñado como actores ante una sala vacía. Podían creer que todo lo hacían bien. Ahora la sala rebosa de público. No desesperemos porque la platea silbe y el paraíso se entregue a ciertos inocuos ejercicios de puntería sobre el escenario. Ni porque el espectador invada la escena, convencido de representar mejor que los actores. Acostumbrados a decir su papel ante una sala desierta, éstos lo hacían unas veces bien y otras mal, pero siempre de espaldas a la sala y para su propio gusto y provecho. Las minorías, que tienen a su cargo proponer programas y fines a la mayoría, tienen que comenzar por reformarse ellas mismas ante este hecho nuevo que es la presencia desconfiada y constante de la muchedumbre.

En ninguno de sus libros se aproxima Ortega tanto como en éste a la realidad cuotidiana, al hecho vivo y concreto. En ninguno es su prosa tan vivaz y directa. Por momentos cobra su expresión un tono de violencia exasperada que no le conocíamos, sin perjuicio de las virtudes de perfecto escritor que le distinguen. El comentarista, por poco que disienta, se ve obligado a afrontar desde luego alguno de los calificativos poco amables que arman en guerra el texto. El asunto, en verdad, era difícil

de tratar en la fría actitud de quien estudia remotos problemas o cuestiones que, tocándonos de cerca, no está en nuestra mano modificar. La realidad social parece invitarnos a influir en ella, y toda sociología se complica con algo de arte social, de política. Pongamos del lado de la política la acometividad con que reemplaza Ortega su acerado desdén de otras veces.

La mejor prueba de la profundidad filosófica es la problematicidad. Libro rebosante de problemas es éste; su lectura despierta un enjambre de ecos que se alargan al margen de los temas tratados. Uno de ellos me suscita una última observación — que es otra interrogación. La crisis de la cultura actual es en parte una crisis de valores. A los viejos valores de cultura le han salido temibles enemigos en los llamados valores vitales. Ni podemos renunciar a aquéllos, ni desconocer la legitimidad de éstos, su triunfante empuje. Una nueva articulación de estas dos estirpes de valores urge, sin que imaginemos cómo podrá realizarse. Por ser tal crisis de valores contemporánea de la aparición victoriosa del hombre-masa, hay motivo para sospechar alguna correlación entre los dos fenómenos.

La palabra "sociología" se rodeaba hasta hace pocos años entre nosotros de un halo de desconfianza. Con el pretexto, sólo hasta cierto punto plausible, de que la sociología ochocentista había sido incapaz de hacerse cargo de la realidad social en sus maneras más genuinas, nuestra cultura, aun preferentemente literaria, se creyó relevada de la obligación de integrarse con estos estudios. La presente es buena oportunidad para comenzar a corregir tal situación. Una serie ilustre de investigadores, avezados a la reflexión filosófica, ha dado nuevo prestigio a estas disciplinas. Entre ellos se sitúa dignamente Ortega con *La Re-*

belión de las Masas, libro excepcional dentro de las fronteras de nuestro idioma, y destinado como otros suyos a una vasta repercusión europea.

FRANCISCO ROMERO.

5/2/419

RAMON GOMEZ DE LA SERNA EN BUENOS AIRES

Ramón Gómez de la Serna llega en junio a nuestra ciudad.

He visto a Ramón en París y en Madrid y por eso he podido comprobar en qué grado pertenece a su tierra. Me parece que verlo en Buenos Aires nos ayudará a precisar los puntos que nos acercan y nos alejan de España.

Como en un álbum de instantáneas reveo a Ramón en Pombo, a Ramón en la redacción de la *Revista de Occidente*, a Ramón en su casa, a Ramón en una "repétition genérale" en París, a Ramón comiendo en mi casa con Cocteau, a Ramón en la estación Quai d'Orsay. Siempre y en todas partes cada vez más parecido a sí mismo. Yo no sé cuál de estas instantáneas elegir; yo no sé si se parece más de perfil, de tres cuartos, de espalda o de frente. Ramón es siempre asombroso de parecido.

Henos aquí caminando por una calle, a Ramón y a mí. Salimos de la Comédie Française en donde todo París se había

dado cita para la "repétition genérale" de *La voix humaine*. Ramón habla con exuberancia, ha observado todo, ha registrado todo y es un verdadero regalo poder ofrecerse, tibias aún como las masas que salen del horno, las greguerías que desbordan de él. Ramón habla del espectáculo — escena y sala — que venimos de presenciar, con una mezcla de entusiasmo y de gracia inimitables. Hace frío en la calle. Caminamos ligero y la voz de Ramón se eleva a medida que crece su verbosidad descriptiva. Yo lo escucho encantada, riendo. Un obrero malhumorado que se cruza con nosotros, con el cigarrillo en la boca, nos interpela al pasar: "Assez! en français". Claro que íbamos hablando en español. Ramón no ha comprendido y yo le repito la frase. Entonces me pregunta: "¿Qué les pasa? ¿Ha notado usted que se mira a los extranjeros con menos simpatía este año en París?"

Ramón, Ramón, mírese usted en el espejo. Es usted violentamente, agresivamente español. A su paso ese obrero se ha sentido abofeteado por toda la Península ibérica. Incluso ha creído, en un momento dado, que ya no estaba en su casa, en Francia, de tal manera crea usted a España a su alrededor.

Ramón y Cocteau comen en mi casa. Hablamos francés. Cocteau es un admirable "causeur". Ramón no puede plegar su lengua al francés y su pronunciación, los giros de sus frases son imprevisibles. Esto transporta a Cocteau. Encuentra el francés de Ramón maravilloso de riqueza, de invención, de frescura. Es que Cocteau, también él, reacciona como el obrero del cigarrillo,

pero naturalmente en un sentido opuesto. Lo que transporta a Cocteau — la palabra es perfectamente justa puesto que lo transporta a España — en el francés de Ramón, es que sólo es francés en apariencia. Ramón descuartiza tranquilamente el francés para introducir en él el español.

Cuánto admiro en usted, Ramón, esa fuerza que ya no es la nuestra.

Mi facilidad para expresarme en varias lenguas, mi dificultad para reencontrar, para descubrir la mía propia, ¿serán acaso particularidades mías? No lo creo. Esto debe existir entre nosotros como una disposición nacional.

El inmenso trabajo de traducciones que muele todos los idiomas unos con otros y que va conquistando el mundo, como dice Drieu, se ha hecho carne en nosotros. Palabras francesas, italianas, inglesas, alemanas se me ocurren de continuo para tapar los agujeros de mi español empobrecido. Pero usted, Ramón, si hablase en chino, en Pekín, los chinos se creerían en Madrid.

Nosotros le damos la bienvenida. Nuestras ciudades de América no pueden ofrecerle ninguna de las bellezas a que Europa lo ha acostumbrado — y hasta la fatalidad quiso que nuestro último farol fuera oficialmente apagado hace algunas semanas.— Pero le daremos a usted su fealdad que, por cierto, no es un fenómeno sin alcance.

Recuerdo en este momento un diagnóstico de su *Doctor Inverosímil*: "La mirada es importantísima; muchos derrochan insensatamente sus miradas sin hacerlas volver a su corazón después de haberlas lanzado. Creen que las miradas se pueden tirar

sin atenderlas, sin aprovecharlas, sin recordarlas... Todos los hombres que hacen eso son responsables de su idiotez..."

Yo sé cómo mira usted las cosas, Ramón; he ahí por qué no he temido nunca su mirada.

Cuando yo era chica había puesto en una caja algunas piedritas de diferentes formas y las guardaba como si fueran un tesoro. Cada una tenía para mí fisonomía y significación especial. Uno de sus dones más magníficos, Ramón, es el poder comprender estas cosas que únicamente la infancia tiene el privilegio de vivir.

Si América sólo fuera una caja con piedritas, usted siempre sería capaz de ver en ella un mundo.

Bienvenido.

V. O.

MISTERIOS POETICOS

Poesía y misterio han venido a ser felizmente términos sinónimos en los últimos tiempos. En rigor, esta identidad nunca debiera haber desaparecido si el ímpetu poético elemental hubiese conservado siempre su resplandor salvaje sin dejarse canalizar en fórmulas lógicas. Pero el empeño cobarde en enmascarar lo intuitivo, el miedo a perforar lo subconsciente, a develar el misterio y, en suma, la tendencia retórica a domeñar el indisciplinado flúido poético desnaturalizó el lirismo tornándolo en anécdotas prosaicas. Al decir esto dejo a un lado toda cues-

tión formal. Innecesario me parece reiterar que la poesía — en su prístino e inconfundible sentido de creación — no está adscrita a ninguna fórmula, a ninguna convención preceptista y puede darse tanto en la prosa como en el verso.

Mas la reacción dignificadora de la poesía, la rehabilitación lírica operada estos últimos años en todas las lenguas ha sido muy intensa y radical, llegando quizá a límites excesivos. No es la ocasión de detallar esas etapas que están en la memoria de quienquiera haya seguido de cerca los últimos experimentos líricos. Se ha ido tan lejos que las fronteras de lo inteligible quedaron casi borradas. ¿Causas? En primer término la extensión de las posibilidades temáticas hasta nuevas zonas de la realidad recién adquirida — cubismo, ultraísmo — y luego el ejercicio del automatismo psíquico, la apelación a los dictados subconscientes — suprarrealismo —, agravado por los asaltos al idioma, la insurrección verbal proclamada por los norteamericanos de *transition*. Todo ello ha engendrado un ilogismo violento, una irrealización exasperada y limítrofe con las más crueles abstracciones. Se ha llegado hasta las puertas del misterio sin clave. Hundirse en él equivale a cortar toda amarra con la vida, a volar los puentes de acceso. Y una vez perdido el contralor — por mínimo y sutil que sea — de relación con el mundo circundante quedaban suprimidas no sólo las posibilidades de intelección, sino también la capacidad comunicativa que debe poseer toda efusión poética por muy ligada que esté al misterio o a la fantasía.

Obstinarse, pues, en ese reducto a donde han llevado la poesía los líricos más extremados no puede conducir sino a una especie de neorromanticismo visionario. ¿No sería más fecundo

elegir un punto intermedio entre la crasa realidad y el irreal delirio? Por ejemplo: crear lo maravilloso sobre las bases de lo cotidiano. Fórmula algo caprichosa — lo advierto al punto —, de aplicación elástica — como todas las fórmulas — pero muy oportuna para definir ahora la suerte de lirismo intersticial que practica con suma destreza Jules Supervielle, en torno a cuyo último libro se centran estas reflexiones.

El autor de *L'enfant de la haute mer* no pretende captar lo que es por esencia inasible: los vellones deshilachados del sueño. Se conforma con penetrar en los dominios de la intrarrealidad y abandonarse a la magia de lo imprevisto. Cosecha así un rico botín de sorpresas. Pero no incurre luego en la ofuscación de transcribir textualmente los hallazgos de su filón onírico. Al verterlos sobe el papel cuida de darles una diafanidad verbal, organizándolos en claras estructuras que resulten perceptibles por toda clase de lectores. La prueba está en el hechizo cordial que nadie dejará de experimentar al leer estos cuentos, no obstante hallarse situados fuera de las tres dimensiones imaginativas habituales.

Hablé antes de la identidad entre poesía y misterio. Correlación justificadamente sugerida por los cuentos de Supervielle. Hasta el punto de que la definición que mejor les cuadraría es la de "misterios poéticos" — dando a este término, claro es, un significado absolutamente distinto de su acepción medieval. Con elementos sencillísimos — casi baladíes — Supervielle logra fraguar insospechados escenarios, misteriosas atmósferas. Sin desplazamientos bruscos ni derroche de kilómetros nos conduce sua-

vemente a regiones inéditas. Su arte es todo de dentro afuera. Rompe la superficie de las cosas mostrencas, atraviesa la vulgaridad cortical y descubre perspectivas envueltas en lirismo y "humour".

Ya en las páginas de sus anteriores libros en prosa — *L'homme de la pampa, Le voleur d'enfants, Le survivant* — había una especial atmósfera novelesco-poética que bañaba una luz indeterminada como si manase de un lugar interceleste. Sus inolvidables personajes — Guanamiru, Philemon Bigua — se movían en un ambiente peculiarísimo — ni secamente real ni arbitrariamente ficticio — que ellos mismos iban engendrando con sus actos y sus ademanes. Oscilaban entre los últimos linderos del sueño y de la realidad sin decidirse plenamente a traspasar las fronteras de esta última. Ahora sí; ahora los personajes de Supervielle han dado el último paso, mostrando su desasimiento realista sin perder por ello nada de su consistencia y de su verosimilitud estética. Ejemplos: la niña de alta-mar, el Gran Mojado, Marguerite Desrenaudes, la muchachita con voz de violín y otros entes ilusorios que pueblan esta originalísima galería.

Y es que la prosa de Supervielle posee el mismo poderío taumatúrgico de sus versos. Pero ¿en realidad puede afirmarse de un modo absoluto que no sea más que prosa la de estos relatos? En todo caso es una prosa poco grávida, de un acento especial. Sin que tenga nada que ver con el denominado "estilo poético" — a mi juicio híbrido y funesto — a base de cadencias y acompasamientos.

El lirismo de esa prosa no está en cada frase — exentas de

rizos y volutas — sino en la atmósfera envolvente general. Pero por ahora no disponemos de una clasificación precisa donde encuadrarla. Es lamentable que existan tantos filólogos unilaterales abstraídos en menudos problemas fonéticos y que aún no se hayan preocupado de establecer una topografía precisa de la prosa. Que todavía estén por trazar los mojones divisorios — y los puntos confluentes — de la prosa y del verso, atendiendo más que a su estructura externa a su giro íntimo. Haría falta un nuevo Lessing que delimitase — con más netitud que en el *Laocoonte,* por supuesto — los campos de ambas maneras expresivas. Como punto de partida antes de adentrarse en cualquier búsqueda de tal índole pudiera utilizarse la sagaz distinción de Ortega y Gasset, formulada incidentalmente al parafrasear una sentencia de Nietzsche: "La buena prosa — escribía — se hace siempre en vista del verso, confundiéndose casi con él, pero, al cabo, eludiéndolo con grácil fuga en el momento decisivo".

Paul Valery en sus *Propos sur la poésie* ha recordado la especificación de Malherbe comparando la prosa con la marcha ordinaria y la poesía con la danza. La primera — explica luego — tiene una meta precisa mientras que la segunda "no va a ninguna parte y si persigue algo no es más que un objeto ideal". Esto, en suma, equivaldría a asignar a la prosa una función utilitaria, en tanto que la poesía es esencialmente desinteresada. Pero esta distinción es demasiada vaga, pues deja sin resolver muchos casos intermedios y los problemas que suscitan. Mayor posibilidad de esclarecimientos se me antoja ver en el punto de vista de T. S. Eliot, quien defendiendo indirectamente la legitimidad del ilogismo poético (su extraño poema *The Wast Land* es un valeroso ejemplo), afirma que existe una "lógica de la

imaginación" del mismo modo que existe una "lógica de los conceptos". La primera de ellas pudiera ser exclusivamente privativa de la imaginación poética — vacíese en prosa o en verso — que debe gozar de anchísimos cauces sin someterse a los enganches lógicos de la prosa razonada. Algo de ello expresa Paul Claudel cuando escribe — en sus *Positions et propositions* — que la palabra puede emplearse con dos fines: producir en el espíritu del lector "un estado de conocimiento" o bien un "estado de goce", según sea lo principal lo expresado o la expresión; en el primer caso habrá poesía, en el segundo prosa.

Para quienes estén hastiados de las burdas transcripciones realistas en que la adaptación industrial del cuento hace degenerar frecuentemente ese género, la lectura de *L'enfant de la haute mer* resultará consoladora y refrescante. "He aquí unos cuentos — ha dicho el autor — sin princesas, hadas ni hechiceras. El "era una vez" ha muerto para siempre. No gustamos de que lo maravilloso nos sea impuesto por decreto; deseamos que se deslice en el relato sin que el mismo autor lo advierta, despojándonos así poco a poco de las armas y bagajes de nuestra lógica habitual". ¡Sagaz percepción autocrítica!

L'enfant de la haute mer — que abre el volumen — es una invención radiante, tiene el resplandor de un nuevo mito. Es asimismo una especie de ejemplo ilustrado de la técnica del autor, del poderío metamorfósico que puede alcanzar la imaginación. Un marino piensa insistentemente, con una "fuerza tan terrible" en su hija muerta que su sueño se materializa llegando a

encarnar en una niña solitaria, náufraga en un puerto perdido que se tornaba invisible apenas el mástil de un navío punteaba el horizonte. Pero la originalidad sorprendente, la belleza poemática de este cuento no es traductible a otras palabras ni admite su reducción; hay que leerlo para sentirse invadido por su encanto. A continuación de él convendría leer — alternando el orden del índice — los titulados "L'inconnue de la Seine" y "Les boiteux du ciel" ambos se desenvuelven también en climas fantásticos aunque varíen los elementos: el primero en el fondo del mar y el segundo en el cielo. Ambos rozan poéticamente esa misteriosa zona de la postvida en la que solamente un poeta puede internarse disminuyendo su terror, haciendo apacible lo desconocido, la muerte. Pero esto sin apelar a ningún recurso extraordinario. Supervielle torna verosímil la postvida submarina de los ahogados, las andanzas crédulas de los inocentes en los parques del cielo, merced a su lirismo envolvente dosificado en ocasiones con el más fino "humour".

Otro cuento admirable es "Le boeuf et l'âne de la crèche": un nacimiento visto desde un ángulo que aún no habían descubierto evangelistas ni glosadores: desde el punto de mira de las bestias — el buey y el asno — que escoltaron la cuna de Jesús. Aunque absolutamente diferente en el tono y en sus alcances, este cuento me ha hecho recordar — por la insólita humanización que trasuntan las bestias — un extraño relato de Giménez Caballero: "El redentor mal parido" en el libro *Yo, inspector de alcantarillas*. Ambos autores, naturalmente, vencieron el riesgo de novelizar como protagonistas a unos irracionales sin caer en el fabulismo, en la moraleja. (¿Por qué los animales — salvo estas excepciones — han de ser literariamente, desde

Fedro y Esopo, cuerdos y sentenciosos como burgueses conformistas?)

Su preocupación por penetrar en el mundo de lo irracional aparece también en "Le suites d'une course" que es el relato más extraño e inquietante de este libro. Un hombre trocado en caballo. Aquí un humorismo de cierto entronque expresionista y germánico prevalece sobre lo demás. Un buen día Sir Rufus Flox "gentleman-rider", después de hundirse con su caballo, al que había puesto su mismo nombre, en el Sena comienza a experimentar gradualmente extrañas veleidades equinas: relincha para pedir el desayuno, siente un placer sospechoso al andar por en medio de la calle sorteando los automóviles y exclama: "Que le monde devient donc chevalin depuis quelque temps!" La metamorfosis se cumple al fin de un modo simple y — diríamos — natural. Por contraposición, al leer este relato no he podido dejar de pensar inmediatamente en dos obras alucinantes que plantean casos análogos: *La metamorfosis* de Franz Kafka y *Woman into fox* de David Garnett. Pero mientras que las transmutaciones operadas en estos dos libros — el protagonista del primero convertido en escarabajo y la heroína del segundo, Mrs. Tebrick, en una raposa — producen inevitablemente una sensación de horror y sus páginas se rozan con cierta viscosidad espiritual, el cuento de Supervielle no hiere el ánimo con ninguna arista desapacible.

América, la banda oriental ríoplatense patria de Supervielle, que hasta ahora había sido casi el escenario único, el "leitmotiv" paisajista de sus anteriores libros en prosa — desde *L'homme de la pampa* — apenas si está visible en este último. Sólo surge pasajeramente en un relato indio de aire semilegendario, "Rani" y en "La piste et la mare", relato escueto de un

bárbaro homicidio en la pampa. Pero considero que ambos, y sobre todo el último, por su carácter realista y su localización precisa chocando con el marco indeterminado de los demás, caen fuera de este volumen y rompen la unidad ambiental del resto. Unico reparo a libro tan hermoso y cabal.

L'enfant de la haute mer marca el punto más alto en la curva ascendente — de unívoca belleza, de firme dominio — que han venido describiendo los libros de Supervielle. Su lectura nos acerca en todo momento su figura física — alta como una antena emisora de poesía —, el tono de su voz grave y distante, que llega como fatigada de las lejanías de su cuerpo, haciéndonosla oír entre líneas. La gratitud que debemos a todo creador auténtico se acrece en su caso porque sus imaginaciones enriquecen nuestro mundo imaginario al rasgar el camino por donde deambulan sus personajes. Cada uno de ellos — pudiéramos resumir en términos de fórmula física — desplaza un espacio de realidad equivalente al ámbito de poesía que engendra.

GUILLERMO DE TORRE.

UNA CIUDAD DE AMERICA

Si nos apartamos de la opinión más o menos interesada o deliberadamente amable del extranjero, si cerramos nuestro espíritu a cualquier insinuación de nuestro muy loable optimismo patriótico, nos veremos forzados a reconocer la verdad dolorosa de esta afirmación: vivimos en la ciudad más fea del mundo.

FIGURA. Yeso de ALFREDO GUTTERO. Argentina.

DIBUJO de SILVINA OCAMPO. Argentina.

Por poco que hayamos ejercitado la vista y la inteligencia ante el espectáculo de las grandes capitales, la categoría urbana de Buenos Aires resulta irremediablemente empequeñecida por la comparación. Acaso el método comparativo no sea el más conveniente para esta suerte de valoraciones; pero, no habrá otro más eficaz y razonable si comparamos a Buenos Aires consigo mismo.

Tal como ocurre en las personas, cada ciudad posee su tipo especial, sus características propias e intransferibles, sus propias posibilidades de perfección que, en cada caso, suponen un proceso de evolución distinto. No es muy difícil comprobar que aún de esas virtudes carece Buenos Aires, pues el carácter de nuestra gran ciudad consiste, precisamente, en su falta de carácter.

Me refiero, claro está, al Buenos Aires de estos días, al Buenos Aires fachendoso y engreído, no al del siglo pasado que aun subsiste en algunos barrios, cada vez menos visible. Es indudable que ha traicionado su destino, no obstante haberle sido éste inconfundiblemente anticipado por el conquistador en el riguroso plano del damero inicial. Y hoy se presenta contradictoria hasta el absurdo la coexistencia de la primaria geometría de sus calles con el enrevesado estilo de sus construcciones, de aquel trazado ingenuo con esta edificación presuntuosa.

Esa desavenencia denuncia en forma categórica la incapacidad de perfección de Buenos Aires: el exceso de vida material no le permite evolucionar en el sentido impuesto por sus fundadores. Y, a menos que se la rehaga, tampoco podrá desarrollarse en el sentido de una gran ciudad moderna, por impedírselo la irremediable característica de su planta urbana.

Hubo, sin embargo, un momento en que Buenos Aires tenía un carácter definido, es decir, una apariencia física perfectamente

acordada con su realidad espiritual. Sus características de entonces no eran, como hoy, negativas; correspondían afirmativamente a su destino.

Hasta fines del siglo pasado, la superstición progresista que hoy padece Buenos Aires no había turbado la felicidad de sus calles ni afeado el espíritu de sus habitantes. Era, en todo sentido, lo que hoy sólo podremos asegurar que es si damos crédito a la geografía: una ciudad de América. Una ciudad humilde, sin diagonales, subterráneos ni pretensiones; pero, con la belleza de las cosas que son exactamente lo que parecen. Hospitalaria al visitante y amable a sus porteños, era una cosa real, definida y viviente, motivo de cariños y poesía. El avance inmigratorio no había alterado aun la ordenación jerárquica de su sociedad ni la fisonomía moral de su pueblo.

La arquitectura bonaerense del siglo pasado se ajustaba directamente a las condiciones de la vida familiar, y reproducía en el orden estético la idiosincrasia de sus moradores. Aquella era, todavía, arquitectura de hombres y no de arquitectos; es decir que su estilo provenía del cumplimiento natural de necesidades bien concretas. Como en toda ciudad organizada, había en Buenos Aires un tipo común de habitación cuya frecuencia daba a la ciudad el aspecto unitario de que hoy carece. El buen gusto y la urbanidad presidían las relaciones de una casa con sus vecinas.

A principios del siglo pasado, ese "standard" arquitectónico respondía a las tradiciones de la colonia: muros blancos y lisos, fachadas vivientes merced al juego eficaz de las ventanas, siempre dispuestas con intuitivo acierto y gracia. La distribución interna de la casa, con sus patios sucesivos y sus amplias galerías a la manera pompeyana, obedecía lógicamente a las imposiciones

del clima y las costumbres. La disposición mezquina, comercial, de los modernos departamentos no está, sin duda, más próxima a nuestras necesidades que aquella ingenua y primitiva enfilada de grandes piezas.

En la segunda mitad del siglo pasado, el alarife local es sustituído por el práctico italiano, hombre generalmente iletrado y humilde, pero de natural buen gusto, no pervertido aún por las degeneraciones de la moda clasicista. El "standard" colonial es entonces modificado por la aplicación, reducida, de los grandes órdenes clásicos; de donde resulta un nuevo tipo de habitación. Esas casas lucían columnas adosadas, arcos de medio punto, anchas cornisas y, por sobre éstas, la gracia alegre de unas balaustradas hechas de ladrillo y cielo. Mostraban frentes amplios pintados al aceite, y a ellas daba acceso un zaguán adornado con mosaicos de colores sombríos. Verdaderos "living-rooms" durante la época estival, los patios eran espaciosos. El agua fresca del aljibe y la sombra cordial del emparrado resumían la sencilla felicidad de aquella gente.

Aun los mismos edificios públicos respondían al buen sentido popular. Así tenía Buenos Aires una arquitectura propia, determinada por la influencia del gusto italiano sobre el estilo colonial. El todo era armonioso — la metáfora surge fácilmente — como una partitura en la que cada instrumento contribuye al equilibrio del conjunto. Una disciplina colectiva, espontáneamente impuesta por leyes de elemental humanidad, hacía que ningún vecino rico pretendiera exhibir su condición privilegiada con arbitrariedades estilísticas de su propio magín.

Eso es lo que hoy ocurre en Buenos Aires. El rumboso capricho personal del "parvenu" ha extendido a lo largo de nuestras

calles las más absurdas variedades de disparate arquitectónico. Para este caos — que no tiene la grandeza ni el interés del neoyorquino — queda una sola posibilidad de orden: un terremoto diligente y circunspecto que pulverice con sumas precauciones la chucheria de los frontispicios. Y aun cuando la intemperie y los apretos no ahorraran disgustos a la población, sería saludable una fuerte lección de humildad a esta ciudad enferma de amor propio.

A la espera de ese castigo providencial, es conveniente que los arquitectos de Buenos Aires se instruyan con amor en el antiguo arte de construir casas humanas.

ALBERTO PREBISCH.

MARTI

Vidas hay que reclaman, de los hombres capaces de entenderlas, el esfuerzo que las redima de la oscuridad de su escenario para levantarlas a ejemplo de toda la humanidad. Nuestra América, teatro enorme y oscuro, deja perder en la sombra sus mejores vidas. Sólo Bolívar hace germinar en abundancia Plutarcos deificadores y Laercios anecdóticos. Pero ¡cuántas vidas para contar, y contar bien, en altura, no según la moda de cercenarles a los grandes hombres la sobra de estatura espiritual que los hacía como torres entre el vulgo! Nada de convertir en niño inútil, torpe entre el amor y la utopía, al arcángel desatador de Prometeo. Que se nos muestre a San Martín, todo severidad y estudio, en

duro contraste con su alrededor. Y a Sarmiento, todo invención y arrojo, Cadmo difusor de alfabeto y generador de población. O a Martí, todo sacrificio, pero todo creación: porque cada creación que sacrificó, se incorporó en creación nueva.

Martí sacrificó al escritor que había en él — no lo hay con mayor don natural en toda la historia de nuestro idioma — al amor y al deber. Amó tanto, que de nueve años le escribe a su madre que la quiere "con delirio"; de quince años dice a su maestro Mendive, maestro para el deber y para el decoro: "a cada instante daría por usted mi vida, que es de usted". Y pues amor "a nullo amato amar perdona", suscita pasiones delicadas y profundas, como en "la niña de Guatemala, la que se murió de amor", de silencioso amor por él. A los cuarenta años, ya entregado todo a la misión de morir por Cuba, todavía creaba amistades eternas. ¡Cuánto amó a España, él, obligado a combatirla! Con cálida simpatía comentaba siempre sus esfuerzos de civilización. El baile español lo hacía cantar de gozo. Y él dijo:

Para Aragón, en España,
tengo yo en mi corazón
un lugar todo Aragón...

Pudo, como Rubén Darío, sacrificarlo todo al solo ideal de ser poeta; pero antes quiso acatar normas de honrado; y el deber y el amor se le agrandaron: se completaron en la devoción de su tierra. Si la vida no se le corta cuando empezaba a fructificar, habría lanzado sus energías hacia dos empeños superiores, que le atrajeron siempre: uno, de afecto, hacia nuestra América, que él sentía y conocía en su vida cabal, desde sus cimientos indígenas

hasta sus veletas ansiosas de todos los vientos; otro, de razón, la urgencia de dar a la sociedad humana organización nueva, más cómoda y más justa que la que ahora padecemos.

Pero el escritor, que se encogía para ceder el paso al hombre de amor y deber, reaparecía, aumentado, transfigurado por el amor y por el deber: la vibración amorosa hace temblar cada línea suya; el calor del deber le da transparencia. Y cuando está entregado, devorado, en su devoción suprema — Cuba —, escribe ya como si se transfundiese en la pura energía: su carta desde Montecristi, dos meses antes de caer en Dos Ríos, es como arquitectura de luz.

El escritor, en Martí, fué obrero humilde que aceptó todos los menesteres: tradujo desde cartillas de ciencias hasta poemas famosos; mientras enviaba correspondencias a la Argentina o a Méjico, dirigía en Nueva York revistas que redactaba enteras. Y las redactaba enteras, desde la descripción cuidadora de nuevas máquinas hasta la reseña entusiasta de exposiciones de pintura, porque no le contentaba traducir, ni extractar, y sentía que, diciendo él las cosas con sus propias palabras, su público las entendería mejor. Así, todo cuanto salió de su pluma se delata solo: nada de "prosa periodística"; nada de párrafos simétricos como estrofas. Siempre aquella prosa como hablada, rota en ritmos variables con la emoción de cada minuto: con el candor de Santa Teresa, de quien aprendió que no tiene por qué refrenarse el que siente como debe, y con la malicia de Gracián, de quien aprendió a evitar prolijidades de explicación y de coordinación.

Está por hacer la vida de Martí. Y está por recoger, en gran parte, su obra. La Argentina reunió la de Sarmiento. Chile reunió la de Bello, que no fué hijo, sino maestro suyo. El Ecuador está

recogiendo la de Montalvo. Méjico no ha cumplido todavía con Justo Sierra, vida ejemplar, no de relámpagos, pero de firme luz. ¿Y podrá Puerto Rico, empobrecido por sus nuevos amos opulentos, cumplir con Hostos?

Si Cuba, oficialmente, no ha cumplido con Martí, hay cubanos que trabajan por él. Después de años largos de rara indiferencia, la devoción a Martí se enciende como fiebre: Martí se vuelve espejo y escudo. Entre los devotos, Juan Marinello, Félix Lizaso, Néstor Carbonell. A Marinello, fino poeta, ciudadano digno, le debemos una pulcra edición, con estudio, de las *Poesías* de Martí, donde se pasa en modulaciones desde ternuras infantiles con sabor a *Los pastores de Belén* hasta tenues complejidades de paleta impresionista o escuetos bloques de escultura severa. A Lizaso, hombre de meditación y de pureza, le debemos el monumental *Epistolario* en tres volúmenes, condensación de treinta y cuatro años, y una curiosa colección de *Artículos desconocidos*: formaban parte del texto de *La América,* revista que fué de Martí en Nueva York; "nada lleva su firma, pero todo revela su mano". A Carbonell, en quien el fervor es de tradición familiar, le debemos dos colecciones de artículos publicados en Venezuela: *España* y *De la vida norteamericana.* Cosechó también, de números antiguos de *La Nación,* en Buenos Aires, correspondencias de Martí que ha reimpreso en revistas. Pero en *La Nación,* de 1882 a 1890, hay todavía correspondencias intactas: tal vez exceden en número a las recogidas. ¡Y de *La Nación* procede el *Grant,* una de las páginas inmarcesibles! ¿Sería mucho pedir que la Argentina contribuyese a completar la obra de Martí desenterrando aquellos escritos suyos?

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA.

EL JUICIO DE LA VIEJA GENERACION SOBRE LA NUEVA

ACOTACIONES A UN PENSAMIENTO DE SCHELER

A los ojos del público, la palabra elogiosa o condenatoria del viejo autor consagrado, a raíz de una publicación cualquiera, suele pasar como el mejor testimonio de su mérito o de su flaqueza, y de ahí que el escritor novel, hoy como en otros tiempos, anhele profundamente el espaldarazo de los mayores. Triunfar en literatura, equivale para la gran masa anónima, a merecer encomios de colegas provectos. La alabanza de éstos no se codicia, entonces, sólo por su valor intrínseco, sino por lo que representa como antesala de la consideración popular.

Aquí van, expuestas con didáctica brevedad, las razones filosóficas en cuya virtud cabe desconocer, en uno de los casos posibles, la autoridad atribuída — por autores y público — a las firmas "de amplia fama y luengos años".

Entre los descubrimientos de estos últimos tiempos acerca del origen de los juicios de valor, descuella como el más profundo, aquél que llevó a cabo Federico Nietzsche cuando puso de manifiesto que el resentimiento es una fuente de ellos, de donde dimanan ciertas propensiones permanentes a determinadas clases de engaño. El resentimiento perturba la recta valoración, derroca la jerarquía legítima de los valores, y conduce a innumerables falacias. Quien se encuentre en estado de resentimiento frente a un objeto o suceso de cualquier índole — hombre, acto, doctrina, estilo, punto de vista, etc. — estará, pues, en pésimas condiciones para juzgarlo, y forzosamente han de resultar desacertadas las

apreciaciones que efectúe sobre los mismos. Así pasa, por ejemplo, con los juicios del viejo escritor respecto del nuevo y rebelde. "Otra situación, cargada generalmente con el peligro del resentimiento — dice Max Scheler, exégeta máximo de este fenómeno — es la de la generación *vieja* frente a la *joven*. Para que el proceso de la vejez se realice de un modo interiormente satisfactorio y exteriormente fecundo, es preciso que, en las principales coyunturas, la libre *resignación* a los valores específicos de las otras edades tenga lugar oportunamente, y que tanto los valores psíquicos y espirituales, independientes del proceso de la vejez, como los valores específicos de la edad entrante, ofrezcan un substitutivo suficiente de lo que desaparece. Sólo cuando así ocurre, pueden los valores específicos de la pasada edad revivir plena y alegremente en la memoria y ser liberalmente "concedidos" a los que se encuentran en dicha edad. En otro caso, el "atormentador recuerdo de la juventud es rehuído y esquivado; y esto referente entonces sobre la posibilidad de comprender a los jóvenes, existiendo simultáneamente la tendencia a *negar* aquellos valores específicos de las edades anteriores. No es maravilla, por tanto, que en todos los tiempos "la joven generación" haya de sostener una difícil lucha con el resentimiento de la vieja". (*).

Los términos "joven generación" están empleados aquí con un sentido idéntico o semejante al que Ortega y Gasset les asigna, es decir, como muchedumbres de criaturas con una sensibilidad vital distinta de la antigua y homogénea entre sí, como una "variedad" humana en el sentido riguroso que al concepto de varie-

(1) Max Scheler, *El resentimiento en la moral*, ed. de la *Revista de Occidente*, pág. 49.

dad dan los naturalistas, pues no pudo escapar a un filósofo tan agudo y competente como Max Scheler que el resentimiento de los viejos no se extiende sobre todos los jóvenes, sino únicamente sobre quienes se alejan de sus estilos. Experimentan, en cambio, una simpatía profunda hacia la juventud obediente que continúa su obra, o que, por lo menos, no franquea sus principios fundamentales. Para ésta, el aplauso, lejos de escatimarse, afluye cálido y sin tardanza. ¿Y cómo había de ser de otro modo? Los motivos son más que importantes: por lo pronto, su obra asegura con ello, la perduración en el tiempo; atestigua, a la vez, su efectiva importancia desde que otros viven a sus expensas, y, sobre todo, con esta espontánea satisfacción de los jóvenes se aleja el peligro de que la nueva generación la ataque y desmienta. De ahí que, en todos los tiempos y en los más diversos países, los escritores nuevos, adheridos a las viejas tendencias, sean los niños mimados de la ancianidad literaria.

Pero si el escritor es joven de verdad y practica una literatura divorciada en sus fundamentos estéticos de la que hizo la fama de la precedente, si ama las rutas inexploradas y abraza nuevos estilos, si parece listo a correr su aventura y a defender los valores recientes y a ajustarse al ritmo vital de su medio y su época, entonces será en balde que espere la consagración de sus predecesores, porque el resentimiento ha de entrar en escena, y, con éste, como dice Max Scheler, la tendencia a negar los valores específicos de las otras edades. El juicio, en el supuesto feliz de que llegue a expresarse, pues lo más probable es que se prefiera adoptar un deliberado silencio o una indiferencia fingida, será — salvo maravillosas excepciones que por lo insólitas dejamos fuera de cómputo — un juicio falso, resentido, repleto de todas las palabras

clásicas del resentimiento senil, como snobismo, amaneramiento, arbitrariedad, desequilibrio, etc., que el público, ignorante de los factores reales que perturban la valoración de su ídolo, acogerá, lo mismo que siempre, como la verdad insospechable.

Lo cierto es, sin embargo, que la obra novel, desde las puntas de su audacia o su agilidad, provoca a quien ya ha doblado la juventud sin lograr resignación; lo zahiere e injuria al hacerle caer en la cuenta de que sus fuerzas están agotadas para tan briosos arrestos, y bajo tales agravios, el escritor maduro, víctima de la autointoxicación psíquica que importa el resentimiento, prorrumpe en el comentario hostil o en la glosa mal intencionada. Como la producción que combate no participa de los ideales de su época, ni de sus principios estéticos, sino que intenta acreditar otros nuevos, al negarle valor propende, de paso, a la prolongación de su obra, pues al auge de una escuela o doctrina suele seguir, en el tiempo, la decadencia de las otras. El instinto de conservación alarmado y la madurez resentida inspíranlo en ese instante. Está en las peores condiciones para hablar serenamente, objetivamente. Su juicio, en tal emergencia, carece de todo valor filosófico y no debe ser escuchado.

Bueno es, entretanto, que el público empiece a comprenderlo para que sepa a que atenerse.

CARLOS ALBERTO ERRO.

INDICE

Pag.

Perspectivas sudamericanas, por el *Conde Hermann de Keyserling* 7

Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset, por *Victoria Ocampo* 16

Pecho en tierra, por *Jaime Torres Bodet* 53

Riverismo, por *Ramón Gómez de la Serna* 59

Sumersión, por *Eduardo Mallea* 86

El Martín Fierro, por *Jorge Luis Borges* 134

Excusas por mi salud, por *Gerald Sykes* 146

Tres poemas, por *Langston Hughes* 164

Los problemas del compositor americano. El problema formal, por *Ernest Ansermet* 170

De un epistolario, por *Ricardo Güiraldes* 181

NOTAS.

Al márgen de "La Rebelión de las Masas", por *Francisco Romero* 192

Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires, por *V. O.* .. 205

Misterios poéticos, por *Guillermo de Torre* 208

Una ciudad de América, por *Alberto Prebisch* 216

Marti, por *Pedro Henríquez Ureña* 220

El juicio de la vieja generación sobre la nueva. Acotaciones a un pensamiento de Scheler, por *Carlos Alberto Erro* 224

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia.

ESTE SEGUNDO NÚMERO DE SUR ACABÓ DE
IMPRIMIRSE A PRINCIPIOS DE MAYO DE 1931, EN
LOS TALLERES GRÁFICOS "COLÓN", DE DON
FRANCISCO A. COLOMBO, BUENOS AIRES
Y SAN ANTONIO DE ARECO. EL PAPEL
QUE SE UTILIZÓ PARA SU IMPRESIÓN
HA SIDO FABRICADO ESPECIAL-
MENTE PARA ESTA REVISTA
POR LA PAPELERA
ARGENTINA