

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

ABRIL DE 1936

AÑO VI

BUENOS AIRES

1870

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

1870

1870

SUMARIO

A N D R É G I D E
PERSÉPHONE

J U L I O I R A Z U S T A
*LIBERTAD Y ORGANIZACION
EN EL SIGLO XIX*

L I S A R D O Z I A
LUZ Y SOMBRA DE BECQUER

CONTRIBUCION SURREALISTA
ESPECIAL PARA "SUR":

A N D R É B R E T Ó N
EL CASTILLO ESTRELLADO

V A L E N T I N E H U G O
RETRATOS

P A U L E L U A R D
TRES POEMAS

J U A N J O S É C A S T R O
STRAWINSKY

N O T A S

Jorge Luis Borges: Dos films; *Julio Rinaldini*: El nuevo plan de estudios de la Escuela de Bellas Artes.

N O T I C U L A S

El primer debate de "SUR"; "*El Buque*" y "*Nocturno Europeo*".

P E R S É P H O N E ,

poema de ANDRÉ GIDE y música de
IGOR STRAWINSKY, será representa-
da el día 17 de Mayo en el Teatro
Colón de Buenos Aires.
Con este motivo ofrecemos a nuestros
lectores el poema en su idioma origi-
nal y una versión libre de
J O R G E L U I S B O R G E S .

THE LIFE OF JOHN GARDNER

poems of ANDREW GARDNER and
JOHN STRAWBRIDGE, with
an account of the life of
John Gardner of the
College of the Holy Cross
with some notices of his
life and works.

P E R S É P H O N E

P E R S É P H O N E

PREMIER TABLEAU

EUMOLPE (sur le devant de la scène, avant le lever du rideau)

*Déesse aux mille noms, puissante Demeter
Qui couvres de moissons la terre
Toi dispensatrice du blé
Célébrons ici tes mystères
Devant tout ce peuple assemblé.*

Le rideau se lève sur une prairie au bord de la mer; à droite un talus gazonné et fleuri où s'épanouit la grande fleur du narcisse; sur la gauche, le défilé rocheux (qui conduit aux Enfers) où s'aventurera Perséphone.

*C'est aux Nymphes que tu confies
Perséphone ta fille chérie,
Qui fait le printemps sur la terre
Et se plait aux fleurs des prairies.
Comment elle te fut ravie
C'est ce que nous raconte Homère.*

P E R S É F O N A

CUADRO PRIMERO

EUMOLPO (en primer plano, antes de levantarse el telón)

*Diosa de los mil nombres, Démeter
poderosa que cubres de mieses la
tierra ¡oh tú! dispensadora del tri-
go, celebremos aquí tus misterios
ante todo este pueblo congregado.*

El telón se levanta sobre una pradera a la orilla del mar; a la derecha un talud de césped y de flores donde se abre la gran flor del narciso; a la izquierda, el desfiladero rocoso (que lleva a los Infiernos) donde se arriesgará Perséfone.

*A las Ninfas has encomendado a
Perséfone, tu hija querida, que hace
la primavera sobre la tierra y se
alegra con las flores de las prade-
ras. Cómo te fué arrebatada, he ahí
lo que nos cuenta Homero.*

Demeter, avertie par Mercure qui l'emmène, dit adieu à Perséphone, et la recommande aux Nymphes.

LE CHŒUR DES NYMPHES

*Reste avec nous, princesse Perséphone.
Ta mère Demeter, reine du bel été
T'a confiée à nous parmi les oiseaux et les fleurs,
Les baisers des ruisseaux, les caresses de l'air;
Vois le soleil qui rit sur l'onde!
Reste avec nous dans la félicité.
C'est le premier matin du monde.*

PERSÉPHONE (encore assise et comme à demi endormie)

*La brise vagabonde
A caressé les fleurs.*

Le chœur des Nymphes s'empresse autour de Perséphone, qui se lève lentement.

LE CHŒUR DES NYMPHES

*Viens! Joue avec nous, Perséphone...
La brise a caressé les fleurs,
C'est le premier matin du monde;
Tout est joyeux comme nos cœurs,
Tout rit sur la terre et sur l'onde.
Viens! Joue avec nous, Perséphone:
La brise a caressé les fleurs.*

Démeter advertida por Mercurio que la lleva, dice adiós a Persé-
fona y la recomienda a las Ninfas.

EL CORO DE LAS NINFAS

*Quédate con nosotros, princesa Perséfona.
Tu madre Démeter, reina del bello estío,
te ha confiado a nosotros entre los pájaros y
las flores, los besos de las aguas, las caricias
del aire; ¡mira el sol que ríe sobre la ola! Qué-
date con nosotras en la felicidad. Es la pri-
mer mañana del mundo.*

PERSÉFONA (sentada aún y como dormida)

*La brisa vagabunda ha acariciado
las flores.*

El coro de las Ninfas se cierra en torno de Perséfona, que se le-
vanta lentamente.

EL CORO DE LAS NINFAS

*¡Ven! Juega con nosotros, Perséfona...
La brisa ha acariciado las flores; es la
primer mañana del mundo; todo es
alegre como nuestros corazones, todo
ríe sobre la tierra y sobre la ola. ¡Ven!
Juega con nosotras, Perséfona: la brisa
ha acariciado las flores.*

PERSÉPHONE (*parlé.*)

*Je t'écoute de tout mon cœur,
Chant du premier matin du monde.*

LE CHŒUR DES NYMPHES

*Ivresse matinale,
Rayon naissant, pétales
Ruisselants de liqueur.
Cède sans plus attendre
Au conseil le plus tendre,
Et laisse l'avenir
Doucement t'envahir.*

PERSÉPHONE (*parlé.*)

*Voici que se fait si furtive
La tiède caresse du jour
Que l'âme la plus craintive
S'abandonnerait à l'amour.*

LE CHŒUR DES NYMPHES

*Verveine, ancolie,
Jacinthe, safran,
Adonide goutte de sang,
Et toutes les fleurs du printemps...*

PERSÉFONA (*hablado*)

*Yo te escucho de todo corazón, canto de
la primer mañana del mundo.*

EL CORO DE LAS NINFAS

*Embriaguez de la mañana,
rayo naciente, pétalos des-
bordando licor. Cede sin
más demora al consejo más
tierno y deja al porvenir
dulcemente invadirte.*

PERSÉFONA (*hablado*)

*Ahora es tan furtiva la caricia
tibia del día que la más teme-
rosa de las almas se abandona-
ría al amor.*

EL CORO DE LAS NINFAS

*Verbena, ancolia, jacinto,
azafrán, amapola gota de
sangre, y todas las flores de
la primavera...*

EUMOLPE

*De toutes les fleurs du printemps,
Le narcisse est la plus jolie.
Celui qui se penche sur son calice,
Celui qui respire son odeur,
Voit le monde inconnu des Enfers.*

Le chœur évolue en dansant de manière à empêcher Perséphone d'approcher du narcisse. Perséphone, rompant le cercle des Nymphes, s'est approchée de la fleur et s'est penchée sur son calice.

LE CHŒUR DES NYMPHES

*Tiens-toi sur tes gardes.
Défends-toi toujours
De suivre, hagarde,
Ce que tu regardes
Avec trop d'amour.
Ne t'approche pas du narcisse.
Non, ne cueille pas cette fleur!*

EUMOLPE

*Celui qui se penche sur son calice,
Celui qui respire son odeur
Voit le monde inconnu des Enfers.*

EUMOLPO

*De todas las flores de la primavera,
el narciso es la más hermosa. El que
se inclina sobre su cáliz, el que res-
pira su olor, ve el mundo desconoci-
do de los Infiernos.*

El coro gira, bailando de modo que Perséfone no pueda alcanzar el narciso. Perséfone rompiendo el círculo de las Ninfas se ha acercado a la flor y se ha inclinado sobre el cáliz.

EL CORO DE LAS NINFAS

*Desconfía, guárdate siem-
pre de seguir, hosca, lo
que miras con demasiado
amor. No te acerques al
narciso, no, no cortes esa
flor!*

EUMOLPO

*El que se inclina sobre su cáliz,
el que respira su olor, ve el des-
conocido mundo de los Infiernos.*

PERSÉPHONE (penchée sur la fleur)

*Je vois sur des prés semés d'asphodèles
Des ombres errer lentement.
Elles vont. Elles vont, plaintives et fidèles.
Je vois errer
Tout un peuple sans espérance
Triste, inquiet, décoloré.*

Le chœur a entouré attentivement Perséphone et s'est penché anxieusement vers elle. Une inquiétude inconnue s'est glissée dans l'orchestre qui jusqu'alors exprimait une pure joie.

Le chœur, essayant, malgré l'inquiétude nouvelle, de retrouver sa joie et d'y entraîner Perséphone.

LE CHŒUR DES NYMPHES

*Ne cueille pas cette fleur, Perséphone.
Défends-toi toujours
De suivre, hagarde,
Ce que tu regardes avec trop d'amour.
Viens! joue avec nous, Perséphone.*

Une grande plainte envahit l'orchestre. Perséphone a cueilli la fleur. Sa danse exprime l'inquiétude et la désolation. Elle descend lentement du tertre gazonné où s'épanouissait la fleur du narcisse et se rapproche des rochers vers la gauche.

Les Nymphes veulent la retenir, mais elle s'avance toujours, comme hagarde, les yeux fixés sur la fleur de narcisse qu'elle tient à la main. Tout le rôle de Perséphone est *parlé*.

PERSÉFONA (inclinada sobre la flor)

*Sobre los prados sembrados de
asfodelos, veo errar las sombras
lentamente. Van, pasan. Pasan
quejosas y fieles. Veo errar to-
do un pueblo sin esperanza, tris-
te, inquieto, descolorido.*

El coro ha rodeado solícito, a Perséfona y se ha inclinado ansiosa-
mente hacia ella. Una inquietud desconocida se ha deslizado en la or-
questa que expresaba hasta entonces una pura alegría.

El coro, trata, a pesar de la nueva inquietud, de recuperar su ale-
gría y de arrastrar a Perséfona.

EL CORO DE LAS NINFAS

*No cortes esa flor, Perséfona.
Desconfía, guárdate siempre de
seguir, hosca, lo que miras con
demasiado amor. ¡Ven! juega
con nosotras, Perséfona.*

Un gran lamento invade la orquesta. Perséfona ha cortado la flor.
Su danza expresa la inquietud y la desolación. Baja lentamente de la
colina verde donde se abría la flor del narciso y se acerca a las rocas
hacia la izquierda.

Las Ninfas quieren retenerla, pero ella se adelanta, hosca, fijos los
ojos en la flor del narciso que lleva en la mano. Todo el rol de Persé-
fona es *hablado*.

EUMOLPE

*Perséphone, un peuple t'attend
 Tout un pauvre peuple dolent
 Qui ne connaît pas l'espérance,
 A qui ne rit aucun printemps.
 Perséphone, un peuple t'attend.
 Déjà ta pitié te fiance
 A Pluton, le roi des Enfers.
 Tu descendras vers lui pour consoler les ombres
 Ta jeunesse fera leur détresse moins sombre
 Ton printemps charmera leur éternel hiver
 Viens! Tu règneras sur les ombres.*

PERSÉPHONE

*Nymphes, mes sœurs, mes compagnes charmantes,
 Comment pourrais-je avec vous, désormais,
 Rire et chanter, insouciant,
 A présent que j'ai vu, à présent que je sais
 Qu'un peuple insatisfait souffre et vit dans l'attente.
 O peuple douloureux des ombres, tu m'attires.
 Vers toi, j'irai...*

EUMOLPO

Perséfone, un pueblo te espera, todo un pueblo doliente que no conoce la esperanza, al que ninguna primavera sonríe. Perséfone, un pueblo te espera. Ya tu piedad te promete a Plutón, el rey de los Infiernos. Bajarás hacia él para consolar las sombras. Tu juventud hará menos sombrío su pesar, tu primavera encantará su invierno incesante. ¡Ven! reinarás sobre las sombras.

PERSÉFONA

*Ninfas, hermanas mías, dulces compañeras, ¿cómo podría con vosotras, reír y cantar, despreocupada, ahora que ñe visto, ahora que sé que un pueblo insatisfecho sufre y vive en la espera?
Oh pueblo doloroso de las sombras, me atraes. Iré hacia ti...*

DEUXIEME TABLEAU

La scène s'est obscurcie. Musique continue. Rideau.

EUMOLPE

*C'est ainsi, nous raconte Homère
Que le Roi des hivers, que l'infernal Pluton
Ravit Perséphone à sa mère,
Et à la terre son printemps.*

Le rideau se relève. La scène représente les Champs-Élysées. Sur la droite, la porte du palais de Pluton. Perséphone couchée sur un lit d'apparat dressé sous un dais apporté par des colonnes. Près d'elle, encore endormie, le chœur des Ombres. Sur la gauche, les bords d'un fleuve au dessus duquel se rabattent les rameaux d'un arbre immense. Près du fleuve, le chœur des Danaïdes puise incessamment l'eau du fleuve et inclinent l'une vers l'autre leurs urnes. Le fond de la scène est obstrué par des nuages.

LE CHŒUR

*Sur ce lit elle repose
Et je n'ose
La troubler.
Encore assoupie à moitié*

CUADRO SEGUNDO

La escena se ha oscurecido. Música continua. Telón.

EUMOLPO

*Así fué, nos cuenta Homero, cómo
el Rey de los inviernos, el infernal
Plutón, arrebató Perséfone a su ma-
dre, y a la tierra su primavera.*

El telón se levanta. La escena representa los Campos Elíseos. A la derecha, la puerta del palacio de Plutón. Perséfone acostada en un lecho de gala, erigido bajo un dosel que soportan columnas. Cerca, dormido aún, el coro de las Sombras. A la izquierda, las orillas de un río sobre el cual se doblan las ramas de un árbol inmenso. Cerca del río, el coro de las Danaides. Sacan infinitamente el agua del río y vuelcan de una a otra sus urnas. El fondo de la escena interceptado por nubes.

EL CORO

*En el lecho reposa y no
me atrevo a turbar su
reposito. Semidormida
aún, oprime sobre el
corazón, el narciso cu-
yo aroma la ha ganado
para la lástima.*

*Elle presse sur son cœur
Le narcisse dont l'odeur
L'a conquise à la pitié.*

PERSÉPHONE, étendue

*Dans quelle étrangeté je m'éveille... où suis-je?
Est-ce déjà le soir? Ou bientôt la fin de la nuit?*

LE CHŒUR

*Ici rien ne s'achève
Ici chacun poursuit
Chacun poursuit sans trêve
Ce qui s'écoule et fuit...*

EUMOLPE

Ici la mort du temps fait la vie éternelle.

PERSÉPHONE

Que fais-je ici?...

EUMOLPE

Tu règues sur les Ombres.

PERSÉPHONE

Ombres plaintives, que faites-vous?

PERSÉFONA, *acostada*

*¿En qué extrañeza me despierto?... ¿dónde estaré?
¿Llegó la tarde? ¿O se acerca el fin de la noche?*

EL CORO

*Aquí nada se cumple, aquí
cada uno sigue, todos si-
guen sin tregua lo que huye
y se derrama....*

EUMOLPO

Aquí la muerte del tiempo hace eterna la vida.

PERSÉFONA

¿Qué hago yo aquí?

EUMOLPO

Reinas sobre las Sombras.

PERSÉFONA

¿Qué hacéis, Sombras dolientes?

LE CHŒUR DES DANAÏDES

*Attentives
Sur les rives
De l'éternité
Vers les ondes
Peu profondes
Du fleuve Léthé
Taciturnes
Dans nos urnes
Puisons tour à tour
Cette eau vaine
Des fontaines
Qui s'enfuit toujours.*

PERSÉPHONE

Reposez-vous, ombres douloureuses.

(Reprise de *Rien ne s'achève*, etc.)

PERSÉPHONE

Que puis-je pour votre bonheur?

LE CHŒUR DES DANAÏDES

*Nous ne sommes pas malheureuses.
Sans haine et sans amour, sans peine et sans envie*

EL CORO DE LAS DANAIDES

*Solícitas, en las márgenes
de la eternidad, sobre las
ondas poco profundas del
río Leteo, saquemos una
por una en nuestras urnas,
esa agua vana de las fuen-
tes que siempre huye.*

PERSÉFONA

Descansad, sombras dolorosas.

(Repetición de: *Nada se cumple, etc.*).

PERSÉFONA

¿Qué puedo yo para vuestra dicha?

EL CORO DE LAS DANAIDES

*No somos desdichadas. Sin odio
y sin amor, sin pena y sin de-
seo, no tenemos otro destino que
repetir infinitamente el gesto
insensato de la vida.*

*Nous n'avons pas d'autre destin
Que de recommencer sans fin
Le geste insensé de la vie.*

LE CHŒUR DES OMBRES

Parle-nous du printemps, Perséphone immortelle.

PERSÉPHONE

*Ma mère Demeter, que la terre était belle
Quand l'amoureux éclat de nos rires mêlait
Aux épis d'or, des fleurs, et des parfums au lait.
Loin de toi, Demeter, moi, ta fille égarée
J'admire au cours sans fin de l'unique journée
Naître de pâles fleurs, où mon regard se pose
Les bords gris du Léthé s'orner de blanches roses
Et, dans l'ombre du soir, les ombres s'enchanter
Du reflet incertain d'un souterrain été.*

LE CHŒUR

Parle-nous, parle-nous, Perséphone immortelle.

Silence dans l'orchestre.

PERSÉPHONE, s'arrêtant interdite

Qui m'appelle?

EL CORO DE LAS SOMBRAS

Háblanos de la primavera, Perséfone inmortal.

PERSÉFONA

Démeter, madre mía, qué bella era la tierra cuando el amoroso estallido de nuestras risas mezclaba flores a las espigas de oro y a la leche perfumes. Lejos de ti, Démeter, yo, tu hija extraviada, me maravillo de que en el infinito decurso del día único nazcan flores pálidas donde mi mirada se posa y las grises márgenes del Leteo se alegren de rosas blancas y, en la sombra de la tarde, las sombras se encanten con el reflejo incierto de un estío subterráneo.

EL CORO

Háblanos, háblanos, Perséfone inmortal.

Silencio en la orquesta.

PERSÉFONA, deteniéndose sorprendida.

¿Quién me llama?

EUMOLPE

Pluton!

Tu viens ici pour dominer

Non pour t'apitoyer, Perséphone.

N'espère pas pouvoir te montrer secourable.

Nul, et serait-il Dieu, ne peut échapper au Destin.

Ta destinée est d'être reine. Accepte.

Et pour oublier ta pitié

Bois cette coupe de Léthé

Que t'offrent les Enfers avec tous les trésors de la terre.

Des ombres drapées de noir (les Danaïdes sont vêtues d'un vert cendré) sortent du Palais de Pluton, chargées de bijoux, de parures; l'une d'elles tient une coupe qu'elle tend à la dernière des Danaïdes. Celle-ci l'emplit d'eau du Léthé. Puis l'ombre s'approche de Perséphone.

PERSÉPHONE (qui a pris ces bijoux et les a regardés tristement, les repousse)

Non, reprenez ces pierreries

La plus fragile fleur des prairies

M'est une préférable parure.

EUMOLPE

Viens, Mercure!

Venez, heures du jour et de la nuit.

EUMOLPO

Plutón. Vienes para mandar, no para apiadarte, Perséfone. No esperes ayudarnos. Nadie, aunque fuera un dios, eludirá el Destino. Tu destino es ser reina. Acepta. Y para olvidar tu piedad bebe esta copa de Leteo que los Infiernos te ofrecen con todos los tesoros de la tierra.

Sombras embozadas de negro, (las Danaides están vestidas de un verde ceniciento) salen del Palacio de Plutón, cargadas de galas, de joyas; una de ellas tiende una copa a la última de las Danaides. Esta la llena de agua del Leteo. Luego la sombra se aproxima a Perséfone.

PERSÉFONA (que ha tomado las alhajas y las ha mirado tristemente, las rechaza)

No, guardad estas piedras, prefiero engalanarme con la flor más frágil de las praderas.

EUMOLPO

¡Ven, Mercurio! Venid, horas del día y de la noche.

Les nuages, au fond de la scène surélevée, s'entr'ouvrent pour laisser bondir Mercure suivi du cortège des heures. (Mercure, rôle muet). Chacune des heures, vêtues de tons gradués, couleur d'aube, d'aurore, de jour, etc..., porte un présent pour Perséphone.

EUMOLPE

*Perséphone confuse
Se refuse
A tout ce qui la séduit.
Cependant Mercure espère
Qu'en souvenir de sa mère
Saura la tenter un fruit,
Un fruit qu'il voit pendre à la branche
Qui se penche
Au-dessus de la soif fatale
De Tantale.
Il cueille une grenade mûre
Et s'assure
Qu'un reste de soleil y luit.
Il le tend à Perséphone
Qui s'émerveille et s'étonne
De retrouver dans sa nuit
Un rappel de la lumière
De la terre,
Les belles couleurs du plaisir.
La voici plus confiante
Et riante
Qui s'abandonne au désir,*

Las nubes, al fondo de la escena se entreabren para dejar saltar a Mercurio, seguido del cortejo de las horas. (Mercurio, rol mudo). Cada hora vestida de tonos sucesivos, color de alba, de aurora, de día, etc. trae un regalo para Perséfone.

EUMOLPO

Perséfone, confusa, rechaza todo lo que le encanta. Mercurio espera, sin embargo, que en recuerdo de su madre, la tentará una fruta, una fruta que cuelga de la rama que se inclina sobre la sed fatal de Tántalo. Corta una granada madura en la que brilla un resto de sol. La tiende a Perséfone, que se maravilla y se asombra de encontrar en su noche, un eco de la luz de la tierra, de los colores bellos del placer. Ya está más confiada y más risueña. Cede al deseo, toma la granada madura, la muere... en seguida Mercurio se vuela y Plutón sonríe.

Ritmo acelerado de la música, estridente e irónica en el momento en que Mercurio, según el canto de Eumolpo, salta para apoderarse de

*Saisit la grenade mûre,
Y mord... Aussitôt Mercure
S'envole et Pluton sourit.*

Rythme accéléré de la musique, ironique et stridente au moment où Mercure, selon le chant d'Eumolpe, bondit pour s'emparer de la grenade. Il la tend à Perséphone qui veut s'en emparer. Perséphone a pris la grenade et y mord. Sur les derniers mots d'Eumolpe, le cortège des heures et Mercure se sont retirés. L'on ne voit plus que Perséphone et le chœur des Ombres.

PERSÉPHONE

*Où suis-je?... qu'ai-je fait?... Quel trouble me saisit?...
Soutenez-moi, mes sœurs! La grenade mordue
M'a redonné le goût de la terre perdue.*

LE CHŒUR

*Si tu contempiais le calice
Du narcisse
Peut-être reverrais-tu
Les prés délaissés et ta mère,
Comme il advint quand sur la terre
Le mystère
Du monde infernal t'apparut.*

PERSÉPHONE

*Entourez-moi, protégez-moi, ombres fidèles.
Cette fleur des prés, la plus belle,*

la granada. La tiende a Perséfone que quiere agarrarla. Perséfone ha tomado la granada y la muerde. Con las últimas palabras de Eumolpo, el cortejo de las horas y Mercurio se han retirado. Sólo se ve a Perséfone y al coro de las Sombras.

PERSÉFONA

¿Dónde estoy?... ¿qué he hecho? ¿Qué desesperación me sorprende? ¡Hermanas, sostenedme! La granada mordida me ha devuelto el gusto de la perdida tierra.

EL CORO

Si miraras el cáliz del narciso, quizá verías otra vez los prados abandonados y tu madre, como ya aconteció sobre la tierra cuando te visitó el misterio del mundo infernal.

PERSÉFONA

Rodeadme, protegedme, sombras fieles. Esta flor de los prados, la más bella, la única reliquia primaveral que llevo a los Infiernos, ¿qué podría mostrarme, si interrogante, me inclinara sobre ella?

*Seul reste du printemps que j'emporte aux Enfers,
Si, pour l'interroger, je me penchais sur elle,
Que saurait-elle me montrer?...*

EUMOLPE

L'hiver.

Perséphone, entourée du chœur des Ombres, sur le devant de la scène, a pris la fleur du narcisse qu'elle gardait à la ceinture et la contemple.

PERSÉPHONE

*Où donc avez-vous fui, parfums, chansons, escortes
De l'amour?... Je ne vois rien que des choses mortes.
Les prés vides de fleurs et les champs sans moissons
Racontent le regret des riantes saisons.
Plus, au penchant des monts, les flûtes bucoliques
N'occupent les bosquets de leurs claires musiques.
De tout semble couleur un lent gémissement
Car tout espère en vain le retour du printemps.
Alternons les accents de nos voix affligées.*

LE CHŒUR

Raconte, que vois-tu?

PERSÉPHONE

*...Des rivières figées;
Cesser la fuite en pleurs des ruisseaux et leur voix
S'étouffer sous le gel. Dans les nocturnes bois*

EUMOLPO

El invierno.

Perséфона, rodeada por el coro de las Sombras, al frente de la escena, ha tomado la flor del narciso que guardaba en la cintura, y la mira.

PERSÉFONA

¿Dónde habéis huído, perfumes, canciones, escoltas del amor?... Sólo veo cosas muertas. Los prados vacíos de flores y los campos de mieses dicen la nostalgia de la risueña estación y las pastoriles flautas de las colinas, no pueblan el bosque de claras músicas. De todo se desprende un lento gemido, la vuelta de la primavera es esperada en vano. Juntemos los acentos afligidos de nuestras voces.

EL CORO

Cuenta, ¿qué ves?

PERSÉFONA

...Detenerse los ríos; cesar la huída en lágrimas de los arroyos, y sus voces ahogarse bajo el hielo. En los bosques nocturnos, veo a mi madre errante,

*Je vois ma mère errante et de haillons vêtue
Redemander partout Perséphone perdue.
A travers les halliers, sans guide, sans chemin,
Elle marche, elle porte une torche à la main.
Ronces, cailloux aigus, vents, ramures noueuses,
Pourquoi déchirez-vous sa course douloureuse?
Mère, ne cherche plus. Ta fille qui te voit
Habite les Enfers et n'est plus rien pour toi.
Hélas... ah! si du moins ma parole égarée
Pouvait...*

LE CHŒUR

*Non, Demeter n'entendra plus ta voix
Perséphone...*

EUMOLPE

*Pauvres ombres désespérées
L'hiver non plus ne peut être éternel.*

(C'est à partir d'ici que la musique commence le long crescendo, ou éclaircissement — enfin la *montée* qui doit se poursuivre jusqu'à la fin de ce tableau et amener la solennité joyeuse du tableau suivant).

EUMOLPE

*Au palais d'Eleusis où Demeter arrive
Le roi Seleucus lui confie
La garde d'un enfant dernier-né,
Démophon qui doit devenir Triptolème.*

vestida de harapos, reclamando su perdida Perséfone. Por las malezas, sin sendero, sin guía, camina y lleva una antorcha en la mano. Espinas, piedras cortantes, vientos, nudosas ramas, ¿por qué lastimáis su marcha dolorosa? Madre, no busques más. Tu hija que te ve, habita los Infiernos y ya no es nada tuyo. ¡Ay de mí!... si al menos mi palabra perdida...

EL CORO

*No, Démeter ya no oirá más tu voz,
Perséfone...*

EUMOLPO

*Pobres sombras desesperadas, tampoco
el invierno es eterno.*

(A partir de este momento la música comienza un largo crescendo, o aclaramiento — en fin la *ascensión* que debe seguir hasta el final del cuadro preparando la solemnidad gozosa del último).

EUMOLPO

En el palacio de Eleusis donde ha llegado Démeter, el rey Seleuco le confía el cuidado de un niño póstumo: Demofonte que será un día Triptolemo.

PERSÉPHONE

*Au-dessus d'un berceau de tisons et de flammes
Je vois... Je vois vers lui Demeter se pencher.*

EUMOLPE

*Au destin des humains penses-tu l'arracher,
Déesse? D'un mortel tu voudrais faire un dieu.
Tu le nourris et tu l'abreuves
Non point de lait, mais de nectar et d'ambrosie.
Ainsi l'enfant prospère et sourit à la vie.*

LE CHŒUR

Ainsi l'espoir renaît dans notre âme ravie.

PERSÉPHONE

*Sur la plage, et des flots imitant la cadence,
Ma mère dans ses bras en marchant le balance.
Déjà de l'air salin humectant sa narine
Elle l'expose nu dans la brise marine.
Qu'il est beau! rayonnant de hâle et de santé
Il s'élançe, il se rue à l'immortalité.
Salut, Démophon en qui mon cœur espère!
Par toi vais-je revoir se refleurir la terre?
Tu sauras aux humains enseigner le labour
Que d'abord t'enseigna ma mère.*

PERSÉFONA

*Sobre una cuna de tisonos y llamas veo...
yo veo a Démeter inclinarse sobre él.*

EUMOLPO

*¿Acaso te propones arrancarlo al destino
de los humanos, Diosa?... ¿Harías de un
mortal un dios? Lo alimentas y le das de
beber no leche, sino ambrosía y néctar.
Así el niño prospera y sonrío a la vida.*

EL CORO

Así renace la esperanza en nuestra alma extasiada.

PERSÉFONA

*En la playa, imitando la cadencia de las
olas, mi madre lo mece en los bra-
zos. Ya humedecida de aire salino su na-
riz, lo expone desnudo a la brisa del mar.
¡Qué hermoso es! radiante de sol y de
salud se lanza, se precipita a la inmorta-
lidad. ¡Salve, Demofonte en quien mi co-
razón confía! ¿veré por ti reflorar la
tierra? Los hombres aprenderán de ti la
labranza que te enseñó mi madre.*

EUMOLPE

*Et, grâce à ton travail, rendue à son amour
Perséphone revit et reparaît au jour.*

PERSÉPHONE

*Eh quoi, j'échapperais à l'affre souterraine?
Mon sourire emplirait les prés? Je serais reine?*

LE CHŒUR

Du terrestre printemps et non plus des Enfers.

PERSÉPHONE

*Demeter tu m'attends et tes bras sont ouverts
Pour accueillir enfin ta fille renaissante
Au plein soleil qui fait les ombres ravissantes.
Venez! Venez! Forçons les portes du trépas.
Non, le sombre Pluton ne nous retiendra pas.
Nous reverrons bientôt, agités par les vents,
Les branchages aux délicats balancements.
O mon terrestre époux, radieux Triptolème
Qui m'appelle, j'accours! Je t'appartiens. Je t'aime.*

Perséphone s'est dirigée vers le fond de la scène que s'illumine, tandis que le devant de la scène s'obscurcit.

RIDEAU

EUMOLPO

*Gracias a tu esfuerzo, devuelta a su amor
Perséфона revive y renace a la luz.*

PERSÉFONA

*¿Entonces, escaparé al horror subterráneo?
¿Llenará los prados mi sonrisa? ¿Seré reina?*

EL CORO

De la primavera terrestre y no de los Infiernos.

PERSÉFONA

*Me esperas, Démeter, tus brazos se abren para
acoger al fin a tu hija rediviva al pleno
sol que hace magníficas las sombras. ¡Venid!
¡Venid! Forcemos las puertas de la muerte;
no, el oscuro Plutón no nos detendrá. Pronto
veremos, regida por los vientos, la delicada
oscilación de las ramas. ¡Oh mi esposo terres-
tre, radiante Triptolemo que me llamas, acu-
do! Te pertenezco. Te amo.*

Perséфона se ha dirigido al fondo de la escena que se ilumina,
mientras el frente se oscurece.

TELON

TROISIÈME TABLEAU

EUMOLPE (durant le changement de scène)

*C'est ainsi, nous raconte Homère,
Que l'effort de Démophoon
Rendit Perséphone à sa mère
Et à la terre son printemps.*

Au fond, une colline que domine un temple dorique. Au premier plan, sur la gauche, un tumulus surmonté de chênes verts, et sur le flanc duquel, vue de biais par le spectateur, l'entrée d'un tombeau, fermée d'abord par de lourds vantaux de pierre à la manière des tombes étrusques. Devant ce porche funèbre se tient le génie de la mort, une torche éteinte à la main.

*Cependant sur la colline
Qui domine
Le présent et l'avenir
Les Grecs ont construit un temple
Pour Demeter qui contemple
Un peuple heureux accourir.
Triptolème est auprès d'elle
Dont la faucille reluit,
Et fidèle
Le chœur des Nymphes les suit.*

CUADRO TERCERO

EUMOLPO (durante el cambio de escena)

*Así fué (nos cuenta Homero) cómo
el esfuerzo de Demofonte restituyó
Perséfone a su madre y a la tierra
su primavera.*

Al fondo, una colina dominada por un templo dórico. En el primer plano, a la izquierda, un túmulo coronado de encinas verdes. En su flanco, se ve la entrada de un sepulcro, cerrada por pesados batientes de piedra, a la manera de las tumbas etruscas. Ante el fúnebre pórtico está el genio de la muerte, con una antorcha apagada en la mano.

*Sobre el monte que domina
el presente y el porvenir,
los griegos han erigido un
templo a Démeter que ve
acudir un pueblo feliz. A su
lado está Triptolemo, cuya
hoz resplandece, y fiel el
coro de las Ninfas los si-
gue.*

Un coro de adolescentes sube al encuentro del coro de las Ninfas.

Un chœur d'adolescents monte à la rencontre du chœur des Nymphes.

LE CHŒUR DES NYMPHES

Venez à nous, enfants des hommes.

LE CHŒUR DES ENFANTS

Accueilles-nous, filles des dieux.

LES DEUX CHŒURS

*Nous apportons nos offrandes
De guirlandes
Lys, safrans, crocus, bleuets,
Renoncules, anémones...
Des bouquets pour Perséphone,
Des épis pour Demeter.
Les blés sont encore verts
Mais les seigles déjà blonds.*

LE CHŒUR DES ENFANTS

*Demeter reine des étés
Dispensez-nous votre sérénité.*

LE CHŒUR DES NYMPHES

*Oh, reviens à nous, Perséphone,
Brise les portes du tombeau!*

EL CORO DE LAS NINFAS

Acercáos, hijos de los hombres.

EL CORO DE LOS NIÑOS

Acogednos, hijas de los dioses.

LOS DOS COROS

*Traemos nuestras ofrendas de guirnaldas, lirios, azafra-
nes, iris, ranúnculos, ané-
monas... Ramilletes para
Perséfone, espigas para Dé-
meter. Aún está verde el
trigo, pero ya rubia la ce-
bada.*

EL CORO DE LOS NIÑOS

*Démeter, reina de los estíos,
dispénsanos tu serenidad.*

EL CORO DE LAS NINFAS

*¡Vuelve a nosotras, Perséfone, rom-
pe las puertas de la tumba! Arcán-
gel de la muerte, vuelve a encender*

*Archange de la mort rallume ton flambeau.
Demeter t'attend. Triptolème
Arrache le manteau de deuil
Qui la couvre encore et parsème
De fleurs l'alentour du cercueil.*

LES CHŒURS MÉLÉS

*Ouvrez-vous, fatales portes,
Flambeaux éteints, flammes mortes,
Ravivez-vous. Il est temps.
Il est temps enfin que tu sortes
Des gouffres de la nuit, Printemps.*

Les vantaux de pierre roulent sur leurs gonds. Perséphone surgit du tombeau.

EUMOLPE

*Encore mal réveillée
Perséphone émerveillée
Sort du sinistre parvis.
Toute hésitante et comme ivre
De nuit, tu doutes de vivre
Encore, et pourtant tu vis.*

LE CHŒUR DES ENFANTS

*L'ombre encore t'environne
Chancelante Perséphone
Comme prise en un réseau.*

tu antorcha. Démeter te espera. Triptolemo arranca el manto de luto que la cubre aún y esparce flores cerca del ataúd.

LOS COROS MEZCLADOS

Abríos, puertas fatales. Antorchas apagadas, llamas muertas, revivid. Ya es tiempo. Ya es tiempo de que salgas de las cavernas de la noche, Primavera.

Los batientes de piedra giran sobre sus goznes. Perséfone surge de la tumba.

EUMOLPO

Despierta apenas, Perséfone maravillada sale del atrio siniestro. Vacilante, y como ebria de noche, dudas aún de vivir, y sin embargo, vives.

EL CORO DE LOS NIÑOS

Vacilante Perséfone, aún demora tus pasos la sombra, como una red; pero donde se

*Mais partout où ton pied pose
S'épanouit une rose
Et s'élève un chant d'oiseau.*

*Chaque geste te dégage
Et ta danse est un langage
Qui propage le bonheur,
L'abandon, la confiance
Et le rayon se fiance
Au pétale de la fleur.
Tout, dans la nature entière,
Rit, s'abreuve de lumière...
Toi, tu bondis vers le jour.*

LE CHŒUR DES NYMPHES

*Mais, pourquoi, si sérieuse,
Restes-tu silencieuse
Lorsque t'accueille l'amour?*

Perséphone a rejoint le chœur des Nymphes, Demeter et Triptolème au haut de la colline que domine le temple. Fiançailles mystiques.

LE CHŒUR DES ENFANTS

*Parle, Perséphone, raconte
Ce que nous cachent les hivers?*

Silence dans l'orchestre.

posa tu pie, nace una rosa y se eleva el canto de un pájaro. Cada ademán te suelta y tu danza es un idioma que propaga el abandono, la confianza y la dicha. El rayo se promete al pétalo de la flor. En la naturaleza todo ríe y se sacia de luz. Tú saltas hacia el día.

EL CORO DE LAS NINFAS

¿Pero, por qué, tan grave, te quedas silenciosa cuando el amor te acoge?

Perséfone se ha unido al coro de las Ninfas, Démeter y Triptolemo en lo alto de la colina que domina el templo. Nupcias místicas.

EL CORO DE LOS NIÑOS

Habla, Perséfone, cuenta lo que los inviernos ocultan.

Silencio en la orquesta.

LE CHŒUR DES NYMPHES

*Avec toi, quel secret remonte
Du fond des gouffres entr'ouverts.*

Silence.

LES CHŒURS MÊLÉS

Dis, qu'as-tu vu dans les Enfers?

PERSÉPHONE

*Mère, ta Perséphone à tes vœux s'est rendue.
Ta tunique de deuil qu'assombrissait l'hiver
A recouvré ses fleurs et sa splendeur perdue.
Et vous, Nymphes, mes sœurs, votre troupe assidue
Foule un gazon nouveau sous le bocage vert.
O mon terrestre époux, laboureur Triptolème!
Démophoon, déjà le froment que tu sèmes
Germe, propère, et rit en féconde moisson...
Tu n'arrêteras pas le cours de la saison.
La nuit succède au jour et l'hiver à l'automne.
Je suis à toi. Prends-moi. Je suis ta Perséphone,
Mais bien l'épouse aussi du ténébreux Pluton.
Tu ne pourras jamais d'une étreinte si forte
Me serrer dans tes bras, charmant Démophoon,
Que de l'enlacement je ne m'échappe et sorte
En dépit de l'amour et le cœur déchiré
Pour répondre au destin qui m'appelle. J'irai
Vers le monde ombrageux où je sais que l'on souffre.*

EL CORO DE LAS NINFAS

¿Qué secreto sube contigo, del fondo de los entreabiertos abismos?

Silencio.

LOS COROS MEZCLADOS

Di, ¿qué has visto en los Infiernos?

PERSÉFONA

Madre, tu Perséfone se ha rendido a tu voz. Tu túnica de duelo, que ensombreció el invierno, ha recuperado sus flores y su esplendor perdido. Y vosotras, Ninfas, hermanas mías, vuestro asiduo coro huella un césped nuevo bajo el bosque verde. ¡Oh mi esposo terrestre, labrador Triptolemo! Demofonte, la semilla que siembras ya germina, prospera y ríe en mieses fecundas... No detendrás el curso de las estaciones. La noche sucede al día y el invierno al otoño. Soy tuya. Tómame. Soy tu Perséfone, pero también la esposa del oscuro Plutón. A pesar del amor y del corazón desgarrado, nunca tu fuerte abrazo impedirá mi fuga, para responder al destino que me llama. Iré hacia el mundo sombrío donde sé que se sufre.

*Crois-tu qu'impunément se penche sur le gouffre
De l'enfer douloureux un cœur ivre d'amour?
J'ai vu ce qui se cache et se dérobe au jour
Et ne puis t'oublier, vérité désolante.
Mercure que voici me prendra consentante.
Je n'ai pas besoin d'ordre et me rends de plein gré
Où non point tant la loi que mon amour me mène
Et je veux pas à pas et degré par degré,
Descendre jusqu'au fond de la détresse humaine.*

Perséphone a pris des mains de Mercure la torche allumée. Précédée et guidée par Mercure, elle descend lentement et solennellement vers la porte tombale qui s'ouvre devant elle. Les Nymphes entourent Demeter et Triptolème. Le chœur des Enfants et Eumolpe restent à flanc du coteau.

EUMOLPE

*Ainsi vers l'ombre souterraine
Tu t'achemines à pas lents,
Porteuse de la torche et reine
Des vastes pays somnolents.
Ton lot est d'apporter aux ombres
Un peu de la clarté du jour,
Un répit à leurs maux sans nombre,
A leur détresse un peu d'amour.*

*Il faut, pour qu'un printemps renaisse
Que le grain consente à mourir
Sous terre, afin qu'il reparaisse
En moisson d'or pour l'avenir.*

¿Piensas que un corazón ebrio de amor, puede inclinarse impunemente sobre el abismo del doloroso infierno? Yo he visto lo que se esconde y se rehusa al día y no puedo olvidarte, verdad desoladora. Aquí está Mercurio, me llevará rendida. No necesito una orden; voy de mi propia voluntad donde más que la ley mi amor me lleva y quiero paso a paso y poco a poco descender al fondo de la indigencia humana.

Perséfone ha tomado de manos de Mercurio la antorcha encendida. Guiada y precedida por Mercurio, desciende lenta y solemnemente hacia la puerta sepulcral, que ante ella se abre. Las Ninfas rodean a Démeter y a Triptolemo. El coro de los niños y Eumolpo quedan en el flanco de la cuesta.

EUMOLPO

Hacia la sombra subterránea te encaminas a pasos lentos, portadora de la antorcha y reina de los vastos países lánguidos. Tu destino es llevar a las sombras un poco de la claridad del día, una tregua a sus males innumerables, a su miseria un poco de amor. Si la primavera ha de renacer, la semilla debe resignarse a morir bajo tierra, para reaparecer mañana en mieses de oro.

LIBERTAD Y ORGANIZACION EN EL SIGLO XIX

Después de un divorcio de siglos, el espíritu geométrico y el espíritu fino, se han reconciliado en nuestra época. Antes de la constitución definitiva de la física matemática, Pascal la distinguía, mas no para separarlos en compartimentos estancos, sino para hacer más armónica la vida espiritual. Al producirse la "terrible incomprensión" que, como dice Maritain, "ha enemistado para tres siglos la ciencia moderna y la *philosophia perennis*", tomaron rumbos tan opuestos que pareció imposible volvieran jamás a armonizarse. Pero en los últimos tiempos se vió cómo, la epistemología por un lado, y el neo-tomismo por otro, disipaban el mal entendido. Al perder sus ilusiones sobre el porvenir de la ciencia, sobre el valor antológico de ésta, los epistemólogos hicieron la mitad del camino; la otra, los filósofos dogmáticos tradicionales al perder su repugnancia por la ciencia moderna.

De esa reconciliación, o convergencia, ha resultado la disolución del mecanicismo, el cual, llevado de las ciencias que estudian la naturaleza sensible, a las ciencias sociales, sofocaba al mundo moral bajo una armazón de falsas analogías, de leyes supuestas, de observaciones unilaterales. Así es cómo los economistas de hoy se diferencian extraordinariamente de los de ayer, cuya geométrica rigidez procedía del espíritu mecanicista con que la economía política nació en el siglo XVIII.

Tal los libros sociológicos del eminente epistemólogo Bertrand Russell, que acaba de agregar a sus *Caminos de la libertad*, a sus *Principios de reconstrucción social*, un estudio sobre *Libertad y organización en el siglo XIX*. Como la historia está, más que la imaginación del futuro social, dentro de las facultades de Russel, no es extraño que su nuevo libro sea más sólido, más inobjetable, más completo que los anteriores, no obstante hallarse éstos esmaltados de páginas bellas y estimulantes.

Es sabido que para Russell las matemáticas se reducen a “un estudio en que se ignora de qué se habla y no se sabe si lo que se dice es verdad”; ahora bien, el hombre que llega a esa conclusión sobre la disciplina de su especialidad, que se ha despojado de la unilateralidad del espíritu geométrico proveniente de la ilusión mecanicista sobre el valor ontológico de las categorías matemáticas, no puede admitir, ni mucho menos incurrir él mismo en la indiscreta aplicación, corriente hasta hace muy poco, del método de las ciencias exactas en las ciencias sociales.

Es un regalo observar la fineza con que Russell disocia conceptos que hasta ahora se creían asociados indisolublemente, examina las incongruencias entre las doctrinas y los sentimientos de los economistas, sigue las variaciones doctrinarias de éstos a lo largo de sus carreras individuales, o descubre las inesperadas repercusiones de las ideas económicas al concretarse en hechos.

Contra lo que hace esperar su título, el libro del gran escritor inglés no es un examen lineal de la operación sucesiva y simultánea, de la alternación y el entrechoque de dos ideas en un siglo — de las dos ideas que son los polos entre los cuales se desarrolla la vida de las sociedades. Es una colección de manografías.

Ese método inesperado en el libro de un espíritu filosófico, lo hace

menos concluyente, pero más ameno. Los estudios dedicados por Russell a las clases sociales, a las etapas de la evolución económica, a cada uno de los economistas ingleses del siglo XIX, son de un acierto en la discriminación y de una delicadeza de matices, y (sobre todo respecto de los últimos) de un simpático humorismo, dignos del arte literario consumado que caracteriza al famoso epistemólogo. Las partes referentes a la segunda mitad del siglo acusan cierta variación en el método, y no se hallan por ende al nivel de las primeras.

No sólo excedería los límites una nota como la presente, sino que sería imposible hacer una relación completa del contenido del libro. Como quiera que éste no encierra una tesis central clara, y fácil de resumir, es forzoso, para dar una idea de su *esprit de finesse*, a que aludimos en principio, y que constituye su principal mérito, examinar algunos de sus aciertos más notables.

Como no se lo hace comúnmente, Russell ha señalado el reverso del liberalismo inglés de una época brillante, como por ejemplo, la que terminó en la reforma electoral de 1832. Es sabido que los héroes de esa reforma eran antiesclavistas. Pero esos mismos hombres, dice Russell, “se opusieron a toda tentativa de mitigar los horrores del industrialismo inglés”. Y recuerda la parte que el trabajo de los niños, explotados en las fábricas, tuvo en la derrota de Napoleón. “El *laissez-faire* tenía algo de bueno. Pero se volvió un dogma y fué llevado a extremos ridículos. *El Economista*, periódico que representaba las ideas de los bentamistas, objetó la ley de Higiene Pública de 1848, votada a raíz de una comisión reveladora de las más espantosas condiciones sanitarias en la mayoría de las grandes ciudades”.

La evolución ideológica de los partidos en las diversas épocas de su historia no escapa a Russell cuando ella existe. Así por ejemplo señala el contraste entre el liberalismo imperialista del siglo XVIII, y

el liberalismo partidario de una Pequeña Inglaterra en el siglo XIX. “En este punto, sin embargo”, dice Russell, “el orgullo nacional resultó demasiado fuerte para la filosofía. En el apogeo del bentanismo, Palmerston era el ídolo del partido liberal, en parte porque cuidaba del prestigio británico más que de ninguna teoría”. El espíritu geométrico predominante hasta hace poco en los estudios sociológicos no tenía en cuenta esa minuciosa determinación de las circunstancias.

Tampoco tenía en cuenta, como los tiene Russell, las diversidades de un mismo régimen político según el país de su operación. La democracia, dice nuestro autor, fué tradicionalista en Inglaterra, y futurista en Francia; agrícola en América, y urbana e industrial en Inglaterra; nacionalista en América y Francia, e internacionalista en Gran Bretaña.

“Ni Marx ni Cobden percibieron el cambio de psicología que produce la posesión del poder político”. El segundo creyó en el pacifismo de la clase media y el primero en el internacionalismo de los proletarios. Adorando la idea marxista de que la competencia acaba en el monopolio, Russell muestra cómo las premisas lógicas de Marx derrotan sus conclusiones sentimentales.

Dadas las coqueterías de Carlos Marx con la filosofía alemana, el examen de su sistema por un escritor que, como él, tiene educación filosófica, debía ser el más pertinente. Russell sostiene que “los elementos dialécticos tomados de Hegel le hicieron a Marx considerar la historia como un proceso más racional de lo que en realidad lo ha sido, convenciéndolo de que todos los cambios fueron progresivos, y dándole un sentimiento de certeza respecto del futuro para el cual no hay garantía científica; que el conjunto de su teoría del desarrollo económico puede perfectamente ser verdadero aunque su metafísica sea falsa, y falso aunque su metafísica sea verdadera, y que a no ser por la in-

fluencia de Hegel jamás se le habría ocurrido que una materia tan puramente empírica pudiese depender de principios abstractos". Y concluye diciendo: "Respecto a la interpretación económica, me parece en gran parte verdadera, y una contribución de las más importantes a la sociología; no puedo sin embargo considerarla enteramente cierta, ni tener ninguna confianza en que los cambios históricos puedan considerarse como progresos". Restituyendo a la causación económica todo el valor de novedad, ahora olvidado, que tuvo la idea de Marx cuando éste la emitió, Russell muestra su unilateralidad, y la completa con los valores espirituales descuidados por aquel.

Pero la parte más original de la crítica del marxismo hecha por Russell es la referente al nivel en que Marx colocó la lucha de clases. La actitud del escritor inglés es aquí algo fluctuante, pues reprocha a Marx haber fundado su sistema sobre el odio, sentimiento no adecuado para una reconstrucción, y al mismo tiempo lamenta el error cometido por Marx al enajenarse, la voluntad del técnico industrial asalariado, "con la excesiva glorificación del obrero manual", sin la cual los miembros de la clase más importante del mundo económico moderno habrían participado en la lucha contra el capitalismo.

El agnosticismo fundamental a que en último término se reduce su neo-realismo, su filosofía de las esencias, le ha permitido a Bertrand Russell llegar en sociología a esa disolución de falsas leyes, a esa crítica de los pseudo-conceptos de la economía dórica, que hemos elogiado en el libro que comentamos. Pero como de un lado el hombre de educación filosófica no puede honestamente emprender la crítica de ajenos errores sin la exposición de una verdad positiva, y como de otro lado él es agnóstico, al ceder instintivamente a la exigencia profunda de la crítica, de críticas en función de un criterio, cae en una trampa. Después de sus objeciones a los sistemas de los organizadores conoci-

dos, no menores que los movidos a los liberales, no era muy previsible su opción final por la “organización económica mundial”, único medio según Russell, de “salvar a la humanidad civilizada del suicidio colectivo”. Pasemos la sorpresa. ¿Sobre qué bases? ¿Las mismas que han servido para algunos sistemas modernos dentro de límites nacionales? ¿Cómo puede un hombre de educación filosófica creer que la cuantía del experimento — sin que su calidad varíe en nada — puede mejorar su resultado? El mismo ha señalado el desconocimiento de los factores espirituales en los más importantes sistemas de organización social moderna. Pero entre sus escasas profesiones de fe explícita, hallamos en éste libro la siguiente: “no estoy preparado para sostener, como abstracta proposición ética, que no hay nada superior a la prosperidad material, pero sostengo, en compañía de Cobden, que de todos los propósitos políticos que tuvieron efectos sociales la persecución de la común riqueza material es el mejor”. No está preparado para sostener proporciones abstractas porque es agnóstico; pero no puede abstenerse totalmente de sostener un principio sociológico, y siguiendo la línea del menor esfuerzo, vuelve a la rutina cuya operación ha criticado en una buena mitad de su libro. Su conclusión es más floja que su método, cuya deficiencia señalamos hacia el comienzo de esta nota.

Nuestra conclusión sobre su libro no invalida los elogios que le prodigamos anteriormente. El arte literario de Russell es siempre un regalo; y su exhibición del *esprit de finesse* en sociología es no sólo novedosa sino también fructífera en estudios hasta hace poco tiranizados por la rigidez del espíritu geométrico.

JULIO IRAZUSTA

C E N T E N A R I O

LUZ Y SOMBRA DE BECQUER

1

“Quedan, pues, consignados aquí, como la estela nebulosa que señala el paso de un desconocido cometa, como los átomos dispersos de un mundo en embrión que aventaja por el aire la muerte, antes que su creador haya podido pronunciar el “fiat lux” que separa la claridad de las sombras”.

G. A. B. RIMAS, Introducción.

En su balcón crepuscular le veo.
Es un fino hombre pálido que tiene
Corta barba de luto, cuello blanco
Y negro corbatón, como su pena.
La claridad le anuncia medio cuerpo,
La claridad descubre medio rostro,
Y él sabe que mitad no es medianía.
Por eso deja que la parte izquierda
Donde está el corazón, se cubra en sombra.

La parte izquierda, con su media frente,
Un ojo, una mejilla, una solapa,
Hombre en la tarde y como ausente de ella,
Divisor de lo blanco y de lo negro,
Meridiano en lo diurno y lo nocturno,
De clara luz y sombra intraducible,
Bécquer, al fin...

2

*¡Cuántas veces trazó mi triste sombra
La luna plateada,
Junto a la del ciprés, que de su huerto
Se asoma por las tapias.*

G. A. B. RIMAS LXX.

Amigo del ciprés y de la tapia donde
Avanza el musgo con su lenta felpa verde.
Centinela lunar, vivo reloj sin horas.
Que marca expectativas de otro mundo intuído.

Sereno de las calles que no tienen salida,
Cuando escucha esos ruidos extraños en la noche,
Apenas si hace un leve movimiento de duda.
Es el triste, seguro de que nadie lo llama.

Empapado de presentimientos y de ausencias
 Nunca espera noticias de palomas postales.
 Y de las golondrinas que retornan al año
 El las sabe ignorantes de claves mensajeras.

Ojos entrecerrados buscan líneas remotas.
 Y temblores, temblores de luz y de sonido.
 ¿De dónde viene esa música diluída?
 ¿Canta al amanecer la muerte de la noche?

3

“Mi memoria clasifica, revueltos, nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado, con los días y mujeres que no han existido sino en mi mente. Preciso es acabar arrojándooos de mi cabeza una vez para siempre”.

G. A. B. RIMAS, Introducción.

¡Qué alta, qué alta la bohardilla!
 Y desde lejos la luz se vé,
 La luz que alumbra mesa y cuartilla
 Y hombre que escribe junto al quinqué.

Papel de hilo, tinta retinta.
Corre la pluma sin vacilar.
Hay unas cartas con una cinta
Que no se puede ya desatar.

Cuando detiene la larga pluma
Pone su mano sobre la sien.
Vela sus ojos como una bruma,
Y va entre bruma buscando a alguien.

Puerta de pino, ventana estricta,
Cortina pobre, burdo tartán.
¿Eso que escribe, quién se lo dicta?
Hojas y hojas pasando van.

Algún paisaje descolorido,
Unas mujeres que dibujó.
Sombras y seres... Cosas que han sido
Y que la muerte ya se llevó.

Piensa. ¡Qué inútil la fantasía.
Ella se niega frente al vivir.
Noche en el alma. Noche sin día.
¿Y esa pistola? Mejor sería...

Pero la pluma vuelve a escribir.

4

*“Dejé la luz a un lado y en el borde
De la revuelta cama me senté,
Mudo, sombrío, la pupila inmóvil,
Clavada en la pared”.*

G. A. B. RIMAS XLIII.

Se parece a un dibujo de sí mismo.
Es un reconcentrado claro oscuro.
No le tiembla la barba ni la mano,
Pero el alma, esa sí, se le estremece
Adentro, muy adentro, muy adentro.
Hay algo que se cierra como un puño.
¡Qué no lo sepa nadie! Que la sombra
No lo delate confesada en luz.
Y el puño aprieta, estrangulando, aprieta,
Se enloquece la sangre, la garganta
Anula las palabras con suspiros
Y no deja salir a los sollozos.
Su dolor no precisa espectadores.
Su angustia muestra el canto y no la cara.

5

*“Antes que tú me moriré: escondido
en las entrañas ya
el hierro llevo con que abrió tu mano
su ancha herida mortal”.*

G. A. B. RIMAS XXXVII.

Echada

Está su suerte.

No necesita un arma para lograr la muerte

Porque la llevan dentro del pecho reservada.

6

“¡Todo, mortal!”

*Palabras postreras de Bécquer, al
morir, el 22 de Diciembre de 1870.*

Andaluz especial y nebuloso,

Lunario de las lunas agoreras,

Confidencial pariente del suspiro,

Triste Gustavo Adolfo de las Rimas...

Andan perros azules en su noche
Y el Guadarrama con filoso viento
Le silba en el pulmón.
Tiene los ojos
Brillantes por la sal de ocultas lágrimas.
Y le duelen los sueños con un lloro
Que corre como un río subterráneo.

El caer de las hojas de los olmos,
El renacer y el remorir del día,
La vibración sonora de una cuerda,
La ondulación trascendental del agua,
Y ese latido inédito que nunca
Confesará...

¿Quién ase lo inasible?
¿Qué palabra resume lo que muere?
Las cigüeñas no dejan en el aire
La línea de su vuelo, ni hay un molde
Material que duplique la violeta,
Ni nadie puede repetir la rosa,
Ni llegar hasta el límite del sueño.
La misma estrella fija no está fija
Y hasta fracasan las constelaciones.

“¡Todo mortal!”

Un viento helado último

Le buscó en esa noche de Diciembre

Y a su vida lo mismo que a una hoja

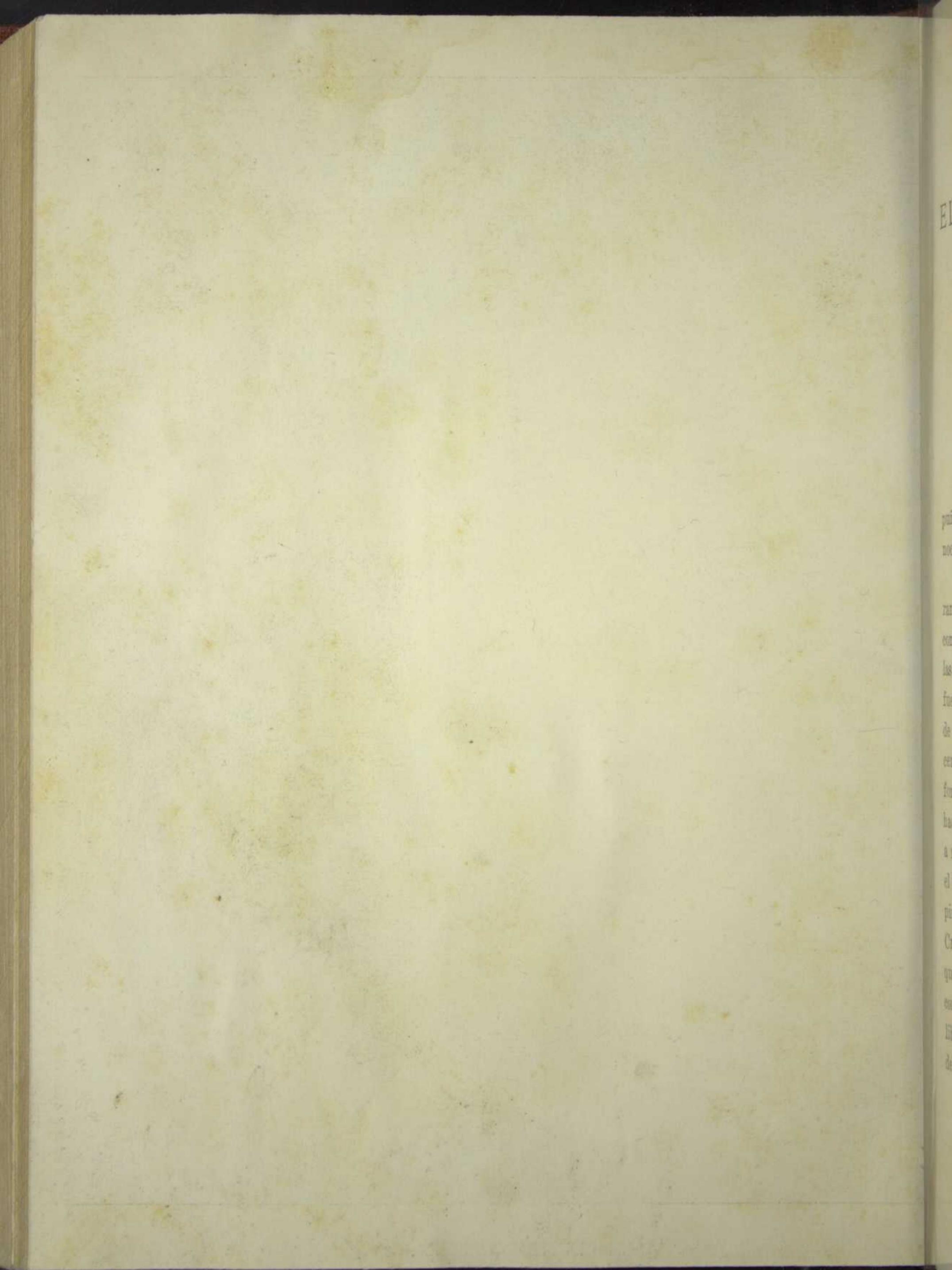
Se la llevó una ráfaga de invierno.

LIZARDO ZIA

CONTRIBUCIÓN SURREALISTA
ESPECIAL PARA "SUR"



VALENTINE HUGO: RETRATOS



EL CASTILLO ESTRELLADO

El Pico de Teide, en Tenerife, está hecho de los resplandores del puñalito de placer que las lindas mujeres de Toledo guardan día y noche en su seno.

Subimos hasta él por un ascensor de varias horas; el corazón, girando lentamente hacia el rojo blanco; los ojos, deslizándose hasta la completa oclusión sobre la sucesión de las mesetas. Abajo quedaron las pequeñas plazas lunares, con sus bancos en rueda alrededor de una fuente cuyo fondo se ve apenas más luminoso bajo el peso de una sortija de agua y la espuma ilusoria de los cisnes, todo recortado en una sola cerámica azul con grandes flores blancas. Es allí, precisamente en el fondo de la taza, sobre cuyo borde sólo se deslizará en la mañana, para hacerla cantar, el vuelo libre del canario nativo de la isla, es allí donde a medida que la noche cae acelera su gama el talón de la adolescente, el talón que comienza a levantarse con secreto. Pienso en la que Picasso pintó hace treinta años: innumerables ejemplares cruzan en Santa Cruz de una acera a otra, con trajes oscuros, con esa mirada ardiente que se esquivo para reanimarse sin cesar en otra parte como fuego que corre sobre nieve. La piedra incandescente de lo inconsciente sexual, libre de individualización hasta donde es posible, mantenida al abrigo de toda idea de posesión inmediata, se reconstituye en aquella profun-

didad como en ninguna otra: todo se pierde en las últimas, que son a la vez las primeras, modulaciones del fénix inaudito. Hemos superado las copas de los framboyanes, a través de los cuales se transparenta su ala purpúrea y cuyos mil rosetones entrelazados impiden percibir ya la diferencia que existe entre una hoja, una flor y una llama. Eran como otros tantos incendios que se hubieran prendado de las casas, contentos con existir junto a ellas sin abrazarlas. Las novias brillaban en las ventanas, iluminadas por una sola rama indiscreta, y sus voces, alternando con las de los mancebos que abajo ardían por ellas, mezclaban a los desatados perfumes de la noche de mayo un murmullo inquietador, vertiginoso como el que puede anunciar sobre la seda de los desiertos la aproximación de la Esfinge. El problema que agitaba graciosamente, a semejante hora, tantos pechos, era nada menos, planteado en condiciones óptimas de tiempo y lugar, el porvenir del amor: el porvenir de un solo amor, y por lo tanto de todo amor.

Hemos superado la copa de los framboyanes, y ya hay que volver la cabeza para ver vacilar su rojo declive sobre aquel rincón de fábula eterna. El circo se ha desenvuelto a su vez según la voluta de los caminos polvorientos adonde subieron el domingo anterior las aclamaciones de la muchedumbre, en aquel minuto en que el hombre, para concentrar sobre sí todo el orgullo de los hombres, todo el deseo de las mujeres, sólo tiene que mantener frente a la punta de su espada la masa de bronce con su media luna luminosa, que de pronto realmente patea el suelo, el toro admirable, de ojos asombrados. Era entonces la sangre, ya no esta agua vítrea de hoy que descendía en cascadas hacia el mar. Los niños pequeños de la galería no tenían ojos sino para la sangre; fueron llevados allí de seguro con la esperanza de que se acostumbraran a derramarla, tanto la suya como la de un monstruo familiar, entre el tumulto y el centelleo que todo lo excusan. No pu-

diendo todavía derramar sangre, derramaban leche. Entre las florecencias mártires de las cácteas, donde, en connivencia con la cochinilla y la cabra, cuidaban ellos de no dejar intacta ninguna penca a buena distancia de los caminos — nada como esas plantas expuestas a todas las afrentas, y con tan terrible poder de cicatrización, para alimentar la idea de la miseria —, se erige aquí el candelabro de cien brazos de una euforbia con el tronco tan grueso como el brazo pero tres veces más largo, que al choque de una pedrada sangra abundantemente en blanco y se mancha. Los niños apuntan desde lejos a esta planta, con deleite, y la secreción así provocada es ciertamente la más perturbadora maravilla. Imposible no asociar a ella, a la vez, la idea de la leche materna y la de la eyaculación. La imposible perla despunta y rueda, inexplicable, sobre la cara, vuelta hacia nosotros, de este o aquel prisma hexagonal de terciopelo verde. El sentimiento de culpa no está lejano. Invulnerable en su esencia, la espesura combatida reaparece, renovada, hasta perderse de vista, sobre el campo pedregoso. No es ella quien más ha sufrido con la mancha.

Cuando, al ascender por la espiral del caracol de la isla, no dominamos sino sus tres o cuatro grandes volutas iniciales, parece que se parte en dos, para presentarse en corte transversal, una mitad en pie, otra oscilando rítmicamente sobre la taza deslumbrante del mar. Aquí se ven, en el corto intervalo de sucesión de las hidras lechosas, las últimas casas agrupadas al sol con los frentes pintados de colores desconocidos en Europa, como una mano de naipes maravillosamente dispuestos, pero bañados en una misma luz, con la pátina uniforme del tiempo que hace que se barajó el juego. El juego de varias generaciones de marinos. Los blancos navíos sueñan en la rada, Ariadnas por todas sus cabelleras de estrellas y su axila de climas. El inmenso

pavo real del mar hace la rueda en todos los virajes. Toda la sombra relativa, todo el cerco de células zumbadoras, henchidas del día, que van reduciéndose cada vez más hacia el interior del cayado, reposa sobre plantaciones de bananos negros, con flores de fábrica de donde salen los cuernos de los toros jóvenes. Toda la sombra echada sobre el mar está hecha de grandes extensiones de arena más negra todavía que forman tantas playas como la de Puerto Cruz, velillas intercambiables entre el agua y la tierra, bordadas con lentejuelas de obsidiana por la ola que se retira. Arena negra, arena de las noches, que ruedas tanto más de prisa que la clara, no he podido impedirme temblar cuando se me delegó el misterioso poder de hacerte deslizar por entre mis dedos. A la inversa de lo que fué para mí el límite de lo esperable a los quince años, ir hacia lo desconocido con una mujer a la hora del crepúsculo por un camino blanco, hoy siento toda la emoción del objetivo físico alcanzado, al hollar con la que amo la distante, la magnífica terraza color del tiempo en que yo imaginaba que la tuberosa era negra.

Duelo último de la arena negra, no, porque mientras más nos elevemos, más asistiremos al estrechamiento de sus vetas madres, los grandes raudales de lava que van a perderse en el corazón del volcán. Serpentean adaptándose a los bosques matizados con variedades multicolores de orquídeas, bosques que rápidamente se vuelven maleza. A la primera aproximación del frescor, está permitido detenerse, convertir por encanto aquel punto, donde todo comienza ásperamente a faltar, en el lugar más locamente favorecido de la isla, y llegar hasta él en vuelo de pájaro.

Me agrada sentir aquí esta forma primitiva del deseo. Nada más fácil, penetrando en lo más profundo del yo, a lo que me convida este empobrecimiento demasiado brusco de la naturaleza, que darme en este

lugar la ilusión de volver a crear el mundo de golpe. En ninguna parte que no sea Tenerife habría podido hallar menos separadas las dos puntas del compás, con las que tocaba simultáneamente todo lo que puede sustraerse, todo lo que puede darse. Lo que tendía a faltar desesperadamente tenía valor, sobre todo, por lo que tan cerca existía en profusión. Lamento haber descubierto tan tarde estas zonas ultrasensibles de la Tierra.

Al pie del Pico de Teide, y bajo la custodia del *drago* más alto del mundo, el valle de Orotava refleja en un cielo de perla todo el tesoro de la vida vegetal diseminado entre las comarcas. El árbol inmenso, que hunde sus raíces en la prehistoria, alza, hacia el día que la aparición del hombre no ha mancillado aún, su fuste irreprochable que estalla bruscamente en fustes oblicuos, en radiación de geometría perfecta. Sostiene con toda su fuerza intacta esas sombras, vivas todavía entre nosotros, que son las de los reyes de la fauna jurásica cuyas huellas se descubren desde que se escudriña la libido humana. Me complace que sea el drago, en su inmovilidad perfecta, el drago falsamente dormido, quien vele junto al umbral del palacio de follajes que es el jardín climatológico del Orotava, listo a defender la realidad eterna de todos los cuentos, princesa loca de palmas. Se desliza, o eres tú quien te deslizas cerca de mí, a lo largo de las avenidas en vela. Apenas hemos entrado, todos los geniecillos de la niñez se nos echan al cuello. Nuestro sabio guía el Señor Bolinaga, que preside el despliegue de todo este fausto, no ha tenido a menos hacer saltar ante nuestros ojos, de una florecita de transformación, el conejo de *Alice in Wonderland*, y es la mesa de comer de Alicia la que se desplegó ante

nosotros, hasta perderse de vista, cuando nos llevamos a la boca el tomate liliputiense de la *pitanga*, con exquisito sabor de pescado. Aquí está la larga hoja puntiaguda, con barbas de seda, de que debía servirse para sus mensajes: imposible escribir claramente con tinta en nada mejor que esta lámina de papel japon plateado. Ni siquiera sería necesario arrancarla para llenarla de signos: podría compartir esta suerte con todas las demás hojas semejantes sin que la planta chaparra a que pertenece dejara de vivir. ¡Y pensar en el regalo exorbitante que sería, brotando de un tiesto pequeño de barro, una carta de amor así sostenida!

Después de esta hoja viva a la cual hemos visto a Alicia confiarle sus proyectos, es imposible demorarse en levantar al sol otra hoja, seca, pero como un gran as de *pique* sin base, recortado en ala de cigarras: deben de ser sus recuerdos. Y de otro modo nos perturba el tener que apartarnos de la contemplación de esta especie autóctona — creo — de *sempervivum* que tiene la espantosa propiedad de continuar desarrollándose en no importa qué condiciones, lo mismo cuando sólo queda una hoja que cuando sólo queda un pedazo de hoja: estrujada, agujereada, desgarrada, apretada entre las hojas de un libro cerrado para siempre, sobrevive esta escama glauca de la que no sabemos a fin de cuentas si conviene apretarla contra el corazón o insultarla. Intenta ¡a costa de cuántos repulsivos esfuerzos! reconstruirse según las probabilidades destruidas que son tuyas. Es hermosa y perturbadora como la subjetividad humana, tal como surge, huraña, de las revoluciones de tipo igualitario. No es menos hermosa, no menos inextirpable que esta voluntad desesperada de hoy, que puede llamarse *superrealista* tanto en el campo de las ciencias particulares como en el campo de la poesía y de las artes, de realizar a cada instante la síntesis de lo racional y de lo real, sin temor a hacer entrar en la palabra *real* todo lo que

de irracional puede contener *hasta nueva orden*. No es más hermosa, no es menos pobre en razones de ser ni más rica en transformaciones que la separación en el amor, por corta que sea, esa llaga deliciosa que se abre y se cierra sobre una serie fosforescente, secular, de tentaciones y peligros.

Olvidaba que, para defenderse contra toda veleidad de invasión del sempervivum sobre la tierra, los hombres no han encontrado cosa mejor — en realidad ninguna otra cosa — que hacerlo hervir. Así como al final de un largo viaje marítimo los pasajeros a punto de desembarcar interrogan a las sorprendentes monedas de oro y de plata que verán en circulación, hay un país de ensueño — el Orotava — donde se nos introduce deslizándonos en la mano esas hojas que son la moneda desconcertante del sentimiento. Y es que aquí, a este lado del mar, dentro de los límites de un parque, en recinto relativamente cerrado si juzgamos desde fuera pero, desde que entré contigo, abierto sobre la cuesta de una esperanza sin fin — como si yo acabara de ser transportado al corazón mismo del mundo —, es que aquí no sólo lo natural y lo artificial han alcanzado a equilibrarse de modo perfecto, sino que además están reunidas electivamente todas las condiciones de libre expansión y de tolerancia mutua que permiten el agrupamiento armonioso de los individuos de todo un reino. Seremos para siempre dueños de estas frondas de la edad de oro. Orfeo ha pasado por allí, arrastrando consigo al tigre y a la gacela. Las pesadas serpientes se desenvuelven y se tienden alrededor del banco circular donde nos hemos sentado para gozar del hondo crepúsculo que a mediodía halla modo de compartir el jardín con la plena luz. Este banco, que da la vuelta a un árbol de varios metros de diámetro, ardo por llamarlo el banco de las fiebres. El olor venenoso atraviesa la pasamanería de las pieles escurridizas que sin abandonar el árbol penetran en el suelo para re-

brotar, a metros de distancia, en arcos terribles. Lo que queda de luz parece producido por las lámparas distantes, demasiado blancas, de la *datura*, que surgen a través de los escasos huecos del intrincado follaje. La calidad de la luz es tal que la hace menos soportable de lo que sería su ausencia en el lugar. Creemos ver, deslumbrantes de palidez, trajes de fiesta suspendidos en el aire. Es, en el fondo del día, o de la noche, no importa, algo como el inmenso vestíbulo del amor físico tal como desearíamos vivirlo sin recomienzos. Bajas las cortinas, corridos los enrejados, solamente los ojos acariciadores de los felinos puntúan de resplandores el cielo. El delirio de la presencia absoluta. ¿Cómo no sorprendernos queriendo amar así, en el seno de la naturaleza reconciliada? Aquí están, sin embargo, las prohibiciones, las campanas de alarma, prontas a sonar, las nítidas campanas de la *datura*, caso de que pensáramos en poner esa barrera infranqueable entre los demás y nosotros. Amor, único amor que eres, amor carnal, adoro, nunca he dejado de adorar tu sombra venenosa, tu sombra mortal. Día llegará en que el hombre sabrá reconocerte como su solo dueño y honrarte hasta en las misteriosas perversiones de que te rodeas. En este banco, a la escuela del *paletuvio*, sé bien que no soy todavía sino el hombre todo niño; no he alcanzado a obtener del genio de la belleza que sea siempre el mismo con sus alas claras y sus alas sombrías, que fulgure sobre mí con sus dos aspectos a la vez en lo que amo. El niño que sigo siendo en relación con el que desearía ser no ha aprendido del todo a olvidar el dualismo del bien y el mal. Esos tallos mitad aéreos, mitad subterráneos, esas lianas, esas serpientes indiscernibles, esa mezcla de seducción y miedo... aquel niño no podría jurar que ya no tienen para él nada de la barba de Barba Azul. Pero a ti, a ti que me acompañas, Ondina, a quien yo presentía sin encontrar nada semejante a tus ojos de alburno, te amo como tanto tardé en com-

prender que se podía amar, te amo en la barba de Barba Azul y en el diamante del aire de las Canarias que forma un ramillete con todo lo que creeríamos celosamente solo en tal o cual lugar de la superficie de la Tierra. Te amo hasta perderme en la ilusión de que se abre una ventana en un pétalo de la *datura* demasiado opaco o demasiado transparente, de que estoy solo aquí bajo el árbol y de que, a una señal que se hace esperar maravillosamente, voy a reunirme contigo en la flor fascinadora y fatal.

La plenitud, la suficiencia perfecta a que tiende el amor entre dos seres, no tropieza en este instante con ningún obstáculo. El sociólogo deberá tal vez tomar precauciones, él que bajo el cielo de Europa se limita a pasear sus ojos, enturbiados por el hocico humoso y gruñón de las fábricas, sobre la pavorosa paz rebelde de los campos. No ha dejado de existir: quizá es ocasión, más que nunca, de recordar que esa suficiencia es uno de los fines de la actividad del hombre; que la especulación económica y la especulación psicológica, enemigas como se muestran una de otra en nuestro tiempo, se ponen de acuerdo para girar alrededor de ella. Engels, en *El origen de la familia*, no vacila en llamar *al amor individual*, hijo de aquella *forma superior de las relaciones sexuales que es la monogamia*, el *máximo progreso moral* alcanzado por el hombre en los tiempos modernos. Cualquiera que sea la torsión que se intente hacer sufrir al pensamiento marxista en este punto como en tantos otros, es innegable que los autores del *Manifiesto comunista* nunca dejaron de alzar su voz contra las esperanzas de retorno a las relaciones sexuales *desordenadas* que se suponen en el alba de la historia humana. Abolida la propiedad privada, “podemos afirmar con razón, — declara Engels —, que, *lejos de desaparecer, la monogamia se realizará por primera vez*”. En la misma obra insiste varias veces en el carácter *exclusivo* de aquel amor que, a costa de tantos

extravíos — los conozco miserables y grandiosos —, se ha *encontrado* al fin. Esta idea sobre lo que puede presentarse como más intranquilizador al considerar el porvenir humano queda corroborada con la de Freud, para quien el amor sexual, tal como ya es hoy, “rompe los lazos colectivos creados por la raza, se eleva por encima de las diferencias nacionales y las jerarquías sociales, y, al hacerlo, contribuye en gran medida al progreso de la cultura”. Esos dos testimonios, que hacen de la concepción cada vez menos frívola del amor el principio fundamental del progreso de la ética tanto como de la cultura, me parecen prometer por sí solos la más alta función a la actividad poética como medio seguro de fijación del mundo sensible y moviente en un ser individual a la vez que como fuerza permanente de anticipación.

Id a hablar de la suficiencia del amor, se me dirá, a aquellos a quienes la implacable necesidad aprieta, dejándoles apenas tiempo para respirar y dormir. *La edad de oro*: para mí esas palabras, que atravesaban mi espíritu cuando comenzaba a entregarme a las sombras embriagadoras del Orotava, permanecen para siempre asociadas a inolvidables imágenes del film de Buñuel y Dalí, que apareció años atrás bajo aquel título y que precisamente Benjamin Peret y yo habríamos hecho conocer en mayo de 1935 al público de las Canarias si la censura española no se hubiera propuesto mostrarse más prontamente intolerante que la francesa. Ese film es, hasta hoy, el único intento de exaltación del amor total como yo lo comprendo; las violentas reacciones a que dieron lugar sus representaciones en París no han podido menos que fortificar en mí la conciencia de su valor incomparable. El amor, con todo lo que puede ser para dos seres como cosa absolutamente limitada a ellos mismos, aislándolos del resto del mundo, nunca se ha manifestado de manera tan libre, con tanta audacia tranquila. La estupidez, la hipocresía, la rutina, no lograrán que obra tal no haya

visto la luz, que sobre la pantalla un hombre y una mujer no hayan infligido al mundo entero, alzado contra ellos, el espectáculo de un amor ejemplar. En tal amor existe en potencia una verdadera *edad de oro*, en ruptura completa con la edad de lodo que atraviesa Europa, y con una riqueza inextinguible de posibilidades *futuras*. Aprobé siempre que Buñuel y Dalí pusieran el acento en ese amor y siento gran melancolía al pensar que Buñuel haya abandonado el título primitivo, y que, a instancias de unos cuantos revolucionarios de pacotilla obstinados en someterlo todo a sus fines de propaganda inmediata, haya consentido en que se mostrara en cinematógrafos de obreros una versión expurgada de *La edad de oro* para la cual se le sugirió, a fin de estar en regla, el título *En las aguas heladas del cálculo egoísta*. No tendría yo la crueldad de insistir sobre lo que haya de puerilmente tranquilizador para ciertas gentes en la rotulación, arrancada a una frase de Marx en las primeras páginas del *Manifiesto*, de una producción como *La edad de oro*, bien poco reducible a la escala de las reivindicaciones *actuales* del hombre. En cambio, me levanto con todas mis fuerzas contra el equívoco que aquel título introduce, equívoco que pudo escapársele a Buñuel, pero en donde los peores despreciadores de su pensamiento y del mío hallarán, a buen seguro, tranquilidad completa. *En las aguas heladas del cálculo egoísta*: era fácil entender con eso — contra el significado del contexto de Marx, pero eso no les importa — que es el amor el que tiende a sumergirnos en esas aguas, que es necesario ¿verdad? acabar precisamente con esa especie de amor, desafío ruidoso al cinismo cada vez más general, injuria inexpiable a la impotencia física y moral de hoy. ¡Pero no! Nunca, *bajo ningún pretexto*, aceptaré esta manera de pensar. Cueste lo que cueste, mantendré que “en las aguas heladas del cálculo egoísta” significa en cualquier parte, tal vez en todas partes, menos donde esté *aquel* amor.

Tanto peor si eso debe disgustar a los burlones y a los perros. ¿Quién se atreve aquí a hablar de cálculo, quién se niega, suponiendo que se pretendiera, a tomar la palabra *egoísta*, aplicada al amor, en su sentido filosófico y sólo en ese sentido, que nada tiene de peyorativo? La recreación, la recoloración perpetuas del mundo en un ser individual, tales como se realizan en amor, iluminan hacia adelante con mil irradiaciones la marcha de la Tierra. Cada vez que un hombre ama, nada puede impedir que arrastre consigo la sensibilidad de todos los hombres. Para no desmerecer ante ellos, se debe a sí mismo el arrastrarla íntegramente.

La consideración de las necesidades materiales, que en un plano muy general ponen en jaque al amor, no menos que a la poesía, al concentrar en el problema de la subsistencia toda la atención humana que debería quedar disponible, esta consideración, que ha resultado agobiadora hasta el punto de no dejar lugar a ninguna otra en el espíritu de ciertos amigos míos, en el Orotava cede, hasta la desaparición total, al más hermoso de los espejismos de la niñez. Me he sorprendido vivamente, en la época en que comenzábamos a practicar la escritura automática, ante la frecuencia con que tendían a aparecer en nuestras páginas las expresiones *árbol del pan*, *árbol de la mantequilla*, etc. Recientemente, me he preguntado si no habría que ver en el extraño prestigio que esas palabras ejercen sobre el niño el secreto del descubrimiento técnico que parecería haber puesto a Raymond Roussel en posesión de las claves mismas de la imaginación: “Yo escogía una palabra, luego la unía a otra por medio de la preposición *de*”¹. Esta preposición aparece, poéticamente, como el vehículo más rápido y más seguro de la imagen. Agregaré que basta unir así *cualquier* sustantivo a *cualquier* otro para que un mundo de representaciones nuevas

¹ En francés la preposición *à*.

surja en seguida. El árbol del pan o de la mantequilla no deja por eso de dominar con toda su existencia real las innumerables creaciones que así pueden obtenerse. Lo que hay de atractivo, cuando se es niño, en hablar de esos árboles estriba en que en ellos parecen conciliarse el principio del placer y el principio de la realidad. Un mito claro entre todos, y despojado de severidad, se desarrolla partiendo de uno de esos árboles: el de la inagotable generosidad natural, capaz de proveer a las más diversas necesidades humanas. El aire no está hecho sino del temblor de los velos de mil imponderables Virginias. ¿Cómo resistir al encanto de un jardín como éste, donde todos los árboles de tipo providencial se han dado cita? En este lugar fracasan de lleno las grandes construcciones, morales y de otras especies, del hombre adulto, fundadas sobre la glorificación del esfuerzo, del trabajo. El supuesto *ganarse* la vida vuelve a asumir el aspecto que tenía para nosotros en la niñez: vuelve a parecernos *perder* la vida. Perderla para los juegos, perderla para el amor. Lo que el mantenimiento de la vida exige ásperamente, pierde todo su valor junto a estos grandes árboles de ensueño, cada uno de los cuales da al hombre una cualidad inapreciable incluída en las sílabas mismas de su nombre. El árbol del pan, el árbol de la mantequilla, evocan el árbol de la sal, el árbol de la pimienta: todo un desayuno frugal que se improvisa. ¡Qué hambre! El árbol del viajero y el árbol del jabón van a permitirnos presentarnos a la mesa con las manos limpias. La buena posada de Rimbaud, me figuro. De altísimas vigas penden los largos frutos ahumados del prodigioso árbol de las salchichas, mientras, medio escondida, la gran higuera imperial, que una procesión de pequeñas mongolfieras escala desde las raíces hasta la cima, con todos los tonos de la anémona de mar, según les dé el sol, reina realmente sobre todo lo que se expresa como vida insólita en semejante lugar. Esta vida insólita de la higuera

imperial es tan fuerte, que me han contado cómo, hace pocos años, se vió a un visitante lanzarse desde lejos hacia ella, a toda carrera, hollando sin escrúpulo los arriates, con todos los síntomas del trastorno mental: hechas las averiguaciones, se supo que era un micólogo de Europa que creía haber descubierto una nueva especie de hongo. Lo insólito es inseparable del amor, preside a su revelación tanto en lo que tiene de individual como en lo que tiene de colectivo. El sexo del hombre y el de la mujer no se imantan el uno hacia el otro sino mediante la presencia, entre ambos, de una trama de incertidumbres sin cesar renacientes, verdadera desbandada de pájaros-moscas que hubieran ido a hacerse lustrar las plumas en el infierno. Suponiendo resuelto el problema de la vida material del hombre, como yo juego a creerlo resuelto en este marco de naturaleza, hallo de nuevo esas incertidumbres deslumbradoras: por un instante no quiero tener ojos sino para ellas. Mi amor por ti no ha hecho más que crecer desde el primer día: bajo la higuera imperial tiembla y ríe en las chispas de todas sus fraguas cotidianas. Como eres única, no puedes para mí dejar de ser siempre otra, otra tú misma. A través de la diversidad de estas flores inconcebibles, allí, eres tú cambiante a quien amo en camisa roja, desnuda, en camisa gris.

De este paisaje apasionado que se alejará en día próximo con el mar, si sólo a ti logro arrebatarse a las fantasmagorías de la espuma verde, sabré crear de nuevo esta música sobre nuestros pasos. Esos pasos costean hasta el infinito el prado que hemos de atravesar para regresar, el prado mágico que rodea al imperio de la higuera. No descubro en mí otro tesoro sino la llave que me abre ese prado sin límites desde que te conozco, ese prado hecho de la repetición de una sola planta, cada vez más alta, cuyo balancín, de amplitud cada vez mayor, me conducirá hasta la muerte. La muerte, de donde el reloj de flores

del campo, hermoso como mi losa sepulcral ya erigida, se echará de nuevo a andar sobre la punta de los pies para cantar las horas que no pasan. Porque una mujer y un hombre que hasta el fin de los tiempos deberán ser tú y yo se deslizarán a su vez, sin nunca volverse atrás, hasta donde se pierda el camino, bajo la luz oblicua, en los confines de la vida y del olvido de la vida, en la hierba fina que corre ante nosotros hacia la arborescencia. Hierba de encaje, está hecha de mil lazos invisibles, irrompibles, que unieron tu sistema nervioso al mío en la noche profunda del conocimiento. Este barco, aparejado por manos de niño, agota la bobina de la suerte. Es esta hierba la que después de mí seguirá tapizando los muros de la habitación más humilde cada vez que dos amantes se encierren allí, con desdén de todo lo que pueda acontecer, a despecho de precipitar el término de su vida misma. No habrá roca en vías de desplomarse, con amenaza de caer en cualquier momento, que pueda impedir que alrededor del lecho esta hierba se ponga espesa hasta el punto de ocultar, para dos miradas que se buscan y se pierden, el resto del mundo. Las huellas de pintura de cal, la jofaina desportillada, la ropa cotidiana, la silla pobre, mecidas por el mar sin orillas de mi hierba, no serán inferiores a las decoraciones impecables, a los trajes suntuosos. No existe nada que valga lo bastante para justificar que esto cambie, y ninguna otra cosa valdría nada si esto cambiase. La más grande esperanza, quiero decir aquella en que se resumen todas las demás, es que esto exista para todos y que para todos dure. Que la entrega absoluta de un ser a otro, que no puede existir sin reciprocidad, sea a los ojos de todos el único puente natural y sobrenatural suspendido sobre la vida. ¿Pero cuál es esta hierba enigmática, sucesivamente la de la siembra y la del desmonte total, este follaje de mimosa de tus ojos? Lígero más que una onda corre sobre ella el ruido, porque es la sensitiva.

Nunca acabaremos con la sensación. Todos los sistemas racionalistas se declararán algún día indefendibles en la medida en que intentan, si no reducirla al extremo, al menos no tomarla en cuenta en sus supuestos excesos. Estos excesos, hay que decirlo, son lo que interesa de modo supremo al poeta. El combate que se lidia entre los partidarios del método de *resolución*, como se dice en lenguaje científico, y los partidarios del método de *invención*, nunca ha sido tan encarnizado como en nuestros días, y todo hace creer que quedará indeciso. Creo, por mi parte, haber demostrado que no desespero del desarrollo de un pensamiento que, independiente de todo, se continúa a sí mismo y no tiene que volver a comenzar. Pero la verdad me obliga a decir que ese pensamiento, abandonado a su propio funcionar, me ha parecido siempre exageradamente simplificador; que, lejos de satisfacerme, ha exasperado en mí el gusto de todo lo que en él falta, el gusto de los grandes accidentes de terreno o de otra especie, que siquiera momentáneamente lo pongan en aprietos. Esta actitud, que hablando estrictamente es la actitud *superrealista* según se la ha definido siempre, estoy seguro que tiende hoy a ser compartida por toda clase de investigadores. No soy yo, es Juvet quien ha escrito en 1933, en *La estructura de las nuevas teorías físicas*: “Es en la sorpresa creada por una imagen nueva o por una nueva asociación de imágenes, donde hay que ver el elemento más importante del progreso de las ciencias físicas, porque es el asombro el que excita a la lógica, siempre fría, y quien la obliga a establecer nuevas coordinaciones.” Hay ahí con qué confundir a todos aquellos que persisten en pedirnos cuentas, censurando el camino según ellos demasiado aventurado que pretendemos seguir. Dicen — ¡qué no dicen! — que el mundo no tiene ya curiosidad ninguna que ofrecer del lado en que estamos; sostienen, con descaro, que acaba de cambiar como la voz de un adolescente; nos

objetan con aire lúgubre que la época de los cuentos ha terminado. ¡Ha terminado para ellos! Si quiero que el mundo cambie, si hasta pretendo consagrar a su transformación social una parte de mi vida, no es con la vana esperanza de volver a la época de esos cuentos sino con la de ayudar a alcanzar la época en que esos cuentos no serán meramente cuentos. La sorpresa debe buscarse por sí misma, incondicionalmente. No existe sino en la intrincación de lo natural y lo sobrenatural en un solo ser, en la emoción de asir y al mismo tiempo sentir escaparse el ave lira. Ver a la necesidad natural oponerse a la necesidad humana o lógica, dejar de buscar a todo trance su conciliación, negar en el amor la persistencia de la pasión a primera vista y en la vida la continuidad perfecta de lo imposible y lo posible, son actitudes que atestiguan la pérdida de lo que estimo como el único estado de gracia.

Un contacto que realmente no lo ha sido para nosotros, un contacto involuntario con una sola rama de la sensitiva, hace temblar fuera de nosotros como en nosotros todo el prado. Nada tenemos que ver en ello, o muy poco, y sin embargo toda la hierba se acuesta. Es una tala completa, como la de una bola de nieve lanzada en pleno sol sobre un juego de bolos hechos de nieve. O un redoble de tambor que bruscamente convirtiera en una sola, en todo el mundo, todas las bandadas de perdices. Apenas tengo necesidad de tocarte para que el azogue de la sensitiva incline su arpa sobre el horizonte. Pero, por poco que nos detengamos, la hierba va a reverdecer, va a renacer, y después mis pasos no tendrán otro objeto que reinventarte. Te reinventaré para mí como tengo el deseo de ver re-crearse perpetuamente la poesía y la vida. Me gusta pensar que, de una rama a otra de la sensitiva — sin temor de violar las leyes del espacio y desafiando toda especie de anacronismo — corre el aviso sutil y seguro, desde los trópicos hasta el

polo, como desde el comienzo hasta el fin del mundo. Me conformo con descubrir, a mi paso, que no soy sino la causa insignificante. Sólo cuenta el efecto universal, eterno: no existo sino en la medida en que es reversible hacia mí.

El Orotava ya no existe. Se perdía, debajo de nosotros, poco a poco. Acaba de ser devorado. O bien somos nosotros quienes, a estos mil quinientos metros de altura, hemos sido devorados por una nube. Aquí estamos en el interior de lo informe por excelencia, entregados a la idea sumaria, inexplicablemente satisfactoria para el ser humano, de una cosa que se puede "cortar con cuchillo". Esta nube me ciega; no engendra en mi espíritu sino nubes. Baudelaire, al final de su primer poema de *Esplín en París*, parecería haber multiplicado los puntos suspensivos ("Amo las nubes... las nubes que pasan... allá... allá... las maravillosas nubes") sólo para que las nubes pasen realmente ante los ojos, para que se nos presenten como puntos suspensivos entre la tierra y el cielo. Y es que mirar desde la tierra una nube es la mejor manera de interrogar nuestro propio deseo. Vulgarmente se cree agotar el significado de una escena dramática célebre sonriendo con lástima cuando el pobre Polonio, por temor de desagradar a Hamlet, consiente en que la nube tenga la forma de un camello... o de una comadreja... o de una ballena. Con otro espíritu, creo, convendría abordar ese pasaje cuyo juego real consiste en el descubrimiento de los móviles psicológicos profundos que a lo largo de todo el drama hacen moverse a Hamlet. No es azar, seguramente, que esos tres nombres de animales, y no otros, acudan a sus labios entonces. El golpe brusco que indica el paso de uno a otro declara la agitación paroxística del héroe. Buscando bien, es muy probable que esta forma

animal que asume tres aspectos distintos resultaría rica de significación oculta como la del buitre descubierto por Oscar Pfister en la famosa *Santa Ana* del Museo del Louvre, a lo cual debemos el admirable estudio de Freud *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci*. La flojedad del personaje de Polonio, si no estuviese ya indicada de antemano, estallaría en sus réplicas a propósito de la nube. No se ha comprendido bien la lección de Leonardo cuando aconsejaba a sus discípulos copiar en sus cuadros lo que vieran dibujarse (como cosa bien coordinada y propia de cada uno de ellos) al observar atentamente un viejo muro. Todo el problema del tránsito de la subjetividad a la objetividad está implícitamente resuelto, y el alcance de esta resolución supera en interés humano, con mucho, al de una técnica, aunque esta técnica fuese la de la inspiración misma. En ese sentido, precisamente, ha atraído la atención del *superrealismo*. El superrealismo no arranca de allí; la ha encontrado en su camino, y, con ella, sus posibilidades de extenderse a todos los dominios que no son la pintura. Las nuevas asociaciones de imágenes, que en el poeta, en el artista, en el sabio es esencial suscitar, son parecidas en que piden prestada, para producirse, una pantalla de contextura especial, sea la del muro descascarado, la de la nube o la de cualquier otra cosa: un són persistente y vago sirve de vehículo, con exclusión de cualquier otro, a la frase que teníamos necesidad de oír cantar. Lo más sorprendente es que una actividad de esta especie, la cual para existir necesita la aceptación sin reservas de una pasividad más o menos duradera, lejos de limitarse al mundo sensible haya podido penetrar en profundidad el mundo moral. La oportunidad, la felicidad del sabio, del artista, cuando *encuentran*, no puede concebirse sino como caso particular de la felicidad del hombre, no se distingue de ella en su esencia. El hombre sabrá dirigirse, gobernarse, el día en que como el pintor acepte reproducir sin cambiar

nada lo que una adecuada pantalla pueda entregarle como adelanto de su acción. Esa pantalla existe. Toda vida posee conjuntos así, conjuntos homogéneos de hechos, con aspecto abigarrado, nebuloso, y a cada cual le basta observarlos fijamente para leer su propio porvenir. Que entre en el torbellino y recorra hacia atrás la huella de los acontecimientos que le hayan parecido entre todos fugitivos y oscuros, de los que lo hayan desgarrado. Allí — si su interrogación vale la pena —, en derrota todos los principios lógicos, saldrán a su encuentro todas las potencias del *azar objetivo* que se burlan de la verosimilitud. Sobre esa pantalla, todo lo que el hombre quiere saber está escrito en letras fosforescentes, en letras de *deseo*.

El ejercicio puramente visual de la facultad que a veces ha sido llamada paranoica ha permitido comprobar que si una misma mancha, mural o de otra especie, la interpretan de modo distinto, casi siempre, dos individuos diversos, con deseos diversos, no es consecuencia inevitable que el uno no pueda hacer ver al otro lo que en la mancha descubre. No se ve a priori qué puede impedir que esa primera ilusión dé la vuelta a la Tierra. Le bastará responder a la visión más insistente, a la más penetrante, en cuanto deba ser apta para poner en juego el mayor número posible de *restos ópticos*. A poco que se traten de conocer para este fin las reacciones del hombre medio, se descubre que la facultad de interpretación paranoica está lejos de faltarle, aunque generalmente exista en él en estado inculto. Pero él está pronto, de buena fe, a sancionar la interpretación que se le proponga; se conduce en este caso como Polonio: mejor todavía, si ha conservado alguna frescura de sentimiento, siente un placer cándido en compartir la ilusión ajena. Hay en ello una comunicación profunda entre los seres, que debe desasirse de todo lo que la enmascara y la turba. Los objetos de la realidad no existen sólo como tales: de la observación de las lí-

neas que componen el más usual de todos esos objetos surge — sin que sea necesario siquiera entrecerrar los ojos — una singular *imagen-
adivinanza* a la cual está unido y que nos habla, sin error posible, del único objeto *real*, actual, de nuestro *deseo*. Innecesario es decir que cuanto es verdad de la imagen gráfica complementaria en cuestión es verdad también de cierta imagen verbal a que la poesía digna de su nombre nunca ha dejado de apelar. Tales imágenes, cuyos mejores ejemplos se hallan en Lautréamont, están dotadas de una fuerza de persuasión rigurosamente proporcional a la violencia del choque inicial que han producido. Así, a corta distancia, están llamadas a asumir el carácter de cosas *reveladas*. Una vez más los actos mismos, los actos a realizar, se separarán imperativamente de la masa de los actos realizados el día en que nos hayamos puesto a observar esa masa como la de un muro o una nube, *con indiferencia*. El día en que hayamos encontrado medio de libertarnos a voluntad de toda preocupación lógica o moral.

El deseo, resorte único del mundo, el deseo, único rigor que el hombre haya de conocer ¿dónde puedo hallarme mejor, para adorarlo, que en el interior de la nube? Las formas que toman las nubes a los ojos del hombre, desde la tierra, no son en modo alguno fortuitas: son augurales. Si toda una sección de la psicología moderna tiende a demostrarlo, estoy seguro de que Baudelaire lo ha presentido en aquella estrofa del *Viaje* donde el último verso, a la vez que colma de sentido a los tres primeros, les hace eco de manera inquietante:

Les plus riches cités, les plus grands paysages
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux
De ceux que le hasard fait avec les nuages
Et toujours le désir nous rendait soucieux!

Aquí estoy en la nube, aquí estoy en el aposento intensamente opaco en que siempre soñé penetrar. Vago por la soberbia sala de baños de vapor. Todo, a mi alrededor, me es desconocido. Hay seguramente en algún lugar un mueble con cajones, cuyas secciones contienen cajas de sorpresas. Ando sobre corcho. ¡Qué locura, haber colocado un espejo en medio de todo este cascote! ¡Y las canillas que siguen escupiendo vapor! Suponiendo que haya canillas. Te busco. Tu voz misma ha sido presa de la niebla. El frío me cepilla las uñas con una lima de noventa metros (si tuviera cien metros, me quedaría sin uñas). Te deseo. Sólo a ti te deseo. Acaricio los osos blancos sin llegar hasta ti. Ninguna otra mujer tendrá nunca acceso a este aposento en que tú eres mil, ni tiempo para descomponer, desmontar todos los gestos que te he visto hacer. ¿Dónde estás? Juego a las cuatro esquinas con fantasmas. Pero acabaré por encontrarte y el mundo entero se iluminará de nuevo porque nos amamos, porque una cadena de iluminaciones pasa por nosotros. Porque arrastra a una multitud de parejas que como nosotros sabrán durante tiempo indefinido hacerse un diamante con la noche blanca. Soy ese hombre de pestañas de erizo que por primera vez alza los ojos en una calle azul hacia la mujer que debe serlo todo para él. Ese hombre terriblemente pobre la noche en que abraza por primera vez sobre un puente a la mujer que ya nunca podrá arrancarse de él. Soy en las nubes ese hombre que para alcanzar a la que ama está condenado a derribar una pirámide hecha de su ropa blanca.

Ha pasado un gran viento de fiesta, los columpios vuelven a mecerse, apenas he tenido tiempo para ver subir de nuevo hasta las nieves

más altas el baño de espuma de mar y volver al lecho del torrente los admirables aparatos niquelados. Al sol se secan tantas salidas de baño como veces te habías tú multiplicado en la cámara turbia. Son los manteles, violentamente perfumados, de las flores de una retama blanca, único arbusto que crece todavía a estas alturas. Enclava en la corteza calcinada y crujiente de la tierra sus magníficos bancos contorneados de almejas blancas que bajan a saltitos hacia el sur de la isla, árido y desierto. Por este lado, los peligros de deslizamiento del terreno obligan al nativo a levantar pircas, barreras de piedras que se adaptan a los pliegues naturales, dando a una gran extensión de paisaje aspecto escalonado, celular y vacío, inquietador en extremo. De rubio a pardo, el suelo agota pronto para el ojo todas las variedades de la miel. En lo alto, un milano inmóvil, desplegadas las alas, parece estar allí desde siempre para proclamar la imposibilidad de toda vida entre estas piedras. De toda vida, si exceptúo la del arbusto que, en el ángulo mejor resguardado de cada polígono, anuda sus flores en profusión. Es la primera vez que siento de modo tan completo, ante *lo nunca visto*, la impresión de lo *ya visto*. Esta partición en tabiques tan particular, esta luz de masas de arena, estas hélices inactivas que se arrastran como después de copioso almuerzo de mantas marinas, y, por encima de todo, esta floración única que nos sentimos tentados a suponer efervescencia radiosa de la destrucción, sí: son, tales como él los inventaba antes de nuestra salida para las Canarias, son los “jardines traga-aviones” de Max Ernst. Tu vida y la mía giraban ya alrededor de esos jardines cuya existencia no podía él sospechar y en cuya persecución salía cada mañana, cada vez más hermoso bajo su máscara de milano.

No hay sofisma tan temible como el que afirma que el acto sexual va necesariamente acompañado de una caída de potencial amoroso entre

dos seres, caída cuyo retorno los arrastraría progresivamente a no bastarse el uno al otro. Así el amor se expondría a destruirse en la medida en que persistiera en su realización. Descendería sobre la vida una sombra más densa en proporción a cada nueva explosión de luz. El ser quedaría reducido de nuevo, contra su deseo, a la esencia. Se extinguiría al fin, víctima de su propia irradiación. El gran vuelo nupcial provocaría la combustión más o menos lenta de un ser a los ojos de otro, y al final de la combustión estarían de regreso en la tierra, libres para una nueva elección, y otros seres se vestirían, para cada uno de ellos, de misterio y encanto. Nada más insensible, más desolador, que esa concepción. No conozco ninguna más difundida, y, por eso mismo, ninguna más adecuada para darnos idea de la lástima que es el mundo actual. ¡Así, si Julieta siguiera existiendo, no sería *ya* Julieta para Romeo! Es fácil discernir los dos errores fundamentales que producen este modo de ver las cosas: uno, de origen social; otro, de origen moral. El error social, que no podrá remediarse sin la destrucción de las bases económicas mismas de la sociedad actual, procede de que la elección inicial en amor no está hoy *realmente* permitida, porque, en la medida misma en que excepcionalmente tiende a imponerse, se produce en una atmósfera de no elección, hostil a su triunfo. Las sórdidas consideraciones que se le oponen, la guerra taimada que se le hace, y aun más las representaciones violentamente antagónicas, prontas siempre a asaltarlo, que pululan en torno suyo, logran muchas veces confundirlo. Pero este amor, *portador de las más grandes esperanzas que se hayan traducido en arte desde hace siglos*, no veo qué pueda impedirle vencer la corrupción humana, qué pueda impedirle vencer en condiciones de vida renovadas. El error moral, que conduce a representarse el amor como fenómeno declinante en el tiempo, nace de la incapacidad en que se halla la mayoría de los hom-

bres para librarse, en amor, de toda preocupación ajena al amor, de todo temor como de toda duda, y para exponerse sin defensa a la mirada fulminante del dios. La experiencia artística, como la científica, es de gran ayuda: revela que todo lo que se edifica y perdura ha exigido de antemano, para *ser*, igual abandono. No podríamos aplicarnos a nada mejor que a hacer perder al amor el dejo amargo, que no existe, por ejemplo, en la poesía. Empresa tal no podrá llevarse a cabo plenamente mientras no se haya abolido, en escala universal, la infame idea cristiana del pecado. Nunca ha existido fruto vedado. Sólo la tentación es divina. Sentir necesidad de hacer cambiar de objeto a la tentación, de reemplazarlo con otros, es demostrar que se está a punto de desmerecer, que en realidad se ha desmerecido ya de la *inocencia*. De la inocencia en sentido de inculpabilidad absoluta. Si realmente ha sido libre la elección, no es quien la ha hecho quien puede discutirla bajo ningún pretexto. La culpabilidad nace de ahí y no de otra cosa. Rechazo la excusa de la costumbre, del cansancio. El amor recíproco, como yo lo encaro, es una combinación de espejos que me devuelven, bajo los mil ángulos en que puede situarse para mí lo desconocido, la imagen fiel de la que amo, cada vez más sorprendente de adivinación de mi propio deseo y más dorada de vida.

Aquí comenzamos a no saber ya si es para entrar o salir para lo que entreabrimos con tanta frecuencia la puerta del circo de las brumas. La inmensa tienda está maravillosamente remendada con retazos de día. Así, una continuidad perfecta se establece sin esfuerzo entre lo que está descubierto y lo que está velado. No de otro modo sucede en ese amor donde el deseo, llevado al extremo, no parece alcanzar su

expansión sino para recorrer con luz de faro los claros siempre nuevos de la vida. Ninguna depresión sigue al goce. El aposento revestido de plumón de cisne que atravesábamos hace poco, que vamos a atravesar de nuevo, se comunica sin obstáculos con la naturaleza. Bordando de azul y oro los bancos de miel sobre los cuales parecería que ningún ser viviente debiera sentarse, veo mil ojos de niños fijos en lo alto del pico que no podremos alcanzar. Deben de estar instalando allí el trapecio.

La imaginación sublime, unida a una conciencia filosófica de primer orden, no ha inventado nada que iguale en grandeza al episodio de *La nueva Justina*, del Marqués de Sade, que tiene como marco el Etna: “Un día, examinando el Etna, cuyo seno vomitaba llamas, deseaba yo ser el célebre volcán...” Recuerdo que la invocación al Etna, pronunciada en esos momentos, trae como consecuencia hacer surgir de la sombra al químico Almani, que va a poner al servicio del protagonista su ciencia temible. Guiados por su odio común de la naturaleza y de los hombres — en protesta rigurosa contra el amor de la naturaleza y del hombre primitivo que exalta la obra de Rousseau —, Jerónimo y Almani se obligan a perpetrar el mal en colaboración estrecha con la naturaleza. Ciertamente, la naturaleza y el hombre ya no consienten en unirse aquí sino para el crimen: falta saber si no es ésta una manera, de las más locas, de las más indiscutibles, de amar. Este Almani, que cree oponerse, rasgo por rasgo, al “amante de la naturaleza”, que de esa naturaleza se declara el verdugo ¿de dónde viene que sienta placer en mezclar su esperma a las corrientes de lava brillante? No conozco palabras tan genialmente combinadas, palabras capaces por su combinación de provocar una emoción tan intensa, como las que, al llegar a aquel momento de su concepción, lanzó Sade al viento de las hojas manuscritas, hace poco recobradas,

donde parece estar en síntesis el plan de la obra: "Secreto para producir un temblor de tierra". Pero más admirable aún es que el secreto esté realmente revelado (la anarquía militante, en lo que a pesar de todo tiene de irreducible, porque expresa uno de los aspectos más patéticos de la naturaleza humana, no puede reclamar mejor carta de nobleza), que asistamos al enterramiento superficial de innumerables panes de diez a doce libras, amasados con agua, limaduras y azufre, colocados a corta distancia unos de otros y destinados, al calentarse en el suelo, a provocar la nueva erupción, la erupción tanto más hermosa cuanto que la naturaleza no ha hecho por esta vez sino prestarse a ella: el hombre es quien la ha producido. "El procedimiento, dice Sade, era sencillo". ¿Cómo resistir a lo que hay de grato y de desgarrador en esta declaración? Nunca, pienso, se ha demostrado de modo más implacable el magnetismo terrestre, cuyo estudio lleva a colocar uno de los polos imantados en el espíritu del hombre y otro en la naturaleza. Convencerse de que este magnetismo existe permite, hasta cierto punto, decidir si los dos polos llevan dos nombres contrarios o uno solo.

El problema del mal no vale la pena de discutirse sino mientras no estemos libres de la idea de la trascendencia de un bien cualquiera que dicte deberes al hombre. Hasta ahí, la representación del *mal* innato conservará el máximo valor revolucionario. Camino adelante, tengo la esperanza de que el hombre sabrá adoptar frente a la naturaleza una actitud menos salvaje que la que consiste en pasar de la admiración al horror. Que, vuelto hacia ella con curiosidad tanto mayor, llegará a pensar de ella como pensaba Goethe sobre uno de sus contemporáneos cuando decía: "¿Siento amor u odio hacia Wieland?" — No lo sé. — En el fondo, formo parte de él."

No está esclavizada, la naturaleza, a iluminarse y apagarse, a ser-

virme y hacerme daño, sino en la medida en que suben y bajan para mí las llamas de un hogar que es el amor, el único amor, el de un ser. He conocido, en ausencia de este amor, los verdaderos cielos vacíos, la fluctuación — de todas las cosas que me preparaba a alcanzar — sobre el Mar Muerto, el desierto de las flores. ¿La naturaleza me traicionaba? No, yo sentía que el principio de su devastación estaba en mí. Sólo era necesario que un lirio de fuego brotase de mí para que diese valor a todo lo que existe. ¡Cómo se embellece todo a la luz de las llamas! El más diminuto fragmento de vidrio halla modo de ser a la vez rosado y azul. Desde el rellano superior del pico de Teide, donde la mirada no descubre ya una brizna de hierba, donde todo podría ser helado y sombrío, contemplo hasta el vértigo tus manos abiertas sobre el fuego de ramillas que acabamos de encender y que llamea, tus manos fascinadoras, tus manos transparentes que se ciernen sobre el fuego de mi vida.

¡Teide admirable, toma mi vida! Gira bajo esas manos radiantes y haz espejear todas mis vertientes. Quiero ser contigo un solo ser de tu carne, de la carne de las medusas, un solo ser que sea la medusa de los mares del deseo. Boca del cielo, a la vez que de los infiernos, te prefiero así, enigmático, así, capaz de llevar hasta las nubes la belleza natural y de sepultarlo todo. Es mi corazón el que late en tus profundidades inviolables, en el enceguecedor rosedal de la locura matemática donde incubas misteriosamente tu poder. Que tus arterias, donde corre hermosa sangre negra y vibrante, me guíen siempre hacia todo lo que he de conocer, de amar, hacia todo lo que debe hacerse penacho en la punta de mis dedos. ¡Que mi pensamiento hable a través

de ti, por las mil bocas clamorosas de armiño en que te abres al salir el sol! Tú que sostienes realmente el arca floral, que no sería ya el arca si no mantuvieras suspendida encima de ella la rama única de la fulminación, tú te confundes con mi amor: este amor y tú estáis hechos interminablemente para ser bruñidos. Los grandes lagos de luz sin fondo surgen en mí después del paso rápido de tus fumarolas. ¡Todas las rutas hasta el infinito, todas las fuentes, todos los rayos parten de ti, Daria-i-Noor y Koh-i-Noor, hermoso pico, hecho de un solo diamante que tiembla!

Sobre el flanco del abismo, construído en piedra filosofal, se abre el castillo estrellado.

París, 1936.

ANDRÉ BRETÓN

OU LA FEMME EST SECRÈTE, L'HOMME
EST INUTILE

*L'indifférence violemment exclue
Tout se jouait
Autour du ventre sans raison et des paroles sans suite
D'une femme faite pour elle-même
Et plus nue que réelle*

*Elle avait un charme de plus
Que celle dont elle était née
Qui promettait
Recueillait tant de merveilles
Tous les mystères
Dans la lumière écarquillée
Sous son énorme chevelure
Sous ses paupières basses*

*A voix sourde mêlée de rires
Elle et ses lèvres racontaient
La vie*

DONDE LA MUJER ES SECRETA, EL HOMBRE
ES INUTIL

*La indiferencia violentamente excluída
Todo se jugaba
Alrededor del vientre sin razón y de las palabras sin orden
De una mujer hecha para sí misma
Y más desnuda que real*

*Tenía un encanto más
Que aquella otra de la que nació
Que prometía
Recogía tantas maravillas
Todos los misterios
En la luz deslumbrada
Bajo su enorme cabellera
Bajo sus párpados cerrados*

*En voz sorda mezclada de risas
Ella y sus labios contaban
La vida*

*D'autres lèvres semblables aux siennes
 Cherchant leur bien entre elles
 Comme des graines dans le vent*

*La vie aussi
 D'hommes qui n'y tenaient guère
 De femmes aux chagrins bizarres
 Qui se fardent pour s'effacer*

*Et nul ne comprenait sur quel fond de délices et de certitudes
 La mémoire future la mémoire inconnue
 Jouerait mieux que l'espoir
 A jamais joué dans le commun dans l'habituel.*

UN SOIR COURBÉ

*Le vent tirait au faisan
 Un oeil fermé l'autre en bonds clairs
 Bulle d'orage hors chemins
 Dépassait la pluie embourbée
 Un grand frisson ridait d'acier
 La poursuite au fil de son sang*

La ville folle qui remet tous les jours ses souliers

*Otros labios parecidos a los suyos
Buscando en ellos su bien
Como semillas en el viento*

*La vida también
De hombres a quienes no les interesa la vida
De mujeres con penas raras
Que se pintan para borrarse*

*Y nadie comprendía sobre qué fondo de delicias y de certidumbres
La memoria futura la memoria desconocida
Jugaría mejor que la esperanza
Jugada para siempre en lo habitual en lo cotidiano.*

UNA TARDE ENCORVADA

*El viento apuntaba al faisán
Cerrado un ojo el otro en brincos claros
Burbuja de tormenta fuera de los caminos
Dejaba atrás la lluvia embarrada
Un gran temblor arrugaba de acero
La persecución a ras de su sangre*

La ciudad loca que se pone los zapatos todos los días

*N'ai-je pas appris à franchir
D'un climat à l'autre les mois
A la suite les années
J'ai mesuré mon impatience
Aux femmes que j'imaginai*

*On ne mesure pas le désordre
Pourtant
C'est par la femme que l'homme dure*

*La forge son vin sous la glace
Au carrefour domptait la nuit
Avide fascinée soumise
Comme aux pointes des seins la robe
Comme la proie à son amant*

*Ailleurs au contraire
Une vague noire qui comble le coeur*

*Dans des souterrains infinis
Sensible retour à tâtons
Des serpents continuent leur course
Vers le lait lisse d'un seul jour
Vers la verdure du ciel fixe
Qu'un enfant montrera du doigt*

*Une aile une seule aile rien qu'une aile
Inutile pénible*

*No he aprendido acaso a franquear
Los meses de un clima al otro
Los años seguidos
He medido mi impaciencia
Con las mujeres que imaginaba*

*No se mide el desorden
Sin embargo
El hombre dura por la mujer*

*La fragua su vino bajo el hielo
En la encrucijada domaba la noche
Avida fascinada sumisa
Como en las puntas de los senos el vestido
Como la presa a su amante*

*En otra parte al contrario
Una ola negra que colma el corazón*

*En subterráneos infinitos
Regreso sensible a tientas
Serpientes que prosiguen su camino
Hacia la leche lisa de un solo
Hacia el verdor del cielo fijo
Que un niño mostrará con el dedo*

*Un ala un ala sola sólo un ala
Inútil penosa*

*J'avais des rêves que les femmes
 Eparpillaient de leurs caresses
 Pour me reprendre dans leur ombre
 Si j'ai commencé par les femmes
 Je ne finirai pas par moi.*

CHASSE

*Quelques grains de poussière de plus ou de moins
 Sur des épaules vieilles
 Des mèches de faiblesse sur des fronts fatigués
 Ce théâtre de miel et de roses fanées
 Où les mouches incalculables
 Répondent aux signes noirs que leur fait la misère
 Poutres désespérantes d'un pont
 Jeté sur le vide
 Jeté sur chaque rue et sur chaque maison
 Lourdes folies errantes
 Que l'on finira bien par connaître par coeur
 Appétits machinaux et danses détraquées
 Qui conduisent au regret de la haine

 Nostalgie de la justice.*

Paris, 1936.

PAUL ELUARD

*Yo tenía sueños que las mujeres
Desparramaban con sus caricias
Para poseerme en su sombra
Si he empezado por las mujeres
No acabaré por mí.*

CORRIDO

*Algunos granos de polvo más o menos
Sobre viejos hombros
Mechas de flojedad sobre frentes cansadas
Ese teatro de miel y de rosas marchitas
Donde las moscas incalculables
Responden a las negras señales que les hace la miseria
Desesperantes vigas de un puente
Lanzado sobre el vacío
Lanzado sobre cada calle y sobre cada casa
Pesadas locuras errantes
Que acabaremos por saber de memoria
Apetitos maquinales y danzas trastornadas
Que hacen desear el odio

Nostalgia de la justicia.*

París, 1936.

PAUL ELUARD

S T R A W I N S K Y

Igor Strawinsky está en Buenos Aires. Ha llegado después de una larga espera. Espera que se hacía más impaciente a medida que su producción afirmaba cada vez con más fuerza su genio. Todos los que hemos sentido la zozobra y la incertidumbre por que ha atravesado la música en estos últimos lustros, tuvimos invariablemente la confianza puesta en el músico que tras "Oiseau de feu" nos había dado "Petrouchka". Más tarde, ante afirmaciones de la trascendencia de "Sacre" y "Noces", nuestra esperanza se hizo fe. Y no nos equivocábamos. "Apollon", "Edipo Rey", fueron ya el milagro. Strawinsky empezó a abandonar a los que le amaban en su deslumbrante atavío y que ahora no le reconocían en su desnudez. Pues si "Sacre" y "Noces" dejan ya revelado al músico más auténtico de nuestra época, "Edipus" y "Perséphone" nos hacen presentir lo que la riqueza de su genio todavía nos reserva. Nos regocijamos de haber podido seguirlo hasta hoy en la órbita que una intuición superior ha impuesto a su genio determinando con pasmosa seguridad toda la evolución de su arte; y aún si en una nueva etapa su obra futura estuviera destinada a hablar un nuevo lenguaje que nos la volviera extraña, nos regocijaríamos. Pues ese nuevo lenguaje habría de obedecer a un desarrollo que lejos de desnaturalizar sus diversas fases sería su resultado lógico.

JUAN JOSÉ CASTRO

NOTAS

DOS FILMS

Uno se llama *Crimen y castigo*, de Dostoievski - Sternberg. Que el primero de esos colaboradores, el ruso muerto, no haya colaborado, es cosa de que nadie se espantará, dadas las costumbres de Hollywood; que los rastros dejados por el segundo, el vienés con sueño, sean igualmente imperceptibles, linda con lo monstruoso. Yo concibo que a un hombre no le interese — o ya no le interese — la novela “psicológica”. Yo concebiría que Sternberg, devoto de la Musa inexorable del *Bric-a-Brac*, supeditara todas las complejidades mentales (o a lo menos, febriles) del crimen de Rodion Románovich, a la presentación de una infinita casa de préstamos habitada de objetos intolerables, o de una comisaría del todo igual a la idea que en Hollywood, tienen de un cuartel de cosacos. Adoctrinado por el populoso recuerdo de *Capricho imperial*, yo aguardaba una vasta inundación de barbas postizas, de mitras, de samovares, de máscaras, de espejos, de caras bruscas, de enrejados, de viñedos, de piezas de ajedrez, de balalaikas, de pómulos salientes y de caballos. Yo aguardaba, en fin, la normal pesadilla de Sternberg. Yo esperaba la asfixia y la locura. ¡Vana esperanza! Sternberg, en este film, ha renunciado a sus habituales *marottes*: hecho que puede ser de muy buen augurio. Desgraciadamente, no las ha reemplazado con nada. Sin solución de continuidad, sin rotura, acaba de pasar del estado alucinatorio (*Capricho imperial*, *Tu nombre es tentación*) al estado tonto. Antes parecía loco, lo cual es algo; ahora, meramente tilingo. Sin embargo, no hay que desesperar: es posible que *Crimen y castigo*, obra del todo nula, importe un acto de contrición y de penitencia, una purificación necesaria. Es posible que sea una conjunción entre el vertiginoso *sound and fury* de *Capricho imperial* y un venidero film que no sólo rehuse los encantos peculiares

de lo caótico, sino que se parezca — otra vez — a la inteligencia. (Al decir *otra vez*, pienso en los primeros films de Josef von Sternberg).

De una intensísima novela, Sternberg ha extraído un film nulo; de una novela de aventuras del todo lánguida — *Los treintainueve escalones* de John Buchan — Hitchcock ha sacado un buen film. Ha inventado episodios. Ha puesto felicidades y travesuras donde el original sólo contenía heroísmo. Ha intercalado un buen *erotic relief* nada sentimental. Ha intercalado un personaje agradabilísimo — Mr. Memory — hombre infinitamente ajeno de las otras dos potencias del alma, hombre que revela un grave secreto, simplemente porque alguien se lo pregunta y porque contestar es, en ese momento, su rol.

J. L. B.

EL NUEVO PLAN DE ESTUDIOS DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

El propósito de la Dirección Nacional de Bellas Artes de formar, una vez por todas, artistas de verdad, y no a medias, ha caído mal entre los artistas. A ninguno le satisface el nuevo plan de estudios de la Escuela. Les parece mal fundado y peor nutrido. A pesar de que está atiborrado de materias, o por lo mismo que está atiborrado de materias “para la cultura”, creen que no servirá para dotar a la república de un plantel de bien regimentados creadores de belleza.

Por poco que se las examine debemos convenir que sus razones son harto más convincentes que las de aquellos funcionarios que intervinieron en la elaboración del nuevo plan. Si nos concretamos a las expuestas por el Director de Bellas Artes en la encuesta de “La Razón” tendremos que convencernos de que no son precisamente los artistas los que han equivocado el sentido de la cultura. Las manifestaciones del ingeniero Besio Moreno, en las que implícitamente se declara que

la cultura es la acumulación mal ordenada de nociones del más diverso orden, nos ilustran tanto o mejor que el plan mismo sobre el criterio con que ha sido elaborado. La Dirección de Bellas Artes ha confundido cultura con información. Y como testimonio de los resultados a que puede conducirnos esta confusión, tras el plan nos ofrece el ejemplo espontáneo de su representante más autorizado.

El estar informado de muchas cosas no constituye necesariamente una cultura. La cultura es un proceso de formación. Max Scheler dice que es el proceso que nos hace hombres. Tratándose del artista es, en todo caso, el proceso que lo hace artista. Proceso que empieza en la delación de su condición natural y se desarrolla por y para esa condición. Proceso de percepciones y reacciones sensibles, que va creando su propio mundo, el de cultura particular, y se manifiesta en los caracteres de una expresión íntimamente ligada a las alternativas de ese proceso. Quémosle ese don de la sensibilidad y no tendremos artista; suprimamos las percepciones sensibles y sus reacciones y tampoco tendremos imaginación, fecundación, poder de creación. La formación del artista está totalmente supeditada a esta condición, que comporta, además, una circunstancia que tampoco ha sido tenida en cuenta por la Dirección de Bellas Artes. Esa virtud de la sensibilidad es, por esencia, exigente. Es una razón de ser que se alimenta de su propio anhelo. El conocimiento tiene para ella el valor de una necesidad, pero adecuada a su fin. Por eso no debe extrañarnos que el artista prefiera aquello que pueda contribuir al desarrollo de su aptitud más bien que a discurrir con el señor Besio Moreno. Su supuesta limitación se convierte de este modo en un acto de buena conciencia. Por eso nosotros no podemos asistirlo más que en aquello que está necesitando; en manifestarse. Al aprendiz se le educa enseñándole los recursos de la expresión, enseñándole a expresar lo que debemos suponer contenido en él, en potencia en su naturaleza.

Yo he dicho, o he querido decir de otro modo, que las contestaciones de los artistas a la encuesta de "La Razón" son más juiciosas y ajustadas a la verdad que las de los miembros de los institutos oficiales. Y es porque el artista, por inculto que se le suponga, está aleccionado por las exigencias de su condición. La escuela, y esto debiera saberlo ya la Dirección de Bellas Artes, no puede más que desarrollar o contribuir al desarrollo de una aptitud. La condición escapa a su pericia. La condición es el hombre y se nutre y desarrolla con el hombre. La condición escapa a toda acción didáctica, escapa a toda acción "cultural" pre-

meditada por lo mismo que es ella la que crea, por competencia y contraste, las distintas formas de la cultura. La supuesta incultura del artista argentino es, en todo caso, un defecto de desarrollo, estimulado por la mal orientada enseñanza de la escuela y estimulado por el medio, medio cultural indeciso y medio bárbaro en su estimación de los valores. Insuficiencia que se comunica al artista y trastorna el sentido de su propio valor, como hecho vital, como finalidad. Porque no me refiero aquí, por supuesto, a la categoría social del artista, ni tampoco a su vanidad de serlo. Me refiero a su posición y a su obligación dentro de una realidad, dentro de una escala virtual de valores. A su conciencia, en una palabra.

La discusión del nuevo plan de estudios ha puesto también en tela de juicio la categoría profesional del artista. Se ha discutido si ha de considerársele en principio como tal o como a un artesano, si la escuela debe formar artistas o artesanos. Los que están animados por un espíritu social se inclinan hacia el artesanato. A la razón práctica agregan el antecedente histórico de la Edad Media y el Renacimiento. En las corporaciones de artesanos estuvieron en efecto, inscriptos, durante el Renacimiento italiano, los grandes nombres que ilustraron las artes plásticas, pero supongo que esto debió tenerles sin cuidado. Dentro de la cultura y en la vida del hombre ocuparon su posición con una conciencia que por lo rigurosa les apartó de toda otra preocupación. Este sentido de la realidad, esta cabal conciencia, simplificó para ellos el problema de las categorías profesionales como el de su propio destino. Y así crearon una cultura que nadie se ocupó en inculcarles, que asumieron por delegación natural.

Los estudios de la Escuela de Bellas Artes tienen un objeto perfectamente claro, a condición de que no se le quiera confundir con preocupaciones ajenas a su índole. El aspecto cultural puede tener algún valor mientras no lo desvirtúe. El conocimiento sumario de la nomenclatura estelar o de las alternativas de la mecánica celeste no tiene, desde luego, nada que ver con él. Lo que gravita en la naturaleza del artista y contribuye a su formación es la presencia y no la noción de los hechos, los fenómenos y no su explicación, el aspecto sensible y activo de las cosas. El artista refleja en toda circunstancia el valor emocional de los hechos. De nada le servirá por consiguiente enumerarlos y clasificarlos. El temor y la superstición han enriquecido las artes más y mejor que el conocimiento científico, y aquí entramos de lleno en el lugar común. Las evocaciones bíblicas y clásicas, medievales y renacentistas, tienen, a pesar de su anacronismo, más

valor artístico que las reconstrucciones arqueológicas. Porque en ellas se reveló, en su ingenuidad o en su realismo inmediato, la condición del artista, su sensibilidad, su pasión, su fe, su ánimo. Hablaron el espíritu y los sentidos por el medio ocasional del color y de la forma. Y del mismo modo hablaron en el ámbito sobrecargado de revelaciones de los pueblos primitivos. La acción cultural de la escuela no estaba allí para entonar su voz.

Que la Dirección de Bellas Artes se convenza cuanto antes: no se forman artistas ingiriéndoles artículos del señor Martín Gil. Goya ignoró toda su vida la ortografía, con entera placidez de ánimo y sin desmedro de su obra. ¿Que fué un hombre genial? Eso lo hemos sabido después. Antes de que lo supiéramos era uno de los tantos aprendices expuestos a la acción "cultural" de las escuelas.

El artista no recibe una cultura, contribuye a crearla. Todo lo que podemos hacer por él, todo lo que pueden hacer las escuelas es, repito, ayudarlo en su aptitud, ejercicio que comporta, por lo demás, una continua aclaración del propósito implícito en su condición de tal. El resto queda librado, no ya a su intuición, sino a su exigencia, a su tiránica razón de ser. Si esta no existe, entonces mejor es que nos callemos, porque estamos perdiendo el tiempo. Y si el medio está lesionando esa voluntad, ya no es la incultura del artista lo que debe preocuparnos. Si hemos de hacer cuestión de personas son los hombres dirigentes los que deben preocuparnos. Y creo que ya debería empezar a inquietarnos que la materia sensible del artista sea tan rebelde, entre nosotros, a la acción de los educadores. De este modo simplificaríamos quizá el problema, reduciéndolo a sus verdaderos términos. El frondoso programa elaborado por la Dirección Nacional de Bellas Artes resultaría, en ese caso, la abigarrada vestimenta con que se cubre la ineptitud de los maestros.

JULIO RINALDINI

NOTICULAS

EL PRIMER DEBATE DE "SUR"

"MISION O DEMISION DEL HOMBRE"

El primer debate mensual de "SUR" sobre los problemas y las creencias de nuestro tiempo, cuya exposición estuvo a cargo del Sr. Louis Ollivier, representante del grupo Orden Nuevo, de París, sobre el tema:

"Misión o demisión del hombre. La Revolución ¿es necesaria?" se realizó en la redacción de esta revista el 22 de abril.

La exposición del Sr. Ollivier comprendió los siguientes puntos:

Lo espiritual ante todo.

Revolución Necesaria: revolución del Orden Nuevo.

Primacía de la persona humana.

Plan político: federalismo comunalista contra estatismo.

Plan económico: organización corporativa contra capitalismo.

Dicotomía del trabajo y el servicio civil.

Dicotomía de la economía: el sector planificado y el sector libre.

La Revolución O. N. no es exterior al hombre sino que se desarrolla ante todo en él mismo.

Luego hubo una discusión abierta, por preguntas y respuestas breves.

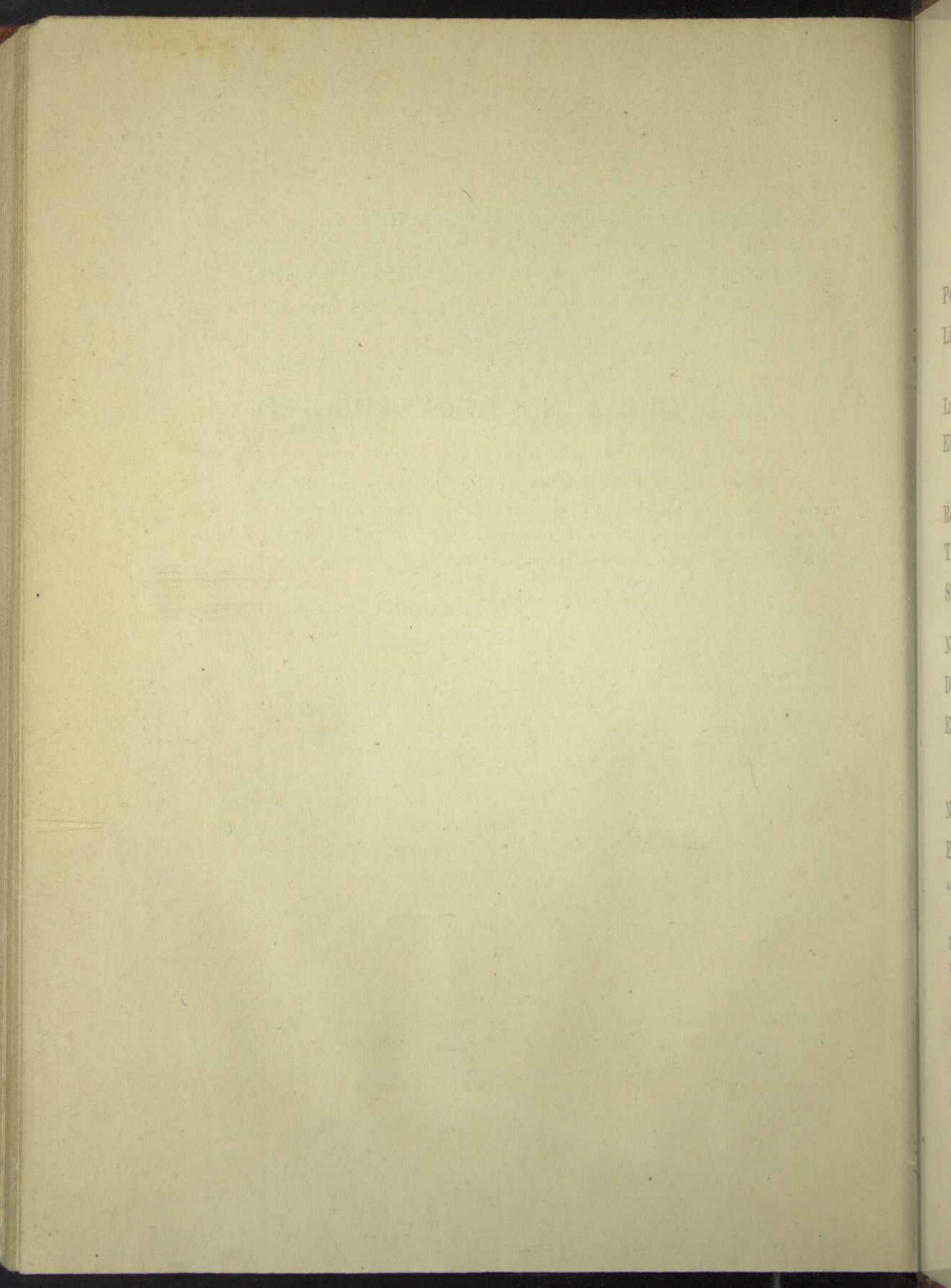
Este primer debate no fué, sin embargo, lo que serán aquellos que han de sucederle. Las personas que intervinieron en él desviaron los juicios del Sr. Ollivier hacia un plano meramente técnico y sentimental, en vez de establecer las

cuestiones en el plano del espíritu, tal como lo demandaba el asunto y como era la aspiración de "SUR".

Daremos en el número próximo una crónica completa de la reunión.

"EL BUQUE" Y "NOCTURNO EUROPEO"

El jurado llamado a discernir los premios literarios correspondientes al Concurso Municipal de 1935, acaba de otorgar el primer premio de prosa al "*Nocturno Europeo*" de Eduardo Mallea y el primero de poesía, a "*El Buque*" de Francisco Luis Bernárdez, obras ambas editadas por "SUR".



I N D I C E

	<u>Pág.</u>
Perséphone, por <i>André Gide</i>	7
Libertad y organización en el Siglo XIX, por <i>Julio Irazusta</i>	54
Luz y sombra de Becquer, por <i>Lizardo Zia</i>	60
El castillo estrellado, por <i>André Bretón</i> (Contribución surrealista especial para "Sur")	69
Retratos, por <i>Valentine Hugo</i>	100
Tres poemas, por <i>Paul Eluard</i>	101
Strawinsky, por <i>Juan José Castro</i>	108

N O T A S

Dos films, por <i>José Luis Borges</i>	109
El nuevo plan de estudios de la Escuela de Bellas Artes, por <i>Julio Rinaldini</i>	110

N O T I C U L A S

El primer debate de "SUR"	114
"El Buque" y "Nocturno Europeo"	115

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.

Todas las colaboraciones que no llevan al pie indicación alguna respecto al lugar de donde proceden, han sido escritas en Buenos Aires.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: Viamonte 548.

ESTE DECIMONOVENO NUMERO DE SUR SE ACABO
DE IMPRIMIR EN ABRIL DE 1936, EN
LOS TALLERES GRAFICOS DE LA
IMPRESA LOPEZ, PERU 666,
BUENOS AIRES