

# SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE  
VICTORIA OCAMPO

MAYO DE 1937

AÑO VII

BUENOS AIRES

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

PHYSICS DEPARTMENT  
5712 S. UNIVERSITY AVE.  
CHICAGO, ILL. 60637

1970

PHYSICS DEPARTMENT

UNIVERSITY OF CHICAGO

# S U M A R I O

A N D R E B R E T O N

*CABEZAS DE TORMENTA*

V I C E N T E H U I D O B R O

*MONUMENTO AL MAR*

E M I L E G O U I R A N

*INTERPRETACION EXISTENCIAL*

*DE LA DUDA CARTESIANA*

A T T I L I O R O S S I

*MARUJA MALLO*

N O T A S

CARTAS ABIERTAS — *José Bergamín - Victoria Ocampo*

TEATRO — *José Bianco: García Lorca en el Odeón*

LETRAS ALEMANAS — *Jorge Luis Borges: Una Pedagogía del Odio* — LETRAS ARGENTINAS

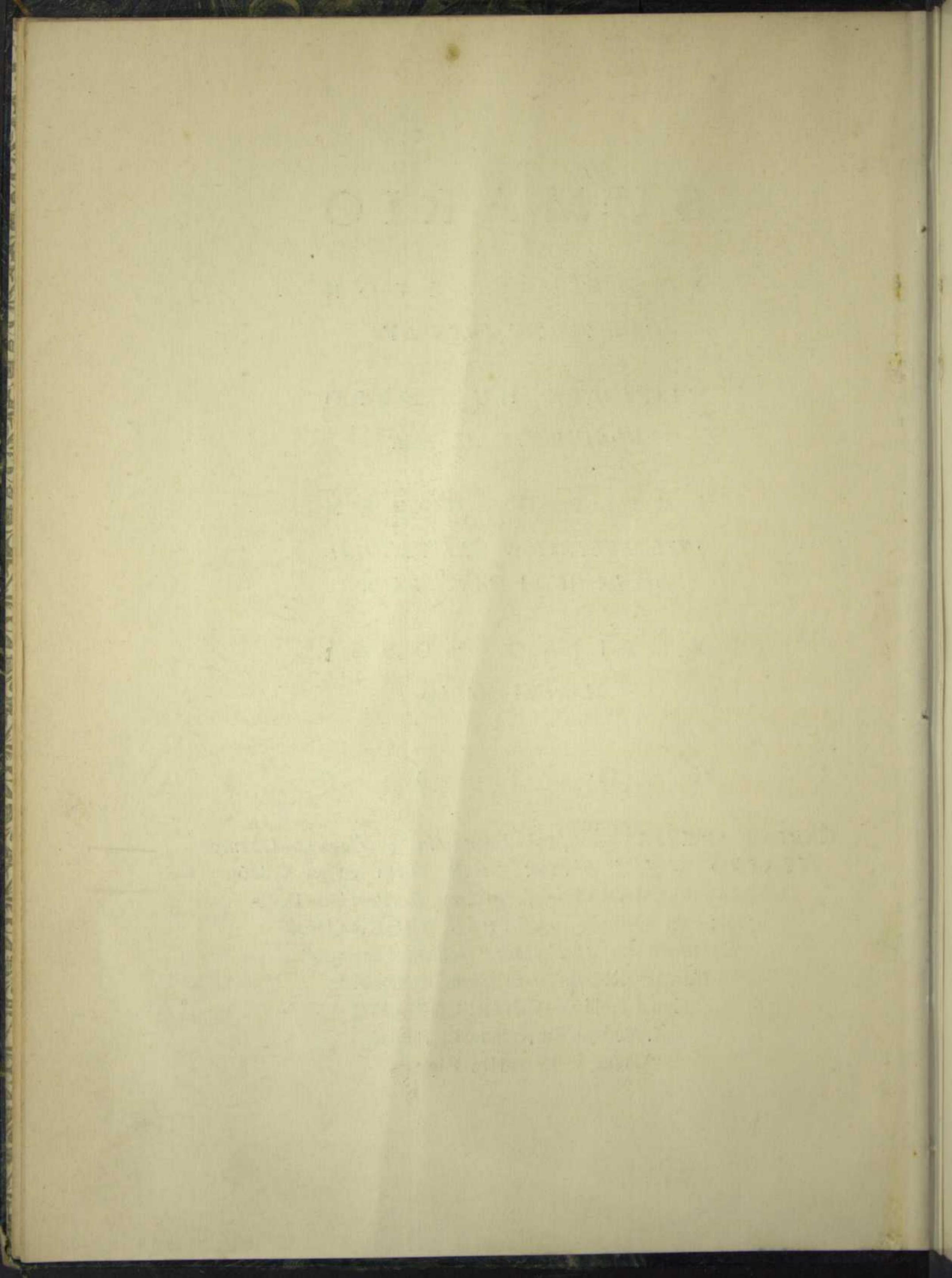
*Bernardo Canal Feijóo: "Tiempo Lacerado"*

*Carlos Alberto Erro: Carta a Bernardo*

*Canal Feijóo* — CRITICA DE ARTE

*A. R.: Dos Surrealistas: J. Planas*

*Casas y J. Batlle Planas*



# CABEZAS DE TORMENTA (\*)

JONATHAN SWIFT

(1667 - 1745)

En materia de humorismo negro, todo le señala como el verdadero iniciador. En efecto: antes de él es imposible coordinar las manifestaciones fugitivas de tal humorismo, ni en Heráclito o los cínicos, por ejemplo, ni tampoco en las obras de los dramáticos ingleses del ciclo isabelino. La originalidad indiscutible de Swift, la unidad perfecta de su producción considerada desde el ángulo de la emoción especialísima y casi sin precedentes que procura, el carácter insuperable que desde este punto de vista tienen sus más variados éxitos, justifican históricamente el que vaya en primer término. Es que, por más que haya dicho Voltaire, no tiene nada de "un Rebelais perfeccionado". Tiene en grado mínimo el gusto rebelestiano por la broma pesada e inocente y su constante buen humor de sobremesa. A Voltaire se opone asimismo por toda su manera de reaccionar ante el espectáculo de la vida, como lo atestiguan con la mayor claridad

(\*) De una *Antología del humor negro*, en prensa.

sus respectivas máscaras: una, presa de eterna risa maligna, la del hombre que ha tomado las cosas por el lado de la razón, nunca por el del sentimiento y que se ha encerrado en el escepticismo; la otra, impasible, glacial, la del hombre que las ha tomado por el lado opuesto y que no ha cesado de indignarse. Se nos ha hecho observar que Swift — y en este punto su conducta parece haber determinado la de todos los que figuran con él en esta selección — “provoca la risa, pero sin tomar parte en ella”. Precisamente a este precio, el humor, en el sentido en que lo entendemos, puede exteriorizar el elemento sublime que según Freud le es inherente, y trascender las formas inferiores de lo cómico. También en este sentido Swift puede pasar a justo título por inventor de la broma feroz y fúnebre. El giro profundamente singular de su espíritu le ha inspirado una serie de apólogos y de reflexiones del orden de la *Filosofía del traje*, de la *Meditación sobre una escoba*, que participan del espíritu más moderno hasta un punto desconcertante, y por sí solos hacen que no exista quizá obra que haya envejecido menos.

Los ojos de Swift, a lo que parece, eran tan cambiantes que podían pasar del azul pálido al negro, de lo cándido a lo terrible. Variación que concuerda admirablemente con su manera de sentir. “He detestado siempre todas las naciones, profesiones o comunidades, todo mi amor es para los individuos. Pero sobre to-

do odio y detesto al animal llamado hombre, aunque amo de todo corazón a Juan, a Pedro y a Tomás, etc.” El, que desdeña el género humano más que nadie, no por eso deja de estar poseído de una frenética necesidad de justicia. Vaga entre los palacios de Dublin y su pequeño curato de Laracor, ansioso por saber si ha nacido para cuidar sus sauces y divertirse pescando truchas o para ocuparse de los negocios del Estado. Como si fuera a pesar suyo, se ocupa, por lo demás, de varias empresas, en la forma más activa y eficaz. “Este irlandés que en su país natal se considera como desterrado — ha dicho un crítico — no logra fijar su residencia en otro punto; este irlandés siempre dispuesto a hablar mal de Irlanda expone por ella su fortuna, su libertad y su vida; y por espacio de casi un siglo, la salva de la esclavitud con que la amenaza Inglaterra”. De la misma manera el misógino, autor de la *Carta a un joven acerca de su casamiento*, es en su propia vida presa de las peores complicaciones sentimentales: tres mujeres, Varina, Stella y Vanesa, se disputan su amor y, si bien rompe en términos insultantes con la primera, está condenado a ver a las otras dos desgarrarse entre ellas y morir sin haber perdonado. Este es el sacerdote a quien una de ellas escribe: “Si yo fuera muy devota, tú serías el Dios a quien adoraría”. De un extremo a otro de su vida, su misantropía es la única actitud que nunca encuentra correctivo y que los acontecimientos no se encar-

gan de desmentir. Había dicho un día, señalando un árbol destruido por el rayo: “Soy como este árbol, moriré por la cumbre”. Como por haber deseado llegar al “grado de felicidad sublime que se llama la facultad de ser bien engañado, al estado apacible y sereno que consiste en ser un loco entre los pillos”, en 1736 se ve zozobrar en un debilitamiento intelectual cuya progresión podrá seguir durante diez años con terrible lucidez. En su testamento deja diez mil libras esterlinas para la creación de un hospital de alienados.

## XAVIER FORNERET

(1810 - 1885?)

Xavier Forneret, o el *Hombre Negro*, o el *Desconocido del Romanticismo*. “Para los Anales literarios del momento actual del siglo diecinueve, dice en 1840, habrá un libro lleno de infinidad de nombres (excepto el mío); conocéis los principales. No olvidemos la tapa; en ella se verá a la MITAD DE LA ACADEMIA y a SCRIBE. Ya sabéis que al encuadernar un libro no se conserva la tapa”. En efecto nada sabríamos de esta personalidad, apasionante por más de una razón, sin el artículo que le consagró hace tiempo en el *Figaro* Charles Monselet, y del cual se recogieron extractos en el catálogo de venta de este último (*Catálogo detallado,*

*razonado y anecdótico de un conocido hombre de letras*). Por lo demás, el artículo es de naturaleza tal que antes de saciar nuestra curiosidad la excita. No vacilamos en sostener que hay un caso Forneret cuyo enigma persistente justificaría hoy investigaciones pacientes y sistemáticas: ¿por qué causa el autor de una veintena de obras tan singulares pasó casi completamente inadvertido; cómo explicar la desigualdad extrema de su producción, en que el hallazgo más auténtico linda con la peor repetición, en que lo sublime rivaliza con lo necio, y la originalidad constante de la expresión muchas veces no permite descubrir la indigencia del pensamiento; quién fué el hombre cuya conducta toda, en lo externo, parece haber tenido como objeto atraer la atención de la turba que su manera de escribir no podía menos de enajenarle; el hombre lo bastante orgulloso para pasar a los diarios el siguiente anuncio de uno de sus libros: “La nueva obra de M. Xavier Forneret sólo se entrega a las personas que envíen su nombre al impresor, M. Duverger, calle Verneuil, y previo examen de su pedido por el autor”, y lo bastante humilde para disculparse de su incapacidad y solicitar la indulgencia del público al final de varias obras? En varios sentidos esta actitud no deja de presentar analogías sorprendentes con la que adoptará más tarde Raymond Roussel. Por otra parte, el estilo de Forneret es de los que hacen presentir a Lautréamont, así como su repertorio de imágenes audaces y totalmente

nuevas anuncia ya a Saint-Pol-Roux. Un poema como *Juegos de madre e hijo* en *Vapores*, ni verso ni prosa, se adelanta con desconcertante ingenuidad a la ilustración clínica de las teorías psicoanalíticas de hoy.

“Dijon, escribía Monselet, recuerda todavía el estreno del *Hombre Negro*, drama en cinco actos en verso y prosa. Era en 1834 ó 1835. El autor era un borgoñón, joven rico, cuyos hábitos extraños a la vida burguesa y provinciana tenían el privilegio de excitar la desconfianza de sus compatriotas. Por empezar, no vestía como ellos, ¡primer agravio! Gustaba del terciopelo, de las capas; llevaba un sombrero de forma especial y una caña blanca y negra. Se contaban de él cosas extrañas: que habitaba una torre gótica donde tocaba el violín toda la noche. Por estas y otras causas los moradores de Dijon se mantenían en guardia ante M. Xavier Forneret; por eso les picó vivamente la curiosidad el anuncio de *Hombre Negro*. M. Xavier Forneret había entrado en gastos; la víspera de la representación paseaban por las calles alabarderos y heraldos en traje medieval, agitando estandartes que ostentaban el título de la pieza. Si no con el éxito, se podía contar por lo menos con la taquilla.

En efecto, la sala se llenó de bote en bote, pero el *Hombre Negro* no tuvo éxito; y aun creemos que no se llegó al desenlace; hubo murmullos y cábalas. M. Xavier Forneret mandó imprimir su li-

bro con tapas simbólicas: letras blancas sobre fondo negro. Hizo más: adoptó el apodo de “Hombre Negro” y firmó de este modo varios volúmenes. Al mismo tiempo se refugiaba más que nunca en una existencia excepcional. Esta personalidad decidida, aunque sin ángulos hirientes, irritó durante casi veinte años a los habitantes de Dijon y de Beaune. Los periódicos locales no pudieron resistir al gusto de divertirse a sus expensas; se convirtió en el original de la región, se intentó interpretar su aislamiento; muchas veces hubo procesos y escándalos. M. Xavier Forneret se mantuvo firme siempre.

Mencionadas las diversas excentricidades por las que se señala la presentación de sus obras (impresión en caracteres enormes, uso inmoderado de los espacios en blanco, dos o tres líneas en la página, o el texto en una carilla sí y otra no, la palabra “fin” no interrumpe necesariamente el curso del libro, que puede proseguir por un “después del fin”, inserción entre otros de un poema excepcionalmente impreso en rojo, títulos singularísimos (por lo demás casi siempre muy felices). Monselet nota finamente: “De este modo tenemos la seguridad de que hemos tropezado con un escritor humorista” y agrega: “pero en eso está el peligro más bien que el incentivo. Francia nunca ha carecido de humoristas, pero los aprecia menos que cualquier otro país... Mucho se ha hablado de las audacias de Pétrus Borel, el licántropo, y de las divagacio-

nes de Lassailly; M. Xavier Forneret las ha sobrepasado todas". Monselet, más valiente en esto que toda la crítica de los cien últimos años, no teme admirar en Forneret lo que es admirable. *Tiempo perdido* contiene una obra maestra, *El diamante de la hierba*, relato que no tiene más de veinte páginas. Lo extraño, lo misterioso, lo dulce, lo terrible jamás se aliaron bajo una pluma con tal intensidad". Su autor no hace justicia a sus propios medios cuando declara: "En mí todo está sentido, pero jamás acaba de salir". Todo inclina a creer que Monselet vió bien y que la posteridad se asociará a su juicio: "M. Xavier Forneret exagera su flaqueza; en sus esfuerzos y en sus aspiraciones febriles vale más que cien escritores en su estúpida y serena abundancia. En él hay carácter. Bajo el azadón del crítico que le golpea, relumbra a veces en ese terreno inexplorado una vena de metal puro."

Observemos que en vano se intentaría perjudicar al autor de *Sin título* alegando que era más o menos inconsciente o irresponsable de los ecos que despierta a la lectura imparcial y atenta, él, que colocó su libro bajo la invocación de esta frase de Paracelso: "Muchas veces no hay nada encima; todo está debajo, buscad".

ISIDORE DUCASSE  
*Conde de Lautréamont*  
(1846 - 1870)

Es preciso volver a encontrar los colores de que se sirvió Lewis en el *Monje* para pintar la aparición del espíritu infernal bajo los rasgos de un admirable joven desnudo de alas carmesíes cogidos los miembros en círculo de diamantes bajo un hálito antiguo de rosas, la estrella en la frente y teñida la mirada de una melancolía hosca; los colores gracias a los cuales llegó Swinburne a contemplar el verdadero aspecto del marqués de Sade: “En medio de toda esta ruidosa epopeya imperial, vemos entre llamas la cabeza herida por el rayo, el ancho pecho surcado de relámpagos, el hombre-falo, perfil augusto y cínico, mueca de titán espantable y sublime; sentimos circular en estas páginas malditas como un estremecimiento de infinito, sentimos vibrar sobre estos labios abrasados como un soplo de ideal borrascoso. Acercáos y oiréis palpar en esta carroña cenagosa y sangrienta las arterias del alma universal, las venas henchidas de sangre divina. Esta cloaca está toda plasmada de azul...” Es preciso ante todo, decimos, volver a encontrar estos colores para situar en la adecuada atmósfera extraliteraria — y es decir demasiado poco — la figura deslumbradora de luz negra del conde de Lautréamont. A los

ojos de ciertos poetas de hoy, los *Cantos de Maldoror* y las *Poesías* brillan con resplandor incomparable; son la expresión de una revelación total que parece exceder las posibilidades humanas. Toda la vida moderna en lo que tiene de específico se encuentra sublimada de golpe. Su decorado se desliza sobre los portantes de los antiguos soles que dejan ver el pavimento de zafiro, la lámpara de pico de plata, alada y sonriente, que avanza sobre el Sena, las membranas verdes del espacio y las tiendas de la calle Vivienne, presa de la irradiación cristalina del centro de la tierra. Una mirada absolutamente virgen está en acecho del perfeccionamiento científico del mundo, pasa más del carácter concienzudamente utilitario de este perfeccionamiento, lo sitúa con todo lo demás en la luz misma del apocalipsis. *Apocalipsis definitiva* es la obra en que se pierden y exaltan las grandes ondas instintivas al contacto de una jaula de amianto que encierra un corazón calentado al blanco. Las cosas más audaces que se pensarán y se emprenderán durante siglos lograron formularse por anticipado en su ley mágica. El verbo, no ya el estilo, sufre con Lautréamont una crisis fundamental, marca un *nuevo comienzo*. Se acabaron los límites dentro de los cuales las palabras entraban en relación con las palabras y las cosas con las cosas. Un principio de mutación perpetua se ha apoderado tanto de los objetos como de las ideas y tiende a darles una libertad completa que implica la del hom-

bre. A este respecto el lenguaje de Lautréamont es a la vez un disolvente y un plasma germinativo sin igual.

Las palabras “locura”, “demostración por el absurdo”, “máquina infernal”, que se han empleado y repetido a propósito de tal obra, muestran bien que la crítica no se le acercó jamás sin haber tenido que firmar tarde o temprano su renuncia. Es que, reducida a la escala humana, la obra que es el centro de todas las interferencias mentales inflige un clima tropical a la sensibilidad. Léon - Pierre Quint en su muy lúcido libro *El conde de Lautréamont y Dios* ha desentrañado, sin embargo, algunos de los rasgos más imperiosos de este masaje que no se puede recibir sino con guantes de fuego: (1º) el “mal”, para Lautréamont (como para Hegel) es la forma en que se presenta la fuerza motriz del desarrollo histórico; importa, pues, robustecerlo en su razón de ser, y no hay mejor manera de hacerlo que fundándolo sobre los deseos prohibidos, inherentes a la actividad sexual primitiva tales como los manifiesta en particular el sadismo. (2º) La inspiración poética se presenta en Lautréamont como el producto de la ruptura entre el buen sentido y la imaginación, ruptura consumada por lo general en favor de esta última y obtenida por una aceleración voluntaria, vertiginosa, de la dicción. (Lautréamont habla del “desarrollo extraordinariamente rápido” de sus frases. Es sabido que de la sistematización de este medio de expresión parte el su-

perrealismo). La rebelión de Maldoror jamás sería la Rebelión si debiera respetar indefinidamente una forma a expensas de otra: es necesario, pues, que se abisme en *Poesías* en su propio juego dialéctico.

El contraste flagrante que desde el punto de vista moral ofrecen estas dos obras no precisa ninguna otra explicación. Pero búsquese más allá lo que puede constituir su unidad, su identidad, desde el punto de vista psicológico, y se descubrirá que reposa ante todo en el humor: las diversas operaciones que son aquí la dimisión del pensamiento lógico, del pensamiento moral, y después de los dos nuevos pensamientos definidos por oposición a estos últimos, no reconocen en definitiva otro factor común. Encarecer la evidencia, apelar a la baraúnda de las comparaciones más audaces, torpedear lo solemne, poner al revés o de través los “pensamientos” o máximas célebres, etc., todo lo que el análisis pueda revelar acerca de los procedimientos en juego, interesa menos que la representación infalible que Lautréamont nos ha llevado a formarnos del humor tal como él lo considera, del humor que con él ha llegado a su poderío supremo y que nos somete físicamente a su ley de la manera más total.

## ALFRED JARRY

*(1873 - 1906)*

Así como él mismo ha dicho: “Redon, el que misterio” o “Lautrec, el que cartel”, habría que decir “Jarry, el que revólver”. “Es gran placer de... propietario, escribe el año de su muerte a Mme. Rachilde, poder disparar el revólver en el dormitorio”. Una tarde en que, acompañado de Guillaume Apollinaire, asiste a una representación del círculo Bostock, aterroriza a sus vecinos, a quienes pretende convencer de sus hazañas de domador, agitando al mismo tiempo su revólver. “Jarry, dice Apollinaire, no me ocultó la satisfacción que había experimentado al espantar a los filisteos, y revólver en mano subió a la imperial del ómnibus que debía llevarle de vuelta a St. Germain des Prés. Desde lo alto agitaba todavía su arma para decirme adiós”. Otra vez se divierte destapando botellas de champagne a tiros de revólver en un jardín. Unas balas perdidas pasan el cerco y motivan la irrupción de una señora cuyos niños jugaban en el jardín vecino. “¡Imagínese si llegara a tocarles!” “No se preocupe por eso, señora, — contestó Jarry, — le haríamos a usted otros”. Otro día, en la mesa, dispara al escultor Manolo, culpable, según dice, de haberle hecho proposiciones deshonestas y, dirigiéndose a los amigos que

le arrastran consigo: “¿Verdad que era hermoso como literatura?... Pero me olvidé de pagar la adición”. Dichas proposiciones deshonestas, bajo la forma de una invitación que es imposible precisar, las hará él a Picasso y a Apollinaire que una tarde se encuentran con que están flanqueando un mingitorio y a los cuales asesta bruscamente un revólver con cada mano. Siempre provisto de estas dos armas, y munido por añadidura de un recio bastón guarnecido de plomo, con gorro de pieles y calzando pantuflos, es como en sus últimos años irá a visitar todas las tardes al Dr. Saltas (el mismo a quien, cuando la víspera de su muerte se ofreció a darle lo que pudiera producirle el mayor placer, le pidió un mondadientes).

La alianza inseparable de Jarry y del revólver, lo mismo que la de André Marcueil, el héroe de *Surmâle*, y la “máquina para inspirar amor”, pueden darse como clave final de su pensamiento. El revólver es aquí el guión paradójico entre el mundo exterior y el interior. En la cajita paralelogramática que se llama su cargador duermen infinidad de soluciones perfectamente listas, conciliaciones: “De la disputa del signo Más y del signo Menos, el R. P. Ubu, de la Compañía de Jesús, antiguo rey de Polonia, hará en breve un libro titulado *César Antecristo* en donde se encuentra la única demostración práctica, por el instrumento mecánico llamado bastón de física, de la identidad de los contrarios”. La lite-

ratura, a partir de Jarry, se desplaza peligrosamente, en terreno minado. El autor se impone al margen de la obra; el hombre de los accesorios, desesperante hasta decir basta, va y viene sin cesar ante el objetivo, fumando un cigarro; es imposible echar de la casa concluida este obrero a quien se le ha metido en la cabeza plantar en lo alto la bandera negra. Afirmamos que a partir de Jarry, mucho más que a partir de Wilde, la diferenciación tenida largo tiempo por necesaria entre el arte y la vida, se va a encontrar con objeciones y acabará por ser anulada en su principio. Después de la primera representación de *Ubu Rey* se nos dice que Jarry intenta identificarse con su creación, cueste lo que cueste; pero de hecho, ¿con qué creación? Si se adoptan las premisas de este libro, o sea, si nos decidimos a pensar que el humorismo representa un desquite del principio del placer enlazado al *super-me* sobre el principio de realidad enlazado al *me* cuando este último está en situación muy poco airosa, no será difícil descubrir en el personaje Ubu la encarnación magistral del *se* nietzscheano-freudiano que designa el conjunto de potencias desconocidas, inconscientes, reprimidas, de las que el *me* es sólo la emanación lícita, enteramente subordinada a la prudencia: el *me*, dice Freud, coincide con el *se* únicamente por la cara formada por el sistema P (= percepción, por oposición a C = conciencia) más o menos como el disco germinativo recubre el huevo. De hecho, el huevo es en efecto Monsieur Ubu, triunfo

del instinto y del impulso instintivo, como él mismo proclama: “Como un huevo, una calabaza o un fulgurante meteoro, ruedo sobre esta tierra donde haré lo que se me antoje. De donde nacen estos tres animales (los *palotins*) de orejas imperturbablemente dirigidas al Norte y narices vírgenes semejantes a trompas que no han sonado todavía”. El *se* bajo el nombre de Ubu se arroga el derecho de corregir y castigar, que en verdad sólo pertenece al *super-me*, última instancia psíquica. El *se* promovido al poder supremo procede de inmediato a liquidar todos los sentimientos nobles (“Vamos, llevad los nobles a la cueva”), el sentimiento de culpabilidad (“A la cueva los magistrados”) y el sentimiento de dependencia social (“A la cueva los financieros”). La agresividad del *super-me* hipermoral para con el *me* pasa así al *se* totalmente amoral y da rienda suelta a sus tendencias destructivas. El humorismo como proceso que permite apartar la realidad en lo que tiene de demasiado afligente sólo se ejerce aquí a expensas de los otros. Pero no por eso dejamos de estar, sin contradicción, en la fuente misma de tal humor, como lo atestigua su continuo brotar.

Tal es a nuestro entender el sentido profundo del carácter de Ubu; tal es al mismo tiempo la razón por la cual rebasa toda interpretación simbólica particular. “No es exactamente, como cuidó de declarar Jarry, ni monsieur Thiers, ni el burgués, ni el patán. Será más bien el anarquista perfecto, con la particularidad (que

impide que nos convirtamos nunca en el anarquista perfecto) de que es un hombre, y como tal, cobarde, sucio, etc.” Pero lo peculiarísimo de esta creación es que sojuzga las formas más variadas de la actividad humana, comenzando por las formas colectivas. Partiendo de esto, el *mismo* Ubu estará dispuesto a renunciar a la ventaja personal que en *Ubu rey* constituía su único móvil, para entrar en la masa humana, y se empeñará en personificar sus emociones tanto más contagiosas cuanto más groseras. *Ubu encadenado* presenta, para hacer juego con la voluntad de dominio a toda prueba de *Ubu rey*, una voluntad de servilismo a toda prueba. El *super-me* se ha separado de la aventura sólo para reaparecer con aspecto estereotipado, consternador. No es exactamente X o Y; será más bien, nos inclinamos a decir, el comunista perfecto, con la particularidad (que impide que nos convirtamos en el comunista perfecto) . . . etc. No se trata de abrir juicio contra la anarquía ni el comunismo, sino de la indignidad radical del hombre ante dichos sistemas. Debemos reconocer que los acontecimientos de los últimos veinte años confieren inapreciable valor profético al segundo Ubu; tómese por ejemplo la maniobra de los “hombres libres” en el Campo de Marte o la actitud del Padre Ubu ante sus jueces, que tan bien reproduce la atmósfera del proceso de Moscú (agosto de 1935): “Padre Ubu (*a su defensor*): Señor, ¡perdón! ¡Callaos! Estáis diciendo mentiras e impidiendo que se oiga el

relato de nuestras hazañas. Sí, señores; procurar abrir las orejas y no hacer ruido... hemos asesinado infinidad de personas... soñamos únicamente con derramar sangre, desollar y degollar. Todos los domingos hacemos saltar la tapa de los sesos públicamente en un tùmulo rodeados de caballitos de madera y vendedores de naranjada... todos estos viejos asuntos están arreglados porque tenemos mucho orden. Por lo cual ordenamos a nuestros señores jueces que nos condenen a la pena más grave que sean capaces de imaginar para que nos sea infligida; pero no a muerte, sin embargo. Con mucho gusto nos veríamos presidiarios, con un lindo bonete verde, nutridos a expensas del Estado y ocupando nuestros ocios en quehaceres menudos”.

## FRANZ KAFKA

(1883 - 1924)

Sobre la trama del hombre medio de hoy, del transéunte que aprieta el paso paralelamente a la lluvia torrencial, en una luz que no varía más allá de los colores de las telas de un muestrario de sastre, Kafka hace pasar como en ráfaga la interrogación capital de todos los tiempos: ¿adónde vamos, a qué estamos sometidos, cuál es la ley? El individuo humano se debate en el centro

de un juego de fuerzas cuyo sentido generalmente renunció a desentrañar, y su falta total de curiosidad a este respecto parece sin duda ser la condición misma de su adaptación a la vida social; es excepcional que el oficio de zapatero o de óptico sea compatible con la meditación honda sobre los fines de la actividad humana. El pensamiento de Kafka se ha desposado con todos los encantos, todos los sortilegios de la admirable Praga, su ciudad natal: al mismo tiempo que marca el minuto presente, gira simbólicamente al revés con las agujas del reloj de la sinagoga, dirige a mediodía los retozos de las gaviotas innumerables sobre el Moldava, al caer la tarde despierta por sí solo los hornos apagados de la calleja de los Alquimistas, verdadero barrio reservado del espíritu. Este pensamiento profundamente pesimista no deja de reconocer afinidades con el de los moralistas franceses: pensamos sobre todo en el último y uno de los más grandes, Alphonse Rabbe, según el cual “Dios sometió el mundo a la acción de ciertas leyes secundarias que se ejecutan para realizar un fin desconocido, anunciándonos, no obstante, por la voz poderosa del instinto moral, el *mundo invisible de las reparaciones solemnes en que todo se explicará*”. Pero los héroes de Kafka en vano se arrojan contra la puerta de este mundo: uno, totalmente ignorante del delito de que se le acusa, será ejecutado sin juicio; otro, llamado a un castillo, no llegará a descubrir su entrada ni al precio de esfuerzos abruma-

dores. El problema suscitado en toda su amplitud es el de la oscura necesidad natural, tal como se opone a la necesidad humana o lógica, que convierte en quimera toda aspiración profunda a la libertad.

El sueño ha proporcionado a Kafka una solución provisional de este conflicto. Los objetos virtuales que lo pueblan cesan, en efecto, de ser extrañas para el que duerme, su presencia es siempre justificable, la llamada del *yo* los ilumina en todas sus caras, y abandonando por ellos el cuerpo humano tendido, puede llegar a recorrerlos interiormente.

“Yo me confundo con aquello de lo cual todo me separaba en vigilia. Nadie como Kafka llegó a inervar con su sensibilidad propia las cosas inanimadas, nadie supo reanudar con mayor brillo la enseñanza de los *Versos dorados* de Gérard de Nerval. Empleado en Austria en la administración de las aguas, nos lisonjea la ilusión de que le tocó lanzarlas y dirigirlas a través de la maraña de canales de la misma manera que con sólo su sustancia emocional supo hilar una tela que no deja subsistir ninguna solución de continuidad entre los reinos y las especies hasta el hombre, y que vibra toda entera al menor contacto.

Ninguna obra combate tanto la admisión de un principio soberano exterior al que piensa: “Lo que borbotea en la marmita de Kafka — ha dicho alguien — es el hombre. Se cuece lenta-

mente en el hervor tenebroso de la angustia, pero el humorismo, silbando, hace saltar la corbetera y traza en el aire fórmulas cabalísticas con letras azules”.

## RAYMOND ROUSSEL

(1877 - 1933)

La dificultad que hay de distinguir a cierta distancia entre un autómeta auténtico y un pseudo-autómeta ha tenido en suspenso por muchos siglos la curiosidad de los hombres. Desde el portero androide de Alberto el Grande, que introducía con algunas palabras a los visitantes, hasta el jugador de ajedrez celebrado por Poe, pasando por la mosca de hierro de Juan Müller que volví a posarse sobre su mano después de volar, y el famoso pato de Vaucanson, sin olvidar los homúnculos, de Paracelso a Achim von Arnim, no ha dejado de reinar la ambigüidad más desconcertante entre la vida animal, sobre todo la humana, y su simulacro mecánico. Lo propio de nuestra época es haber traspuesto tal ambigüidad haciendo pasar el autómeta del mundo exterior al interior e invitándole a producirse con toda comodidad en el interior del espíritu. El psicoanálisis ha reve-

lado, en efecto, en las profundidades del granero mental, la presencia de un monigote anónimo, “sin ojos, sin narices y sin orejas”, bastante parecido a los que pintaba Gregorio de Chirico hacia 1916. Nuestro maniquí, desembarazado de las telarañas que le ocultaban y paralizaban, ha revelado una movilidad extraordinaria, “sobrehumana” (de la necesidad de dar total licencia a dicha movilidad nació el surrealismo). Tal personaje insólito, libre de los signos monstruosos que deslucen la creación del admirable *Frankenstein* de Mary Scheley, goza de la facultad de desplazarse en el tiempo y en el espacio sin el menor roce, y anula de un salto el foso infranqueable que, según se admite, separan el ensueño de la acción. Lo maravilloso es que este autómeta pueda ponerse en libertad en cada hombre: basta con ayudarle a reconquistar, a ejemplo de Rimbaud, el sentimiento de su inocencia; a ejemplo de Lautréamont, el sentimiento de su inocencia y de su poder absolutos.

Es sabido que el “automatismo psíquico puro”, en el sentido en que se entienden hoy estas palabras, no pretende designar más que un estado límite que exigiría al hombre la pérdida integral del control lógico y moral de sus actos. Sin que consienta en ir tan lejos o, mejor dicho, en mantenerse tan lejos, sucede a partir de un punto que el automatismo se halla dirigido por un motor de fuerza insospechable; que obedece matemáticamente a una causa de movimiento de aspecto cósmico que le elude. El problema que

se plantea, tanto acerca de estos autómatas como de los otros, es saber si en ellos está oculto un ser *consciente*.

¿Y hasta qué punto consciente?, podemos preguntarnos en presencia de la obra de Raymond Roussel. A buen seguro, en vida suya algunos habían presentido muy bien que debía su prodigiosa riqueza de invención a la utilización de un procedimiento de su invención; se habían convencido perfectamente de que usaba un *libro de imaginación* (así como hay libros de memoria). Pero él mismo se empeñó en divulgar póstumamente su procedimiento en la obra titulada *Cómo he escrito algunos de mis libros*. Sabemos ahora que consistió en componer mediante palabras homónimas o notablemente homófonas dos frases de sentido lo más diferente posible y en dar dichas frases como pilares (primera y última frase) del relato. La fabulación debía proseguirse de la una a la otra por un nuevo trabajo operado sobre cada una de las palabras constitutivas de las dos frases: enlazar esta palabra de doble acepción con otra palabra de doble acepción por medio de la preposición *a*. Al decir de Roussel mismo, “lo propio del procedimiento era hacer surgir ciertas *ecuaciones de hechos* que había que resolver lógicamente”. Introducida en el tema literario la arbitrariedad máxima, había que disiparla, hacerla desaparecer por una serie de pases en que lo racional limita y temple constantemente lo irracional.

Con Lautréamont, Roussel es el magnetizador más grande de los tiempos modernos. En él, el hombre consciente extraordinariamente laborioso (“Sangro — dice — sobre cada frase”; confía a M. Michel Leiris que cada verso de las *Nuevas impresiones de Africa* le ha costado cerca de quince horas de trabajo) no cesa de reñir con el hombre inconsciente extraordinariamente imperioso (es bastante sintomático que durante casi cuarenta años se haya atendido a una técnica filosóficamente injustificable sin procurar modificarla o sustituirla). El humor, voluntario o no, de Raymond Roussel está todo en este juego de equilibrios desproporcionados. De la máquina infernal depositada por Lautréamont en las gradas del espíritu — dice M. Jean Lévy —, hay quien puede percibir (en Roussel) el tictac lúgubre y saludar con admiración cada una de sus explosiones liberadoras”.

El mismo crítico ha notado muy justamente que, en esta obra, la parte del humor, la de la obsesión y la de la represión aún distan de estar acabadas. En efecto, Raymond Roussel se ha visto en andanzas con la psicopatología; su caso llegó a proporcionar al doctor Pierre Janet el pretexto de una comunicación titulada *Los caracteres psicológicos del éxtasis*, y su suicidio (?) confirmó la idea de que a través de todo el ciclo de su producción pudo seguir siendo un anormal. A los diecinueve años, en el momento mismo en que acababa su poema *La Doublure*, conoció el éxtasis fi-

nal de Nietzsche: “Uno siente, por algo particular, que hace una obra maestra, que es un prodigio... Yo era igual a Dante y a Shakespeare, sentía lo que sintió Victor Hugo envejecido, a los setenta años, lo que sintió Napoleón en 1811, lo que soñaba Tannhäuser en el Venusberg. Lo que escribía estaba nimbado de resplandores, corría las cortinas porque tenía miedo de la menor rendija que permitiera pasar al exterior los rayos luminosos que salían de mi pluma, quería retirar la pantalla de golpe e iluminar el mundo. Si hubiese dejado que esos papeles se arrastraran por el suelo, habría lanzado rayos de luz que hubieran llegado hasta la China y la muchedumbre enloquecida se habría precipitado sobre la casa”.

Hasta la China... Este niño que adoraba a Julio Verne, gran aficionado al guiñol, hombre riquísimo que se había hecho construir para trasladarse de un punto a otro la vivienda-automóvil más lujosa del mundo, será hasta el fin el más acérrimo despreciador, el más acérrimo negador del viaje real. “En Pekín — dice M. Michel Leiris — se recluirá después de una sumaria visita a la ciudad”, de la misma manera que se había quedado escribiendo muchos días en su cabina, cuando se le presentaba la oportunidad de abordar por primera vez a Tahití.

La magnífica originalidad de la obra de Roussel opone un desmentido cargado de significación y de alcance, inflige una

afrenta definitiva a los mantenedores de un realismo primario trasnochado, llámese o no "socialista". "Marcial — con este nombre se presenta en el estudio de M. Pierre Janet el autor de *Locus solus* — tiene una concepción muy interesante de la belleza literaria; la obra no ha de contener nada de real, ninguna observación del mundo o de los espíritus, sólo combinaciones enteramente imaginarias: son ya las ideas de un mundo extrahumano".

### JEAN - PIERRE BRISSET

Si la obra de Brisset, notable entre todas, merece que se la considere en sus relaciones con el humorismo, la voluntad que la domina no puede de ninguna manera pasar por humorística. El autor, en efecto, no se aparta en ningún momento de la actitud más seria y grave. Sólo al cabo de un proceso de identificación con él, del tipo exigido por el examen de todo sistema filosófico o científico, el lector puede hallar por cuenta propia un refugio en el humorismo. Hay para él la necesidad de evitarse un desasosiego afectivo demasiado considerable: el que resultaría de la ratificación de un descubrimiento que conmoviera los sillares mismos del pensamiento, aniquilando toda suerte de adquisición consciente an-

terior, poniendo en cuestión los principios más elementales de la vida social. Tal descubrimiento se tiene por imposible *a priori*; los manicomios se construyen para impedir que se filtre, en el caso exorbitante de que se produjese. En cuanto a Brisset, el reflejo de preservación general parece haber sido notablemente menos vivo, puesto que sólo logró que en 1913 un corrillo de escritores le echara encima el título irónico de *príncipe de los pensadores*, dignidad irrisoria que sólo le perjudicará ante los que pasan cerrando los ojos frente a las grandes singularidades que presenta el espíritu humano. La descarga emotiva de la empresa de Brisset, en un humorismo todo *recepción* (opuesto al humorismo de *emisión* de la mayoría de los autores estudiados en este libro), destaca muy especialmente ciertos caracteres constitucionales de este humor. El autor se presenta como si poseyera un secreto de alcance tal que todo lo que se ha concebido antes de su revelación puede tenerse como nulo y no existente. Asistimos no ya a un retorno del individuo, sino en su persona a un retorno de toda la especie a la infancia. (Algo equivalente pasa en el caso del aduanero Rousseau). El desacuerdo flagrante que se manifiesta entre la naturaleza de las ideas comúnmente admitidas y la afirmación en el escritor o el pintor de este primitivismo integral engendra un humor de gran estilo en el que no participa el responsable.

La idea dominante de Jean-Pierre Brisset es la siguiente: “La

palabra, que es Dios, ha conservado en sus pliegues la historia del género humano desde el primer día, y en cada idioma la historia de cada pueblo, con una seguridad tan irrefutable que confundirá a simples y sabios”. El análisis de las palabras le permitirá establecer que el hombre desciende de la rana. Este hallazgo, que tiende a legitimar y luego a explotar por un juego de asociaciones verbales de inaudita riqueza, le corrobora la observación anatómica de que “la simiente humana, vista al microscopio, es tal que se creería ver un charco lleno de renacuajitos (los pequeños organismos del semen recuerdan perfectamente sus formas y movimientos)”. Así se desarrolla, sobre un fondo pansexualista de gran valor alucinatorio, y cobijada por una rara erudición, una serie vertiginosa de ecuaciones de palabras cuyo rigor no deja de ser impresionante, y así se constituye una doctrina que se presenta como la clave segura e infalible del libro de la vida. Brisset no oculta que él mismo está deslumbrado por el brillo del don que aporta al hombre y que debe conferirle la omnipotencia divina. No se reconoce otros precursores que Moisés y los Profetas, Jesús y los Apóstoles. Se anuncia a sí mismo como el séptimo ángel del Apocalipsis y el arcángel de la resurrección.

Está demás decir que en el plano humano una revelación de este orden debía valer a su autor las peores desilusiones: “La *Gramática lógica*, publicada en 1883, se ha difundido razonablemente

en el mundo erudito. La hemos presentado a la Academia para un concurso, pero nuestra obra fué rechazada por M. Renan. En 1891, no habiendo podido encontrar editor, publicamos nosotros mismos *El misterio de Dios* por medio de carteles y de dos conferencias públicas en París. Este libro provocó en Angers un momento de emoción entre los estudiantes. Habíamos tomado nuestras disposiciones para dar una conferencia, pero la autoridad municipal hizo fracasar el proyecto. En 1900 hemos publicado *La ciencia de Dios* y un volante en mil ejemplares, *La gran noticia*, que resumía todos nuestros trabajos. Los vendedores estaban como paralizados y no vendían esta gran noticia. La hicimos distribuir gratuitamente en París y la enviamos, como el libro, aquí y allí, por todo el mundo. La edición se vendió luego de distribuirse la hoja, de lo cual nos enteramos solamente después de la quiebra de nuestro depositario. Las dos publicaciones hicieron bastante ruido como para que el *Petit Parisien* nos consagrara de manera indirecta todo un editorial (29 de julio de 1904) titulado: *Entre los locos*. Ahí va lo que nos atañe directamente: se llega a mencionar a un alienado “que, sobre un sistema de aliteraciones y disparates “deshilvanados, había pretendido fundar todo un tratado de metafísica titulado *La ciencia de Dios*. Para él, en efecto, la palabra es todo. Y los análisis de las palabras expresan las relaciones de las cosas. Me falta espacio para citar pasajes de tan

“delirante filosofía. Por lo demás, de su lectura le queda a uno una perturbación real en el espíritu. Y mis lectores me agradecerán que quiera evitárselo”. El alienado, que era oficial de policía judicial y cuya manera de escribir no tiene nada de común con la oscura verborrea arriba transcrita, quedó sin embargo encantado con esta crítica y hasta dió las gracias por ella. *La ciencia de Dios* fué a su publicación la séptima trompeta del Apocalipsis, y en 1906, hemos publicado *Las profecías cumplidas*. Desde distintos puntos mandamos un prospecto bastante largo en dos mil ejemplares, y como además debíamos hacer oír nuestra voz, hubo una conferencia en el local de las Sociedades Científicas el 3 de junio de 1906. Nos encontramos con mucha mala voluntad. Los carteles preparados para todo París sólo se fijaron en los alrededores del local. Tuvimos unos cincuenta oyentes y afirmamos en nuestra indignación que en adelante nadie oiría la voz del séptimo ángel”. Una segunda edición de *La ciencia de Dios* (enteramente nueva) aparecía, con todo, en 1913 con el título de *Los orígenes humanos*. El autor declara que, viejo y fatigado, teme no poder llevar a cabo su proyecto supremo: un diccionario de todas las lenguas.

Considerada desde el punto de vista del humorismo, la obra de Jean-Pierre Brisset debe su importancia a su situación única que domina la línea de enlace entre la *patafísica* de Alfred Jarry

o “ciencia de las soluciones imaginarias que otorga simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descritos por su visualidad” y la *actividad paranoico-crítica* de Salvador Dalí, o “método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes”. Es notable que la obra de Raymond Roussel, lo mismo que la obra literaria de Marcel Duchamp, se haya producido a sabiendas o no en conexión estrecha con la de Brisset, cuyo imperio podemos extender hasta los ensayos más recientes de dislocación poética del lenguaje (“revolución de la palabra”): León-Paul Fargue, Robert Desnos, Michel Leiris, Henri Michaux, James Joyce y la joven escuela americana de París.

## MARCEL DUCHAMP

(*nació en 1887*)

El genio de Marcel Duchamp consiste quizá en que, habiendo franqueado el foso que separa las ideas particulares de las generales, lo cual ya es propio de los grandes espíritus, las abandonó a su vez para ponerse a la cabeza de lo que podría llamarse las ideas generales particularizadas. Así nos preguntamos si bajo el nombre de Delia, Maurice Scève cantó a una mujer determinada, al

ideal femenino o simplemente a “la idea” (abstraída de toda representación femenina): *la idea*, de la cual Delia es anagrama — *l'idée, Délie* —. Transgredidos deliberadamente los principios corrientes del conocimiento y de la existencia, Duchamp es quien por vez primera ha podido tratar de “dar siempre o casi siempre el por qué de la elección entre dos o más soluciones (por casualidad irónica)”, o sea, tratar de hacer intervenir el capricho hasta en la formulación de la ley a la cual debe responder la realidad (ejemplos: “un hilo horizontal cae desde un metro de altura sobre un plano horizontal deformándose a su *antojo* y da una nueva forma de la unidad de longitud”, “*por condescendencia* una carga es más pesada a la bajada que a la subida”, “las botellas de marca (de tipo Benedictín) obedecen a un principio de densidad oscilante”). En esto reside lo que Duchamp ha llamado “el ironismo de afirmación” por oposición al “ironismo negador que depende solamente de la risa”, ironismo de afirmación que es al humor lo que la flor de harina al trigo. El molinero en esta especialidad, el que al cabo de todo el proceso histórico de desarrollo del dandysmo ha consentido, como dice Mme. Gabrielle Buffet, en representar el papel de *técnico* benévolo, nuestro amigo Marcel Duchamp, es con seguridad el hombre más inteligente y (con mucho) el más molesto de esta primera parte del siglo veinte. El problema de la realidad en sus relaciones con la posibilidad, problema que continúa sien-

do la gran fuente de angustia, está resuelta aquí de la manera más audaz: “la realidad posible (se obtiene) *distendiendo un poco* las leyes físico-químicas”. Sin duda llegará un momento en que los investigadores se aplicarán a descubrir el orden cronológico riguroso de los hallazgos a que dicho método ha conducido a Marcel Duchamp en el orden plástico y cuya enumeración excedería desgraciadamente el cuadro de esta noticia. El futuro no podrá menos de remontar sistemáticamente su curso, descubrir con precaución sus meandros, en busca del tesoro oculto que fué el espíritu de Duchamp, y a través de él, en lo que tiene de más raro y precioso, el de este momento mismo. Depende de ello toda la iniciación profunda en la más moderna manera de sentir, cuyo humorismo se presenta en esta obra como condición implícita.

Después de un paso meteórico por la pintura (*Joven triste en un tren, Desnudo bajando de una escalera, El rey y la reina rodeados de desnudos rápidos, El rey y la reina atravesados por desnudos rápidos, Virgen, Tránsito de la Virgen a la Casada, Casada*), Duchamp, al mismo tiempo que se consagraba de 1912 a 1923 a la especie de “anti-obra maestra” que es *La casa puesta en desnudo por sus mismos célibes* y que constituye su obra capital, firmó como protesta contra la miseria, la gravedad y la vanidad artística cierto número de objetos manufacturados (*ready made*) dignificados *a priori* por la sola virtud de su elección: valija, peine, botellero,

rueda de bicicleta, orinal, pala para nieve, etc. En la espera de pasar a los *ready made* recíprocos (“utilizar un Rembrandt como mesa de planchar”) se limitó de esta manera a los *ready made* arreglados: La Gioconda embellecida con un par de bigotes, jaula para pájaros llena de trozos de mármol blanco que imitan terrones de azúcar y atravesada por un termómetro, etc.

Con el nombre de Rose Sélavy, Duchamp dejó publicar cierto número de frases construídas con palabras sometidas al “régimen de la coincidencia”, frases en las que determinados objetos han hallado su acompañamiento ideal, que brillan con la luz misma del choque violento y muestran lo que en el lenguaje se puede esperar del “azar en conserva”, gran especialidad de Marcel Duchamp.

*Paris, abril de 1937*

ANDRE BRETON

# MONUMENTO AL MAR

(Fragmento)

*Paz sobre la constelación cantante de las aguas*

*Entrechocadas como los hombros de la multitud*

*Paz en el mar a las olas de buena voluntad*

*Paz sobre la lápida de los naufragios*

*Paz sobre los tambores del orgullo y las pupilas tenebrosas*

*Y si yo soy el traductor de las olas*

*Paz también sobre mí*

*He aquí el molde lleno de trizaduras del destino*

*El molde de la venganza*

*Con sus frases iracundas despegándose de los labios*

*He aquí el molde lleno de gracia*

*Cuando eres dulce y estás allí hipnotizado por las estrellas*

*He aquí la muerte inagotable desde el principio del mundo  
Hasta el fin de aquel último que pueda medir el tiempo  
Porque un día nadie se paseará por el tiempo  
Nadie a lo largo del tiempo empedrado de planetas difuntos*

*Este es el mar*

*El mar con sus olas propias*

*Como sus propios sentidos*

*El mar tratando de romper sus cadenas*

*Queriendo imitar la eternidad*

*Queriendo ser pulmón o neblina de pájaros en pena*

*O el jardín de los astros que pesan en el cielo*

*Sobre las tinieblas que arrastramos*

*O que acaso nos arrastran*

*Cuando vuelan de repente todas las palomas de la luna*

*Y se hace más oscuro que las encrucijadas de la muerte*

*El mar entra en la carroza de la noche*

*Y se aleja hacia el misterio de sus parajes profundos*

*Se oye apenas el ruido de las ruedas*

*Y el ala de los astros que penan en el cielo*

*Este es el mar*

*Saludando allá lejos la eternidad*

*Saludando a los astros olvidados*

*Y a las estrellas conocidas*

*Este es el mar que se despierta como el llanto de un niño*

*El mar abriendo los ojos y buscando el sol con sus pequeñas manos*

*El mar empujando las olas*

*Sus olas que barajan los destinos*

*Levántate y saluda el amor de los hombres*

*Escucha nuestras risas y también nuestro llanto*

*Escucha los pasos de millones de esclavos*

*Escucha la protesta interminable*

*De esa angustia que se llama hombre*

*Escucha el dolor milenario de los pechos de carne*

*Y la esperanza que renace de sus propias cenizas cada día*

*También nosotros te escuchamos*  
*Rumiando tantos astros atrapados en tus redes*  
*Rumiando eternamente los siglos naufragados*  
*También nosotros te escuchamos*  
*Cuando te revuelcas en tu lecho de dolor*  
*Cuando tus gladiadores se baten entre sí*  
*Cuando tu cólera va a hacer estallar los meridianos*  
*O bien cuando te agitas como un gran mercado en fiesta*  
*O bien cuando maldices a los hombres*  
*O te haces el dormido*  
*Tembloroso en tu gran telaraña esperando la presa*

*Lloras sin saber por qué lloras*  
*Y nosotros lloramos creyendo saber por qué lloramos*  
*Sufre sufre como sufren los hombres*  
*Que oiga rechinar tus dientes en la noche*  
*Que te revuelques en tu lecho*  
*Que el insomnio no te deje calmar tus sufrimientos*  
*Que los niños apedreen tus ventanas*  
*Que te arranquen el pelo*

*Tose tose revienta en sangre tus pulmones  
Que tus resortes se enmohezcan  
Y te veas pisoteado como césped de tumba*

*Pero soy vagabundo y tengo miedo que me oigas  
Tengo miedo de tus venganzas  
Olvida mis maldiciones y cantemos juntos esta noche  
Hazte hombre te digo como yo a veces me hago mar  
Olvida los presagios funestos  
Olvida la explosión de mis praderas  
Yo te tiendo las manos como flores  
Hagamos las paces te digo  
Tu eres el más poderoso  
Que yo estreche tus manos en las mías  
Y sea la paz entre nosotros*

*Junto a mi corazón te siento  
Cuando oigo el gemir de tus violines  
Cuando estás allí tendido como el llanto de un niño  
Cuando estás pensativo frente al cielo*

*Cuando estás dolorido en tus almohadas  
Cuando te siento llorar detrás de mi ventana  
Cuando lloramos sin razón como tu lloras*

*He aquí el mar  
El mar donde viene a estrellarse el olor de las ciudades  
Con su regazo lleno de barcas y de peces y otras cosas alegres  
Esas barcas que pescan a la orilla del cielo  
Esos peces que escuchan cada rayo de luz  
Esas algas con sueños seculares  
Y esa ola que canta mejor que las otras*

*He aquí el mar  
El mar que se estira y se aferra a sus orillas  
El mar que envuelve las estrellas en sus olas  
El mar con su piel martirizada  
Y los sobresaltos de sus venas  
Con sus días de paz y sus noches de histeria*

*Y al otro lado qué hay al otro lado*  
*Qué escondes mar al otro lado*  
*El comienzo de la vida largo como una serpiente*  
*Y al otro lado qué hay al otro lado*  
*O el comienzo de la muerte más honda que tu mismo*  
*Y más alto que todos los montes*  
*Qué hay al otro lado*  
*La milenaria voluntad de hacer una forma y un ritmo*  
*O el torbellino eterno de pétalos tronchados*

*He ahí el mar*  
*El mar abierto de par en par*  
*He ahí el mar quebrado de repente*  
*Para que el ojo vea el comienzo del mundo*  
*He ahí el mar*  
*De una ola a la otra hay el tiempo de la vida*  
*De sus olas a mis ojos hay la distancia de la muerte*

VICENTE HUIDOBRO

## INTERPRETACION EXISTENCIAL DE LA DUDA CARTESIANA (\*)

Debemos observar dos cosas:

1) Que Descartes ha sido llevado al método por el descubrimiento de la unidad de las ciencias. Si es posible la unidad entre las ciencias matemáticas y físicas, es que, entonces, existe una unidad de la inteligencia anterior a las ciencias particulares. La metafísica ha de fundar la física.

2) Que por temperamento, Descartes es un intuitivo a priori. La característica de tal temperamento consiste en que el espíritu no puede encarar varias cosas y difícilmente se pliega a la deducción. Además, un espíritu de la clase intuitiva a priori está siempre excesivamente pronto a "ver" las soluciones y le cuesta "comprender". El camino de la comprensión, precisamente porque es el de las pruebas y de la explicación exigía a Descartes un esfuerzo violento, una decisión de la voluntad, una aplicación del espí-

(\*) Texto de la comunicación que hará el autor al Congreso Descartes, en nombre del Instituto de Filosofía de la Universidad de Córdoba, en el Congreso Internacional de Filosofía de París.

ritu, una meditación de las conclusiones para integrárselas y una gran atención frente a las pruebas para poder después olvidarlas sin temor de haberse adherido a conclusiones demasiado prontas y frágiles.

Resumamos. Los presupuestos del método cartesiano son de dos clases:

1) La unidad de las ciencias exige la unidad de la inteligencia que es anterior a las ciencias y al conocimiento.

2) La facilidad de la intuición a priori, de la síntesis a priori, que es lo propio del temperamento cartesiano, requiere:

a) la garantía de una verificación por medio de la enumeración y de la deducción.

b) la asimilación, la encarnación en su propio ser de las conclusiones por medio de la meditación, de la contemplación.

El problema es éste: ¿el método en Descartes es un procedimiento, una garantía? o bien ¿es, en determinadas condiciones, que integran también la naturaleza del espíritu, una invención a rehacer en cada caso particular? Veremos que dicho método es a la vez procedimiento e invención: procedimiento en lo que concierne a la garantía que aporta e invención en el sentido de que aún en la deducción más rigurosa el paso de un término a otro se opera por síntesis e intuición. ¿Sería menester decir en este último caso que el método cartesiano no se refiere más que a los puntos de partida y de llegada, pero está excluído del viaje del

espíritu? Esto sería, me parece, industrializar por demás el pensamiento de Descartes, racionalizarlo, taylorizarlo, como se acostumbra a hacerlo. Por consiguiente, su metafísica, que es lo esencial de su pensamiento, puesto que funda su física, hasta el punto de que él insiste a menudo diciendo que si un sólo punto de su física es falso, todo el resto se desmorona, desempeñaría, con respecto al sistema íntegro, el papel del que reparte papirotazo que Pascal atribuía al Dios cartesiano. Lo cual sería manifiestamente injusto, sobre todo si se considera que las “Meditaciones Metafísicas” son verdaderamente Meditaciones del orden más auténticamente metafísico.

Tendremos la ocasión de volver a decir todo esto de una u otra manera, puesto que es el fondo mismo de este trabajo.

1. La unidad de las ciencias exige la unidad de la inteligencia.

Sería por demás ingenuo creer que para Descartes las matemáticas son la expresión de la verdad misma. Se ha creído demasiado a menudo que las matemáticas constituyen el fundamento del pensamiento cartesiano. ¡Gruoso error! Las matemáticas suministran a Descartes, como suministrarán a Pascal, una hipótesis intelectual a partir de la cual el pensamiento podrá partir a la investigación de la verdad. Las matemáticas han orientado el pensamiento cartesiano. Lo que lo funda es la conciencia, es la unidad de la inteligencia que se percibe no ya como instrumento de verdad, como en las matemáticas, sino como existencia, como ver-

dad en sí. La reacción vital de esta existencia consciencial será el signo de que la intuición vale o no, será la piedra de toque de la verdad, la verdad misma. Y aquí el método ya no interviene: su papel consiste en aislar, en el sentido de purificar, la conciencia misma con respecto a todo compromiso con las charlas de la inteligencia. Y se comprende, por consiguiente, por qué se corre el riesgo de cometer muchos errores acerca del pensamiento cartesiano: en efecto, no es unidad de la inteligencia como habría que decir, sino unidad de la conciencia. Es necesario confesar que la terminología cartesiana acerca de esto es bastante floja, bastante mezclada de escolástica y de matemáticas. Sin embargo, una breve frase de la correspondencia parece darnos razón si nosotros la integramos en la totalidad del pensamiento cartesiano, que no hace intervenir al método para unificar las diversas operaciones de la inteligencia previas o posteriores a la intuición.

En efecto, escribe a "Elisabeth" — carta CCCXXVIII — que los espíritus que tienen facilidad para la metafísica, no la tienen para el álgebra y viceversa. Y por otra parte — carta CLXXIV, a Mersenne — que pocas personas pueden entender la metafísica, y no por falta de luz natural, sino por imposibilidad de servirse de ella. El método, pues, será en ese caso un procedimiento, un paliativo, un medio para suplir la insuficiencia de los espíritus. Es una muleta. Aún otra cosa confirma esto: es el método que empleó Descartes en el Colegio para discutir y que agradaba al Padre Rector y al Prefecto y en encontrarse en cuanto a ciertas verdades de orden común. (Baillet, t. II, 483-84). El método,

pues, sería una preparación para el acto de intuición, preparación que se realiza esencialmente desembarazando a la conciencia de los parásitos. Pero si el método es solamente una muleta, ¿cómo explicar que coincida con el buen sentido universal y la universal razón natural? No sería preferible pensar que tiene otra función, la de ser una integración de la verdad, una integración del acto de intuición un *habitus* de la verdad.

Y es aquí donde el método de Descartes se supera a sí mismo y se anima. Si desde el punto de vista del razonamiento, el método de Descartes parece seguir siendo exterior a la verdad, desde el punto de vista existencial, es la verdad misma, la actitud de verdad del alma. No olvidemos que Descartes es de temperamento anselmiano, pero tampoco que ese temperamento ha morigerado, desde el punto de vista social, por su educación religiosa y escolástica y por su constante timidez. La filosofía de Descartes es esencialmente un ascetismo y una mística, una meditación de las potencias interiores del hombre y de sus luchas con las cosas. ¿No habría quizá aprendido de Séneca el Trágico

*Illi mors gravia incubat  
qui, notus nimis omnibus,  
ignotus moritur sibi?*

Es una afirmación de la conciencia lo que constituye la filosofía de Descartes. Cuando en Leyde, el 18 de setiembre de 1646, un joven sostuvo una tesis *pro gradu magisterii* con el título de:

*Dubitatio indubitatae philosophiae initium est*, definía excelentemente el pensamiento cartesiano y su método: la duda cartesiana es positiva, constructiva y es por esto por lo que va de la certeza de la conciencia a la certeza del cuerpo y de la certeza del cuerpo a la certeza del compuesto humano. Pero para mayor precisión retomemos toda esta dialéctica utilizando las *Regulae*, que desde este punto de vista son esenciales. Nuestra tesis será de nuevo precisada: para Descartes, el método presenta dos pendientes: la que asciende de las cosas matemáticas a la conciencia, durante la cual es grande la dificultad y las precauciones infinitas; la pendiente que parte de la conciencia obtenida en la duda y comporta el paseo precaucional por todos los órdenes, esta vez con tal seguridad que si un punto de la física cartesiana fuese falso, debería desmoronarse todo el sistema. Y Dios mismo será llamado como contrafuerte, prueba exterior y realidad interior del sistema.

Pero un método semejante comporta una condición inmediata: la de que el pensar bien y el vivir bien son juicios de ser más que de valor. La filosofía es una sabiduría. Analicemos esta idea de sabiduría, que nos introducirá en el mismo corazón del método cartesiano.

## 2. La sabiduría cartesiana.

Se ha considerado a la duda cartesiana como una habilidad que consistiría en dar vuelta la tesis de los escépticos para mostrarles que su escepticismo es una afirmación. Charles Adam, en

el estudio histórico que termina la gran edición de Descartes escribe: "Así, cuando parece que se rinde a sus adversarios proclamando un escepticismo aún más radical que el suyo, en ese mismo instante, por una especie de mistificación, les prueba (y con prueba irrefutable) una cosa cierta, más aún, la única que sea cierta, a saber, que él existe. También Pascal tendrá más tarde esos rasgos de genio en la polémica: todo parece perdido, y al contrario, todo está ganado; las imágenes se reúnen, las tinieblas se amontonan, y de repente brota la más deslumbrante luz" (132-133). Interpretación que en mi opinión es demasiado exterior aún a la misma verdad. El método cartesiano, como lo hemos dicho comprende dos aspectos: el de las garantías y el de la integración. Sin duda, se podría considerar a la duda como una desintoxicación. El espíritu del hombre en sociedad está lleno de humos y vapores. Pero entonces no tenemos aquí nada de específicamente original y Descartes no haría sino llamar *duda* a lo que otros han llamado *reservas mentales, prudencia*. Debemos, pues, buscar de otra manera. Y obsérvese la pretensión de Descartes en afirmar que su física sería como el tronco de su metafísica subterránea y que de la metafísica a la física hay tal continuidad que es imposible afirmar el error de un punto de su física sin matar su metafísica. *La filosofía de Descartes es una filosofía de bloc, no una filosofía de bolas de nieve*. Sin embargo, se presenta una dificultad aquí: ¿cómo identificar un problema científico y un problema filosófico? Observemos que Descartes no los identifica y que de las ciencias no pide prestado más que el

armazón. Más aún, las ciencias parecen haber conservado una inspiración de origen metafísico, inspiración de la cual la metafísica misma no recuerda ya que es suya. Por consiguiente, inspirándose en las ciencias, el metafísico no hace sino volver a lo suyo.

Ese es el primer punto. Hay un segundo: el criterio científico y el criterio filosófico no son idénticos: es el criterio científico el que se inspira en el criterio filosófico: claridad, evidencia, distinción. Todo lo que existe en la cifra existe primeramente en la conciencia y es la conciencia lo que está antes, en tanto que colaboración del *yo* que existe y del *yo* que se conoce como existencia. Aquí llegamos al nudo del problema. Para Descartes, no hay otro criterio absoluto que el de sentirse existir. Será categórico con Gassend cuando le diga que el sentimiento que él tiene de ser libre le asegura su libertad. La prueba de la existencia de Dios tiene el mismo sentido: el sentimiento de lo perfecto significa la existencia de esa perfección.

Pero aquí interviene otro problema: el de las ideas. Tengo la idea de lo perfecto, no siendo yo perfecto; tengo la idea de lo imperfecto siendo imperfecto. Esta idea de lo perfecto no viene de mí y sin embargo, debo afirmar una existencia que le corresponde. El conocimiento será el acto de reconocimiento de dos existencias. Y la inteligencia no será otra cosa que las palabras previas que pronuncia la conciencia para hacerse familiar el lenguaje de la otra existencia, así como en cierto sentido Dios se ha

familiarizado con el mundo enviando a su Hijo para que sirva de lenguaje a la Revelación y de lenguaje a la plegaria de los hombres. Ahora bien, en todo esto, el papel de la duda es claro: la duda es la afirmación más definitiva de la existencia. La duda es ontológica, pues suspender su juicio es no poder afirmar más que una sola existencia y no haber encontrado aún el lenguaje de la existencia de en frente para comunicarse con ella: la duda afirma; la suspensión del juicio es una ausencia de lenguaje. La duda, pues, desempeña en la filosofía de Descartes el papel de los primeros principios en la filosofía tradicional: funda el ser y con ello funda la intuición, pues la intuición será el acto de felicidad de la inteligencia, el acto por el que, tomadas todas las precauciones, la inteligencia toca armoniosamente y siente las cosas consonar, con-nocer con ella misma.

Habiendo llegado a este punto de nuestro trabajo, sería conveniente subrayar que la duda es la llave del método cartesiano y que la intuición coincide con la duda: dudo, por consiguiente soy. No hay que hacerse ilusiones acerca del *por consiguiente*. No hay aquí un razonamiento; hay intuición expresada y verificada en lenguaje deductivo. Pero ese lenguaje es posterior a la duda, así como en cierto sentido todo el trabajo que precede, de eliminación de las intuiciones impuras, es un trabajo dirigido, es decir, se opera a la luz de la duda y no conduce a ella: los primeros pasos de la duda cartesiana son, también ellos, posteriores a la intuición, son el lenguaje, la elaboración y la “defensa e ilustración” de una intuición primera que es la de la duda. Una ob-

servación realizada por un psicólogo explicaría muy bien este juego de espejismos que nos hace tomar la duda cartesiana como punto de llegada de una investigación y punto de partida de la ciencia. Es la ciencia misma, es la única evidencia absoluta de la conciencia, es la conciencia misma de lo que existe, es la certeza del ser, es todo el ser, toda la verdad, todo el método. El resto pertenece al lenguaje y por otra parte, toda verdad tendrá necesidad del lenguaje para que nuestra memoria la retenga, pero el lenguaje será posterior a la verdad y más aún no tendrá sino un sentido de evocación, un papel de signo, como cuando las cifras y las líneas expresan movimientos.

Pero veamos esta observación. Se trata de la velocidad del pensamiento: “En tiempo del affaire Dreyfus, un diario publicó dos dibujos, uno de los cuales, que llevaba esta leyenda: “On n’en parlera pas” representaba un comedor lujoso, la mesa puesta, lista para recibir a los invitados; la otra representaba todavía la misma sala, pero la mesa estaba dada vuelta, la vajilla rota, las sillas en desorden. “On en a parlé”. De un vistazo, el lector adivinaba lo que había ocurrido: y sin embargo, acaso acababa de asistir a la reunión?” No, pero si esos dos dibujos — *visa* diría Egger — se le hubiesen ofrecido durante un sueño, el pensamiento implícito tan vivo, tan claro, tan consciente de la víspera fácilmente habría sido considerado como explicitado, y se nos relataría la entrada de los invitados, la comida, la conversación, finalmente el tumulto y la huída de los comensales.

Así, pues, el pensamiento no está contenido íntegro en la ex-

presión que lo traduce. Las palabras no inmovilizan más que una parte del pensamiento, y más aún, existe un pensamiento sin palabras. Antes y durante la expresión, se realizan “esos exámenes prospectivos” de pensamiento aún inarticulados y como percibidos a distancia, por donde pasa, según James “una buena parte de nuestra vida psíquica” (“Précis de Psychologie”, Riviere, 1932, p. 213. “Journal de Psychologie”, p. 586).

Lo que precede nos permite comprender ya lo que es la sabiduría cartesiana y cómo el método no es más que una forma exterior, en sentido doble, de esta sabiduría. En efecto, la sabiduría consiste fundamentalmente en una adaptación a lo que se conoce, a lo que se obra, a lo que se ignora, a lo que no se hace. Es el modo supremo del ser que se gusta a sí mismo y a todo lo que existe y que encuentra su bien doquiera y se siente ligado con todo lo que tiene existencia y respiración en el ser. El método, por su parte, ¿qué es sino una *seguridad*? pero una seguridad fundada en una flexibilidad, pues, Descartes sabe que lo esencial consiste en existir y que la claridad y la evidencia nos aseguran la existencia aunque las manifestaciones de esa existencia sean materia del progreso, vemos inmediatamente el papel de la sabiduría. Ella coincide con la metafísica, es decir, con la presencia de sí mismo por la conciencia y la certeza del ser fuera de nosotros; de ese ser la duda nos habrá dado previamente la clave del lenguaje secreto. Las ciencias se desarrollarán a partir de esta metafísica y se referirán a las manifestaciones, signos de existencia, palabras de la existencia, unidas a las raíces como los fru-

tos, las hojas, las ramas, el tronco. Y en las diversas ciencias, que se referirán a los frutos, a las hojas, a las ramas, al tronco, el método, es decir, la metafísica, es decir, el “raccord” al ser se ha de operar, pero cada vez habrá inversión del método, pues el pensamiento cartesiano no es lineal, es geométrico y no aparece lineal más que al final de su sistema. Sea una serie de puntos; se los unirá después para hacer pasar la savia ontológica en cada uno y para que la memoria aproveche el trabajo anterior y también para que profundicemos la noción de existencia recorriendo todo el árbol de la ciencia del ser y de todo lo existente; el ser, objeto de la metafísica, lo existente, objeto de la ciencia.

La sabiduría cartesiana es, pues, en resumen, una profundización ontológica por la meditación, *ut exemplum meditandi de ratione entis*, y un progreso continuo de las ciencias que exigen un doble esfuerzo: de unidad metafísica, de diversidad de objetos. El progreso, al cual tanto se ha atendido en Descartes, tiene, pues, un doble aspecto: hacia el ser y hacia las ciencias, y no existe en verdad más que en el caso de las ciencias. De todos modos, es evidente que *verdad* y *método*, de esta manera serán una sola y misma cosa, pues todo el ser está dado en el método en lo que se refiere a la duda, y todo el ser aparece en cada porción de lo existente que es objeto de las ciencias.

3. La duda cartesiana fundamento ontológico del sistema cartesiano.

Hemos hablado de la duda y la hemos interpretado como ontológica. Creo que si llegamos a probar que la duda desempeña en la filosofía de Descartes el papel de los primeros principios en la filosofía tradicional, habremos demostrado definitivamente el carácter existencial de la duda cartesiana y por ello del método cartesiano.

Yo escribía al final de mi trabajo sobre la filosofía de Locke, después de un estudio acerca de los primeros principios: "La idea es necesariamente objetiva. Aquí se puede sin duda objetar que este acto de razón no es más que un acto de fe en el valor del espíritu, basado en un idealismo absoluto o en la fe en un Dios que no puede darnos instrumentos engañosos. Lo cual sería comprender mal el valor de los primeros principios. No afirmo que el espíritu en tanto que tal sea un instrumento de verdad; afirmo solamente que el funcionamiento mismo del espíritu implica la existencia de una realidad que le es exterior y por consiguiente, que el primer acto del espíritu es un acto auténtico, un acto de verdad, que permite tener confianza, con toda seguridad, en lo que sigue bajo ciertas condiciones que él mismo será capaz de determinar".

En ese trabajo era injusto para Descartes aunque no reniego nada de lo que concierne al valor del tomismo que por sus primeros principios nos asegura una realidad en tanto que realidad existente, aún antes que sea objeto de conocimiento. Sin embargo, creo, después de una reflexión más profundizada, que Descartes va

más lejos que su duda afirmándonos a nosotros mismos como *existencia* (metafísica) y como conocido (ciencia). En cuanto al mundo exterior, la objeción de Gilson de que Descartes pasa difícilmente del *Cogito* al mundo exterior, me parece que ella proviene de una interpretación demasiado exterior aún del método cartesiano. Descartes no tiene que pasar del mundo interior al mundo exterior. El mundo interior es simplemente un lugar geométrico para nosotros, en las condiciones concretas del conocimiento, del ser: es allí donde aprehendemos el ser, no en tanto que *nuestro* ser, sino en tanto que *ser*, y es por un esfuerzo de imaginación y no ya de intuición directa como volvemos a encontrar ese ser en las cosas exteriores, con la garantía de que habremos conocido en nosotros de manera inmediata el ser y que es de una participación consonante de lo que se trata en las cosas exteriores y en nosotros. *Pienso, dudo, luego soy*. Es decir, la intuición que une a esos dos términos por el verbo ser, que los marida en la existencia no puede engañar, y doquiera dos términos tengan la misma claridad y la misma evidencia, deberé afirmar de esos términos, no que los conozco, sino, por lo menos, que existen. Sin embargo, esa afirmación de existencia habrá afirmado el terreno de la ciencia y habrá asegurado a esta de que trabaja en terreno seguro. Bien lejos, pues, de ver un obstáculo en el pasaje del *Cogito* al mundo exterior, creemos que el *Cogito* o el *Dubito* es la mayor afirmación de la existencia de un mundo exterior y la base misma de la edificación de la ciencia.

Y por consiguiente, el método cartesiano no solamente se identifica con la verdad de la existencia, sino que constituye esencialmente toda la verdad de la Ciencia, manifestación de la existencia.

*Córdoba, Abril de 1937*

**EMILE GOUIRAN**

# M A R U J A M A L L O

Desde hace algunos meses Maruja Mallo, la conocida y discutida pintora española se encuentra en Buenos Aires; la terrible tragedia de España que ha borrado la sonrisa interior de esta ciudad, acostumbrada a tributar a todos su cordialidad, no ha permitido que Maruja Mallo tuviese la acogida que se merecía. Dispersa entre algunos pocos conocidos tal vez atemorizada aún por aquel grito cavernario que lanzara Millán de Astray a la cara de Unamuno: *muera la inteligencia*; privada de su palabra más autorizada de pintora — sus obras están bloqueadas en Madrid por razones comprensibles — hemos creído que “SUR” podía brindarle a través de sus páginas, un homenaje, no solamente de cortesía formal, sino con todo el carácter que le confiere su autoridad de revista de minoría.

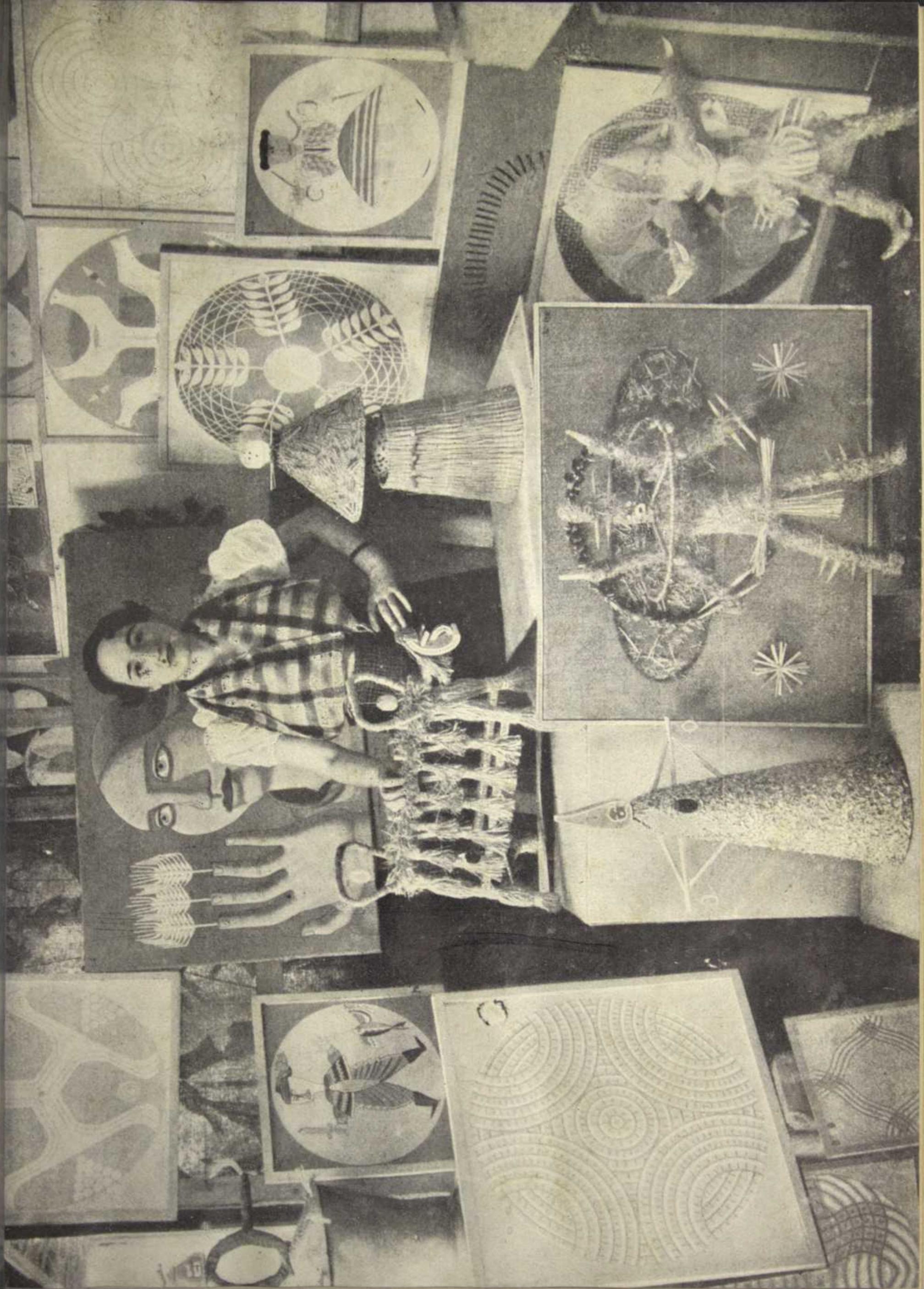
Tenemos ante nosotros el catálogo de la última exposición realizada en Madrid — 5 de Junio de 1936 — ilustrado con numerosas pinturas, dibujos, escenografías y cerámicas; hemos elegido allí las láminas que ilustran esta nota. Su bibliografía es tan ex-

tensa y su nivel, debido a las firmas que figuran en ella, es tan elevado que bastaría esto sólo para autorizar una presentación y un elogio. Preferimos sin embargo el análisis, aunque en el caso presente estemos tremendamente limitados por la imposibilidad de mantener un coloquio directo con las obras. El catálogo que tenemos entre manos lleva también una presentación de Enrique Azcoaga, que por titularse "Proceso pictórico de Maruja Mallo" nos hace recorrer bastante detalladamente toda la trayectoria ascendente y atormentada de esa pintora. Luego ella misma nos confiesa: *mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente; mi plástica arranca de las raíces del pueblo, es un desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido.*

Estas frases descarnadas y cortantes, precisas en su significado, pueden guiar, en la observación de las ilustraciones y ayudar a sacar conclusiones. Lamentamos no haber podido reproducir alguno de los dibujos que ilustran el catálogo porque revelan las verdaderas posibilidades de esta pintora, grandemente comprometidas, a nuestro parecer, en la última obra que reproducimos, titulada "Sorpresa del trigo".

La posición teórica de Maruja Mallo es de las más interesantes porque enviste especialmente los problemas candentes de nuestro tiempo. Su pintura parte de la visión alegre del mundo popular en días de fiesta, y capta con ingenuidad y amor los aspectos más imprevistos y expresivos: nacen así sus coloridas verbenas. Luego parece acercarse aun más a este pueblo, parece intuir su rostro, el de los días de trabajo y sufrimiento — que son

ele  
y un  
caso  
ad de  
ue te  
e Ar-  
nos  
ades-  
fies:  
plá-  
lini-  
ficia-  
nes  
oddo  
logo  
pin-  
en  
igo".  
ntere-  
es de  
undo  
s as-  
ver-  
rece  
son







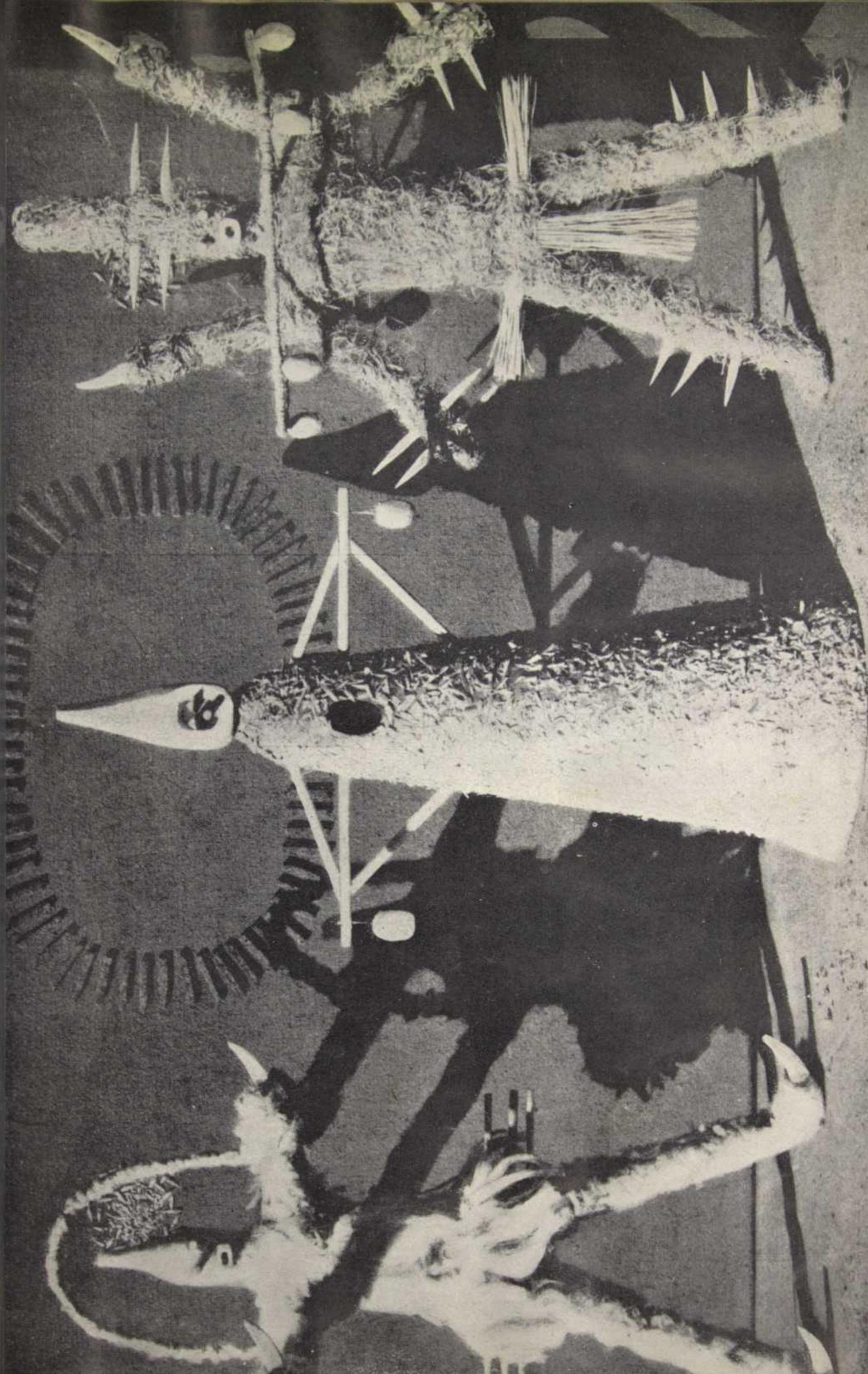












ARQUITECTURAS VEGETALES

DIAGRAMA ESCENOGRAFICA





SORPRESA DEL TRIGO

COLECCIÓN DE

sos  
la b  
rión  
en la  
más  
  
repre  
de  
pac  
inte  
pes  
pa  
da  
inv  
obra  
dros  
nos  
con  
la  
  
trac  
en c  
pta  
nos  
C

los más — y encaminarse hacia la tragedia de las contradicciones sociales con sus violentísimas repercusiones que minan, día a día, la base de nuestra civilización. Contemporáneamente a este período de observación su plástica evoluciona hacia un mayor rigor en la composición, hacia una atmósfera surrealista y plásticamente más duradera.

“Espantapájaros” cuadro de propiedad de André Breton, que reproducimos, junto a “Antro de fósiles” es prueba convincente de que Maruja Mallo está en el buen camino, porque la preocupación intelectual y dramática de la representación, vive en un intenso lenguaje plástico. En estas obras el misterio de la perspectiva, el rostro de un mundo en descomposición, representado pánicamente en sapos, arañas, hojas secas, cardos, etc., crea verdaderamente una atmósfera trágica que, en vez de provocar terror, invita a la reflexión. Y la primera en reflexionar ante estas obras es Maruja Mallo misma; luego de haber pintado dichos cuadros se pone a dibujar paisajes rurales en sus elementos más humanos y poéticos tal como el horno para cocer el pan, animándolos con trazo sutil, claro-oscuro ligero y con un rigor dialogante de formas en representaciones abstractas.

Parientas cercanas de estos dibujos, y por eso mismo interesantísimas, son las escenografías plásticas que reproducimos en dos realizaciones logradas: “Clavileño” y “Arquitecturas Vegetales” (Teatro de expresión popular). Surgida la primera, como ella misma nos lo asegura, de la lectura del Quijote, con más precisión, del famoso cortejo de la

princesa Trifaldi. Máscaras inventadas, figuras geométricas ritmadas, elementos universales como el sol, nos llevan a las figuraciones geométricas platónicas o, como las arquitecturas vegetales, a los recuerdos homéricos y a las amplias imágenes agrestes de Virgilio. Esta plástica, revolucionaria porque positiva y sana, conmueve por su originalidad, por su adherencia abstracta a la naturaleza — aunque emplea arena, vegetales, lana en estado natural, esparto — y por su afán de hablar a todos sin rebajarse a una pedestre representación real.

En una serie de cerámicas populares Maruja Mallo pone de relieve sus posibilidades dúctiles estudiando la trascendencia de tres vegetales universales: el trigo, el olivo y la vid; y los emplea para sus cerámicas en composiciones armoniosas y llenas de imaginación. Mas este penoso concretar, que ya en la base teórica de sus cerámicas amenaza la integridad de su virilidad plástica, la llevará a un dogmatismo excesivo de lo universal. Creemos que esta es justamente la mala semilla que ha hecho germinar esta última obra, plasticamente decadente que se intitula “Sorpresa del trigo”.

Maruja Mallo nos anuncia una próxima conferencia en “Amigos del Arte”, la esperamos, así como todos los que aman el arte, con sumo interés. Quizá allí Maruja Mallo podrá también contestar satisfactoriamente a esta nuestra última afirmación crítica.

*ATTILIO ROSSI*

# NOTAS

## CARTAS ABIERTAS

### DE JOSE BERGAMIN A VICTORIA OCAMPO

Me llega aquí, y ahora, la noticia de la hospitalidad por usted ofrecida en Buenos Aires al desbaratado doctor Marañón, el más que médico o curandero de su deshonra, traficante de ella. No puedo entender cómo, usted, con la responsabilidad moral que la dirección de su revista, y su personalidad tan significada, le exigía, ha podido tener ese gesto, creyendo amparar con una aparente, falsa generosidad quijotesca, que usted acaso considera valerosa, la cobardía de ese renegado de todo; rechazado por todos aquellos que en estos momentos decisivos sienten su sensibilidad herida por el escándalo vergonzoso de su conducta. No puede haber piedad ni defensa para el criminal mientras esté perpetrando su delito. Sólo puede haber decisión noble y valerosa en impedirselo. Usted con su equivocada y equívoca protección se hace cómplice suyo y enemigo nuestro. Enemigo del pueblo español. Enemigo de España. Porque el delito de lesa patria que ese Marañón va explotando remunerativamente por el mundo, es un crimen en constante perpetración. Y es indigno de usted, por la inconsecuencia moral que supone con su propia conducta y por el inevitable contagio envilecedor de compartirlo con Marañón, al ampararle, haberse convertido en escudo o pantalla de tan innoble causa. O caso. Porque ya hay el caso Marañón, que debe ser tratado asépticamente. Por higiene moral,

y mental — sentimental incluso, — que nos impide besar las pústulas en vez de sanarlas; que nos prohíbe agravar su infección oscura con la turbia voluptuosidad repulsiva de unos labios que pretenden ser amorosos. No se puede, señora, coquetear con la mentira, ni aun por snobismo ante la muerte. La frivolidad, en ese caso, es mortal; y aunque sea nostalgia de bellezas juveniles pasadas, es fea y delictiva; es más fea y gravemente delictiva por eso, porque ofrece su apoyo o asidero voluptuosamente repugnante al mismo crimen.

Y aquí, y ahora, como le digo, el crimen de que ese traficante Mañón se ha hecho cómplice y propagandista, nos entra por los ojos a todas horas; clama al cielo, en verdaderos arroyos sangrientos. Es mudo grito. Y no es, ésta, imagen liberal o libertaria. Los arroyos de sangre inocente corren por las calles de nuestra capital española, materialmente. Aún tengo, mientras le escribo, la imagen imborrable ante mis ojos de esa sangre reciente. Que mis pies tienen que eludir, para no pisarla. Aún pasan ante mí los cuerpecitos infantiles destrozados; el llanto de las madres desesperadas; y toda la suprema serenidad en el dolor de este pueblo nuestro que cubre su martirio como aquella virgen cristiana de Cartago, tapando sus miembros, recogiendo su pelo, para no tener, ante la muerte, un gesto exagerado y falso de melodramatismo doloroso, sino sólo la pura sencillez humana del que expresa la verdad claramente; del que no pone nada de su parte, para no enturbiar la pureza terrible de su testimonio. Así es mártir nuestro pueblo en Madrid, ante los que con bárbara crueldad incomprensible, pretenden, vanamente, aterrorizarle; consiguiendo, tan sólo afianzar más y mejor, cada día, su fortaleza y su templanza. Este pueblo español en Madrid, es el que, como quería Heráclito, está defendiendo su ley como sus murallas.

Y en este Madrid, cada vez más vivo y verdadero, me ha llegado, como le digo, esa noticia de su aparente apoyo a quien tan cobardemente nos traiciona. No comprendo su gesto. No quiero comprenderlo, porque no quiero condenar en su nombre, Victoria Ocampo, los vicios innobles de toda una simulación intelectual senil reducida al macabro esqueleto danzante de ese trasnochado snobismo; trágico y estúpido snobismo; aquél que se regodea ante su propia imagen envilecida como la de la

viciosa vejez mortal ante el espejo en el famoso capricho goyesco: “Hasta la muerte”.

No quiero, no puedo suponer en usted tan tremenda inconsciencia e ignorancia. Que llega hasta mí todavía más entorpecida al suponerla complicada con el tráfico de quien la mantiene, a costa como le decía, de su propia vergüenza y engaño. Aún debe resonar en esa América española, tan nuestra como suyos somos nosotros, la voz de ese impostor indigno. El que todavía aquí en Madrid a mediados del octubre último, os enviaba estas palabras: “mi deber de español es quedarme en España”. Y a todos respondía con aparente altivez, que ahora comprendemos sospechosa, que no se marcharía de Madrid nunca. Esas palabras son las que debió usted, Victoria Ocampo, como otros auténticos americanos, escupirle al rostro. Y no olvidarlas con extraña complacencia —también me dicen que remunerativa— como las que suelen tener ciertas mujeres por las actividades marañonescas, más o menos pseudo científicas, conocidas con nombre peor que el que las designa como práctica habitual de la tercería. ¿La tercera bandera? Tercería, en nuestra dramática y discordante España, sólo ese mercachifle del deshonor pudo tenerla, consecuente con su conducta.

Y no más. Que ya basta. Mi deber de español era decirle esta verdad tan dura, claramente. Porque nuestro deber español, aquí y donde sea, es estar como estamos, con nuestro pueblo; luchando por su libertad e independencia: que eso, estar con él en su lucha, en su defensa, es quedarse en España, para siempre; donde quiera que estemos, o vayamos, con este fin, honrados por su nombre, hasta la muerte.

Le saluda respetuosamente. (Firmado): JOSE BERGAMIN

Madrid, 23 de abril de 1937.

## DE VICTORIA OCAMPO A JOSE BERGAMIN

Comprendo su carta, José Bergamín. Pero al comprenderla dejo de comprenderlo a usted porque se desvanece la imagen que de usted tenía. Por eso quisiera no comprenderla, del mismo modo que quisiera usted no comprender el gesto que, ante sus ojos, me envilece.

Me habían hablado de usted como de un grande y auténtico católico (y de esa clase de católicos sólo he tenido la fortuna de conocer a dos). Vale decir que me habían hablado de usted como de un verdadero *cristiano* (éste es el término que me conmueve). Yo creía y creo aún, y seguiré creyendo que todo cristiano digno de serlo debía odiar al pecado y no al pecador. Y eso no es lo que se desprende de su carta, José Bergamín.

¿Se figura usted que el tono de esa carta y el estado de ánimo que revela son cristianos? ¿Se figura usted que con ese tono se llega a obrar milagros, es decir a hacer reflexionar a las gentes sobre sus errores o sus crímenes (y quién de nosotros está a salvo de caer en un error, de cometer un crimen)? ¿O no es esto lo que usted persigue?

Para contestar a su carta he tenido que dejar pasar horas y horas. He tenido que dejar pasar horas y horas porque no quiero ceder a la tentación de hablarle a usted en la misma tesitura que usted a mí. Usted tiene, para emplear esa tesitura, una disculpa que yo no tendría. Usted está pasando por una tremenda crisis. Usted está sufriendo en una forma que yo no conozco. A usted le están torturando las torturas que padece España, que padece el pueblo español. Por más que yo trate de imaginarlas, por más que me angustien a mí también, no las siento en carne viva como usted. Y el que no siente estas cosas en carne viva no las conoce de verdad. Yo sé, por ejemplo, que no puedo hablar del hambre, del frío, de la miseria porque es mi inteligencia y no mi carne quien los conoce. Y aunque lo que uno imagina y lo que sufre al imaginarlo supera a veces a la realidad, no hay nada que supla a la experiencia, al soportar desde dentro y no desde fuera un castigo injusto o una crueldad.

Todas estas razones hacen que yo no pueda guardarle rencor por lo que su "deber de español" (según usted) le impulsa a escribirme. Algún día su "deber de cristiano" (si es que usted sigue siéndolo) le obligará a agregarle una postdata — aunque sea mental — a esa carta y yo puedo esperarla todo el tiempo que haga falta.

Su amigo Jacques Maritain dijo en SUR, a propósito de la revolución española: "Una vez desencadenada la desgracia sólo quedan cuestiones individuales, que dependen de la posición moral y de la perspectiva propia de cada uno, y a las que sería injusto dar respuesta universal. En

tales momentos *cada cual va en la noche, adonde su conciencia le lleva*. Puedo imaginar lo que personalmente habría deseado hacer en semejante caso y por qué motivos; pero no podría juzgar la conciencia de Unamuno, ni la de Bergamín”.

Hago más estas palabras. Las hago más porque reflejan exactamente mi sentir en este caso particular y con ellas contesto a parte de su carta.

Precisamente porque soy una americana auténtica no siento la necesidad de escupir al rostro de ningún español destrozado (¿y qué español que algo valga no lo está?), como tampoco siento la necesidad de matar al que no opina como yo para convencerle de que estoy en lo cierto. Quiera Dios que sea siempre ésta la auténtica americanidad y que el destino no nos lleve, algún día, al callejón sin salida de la violencia.

Dice usted que me he vuelto enemiga del pueblo español, enemiga de España. De toda su carta es lo único que me importa contestar; porque si usted, con su inteligencia y cultura, me interpreta así, ¿qué no podrán interpretar los que por ser menos dotados que usted tienen derecho a equivocarse?

No entiendo nada de política. Las guerras o revoluciones, las matanzas, en una palabra, me horrorizan y nunca admitiré que sean una manera de resolver problemas de ningún orden, quizá porque nosotras las mujeres estamos acostumbradas en tiempos de paz y de guerra a arriesgar nuestra vida; pero para dar vida y no muerte. Por eso la sangre que derraman los hombres es más nuestra que la nuestra.

En julio de 1935, a propósito del diario de Gide escribía yo en SUR: “Es difícil vivir y trabajar intelectualmente en un país en que las jerarquías están falseadas; en un país en que existen poco y mal (el paraíso es jerárquico, aunque le moleste a Lucifer); en un país en que, por consiguiente, *nadie está en su lugar*. Es lo que hoy ocurre hasta en los países más civilizados (¿o tendría que decir cultos?). Y el terrible estado de náusea del mundo actual ¿no proviene de la intoxicación que ese extremo desorden produce? En todo caso, la necesidad de establecer jerarquías se hace sentir en todos los dominios y da origen a gestos más o menos violentos y torpes.

“Estoy contra la igualdad y contra la nivelación. La primera vez que publiqué un artículo, hace quince años, fué para tratar de decirlo. Pero estoy contra los privilegios, los favoritismos, contra todo lo que Gide atribuye, con razón o sin ella, a *errores del capitalismo al que está ligado todavía nuestro mundo occidental y que lo arrastra a la ruina.*

“Es en este mundo donde yo he nacido, del lado de los privilegios, del lado de los favoritismos; pero a medida que los desenmascaro los abomino, y a medida que me vuelvo consciente de ellos, los repudio.

“No me ilusiono pensando hacer progresos rápidos en este camino.

“Cuando digo que estoy contra la igualdad, me expreso sin exactitud ¿Cómo se puede estar contra lo que no existe? Los hombres son desiguales. Hasta creo que ni siglos de esfuerzos llegarían a nivelarlos. Por suerte. ¡Cuánto menos hermosa sería la naturaleza si todas las flores tuvieran la misma forma, todos los árboles las mismas hojas y todos los verdes el mismo tono!

“Puedo decir, en cambio, que estoy contra la desigualdad artificial. Creo que esa desigualdad empobrece, debilita a la humanidad — incluso a los que están del lado de los privilegios.

“Encontrar un orden que corrija tal situación, y una disciplina para vivir bien en él, es cosa que deseo con ardor. Me hace tanta falta moralmente, como materialmente a los desheredados de la tierra”.

Esto es lo que escribía en julio de 1935 y lo que repito, hoy día, en mayo de 1937.

Pero al repetirlo ahora, y dado el sesgo que las cosas toman en el mundo, tengo todavía que explicarme sobre la igualdad. Siento ahora la necesidad de insistir en que, cuando hablo de la desigualdad como cosa natural, innegable y conveniente, para nada me refiero al concepto político de la palabra, pues en el orden político nunca podría yo defender bastante la igualdad. Por eso, entre otras cosas, manifesté, desde el primer momento, cuál era mi posición en la cuestión de España.

¿Se figura usted que pensando así pueda ser enemiga del pueblo español? ¿Enemiga de un pueblo y de una tierra de donde salieron todos los de mi sangre, todos los que viven aún en ella? Créame, José Bergamín, si en algo ha cambiado la sangre española en el continente americano, no es perdiendo densidad, no es dejando de ser sangre.

Lucha usted hoy, en su España, por la masa de los hombres que sólo conocen miseria, servidumbre y opresión. Está usted contra la explotación del hombre por el hombre. Sé muy bien lo que un ideal de esa categoría significa en momentos como los presentes.

Sé muy bien los sacrificios que implica. Pero, ¿se le ha ocurrido a usted jamás el pensar que ha existido y existe aún en el mundo otra explotación más odiosa que ésta: la de la mujer por el hombre? Me refiero a la posición de inferioridad absoluta en que se han visto obligadas a vivir, desde hace siglos, las mujeres, y que comienza hoy a variar. Me refiero a las condiciones de *existencia no privilegiada* a las que el hombre las ha reducido por la fuerza en todas las clases sociales. Me refiero a la humillación de haber sido tratadas por las leyes de los hombres, durante siglos, como menores de edad, como incapaces, como insanas a quienes se les niega responsabilidad verdadera.

Este problema, esta injusticia horrible han sido y son para mí realidades tremendas y candentes, como para usted las del proletariado. Las he sufrido en carne viva, como sufre usted la revolución española.

¿Cree usted que yo pueda estar con los que quieren prolongar, sustentar, reafirmar tales injusticias?

Quizá piense usted, José Bergamín, que nada tiene que ver esto con su carta, pero para mí tiene mucho que ver. Y ahora le diré a usted por qué.

Si no estuviera resuelta a disculpárselo todo, lo que menos le disculparía serían los párrafos de su carta en que hace alusión a “extrañas complacencias” que, según usted, me asemejan a “ciertas mujeres”. Ese “ciertas”, a quien naturalmente le crecen las comillas, ya sabemos lo que significa. Y bien; esas alusiones, esas comillas latentes, esa aparición del sexo en el momento en que quiere usted hacerme sentir su menosprecio son indignos de usted, José Bergamín.

Su deber de español auténtico y su deber para la causa que defiende nunca pudieron dictarle frases de esa índole. Por eso ni debo ni puedo tomarlas en cuenta.

Está usted en lo cierto, tengo una gran responsabilidad moral; no

tanto por lo que usted subraya — por la dirección de mi revista — sino por el hecho de ser yo una mujer que se sabe, se siente y se quiere responsable de sus actos, de sus palabras.

A mi manera de mujer he leído su carta y a mi manera de mujer la contesto.

Puedo asegurarle que he sufrido por mis convicciones y que estoy dispuesta a seguir sufriendo por ellas. De muchos modos. Y a mi manera de mujer responsable. Podré equivocarme como nos equivocamos todos. Pero nunca por frivolidad o snobismo. Mis defectos van en otro sentido.

Yo creo que usted achica las cosas al decir que luchar con el pueblo español, por su libertad e independencia *es quedarse en España*. Yo diría más bien que es salir de España al mundo, como no supieron hacerlo los conquistadores de América. Yo diría que es sentir que la fraternidad humana no debe conocer fronteras. Luchar con el pueblo español es luchar con todos los pueblos de la tierra o no es nada.

Así lo siento yo, desde mi América, que no por ser española deja de ser América y que lleva tantas razas mezcladas y unidas por fin en su sangre.

No me despido de usted en términos convencionales, porque me parece que están de más en cartas de esta especie.

Usted, José Bergamín, me envió su verdad; yo la mía.

*Buenos Aires, 13 de Mayo de 1937*

VICTORIA OCAMPO

## TEATRO

### GARCIA LORCA EN EL ODEON

Muy de cuando en cuando, desgraciadamente, el público argentino tiene ocasión de disfrutar de una obra dramática de calidad artística. Al expresarme así no estoy aludiendo al teatro nacional, más allá de toda censura, en el cual autores, actores, directores y público rivalizan en estupidez y de cuyo contacto — Dios mediante — espero preservarme como lo he hecho hasta el presente, sino al inerte repertorio que nos brindan las compañías extranjeras. Por eso, después de ver “Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores”, la pieza de García Lorca elegida por Margarita Xirgu para inaugurar su temporada entre nosotros, se sale del Odeón reconciliado con el teatro.

La obra dramática, incapaz de superar las convenciones que restringen su estética, echa mano, para disimularlas, a toda suerte de recursos. Se ha repetido que pertenece al más subalterno de los géneros; apela a la poesía, a la elocuencia, a la pintura y a la música, toma de cada una de estas artes sus efectos fáciles, seguros, y las convierte en engañifas con el objeto de atraer, de cualquier manera, la atención del espectador. Se ha repetido que sólo despierta en nosotros emociones primarias debidas, más que nada, al talento interpretativo de los actores. Un crítico francés ha llegado a definirla como “una ocasión de gestos” y a decir que las buenas piezas, en tanto que piezas, son aquellas que no soportan la lectura... No les faltan razones a ciertos espíritus delicados que gustan de profundizar sus sentimientos, y tienen el valor de rechazarlos cuando reprueban la causa que los origina, para mantenerse a prudente distancia de las salas de espectáculos.

Sin embargo, los múltiples ingredientes impuros que intervienen en la composición dramática (el público de nuestros días parece exigirlos en forma creciente) se transforman en motivos de admiración cuando la obra triunfa. Casi diría, cuando triunfa a pesar de ellos. Es difícil *faire quelque chose de rien*, pero aún más difícil — a mi juicio — hacer de “mucho” *quelque chose*. Este barroquismo que facilita el proceso escénico pone en peligro, a cada paso, la unidad y simplicidad teatral. ¡Qué maestría se necesita para fundir y equilibrar elementos tan dispares! No dejar que se disgreguen, que unos graviten sobre otros; que el lirismo poético diluya lo psicológico; que las coplas, la música y la danza introduzcan en el teatro la baraúnda superficial del *music-hall*; que la pintura de ambiente paralice la acción y la agobie bajo el peso de lo accesorio. Si; es menester de un gran poder de ordenación y síntesis para usar con acierto de los recursos que el teatro ofrece. En caso contrario, la variedad de los medios, el despliegue de riqueza, hacen resaltar el artificio y, tras el artificio, ponen al desnudo la monotonía, la penuria ingénita del teatro.

En “Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las Flores” García Lorca alterna prosa, rima, música, danza, pantomima. (Recuérdense las sensuales actitudes de las manolas, cuyo papel se reduce casi exclusivamente a suspirar). En medio de la fábula, la poesía irrumpe. Entonces el ambiente se carga de magia. Los versos, desde el primer acto, recogen y transportan a un plano irreal las alusiones del drama que se va desarrollando en escena. Y los personajes se deshumanizan. García Lorca los envuelve en versos como un prestidigitador en una sábana. Con gran limpieza despliega la sábana en el aire... y han desaparecido los hechos circunstanciales, las sujeciones cotidianas, los límites físicos de las personas. Son versos henchidos de simbología, que trascienden el conflicto y expresan la esencia recóndita de los seres humanos. De lo particular se pasa a lo general, a lo universal, y ráfagas estremecidas de ternura, deseo, nostalgia o desencanto trágico circulan por la escena. Junto con las manolas que van a la Alhambra, *las tres y las cuatro solas*, surgen la pujanza y voluptuosidad que palpitan en Rosita, el romance que espe-

ra vivir un día. Es su destino hipotético el que habla por ella. Al terminar el primer acto, Rosita y su primo cambian “promesas de amor eterno”. De nuevo los personajes se esfuman y llega hasta nosotros el espíritu de una época — la época de Camprodón —, estilizada con gracia y frescura admirables, mientras la música efímera que se oye a lo lejos y prolonga “in crescendo” las décimas candentes de los novios en los instantes en que éstos callan, anuncia la traición del primo, el desengaño de Rosita, y recalca irónicamente la eterna ilusión e inocente falacia de esos juramentos.

A fuer de su aparente sencillez, la poesía de García Lorca es de un lirismo tan sutil que, por momentos, los personajes parecen no tener conciencia de lo que dicen. Ha estallado súbitamente, con prescindencia de su voluntad, y ellos hablan como si fueran sonámbulos. ¿Necesito recordar el final del segundo acto? Hasta esa escena, las visitas nos hicieron reír. Estábamos dentro de la anécdota, del costumbrismo, de la sátira fría e intencionada de un profesor de economía política; luego, de tres mujeres viejas de provincia, consumidas por la pobreza, a quienes obsesiona la idea del matrimonio y el afán de aparentar. Una de ellas, de pronto, se sienta al piano. Tocaré el piano, al tiempo que recita “El lenguaje de las Flores”. Pero ya no son las flores del primer acto. Ya no son las rosas ingenuas que acompañaron la juventud de Rosita, o las flores de antología, cuyos nombres — en labios del tío — hacían pensar en los grabados de los antiguos manuales de botánica. Ya no se trata de la pureza ardiente de la adolescencia o de la serenidad de la vejez. Han transcurrido quince años, estamos en 1900, Rosita continúa aguardando que el novio vuelva de América, y ahora hay un exceso de flores que despiden efluvios acres. “Heliotropo”, “jacinto”, “nardo”, “lirio”, “carambuco”, “pasionaria”, junto a “blanco”, “azul”, “amarillo”, “encarnado”, resuenan en los oídos de los espectadores unidos a palabras tales como “dolor”, “desdén”, “desprecio”, “furia”, “celos”, “casamiento”, “mortaja”. Las mujeres se pasan las cuartetas. Cuando Rosita toma los versos, la poesía se dulcifica. Pero dice la madre:

*Siempre viva de la muerte  
Flor de las manos cruzadas*

y la hija menor, sentada al piano, lanza el estribillo con una voz falsa y desgarradora:

*¡Madre, llévame a los campos  
Con la luz de la mañana!...*

Antes de caer el telón, se forman varias parejas que bailan un vals. Y su angustioso couplet me viene a la memoria mientras escribo esta crónica: “¡Naufragar! ¡Naufragar!”

¿Qué resta de la comicidad de las primeras escenas? ¿Cómo reconocer a las tres señoritas viejas y ridículas de una ciudad de provincia en estas mujeres sin edad, delirantes, en las cuales fermentan los deseos reprimidos y las esperanzas frustradas? Ahora — repito — no hacen reír. Los versos las poseen, les comunican una grandeza demoníaca. Están maquilladas de manera grotesca y, al desplazarse, parecen cadáveres pintarrajeados que agitate una corrupta gesticulación. Lorca nos ha hecho penetrar en un mundo que excluye la risa, cruel y certero como el de los caprichos de Goya. Y obsérvese bien: por obra y gracia de su poesía. Insensiblemente encarna y desencarna a los personajes, desdeñando esos milagros baratos a base de dobles y fantasmas que han propagado en el teatro moderno los O’Neill y Lenormand. En García Lorca el milagro es auténtico. Y lo advertimos después de realizado, a través del efecto que surte en nosotros.

La acción del tercer acto decae. Extrañamos la galvánica intrusión de la poesía. No obstante, en él se exterioriza de una manera insinuante y amarga la extrema momentaneidad de nuestro contacto con las cosas, la fugacidad del tiempo, la brevedad de la vida. Ciertos detalles acentuados con habilidad teatral — el éxodo de la casa, la entrada de los mozos de cordel llevándose los últimos muebles, la puerta del invernadero que se golpea — me hicieron pensar en Tchékhov. En “El Huerto de los Cerezos”.

No puedo referirme con la extensión que quisiera a los versos de “Doña Rosita la soltera”. Versos característicos de García Lorca. Fres-

cos, espontáneos, y muy elaborados; ardientes, y de un timbre frío, de una dureza metálica. Las imágenes, al pronto, sorprenden; pero el oído se familiariza de inmediato con ese libre alarde poético que une las palabras en vuelos audaces y les comunica una relumbrante plasticidad. La delicadeza de las imágenes no se obtiene mediante "fondu". Siempre son netas, precisas, cortantes. Hablemos, por último, del buen gusto infalible — es decir español — que García Lorca manifiesta en ellas.

El buen gusto, el refinamiento, la aguda percepción de los sentidos van generalmente aparejados con la falta de fuerza, de vitalidad, de salud. Se dirían calidades accesorias que despuntan en desmedro de las principales. Producto de una aristocracia, son, en cierta forma, el resultado de una decadencia. Los nervios están gastados, cualquier matiz los perturban, y a la vez que lo registran, lo sufren. Este origen un poco patológico infiltra en el buen gusto un virus de cansancio y lasitud. ¿Por qué el buen gusto español no se asocia con la fatiga sino con la frescura? ¿Por qué no lo vulnera la debilidad? Procede de lo más señoril que hay en España: el pueblo. Por eso, lejos de emanar de una merma de fuerza, constituye el último término de un dinámico caudal de energía que llega de lejos, describe un contorno impetuoso y fija exactamente, al detenerse, el matiz más leve y sutil. En la poesía de García Lorca encontramos ese buen gusto, ese refinamiento certero, instintivo, racial, como sólo se da en España, del que son muestras la elegancia con que están plantadas las figuras de un Velázquez, la fineza de rosas y grises de la paleta de un Goya, o la línea de ritmo y pureza emocionante que tienen los dibujos de Picasso.

El drama es una creación continua. Diariamente los actores lo hacen vivir, y la emoción que transmiten al público rebota a la escena. El público, pues, también representa la obra dramática, porque repercute en el juego de los intérpretes y les comunica buena parte del poder

de arrebató que ejercen. Margarita Xirgu, la noche de su presentación, encontró un público entusiasta y perspicaz, devoto del poeta muerto, particularmente apto para que sobre él se operase la virtud unitiva del teatro. Oleadas de efusiva admiración vinculaban al auditorio y en los intervalos se oían cálidos elogios al poeta y a la actriz. Margarita Xirgu lo había conquistado por la ternura y dignidad que infundió al papel de Rosita. Su voz, extensa, patética, muy modulada, en la que han impreso su huella el pensamiento y la inteligencia, formaba un contraste feliz con las del resto de la compañía: voces típicamente españolas, un poco chirriantes, oscilando siempre entre dos tonos, que hacen tremolar las estrofas y disparan las cadencias finales con salvaje naturalidad.

JOSE BIANCO

## LETRAS ALEMANAS

### UNA PEDAGOGIA DEL ODIO

Las exhibiciones del odio pueden ser más obscenas y denigrantes que las del apetito carnal. Yo desafío a todos los *amateurs* de estampas eróticas a que me muestren una sola más vil que alguna de las veintidós que componen el libro para niños *Trau keinem Fuchs aut gruener Heid und keinem Jud bei seinem Eid*, cuya cuarta edición está pululando en Baviera. La primera es de 1936: poco más de un año ha bastado para agotar cincuenta y un mil ejemplares del alarmante opúsculo. Su objeto es inculcar en los niños del tercer Reich la desconfianza y la abominación del judío. Se trata, pues, de un curso de ejercicios de odio. En ese curso colaboran el verso (ya conocemos las virtudes mnemónicas de la rima) y el grabado en colores (ya conocemos la eficacia de las imágenes).

Interrogo una página cualquiera: la número cinco. Doy ahí, no sin

justificada perplejidad, con este poema didáctico: “El alemán es un hombre altivo que sabe trabajar y pelear. Por lo mismo que es tan hermoso y tan emprendedor, lo aborrece el judío”. Después ocurre una cuarteta, no menos informativa y explícita: “He aquí el judío — ¿quién no lo reconoce? —, el sinvergüenza más grande de todo el reino. El se figura que es lindísimo, y es horrible”. Los grabados son más astutos. El alemán es un atleta escandinavo de dieciocho años, rápidamente caracterizado de obrero. El judío es un turco amulatado, obeso y cincuentón. Otro rasgo sofisticado: el alemán acaba de rasurarse, el judío combina la calvicie con la suma pilosidad. (Es muy sabido que los judíos alemanes son *Ashkenazim*, hombres de sangre eslava, rojizos. En este libro los presentan morenos hasta la mulatez, para que sean el reverso total de las bestias rubias. Les atribuyen además el uso permanente del fez, de los cigarros de hoja y de los rubíes).

Otro grabado nos exhibe un enano lujoso, que intenta seducir con un collar a una señorita germánica. Otro, la acriminación del padre a la hija que acepta los regalos y las promesas de Sali Rosenfeld, que de seguro no la hará su mujer. Otro, la hediondez y la negligencia de los carniceros judíos. (¿Cómo, y las muchas precauciones para que la carne sea *Kosher*?) Otro, la desventaja de dejarse estafar por un abogado, que solicita de sus clientes un tributo incesante de huevos frescos, de carne de ternera y de harina. Al cabo de un año, los clientes han perdido el proceso, pero el abogado judío “pesa doscientas cuarenta libras”. Otro, el alivio de los niños ante la oportuna expulsión de los profesores judíos. “Queremos un maestro alemán”, gritan los escolares entusiasmados, “un alegre maestro que sepa jugar con nosotros y que mantenga la disciplina y el orden. Queremos un maestro alemán que nos enseñe la sensatez”. Es difícil no compartir ese último anhelo.

¿Qué opinar de un libro como éste? A mí personalmente me indigna, menos por Israel que por Alemania, menos por la injuriosa comunidad que por la injuriosa nación. No sé si el mundo puede prescindir de la civilización alemana. Es bochornoso que la estén corrompiendo con enseñanzas de odio.

JORGE LUIS BORGES

## LETRAS ARGENTINAS

## TIEMPO LACERADO (\*)

Siempre la humanidad pensante ha vivido más o menos descontenta de *su tiempo*. De la humanidad del pasado tenemos dos testimonios: su "obra" creacional y su pensamiento reflexivo. Mientras la obra formula siempre, en *su presente*, una especie de proposición concreta de eternidad (las pirámides, la plástica griega, los poemas homéricos, las catedrales góticas), el pensamiento se muestra siempre escéptico y transfiere su esperanza a las utopías, si no sucede que se desangra en alguna vana nostalgia retróptica. El descontento es la secreción interna más natural del pensamiento aplicado al *presente*. Casi puede decirse que no hay otra forma de pensar en el tiempo que se vive, que en disconformidad. El reino del espíritu pensante no es evidentemente de "este" mundo, aun cuando no se haya probado todavía que sea de ningún otro. Frente a todas las fuerzas que afirman objetivamente cada época, está el espíritu pensante que critica, que reprime, que contrasta, que duda y que niega. Sólo bajo sus formas místicas y poéticas puede descubrirse alguna inclinación favorable, algunas veces, pero en esos casos es notorio que su conformismo es más aparente que real, y reposa en fin de cuentas sobre un soberano desentendimiento reflexivo de la realidad. Pero el pasado—desde el más remoto que ha caracterizado la historia, hasta el de ayer— parece haber tenido una suerte que no asiste a nuestra época: el espíritu pensante, teniendo sin duda por obvio, por sobreentendido, su desahucio de la época, ha rozado siempre como episódica e incidentalmente el asunto, y se ha abandonado al placer de las grandes construcciones especulativas y abstractas. Sin ignorar, por cierto, la contienda, sabía volar por encima de ella. En nuestra época, en cambio, el espíritu pensante mués-

---

(\*) *Tiempo lacerado*, por CARLOS ALBERTO ERRO, "SUR", 1937.

trase ensañadamente vuelto hacia ella, aplicado sistemática, implacablemente, a su discriminación y crítica. La historia no proporciona el ejemplo de época que se haya pensado tanto, tan numerosamente, tan abrumadoramente, a sí misma, como ésta que constituye nuestro lote. Bajo todas sus formas, prácticas e ideales, —poesía, música, arquitectura, etc.— el espíritu se revela ensañado sobre el mismo afán, por lo cual —dicho sea de paso— no es extraño que sólo logre al fin, en todos los terrenos, formas simplemente *funcionales*, o sea inmediatamente condicionadas. Ninguna, pues, que se haya pensado tanto a sí misma como la nuestra; ninguna que haya sufrido el despresamiento, el desmenuzamiento más obstinado del espíritu pensante. No existe para éste en ella resorte alguno que no haya sido aislado y desmontado (reflexivamente), secreto que no haya sido descubierto, móvil que no haya sido sindicado. En verdad, hay que reconocer que nuestra época tiene a la mano, como ninguna otra, todos los elementos necesarios para fraguar su autoconciencia, venciendo la imposibilidad metódica de autoconocerse: una técnica estupefa, un conocimiento profundo del pasado, institutos de investigación directa de la realidad, prolijas estadísticas, etc. Y que muy probablemente se ha llegado a lo cierto en este punto, parece demostrarlo la matemática coincidencia en el planteamiento de sus premisas fundamentales, entre los pensadores de las más opuestas posturas. Realmente, si hemos de juzgarlo por tales datos, es un contrasentido hablar de la confusión y complejidad de nuestra época. ¡Ninguna ecuación más simple, en definitiva, que la del caos contemporáneo! Cualquier filósofo, cualquier político viene a *saber* ahora que toda nuestra realidad sólo es el juego de tres o cuatro fuerzas perfectamente caracterizadas, que a lo mejor no son, al fin, sino una... Día a día van mostrándose tan claros los trucos de su dinamismo formal, que cualquier tinterillo puede hacer hoy de profeta. Nuestra época se está viendo venir, —o devenir—. ¡Ninguna época más clara que la nuestra!

Urgiría, pues, rever de una vez el consabido dictado de la obscuridad de la época! Sin embargo... El mundo está inquieto, desesperado. El espíritu pensante, que tan claro lo ve todo, sufre desazón, padece incoercible angustia. Es por de pronto indudable que, de alguna manera, ha

perdido su antiguo vuelo. Ahora, como nunca, está vuelto de cara al hecho, a la cosa, abandonado a un contingente minutismo, cediendo a una dispersión aturullante, de la cual no atina a recobrase para reasumir su antiguo poder, —el antiguo poder del Espíritu que estaba hecho de una divina capacidad de abstracción y rescate, que no le impedía sin embargo ser en definitiva legislador fecundo de la realidad, de la vida. En el océano de la existencia vese hoy al espíritu descendido flotando aferrado al trozo del hecho, de la cosa, del “fenómeno” dados, como incapaz ya del clásico aletazo redentor. Pero no basta que un náufrago se agarre con uñas y dientes a un leño, para que le sea concebido decir que él señorea la flotación del leño y la ruta de la salvación. No, ciertamente. No habrá parásito más desesperado de la suerte que ése; no habrá suerte más subsidiaria que la suya. En trance simbólicamente igual hoy el Espíritu aferrado puede dolerse de haber perdido su verdadera “prise” sobre el mundo; de que, así, la realidad aparezca como descuartizada, y a todo régimen de sentido se haya substituído una fatalidad mecánica y ciega. Concíbese sin esfuerzo que situación tal significa para el espíritu un estado de obscuridad desesperante.

De este modo, si puede afirmarse que la época se presenta, objetivamente, como algo ampliamente bañado en luz, debe reconocerse que hay también algo, dentro de ella, sumido en las más profundas tinieblas. Siempre ha debido darse en la historia una antinomia semejante, sólo que, en nuestra época, el orden de incidencia de lo obscuro y luminoso parece encontrarse evidentemente invertido. Pues si, en efecto, la historia parece mostrarnos que, en todos los tiempos, junto a algo profundamente claro —el Espíritu creador y rector— acontecía siempre algo profundamente obscuro —los movimientos vegetativos e instintivos y mecánicos de la existencia—, hoy sucede que la luz focaliza netamente sobre esto, y que aquello yace sumido en la más espesa sombra. No es que la humanidad haya perdido inteligencia: podría apostarse a que no. Pero el espíritu que antes sacaba, sin duda, su luz de tener que regir sobre algo disputado absolutamente obscuro, diríase que hoy padece precisamente la sombra de no poder regir sobre una cosa absolutamente clara. Y es así curioso ver cómo patina en el vacío y distrae su tiempo en evidencias

diagnósticas, en clarividentes radioscopías, que jamás alcanzan a tener ese *mínimum* de valor normativo que el Espíritu tuvo, según parece poder verse, en todos los tiempos. De aquí su angustia, que es la angustia de ver lo que pasa ante los ojos, con acuidad perfecta, y aún, dialécticamente, comprenderlo, y de sentir que todo escapa sin remedio a su supremo rectorado...

Pero no es ésa la única forma de impotencia que el Espíritu experimenta en la época. Aun hay otra, más inmediata, más dramática.

La historia ha presenciado la agonía y muerte de muchas épocas. ¿Asiste ahora a tales trances de una de ellas? La vida de la humanidad no tiene soluciones de continuidad. ¿Qué es lo que señala el fin, la muerte de cada época? ¿Qué es lo que pervive e ingresa a la que viene? ¿Por dónde va muriendo la historia de la humanidad? Acaso la respuesta a tan graves preguntas no sea muy difícil; en todo caso, cedo por el momento a mi presunción de que cada época de la historia muere por su genio; mejor dicho, por *las formas de su genio*: cuando ha llegado a ser incapaz de continuar forjando sus formas objetivas propias, plásticas, filosóficas, religiosas, etc. En esto la muerte histórica se parece bastante a la muerte del hombre, con todas sus perspectivas agónicas y sucesorias. ¿Está muriendo "por su genio" en nuestros días una época? Tendríamos que ponernos de acuerdo sobre lo que debe entenderse por el genio de esa época. ¿Sufre, según el concepto presupuesto, la impotencia de "sus formas" auténticas? ¿Cuáles se han mostrado ser éstas? El problema no es simple; formamos parte substancial de nuestra época, y no nos es dado hacer un concluyente triaje de valores, aspirar a una perfecta autoestimación. Pero si no nos evadimos en un supremo descarte metafísico y cedemos al infinitésimo realismo que embarga ahora al espíritu pensante, no cabe duda de que el problema resultará mucho menos simple aún. Desde luego, nuestra época, como todas, es un juego de muchos elementos, un aparato de numerosos órganos y funciones: política, economía, ciencia, técnica, religión, etcétera. No cabe la menor duda de que toda la enorme máquina histórica marcha ahora mal. ¿Pero dónde está el resorte desgastado, dónde el tornillo flojo, dónde la pieza averiada? ¿O es que *todo* se encuentra en mal estado? ¿Es que falla por todas

partes? El más ligero examen descarta esta última hipótesis. A juzgar por las inmediatas apariencias, las fallas más visibles se localizan en el orden de lo económico y lo político. El resto de organismo histórico, visto de cerca, parece gozar de perfecta salud. ¿Quién podría decir que la ciencia, que la técnica, que el arte, que la arquitectura moderna, que la religión, se encuentren ahora exhaustas. Pero no cabe la menor duda de que *el todo* se encuentra trastornado, de que el programa total de la existencia parece por momentos volverse inviable. Si concedemos que, realmente, las formas políticas y económicas determinadas por el genio de la época han entrado en colapso mortal, y que, a consecuencia de esto precisamente, el resto del organismo ha caído también en crisis, es evidente que postulamos para nuestra época un mecanismo histórico, una idea de unidad mecánica de la historia humana que no parece abonada por el ejemplo del pasado, y que no sería satisfactoria para un plan de porvenir mejor cualquiera. ¿Cómo decir que tenemos ciencia, o arte, o religión, o técnica, en sus formas actuales, *porque* nuestras formas políticas o económicas eran tales o cuales? Pero si admitimos semejante supuesto, nos será necesario modificar sin tardanza cierta grave imputación que se ha venido haciendo a nuestra época; su destrabamiento, la separación de los órdenes fundamentales de la existencia. Pues en verdad, la suerte global del desquicio contemporáneo, del cual nada puede substraerse (según parece) vendría a demostrar que, contra toda sospecha, nuestra época había alcanzado una unidad más *real* y acabada que ninguna otra época. ¿Qué importancia tiene en definitiva el que se haya decretado formalmente la separación de la Iglesia y el Estado, por ejemplo, si ahora la crisis prueba el absoluto ensamble en que conjugan lo material y lo moral, lo político-económico y lo artístico, lo religioso, etc.?

Mas ahora resulta evidente que tan rigurosa unidad reposaba en realidad sobre un orden de valores fundamentalmente subvertido. En lo espasmódico de la época vese claro cómo dicho orden fincaba sobre un error esencial de jerarquizaciones. Mientras soñábase, en efecto, con que los valores espirituales fuesen los supremos de la escala, en realidad había hecho que la ciencia, que la inteligencia, que el Espíritu, reposaran últimamente sobre una base de economía-política inmediata, —no como

superestructuras de éstas (que nunca lo han sido, en sus altas expresiones) sino como meros comensales. El espíritu se ha acostumbrado a que lo político-económico sea su condición prima. Ha articulado todos sus ministerios según un orden exterior y fortuito: a la economía política (en el amplio sentido que ahora debe tener la conjunción de ambas palabras). No es raro, pues, que ahora el espíritu se sienta eminentemente temporal, eminentemente condicionado. Ha perdido su "prise". Ya no puede por sí hacer nada. Debe ya conformarse con lo que hagan, con lo que resultan haciendo, según su ley mecánica propia, los hechos y las cosas...

He ahí el principio de la angustia contemporánea. El mundo está cruzado en todas direcciones de ciegas corrientadas. El espíritu lúcido juzga la lamentable situación en que lo coloca el juego mecánico de los acontecimientos. Quisiera recobrase. No se contenta con ver claramente la realidad. Quisiera además reivindicar su supremo plano, restaurar su supremo reinado... En una época de urgencias y gritos, no sería extraño que esta altísima tarea sufriese el riesgo de traducirse en evasiones y retiros interiores. Contra el movimiento incoercible, el éxtasis... Contra la grito inarticulada, el silencio... Pero el espíritu fuerte —fuerte de sus fuerzas espirituales— acierta en actitudes activas, afirmativas, que parecen descubrir en el torbellino de la realidad, picadas abiertas hacia una promesa de horizontes mejores.

"El cristianismo triunfó y se extendió por Europa en un momento como éste (el nuestro), en que la realidad cotidiana era cruenta y confusa... Fué una manifestación sublime de pensamiento angustiado e importó la salvación en la decadencia del antiguo mundo grecorromano". "Hoy como siempre, sólo la causa del espíritu puede salvar al mundo".

He ahí la tesis que el reciente libro de Carlos Alberto Erro, —"Tiempo Lacerado", ediciones Sur— se aplica a desarrollar, con buen caudal de erudición histórica y filosófica, con riguroso método, con una notable visión orgánica del asunto, y una altura conceptual y formal extraordinaria. Es, según deja inducir el párrafo transcrito, obra "de posición", lo cual significa que acaso tenga que resignarse, por el momento, a sólo atraer a convencidos o ser rechazada de antemano por los otros. No pudiendo tenerse la certeza de que el día menos pensado deba aparecer

la obra que en un relámpago genial disipe las sombras de la angustia unánime de la época, y resuelve las contingentes polaridades de pro y contra en una suprema salvadora evidencia única, el “uso” (ya no hay juicio de las cosas espirituales) contemporáneo de esta clase de obras resulta en definitiva un evento incomputable; y admítase para la de Erro la gloria de poder quedar en la historia de las letras nacionales como una de las primeras en que se supera cierto obtuso y desmelenado provincianismo intelectual ante los problemas del presente

Toda crítica — siempre, y ahora especialmente — importa en más o menos grado la conversión de la obra considerada a un Yo “haïssable”. La actividad crítica es ahora de signo necesariamente inverso al de la creación o construcción; es la prueba del yo, esencialmente diferencial y autónomo, del yo... que no ha construído ni creado, y que debe justificarse, (cuando menos ante la obra que le ha ofrecido la alternativa) en una época en que el Yo tiende a ser bárbaramente allanado. En definitiva la legitimidad de la crítica actual reside sólo en su beligerancia. El cósmico caos de nuestra época ofrece la compensación de brindar a cada uno la “chance” de una simplificación personal del inabarcable panorama. ¿Dónde está la mente que pueda ordenar ahora la sinfonía enorme, que parece cacofonía para la Razón que siente el caos como un extrarazón precisamente? ¿Qué director de orquesta va a encontrar el golpe de batuta conjuratorio del concierto enloquecido? Por el momento sólo puede tratarse de que cada uno se afane en articular sus pensamientos, en arquitecturar su razón, organizar, reconcentrar, afirmar su espíritu, ver y verse. (La época es de una dispersión aterrante; está llena de señas y gritos que parecen llamar, con señuelo apremiante e inexcusable, a todos los rumbos. Una de las leyes “fundamentales” de la época, que ha penetrado en todos los órdenes de la vida, es la velocidad; pero una velocidad, diremos, “centrífuga”, que arranca al individuo del centro y lo proyecta a la simple distancia. Conviene pues, regresar un poco a la vieja quietud, a la reflexión estática, al centro reflexivo del individuo. Conviene que el individuo se valorice, como ser de conciencia y de pensamiento, vale decir sobre el fondo de sus bienes supremamente estáticos y absolutos). De lo que se trata es de que el hombre se encuentre a sí

mismo, se sitúa en sí mismo, en ésta época en que todo se empeña en externarlo y convertirlo a un juego mecánico e impersonal. Si ha de resultar que el hombre no pueda en definitiva substraerse a estas fuerzas fortuitas, que al menos vaya a ellas potenciado como ser moral y de reflexión. No hay otra actitud de decoro para un espíritu que no puede concebir el nirvana, ni aún bajo las promesas del vértigo dinámico. Es precisamente porque la época quiere liquidar a toda costa al individuo, que es necesario que el individuo se defienda a sí mismo, en cuanto "persona", en cuanto ser de autonomía interior, de conciencia y de capacidad reflexiva. Si el hombre debe inevitablemente verse atado a algún carro, que no lo sea al menos como bestia; que lo sea, al menos, en el triunfo de la conciencia de su infortunio, en plena llamarada de su voluntad de rebelión. "Por eso, dice Erro, uno de los principales servicios (yo diría deberes) del intelectual, consiste en plantearle exigencias ideales a las cosas". "El verdadero intelectual se conoce en que es capaz de quedarse solo con su conciencia".

¿A qué título, de qué punto de vista, puede discutirse o contradecirse estos principios, que en la obra de Erro se presentan profesados y organizados con gran lucidez, con gran lealtad y consecuencia consigo mismos, y — lo que es más sorprendente — sin el menor asomo de ferocidad dogmática? Yo (lo más "haïssable" acaso de mi Yo circunstancial) le pediría desde luego algunas aclaraciones, mas bien en punto a su método que me parece excesivamente predispuesto por la posición ideológica. No hallo convincente que para aclarar nuestra época quepa tomar el ejemplo el caso histórico de los años de la decadencia del imperio romano. En realidad creo que no hay ejemplo histórico posible. Ha habido muchos caos, muchos trastornos en la historia, pero siempre referidos a *un orden vigente* hasta entonces, que siempre fué, en sus elementos materiales distinto del que en el actual desorden se liquida. ¿O es que descuéntase que los efectos psicológicos y espirituales del desorden deben ser siempre, mecánicamente, los mismos, y sólo pueden conducir a formas reactivas, siempre, mecánicamente, iguales? Nuestra época se diferenciaría de aquella cuando menos en este detalle: en que (ateniéndonos al esquema de Erro) la de la decadencia romana vivía orgánicamente según una con-

cepción filosófica antidramática unitaria, mientras que la nuestra se presenta como desprovista de toda filosofía propia, después de haber vivido dos mil años de concepción dramática cristiana. ¿No está ahí el toque decisivo? Si en la época de la decadencia romana aparece el cristianismo contrapuesto al epicureísmo y al estoicismo, no se ve hoy a qué postura esencial del espíritu tendría que contraponerse, como no sea a alguna propia desviación fortuita. Nótese que en el cuadro del mundo antiguo el cristianismo brota como algo distinto de una mera concepción filosófica: como una religión vivida, como una forma de vida, hasta como una voluntad política (que se iría concretando poco a poco). La filosofía precedente, en cambio, si bien encerraba siempre un principio de ética práctica, era más bien puramente teórica y crítica, y nunca llegó a traducirse en una acción social o política; fueron posturas mentales principalmente reflexivas, a las que se acogió tardíamente la impotencia espiritual creadora de los pensadores y políticos de la decadencia romana. Erro mismo lo reconoce, cuando apunta que “el pensamiento católico, simultáneamente con cada explicación teórica establece la disciplina, el orden correlativo, mientras que el pensamiento profano explica, casi siempre, sin ordenar”. “El catolicismo se caracteriza por una concepción imperialista del conocimiento y de la moral”.

¿Hay alguna regla acerca de la autenticidad histórica del espíritu? En la primera mitad del siglo pasado surge Kierkegaard, cuya filosofía lacerada parece ser la que conviene más auténticamente al carácter de nuestra época, a juicio de Erro. Ya es un hecho sugestivo el que el filósofo más adecuado a nuestra época proceda... de otra época, tan fundamental y formalmente distinta de aquella. ¿Fue un precursor? ¿O simplemente formulaba la continuidad intemporal o supertemporal del espíritu dramático de la era cristiana que viene cubriendo las etapas históricas del mundo occidental? ¿Si fuese esto último, qué salida se ofrece al caos contemporáneo?

Veinte últimas páginas de su libro dedica Erro al “Sentido del momento actual en la Argentina”. Lástima tan pocas. El asunto necesita que espíritus como ese se apliquen intensivamente a su estudio. Del problema universal del presente hay mucho escrito; de cómo nuestro destino

local engarza —o puede engarzar— en él, nada. Y esto sería lo que nos hace falta, a ver si podemos llegar a salvarnos de ese indeciso resbalar a la deriva de corrientes extrañas, que nos juega en todos los terrenos...

BERNARDO CANAL FEIJOO

## CARTA A BERNARDO CANAL FEIJOO

Mi distinguido colega y amigo:

Con conmovida gratitud he entregado a *Sur* su comentario sobre *Tiempo Lacerado* que Ud. ha tenido la deferencia de enviarme.

Quiero decirle, ante todo, que celebro mucho que mi libro haya sido motivo para que Ud. escribiera consideraciones tan incisivas sobre la índole del momento que vive el mundo, y como su comentario contiene una generosa apreciación sobre mi obra, quiero decirle también que no me expreso así por mera fórmula de cortesía; soy plenamente sincero al escribir tal cosa.

El método de *Tiempo Lacerado* — sobre el que Ud. me pide algunas aclaraciones — no supone válido ningún paralelismo absoluto entre las diversas edades históricas. Sin duda las edades históricas (lo mismo podría decir los momentos históricos o los períodos históricos) son irreducibles e inidentificables. Las edades históricas no se repiten ni pueden repetirse. Por eso digo en la pág. 129: "Retornar a la Edad Media me parece tan absurdo como volver a la antigüedad greco-romana. No se trata de volver, sino de empezar, o, mejor dicho, de rectificar; y así como la Edad Media sufrió el desacato y la crítica del Renacimiento, la edad histórica que se inicia con éste va a ser y está siendo profundamente rectificadas por el mundo actual. Creo que esto es todo lo que puede afirmarse seriamente". Aludo así, sin nombrarlo, al libro de Berdiaeff, *Una*

*Nueva Edad Media*, cuyo título ya envuelve error porque implica una imposibilidad histórica.

Pero afirmar que los hechos de la historia no se repiten, no es lo mismo que afirmar que son absolutamente diversos, que, por lo mismo, no pueden compararse y, finalmente, que a consecuencia de tal diversidad absoluta no puede servir el estudio del tiempo pasado para ayudar a comprender y aclarar el sentido del tiempo presente. Y esto nos llevaría a considerar el carácter y el valor práctico de la ciencia histórica, a reconocer el camino que va desde Turidides y Polibio hasta Ranke, Taine, Mommsen y Huizinga, pasando por Vico, Bayle, Voltaire, Montesquieu, Hegel, Wildelhand, Rickert, Dilthey, Croce, etc., cosa que no podemos hacer aquí ni siquiera cinematográficamente. Nos limitaremos, por eso, a expresar nuestro parecer abreviándolo en pocas palabras. “Precisamente desde el punto de vista de las ciencias — dice Heidegger — ningún dominio tiene preeminencia sobre otro: ni la naturaleza sobre la historia, no a la inversa. Ninguna manera de tratar los objetos sobrepuja a otra. El conocimiento matemático no es más riguroso que el filológico-histórico; sólo posee carácter de “exactitud”, que no coincide con el rigor. Pedir exactitud a la historia valdría atentar contra la idea del rigor específico de las ciencias del espíritu”. La mayor exactitud de la matemática proviene no de que su método sea más riguroso que el de la historia, sino de que el objeto de su indagación es homogéneo, mientras la historia maneja hechos relativamente heterogéneos. Relativamente heterogéneos, adviértase bien y no absolutamente diversos. No hay hechos históricos idénticos pero hay hechos históricos semejantes.

La razón de esa no absoluta diversidad consiste — entre otras muchas — en que los pueblos tienen memoria, tienen tradición; en que ellos no están gobernados sólo por los vivos sino también por los muertos. Si los hechos históricos fueran absolutamente diversos, la historia tendría que ser una ciencia meramente descriptiva. Y el conocimiento de la historia carecería de todo valor práctico; sería tan sólo erudición. Yo creo que también es sabiduría, en el sentido normativo en que los antiguos empleaban esta palabra.

Teniendo por cierta, pues, esa solo relativa diversidad de los hechos

históricos y, por ende, su posible semejanza, y tratándose de poner de manifiesto que estamos en un momento en que se opera un tránsito a una nueva edad, yo he ido a buscar en el ejemplo más clásico a este respecto — el de la decadencia romana, el del paso de la Antigüedad a la Edad Media — si existen algunos rasgos parecidos con los de la hora actual. Y he encontrado estos tres: una realidad cruenta y caótica, el pensamiento angustiado con su peculiar reacción y la conciencia de la obscuridad o miseria de la época, que se hace patente en Roma cuando la capital del Imperio cae en poder de los bárbaros. El paralelismo que yo reputo válido se extiende hasta ahí y nada más que hasta ahí. El resto — todo el resto — me parece profundamente distinto y, desde luego, no considero que el proceso de nuestra época se desarrolle como el de la decadencia romana, yendo de una concepción antidramática, unitaria en el fondo, aunque diversa en la forma, (estoicismo y epicureísmo), a una concepción dramática de la vida (cristianismo). Esta afirmación me exime de considerar in-extenso las otras observaciones que Ud. formula, indudablemente exactas partiendo de la base de que el método de mi libro admite como válido un paralelismo histórico tan amplio.

Inmediatamente, estoy seguro, se me formulará esta pregunta ¿por qué, entonces, en su obra se estudia el estoicismo, el epicureísmo y las diferencias de estas dos doctrinas con el cristianismo, en lo que concierne a la posición que asume cada una de ellas frente al drama de la existencia humana?

La razón se encuentra en el objeto de *Tiempo Lacerado* que explico en la nota preliminar. Empiezo allí diciendo que el hombre actual se mueve en una realidad dramática y que la substancia propia de nuestro tiempo está recogida en libros como *Voyage au bout de la nuit*, de Céline. Luego agrego: “En este libro hemos de ver el significado positivo de la concepción dramática de la existencia a que dan lugar las situaciones en que se hace carne en la mente la miseria del tiempo y cómo ellas constituyen un clima propicio para la creación espiritual, para el amanecer de nuevas formas de vida. Nunca gira tan bruscamente la brújula de la historia”.

Me interesa mostrar que la situación dramática en que está colocada

la existencia del hombre de hoy — no sólo la del hombre culto, del filósofo o del artista, agitados casi siempre, en virtud de nativa predisposición, por fuertes vientos espirituales, sino la del hombre de la calle, la del hombre oscuro y anónimo — no aparece, cuando se la mira en profundidad, como un ciego azote o una simple decadencia. Lo que se ve en la superficie no es nada más que dolor negativo, sombrío, pero cuando se ahonda la visión surge un horizonte decididamente diverso. Se discierne, entonces, la dignidad de ese drama, lo positivo que encierra en potencia.

Para lograr esa demostración hay, desde luego, muchos caminos a seguir. Yo he escogido uno entre varios otros y éste es el de poner de manifiesto cómo la decadencia del mundo antiguo está antecedita de una concepción antidramática de la vida y como se sale de ella admitiendo conscientemente el drama de nuestra existencia, según hace la doctrina cristiana. Y he seguido este camino sobre todo porque así puede recordarse a la vez a nuestra gente, que sólo tiene la experiencia del cristianismo actual, cómodamente instalado en la tierra y hasta aliado con todo lo que temporaliza la existencia y la despoja de su desgarramiento dramático, cómo el cristianismo en su origen, que es como decir en su momento más auténtico, tuvo un acento estremecido de inquietud y vivió de verdad el caudal de su doctrina. Desde tal punto de vista, el presente instante puede considerarse propicio para un nuevo esplendor del cristianismo. “Quand une certain détresse, quand un certain goût d’une certaine détresse, quand un certain degré au plutôt quand un certain ton d’une certain détresse apparait, dans l’histoire du monde, c’est que la chrétienté revient”, decía Péguy.

Lo que más ha impresionado a los escritores que se ocupan de estos temas es el parecido entre estoicismo y cristianismo. No su diferencia. Es que los han absorbido las semejanzas éticas, que sin duda son grandes, y esta concordancia resaltante les ha hecho descuidar todo el resto. ¡Cuántas diferencias si se mira el conjunto por encima de las normas prácticas de la moral! ¡Cuántas y qué profundas!. Si se hiciera una enumeración esquemática de lo nuevo que traía el cristianismo, se vería qué larga es: 1º la afirmación plena de la inmoralidad del individuo; 2º la resurrección de la carne; 3º la fé personalista (lo que han aclarado tan

bien Kierkegaard y Unamuno); 4º la idea de la caída y del pecado original; 5º el concepto de la encarnación divina; 6º una nueva valoración de la naturaleza, etc., etc. Pero más que todo esto lo que hacía radical la oposición entre estoicismo y cristianismo, lo que trocaba las diferencias en verdadero antagonismo, era el antidramatismo del primero y el dramatismo del segundo. Porque sobre casi todos los otros puntos la relación era ésta: donde el cristianismo dice sí, afirma plenamente, el estoicismo guarda silencio; no dice nada o afirma tímidamente. Más en lo que concierne al drama, la relación es esta otra: donde el cristianismo dice sí, el estoicismo dice no.

Todos los estoicos fueron *doctrinariamente* antidramáticos; pero no todos lo fueron temperamentalmente. Y esta es otra de las razones por las cuales la distancia entre estoicismo y cristianismo se considera por lo general más reducida de lo que en realidad es. El ejemplo clásico de un temperamento dramático, doctrinariamente antidramático, es el de Marco Aurelio. Unamuno lo cita en primer término, junto con San Agustín, Pascal, Rousseau, René, Obermann, Thomson, Leopardi, Vigny, Lenau, Kleist, Amiel, Quental y Kierkegaard, entre los hombres que se han caracterizado por un sentimiento trágico de la vida. En la existencia de Marco Aurelio el drama está metido hasta muy adentro, pero en su obra no aparece en ninguna parte. Ha dado mucho que hablar a los historiadores la melancolía de este príncipe — acentuada hasta la tortura íntima en sus últimos años — que asistía con un dejo de ausencia a las ceremonias oficiales y volvía de ellas apresuradamente a encerrarse con los libros de sus filósofos favoritos y con sus meditaciones en la cámara imperial. Esa melancolía es el fruto que engendra en cualquier alma noble, un temperamento que se traiciona. Si Marco Aurelio hubiera gritado su angustia, si se hubiera confesado en sus libros en vez de mostrarnos un yo sometido a la doctrina estoica, que desde el fondo de su ser rechazaba, hubiera vencido esa impresionante tristeza. La melancolía de Marco Aurelio es auto-falsificación espiritual.

Le ruego que me tenga por su leal amigo y quiera aceptar mis expresiones de alta estimación intelectual.

CARLOS ALBERTO ERRO

## CRITICA DE ARTE

DOS SURREALISTAS: J. PLANAS CASAS  
Y J. BATLLE PLANAS

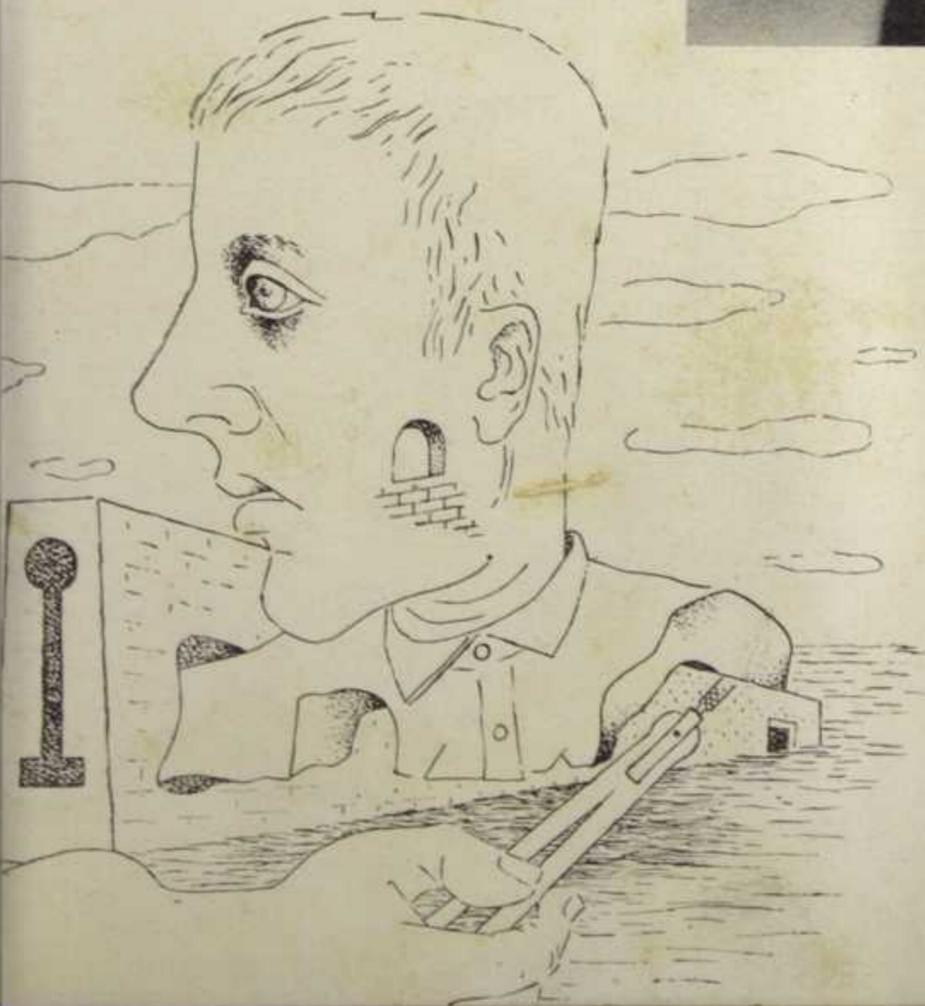
La mejor ocasión para presentar un artista al público es cuando el artista expone sus trabajos. Es la ocasión típica para el crítico porque tiene a su disposición, como ilustración de su postura crítica positiva o negativa, las obras expuestas. Pero muchas veces está bien infringir ese orden de cosas para anticipar al público el trabajo interesante de un artista. Es una ofrenda pública de estima y de confianza que el crítico dedica a un artista bajo su responsabilidad personal, animado por una finalidad de aliento y de reconocimiento a la seriedad de un esfuerzo, que no debe confundirse con el vano prurito de descubrir la "celebridad" del futuro.

Hemos visitado varias veces el estudio que tienen en común, el escultor Planas Casas y el pintor Batlle Planas; hemos hojeado atentamente carpetas llenas de dibujos sutiles de suaves claro-oscuros que representan un verdadero diario emocional escrito en términos plásticos; hemos conversado largamente, no con carácter de entrevista sino con la tranquila confianza que nace de ideales comunes y que conquista al hombre más tímido porque se ve comprendido también en los matices inconfesados de lo íntimo. Durante mucho tiempo seguimos con más asiduidad su trayectoria serena y severa hacia conclusiones ordenadas y de valor seguro. Este proceso de mayor acercamiento, de análisis y de estima por el trabajo de ellos tuvo su desarrollo lógico transformándose en amistad.

Esos dos artistas llegaron al surrealismo por un proceso de revisión y de conocimiento de todos los movimientos de vanguardia, pero, no obs-



PLANAS CASAS (Escultura)





tante ser éste el camino común, vale la pena hablar de ello brevemente porque comprende una disención de actualidad. La debatida cuestión de un arte social, demasiado teorizada desde puntos de vista literarios que someten siempre, sin advertirlo, la plástica a la demagogia, no han hecho más que desalentar a todos los artistas más concientes de las finalidades intrínsecas, y siempre revolucionarias, del arte, y estimular necesidades de evasiones en tentativas más concretas. Entre la exaltación de un "realismo" que pide, todavía, prestado al romanticismo de las primeras luchas obreras, sus personajes, y los viste con blusas actuales de corte colectivista y la evolución del surrealismo que pasa de la teorización y de la exaltación del desorden y llega progresivamente a incluir los problemas sociales y los actualísimos derechos concretos del pueblo, es fácil comprender la vitalidad del surrealismo que atrae fuerzas nuevas, como los dos artistas de que hablamos, y que atraerá cada vez más.

La evolución del surrealismo ha alcanzado verdaderas conquistas teóricas básicas; quedan sólo algunas incógnitas, que podrían llamarse prácticas, para los plásticos que quieren arriesgarse. El surrealismo trastorna los métodos de expresión, cambia totalmente la faz de la representación anecdótica, sentimentalmente trágica según los conceptos sociales del romanticismo y le substituye una atmósfera de drama colectivo. Está excluida la representación conmovedora del trabajador cansado, del emigrante desilusionado, del exilado nostálgico, del burgués ultrasaciado, etc. A estas justas exclusiones, porque ya no pueden conmover fuertemente nuestra época, es necesario sustituirlas con otro mundo de expresiones y de imágenes. Este salto hacia adelante del movimiento surrealista — que no está, en nuestro sentir, en contradicción con su pasado anárquico individualista, a pesar de las declaraciones de los propios surrealistas, porque ese pasado encuadra en la evolución histórica del movimiento como una esencial fase polémica necesaria para restituir la emoción a la entidad hombre — emoción que había perdido en las sinuosidades de las costumbres burguesas — resuelve y aclara, en principio, un escabroso problema que presentían los artistas más inteligentes, militantes del sector del arte de contenido social (\*).

(\*) Para evitar largas citas invitamos a los lectores a leer la nota de GERVASIO GUILLOT MUÑOZ: *Revisión y justiprecio del suprarrealismo*. ("SUR", N° 10).

Y subrayamos que resuelve el problema *en principio*, porque, si en lo que concierne a la literatura, las consignas surrealistas son totalmente aceptables, para los plásticos pueden ser, en cambio, peligrosísimas, si no están sostenidas y controladas por disciplinadas leyes de expresión plástica.

Lo que nos hace anticipar al público, con seguridad, la obra de Planas Casas y Batlle Planas, más que sus vastos propósitos, es su labor realizada y los resultados plásticos logrados, huyendo, precisamente, de los peligros literarios que denunciábamos anteriormente. Por lo demás, las dos láminas incluídas, pueden convencer más que las palabras.

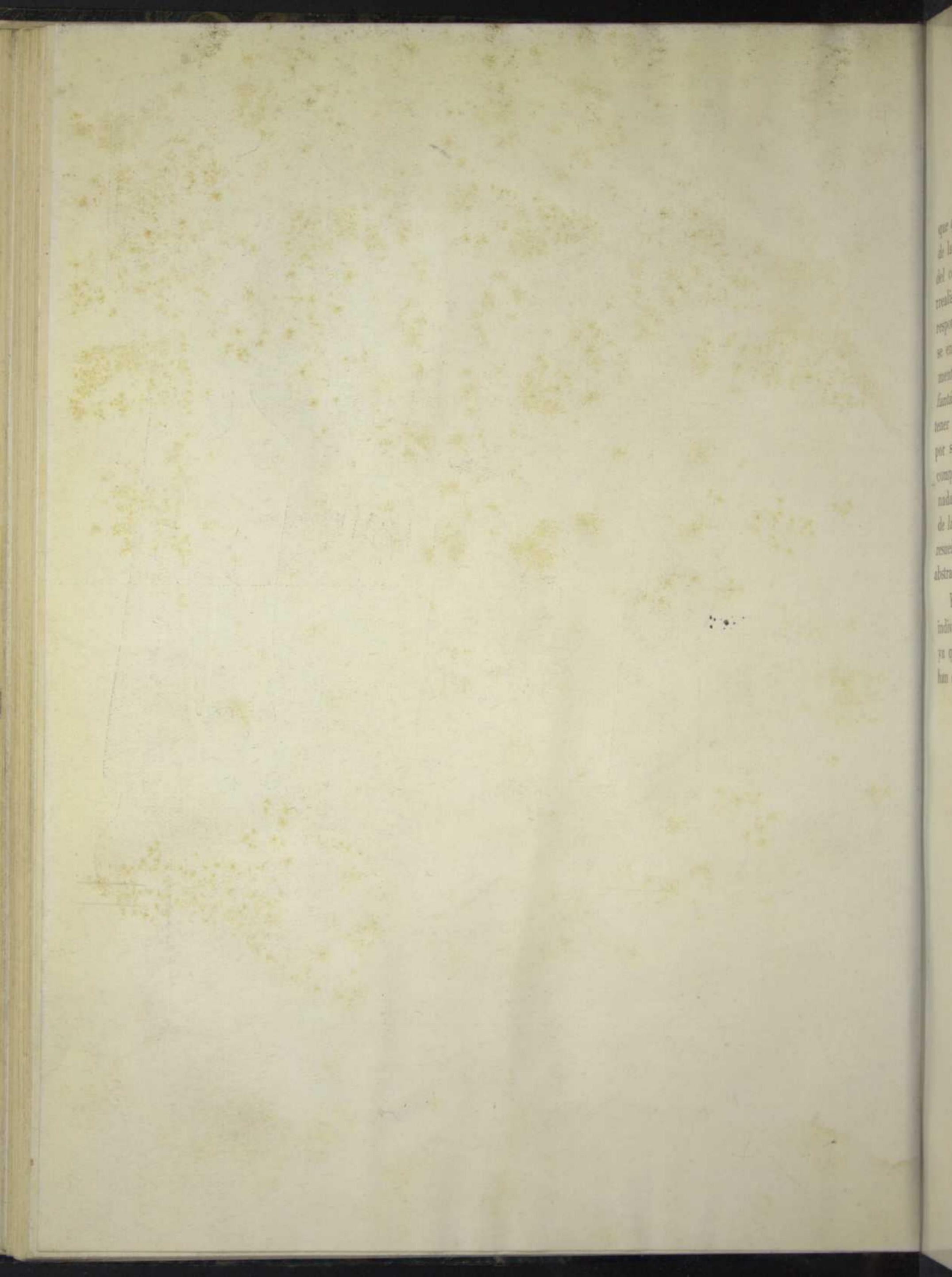
El escultor Planas Casas como puede verse, precisamente, en la lámina ilustrativa, busca desarrollar, en potencia, sus emociones plásticas en ritmos de masas puramente monumentales, en el dualismo de equilibrio propio de la escultura entre planos y relieves, luces y sombras, sin pedir prestado armonías estilísticas y clásicas. Y lo logra con plena unidad: las luces y las sombras están estudiadas rigurosamente y con inteligencia para que no se transformen en elementos deformantes; sus ritmos y sus modelados no son partes sueltas para encajarlas luego sino motivos sin interrupción que guían el ojo para la interpretación total de la expresión y de la armonía de la masa monumental. Sus carpetas de dibujos son como una mirada al porvenir de estas esculturas. Planas Casas experimenta el abstractismo como una disciplina estrictamente plástica y de composición, y la publicación del sutil dibujo junto a la tosca escultura no es casual. Planas Casas piensa siempre en el hombre y quiere introducir, como medida de equilibrio de su mundo imaginativo, al hombre con su drama y con sus imprevistos. Precisamente en esa conquista hay una gran aspiración ideal del arte difícilísima de alcanzar. Nosotros creemos que necesita volver a los griegos para encontrar materia para tales ambiciones, y, tal vez, a las conquistas de los filósofos, más aún que a las de los plásticos, para encontrar material para aspiraciones similares.

Batlle Planas es menos disciplinado; tiene los defectos del pintor; es más joven que el escultor, más áspero e insatisfecho en sus realizaciones. Las primeras realizaciones en color tienen todos los defectos de temperamento enunciados, comprendiendo un excesivo rigor doctrinario



BATLLE PLANAS (Pintura)





que quema la substancia del color. Para decir la verdad, los fantasmas de la imaginación son más hermosos en blanco y negro, y el problema del color, para el surrealista, es difícil. Examinemos dos pintores surrealistas de valor indiscutible como Dalí y De Chirico, más ellos tampoco responden enteramente, en nuestro sentir, al problema del color. Dalí se entrega a un color brutalmente realista, a un claro-oscuro minuciosamente fotográfico, pero no consigue dar un verdadero equivalente de color fantástico a sus fantásticas imágenes. De Chirico, en cambio, para mantener una atmósfera estática e inerte, cargada de misterio y dramatizada por sombras, consume la substancia del color y tiene que sostener la composición con un dibujo de contorno creado con las armas más refinadas de la inteligencia. Sostener el color y la forma sin la sensualidad de la materia es casi un problema imposible; para encontrar alguna cosa resuelta en ese sentido es menester, tal vez volver a los colores de ciertos abstractistas absolutos como Mondrian.

En este punto culminante del color invitamos a Batlle Planas para individualizar el camino a recorrer y a establecer sus ambiciones futuras, ya que sus imágenes, como puede verse por la pintura y el dibujo, se han depurado y ha logrado una verdadera fuerza emotiva.

A. R.

Cabe  
Mon  
Inter  
le  
Mar

N O

Cart

Trat

Letra

L

Letra

w

Carta

Circo

B

Todos los  
reproduc

Todos los

Los sig  
de w

# I N D I C E

	<u>Pág.</u>
Cabezas de tormenta, por <i>André Breton</i> .. . . . . .	7
Monumento al mar, por <i>Vicente Huidobro</i> .. . . . . .	41
Interpretación existencial de la duda cartesiana, por <i>Emi- le Gouiran</i> .. . . . . .	48
Maruja Mallo, por <i>Attilio Rossi</i> .. . . . . .	63

## N O T A S

CARTAS ABIERTAS: — José Bergamín — Victoria Ocampo	67
TEATRO: García Lorca en el Odeón, por <i>José Bianco</i> .	75
LETRAS ALEMANAS: Una pedagogía del odio, por <i>Jorge Luis Borges</i> .. . . . . .	80
LETRAS ARGENTINAS: Tiempo lacerado, por <i>Bernardo Ca- nal Feijóo</i> .. . . . . .	82
Carta a Bernardo Canal Feijóo, por <i>Carlos Alberto Erro</i>	91
CRÍTICA DE ARTE: Dos surrealistas: J. Planas Casas y J. Batlle Planas, por <i>A. R.</i> .. . . . . .	96

*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.*

*No se aceptan colaboraciones espontáneas.*

ESTE TRIGÉSIMO SEGUNDO NÚMERO DE "SUR"  
ACABOSE DE IMPRIMIR EL DÍA TREINTA Y  
UNO DE MAYO DE MIL NOVECIENTOS  
TREINTA Y SIETE, EN LA IM-  
PRENTA LÓPEZ, PERÚ 666,  
BUENOS AIRES

# SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAÑO

BUENOS AIRES