

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

JULIO DE 1937

AÑO VII

BUENOS AIRES

STUR

REVISTA MENSUAL

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE

ESCUELAS DE GUAYAMA

BUENOS AIRES

Guay
CUE
Lógica
Pue
o

S U M A R I O

J O R G E S A N T A Y A N A

EL ULTIMO PURITANO

F E D E R I C O G A R C I A L O R C A

POEMAS POSTUMOS

B E N J A M I N F O N D A N E

EL POETA Y LA ESQUIZOFRENIA

LA CONCIENCIA VERGONZOSA

A N I B A L S A N C H E Z R E U L E T

REFLEXIONES SOBRE EL

ABURRIMIENTO

N O T A S

Guglielmo Ferrero: La libertad del espíritu y los poderes sin freno.
CUESTIONES CIENTIFICAS DE NUESTRO TIEMPO--*José Babini*
Lógica, logística, logomaquia.--CENTENARIOS--*Wadim Strachkof*:
Pushkin. — LETRAS INGLESAS — *Julio Irazusta*: Reflexiones
de traductor: La última novela de Huxley. *Jorge Luis*
Borges: H. G. Wells y las parábolas. — LETRAS
FRANCESAS — *Guillermo de Torre*: Una apología
de la literatura. — CINES Y FILMS — *Victoria*
Ocampo: Dejad en paz a las palomas (Un
nuevo cine abre sus puertas). *Maria Rosa*
Oliver: "La kermesse heroica" — CRI-
TICA DE ARTE — *Attilio Rossi*:
V Salón de Arte de La Plata.
II Salón de Artistas Decora-
dores (con 4 láminas de
grabados fuera del texto).
CALENDARIO
(Revista de temas
del mes)

EL ULTIMO PURITANO

Prólogo

En los primeros años que siguieron a la guerra, Mario Van der Weyer fué casi vecino mío en París, pues vivía justo donde la orilla izquierda deja de ser Barrio Latino y yo donde todavía no es Faubourg Saint-Germain. Este corto espacio, unido al bastante mayor de nuestras edades respectivas, se franqueaba fácilmente merced a su chispeante buen humor; y, algunas veces, a tiempo que recogía mis papeles al anochecer y me disponía a salir para tomar mi cena solitaria, sonaba un timbrazo, decidido y confiado, inconfundible, y no bien había abierto la puerta, le decía:

—“¡Ah! Vanny (que así le llamaban sus amigos ingleses). ¡Qué grata sorpresa! ¡Hace un siglo que no cenábamos juntos! — Y durante el resto de la noche nuestra conversación versaba, por décima vez, sobre los abundantes recuerdos que mi vieja amistad con su familia — muy anterior a su nacimiento — nos proporcionaba. No se podía llamar conversación; eran medias palabras, y por eso las repeticiones no nos enojaban, como tampoco nos enojan en nuestros recuerdos.

Recordábamos, a menudo, el día aquel de verano en que le ví, por primera vez, en Windsor, mientras se atracaba de fresas en el jardín de un peregrino amigo mío, y casi pariente, llamado Howard Sturgis, que era amo y ama de casa, a la vez, que recibía el homenaje de un enjambre de amigos y allegados, rodeado de muelles cojines, de perros recogidos y de — ingenio y ternura — todos los refinamientos. Tampoco olvidaba la réplica que Vanny había dado cuando al cumplimentarle acerca de la airosa forma de su sombrero, repuso:

—“Es el sombrero más lindo y más económico de todo Eton: Busby’s en el Arlington Mews; látigos, sombreros y libreas y rebaja de ocho peniques sin escarapela. No es más que un sombrero de lacayo”.

Y, entonces, Mario continuaba el hilo de nuestros recuerdos:

—“Aquel viejo Busby se parecía a Mr. Pickwick. Con su cuello de paloma buchona y la cabeza engallada para observar el efecto que producía un sombrero nuevo sobre su cliente: ‘Le cae perfectamente, señor; no encontraría Vd. nada mejor, señor; gracias señor.’ Y nos habíamos hecho amigos desde la primera vez que le compré un sombrero.

Me acompañaba hacia la puerta y yo le paré en seco:

—“Dígame Mr. Busby ¿y si mi familia se arruinase y tuviera yo que buscar trabajo, cree Vd. que serviría, para lacayo?”

—‘¿Usted lacayo señor? en modo alguno; digo, claro que sí, señor, que haría Vd. un lacayo estupendo; no habría otro con más agilidad para saltar del pescante y abrir la portezuela a las damas!’ — ‘Entonces Mr. Busby ¿me querría Vd. recomendar? habría de ser, por lo menos, a una condesa, — añadí, guiñándole un ojo — y joven.’ Y de pronto, poniéndome rígido, y llevando al sombrero un dedo tieso, le abandoné mientras decía: ‘Un pollo tan despierto como Vd. ya encontrará colocación sin necesidad de recomendaciones.’ Mas todo esto es cosa antigua. Aquel viejo Busby no existe ya. Nadie quiere látigos, sombreros ni lacayos y donde queda algún lacayo lleva una gorrita absurda de visera. Hasta han desaparecido los Arlington Mews.”

—“¡Qué importa!”, solía contestarle, “es posible que cuando la gente ordinaria imponga las modas, recobre el traje masculino su antigua gallardía. Los lacayos iban mejor vestidos que los señores; hoy en día las buenas maneras de los señores tan solo exigen que estén escrupulosamente aseados, correctos y desapercibidos. Hasta los militares detestan todo aquello que pueda parecer petulancia, exhibicionismo agresivo y se sienten incómodos entre galones rojos o áureos, refugiándose, en cuanto les es posible, dentro de la bendita penumbra del kaki. Y no es que el industrialismo uniformado nos disculpe, al resto de los mortales anodinos, de tener preocupación personal o de poner esfuerzo. Ni

podemos quedarnos cortos, ante la norma establecida, ni extralimitarnos. Y, así, sucede que componemos nuestra triste figura, entre susto y temblor, con más miedo a la condena, que ilusión en la gloria.”

—“No es ese mi caso” dijo irguiéndose Mario, “me agrada bastante acicalarme y atraer las miradas de las gentes.”

—“Ya lo sé; pero es que tú eres una rara excepción: un conquistador profesional, un pisaverde por entre millones de cuervos. Tienes el valor de tu naturaleza pletórica, igual que tu padre la tenía de su delicadeza. En aquel tiempo cualquier otra suerte de emancipación hubiera parecido hostil y amanerada; él siguió siendo la inocencia misma, tanto en su persona como en sus afectos, y a pesar de un ilimitado fervor intelectual. Por eso le llamábamos todos “Harold querido”. Eras demasiado joven cuando murió para que pudieras apreciar sus calidades y sus defectos. ¿Qué edad tenías tú exactamente?”

—“Unos siete años”.

—“Cuando para ti no era más que “papá” que hace dibujos divertidos y que lee en voz alta cuentos de Stevenson para mejorar tu inglés. Había muchos de estos americanos “de luxe” en mi generación, empeñados en prolongar su juventud en L'École des Beaux Arts y en casa de Julien con la esperanza de que podían revivir la era de Pericles. Ya en nuestros días de Harvard, re-

cuerdo cómo irrumpía, emocionado, cuando se le acababa de ocurrir el tema de alguna ilustración cómica. Y no lograba encontrar el pie, y el dibujo, empezado varias veces, iba al cesto de los papeles. Más adelante, cada vez que desesperaba de llegar a ser un gran pintor — cosa que le sucedía cada dos años — recordaba su afición a la genealogía y partía a Holanda a la busca de antepasados. En aquel mismo jardín de Windsor, donde caímos en admiración delante de tu sombrero, descubrió, cierto día, que vivían en la vecindad los miembros de una conocida familia inglesa de Van der Weyer, y no paró hasta que fué llevado ante el viejo coronel, el cual le puso al corriente de su árbol genealógico. Pero, por más que buscaba, jamás halló la más remota relación entre aquella familia y los Van der Weyer de Nueva York. Derrotado en la genealogía privada, rebotaba hacia la heráldica en general y una magna obra que constantemente proyectaba emprender acerca de la heráldica en la arquitectura. Solía decir que su ambición mayor consistía en dedicar su vida a una cosa nimia y que la heráldica contenía, para él, la clave de todas las artes y que era una autoexhibición sobre el escudo de la autodefensa. Pero, una vez enunciado este brillante principio, ya no le quedaba nada más que decir sobre el particular, y rechazada así la ola de su entusiasmo, recaía tranquilamente en la afición a coleccionar ex-libris.”

—“A nadie perjudicaba entreteniéndose así — respondía

Mario, cuyo rostro tomaba una actitud más grave — empero, en cambio, casándose con mi madre privó al mundo de la que pudo haber sido la mejor *prima donna* de su tiempo.”

—“Pero si tu padre no se hubiera casado con tu madre, ¿dónde estarías tú? La mayor satisfacción, para nuestro “Harold querido”, hubiera sido ver a su bella mujer pisar las tablas en calidad de diya famosa y, con toda la gloria que concede el genio, flotar, de ovación en ovación, sobre un océano de homenajes en flor. Pero ni ella, ni su respetable parentela italiana, querían oír hablar de eso, puesto que su porvenir estaba asegurado. Desde su punto de vista aquella declaración del joven y rico americano, había llegado a tiempo de salvar la situación”.

Y, así, proseguía nuestra conversación, entre recuerdos que se hacían más gratos cuanto más lejanos eran; hasta que, tarde o temprano, se imponían los acontecimientos recientes y Mario me hablaba de algún amigo suyo caído en la guerra, o de aquel superviviente que no sabía qué hacerse. Una noche, al levantarse alborotadamente de la mesa contigua, unas señoras americanas, que temían llegar tarde al último éxito del *Vieux Colombier*, Mario las acompañó hasta el taxi, prometiendo enseñarles Montmartre a la noche siguiente, después de la ópera; y cuando regresó y volvió a impregnarse de quietud aquel cuartito de *La Perouse*, donde nos quedamos solos, recayó, como tantas otras veces, nuestra

conversación, en el joven Oliver Alden, que era el más próximo, para nosotros, entre todas las víctimas que había hecho la guerra. Primo de Mario, había sido además su mejor amigo y el mejor dotado de todos mis discípulos durante mis últimos tiempos en Harvard.

—“¿Sabe Vd. lo que estoy pensando? dijo Mario, después de una pausa, “que debería Vd. escribir la vida de Oliver. Únicamente Vd. podría hacerlo”.

—“¿La vida de Oliver? ¿Pero es que tenía una vida digna de ser biografiada? ¿Y por qué he de ser yo, mejor que otro alguno, quien deba, en mi vejez, abandonar la filosofía y dedicarme a componer historia, aún en el supuesto de que la historia de Oliver tuviera hechos que narrar?”

—“Hechos no; pero sí algo que quizá le cause cierto placer maligno describirlo: la propia condenación del puritanismo. Oliver fué el último puritano”.

—“Temo”, repuse con una melancolía medio fingida, “que siempre habrá puritanos en este pícaro mundo. El puritanismo es una reacción natural en contra de la naturaleza”.

“No quiero decir que el puritanismo ha muerto en todas partes. Siempre puede haber gente nueva que lo emprenda, pero en Oliver el puritanismo se fué desarrollando hasta llegar a su final

lógico. Se convenció a si mismo que estaba mal ser puritano y lo hizo con razones puritanas”.

—“¿Y, a pesar de ello, siguió siendo puritano?”

—“Precisamente, y esa fué la tragedia. Creía que era su deber renunciar al puritanismo; pero no podía hacerlo”.

—“Entonces su caso”, dije riendo, “es como el de Miss Pickleworth, de Boston, que declaraba envidiarme por mi falta de conciencia; lo cual se me antojó harto impertinente, hasta que ella me explicó, anhelosa, la seguridad en que estaba de que la gente tenía demasiada conciencia y espíritu crítico para con ellos mismos, que era un error cruel impedir el desarrollo de uno mismo, y una cobardía rehuir toda posible experiencia, por lo cual tenía, como principio, pensar, cada noche, antes de acostarse, en todo aquello que había hecho y dicho durante el día, precisamente para no pecar de escrupulosa”.

—“¡Pero si esto no tiene nada que ver con Oliver! El no era, en modo alguno, uno de esos bellacos románticos, que apetecen experimentar todo. Se reservaba para lo mejor. Por eso era, justamente, un verdadero puritano”.

—“En efecto, su puritanismo no había sido nunca pura timidez y fanatismo; ni dureza interesada: era una cosa honda y especulativa: odio hacia todo lo que fuera farsa y desdén para la mojiganga, así como un gusto acre y despiadado para los hechos

escuetos. Y aquella pasión por la realidad, lograba, en él, belleza porque había en sus dotes y en la atmósfera que le rodeaba, buen número de cosas que hubieran podido halagarle y adormecer su mente en convencionalismos mundanos. Era millonario, y no obstante tenía una simplicidad escrupulosa y un heroísmo mudo. Por eso le queríamos tanto tu y yo. Tu y yo no somos puritanos, y en contraste con nuestra natural dejadez, no podemos menos de admirar esa otra gente que, más que nosotros, está dispuesta a arrancarse el ojo que les ofendió, aunque sea el sano, y entrar cojos y tullidos en el reino de la inocencia. No es que yo prefiera oponer la austeridad a la inteligencia, a la ironía, a la plétora de una verdad última; pero reconozco que, en sí misma y como objeto, la austeridad es más bella y me gusta en los demás”.

—“Ya sé que siempre estimó Vd. más a Oliver que a mí”.

Mario había sido el niño mimado de su madre y estaba tan hecho a que las mujeres se enamorasen de él que, a veces, su virilidad extrema se trocaba en coquetería. Gustábale el halago, los presentes y los cigarrillos mejores.

—“Cierto que me interesaba más Oliver, por lo que tenía de experimento de la virtud. Pero prefiero tu conversación”.

—“En Oxford, cuando tenía allí su clínica, Vd. estaba siempre hablando con él.

—“Sí; pero aquellas eran discusiones filosóficas que no sue-

len dejar satisfecho. ¿Has hablado alguna vez con frailes y con monjas? Hay que admitir que algunas de estas almas de Dios sean santos, pero en cuanto al diálogo con ellos, aún tratando de materia espiritual, rápidamente se aridece y se estereotipa, girando constantemente en torno a unas cuantas máximas, incorregiblemente azucaradas. Pues bien, si Oliver hubiera sido católico, habría sido fraile”.

—“Sí; y tengo el convencimiento de que, si llega a vivir, se hubiera convertido al catolicismo”.

—“¿Lo crees realmente? ¿Hubiera, él tan nórdico, dejado el carril del libre arbitrio, por la vía romana de la tradición? Te concedo que esa vía aparece recta sobre el papel, pero hace tantos altos y bajos en la realidad, como una barquichuela que surca los mares; y en tanto que el centro de la calzada se halla concienzudamente empedrado para el paso de los fieles, hay — a un lado y a otro — amenos prados donde puedan sestear los ganados. Estaría uno a punto de olvidar el sentido de nuestra verdadera misión y ver en la vida un viaje ocioso o una gira campestre: ¡Y cuánto odiaba Oliver esas giras, con su séquito de comistrajos, papeles grasientos, cascos de botella, bullicio y escenas de amor improvisadas sobre el césped! No obstante, lo soportaba valerosamente y en silencio cuantas veces era necesario. En eso consistía su deber hacia la democracia. No; católico no. Carecía de una ima-

ginación lo bastante firme e imperiosa para levantar otro mundo frente a este y creer positivamente en él. Desconfiaba de todo lo que era doblez; pero no podía admitir el caos; y para huir de él, sin imponer a la humanidad ficciones ilusorias, hubiera sido capaz de obligarnos a un régimen de fuerza. Sí; aún siendo un alma libre y fina, se hubiera resignado a esa roja tiranía comunista que nos encañona gruñendo: “Sé como yo o muere”.

—“Pues no hubiera encontrado mucho puritanismo entre los bolcheviques”, dijo Mario, pensando en el amor libre.

—“Es un error frecuente creer que tienen algo en común *puritanismo* y *pureza*. Los antiguos puritanos eran rigurosos, en cuanto a las leyes, pero no particularmente castos. Tenían aquellas virtudes y vicios propios de la vejez. Un viejo puede ser lujurioso; pero este u otro vicio — tal como la avaricia, la gula, la ira o la afición desordenada a la bebida — se le hacen, bien pronto, monótonos y sórdidos y, por lo tanto, fácilmente disimulables en la hipocresía de una rutina cotidiana. Los bolcheviques poseían el único elemento importante del puritanismo — a juicio de Oliver — la integridad absoluta en el propósito y el desdén hacia todo compromiso de orden práctico o teórico”.

—“No creo que Oliver se haya enamorado jamás”, interrumpió Mario, sin escuchar lo que yo decía y recordando mentalmente cosas que optaba por callar. “Las mujeres eran un problema pa-

ra él. Creía que le gustaban y ellas creían asimismo que les gustaba él; pero siempre faltaba algo. Consideró a todas las mujeres como a unas damas, más o menos hermosas, amables, superiores e importunas. No descubrió jamás que toda dama es una mujer”.

—“En efecto. Y ese es el lado que tú ves en ellas; pero olvidas que muchas de aquellas señoras que Oliver conoció, padecían idéntica tara que él; lo cual proviene de haber estado demasiado protegidas en un sentido y no lo bastante en otro. La cuestión sexual se trueca para ellos en un impedimento sin que puedan conectarla gratamente con los sentimientos hacia las personas a quienes aman. Por lo tanto, la sensualidad queda reducida a cosa nefanda y la ternura no acaba de ser completa”.

—“¡Pobrecillo!”, exclamó Mario, lleno de verdadera conmiseración. “Supongo que eso fué lo que se me escapó siempre, tanto en Oliver, como en su filosofía. Es menester que Vd. escriba su vida. Le comprendía Vd. perfectamente, conocía a su familia y su ambiente y tiene en la punta de los dedos a todos esos filósofos alemanes que citaba él constantemente”.

—“No estoy completamente seguro. Tu y yo tenemos la inmensa ventaja de pertenecer a la tradición católica. Hemos nacido claros y no necesitamos conseguir la claridad. Pero esa luz del día a que estamos hechos, puede cegarnos para lo que ocurre

en la sombra y hay que pensar que toda raíz está debajo de la tierra. Porque ese cielo azul, que todos vemos, puede fácilmente inducirnos a error y hacer de nosotros necios astrónomos a plena luz”.

—“Pues aquí tiene Vd. una buena ocasión de enfocar su telescopio hacia las honduras del pobre Oliver, hasta que, habituado a la oscuridad, encuentre Vd. que no hay nada. O encuéntrese, más bien, con que lo que hay es absolutamente trivial. No hay nada menos maravilloso que eso que la gente misteriosa, especialmente las mujeres, tienen por ignoto; lo que sucede es que lo guardan en un cofre pintado, y bajo siete llaves, para que nadie advierta lo que es.”

—“Si he de ser franco”, le repliqué, “creo conocer el secreto de Oliver: harto vulgar, si quieres, y hasta de carácter universal, puesto que era sencillamente la tragedia del espíritu cuando, no resignándose a comprender, pretende gobernar. Los viejos calvinistas cortaron el nudo gordiano afirmando que, desde el pecado original, dejó el espíritu de gobernar el mundo y sus propias pasiones, pero no obstante continuaba siendo omnipotente en secreto y habría de abrasar al mundo, y a sus pasiones, en la hora del juicio. No se hizo ilusiones Oliver a este respecto. El sacrificio fué lo bastante auténtico: era la llama interminable de la vida, irracional, devorándose continuamente a si misma; y, sin embargo, el espíri-

tu surgió de esta llama y contempló el espectáculo con algo de tristeza y con no poca satisfacción y curiosidad. Nunca llegó a sentirse en su elemento, Oliver, en este mundo absurdo; jamás conseguí persuadirle de que la razón y la bondad son necesariamente secundarias e incidentales. Su conciencia absolutista no dejó nunca de ser el pretendiente que mantiene, en el destierro, su derecho divino a la corona. Confieso que me interesaría mucho inquirir en Oliver esta purificación del puritanismo y la obstinación que acarrea. Pero ¿dónde hallar los materiales? Tendría que inventar la mitad del cuento y no soy novelista”.

—“Oliver escribía un diario, y existe un montón de cartas. Me dejó, además de sus papeles, todos los de su padre. Yo se los prestaría, y podemos pedir a la vieja institutriz alemana que nos relate ciertos detalles más nutridos y sentimentales que aquellos que se atreve a imprimir cualquier novela honesta de nuestros tiempos. También su madre podría ayudarnos, pero no querrá. De ese sector, no podemos esperar nada”.

—“Ni es necesario. Puedo imaginar fácilmente lo que ella diría. Aún con todos los documentos habidos y por haber, tendría yo que rellenar mucho y que inventar todos los diálogos. Jamás podría hacerlo como es debido y — lo que es más difícil, querido Vanny — ¿cómo iba a componérmelas, yo, en las escenas de amor?”.

—“¡Bah! No faltan escenas de amor en las librerías para los aficionados. Pero ¿qué es el amor en un libro? Y esta habría de ser una historia triste”.

—“Supongo que tendría que hacer el retrato de diversas personas que viven todavía, empezando por el tuyo”.

—“Confío en Vd.”.

—“Será difícil empeño, y acaso imposible, hallar palabras adecuadas para sentimientos más tiernos e ideas más heterogéneas que las mías. Pero lo intentaré. Dicen que cada cual tiene un cúmulo de predisposiciones que las circunstancias no le han permitido desarrollar, pero que pueden ser alumbrados bajo una influencia hipnótica. Cuando fallen mis intuiciones, te llamaré para que renueves el hechizo y puedas, acaso, captar los pensamientos de Oliver — y los de todos vosotros — capaces de ser sustentados por el mundo sin incurrir en indiscreción.

E p í l o g o

Habían transcurrido más de quince años desde que Mario Van der Weyer me incitó a escribir esta biografía. Eramos todavía vecinos; pero no ya en Paris. Motivos diferentes nos im-

pulsaron a trasladar nuestros centros respectivos a Roma: él más mundano que nunca y yo más que nunca apartado.

Nuestras relaciones habían caído en esa fase crepuscular en que ya no se exige nada y en que todos los episodios de antaño duermen cordialmente recogidos en el arcano de la memoria, para resurgir, de vez en cuando, impregnados, con el aroma del pasado. Por fin, pude enviarle un borrador de estas páginas, que fuí componiendo, a ratos perdidos, en los intervalos de otros quehaceres.

Sabía él que yo — lo mismo que el Papa — ni acepto invitaciones, ni hago visitas; pero cuando hubo leído mi manuscrito, le rogué que viniera conmigo, algún día de buen tiempo, a pasear al Pincio para conocer sus impresiones.

Así lo hicimos, sentándonos, una tarde, al calor de un fugitivo sol invernal, resguardados del resplandor por el follaje de olmos y de acebos.

Respecto a esta novela le expuse la falta de seguridad que vengo experimentando durante estos años como si fuese un viejo maestro escuela que sube a un caballo por primera vez: unos ratos triunfante y otros profundamente deprimido. No era este mi oficio. No obstante, había vuelto ileso a la cuadra y me había desmontado sin sufrir percance alguno. Y estaba, de nue-

vo, en terreno conocido. Podía reirme, si la cabalgata se me antojaba ridícula.

Mi amigo sonrió amablemente; miró en torno, como si dudase por donde empezar, y permaneció callado.

Como es natural no podía decirme — así, de primeras, y con toda franqueza — que echara al fuego el manuscrito; pero me daba curiosidad el conocer las razones de su juicio.

—“Por ejemplo”, dije: “¿Qué te parecen los caracteres, empezando por el tuyo? ¿Estás satisfecho de tu retrato?”.

—“No es un retrato; o, por lo menos, es tan halagüeño que nadie lo reconocería. Exagera Vd. enormemente mis éxitos con el sexo débil. No me diferenciaba de los demás *pollos*.”

—“Eras más Don Juan de lo que dices. Pero no reniegues del pasado. Estás hecho de una pieza, y tu evolución ha sido natural. ¿No recuerdas haberle dicho a Oliver que hubieras querido ser un Caballero de la Orden de Malta? El encontraba la idea fantástica. Pero tu has ido más lejos. La galantería pasa fácilmente a ser, en un caballero, caballeridad, y la caballeridad, religión”.

—“El puesto de mi suegro en el Vaticano, lo hizo todo”, replicó, sonrojándose ligeramente.

—“No, no. No fué mero nepotismo, sino más bien el signo exterior de una gracia íntima. Tu modernidad asumía toda la

savia del pasado, al igual que la modernidad de la Italia nueva; y todo futuro que valga la pena brotará de hombres como tú y no de intelectuales de mala ralea o de puritanos misántropos. La fortuna no sonreirá jamás a los que repudian las fuerzas vivas de la Naturaleza. Te puedes permitir el lujo de que algún viejo filósofo le salga al paso a la muerte viviendo, todo lo más posible, en la eternidad. La verdad no dejará de salir triunfante en el juicio final. Quizá no pueda triunfar antes; y acaso, mientras dura la vida, para conciliar lo humano y lo real, sea más necesaria, en cierto sentido, la fábula que la verdad. La gran tradición te es familiar. Transmitirás la antorcha de la auténtica civilización, con tu mujer y tus hijos; aunque en esta Italia clásica, no habrás menester ni de antorchas, ni de civilización. Tenéis sangre en las venas y sol en las alturas, y sois fieles al pasado, siéndolo a vosotros mismos”.

—“Sí. Somos animales, francamente. Pero, para volver a su libro, observo que, además de exaltar mis flaquezas, está Vd. a punto de convertirme en un chico listo, cosa que jamás he sido. Pone Vd. en mis labios muchas cosas buenas que son de Vd., de Howard Sturgis, o de otros amigos suyos. Además nos hace Vd. hablar a todos en su estilo filosófico y de ningún modo en nuestra jerga habitual. Sus mujeres y sus hombres son demasiado inteligentes. Hay clarividencia por todos lados; en tanto que, en el mun-

do real, sólo hay injusticia de unos con otros y vivimos en perpetuo engaño de nosotros mismos”.

—“Conforme, conforme”, exclamé, al ver que la cuestión venía sobre el tapete. — Apenas veo gente y no sé como hablan. Pero eso carece de importancia para mi propósito. Si hubiera reproducido la vida fielmente, la mitad de mis lectores posibles no me comprendería. No estuve componiendo un documento filológico, al uso de investigadores futuros, para que puedan estudiar los dialectos y los modismos de principios del siglo XX. Os hice hablar a todos la jerga que a mí me es habitual, así como hizo Homero que todos sus héroes se expresaran en hexámetros jónicos. Toda fábula es poesía y la poesía es inspiración, y toda palabra debería salir del corazón del poeta y no de la boca de otras personas. Si en alguna parte insinué un lenguaje peculiar es para subrayar el personaje o su disposición de ánimo. Hasta en el hombre más sencillo la pasión y el temperamento guardan una fuerte retórica en potencia que jamás logra expresión; y todos los recursos del lenguaje poético son utilizados para decir, no aquello que sus personajes hubieran dicho, sino lo que están sintiendo realmente. No trato de reproducir personajes auténticos cambiándoles el nombre. Por el contrario, allí donde la discreción lo permite, conservo los nombres de personas y de sitios. Igual que Homero. No hay atmósfera como la que dan los nombres verdaderos. Lo que trato de refundir y

de volver a crear son los personajes: criaturas de la imaginación. ¡La imaginación! Somos todo imaginación. No ignoras mi energía para refutar el viejo axioma de que la visión y el sonido existen en el mundo material y que nos fuerzan, de un modo u otro, a percibirlos. La visión y el sonido son productos del organismo, son formas de la imaginación y todos los tesoros de la experiencia no constituyen más que fábulas espontáneas, provocadas por el choque de cosas materiales. Necio sería rechazar las imágenes que vosotros, mis amigos, producís en mí, cuando carezco de otros elementos que me permitan representar a la humanidad; y, si no somos todo clarividencia, ¿cómo la habremos de reconocer en los demás? Aunque la imagen no sea más que imagen, tiene que ser lo bastante adecuada. Y justa, por añadidura. ¿Cuánta dosis de verdad poética, por ejemplo, habrá en mi retrato de Oliver?”.

—“Más que en el mío. Lo conocía Vd. a fondo; pero lo idealizó haciéndolo demasiado complejo. Le atribuye Vd. un algo freudiano que jamás ví en él: obsesiones, transferencias, inhibiciones, o como Vd. quiera llamarlas. A mi entender, era perfectamente normal y sólo un poco vago y falto de desenvolvimiento. Necesitaba mucho tiempo para movilizar sus fuerzas”.

—“Sí, — interrumpí, — porque sus fuerzas eran grandes y las cosechaba en vastos terrenos”.

—“Quizá; pero ¿por qué lo pinta Vd. más inteligente de lo

que parecía? Le ha dotado Vd. de un discernimiento excesivo, que era, en rigor, vacilación. Había en él una tiniebla esencial, una noche ártica interminable, como en todos los nórdicos”.

—“Pero ¿no es, en verdad, esplendorosa la noche ártica? Y tras la aurora boreal ¿no viene un día ártico análogamente prolongado? Creo que hay pocas verdades que puedan escapar a un nórdico dotado de sensibilidad; pero no se aferra a su perspicacia; no reconoce la diferencia que existe entre una gran verdad y un capricho teórico, y torna a perderse entre la niebla, vago y dubitativo. En cuanto a la complejidad moral de Oliver, permítame aventurar mi diagnóstico. Era hijo de un hombre maduro y fin de raza. De su madre tan solo heredó la estatura y el atletismo, cosas que no duran largo tiempo. Una naturaleza moral agobiada y sobremanera tensas unida a facultades críticas atrevidas, pero irremediabilmente subjetivas. ¿No es esta la verdadera tragedia de tu último puritano? No obstante, y suponiendo que me equivoqué, en los hechos ¿he de romper el libro o puede servir por lo que tiene de novela?”.

—“Puede Vd. publicarlo como novela. Todo ello es invención de Vd., pero quizá se halle aquí mejor filosofía que en sus otros libros”.

—“¿Cómo así?”.

—“Porque aquí ni discute Vd. nada, ni lo prueba, ni lo cri-

tica, sino que pinta un cuadro. Lo malo de Vds. los filósofos, es que yerran la vocación. Debieran Vds. ser poetas; pero insisten en promulgar la ley física y moral del universo y se ofenden Vds., los unos con los otros, porque sus respectivas inspiraciones no son idénticas”.

—“¿No me estás acusando de dogmatismo? ¿Exijo yo que todo el mundo esté de acuerdo conmigo?”.

—“De un modo menos estentóreo que la mayoría de los filósofos. Conforme. No obstante, el describir un hecho, no puede Vd. remediar el sentirse antagónico frente a aquellos que discrepan o no ven el objeto. Por el contrario, en esta novela, se dramatiza el argumento, las opiniones tratan de persuadir, y la presentación es tanto más auténtica cuanto que no profesa ser la verdad. Lo ha dicho Vd. en alguna parte, si mal no recuerdo: *Cuando la vida ha pasado y el mundo se desvanece en humo ¿qué realidades son las que nuestro espíritu puede llamar propiamente suyas, sin hacerse ilusiones, si no son las formas de esas mismas ilusiones que han edificado nuestra leyenda?*”.

JORGE SANTAYANA

(Traducción de Antonio Marichalar)

P O E M A S P O S T U M O S

RIBERA DE 1910

Si, tu niñez: ya fábula de fuentes.

JORGE GUILLEN

Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.

El tren y la mujer que llena el cielo.

Tu soledad esquiva en los hoteles

y tu máscara pura de otro signo.

Es la niñez del mar y tu silencio

donde los sabios vidrios se quebraban.

Es tu yerta ignorancia donde estuvo

mi torso limitado por el fuego.

Norma de amor te dí, hombro de Apolo,

llanto con rui señor enajenado,

pero, pasto de ruina, te afilebas

para los breves sueños indecisos.

Pensamiento de enfrente, luz de ayer,

índices y señales del acaso.

Tu cintura de arena sin sosiego

atiende sólo rastros que no escalan.

*Pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no entiende,
con el dolor de Apolo detenido
con que he roto la máscara que llevas.
Allí león, allí furia de cielo,
te dejaré pacer en mis mejillas,
allí caballo azul de mi locura,
pulso de nebulosa y minuterero.
He de buscar las piedras de alacranes
y los vestidos de tu madre niña,
llanto de media noche y paño roto
que quitó luna de la sien del muerto.
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.
Alma extraña de mi hueco de venas,
te he de buscar pequeña y sin raíces.
¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.
No me tapen la boca los que buscan
espigas de Saturno por la nieve
o castran animales por un cielo,
clínica y selva de la anatomía.
Amor, amor, amor. Niñez del mar.
Tu alma tibia sin ti que no entiende.*

*Amor, amor, un vuelo de la corza
por el pecho sin fin de la blancura.
Y tu niñez, amor, y tu niñez.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas.
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.*

AIRE DE AMOR

*Hay una raíz amarga
y un mundo de mil terrazas.
Ni la mano más pequeña
abre la puerta del agua.*

*¿Dónde vas? ¿Adónde, adónde?
Hay un cielo de mil ventanas
Batalla de abejas lívidas.
Y hay una raíz amarga.*

Amarga.

*Duele en la planta del pie,
el interior de la cara
y duele en el tronco fresco
de noche recién cortada.*

Amor.

Enemigo mío

¡Muerde tu raíz amarga!

FEDERICO GARCIA LORCA

EL POETA Y LA ESQUIZOFRENIA

LA CONCIENCIA VERGONZOSA

I

Vale más dar fe a las fábulas sobre los dioses que esclavizarse con la fatalidad de los físicos.

EPICURO

En el año 1935 salía a luz un pequeño folleto intitulado: *Procès Intellectuel de l'Art*, cuyo autor, un escritor muy joven, Roger Caillois, instituía con audacia, ante el asombro de muchos, las "bases para una condenación del arte puro". Hacía ahí un proceso sostenido y agresivo contra el arte, y particularmente contra la poesía, seguido de un llamamiento a la pena capital sin la menor circunstancia atenuante. Por más que negara a la poesía una "energía específica", una esencia propia, y la redujera a sus "elementos constitutivos", únicos accesibles a la observación científica, no imaginaba él que la poesía fuera capaz de corregir sus defectos, a saber: la complacencia del artista con su conciencia, el "halago de sí mismo por medio de un subterfugio inmediato", la inútil "exaltación de una condición estructural de la existencia". Se despren-

día de su análisis — y aún *a pesar* de su análisis — que algo quedaba sin embargo en el arte de “específico”, de irreductible, y era su aptitud “para adormecer, en provecho de alguna rumia de impresiones y de recuerdos, el imperativo de conocimiento del espíritu”, su extraña negación a todo “rigor”, su virtud de producir un efecto “fisiológico” y no puramente intelectual. En resumen, la única especificidad, la única irreductibilidad que Caillois consentía al arte era su facultad de excitarnos. Desgraciadamente, a Caillois no le ha parecido bien enterarnos de esta conclusión en términos claros; más que señalada por el autor se desprende de su análisis.

Caillois partía de la afirmación ética del mundo (que él supone plenamente de acuerdo con los datos inmediatos de lo real) y se preguntaba: “allá en el fondo en donde está la cuestión: siempre hay que estrechar la realidad rugosa. Pero, al salir del esplendor de las poesías, ¿se resignará uno a la ardiente mediocridad necesaria? Se sabe de antemano que el resultado será escaso. Por lo menos se habrá satisfecho el simple “rigor”. El “rigor” consiste en esto: no tomar, a ejemplo del poeta, la expresión de sus deseos por la de la realidad profunda. Parecería que estas palabras no encerrarán más que la consideración de lo *eficaz*, llave maestra de la ciencia política; Caillois se encarga de desengañarnos. Hace suyo, además, este pensamiento de un viejo esquizofrénico que pone como epígrafe a uno de sus capítulos: “Ved esas rosas, mi mujer las habría encontrado bellas; para mí, son un montón de hojas, de pétalos, de espinas y de tallos”.

Caillois concluye: “La crisis de la literatura entra en su fa-

se crítica. Es de desear que esta crisis sea irreparable". Sé que Caillois, que en sus "horas de debilidad" ama la metafísica tanto como la poesía, está persuadido de que no ha llegado a desear su muerte sino *forzado* en cierto modo por los "nuevos modos de pensamiento exigidos por el desarrollo de las ciencias físicas"; en lo cual se equivoca; pero está igualmente persuadido de que le tiene inquina a la poesía sólo porque ésta se opone al "imperativo de conocimiento del espíritu"; en lo cual, por el contrario, tiene completa razón. No quiero buscarle querrela en el hecho de que él proponga como último criterio estrechar la realidad rugosa, siendo que según su propia confesión, el resultado obtenido por las ciencias físicas será tan "escaso" como aquel a que nos conduce "el esplendor de las poesías". No quiero subrayar que, como él mismo lo confiesa, es esa una solución *desesperada*. Y en tal caso, preferir el "rigor" al esplendor de las poesías ¿no sería también tomar la expresión de sus deseos por la de la realidad profunda?

Los argumentos de Caillois son audaces, hábiles, enérgicos, pero tienen sobre todo esto de excelente: que no son *nuevos*. Han sido sostenidos con brío en una época en que la física contemporánea no existía aún, en que la Física sin más estaba en sus balbuceos; sus argumentos no son, pues, el resultado de los nuevos modos de pensamiento exigidos por el desarrollo de las ciencias físicas. Nos llegan de una época en que el imperativo del conocimiento acababa de ser establecido sólida y absolutamente por primera vez; de una época que, a semejanza de la nuestra, atravesaba una crisis de de-

mocracia; de una época que, a semejanza de la nuestra, quería curar sus males con la razón. Los argumentos y la violencia de Caillois, han salido, pues, de la razón pura.

En efecto, fué Platón, en su *República*, el primero en abrir el “proceso intelectual del arte” y particularmente el de la poesía. Fué el primero en rehusar a los poetas el derecho a las dignidades del intelecto. Ciertamente, Platón considera al poeta un ser peligroso, subversivo e inmoral, mientras que para Caillois no es más que un ser inútil y suficiente. Pero exactamente como Caillois lo hace actualmente, Platón reprocha al poeta — ¡y en los mismos términos! — “la complacencia que tiene para con la parte insensata de nuestra alma”, el gusto de las pasiones “que los poetas halagan y estudian para satisfacerlas”, su habilidad en “no componer sino obrando sin valor si se las compara con la verdad” y también — no teniendo otra finalidad que el placer — el quedarse “muy alejados de la sabiduría” y de no inspirar “nada de verdadero ni de sólido”. En una palabra, según Platón, el poeta — y él lo demuestra — está tres grados distante de lo real.

Sin duda, a esta “demostración” que debe haber influido en tiempos de Platón, hoy el primer llegado podría hacerle una crítica despiadada. Dejémosla agrietarse. No sucede lo mismo con sus objeciones “éticas”; hemos visto que Caillois no ha encontrado nada mejor que los términos platónicos: halago, complacencia. Pero que el arte fuera una “imitación” de lo real he ahí una fórmula que tuvo éxito. Ciertamente Caillois está lejos de eso. Hemos tratado como se merece la idea de que el arte no

era sino imitación (*). Pero hemos hecho justicia también a la idea que Platón se hacía de lo real. Nuestra realidad ya no se compone de objetos, sino de evidencias y de estructuras. Ya no es más un: yo pienso, ni siquiera un: pienso que pienso, sino un: pienso que pienso que pienso. Luego, es evidente que — a pesar de su generalidad — el arte se nos presenta como un fenómeno de imaginación afectiva, difícilmente reductible a un pensamiento claro; hasta es casi imposible *aislar las estructuras de esta imaginación*, reducirlas a unidades simples y aun a una actividad singular *determinada*; pues, como lo señala Caillois, el arte no es “una fuerza simple sobre un punto de aplicación única”, sino una mezcla de “empresas heterogéneas y contradictorias”. Es bastante decir que “esta heterogeneidad de componentes debilita mucho

(*) Justicia sumaria, por razones absurdas. Se ha querido hacernos creer, en efecto, que se ha roto con la tradición la cual quería que el arte fuera imitación y que se ha restablecido el verdadero sentido del arte que es *creación*. En realidad, las cosas han pasado de otro modo; hemos confirmado la idea de Platón, continuada por el *Laoconte* de que los poetas imitaban las pasiones y los objetos; y para desechar la imitación hemos expulsado las pasiones y los objetos; para impedir que el artista se alejara tres grados de la realidad, hemos suprimido la realidad: Platón obtenía así plena satisfacción y ayudaba al arte a destruirse. Nadie ha comprendido que para salvar el arte era necesario probar la *falsedad* de las alegaciones de Platón. El poeta dramático no imitaba a Edipo, Antígona o Filocetes; se disfrazaba con estos personajes para expresar su propia verdad. Bergson, en *Le Rire*, está de acuerdo en este punto. Véase también en nuestro *Rimbaud le Voyou*, el capítulo sobre la tragedia; la imitación no le servía al poeta sino para *disimular* su propio grito, su propia queja a fin de evitar las crueles sanciones de la ética, que exigía que lo singular se expresara en el plano de lo general y aspirara a las verdades de lo universal. La imitación no era, pues, para el artista sino una *máscara*, del mismo orden que esos prefacios de los novelistas naturalistas del siglo XIX que se esfuerzan en probar que si describen las pasiones, los vicios y los horrores de la existencia lo hacen con una finalidad de *perfeccionamiento moral* del lector. Lo notable es que el artista ha caído a menudo en sus propios lazos. se ha cogido en sus redes, se ha creído moralista, mientras que el pensamiento ético jamás se ha dejado engañar, con una intuición que le hace honor: desde Platón hasta los solitarios de Port Royal que atacaban a Fedra, no ha cesado de combatir la tragedia, de denunciar la *duplicidad* del artista.

su capacidad de utilización como documento". Como vemos, Caillois está a no sé cuántos grados de distancia de la verdad. El no se ha molestado en contarlos.

Así como Platón no se ha preguntado si la imaginación afectiva, el placer, las pasiones y esta "parte insensata de nuestra alma no podrían formar parte de lo real con el mismo derecho que las evidencias, las leyes y las categorías, Caillois tampoco se ha preguntado si es la realidad misma la que nos ordena despreciar las pasiones y los placeres y nos impone satisfacer el rigor intelectual. No se ha molestado en verificar si la preferencia dada a las "fuerzas simples sobre un punto de aplicación única" que es, ciertamente, del gusto de pensamiento especulativo, es también del gusto de la "realidad profunda". Caillois toma lo real por el conocimiento *persuadido* — sin pruebas — de que todo lo que se aleja del conocimiento se aleja *ipso facto* de lo real: lo intelectual encuentra ahí un lugar que se le rehusa a "esa parte insensata del alma" denominada lo "fisiológico" (*). Es esa la pura posición platónica. El ataque de Caillois no es sino un episodio actual del violento cuerpo a cuerpo que pone en frente, desde hace mucho tiempo, al pensamiento especulativo contra todas las otras formas

(*) La ética, a quien tanto le cuesta hacerse obedecer, no podría perdonar al arte sus fulminantes efectos sobre nuestra psiquis, su virtud de penetración; de ahí esas bajas calumnias que tienden a hacer pasar al arte como un excitante fisiológico, como un despertador de la "bestialidad" (tal es el juicio expresado por Tolstói sobre Shakespeare, por Gorki sobre Dostoiewski). Para escapar a la vindicta de la ética y para *salvar no obstante su propio bien*, el artista se ve obligado a recurrir a la mentira ética, a *disfrazar* sus materiales. Véase Novalis: "la carne y la sangre ¿son acaso tan repelentes y viles?". Precisamente lo que es repugnante en los cuerpos orgánicos permite sospechar "algo muy noble" (citado por A. Béguin en su notable trabajo: *L'âme romantique et le rêve*, tomo II, ed. Cahiers du Sud).

del pensamiento; el idealismo hegeliano, el racionalismo a ultranza de nuestro tiempo, no han inventado nada. Si la poesía se encuentra ofendida, la aplacaremos con las mismas palabras del divino Platón: “es bueno decirle que no es de hoy el hecho de que la poesía está reñida con la filosofía”. Si hemos de creerle sería la poesía misma quien habría abierto el fuego. ¿No se ha mofado esa poesía en versos célebres de la “turba de sabios que quiere elevarse por encima de Júpiter”, y no menospreciado a “esos contemplativos sutiles a quienes la pobreza aguza el espíritu”?

Episodio eterno de una lucha inmemorial, ¿a qué detenerse en él? Los poetas han sobrevivido a Platón; ellos sobrevivirán a todos los ataques de los filósofos que ven en la poesía un peligro, o solamente, a la manera de Renán, un “infantilismo”. Saben que cada vez que se edifica una república especulativa bien sea aristocrática, jerárquica y guerrera como la de Platón y del III Reich o socialista y obrera como la de Marx, el poeta verá que se le niega el pasaporte de ciudadano. Sabe que en una república nacida de un sistema filosófico “riguroso”, sólo se aceptará de la poesía, como lo dice Platón en términos propios, “los himnos en honor de los dioses y los elogios de los grandes hombres”. (¡Ya los himnos en honor de los dioses habían, y desde ese tiempo, llegado a ser superfluos!). Sabe que esa es la opinión unánime: si se recibiera en esas repúblicas ideales a “la musa voluptuosa, ya sea épica o lírica, el placer y el dolor reinarían en el lugar de las leyes y de esta razón cuya excelencia han reconocido todos los hombres en todos los tiempos”. Pero él sabe también que las cons-

trucciones especulativas son de corta duración; que la vida “insensata” pronto toma ventaja; y que el poeta ha existido siempre, exactamente como los placeres, las pasiones y la imaginación afectiva, heterogénea y contradictoria de los hombres.

Si yo, por tanto, me manifiesto contra la actitud de Caillois y le atribuyo importancia, la razón debe ser buscada en otra parte. Reside en esto: que a diferencia de Platón, que atacaba un arte y una poesía robustos, que hasta se permitían burlarse de los filósofos, Caillois ataca un arte *puro*, una poesía *pura*, es decir, un arte, una poesía que atraviesan un estado de crisis, de enfermedad, y que, por lo tanto, son incapaces de defenderse en esta posición y mientras se encuentren en ella. Caillois ataca a la poesía en un *punto débil*, que no tenía en tiempos de Platón, que no tiene sino hoy y que la entrega, vulnerable, impotente, atada de pies y manos, a su enemigo hereditario. Ese punto débil lo llamaré: *la conciencia vergonzosa del poeta*. Consiste principalmente en esto: que ante el empuje y la presión del acontecimiento especulativo el poeta ha abandonado su huella tradicional, ha *perdido la confianza* en la virtud que lo hace poeta, ha arrojado por la borda a medida que se sucedían los descubrimientos críticos, lo trascendente, lo religioso, el misterio: sus *soportes metafísicos*, y se ha reconocido culpable de charlatanismo y de brujería, para escapar al oprobio universal, arrojándose en brazos del mecanicismo, del ciencismo, del eticismo, del pensamiento especulativo.

Aunque acorralado a la fuerza por la misma estructura de su acto, en un dominio del cual lo menos que se puede decir es

que es irracional e indeterminado, el poeta se ha hecho fuerte con el fin de ganar un punto de apoyo reconocido indiscutible, de explotar ese irracional y ese indeterminado que le han tocado en el reparto, por medio de técnicas adecuadas a justificarlo y a justificar la *explotación racional de lo irracional*. No pertenece sólo a Roger Caillois el pensamiento de que la poesía se reduce a sus “elementos constitutivos”: esta idea se encuentra ampliamente desarrollada en *Les Vases Communicants* de André Breton. Ahí también encontraremos expuesta esta verdad de que una rosa no es *bella*; que una vez hecho el descuento de las hojas, de los pétalos, de las espinas y los tallos, no encontraremos *nada más*. Cediendo al Espíritu del Tiempo, a la dialéctica histórica, a la ética que nos llega de vuelta más virulenta que nunca por el rodeo del pensamiento revolucionario, la poesía de nuestros días rompió con su pasado, ambicionó el título de conocimiento, pretendió ser documento mental, se dió aires científicos y puso el huevo más extravagante que imaginarse pueda: el milagro *natural*, el misterio *mecánico*, la poesía *científica*. El poeta se puso bajo la *protección* de su viejo enemigo: el pensamiento ético. Hemos visto el uso que de ello hizo el pensamiento ético, aun encarnado en Caillois, quien, según su confesión, ha formado parte del grupo surrealista, y ha compartido la amistad de Breton; el pensamiento ético ha turbado fácilmente la “ingenuidad” de la teoría; demostró lo “absurdo” del documento; llegó fácilmente al “conocimiento”. Y aquello que lo especulativo no había podido hacer jamás contra la antigua poesía no teniendo por donde agarrarla, lo hace ahora

que ella se le ha entregado. Caillois desea que la crisis de la poesía sea “irreparable” después de haber expuesto las conclusiones siguientes, formales: “De manera que lo que hace la obra de arte no vale la pena de ser considerado. De todas las producidas por los jóvenes de post-guerra sólo hay muy pocas que no sean reducibles a la ingenuidad de sus autores y que no lleven las más manifiestas señales de la ausencia de necesidad”.

Era inútil oponer argumentos “sensatos” a los ataques de Platón, a todos los golpes más o menos bajos asestados por el pensamiento especulativo al vientre fecundo de la poesía: el poeta no podía menos de reírse. Reid, amigos míos; dígase lo que se diga, la risa es también un “argumento”, una “demostración”, una “prueba”, un silogismo robusto, vital y sano. Reír, es negar el todo, en bloc. ¡Ay!, ya no nos es posible reír de las objeciones de Caillois no porque sus objeciones sean irrefutables, pero, *ya no podemos reírnos*. Esa es la crisis de la poesía, su enfermedad; la conciencia vergonzosa está en nosotros. Siendo la poesía un conocimiento, no puede negarse a la regla del juego; debe *justificar su necesidad*. Círculo vicioso: no será demostrando la existencia de las hojas, de los pétalos, de las espinas, de los tallos como se demostrará la *belleza* de la rosa. Pues la belleza es cosa heterogénea y contradictoria, y no da ningún asidero a los aparatos de medida de la investigación científica.

Caillois no es *insensible* a la poesía; pero confiesa que no le ha sido dado saludar a la belleza sino en sus horas de *debilidad*. Ese no es el caso del esquizofrénico. Pero ese es exactamente el

caso de Platón: “no podemos, dice, disimular ante nosotros mismos la fuerza y la dulzura de sus encantos; pero no está permitido traicionar aquello que se mira como la verdad”. Platón amaba, por consiguiente, “la musa voluptuosa”; le encontraba fuerza y encanto. Pero, ¿puede uno, debe uno, entregarse a un “encanto” ni útil ni sólido y que no puede justificar su “necesidad”? Pues, si uno acepta el “encanto”, simplemente *por ser* encanto, todo se desploma; es el puro reino de lo arbitrario; es la peor inmoralidad; un mundo regido por la razón, no podría aceptar a ojos cerrados esos presentes griegos (*). Aceptar el “encanto” es aceptar el milagro, lo absurdo; es “traicionar lo que se mira como la verdad”. Observad que este encanto es tanto más grande, más penetrante cuanto más violentamente rechaza nuestro criterio, se burla de nuestras evidencias y toma su ignorancia como un privilegio de los dioses. Cuanto más grande es el encanto más se apoya en el descubrimiento o la expresión de algún absurdo primitivo. Que ese encanto acepte dejar de ser una *nada* y consienta en llegar a ser *algo*: ¡enhorabuena! El tribunal de la razón examina atentamente sus documentos de identidad; pero ¡guay de él si no los posee!

La misma franqueza de su pensamiento ha perjudicado grandemente la empresa intentada por Platón; mas no por eso dejamos de volver al pensamiento platónico, por rodeos imprevistos y, espe-

(*) Véase Novalis, el poeta del ensueño, que tan penetrado está de los imperativos de la ética, que tan bien confunde “las ambiciones de la poesía con las de la filosofía”, que escribirá a propósito de la *Lucinde* de Schlegel: “Yo se que la imaginación es lo más inmoral que hay, que prefiere ante todo la bestialidad del espíritu”. (Béguin, p. 117, 11).

cialmente por el idealismo de Hegel. Breton hubiera rehusado abiertamente, altivamente las duras conclusiones de Platón concierne a la poesía; pero se deja seducir por un Hegel que dice *exactamente las mismas cosas*, eliminando de su definición de la poesía: imitación, realidad, accidental, pasional, errores de imaginación, etc., cosas todas que “irritaban” a Platón y de las cuales obtenía satisfacción. Necesitaríamos la ceguera incomprensible de Breton para ver en esta afirmación hegeliana que él cita, que el arte romántico: “tiene como consecuencia la negación absoluta de todo lo que es finito y particular”, una tesis estética y no el cumplimiento de las más caras aspiraciones de la ética! Hegel continúa: “(el espíritu del arte romántico) es la unidad simple que concentrada en sí misma destruye toda relación exterior, se substrahe al movimiento que arrastra a todos los seres de la naturaleza en sus fases sucesivas de nacimiento, desarrollo, decadencia y renovación; en una palabra, rechaza todo lo que impone límites al espíritu. Todas las divinidades particulares son absorbidas en esta unidad infinita. En ese Panteón todos los dioses están destronados. La llama de la subjetividad los ha devorado”. (*Estética*, citada por Breton en *Misère de la Poésie*).

Esta hábil confusión de las finalidades de la filosofía con las de la poesía, esta sagaz manera de confundir los deseos de la ética con los del pensamiento libre, y este excelente hallazgo que consiste en hacer a la “subjetividad” el obsequio de una paciente destrucción que es obra de la razón, al amparo de una mal entendida terminología que utiliza con entero conocimiento el término

aborrecido de “subjetividad” siendo que a Hegel le sirve aquí para designar el espíritu o la “razón concreta”; todo esto es de una diabólica destreza, que le faltó a Platón, y que tiene de común con el pómpilo languedociano de que habla Fabre lo siguiente: que paraliza sin matar la presa. Mientras Platón suprimía brutalmente fábulas, mitos y dioses, y, por consiguiente, el malentendido histórico, la coartada necesaria a la producción poética, Hegel los conserva, pero purificados, *pasteurizados* dialécticamente, transformados en una razón que es por sí sola y para sí: fábula, mito y dios. Esto se ve claro: Hegel no está dispuesto a abandonar una de las más extraordinarias y más justas intuiciones del pensamiento especulativo, la intuición profunda de que la poesía tiene *causa común* con fábulas, mitos y dioses o, si así lo queréis: con la ignorancia, lo arbitrario y lo mágico; o en otros términos: con lo real, la vida, la sangre y el universo. El sabe que por cada fragmento arrancado a lo desconocido y expuesto a la luz, la poesía tiene que afligirse; y ¡cuánto más por cada conquista de la ética! Pero sabe también que hay que mantener la *confusión*, no permitir que se descubra la substitución de la conquista ética por la conquista del pensamiento libre y, generalmente, de la moral por la ética autónoma. Después de Hegel, Platón nos parece de una “ingenuidad” que asusta; su expediente está a la vista, sin disimulo; no se puede dudar de sus intenciones; véase el ejemplo que elige: tomemos un hombre, dice, al cual le ha sucedido alguna desgracia, como la pérdida de un ser amado. Sin testigos: “dejará sin duda escapar muchas quejas que tendría vergüenza de que

se le oyeran. Hará mil cosas en las cuales no querría ser sorprendido”. Pero no será lo mismo en cuanto nuestro infortunado se encuentre *delante de gente*. Luego, dice Platón, “lo que le ordena resistirse al dolor es la ley y la razón; por el contrario lo que lleva a abandonarse es la razón”. Pues bien, “esa parte que nos trae sin cesar el recuerdo de nuestros infortunios, que nos lleva a las lamentaciones y que no se sacia de ellas, ¿temeremos decir que es algo desatinado, cobarde y tímido? Pero ¿cómo negar además que es esa la parte propia del poeta y que él introduce el desorden en el gobierno de nosotros mismos por “la excesiva complacencia que tiene con esta parte insensata de nuestra alma que no sabe distinguir lo que es más grande de lo que es más pequeño, que del mismo objeto se forma ideas tan pronto demasiado grandes como tan pronto demasiado pequeñas, producto de fantasmas, y está siempre a una distancia infinita de la verdad?”

Ved, elucidado con el ejemplo, lo que Hegel entendía por “la absoluta negación de todo lo que es finito y particular”, por la acción de rechazar “toda lo que impone límites al espíritu”. Sabemos ahora a qué llama la ética “insensato”: persuadirnos de que el sufrimiento, la desesperación, la imaginación son cosas “insensatas”, he ahí lo que ella llama “la unidad simple”. Ya no es el sufrimiento lo que está mal, ni aun gritar nuestro sufrimiento sin testigos, y chocar la cabeza contra la pared, es *manifestarlo en público*, hacerlo un estado, como si fuera algo que mereciera una mirada siquiera del pensamiento especulativo, absorbido por pensamientos más dignos. ¿Y acaso querría hacernos creer que ella

posee también *su* verdad, esta alma insensata completamente ocupada de sí misma?; ¿se imaginará acaso que se inclinará la “subjetividad” en favor suyo, hasta el punto de llamar “bien” lo que le da placer y “mal” lo que la hace sufrir, aun cuando ese sufrimiento fuera la pérdida de un ser amado?

Confesemos que esas ideas de Platón nos producen malestar, mientras que las mismas ideas *presentadas de otra manera*, (¡evitemos sobre todo poner ejemplos!) hace nuestras delicias en Hegel. El pensamiento especulativo no ha hecho grandes progresos después de Platón; pero su táctica ha ganado inmensamente. La copa de cicuta que el poeta rechazaba a Platón la recibe ahora con orgullo de manos de Hegel. ¡Lo que rehusaba la ética se apresura ahora a regalarlo a la razón concreta! Novalis, lo hemos visto, encuentra la sangre y la carne viles, la imaginación bestial e inmoral. El hegeliano Mallarmé huye y se aferra

*...a todas las encrucijadas
desde donde se vuelve la espalda a la vida...*

Paul Valéry quita a la poesía lo sensible, la historia; nos prohíbe el terreno del sufrimiento, de la muerte, asigna a la poesía su verdadero papel: el de cantar el drama del intelecto. En cuanto a Breton declara que “la subjetividad sigue siendo el punto negro”. Dice que... pero, prefiero que le escuchéis vosotros mismos: “He aquí, pues, de nuevo que son las pasiones y la ausencia de pasiones quienes gobiernan. Todo error en la interpreta-

ción del hombre trae consigo un error en la interpretación del universo; y es en lo sucesivo un obstáculo para su transformación. Ahora bien, es necesario decirlo, es todo un mundo de prejuicios inconfesables el que gravita en torno del otro, de aquel que sólo ha de ser condenado al hierro candente desde que uno observa con lente de aumento un minuto de sufrimiento”.

Como véis, del mismo modo que Caillois, se ha equivocado Breton. El uno se creía propalador de los nuevos modos de pensamiento lanzados al mundo por la Física moderna; el otro creía partir de la dialéctica histórica y tiene por sabido que es la *primera vez* que, preocupado al fin de la “transformación del mundo”, el pensamiento ético hace valer las exigencias totalitarias. Ahora bien, creo haberlo demostrado, ese desprecio del sufrimiento de los prejuicios inconfesables, de la parte insensata de nuestra alma, de la imaginación (“error de interpretación”) nos viene en línea directa de Platón. No son esas ni verdades físicas, ni verdades materialistas, son verdades del super-yo ético, cruelmente armado para la destrucción del yo insensato, afectivo, imaginativo, real, que cree que la imaginación le es un principio más vital, más verdadero que la rectitud de interpretación. Bajo el físico, bajo el hombre socialista, es el panegirista del aristócrata, del guerrero, del explotador de esclavos, es el hombre teórico el que habla, el “decadente” de Nietzsche. Confesad que el encuentro de Platón y de Marx es más sorprendente que el de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones. ¿Quién hubiera creído que lo que había sido la negación total de la poesía nos

sería presentado un día como afirmación de la poesía, como el supremo medio de alcanzar las más altas cumbres de la poesía?

La lucha de lo especulativo, de lo teórico, de la ética contra la poesía, acaba a menudo por poner a la poesía en mala postura y por arrancarle un concordato lamentable, en el que muchos de sus derechos estaban sacrificados. Las “artes poéticas”, desde la de Horacio hasta la de Boileau, muestran claramente las pérdidas de lo esencial poético, de las retiradas y los retrocesos de la poesía primera, mágica. Poesía humillada, agotada, herida por agentes exteriores y obedeciendo sólo a la violencia. Herida de afuera y no de adentro. Pero estas restricciones impuestas no contaron ni poco ni mucho con el asentimiento interno de la poesía. La poesía resistió más allá de sus fuerzas. También se indemnizó por caminos indirectos: neurosis, ceremonias simbólicas, sonambulismo, locura (el fenómeno tan frecuente de locura suicidio de los siglos XIX y XX, desde Gérard de Nerval hasta Mayakovski, encuentra tal vez ahí su explicación verdadera). Pero por primera vez nos encontramos, en los surrealistas, con una “teoría de la poesía” como “conocimiento”, por primera vez asistimos a una *violación del derecho poético* por los poetas mismos. El arte por el arte, tan hermosamente definido por Nietzsche: ¡una serpiente que se muerde la cola! — el arte por el arte donde ya nos había acorralado la ética, no es más que una bagatela al lado de este “arte por el conocimiento” al cual nos llevan los surrealistas, actividad pura, formal, algo así como el *cogito* por cuyas mallas la poesía ya *no pasa más*. Hasta en el sonámbulo los surrealistas no

quisieron sino aislar las “estructuras” del sonambulismo. Pero es en vano acoplar las palabras más dispares, no salta ninguna chispa; es en vano requerir lo subconciente, éste se desvanece; es en vano pronunciar el nombre del sonámbulo: el sonámbulo llamado se desploma llevándose consigo las estructuras huecas de su actividad formal. Un poco más de “análisis del ensueño”, y no habrá más ensueño. Los cargos que hago al surrealismo, encausado como exigencia de arte puro, de poesía pura por el criterio de Caillois, no llevan la intención de un ataque *ad hominem*. No creo negar, subestimar la calidad de su búsqueda, la pureza de sus intenciones, su espíritu de invención y de combatividad; pero a pesar de su buena fe, el mal que le ha hecho a la poesía debe tenerse en cuenta. Ciertamente, el surrealismo arrancado al plano de la actualidad, emergido de la historia, beneficiará otras consideraciones y no las nuestras; el drama del surrealismo pasará antes que su teoría; se le agradecerá haber experimentado a costa suya la imposibilidad de un acuerdo entre la exigencia poética y la exigencia ética, la imposibilidad de una conciliación entre la fábula y la razón, así como el empeño desesperado por insertar al poeta en lo social y por obligar a la acción a hermanarse con el ensueño. El fracaso del surrealismo promete una resonancia en cierto modo más fecunda de lo que su éxito le asegura hoy. Pero nosotros estamos obligados a atenernos al hoy y a correr presurosos; estamos obligados a ver en él al creador de lo que llamamos: *la conciencia vergonzosa del poeta*.

A partir de los surrealistas la poesía se esfuerza en ser un

conocimiento, hará sacrificios a la moral, a la política, en una palabra querrá ser *algo*. Con ellos buscará la poesía por primera vez su definición, presentará sus estructuras, hará callar a lo transcendente, embargará el ensueño, fijará sus relaciones exactas con lo social, lo moral y lo político, determinará lo que le es virtud, lo que le es pecado, promulgará un sistema penal de sanciones inmediatas contra las “manchas de sangre intelectuales”. ¡La poesía ha llegado a ser algo al fin! Sus ambiciones son enormes; imaginad, la poesía será hecha por todos, no por uno; ¡los hombres serán llevados a hacer actos surrealistas en su vida pública!; la poesía se pondrá al servicio de la revolución, etc. Pero habiendo llegado a ser algo, la poesía no puede ya sustraerse a la competencia del tribunal especulativo. Y he aquí que la revolución no la quiere; no quiere sino una poesía que cante “el elogio de los grandes hombres”; el conocimiento no, la quiere mucho más. Freud declara que los poetas son “en el conocimiento del alma maestros de todos nosotros”, pero también declara que él no comprende nada del surrealismo; en cuanto a la Física moderna y sus nuevos métodos de pensamiento nos hace saber por el intérprete Caillois que ella no ve en la poesía sino *ausencia de necesidad*. Y cuando Caillois en su carta de ruptura a Breton, le dice, irritado de verle conservar aun algunas pequeñas supersticiones, algunas manías poéticas: “¡Estais decididamente en el partido de la intuición, de la poesía, del arte y sus privilegios!” ¿Cómo reaccionará Breton ante esta actitud de desprecio? ¡Ah!, ¡qué bueno sería reír! ¡Qué bueno sería burlarse “de la turba de sabios que

quieren elevarse por encima de Júpiter!” Qué bueno sería reír y pasar a otra cosa. Pero nosotros no podemos pasar a otra cosa. Pues ahora formamos parte de la turba de esos sabios. Hemos reconocido espontáneamente la competencia del tribunal que nos condena; que no puede menos de condenarnos!

Pero oigo decir: ¿no exagera usted? El surrealismo, que usted desmenuza, quiere justamente una vuelta al acto creador primitivo; exige la irresponsabilidad del poeta, pretende provocar el surgimiento de lo oculto; en una palabra, nadie ha apelado más que él a la libertad, a la magia. Sin duda, sin duda... y nadie ha hablado jamás mejor de la libertad que Aristóteles en el mismo libro en que establecía los poderes de la necesidad, quiero decir en la *Ética a Nicomaco*. Nadie ha hablado jamás mejor que los teólogos de la *gracia*, en esas mismas ontologías donde la necesidad sólo cedía un poco para hacerles lugar a las *obras*. Epicuro mismo declara que prefiere las fábulas sobre los dioses antes que la necesidad de los físicos, en momentos en que elabora su propia Física. ¡Tal es la seducción de la libertad, de la magia, de la gracia, del arte! En sus momentos de debilidad Breton, también él, ha dicho cosas admirables sobre la poesía; no las he olvidado; cantan en mi memoria. ¡Ay! en sus horas fuertes es cuando lo ha echado todo a perder. En esas horas no sabe qué hacer con una libertad, una inocencia, una irresponsabilidad en *estado de naturaleza*; él las quiere, pero las quiere vigiladas, las quiere dirigidas. El poeta ya no es más un sonámbulo, sino alguien que *quiere ser* un sonámbulo, es decir, alguien que hace ejercicios para

imitar en frío los movimientos del sonámbulo: en su mesa de trabajo y no sobre el reborde de un techo, porque allí donde hay conciencia hay conocimiento del peligro, y, por consiguiente, *peligro real*. Por un Rimbaud que se mantiene *naturalmente* en el vacío, centenares de poetas crean el vacío artificial sobre sus papeles; se fabrica en serie la neurosis, la necrofilia, el sadismo, la videncia. Nosotros deseamos, por cierto, como Breton y Eluard, el desastre lógico, pero ellos lo definen de esta manera: “un sálvese quien pueda, pero solemne, comprobatorio”. De pronto creo comprender demasiado bien. La razón decide la movilización de la sinrazón, intenta provocar conscientemente, lo subconciente; quiere obtener un oculto claro y diferenciado; y así como Marcelin Berthelot en el siglo XIX, pensaba que estaba próximo el tiempo de la realización del alimento sintético, creado por el laboratorio, el cual, según un notable informe de Petitjean, nos dispensaría de hacer funcionar los intestinos, los surrealistas nos proponen el *poema sintético*, por odio a lo real complejo, vulgar, pero vivo. Tal vez un día se rindan ante la evidencia de que esos procedimientos de investigación han conducido exactamente a lo contrario del resultado perseguido; lo oculto *provocado* se ha deshilachado, la inspiración *dirigida* se ha desfondado, la irresponsabilidad *buscada* se ha responsabilizado. Lo oculto, la irresponsabilidad, lo irracional y la poesía se encontraban mucho más en los poetas que la tomaban simplemente por una fuerza de la naturaleza que en aquellos que ven en la poesía una *dignidad del intelecto*.

¡Que no se nos hable más de “relación mágica”, de “mediación

transcendente” a propósito de la poesía! Y no solamente porque el pensamiento especulativo no lo quiere; he aquí que el poeta no lo desea mucho más. “El poeta se rebelará contra esta interpretación simplista del fenómeno en discusión; en el proceso entablado desde tiempo inmemorial al conocimiento instintivo por el conocimiento racional, a él le incumbirá producir la pieza capital que pondrá fin al debate”. Tal es el sombrío fin del “proceso intelectual del arte”; ante la impotencia del pensamiento especulativo de probar la vanidad y la inutilidad del “encanto”; es el poeta mismo quien producirá la pieza capital; hará confesiones espontáneas: sí, la poesía no es un “encanto”, una relación mágica, no es sino una mezcla “más o menos involuntariamente dosificada”, un “precipitado de un hermoso color durable”. Y el tribunal, después de estas confesiones dará cuenta de su veredicto: levanta actas de la “crisis de la poesía y desea que esta crisis sea irreparable (*).

(*) Véase el texto integral de A. Breton, *Les Vases Communicants*, p. 172: “Ellos mismos (los poetas) ya no proclamarán un milagro cada vez que, por una mezcla más o menos involuntariamente dosificada de esas dos substancias incoloras que son la existencia sumisa a la conexión objetiva de los seres, y la existencia que escapa concretamente a esta conexión, hayan conseguido obtener *un precipitado de un hermoso color durable*”.

Véase también la nota de la página 129, op. citada: “Comparar dos objetos alejados lo más posible uno de otro o, por un método opuesto, ponerlos frente a frente de una manera brusca y sorprendente *sigue siendo la más alta misión a que puede aspirar la poesía*”.

Compárese con esta proposición de Reverdy publicada en 1918, en *Nord-Sud*: “Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, más fuerte será la imagen, más poder emotivo y realidad poética tendrá”.

Se palpa aquí, sobre lo vivo, la distancia esencial que separa la intuición del procedimiento. Para Reverdy las relaciones que ponen en presencia dos realidades deben ser “lejanas pero justas”, mientras que para Breton deben ser “bruscas y sorprendentes”; Reverdy no ve en eso sino un estado de la realidad poética; Breton la declara “su más alta misión”. Y para no permitirnos interpretar a nuestro gusto, lo que entiende

En efecto, en su opinión, la poesía lleva en sí “innegablemente” las más manifiestas señales de su “ausencia de necesidad”.

París, 1937

BENJAMIN FONDANE

él por “esta alta misión”, completa el pensamiento que ha tomado de Reverdy: “es toda la dignificación del objeto que está en juego”, dice.

Nos damos cuenta por eso de que aún le queda al poeta una verdadera misión que cumplir en la tierra, debe proveer a la dignificación del objeto, dando a luz un precipitado de un hermoso color durable. Observad que esta dignificación no tendrá lugar sino en el papel; el objeto no quedará, según opinión de Breton, menos *incolore*...

REFLEXIONES SOBRE EL ABURRIMIENTO

Hay en la vida del hombre momentos de plenitud y momentos de caída. La vida sube y baja como una invisible marea interior. Sube y nos llena con el gozo de las espumas; baja, y nos deja al descubierto fondos horribles y pobres resacas. Pero hay algo peor; hay mareas adversas en las que se mezclan viscosamente todos los humores contrarios. Y no nos elevan entre espumas, nos cubren y nos ahogan.

Aversión y diversión

El aburrimiento es una de las mareas adversas; vaga y mala márea de desazón, de desabrimiento, de disgusto. Por eso siente todo el que se aburre una indefinida repugnancia, una inexplicable aversión, un extraño aborrecimiento. Siente aversión, repugnancia, por esto o por aquello, por una persona o por un paisaje: le aburren y los aborrece. En verdad, el aburrimiento no es más que una especie de aborrecimiento. La historia de las palabras ofrece la mejor prueba: aburrimiento y aborrecimiento proceden de un común origen, *ab hōrrere*; equivalen, en su origen, a tener horror, a sentir horror, a horrorizarse de algo.

Pero el extraño horror del aburrimiento no se dirige sólo a cosas exteriores, a lo que está en el contorno de la vida. O sólo se dirige a ellas porque viene desde dentro, porque mana desde el interior de la vida. Quien se aburre de las cosas es porque está íntima y profundamente aburrido; sólo se aburre el que ya está aburrido. La falta de sabor, de sazón, el desabrimiento que le disgusta, que le repugna, no está en las cosas: es el fruto de su personal desazón. Es él quien ha perdido el gusto y no las cosas las que lo tienen malo.

Todo el que siente aversión, el que aborrece una cosa, trata de apartar, o de apartarse, de la cosa aborrecida. También quien cae en aburrimiento — o está a punto de caer en él — trata, en un primer instante, de apartar o de apartarse de las cosas. Pero bien pronto descubre que no logra con ello desaburrirse. El disgusto, la aversión, que siente en la superficie de sí mismo, vienen de un escondido ahogo, de una interior opresión, de una sorda congoja que hay allá, en los profundos senos de su vida. Está metido en una angostura; es decir, en una angustia. Aunque sosegada, angustia. Ignora la causa de esa angustia; no sabe tampoco lo que aborrece, pero necesita librarse de ella, salir de ella como quien sale de aguas oscuras en busca de aire puro. Para lograrlo tiene que apartarse todo él, de raíz, tiene que *divertirse*. Y tan radical como sea su aburrimiento será su diversión.

Hondura sin fondo

¿De qué se aburre el hombre, de qué se horroriza, qué es lo que aborrece? ¿Dónde está la secreta, escondida raíz de esa íntima aversión que

traspasa toda una vida y la lleva, a veces, al más extremo de los apartamientos, a una radical, definitiva, irremediable diversión?

Se aburre de este modo el ocioso, el hombre que no tiene o renuncia a tener ocupada su vida; el hombre vacante de toda acción. La acción ausente deja, como toda ausencia, un hueco en la vida del ocioso. ¡Y qué hueco! El ocio se convierte en oquedad. La vida del hombre ocioso es una vida en hueco: tiene, por dentro, una oquedad, un vacío. Y se aburre, precisamente, porque su vida está vacía. Siente horror, aversión, a la vacuidad de su vida. La naturaleza humana tiene horror al vacío.

Pero, el ocioso no se aburre sólo por ocioso. Se aburre, antes que nada, porque es hombre. Y no sólo él se aburre. Todo hombre siente alguna vez — o presiente — la íntima aversión del aburrimiento. Puede, entonces, que haya en el fondo de toda vida de hombre, no sólo en la vida del ocioso, una cierta vaciedad. ¿Qué clase de vaciedad? ¿Cómo está o aparece ella en lo recóndito de nuestra vida? ¿De qué hondura sin fondo nos viene esta aversión indefinible, esta sosegada angustia?

Sentir y consentir

El aburrimiento no es, sin embargo, una situación primaria en la vida del hombre. Por lo menos, en el orden de lo que acontece a su vida. Lo primero que acontece a todo hombre no es el estar aburrido, sino el estar divertido. La actitud natural — ¿puede llamársela así? — del hombre es el estar vuelto a lo que no es él, disparado hacia las cosas, fuera de sí. Al dispararse hacia las cosas, se dispara de sí mismo, se enajena. Su primaria diversión es un enajenamiento. El hombre está

primariamente enajenado entre las cosas, confundido con ellas, perdido entre ellas. Más aún, arrastrado por ellas. Y no son sólo cosas físicas las que lo arrastran: sus imaginaciones y sus ensueños lo arrastran, también, y lo llevan consigo. El hombre está enajenado, principalmente, a través de los sentidos. Pero no sólo a través de ellos. En verdad, su extravío es total y no un mero extravío cognoscitivo. Está perdido todo él, ontológicamente extraviado en un mundo. La existencia del hombre empieza, pues, por ser un oscuro estar entre cosas, un forzado estar sin tener idea clara de donde se está. Si la existencia del hombre se redujera a este oscuro estar sería, más que una existencia, una subsistencia. Pero, el hombre no sólo está; siente, también, que está. Y sentir que se está es empezar a sentirse a sí mismo. El hombre que siente las cosas acaba por con-sentirse, por tener sentido de sí. El hombre que estaba perdido, enajenado, empieza por encontrarse perdido, que es el primer modo de encontrarse.

Sentir y saber

El hombre ha acabado por encontrarse porque se ha con-sentido al sentir las cosas. Y se ha encontrado perdido entre ellas; es decir, se ha sentido perdido entre ellas. Pero la conquista no es duradera — no lo sería — si el sentido no se convirtiera en saber. El hombre sólo se encuentra plenamente cuando el sentido es iluminado, aclarado, por la idea; sólo cuando tiene idea — cualquiera sea ella — de su forzado estar en el mundo. Encontrarse es, a la vez, saberse. El hombre ignorante de sí mismo, sabe ahora de sí. Este retorno a sí mismo, este ensimismamiento,

no es — ni puede ser — un puro acto intelectual. La inteligencia por sí sola no habría podido operarlo. Pero si no podía operarlo, tampoco podía operarse sin ella.

El hombre necesita saber para vivir. Saber del mundo y de sí mismo. Necesita, por lo pronto, una idea del mundo para orientarse en él, para no seguir extraviado. Y el riesgo de extravío es doblemente grande porque el mundo — aquel contorno que de un modo ineludible se da con él y en el que ha de persistir — no está compuesto sólo de cosas físicas, no es sólo naturaleza. El mundo del hombre, el mundo en que primariamente se encuentra viviendo, es ante todo, un mundo histórico. La realidad histórica constituye el círculo más apretado, el más próximo, de su ineludible contorno. Y es más fácil perderse en la huidiza realidad — realidad que se realiza — de la historia, que en la realidad, en cierto modo estable, de la naturaleza. Más fácil extraviarse en una selva de ideas y opiniones ajenas que en una selva de árboles.

El ámbito propiamente humano está formado, pues, por una realidad que se realiza. El hombre mismo es una realidad que se realiza. Y he aquí, de nuevo, por qué necesita saber.

Ser y Tarea

El ser del hombre, su ser — el propio, el personal — no se agota en puro estar. Porque para seguir estando tiene que hacer algo. Y no cualquier cosa. Hasta ahora su existencia — mero estar entre cosas — no había dependido de sí mismo. Pero, desde el momento en que se ha

sentido, necesita hacer algo para poder seguir estando, para poder persistir, para perdurar en su ser. Por lo pronto, necesita hacerse una idea del mundo y de sí mismo: hacerla o buscarla, que siempre es hacer.

Pero no sólo necesita hacer algo para persistir: tiene que hacer para ser, hacer algo para ser algo. No tiene otra salida: o sigue enajenándose, haciendo lo que de momento le viene impuesto por su contorno, abandonando su vida, dejándose vivir; o se hace a sí mismo, realiza su propia vida, su personal destino. Destino que, en cierto modo, le viene impuesto por su contorno, pero que él ha de proponerse a sí mismo como una tarea, para que sea su personal destino. La vida personal empieza por ser un proyecto de vida, una tarea que hay que llevar a cabo. No un hacer cualquiera, ni imaginación caprichosa de una vida, sino atareado existir, un hacer conforme.

Sólo en la realización de sí mismo, de su propia tarea, puede alcanzar el hombre su ser pleno, su plenitud de ser, su ser personal. El hombre se recupera de su original extravío, de su inicial enajenamiento, en la medida en que se realiza como persona. Pero si el hombre, al realizarse, se recupera de su primaria diversión, su atareado y personal existir comporta una nueva diversión.

Diversión prospectiva

En efecto, el hombre atareado se encuentra divertido de un modo distinto al de aquel que se extravía y enajena entre las cosas. La peculiar diversión del hombre atareado es su diversión prospectiva, el estar lanzado

hacia adelante, hacia un futuro. El tiempo es la extraña dimensión de la vida humana en que se realiza. Sobre la trama del tiempo tiene el hombre que urdir su vida. Toda vida de hombre viene de un pasado — de un pasado irrenunciable que forma parte del presente — y va hacia un futuro. Lo característico de la vida es este ir — ir sin vuelta — hacia el futuro, su futurismo, su afán prospectivo. Y el hombre que busca la plenitud de su ser tiene que hacer suyo ese futuro, apropiárselo, volcar en él un contenido propio. De lo contrario, su vida transcurrirá en un tiempo incoloro y vacío. Es lo que le pasa al ocioso y es el vacío que encuentra en su vida. El vacío de un tiempo que hay que llenar, pero que ha renunciado a llenar. La angustia de un plazo que hay que vivir *en vano*. Por eso, el ocioso necesita matar el tiempo. Si no lo emplea, tiene que malgastarlo. Pero quien pierde el tiempo se ha perdido a sí mismo. Y el tiempo no se recobra. Quien ha perdido el tiempo no se ha realizado a sí mismo en él y en la medida en que no se ha realizado ha dejado de ser. Porque el ser del hombre no le está dado hecho, tiene que hacerlo partiendo de una inicial vacuidad, de una relativa nihilidad. El hombre, originariamente enajenado, perdido en el mundo, ha de recobrase y recobrar para sí el mundo haciendo con él su vida, su personal destino. Esta es su tarea. Y mientras está así atareado, no se aburre porque encuentra en ella su mejor diversión. Sólo cuando ella no existe o cesa, — en toda acción hay intervalos — está obligado a divertirse de otro modo, de cualquier modo, para no aburrirse. Pero, el aburrimiento no es sólo aversión del vacío presente.

El ser y el no ser del hombre

El hombre se realiza a sí mismo. Y este hacer personal es siempre un ir más allá de su ser actual. Pero no sólo para ser más sino para ser más él. Sin embargo, salir del ser que se es para, en el instante inmediato, ser más, significa dejar de ser el que se es para ser otro. Y he aquí lo extraño: para ser uno mismo hay que dejar de ser como se es para ser otro. En esta fórmula, que un espíritu eleático llamaría oscura, alcanza expresión justa la peculiar realidad del hombre; ser que se realiza, ser que transcurre. Su ser consiste en un trascender, en un ser siempre otro. Pero en esta transcendencia hay de continuo un riesgo. El riesgo de no ser. El peligro de no alcanzar la plenitud, de caer en el vacío, en la nada. Peligro de anonadarse, de aniquilarse. Hay, pues, en la existencia del hombre, un fondo abisal, que el hombre siente o presiente. En este presentimiento de no ser, oscuro y profundo, prende la raíz del aburrimiento.

La Plata, marzo de 1937

ANIBAL SANCHEZ REULET

NOTAS

LA LIBERTAD DEL ESPIRITU Y LOS PODERES SIN FRENO

Tomo únicamente la palabra (*) para agradecer a los Pen Clubs su amable invitación; mas para agradecerse la del modo que me parece más digno tanto suyo como mío: comunicándoles con toda sinceridad la impresión más viva que me han producido durante estos días vuestros trabajos y discusiones. Tengo la impresión de que el Pen Club está animado por un amor ardiente y noble de libertad intelectual. He oído aquí admirables discursos sobre la libertad, comenzando por el de nuestro ilustre presidente. Dudo, por el contrario, que el Pen Club, en su conjunto, se dé cabal cuenta de la gravedad de las cuestiones que se agrupan hoy en torno al problema de la libertad intelectual, y quizá ello sea debido al hecho de que la mayor parte de sus miembros pertenecen a países libres donde tal problema sólo existe en teoría.

El documento que, ante todo, justifica a mi juicio dicha duda es la moción propuesta por la delegación inglesa. Leemos en ella que el objeto del Pen Club es "salvaguardar la entera libertad necesaria para la creación literaria"; y más adelante que el Pen Club se "declara extraño a toda política de Estado y de partido". Pero la libertad de la literatura es hoy día, en un gran número de Estados, la más urgente cuestión política, pues se trata de una cuestión de vida o muerte para muchos de los gobiernos que si respetasen la libertad necesaria para la creación literaria caerían en tres meses. Al reclamar la libertad intelectual uno se declara hoy, sépase o no, a favor de ciertos regímenes y en contra de otros.

(*) Texto íntegro del discurso pronunciado ante el XV Congreso Internacional de la Federación de los Pen Clubs, celebrado hace pocas semanas en París.

¿Quieren ustedes una prueba?

He admirado la benevolencia con que esta reunión afirmó su solidaridad con James Joyce, manifestándose contra la piratería de que su obra ha sido víctima en los Estados Unidos. Pero supongan ustedes que yo hubiera hecho como Joyce planteando al Congreso del Pen Club mi caso, esto es, lo que me sucedió el 27 de marzo de 1935. En tal día, hace dos años, tres comisarios de policía se presentaron en la sede de mis editores de Milán, provistos de una orden del Prefecto; se apoderaron de todos los ejemplares de mis obras — millares de volúmenes — y los cargaron en camiones llevándolos a la Prefectura donde fueron destruidos. Toda mi obra ha sido, pues, aniquilada en su texto original, y una riqueza tan considerable destruída sin indemnización. Figúrense ustedes qué tumulto hubiera desencadenado aquí y cuantas dificultades habría provocado entre el Congreso y la Delegación italiana si hubiera pedido al Pen Club que protestase contra semejante violencia. Y, sin embargo, creo no ser víctima de un espejismo de amor propio cuando pienso que mi caso, desde el punto de vista de la libertad del espíritu, es tan interesante como el de Joyce.

Sí, la libertad intelectual es hoy día, para el mundo occidental, una cuestión política mucho más grave que nunca lo fué, sea bajo el antiguo régimen o en el curso del siglo XIX. ¿Por qué razón? Porque hoy nos encaramos en todo el occidente con una "élite" dirigente enloquecida por el miedo.

La "élite" dirigente del mundo occidental desencadenó la fuerza en 1914 y no supo ya, una vez terminada la guerra, encadenarla de nuevo. Hoy día la fuerza desencadenada amenaza al mundo bajo la doble forma de la guerra y de la revolución. El mundo tiembla y, en su espanto, desconfía más que nunca de la literatura, de la historia y de la filosofía juntas. En los países que todavía tienen la felicidad de obedecer a gobiernos legítimos, el miedo de los ricos y de los poderosos nos pide que utilicemos lo más posible nuestras plumas para divertir a los hombres, y lo menos posible para iluminarles e instruirles; ello implica una manera cortés de eliminar de la literatura los temas peligrosos que suponen una crítica del estado actual del mundo y que sería más conveniente tratar. De esta suerte, en todos los países, la novela se halla abocada cada vez

más a una verdadera obsesión sexual, que la impulsa a analizar el amor físico y el amor espiritual en sus lazos más ocultos con una sinceridad y una valentía que hubieran parecido escandalosos no hace más de treinta años. Pero los accidentes del amor, si bien es cierto que tienen una gran importancia en la felicidad del individuo, no tienen casi ninguna para la humanidad y su destino. La erotomanía literaria de nuestra época oculta el miedo de afrontar, tanto en la literatura como en la vida, los grandes problemas del destino humano.

Todo ello es grave, pero mucho menos de lo que acontece en los países cuyos gobiernos perdieron su legitimidad. En estos países las "élites" dirigentes no se contentan con apartarnos del servicio de las grandes causas; quieren que nuestras plumas sólo trabajen para justificar, disfrazar y servir los delirios de su miedo. Comenzamos a darnos cuenta de lo que el miedo puede exigir a la literatura y a la filosofía en una época que no tiene ya ningún principio fijo de belleza, de verdad y de moral. Ahí radica el drama nuevo e inmenso que comienza y del cual los hombres de pluma van a ser víctimas o héroes. En los siglos que precedieron al XIX la vida estaba regulada por un cierto número de principios indispensables santificados por la religión. El escritor no podía tocar a ellos, lo cual limitaba su libertad; pero el poder debía también respetarlos. Ello constituía una garantía para el escritor; el poder nunca podía obligarle a negar esos principios.

Actualmente, por el hecho de haber llegado a ser movibles, discutibles y derribables todos los principios, cada uno de nosotros es un Sansón que armado de su pluma puede hacer degollinas: abatir lo que había parecido a todas las generaciones la Belleza, la Virtud y la Verdad, erigir, sobre sus ruinas, en ídolos todos los monstruos que hasta ahora habían sido destestados por la humanidad. Pero esta libertad casi divina tiene un precio terrible: el poder, tampoco él, está obligado a respetar como inviolable ningún principio; si el delirio del miedo se apodera de él, puede exigir de todos nosotros hasta que probemos que el diablo es Dios y Dios el diablo.

Tal es la nueva prueba que ya muchos de nosotros han sufrido: encontrarse de repente en presencia del poder que bajo la amenaza del destierro, de la prisión, de la asfixia espiritual, inclusive de la muerte, nos

ordena que demos al César lo que es de Dios. Y puesto que he tenido el doloroso privilegio de haber sido uno de los primeros en sufrir esa prueba, permítanme que termine inclinándome ante todos aquellos, entre ustedes, que desde hace veinte años han sufrido por testimoniar las verdades en las cuales creen. Ante aquellos que han muerto, por el fuego o el pesar. Ante aquellos que hoy viven en las prisiones, en el destierro, en la pobreza, en la imposibilidad — suplicio atroz para un alma de selección — de expresarse. Y permítanme aún decir que si el Pen Club quiere, según parece, defender la libertad del espíritu habrá de encontrarse ante responsabilidades cada vez más graves.

Existen hoy día dos Europas: la Europa donde todavía subsiste la libertad espiritual, y la Europa donde esa libertad ya no existe. Tal división no podrá eternizarse: o la Europa que ha perdido su libertad la recobra, o la Europa que la tiene todavía, la pierde. Estamos todos, querámoslo o no, comprometidos en una lucha decisiva por la libertad del espíritu; para cumplir nuestro deber en esta lucha pronto no bastará con participar en Congresos admirablemente organizados, donde los placeres del espíritu y de los sentidos se hallan combinados con un arte superior. Será necesario también saber sufrir, pues la suerte de Europa depende de esa lucha. Si Europa pierde la libertad intelectual caerá toda entera, como ya han caído ciertas partes, en una paralización bárbara, semejante a aquella de que murieron muchos países musulmanes durante el siglo IX.

París, Junio 1937

GUGLIELMO FERRERO

CUESTIONES CIENTÍFICAS DE NUESTRO TIEMPO

LÓGICA, LOGÍSTICA, LOGOMAQUÍA

Jugar con las palabras, o con los significados de que ellas están preñadas, no es mero entretenimiento pueril o faena poética. También es, a veces, tarea científica, pero al contrario de lo que ocurre en la poesía o en el juego, donde la variedad de los significados de las palabras ejerce una función positiva, en la ciencia la carencia de un significado único provoca equívocos que es indispensable eliminar, ya sea por la adopción de un sentido único o, mejor, por la reducción de la palabra a un símbolo.

La historia de la matemática registra uno de estos equívocos, del cual todavía nos resta, fósil, algún término inapropiado. Se produjo en pleno florecimiento de la cultura helénica, en el siglo VI antes de Cristo, mientras los pitagóricos elaboraban su metafísica, mezcla de racionalismo y misticismo y en la que el número, en su papel de elemento racional dominante, confería al racionalismo pitagórico un aspecto primitivo, arcaico. (El número que formaba el substratum de la metafísica pitagórica no coincidía con el concepto actual, sólo comprendía lo que hoy se denominan números racionales positivos, es decir, los números que se estudian en la enseñanza primaria). Los términos de (números) cuadrados y cubos, que hacen alusión a figuras geométricas, son restos actuales de la correspondencia, en general teñida de elementos estéticos y morales, que los pitagóricos establecían entre las cosas y los números.

Esos aspectos racional y místico, se polarizaban en la escuela en las sectas de los "matemáticos", que en secreto elaboraban racionalmente la ciencia y la de los "acusmáticos", que fijaban los artículos de fe, las reglas de conducta.

Esa débil concepción racional debía mostrar pronto su insuficiencia orgánica y conducir a un proceso incurable, fatal, ante las primeras manifestaciones morbosas. Un fragmento aristotélico da cuenta de la aparición de los síntomas del mal que, sin duda, habrá producido en la escuela un espectáculo no exento de dramatismo.

En efecto, una demostración aritmética, clara y cortante, y cuyo rigor lógico dejaba sin salvación, concluía que en el cuadrado, figura armoniosa por la cual los pitagóricos sentían predilección, existía un elemento: la diagonal, que no podía expresarse por un número y por lo tanto a ese elemento, que podía constituirse mediante una simple operación geométrica, no le correspondía ningún número (entero o fraccionario).

Ante este descubrimiento se puso de manifiesto la insuficiencia del racionalismo pitagórico, pues en lugar de acogerlo como una muestra de la posibilidad creadora del mecanismo intelectual, poseídos de un terror sagrado, lo declararon "tabú" y lo desterraron de la ciencia. Una leyenda de un antiguo escolio, refiere que el autor de la teoría de los inconmensurables había perecido en un naufragio, pues los dioses habían castigado a quien "había expresado lo inexpresable, representado lo irrepresentable y revelado lo que eternamente debía permanecer oculto". (Dos siglos más tarde, la teoría geométrica de las magnitudes, conmensurables e inconmensurables, constituirá una de las más extraordinarias construcciones científicas del genio griego).

Y aquí sobreviene el juego de palabras, juego que sin embargo nos sumerge en la zona profunda donde arraiga la circulación del pensamiento con su objeto. Los pitagóricos designaron estos nuevos entes con el término "alogos", pero la triple acepción del "logos" griego, hacía de ellos, al mismo tiempo, lo inexpresable, lo irracional y lo inconmensurable e incalculable. Pues "logos" es la palabra o discurso, la razón y el cálculo, como las raíces de nuestras palabras logomaquia, lógica, logística lo denuncian.

De estas tres acepciones las traducciones latinas posteriores nos legaron la más impropia, pues hoy, a los números que miden las magnitudes tales como la diagonal del cuadrado, los designamos con el nombre de "irracionales", designación absurda y paradójica, ya esta clase de números es la que ha exigido el mayor esfuerzo racional en su establecimiento

y hoy, veinticinco siglos después de Pitágoras, su teoría provoca aún controversias.

No sólo en el campo de la matemática se ha manifestado este equívoco. Así se ha anotado que la traducción, en el Evangelio de San Juan, del "logos" por el "verbum", es una consecuencia de no tener su equivalente en la "ratio" latina la doble acepción de la palabra griega que expresaba la razón divina y una de sus manifestaciones: la palabra.

Equívocos de esta naturaleza constituyen uno de los peligros del lenguaje para la ciencia, pues el significado único que en toda construcción científica ha de tener cada palabra puede haberse falseado u oscurecido por el origen histórico, por el contenido psicológico o por la existencia de otros significados de esa misma palabra. En una ciencia como la matemática, dotada de una simbólica adecuada, tal peligro ya no existe, pero en otras ciencias, de medios de expresión no tan perfeccionados, esos equívocos son inconvenientes. De ahí la tendencia, tan acentuada en la física actual, de eliminar, en lo posible el lenguaje "equívoco" y sustituirlo por los símbolos "unívocos" de la matemática.

Santa Fe, 1937

JOSE BABINI

CENTENARIOS

PUSHKIN

Pushkin es un fenómeno extraordinario y único del espíritu moscovita llamado a alumbrar el camino oscuro de la suerte del pueblo ruso con una nueva luz orientadora. Así lo define Dostoiewski en un discurso con

motivo de la inauguración del monumento que se erigió al poeta en Moscú.

Los rusos reconocen a Pushkin, desde la época en que vivió hasta nuestros días, como la expresión auténtica del alma de su pueblo.

Con Pushkin, en una palabra, se manifiesta netamente el ser espiritual del ruso.

Ahora bien, ¿cuál es la mentalidad rusa en su esencia?

Es una visión del mundo donde los acontecimientos de la vida terrestre se ponen de manera peculiar en relación inmediata con el mundo espiritual, el de valores perennes. El ruso alcanza en su ser interior una unción efectiva de los dos mundos. Así aparece la específica vida religiosa rusa.

La religiosidad del ruso no es un sumergimiento en el mundo supra-sensible, ya sea como un percibir ingenuo-realista de lo Divino, como un entregarse pasional-místico al Dios o como un conocer teológico-filosófico de la Divinidad; es una vivencia religiosa que se caracteriza como un acercamiento tímido a lo espiritual (aunque éste puede tener a veces máscaras extravagantes, inclusive cínicas); es un acercamiento humilde, casi vergonzante, a lo Divino sin asirlo; es la concepción religiosa que ha sido llamada por Dostoiewski "un mero tocar a otros mundos". En esta mentalidad religiosa no desaparecen las actividades de los sentimientos ni las del entendimiento; ambas siguen actuando, pero se inclinan humildemente ante lo inexplicable, ante lo absoluto.

Así es la religiosidad del ruso y así es también el ser espiritual de Pushkin, en cuanto constituye una expresión auténtica del alma rusa.

Varios son los motivos religiosos que trató el poeta en sus obras.

Pushkin sentía a lo largo de toda su vida un conflicto continuo entre sus aspiraciones ideales y los disgustos y fracasos de su vida particular; ello le llevó a una concepción trágica de la vida. Siendo aún muy joven decía: "Toda mi vida es una triste oscuridad de tormenta". En muchas de sus poesías figuran los términos de tristeza, insatisfacción, desesperanza; llega a expresar que "el aburrimiento es la condición del hombre que piensa". Con esa concepción pesimista de la vida Pushkin se acercaba íntimamente a la mentalidad del pueblo ruso; y lo comprendía bien,

diciendo: "Todos nosotros cantamos tristemente, desde el cochero hasta el primer poeta".

Pushkin tenía una concepción religiosa del ser íntimo y de los fines de la actividad del poeta. Al tratar del poeta usaba siempre términos religiosos; y esto no era solamente una manera de hablar, sino que correspondía a una convicción absoluta. Atribuía al poeta el papel de servidor del bien y de los valores universales. En su poesía "El Profeta" lo dejó expresado de manera impresionante.

Otra característica de Pushkin es su concepción religiosa de la naturaleza. Atribuía un sentido religioso no solamente a las bellezas de la naturaleza sino también a sus "fuerzas destructoras", a todo lo que "nos amenaza con el crepúsculo"; lo consideraba como perteneciente al "dominio divino". Sin embargo, Pushkin no puede calificarse de panteísta, pues a la belleza de la naturaleza la llamaba "indolente", e "indiferente" a la tristeza del corazón humano.

Otro motivo religioso era su concepción ideal del amor, el sentimiento de la divinidad del Eros y de la belleza de la mujer. Designaba a la mujer "genio de pura belleza". Al describir la belleza de una mujer decía: "Todo en ella es armonía, todo es admirable, todo es más alto que el mundo y las pasiones". Y al encontrar a su amada fijó así el estado de su ánimo: "Devotamente extático ante lo sagrado".

Su adoración de la mujer no se limita al amor terrenal; de manera conmovedora espera el "beso prometido de la amada que ya murió". En sus aspiraciones de amor Pushkin, más que nunca, "toca a otros mundos".

Existe todavía otro motivo religioso en Pushkin que puede definirse como una concepción espiritual de la concentración personal y de la soledad; a ella pertenece también su culto del "fuego de hogar", de los "Penates". Mencionemos su exigencia, dirigida al hombre digno, de apartarse del "rebaño de los hombres". A ella pertenece también su aspiración de hacer del alma humana un "altar de la divinidad". El concepto de hogar se amplía por Pushkin hasta abarcar los de lugar paternal, de patria, de nación.

Finalmente, como motivo del ser espiritual de Pushkin mencionemos la relación de su mentalidad religiosa con su conciencia moral. Un tema central, dentro de su espiritualidad, es el ansia del perfeccionamiento es-

piritual, de la transformación de la personalidad. En Pushkin aparece una extraña conciencia del deber; puede decirse que es un ascetismo peculiar cuando exige “vivir para pensar y sufrir”. A ella pertenece también su exigencia de que nuestra alma sea “pura, triste y tranquila”. Sin embargo, su prédica del ascetismo no tiene nada de lúgubre, nada de desesperada. Por el contrario significa una iluminación del alma, una victoria de las fuerzas espirituales sobre las pasiones carnales. Pushkin considera como finalidad del perfeccionamiento del hombre el llegar al sentido de la “benevolencia”, del amor a los hombres y al mundo; afirma: “Lo que es más alto en el hombre, es su condición de benevolencia frente a todos”. En suma, era un verdadero “homo bonae voluntatis”.

Así es la religiosidad de Pushkin que refleja perfectamente la vida religiosa del ruso en general. Lo más característico de ella consiste en que la elevación hacia los ideales permanece siempre viva y ligada a hechos comunes, a experiencias triviales de la vida cotidiana. El ruso suele llevar sus aspiraciones absolutas a cualquier dominio, las percibe en cualquier forma, en cualquier clase de realizaciones, aunque a veces sean repugnantes. Recordemos a este propósito a muchos personajes de Dostoiewski.

Para señalar esta religiosidad peculiar del ruso, existe en el vocabulario de ese pueblo un calificativo que puede servir plenamente de rasgo definidor a la fisonomía espiritual de Pushkin: el de “santo-pecador”.

WADIM STRUCKHOF

LETRAS INGLESAS

REFLEXIONES DE TRADUCTOR LA ÚLTIMA NOVELA DE HUXLEY

El prolongado comercio que un traductor se halla obligado a mantener con un libro, tiene sus ventajas y sus desventajas. Procura un íntimo conocimiento de los detalles, en sí y con relación al conjunto, de los secretos de estilo, de la marcha de la composición, etc. Y ese conocimiento capacita para formular una apreciación, *ceteris paribus*, más fundada que lo puede ser la del lector apresurado.

Esas ventajas son sin contrapeso durante el primer estadio de la traducción; vale decir, durante el proceso de la versión propiamente dicha. Pero después viene la corrección de pruebas, de galeras y de páginas, a dos lecturas por cada especie (trabajo que es mejor tomarse que dejar a otros), y los desagradados de ese forzoso comercio empiezan. La repetición de la misma lectura ejerce de modo paulatino su influencia disolvente. Las palabras, las frases, las páginas y los capítulos enteros empiezan a perder significado; el constante retorno de los mismos chistes y las mismas anécdotas, parece la chochera de un latoso anciano, la repetida aparición de los mismos trozos de bravura, la jactancia de un retórico trasnochado. Abrumado por la tarea, el forzoso lector llega a olvidar que sólo aquella tiene la culpa, y que el autor desearía indudablemente no ser leído de esa suerte.

Pocos son los libros que pueden resistir esa terrible prueba, que no pierden con la lectura mecánica de la última etapa lo que pueden ganar

durante el gozoso escrutinio que se realiza en la primera. El de Huxley (*), que me tocó traducir, es uno de ellos.

Casi me atrevería a decir que la prueba le resulta beneficiosa. En efecto, la toma de contacto con este libro de Aldous Huxley no es nada agradable. El método de composición que el novelista inglés ha seguido en este caso es completamente distinto del ordinario. Consiste en una ruptura del orden cronológico habitual en las novelas. No a la manera de Proust, que prescindía de él en absoluto. Pero sí en una medida que hace difícil la primera lectura. El asunto y los personajes nos son presentados por Huxley como la conversación nos presenta las vidas de nuestros semejantes. Hoy un amigo nos cuenta de otro, o de un enemigo o de un extraño, un caso ocurrido días antes; al cabo de cierto tiempo, la misma persona o cualquiera otra nos cuenta otro caso referente a la del primero, pero correspondiente a una época anterior; y así, una y otra vez, la crónica diaria y el anecdotario de nuestros amigos nos van proporcionando los elementos de juicio necesarios para conocer a nuestros contemporáneos, conocimiento que no acaba sino con la vida de quienes son objeto de él, y juicio que muchas veces, y alternativamente en sentido favorable o adverso o de nuevo favorable, nos vemos obligados a rectificar, ratificar o completar. En la misma forma, Huxley entra en materia con un episodio de la madurez de su protagonista. Pero antes de haber hecho la entera narración de ese episodio, de un salto se vuelve atrás, a la infancia del mismo personaje, cuando el *pathos* de la situación inicial ya nos había dominado. La brusca interrupción es, al pronto, sumamente desagradable. Y como ella se renueva a cada momento, pues el autor está siempre saltando de una época a otra, el desagrado no cesa hasta el final del volumen.

Sólo entonces surte todo su efecto el original método novelístico de Huxley. Y la segunda lectura es tan promisoría como la primera, uno vuelve a empezar el libro con tantas esperanzas como cuando le cayó en las manos, ansioso de aclarar pasajes oscuros a la luz de las revelaciones que el autor ordinario suele hacer al principio, pero que éste hace al final de la narración. Y cuanto más se lee más se aprecian las bellezas recónditas del libro, las sutiles armonías internas, la habilísima gradación del *pathos*,

(*) *Con los esclavos en la noria*, por Aldous Huxley (Editorial SUR).

la audacia de los ejercicios retóricos, de apariencia trasnochada pero de real eficacia literaria, etc.

Antes de pasar adelante es necesario decir las insuficiencias de Aldous Huxley como novelista. Evidentemente, no es un creador, no hace competencia al registro civil, como se decía de Balzac y se lo puede mejor decir de Pérez Galdós; no tiene inventiva ni siquiera para los detalles ilustrativos, que se repiten de una en otra novela suyas hasta el cansancio; saca la materia psicológica de su propio fondo personal, siendo la mayoría de sus novelas de tono marcadamente autobiográfico; y, en realidad, emplea el género novelesco para fines ideológicos más que artísticos.

Todo eso resalta en *Contrapunto*, su mayor producción anterior, y que es un ejercicio intelectual puro, no sólo en aquello que se refiere al método de composición (que es lo que le da el nombre a la así llamada novela), sino también al asunto mismo, o a los varios asuntos que forman su trama, planteados con dramatismo pero luego diluídos en simples sátiras o en simples ilustraciones de tesis filosóficas contrapuestas. En esa obra, el autor no ha sabido animar con vida distinta a los personajes que exponen sin concluir las diversas opiniones que son las suyas propias; y el diálogo entre esos personajes se parece muchísimo al que Renán decía entablado entre los lóbulos de su escéptico cerebro.

Con los esclavos en la noria exhibe las mismas cualidades. Pero ahora están ellas animados por un soplo lírico que realza su valor, que las hace lucir más y que al mismo tiempo las funde en una poderosa creación dramática. En esta nueva novela hay verdadera caracterización, personajes de inconfundible vida propia (como la señora Amberley, y su hija, y Mark Staithes); y un hondo drama según las mejores reglas, con *catharsis* y todo, pero la *catharsis* concebida por Goethe como operando sobre los actores del conflicto y no sobre los espectadores. El despliegue satírico, descriptivo o intelectual, ya no es un a modo de juego sin trascendencia, como en las obras anteriores, sino la intuición del mundo en que el conflicto se produce. Los ejercicios literarios, los trozos de bravura, son tanto o más numerosos que antes: una borrachera, la fiebre de una joven operada, la deliberación interior interminable de un joven de carácter débil, un *day-dream*, etc., etc. Pero se funden tan bien con la trama que ya no son tales

ejercicios, sino el instrumental expresivo de una creación artística que los trasciende, o mejor, que ellos logran entre todos.

Tan feliz ha estado Huxley que no obstante ser el elemento catártico purificador de una vida fútil, mala, la conversión de un escéptico a una profesión de fe, se ha abstenido de hacer una novela de tesis. El inspirador de esta conversión, el médico pacifista Dr. Miller, nos es presentado con gran plasticidad, y por ende razonando su convicción cuantas veces aparece en escena. Pero en ninguna parte hace un raciocinio completo, exhaustivo, de su doctrina, como habría hecho el personaje habitual del género cuyo representante más conspicuo fué Pablo Bourget.

Importa subrayar esa aptitud para disipar la objeción que un lector apresurado podría formular contra el libro. Dicha actitud prueba que la naturaleza de la convicción que constituye el elemento catártico no hace al caso desde el punto de vista artístico, y que si bien Huxley ha elegido esa convicción y no otra para darle en su novela una alta función, ello se ha debido más a la pobreza de su inventiva, al ya señalado giro autobiográfico forzoso de su novelística, que al propósito de convertir el arte en instrumento de propaganda. Los pasajes del libro mismo que parecen desmentir esa impresión mía no son concluyentes. La índole del protagonista obligaba al autor a prodigar esa tendencia al raciocinio, primero escéptico, luego sermoneador, que lo define más que nada. Y de ser proselitista el móvil que le hizo escribir *Con los esclavos en la noria* Huxley habría tratado de repetir o de mejorar en ella su cerrada argumentación a favor de una paz constructiva. Lo que no ha hecho. El lector que no comparte la convicción del neófito pacifista, discípulo del Dr. Miller, que es el protagonista, debe, pues, desentenderse de su alcance político, para no fijarse en ella sino como en uno de los tantos ingredientes de la obra de arte.

Correlativa al pacifismo narrado y no probado de Miller es la actitud del autor frente al mundo que pinta. Su materia novelesca es de lo más turbio y delicuescente que ofrece la edad contemporánea, por la misma razón que le ha hecho adoptar aquella doctrina como elemento catártico. Pero esa pintura, indispensable para la existencia misma del proceso dramático, tiene mucho menos de la *morosa delectatio* que del *castigat ridendo mores*, sin ser específicamente ni una ni otra cosa. Con la materia que tenía a mano, érale imposible a Huxley hacer una pintura que

escapara a las objeciones del moralista. Pero ha sorteado los obstáculos que le ofrecía la escabrosidad de aquella materia, con gran eficacia literaria.

JULIO IRAZUSTA

H. G. WELLS Y LAS PARABOLAS

Este año, Wells ha publicado dos libros. El primero — *The croquet player* — describe una región pestilencial de confusos pantanos en la que empiezan a ocurrir cosas abominables; al cabo comprendemos que esa región es todo el planeta. El otro — *Star begotten* — presenta una amistosa conspiración de los habitantes de Marte para regenerar la humanidad por medio de emisiones de rayos cósmicos. Nuestra cultura está amenazada por un renacimiento monstruoso de la estupidez y de la crueldad, quiere significar el primero; nuestra cultura puede ser renovada por una generación un poco distinta, murmura el otro. Los dos libros son dos parábolas, los dos libros plantean el viejo pleito de las alegorías y de los símbolos.

Todos propendemos a creer que la interpretación agota los símbolos. Nada más falso. Busco un ejemplo elemental: el de una adivinanza. Nadie ignora que a Edipo le interrogó la Esfinge tebana: “¿Cuál es el animal que tiene cuatro pies en el alba, dos al mediodía y tres en la tarde?”. Nadie tampoco ignora que Edipo respondió que era el hombre. ¿Quién de nosotros no percibe inmediatamente que el desnudo concepto de *hombre* es inferior al mágico animal que deja entrever la pregunta y a la asimilación del hombre común a ese monstruo variable y de setenta años a un día y del bastón de los ancianos a un tercer pie? Esa naturaleza plural es propia de todos los símbolos. Las alegorías, por ejemplo, proponen al lector una doble o triple intuición, no unas figuras que se pueden canjear por nombres sustantivos abstractos. “Los caracteres alegóricos” advierte acertadamente De Quincey (*Writings*, oncenno tomo, pá-

gina 199 “ocupan un lugar intermedio entre las realidades absolutas de la vida humana y las puras abstracciones del entendimiento lógico”. La hambrienta y flaca loba del primer canto de la Divina Comedia no es un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los sueños. No desconfiemos demasiado de esa duplicidad; para los místicos el mundo concreto no es más que un sistema de símbolos...

De lo anterior me atrevo a inferir que es absurdo reducir una historia a su moraleja, una parábola a su mera intención, una “forma” a su “fondo”. (Ya Schopenhauer ha observado que el público se fija raras veces en la forma, y siempre en el fondo). En *The croquet player* hay una forma que podemos condenar o aprobar, pero no negar; el cuento *Star begotten*, en cambio, es del todo amorfo. Una serie de vanas discusiones agotan el volumen. El argumento — la inexorable variación del género humano por obra de los rayos cósmicos — no ha sido realizado; apenas si los protagonistas discuten su posibilidad. El efecto es muy poco estimulante. ¡Qué lástima que a Wells no se le haya ocurrido este libro! piensa con nostalgia el lector. Su anhelo es razonable: el Wells que el argumento exigía no era el conversador enérgico y vago del *World of William Clissold* y de las imprudentes enciclopedias. Era el otro, el antiguo narrador de milagros atroces: el de la historia del viajero que trae del porvenir de una flor marchita, el de la historia de los hombres bestiales que gangosean en la noche un credo servil, el de la historia del traidor que huyó de la luna.

JORGE LUIS BORGES

LETRAS FRANCESAS

UNA APOLOGIA DE LA LITERATURA

Siento haber leído este nuevo libro de Georges Duhamel (*) fuera de su atmósfera propia y nativa, esto es, lejos ya del perímetro parisiense por donde he divagado cotidianamente estos últimos meses: la urdimbre de calles comprendida entre las verjas del Luxembourg, los porches del Odeón y Saint-Germain-des-Près. Dicho más sintéticamente, en pleno barrio del libro. En el cogollo del distrito sexto, el más literaturizado de París y donde, según los últimos cálculos, existe una librería por cada doscientos cuarenta habitantes.

Sólo en una atmósfera de tal densidad libresca ha podido ser engendrado — y sólo allí podrá ser comprendido cabalmente, en sus razones últimas — un libro como éste que constituye no ya una defensa de las letras, como reza el título, sino una apología absoluta de las mismas, más una exaltación consiguiente del oficio literario y de los atributos del escritor. Precisamente, entre la aludida madeja de calles, yace la de Condé y, al final de ésta, el viejo caserón de fachada mancillada y muros vacilantes que abriga desde hace casi medio siglo el *Mercure de France*, la única gran revista de otra época, superviviente del simbolismo, cuyos destinos preside, desde la muerte de su fundador Valette, el autor de *Salavin*. Revista y caserón tan propicios a la descripción conmovida o caricaturesca, pero que están más allá de esos ejercicios y son un ejemplo vivo de la continuidad literaria europea, de la tradición en marcha.

Que un libro de este género, todo él consagrado a los problemas del libro como fenómeno social, más que a la literatura en sí misma, haya

(*) *Défense des lettres. Biologie de mon métier* (Mercure de France, París, 1937).

podido ser escrito y publicado en nuestros días, tan asfixiados por otras preocupaciones, es algo que puede consolarnos a quienes nos resistimos a descreer de la literatura, a quienes nos negamos a considerarla como un mero instrumento de fines más ambiciosos. Por lo demás, esta defensa de las letras sólo podía haber sido hecha, en tal tono, desde Francia. Con razón, durante uno de sus momentos lúcidos, escribía Keyserling, hace años, en su *Análisis espectral de Europa*, que “en Francia la literatura es un fin en sí misma”, y que “el hecho de que exista una nación puramente literaria es para las demás una felicidad”. Leo Ferrero, Ernst Robert Curtius y Friedrich Sieburg, otros extranjeros que han escrito estos últimos años sobre Francia y sobre París, no han dejado, con lenguaje diverso, de hacer en sus respectivos libros pareja comprobación.

El encendido — y, al mismo tiempo, razonado — panegírico de Duhamel no encontraría seguramente mejor divisa liminar que aquella frase de Mallarmé, capaz hoy de resonar como un escarnio en muchos oídos: “Tout au monde existe pour aboutir à un livre”. La tesis de Duhamel viene a cristalizar, aunque sea con otra intención, en el mismo anhelo. Repetidamente nos afirma que “el libro, en las circunstancias actuales del mundo, se le aparece no como el único, pero sí como el esencial instrumento de cultura”. Cultura amenazada un día y otro, según él, por los nuevos vehículos de expresión que pretenden arrebatarse su hegemonía clásica a la palabra impresa, al libro. La cosa impresa — escribe con acento plañente — ya no es el único vehículo del espíritu. El libro está amenazado en su imperio. Es posible que antes de medio siglo el libro ya no sea nada para la multitud y quede reservado al uso de una minoría ilustrada”. Pero ¿cuales son esos enemigos que amenazan con arrebatarse al libro su hegemonía? No los de enfrente, sino precisamente aquellos que pudieran considerarse como sustitutivos o “ersatz” suyos: el cinema y la radio, en primer término.

Aunque en un principio nos contagien sus razones y sus temores, pronto advertimos que Duhamel exagera. Pues, ante todo, no creemos que el libro sea el cauce único y excluyente del pensamiento. Al contrario, estimamos que éste ha encontrado en nuestro tiempo otras vías más a tono con el espíritu del mismo, gracias a las ondas y a la imagen. “Ce matin l'œil est le Prince du monde”, escribió alguien en el momento apo-

logético de lo moderno. “¡Imagen dueña del mundo!”, exclamé yo por aquel entonces, poseído del deslumbramiento inicial ante las posibilidades cinematográficas. Y aún hoy, aunque tales esperanzas no se hayan confirmado totalmente, sigo atribuyendo a la imagen en general, gráfica y plástica, una importancia de primer plano. La fotografía, el cuadro y el film pueden hacer tanto por la cultura y por el espíritu como lo impreso.

Duhamel, pues, hiperboliza, aunque de buena fe. Y en su fobia respecto a esos instrumentos percibimos inmediatamente un eco de los famosos ataques contra el maquinismo y la standardización que prestan tanto incentivo polémico a sus *Scènes de la vie future*. Ciertamente es, corregimos al punto, que este celoso defensor de las viejas virtudes se alza más que contra la novedad en sí misma contra su nefasta aplicación. “Lo que más me inquieta — dice — son ciertas condiciones esenciales a la radio y al cinema, consideradas como medios de cultura”. El cinema y la radio — viene a agregar — nos informan de todo y nos divierten con todo. Pero ello origina un equívoco entre información y conocimiento, entre diversión y cultura. Quedan así replanteados a otra luz los problemas expuestos por Max Scheler al diferenciar el saber de la cultura. Leer es un acto de calma, de selección y de vuelta atrás, de paladeo moroso, en una palabra, que las artes dinámicas no toleran. “Un sistema de cultura — afirma Duhamel — en el cual la reflexión y la facultad de elegir son imposibles resulta precisamente la negación de lo que, hasta el día, se ha llamado cultura”. No discute, por consiguiente, una cuestión técnica, de progreso, sino cualitativa, espiritual; no la legitimidad de los nuevos medios de expansión de la cultura sino la custodia y salvaguardia de su calidad, de su valor genuino.

Naturalmente, todas las argumentaciones de Duhamel desembocan en el punto previsto: la defensa de la individualidad. “El libro — escribe — es amigo de la soledad. Nutre el individualismo liberador. En la lectura solitaria, el hombre que se busca a sí mismo tiene ocasión de encontrarse. Escoge y se escoge. Escapa a las potencias de enrolamiento. La radio, por el contrario, es ya, desde ahora, el instrumento del espíritu imperialista”.

Esta actitud de Duhamel se hace aún más explícita en la segunda parte de su libro, donde bajo el título de “Nuestra deontología” establece los

deberes del escritor. Estos se reducen, en resumen, a la simple fidelidad a su condición de escritor, a negarse a que de su obra se extraiga tendenciosamente una enseñanza idológica, moral, ajena a ella. Duhamel entiende que la causa de la inteligencia y de las letras sufre con la intromisión del escritor en la política. “En una sociedad — escribe — bien construída y sabiamente administrada el hombre normal no debe consagrar a la política cada día mayor tiempo que a su aseo”. Y remacha: “Un pueblo que forzosa o voluntariamente deba consagrar lo mejor de sus preocupaciones y de su tiempo a las cosas políticas me parece un pueblo en decadencia”. Pero el corolario desolador es que el orbe entero se halla en ese trance...

Volviendo a la defensa de las letras. Esta, para el autor, equivale a defensa del libro, con exclusión celosa de los demás vehículos de cultura, y ésta última, a su vez, reclama para el productor un individualismo inalienable, sin claudicaciones ni fronteras. Como desiderata, tal pretensión es inatacable. Como realidad, resulta desdichadamente ilusoria. Fuera ocioso citar casos, ejemplos. El escritor ve más agresivamente atacada cada día que pasa su libertad, su individualidad. El espíritu de alistamiento sectario no perdona a nadie. Por consiguiente, la forma expeditiva, por no decir candorosa, con que Duhamel plantea la cuestión, corre el riesgo de no resolver nada. Su actitud no por ello ha de parecernos menos admirable. Sea o no sea compartida, resulta singular y alentadora en este momento crucial, cuando el sedicente arte de masas y la literatura individual pretenden desplazar al arte individual y cuando por halago u oportunismo tantos y tantos no vacilan en sacrificar lo primero ante lo último.

GUILLERMO DE TORRE

CINES Y FILMS

DEJAD EN PAZ A LAS PALOMAS

(Un nuevo cine abre sus puertas)

Los aficionados al cine han tenido que soportar penosos intervalos en nuestra ciudad de Buenos Aires. En cuanto se encendían las luces en la sala, en cuanto el sueño (¡ay! no siempre hermoso) de la pantalla se interrumpía, esos desdichados entraban en una pesadilla. Pesadilla de la que sólo algunos pocos eran conscientes. Pesadilla poblada de pavoreales, o de elefantes, o de rejas españolas, etc. Ultimamente la más terrible de todas imitaba, sobre nuestras cabezas, una noche estrellada, con nubes, y nos rodeaba de una ciudad maravillosamente horrenda, llena de torrecitas color merengue, de balcones, de estatuas; sí, de estatuas (esas estatuas a las cuales ya habíamos creído rendir tributo suficiente evitando públicamente, en las plazas y los jardines públicos, que nuestros ojos las rozaran). El horror que causaba esta flamante pesadilla era tanto mayor por el hecho de formarse en el sitio en que habíamos visto, durante toda nuestra vida, un viejo teatro que si no tenía gran belleza tenía por lo menos gran dignidad. Un teatro que probaba que los indígenas del país eran, en suma, buena gente, no del todo "rastaquouère", no del todo analfabeta. Un viejo teatro simpático y que tenía su encanto, como lo tenía la Confitería del Gas (antes de que se la rejuveneciera... hoy no está mal, pero es una confitería cualquiera), como lo tenían el parque Lezama y el Jardín Botánico (el rejuvenecimiento en estos casos ha tenido consecuencias desastrosas).

Podía decirse de la Opera —y tantas otras cosas en Buenos Aires—

lo que Cocteau decía de uno de sus poemas: "Il n'est ni beau, ni laid: il a d'autres mérites".

Claro está que es lícito destruir lo que ni es bello, ni es feo — aunque tenga otros méritos — cuando una construcción de auténticos valores va a justificar esa destrucción. Pero destruir aquello que no siendo bello ni feo tiene otros méritos, para reemplazarlo por algo grotesco, indecoroso y sin méritos de ninguna categoría, resulta, además de ilícito, vergonzoso.

Cuanto más pasa el tiempo, más a menudo nos vemos obligados a bajar los ojos al pasearnos por nuestra ciudad. Bajamos los ojos para no ver ciertos bancos en que nos sentamos, en las plazas y los jardines públicos. Bajamos los ojos ante las estatuas y los monumentos que se multiplican como las hormigas en los terrenos baldíos (el 9 de julio último, el más espantoso de todos llevaba los colores de la bandera como el presidente la banda: era el presidente de los monumentos más feos de la ciudad). Bajamos los ojos ante ciertos remedos de casas modernas, tan falsas como eran falsos los Luises de antaño. Bajamos los ojos ante los chorros de agua coloreada que hacen juego con las palomas de la Costanera y con las flores teñidas. Bajamos los ojos ante la fachada de los cinematógrafos y al entrar en sus salas. Bajamos los ojos en los cementerios: la vanidad sórdida de todos esos monumentos y su inconmensurable y pretenciosa fealdad es por cierto como para desesperar del género humano.

¿Y las iglesias? Cerramos los ojos ante la mayoría de ellas. Ya sabemos que el milagro de Chartres es imposible aquí y ahora, y que las bellas catedrales de Méjico no pueden volverse a hacer en nuestros días. No es, pues, de ese lado por donde ha de venir la solución. Pero unas paredes encaladas y un piso de baldosas rojas y una ventana grande que dé al cielo y un crucifijo de madera no cuestan caro y bastan a quienes conocen la belleza de la oración y la oración de la belleza.

Un nuevo cine acaba, por suerte, de abrir sus puertas precisamente frente a ese indescriptible horror que se llama hoy *Opera*. Por fin puede uno alzar los ojos hacia su fachada sin ponerse colorado. Es sencilla, es limpia, es digna. Da gusto verla en su desnudez y su transparencia. Y cuando, después de haber mirado el cine de enfrente, volvemos los ojos

a ella, es como cuando se lee buena prosa después de haber recorrido la de ciertas revistas y ciertos diarios de gran circulación. En el interior del Rex, igual sensación de alivio. Por fin se libra uno de la pesadilla. Ya no padecemos por el crimen de tener ojos para ver, (crimen cruelmente castigado en una ciudad como la nuestra).

¿Hay realmente entre nosotros “responsables”? Y si los hay ¿se dan cuenta de lo que significan esos cines adornados de nubes, de estrellas en los cielorrasos, de balcones, de estatuas, de rejas españolas, de pinturas inverosímiles; esos cines en que la mayoría de los espectadores entran como en palacios donde aprenderán sin duda a “tener buen gusto”?

Si alguno de los que han aprendido a “tener buen gusto” durante los intervalos de la Opera hace construir luego una casa, ¿podrá sorprendernos el resultado? (¡Ay! los ejemplos abundan...).

Por favor, señores “responsables”, basta de estrellas, de nubes en vuestros cielorrasos; basta de balcones, de estatuas, de pavorrales, de elefantes, de rejas españolas y de pinturas inverosímiles en vuestros cines; basta de colorinches en vuestros surtidores; basta de flores teñidas en vuestras calles. El pobre Costoya acaba de morir. No os aconsejo que sigáis su ejemplo, pero sí que dejéis en paz a las palomas. Vamos, vamos. Un poco de buena voluntad. La cosa no es tan difícil. Y si lo es, ya vemos que hay personas capaces de enfrentarse con la dificultad y de vencerla. El arquitecto Alberto Prebisch nos lo acaba de probar. Y se lo agradecemos.

VICTORIA OCAMPO

“LA KERMESE HEROICA”

Aunque por lo general no lo advirtamos, lo cierto es que debemos extrañar mucho en el cine la presencia de Europa, ya que tanto asombro y encanto nos causa toparnos con ella en ciertas y contadísimas películas europeas.

La Kermesse Heroica es una de ellas y, al verla, comprobamos de

nuevo que los productores norteamericanos no podrán nunca, por más que lo intenten, dar vida a un ambiente histórico europeo, así como los millonarios norteamericanos no lograrán jamás, a pesar de transportarlo ladrillo por ladrillo, que el castillo reconstruido en Estados Unidos sea el mismo que compraron en Escocia o en Francia.

No es el paisaje lo que falla, — América tiene donde acudir en busca de paisajes y una aldea de hace tres siglos debe ser forzosamente reproducida en los talleres cinematográficos; — lo que falla es siempre el detalle, la observación justa, el toque final. Es la naturalidad con que una mujer arrastra la cola de brocado o se sienta graciosamente a pesar del tontillo; es el arranque del cabello en un peinado; es la perspectiva de una galería o las proporciones de una habitación. Esos son los detalles que provocan el milagro. Los actores de *La Kermesse Heroica* circulan en el ambiente del siglo XVII como si siempre hubiesen vivido en él, llevan el traje de época como si nunca se hubieran endosado otro.

Este ajuste perfecto a la realidad, — que quizá sólo se consigue en una atmósfera impregnada de tradición cultural, — es lo que da vida a una película histórica; sin él los actores parecen disfrazados, y teatral el lugar donde transcurre la acción; recordemos por ejemplo: *Romeo y Julieta* cuya aparente perfección era tan fría que aislaba, como si fuesen dichos dentro de una campana neumática, los versos eternamente cálidos y humanos de Shakespeare.

El director Jacque Feyder no ha hecho en su producción la menor concesión al gusto actual, no se ha permitido la más mínima estilización, y ya sabemos que ésta es a menudo una manera de eludir la exactitud.

El arte de *La Kermesse Heroica*, es el de los grandes pintores realistas del Siglo XVII. Sin quebrar el ritmo ágil de la acción ni la armonía del conjunto el director logra que una fiesta popular evoque a Teniers, la reunión de los concejales a Rembrandt, un mercado a Breughel, el viejo, una calle transitada a Breughel el joven, la habitación donde una mujer amamanta a un niño a Vermeer, el empaque de un arcabucero a Franz Hals, el porte de la alcaldesa a Van Dyck, y todo lo español, — desde la melena del enano hasta el bosque de lanzas — a Velázquez.

Quizá el mayor placer que nos proporcionan las pocas buenas películas europeas sea el de permitirnos “reconocer” vivientes en ellas cosas, cli-

mas, atmósferas que añoramos continuamente. Merced a la coraza del Conde Duque, a un "bodegón" rico en pescados, pasteles y damajuanas, a una lejana y húmeda planicie flamenca de claros molinos, a las estrofas de Ronsard en boca del de Olivares, a un verso de Baudelaire dicho por el capellán, Jacques Feyder nos pone en contacto familiar con los clásicos; consigue hacerlo, con una gracia muy francesa, y lo del verso de Baudelaire nos lo prueba, sin ninguna pedantería.

MARIA ROSA OLIVER

CRITICA DE ARTE

V SALON DE ARTE DE LA PLATA

Las exposiciones periódicas denuncian, cada vez más, una disminución en las ventas, en el público visitante y una disminución de los mismos artistas expositores. Todos, de común acuerdo, se lamentan, pero sin que los lamentos asuman un tono apasionado. Así no se hace nada eficaz para que estas manifestaciones se organicen con criterios distintos, y también más ruidosos, que lo que se hace con las acostumbradas invitaciones y solicitudes tipo "standard", que salen de los cajones una vez al año a fecha fija. Nosotros quisiéramos que todo eso lo entendieran los organizadores, las comisiones, los jurados del Salón de La Plata, tanto más cuanto que algunos nombres nos despiertan mucha confianza.

* * *

Llegamos a La Plata en uno de esos días que tornan gris hasta lo que es rojo; el cartel del *V Salón de Arte de La Plata* tímidamente expues-

to en el andén de la estación, exactamente igual al del año pasado, salvo el número IV transformado en V, nos predispone en seguida a reafirmar todo lo que escribimos el año pasado sobre la organización del Salón. Recorremos las salas: cerca de trescientas obras expuestas, siempre con la consabida estrechez de espacio, sin que la "calidad" sirva de excusa para impedir el rechazo de más de la mitad. Las obras que se imponen al observador denuncian siempre los nombres conocidos que podemos definirlos como sostén moral de esas exposiciones colectivas. Las ausencias notables son siempre las mismas, sin que logremos intuir exactamente las razones. Una obra de Ramón Gómez Cornet nos sale al encuentro agradablemente; es un "Retrato" de muchacha. Sin ser una de sus obras mejores trasparente, como siempre, la nobleza de un esfuerzo sincero. El proceso de refinamiento que se impone Gómez Cornet, concentrado todo él en captar el alma del sujeto, puede serle un poco perjudicial si no lo equilibra con igual cariño por el color, sangre de la pintura.

En la misma pared nos atrae un envío de Victorica, titulado "La chica de enfrente". Es un esbozo de tonos gris-azules que destacan una nota amarilla de una fruta. En medio de obras de cierto valor, se hubiera podido notar todo lo inacabado de ese trabajo, en cambio en ese Salón, entre tanto color y tan poca pintura, se impone al elogio.

Con placer admiramos dos excelentes monocopias de Urruchúa de la misma familia de las expuestas en "Amigos del Arte" a las que ya dedicamos un comentario favorable. Badi no expone un trabajo reciente, pero sí uno de sus felices trabajos de la serie de representaciones del espíritu clásico de las ciudades italianas. Se titula: "Fiesta en el Puerto"; un velero en el centro del cuadro está colocado con tal sentido arquitectónico que sus velas tienen la misma proporción y la misma armonía de las columnas clásicas y de los arcos de los palacios que los circundan. El conjunto de la composición revela un conocimiento total del tema, y, en el color, una inteligencia que no olvida las conquistas del arte moderno, hasta en sus expresiones extremas.

Emilio Pettoruti, en otro mundo de color y de control, nos somete un cuadro que titula "El lápiz del maestro"; con un absoluto realismo dibuja, pinta e ilumina un lápiz; luego hace dialogar, como fondo, sus formas del cristal con sus grises fríos tan personales. El absoluto realismo del

lápiz, parece casi como que realizara una conversación con el observador para guiarlo, a carta descubierta, desde la realidad hasta la descomposición emotiva de la realidad en forma abstracta.

De Pettoruti a Del Prete existe la misma distancia que entre un abstractista y un realista. Y sin embargo en los dos es la luz el elemento de descomposición de la realidad. Mientras Pettoruti cede a las tentaciones de captar el mundo de formas que le sugiere la geometría de las sombras y de las refracciones luminosas de los objetos, Del Prete ve la luz como descomposición poética de la naturaleza y consigue bien su intento, especialmente en la "Composición", de grises sutiles, interrumpidos violentamente por una nota de un anaranjado intenso, por toque rápidos de perfiles violeta, con pausas, bien colocadas, de blanco. Este trabajo tiene una fecha antigua y creemos que pertenezca todavía al período parisino. Iván Vasileff vuelve sobre la misma figura que ya vimos y elogiamos en el *Salón de Otoño*. No podemos decir otro tanto de este trabajo aunque no le falte contenido emotivo y seguridad en el claro-oscuro. También la ubicación central de la figura con movimientos que revelan su actitud, sin ninguna intención de esconderla, no es nada ingenua; lástima que una nota de rojo de originalidad excesiva no logra unificarse con todo el resto. Esos últimos trabajos de Vasileff revelan un esfuerzo bien orientado. El abandono de la sensualidad, demasiado revelada, de la materia que deja al descubierto el proceso de empaste para afrontar un color más hermético y sólido, es digno de todo elogio porque es el camino para restituir a la pintura el misterio de conmover. Antonio Berni está mejor representado que el año pasado; expone una "Cabeza" que, no obstante los claro-oscuros fotográficos monótonos, revela una expresión fuerte de vida, no sólo física. Esperamos que eso sea la iniciación de una preocupación en ese sentido; entre tanto no podemos menos que notar el academismo gastado del fondo, oponiendo un tono oscuro, a la parte clara del rostro y un tono claro a la parte que está en sombra.

Mulhall Gironde con una pintura llena de ímpetu, no exenta de fineza, como la pared rosada que hace de fondo a la figura que titula "La pebeta", continúa su camino vigorosamente plástico pero con excesiva monotonía psicológica, que se transmite hasta por los detalles del vestido de sus figuras. Alberto Morera, más escéptico en la explicación del título,

presenta un joven sentado con un violín, pero lo titula, simplemente: "Figura". Notamos en el rostro un recorte seguro del claro-oscuro y una actitud armónica de la figura, pero no comprendemos la debilidad de dibujo de las manos en acción que turban, con una expresión de raquitismo, la armonía del resto.

En el campo del paisaje los valores entran con menos indecisión en sus definitivas tendencias. Ya sean las rápidas anotaciones al templo de Raquel Forner que, no obstante un poco de monotonía en los verdes, el conocimiento del tema le permite una anotación rápida de ambiente y de vida; ya sean los serenos envíos de Domingo Proncato atento a dar calor de humanidad a unas pobres casas de "Calle Pigüense" y a mostrarnos que el sol las visita con la misma justicia que a los grandes palacios. Entre los dos envíos de Proncato preferimos "Calle Pigüense" que señala un decisivo avance en comparación a "La torretta" que pertenece aún al paisaje italiano.

Miraglia presenta un paisaje italiano donde la simpatía del corte expresadamente buscado sin volúmenes, no está sostenida por la fuerza del color, resultando así excesivamente recortado en el cielo. En la parte baja, donde las casas tienen sus bases en la tierra, este defecto desaparece para hacernos admirar un cierto vigor de contraste entre el verde y los tonos cálidos de las casas. Una "Naturaleza muerta" de Celita Cornero Latorre atrae nuestra atención por el feliz resultado que llega a extraer de la perspectiva del color, tenida tan poco en cuenta por nuestros pintores. Leonardo Estarico expone un paisaje, "Rincón Serrano", bien pintado; donde cede la emotividad, Estarico trata de expresarse con rigor crítico más bien que ceder a los subterfugios de una falsa sensibilidad. Larco expone cosas ya conocidas. López Claro, expone acuarelas simples y espontáneas como las que ya hemos visto con agrado, en su última exposición. Siguen otros nombres que continúan en lo suyo como Oaneri, Botti, Arcidiácono, temperamentos que, fieles a su mundo, sin elevarse ni descender, no presentan ningún interés crítico.

Dos xilografías de Rebuffo ennoblecen un poco esa técnica entre todos los envíos del género; es una lástima que ciertas soluciones felices de claro-oscuro Rebuffo no las sostenga con un orden de composición más natural. Luego vemos dos aguafuertes; seguras en el trazo, de Bernardo

Meane que, a pesar de ciertos recursos de orden decorativo demasiado notorios, son excelentes.

Xul Solar nos parece que abandona un poco demasiado el gusto del color por sus abstracciones ideológicas personales. Recordamos acuarelas hermosísimas que, sin entrar en el significado, eran capaces de conmovernos más que esas serpientes con cabeza humana hechas con lápiz coloreado, en tonos casi agradables.

La escultura es el eterno sonsonete; al inconveniente de haber pocas obras se añade siempre el de perderlas por las salas, de modo que se vuelve imposible toda observación. Entre todos los envíos, la mayor parte son cabezas de pequeñas dimensiones; notamos una buena escultura de Antonio Sibellino que se titula "Gestación". Por las dotes que reconocemos en Sibellino, nos auguramos que este sea el principio de una participación continuada en todas las exposiciones.

II SALON DE ARTISTAS DECORADORES

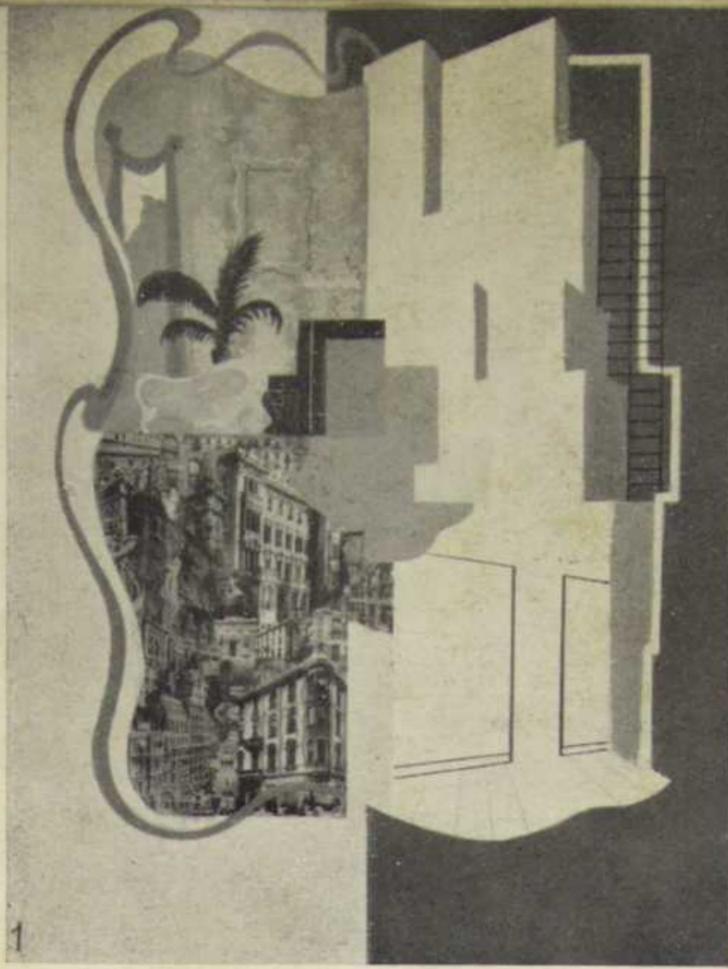
Comisión organizadora y jurados: Gonzalo Leguizamón Pondal, Pablo Moreno, Rodolfo Henri, Alfredo Guido, Horacio Butler, Marcelo Calut, Daniel Duggan, Alfredo González Garaño.

* * *

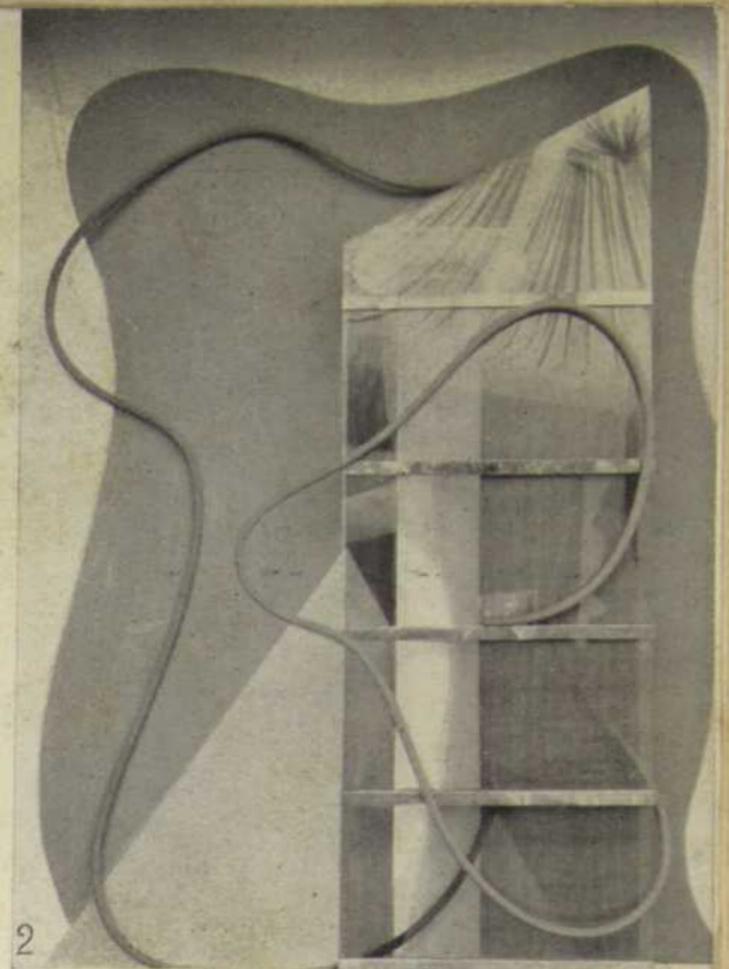
Nuestra participación directa en la realización de este Salón conjuntamente con los pintores Badi, Del Prete, Pacenza, Soldi y con Grete y Horacio Coppola, nos coloca en situación poco indicada para hacer la crítica.

Por ese motivo transcribiremos la presentación publicada en el catálogo porque es la expresión del concepto de los organizadores: *Un criterio claramente definido ha guiado la organización de este "Segundo Salón de Artistas Decoradores" que también aspira ser el comienzo de un objetivo más amplio cuyo desarrollo se confía poder lograr en Salones sucesivos.*

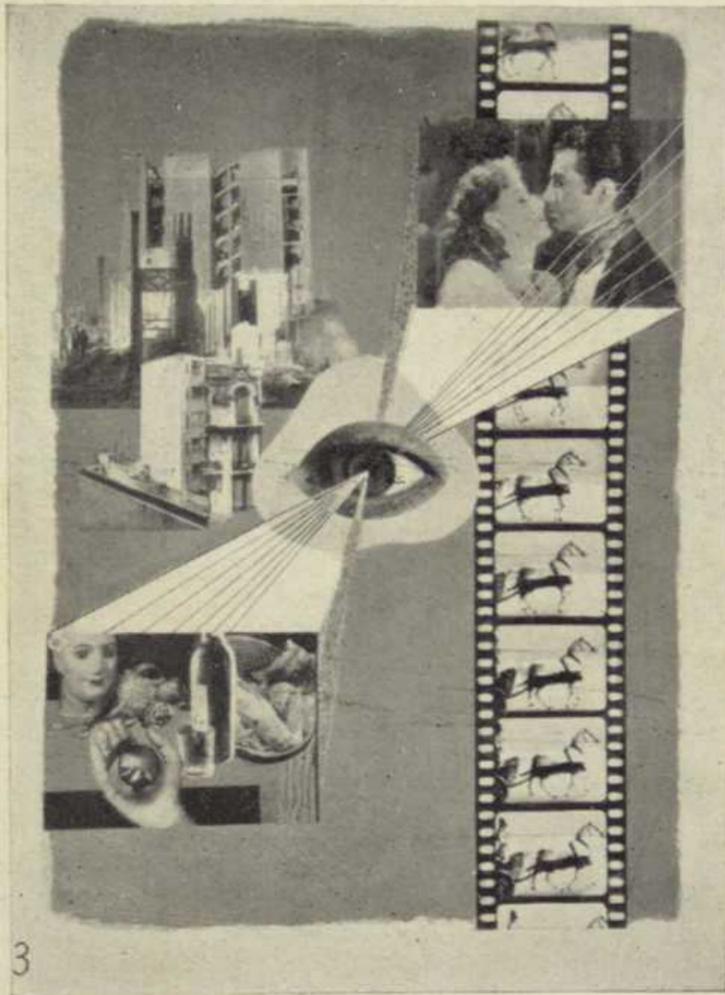
I.º SALON DE ARTISTAS DECORADORES



1



2



3



4

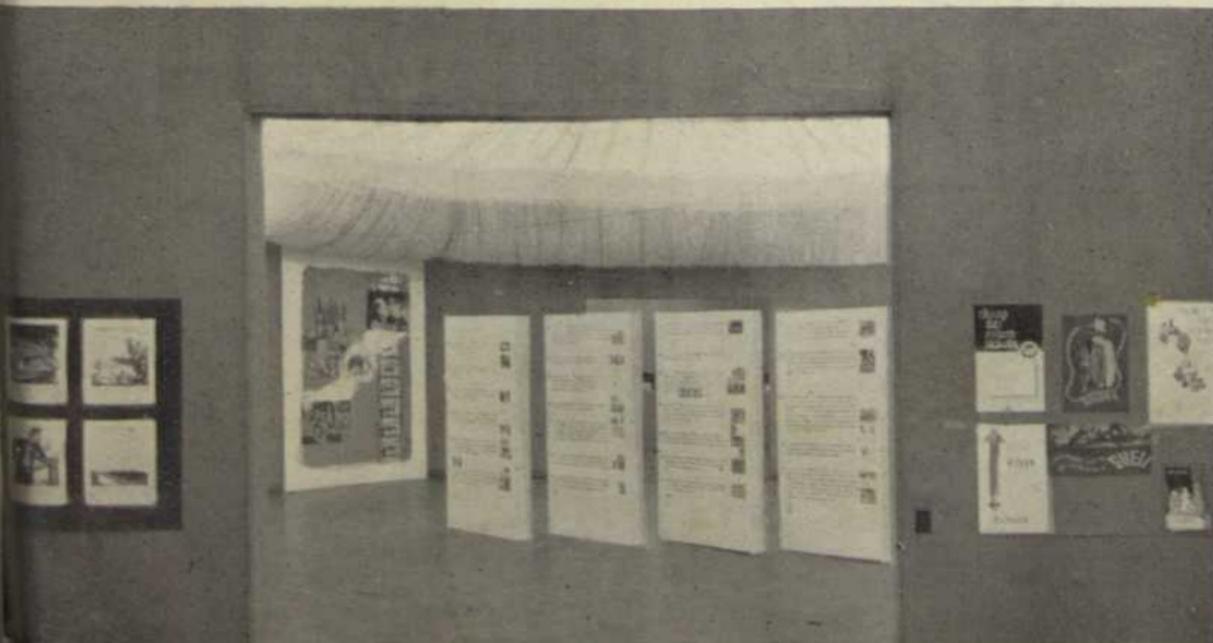
cuatro paneles de la sala de
"Principios renovadores de
decoración".

La vieja y nueva arquitectura, por
Aquiles Badi y Onofrio Pacenza.

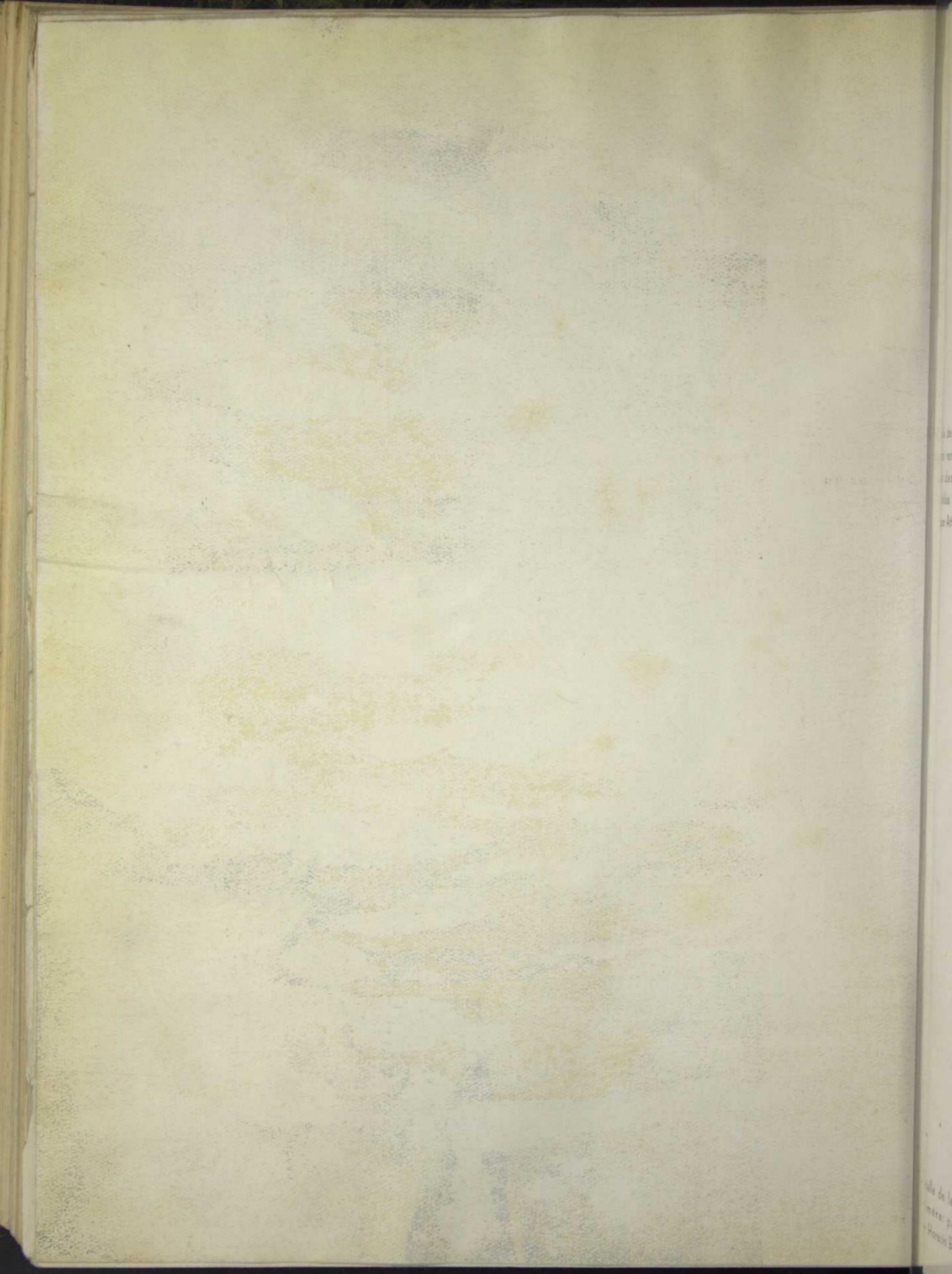
Materiales nuevos, por Raul Soldi.

Pintura abstracta, por Juan Del Prete.

Fotografía, por G. H. Coppola.



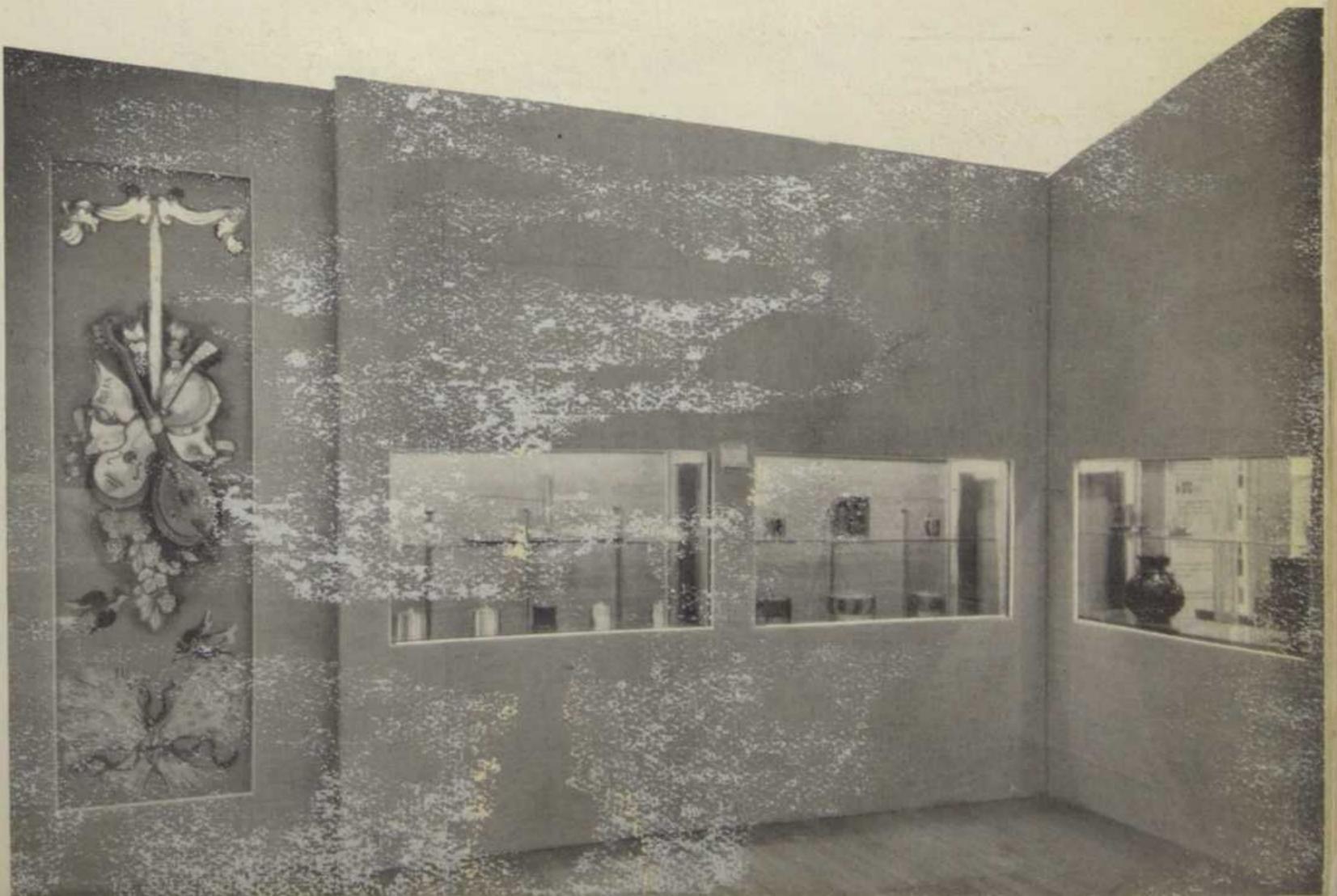
Detalles de la sala de los "Principios
renovadores de la decoración"

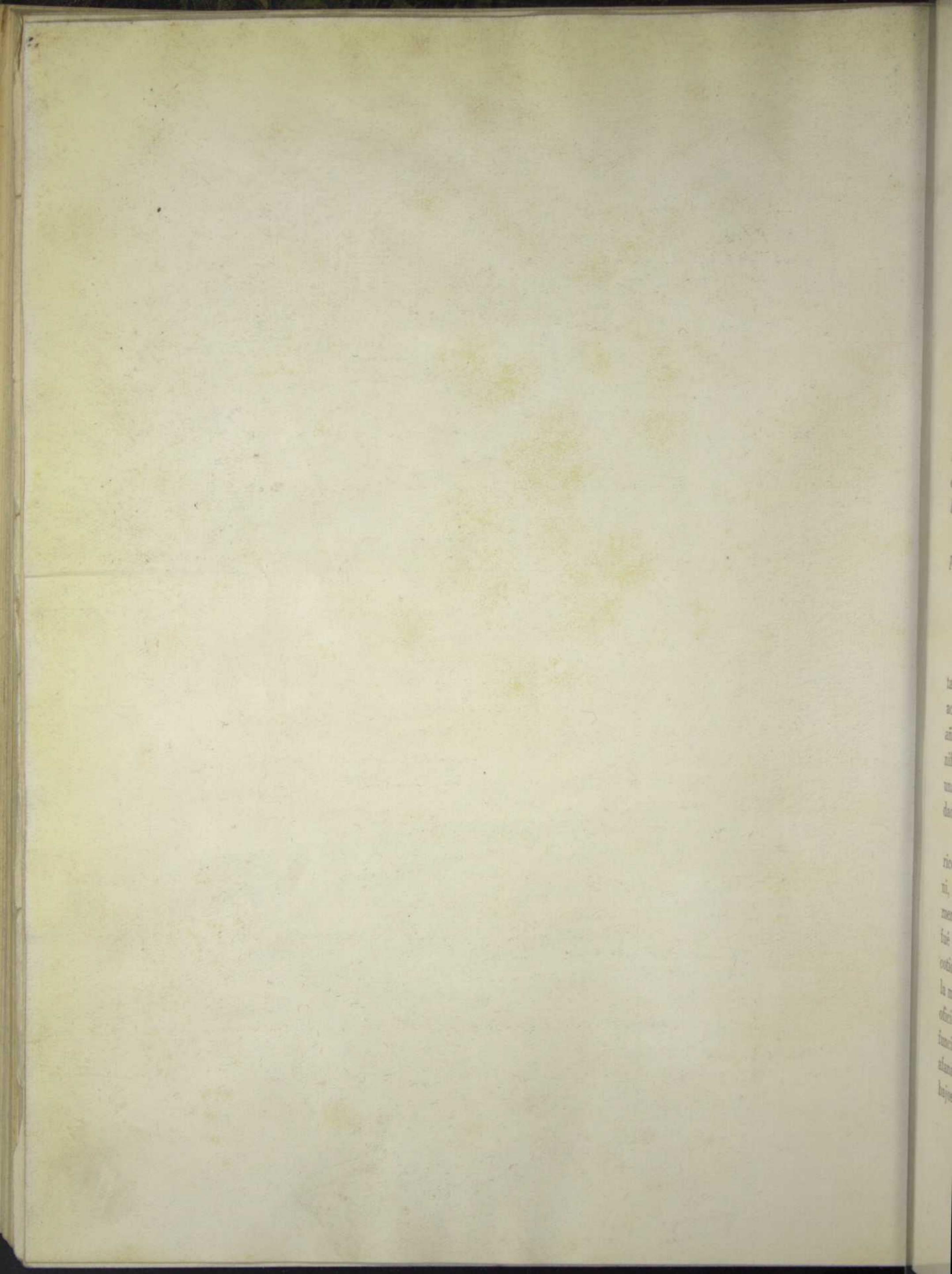


Sala de los "Principios renovadores de la decoración":
tablas didácticas
por Attilio Rossi.



Detalle de la sala
primera: panel
por Horacio Butler.





Dejando a un lado los perjuicios y prescindiendo de simpatías por tendencias determinadas, los organizadores se enfrentaron con todas las dificultades opuestas a las actividades decorativas y artístico-industriales, del momento, pues a la ausencia de una tradición estética normativa, se añade la falta de una habilidad técnica observada en nuestros artesanos y en nuestros obreros.

Hasta donde se lo permitieron las limitaciones de referencia, los organizadores realizaron una selección y presentación orgánica de los trabajos exhibidos, y completan el alcance de su iniciativa con una sala de serena polémica cuyo propósito es el de orientar a nuestros artistas decoradores y al público hoy, más que nunca, necesitados de compenetrarse con las exigencias de la hora actual.

El resto se podría subvenir con la creación de escuelas profesionales por el Poder Ejecutivo”.

* * *

A estos claros conceptos nosotros añadiremos que predominó constantemente también, en el concepto de los organizadores, el principio de acreditar el Salón entre los expositores que desde el confuso “debut” del año pasado, habían sacado conclusiones dañosas con respecto de esta manifestación importantísima que merece todo el apoyo para llegar a ser una exposición más digna y, especialmente, más en proporción a la realidad de Buenos Aires y de la Argentina actual.

Además subrayamos que la intención didáctica, no en el concepto teórico sino práctico de los organizadores, no fué dirigida ni a los críticos ni, ingenuamente, a las minorías que pueden saber, más o menos claramente, la parábola del arte, aparte de la interpretación académica, sino que fué dirigida a los artesanos, a los obreros — y eso lo sabemos por práctica cotidiana — que por insuficiencia de escuelas profesionales no tienen, en la mayoría de los casos, ni orientaciones exactas ni habilidad intrínseca del oficio. Y fué dirigida también a las escuelas de arte y especializadas que funcionan en la confusión, y eso lo sabe el Jurado de aceptación que se ha afanado por aceptar alguna cosa, porque el rechazo en masa de los trabajos de estas escuelas podía ser mal interpretado, o se puede saber, le-

yendo las revistas de arquitectura, donde se puede ver los esfuerzos estériles de la Escuela de Arquitectura, en estudiar frisos con elementos geométricos, con la intención de hacer una decoración moderna; o capiteles con "elementos de geometría del espacio", ya que el capitel, en la construcción moderna, no existe.

Por último, quien conoce además, la trayectoria ascendente del concepto moderno y casi pedagógico de las exposiciones dirigidas al mejoramiento del gusto del público y a la evolución del artesano, sorprendido y desconcertado en todo el mundo por la precisión de la máquina, puede comprender que la intención de los organizadores del segundo Salón no fué ni para ofender susceptibilidades, ni la vanidad de inventar, sino sencillamente emplear, inteligentemente, experiencias ya hechas y adaptarlas íntimamente al ambiente del país. Y con el mismo criterio de los europeos que envían artesanos a Norte América a perfeccionarse en los milagros de la técnica y de la máquina, sin que surjan voces resentidas por la ofensa al prestigio cultural de la Nación.

* * *

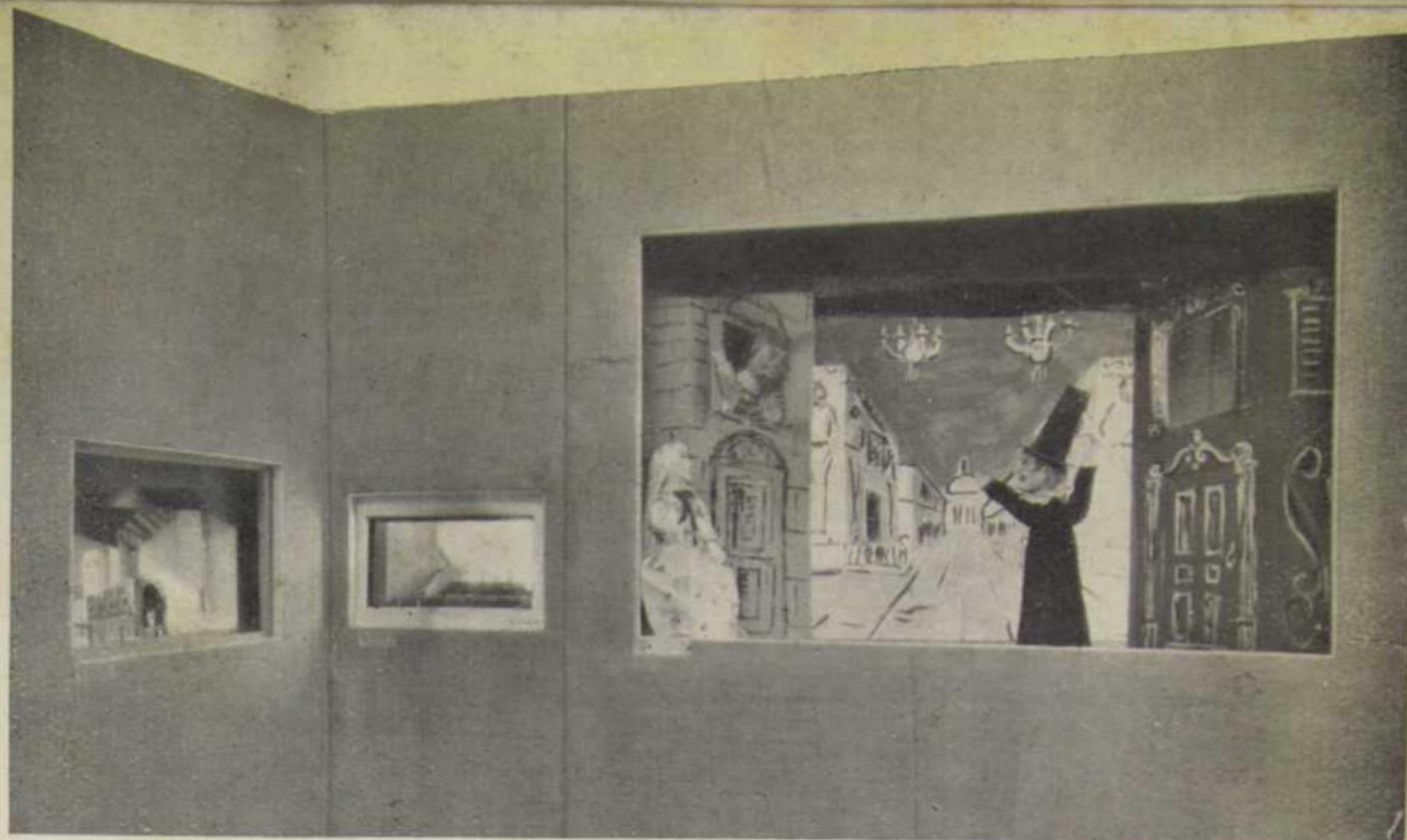
En fin, lamentamos mucho que el tono de la crítica, ya sea favorable, contrario o indeciso, no haya extraído ningún argumento de discusión que hubiera podido aportar una ayuda a las manifestaciones próximas, como por ejemplo: la renovación del reglamento sobre bases menos genéricas y más técnicas que puedan sugerir y estimular las innumerables categorías de expositores;

sobre la necesidad, por ejemplo, de cambiar el nombre de *Salón de Artistas Decoradores* por el de *Salón de Artes Decorativas y Artístico-industriales*;

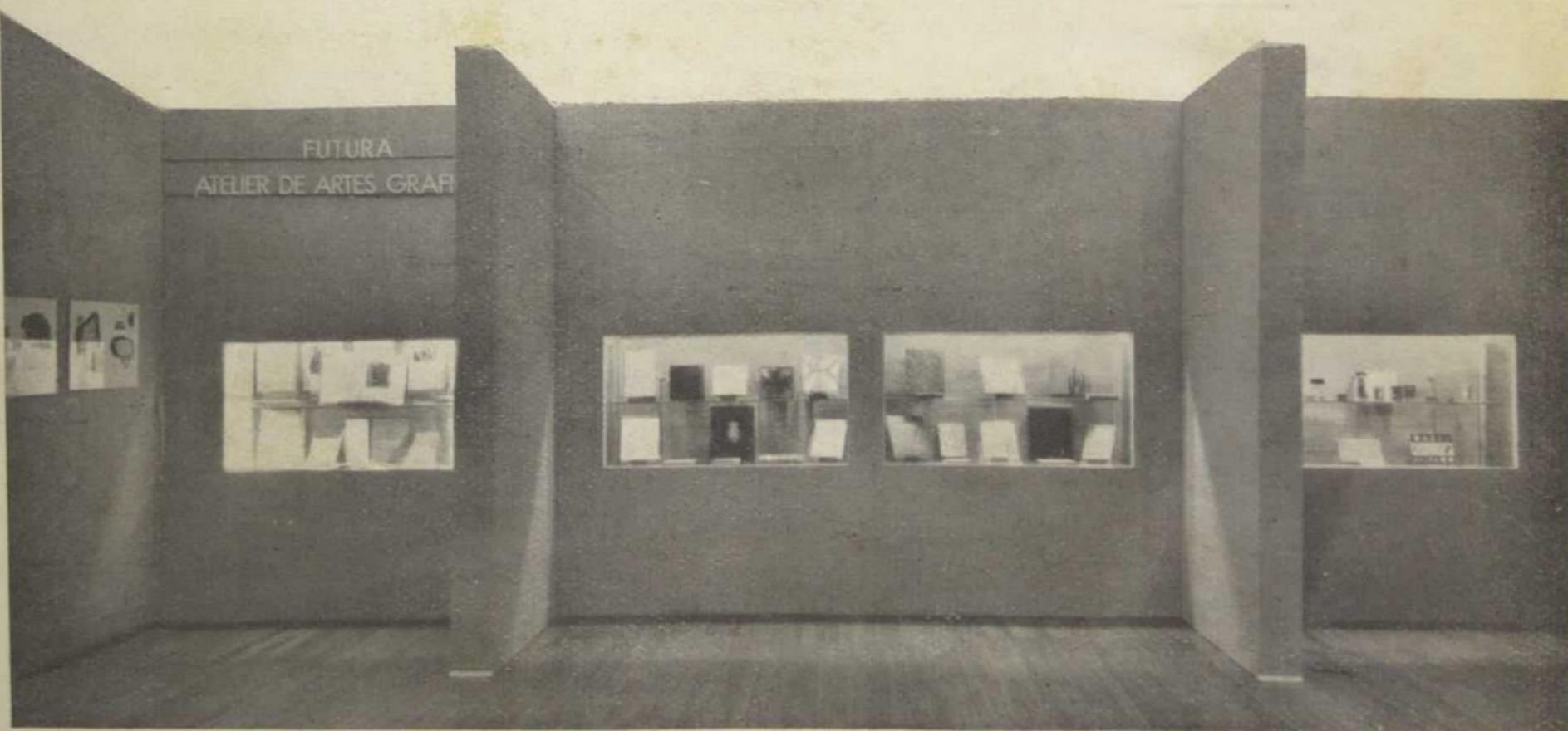
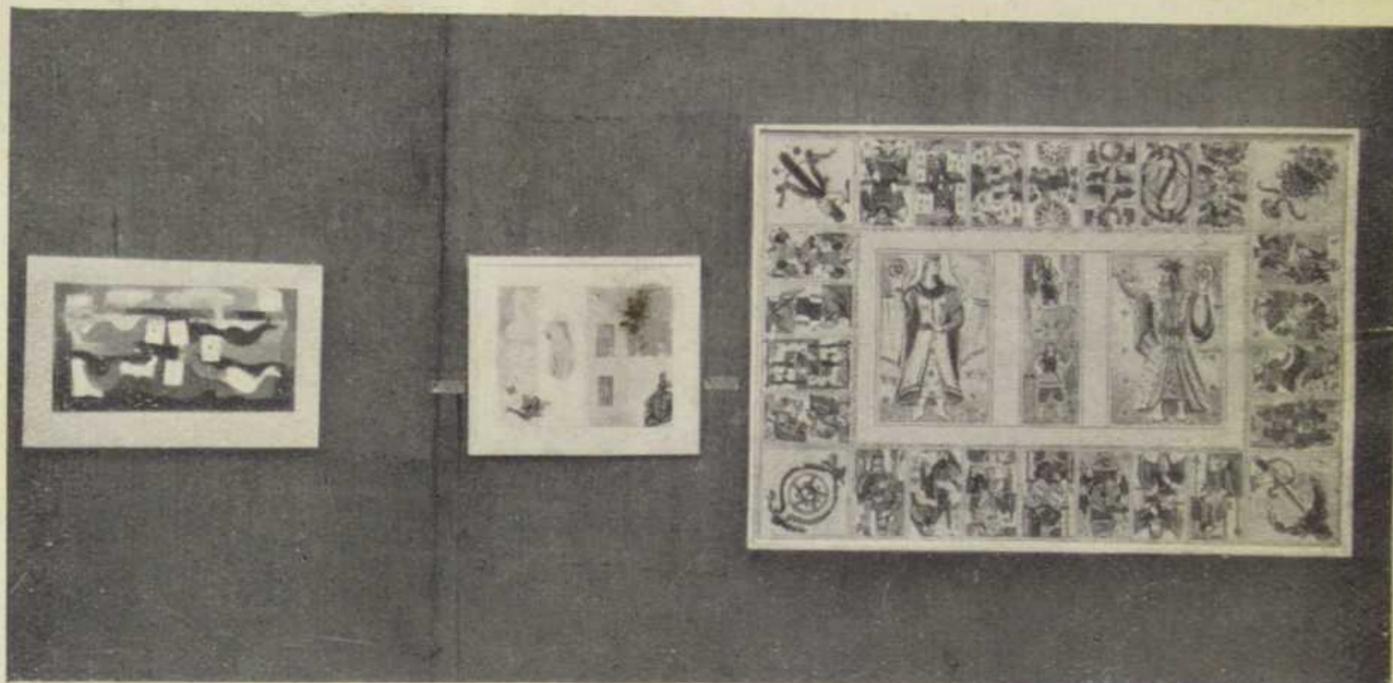
sobre la absoluta necesidad de añadir a esta exposición una sala dedicada rigurosamente a la arquitectura moderna, (fotos y maquettes de construcciones realizadas y proyectos) porque las artes decorativas viven en función con la arquitectura y, por consiguiente, con sus directivas y su desarrollo;

sobre la necesidad, por ejemplo, de crear, como ayuda para la Comi-

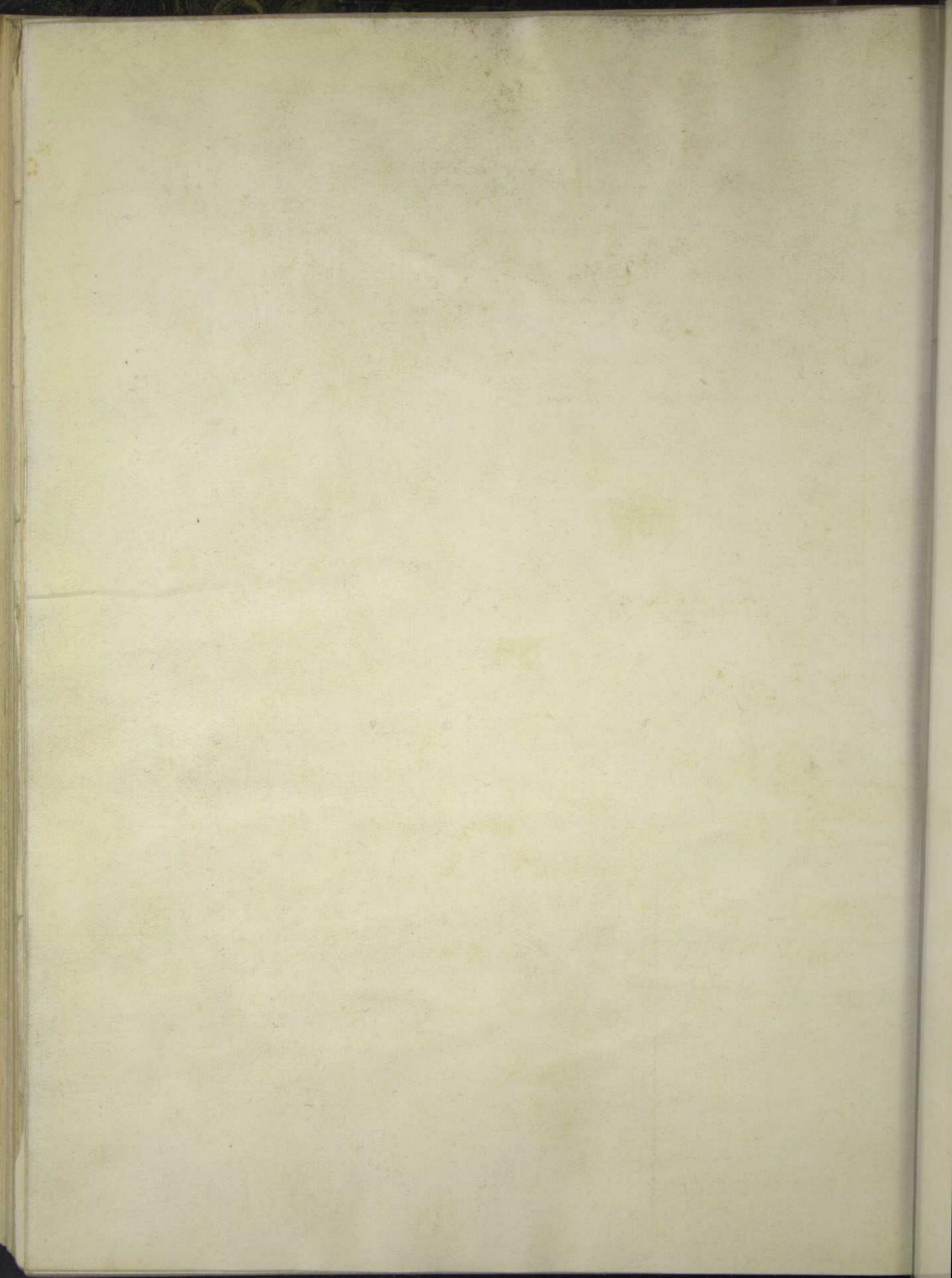
Detalle de la sección
de Escenografía.



Detalle de la sección
de Decoración.



Detalles de la sección de Artes Gráficas.



sión Organizadora y para el Jurado, una comisión asesora formada por técnicos de todas las categorías de expositores;

sobre la eventualidad de dar una sede más adaptada a tales manifestaciones, etc., y tantas otras sugerencias que pueden derivar de esta segunda realización práctica.

Por nuestra cuenta ponemos estas notas a disposición de la Comisión Organizadora, no ignorando que han sido ya, en parte, elementos de sus discusiones y preocupaciones.

ATTILIO ROSSI

CALENDARIO

(REVISTA DE TEMAS DEL MES)

NUEVA DISPUTA SOBRE LA "TRAICIÓN DE LOS CLERCS". — La cuestión de si los "clercs" intelectuales traicionan o no su función específica al mezclarse en cuestiones políticas se halla una vez más sobre el tapete. Un artículo de J. N. Faure-Biguet en el semanario *Marianne* incitaba recientemente a los escritores a abandonar toda bandería y a verter sobre el mundo "un poco de sueño, un poco de belleza", lamentando que personalidades como Lacretelle, Malraux y Drieu la Rochelle gargarizasen en "meetings" y dilapidasen su ingenio en folletos sobre los tribunales del día.

Un ensayista como Ramón Fernández (*Nouvelle Revue Française*, París, mayo) no participa del mismo criterio y piensa, por el contrario, que la pasión política no perjudica al artista. Condensando sus argumentos escribe:

"Considérese el conjunto de libros que aparecen actualmente. Considérense y júzgense los poemas, las fantasías, los cuentos, las novelas, los ensayos. Trátese de percibir su valor o su inanidad, de recoger su esencia. No dudo que la mayoría de las aprobaciones recaerá sobre aquellas obras que respondan a las necesidades de la vida, es decir, si tales necesidades fueran bien entendidas, en un sentido amplio, a los problemas políticos. Por lo demás, el mismo deseo de que uno se desinterese de la política, ¿no pertenece, en último término, al orden de lo político?"



EL UNIVERSO DESESPERADO DE FRANZ KAFKA. — Este es el título de un estudio de conjunto consagrado por Daniel-Rops (*Cahiers du Sud*, Marsella, marzo) al extraño escritor checo, cuya influencia se hace cada día más sensible en las letras del mundo. Considerando el aspecto puramente estético de su obra escribe Daniel-Rops:

"Franz Kafka es el ejemplo más asombroso, con Marcel Proust (y en otro sentido James Joyce), de un artista que llega a constituir su obra basándose en todo aquello que esencialmente destruye al artista y a la obra. A este título su experiencia es una de las más significativas de nuestra época, en la cual no es exagerado decir que un inmenso número de obras de arte no son más que las actas de esas destrucciones. En tal sentido va infinitamente más lejos que un Proust cuya significación sigue siendo casi exclusivamente psicológica, que un James Joyce, quien cree elucidar todo con-

virtiéndolo todo en mitos y en magia verbal. Debido a la angustia que le habitaba, angustia en el pleno sentido del término metafísico, Franz Kafka ha sido uno de los testigos más dramáticos y más veraces del hombre moderno, y de su lucha contra la nada”.

Estudiando luego su alcance espiritual precisa:

“Sobre el universo de Kafka pesa una atmósfera de horror, vecina de la que conocemos en un Rimbaud, en un Strindberg, en un Novalis, en un Hölderlin, y también en pintores como Civetta, Bruegel el viejo, Van der Goes, Jerónimo Bosco y algunos cuadros de Durero. Y en el fondo ya otros tuvieron esa visión clara de la cautividad irredimible del hombre. Pero lo más original es la respuesta que Franz Kafka dió a esta interrogación dramática. Varios intentaron responder con una negación. Negar la condición del hombre, pasar más allá. Es lo que han intentado hacer, a la zaga de Rimbaud y de Lautréamont, y con métodos infinitamente más rudimentarios, los surrealistas. En Kafka nada de eso. Su alma, que dominaba la pasión de lo absoluto, era verdaderamente hija espiritual de Kierkegaard, quien, hasta en el corazón de la peor angustia, acepta la condición humana y extrae de su sufrimiento el elemento fundamental de su grandeza”.



¿ES POSIBLE UNA LITERATURA COMUNISTA? — Se lo pregunta, naturalmente, alguien que como Julien Benda (*Nouvelles Littéraires*, París, 12 junio) quisiera empezar por contestarse a sí mismo con toda sinceridad, atendiendo únicamente a los factores literarios de la cuestión. Los escritores comunistas, glosa, quisieran renovar en primer término la literatura por sus temas, mejor dicho, reducirlos todos al tema económico. Y después no sólo los temas sino también la manera cómo son tratados. A este propósito hace las siguientes observaciones:

“1º Si el escritor comunista pretende esencialmente ponerse al alcance de los pequeños hará bien en no invocar a Lucrecio ni a Spinoza. El autor de *De natura rerum* se cuidó poco aparentemente de ser la lectura corriente del proletariado.

“2º La ausencia de arte literario no es en modo alguno un monopolio del escritor comunista. Cierta furiosa comunista da un ejemplo clarísimo. Es cierto que no lo hace de modo expreso.

“3º El dogma comunista es perfectamente demagógico en el sentido de que hace el juego de los nullos. Quisiéramos que Romain Rolland despreciase los dones estilísticos del mismo modo que Séneca despreciaba las riquezas: poseyéndolas.

“Finalmente, el escritor comunista debe distinguirse del burgués en su manera de razonar. Si le advertimos que las consecuencias que extrae de sus premisas no están en modo alguno contenidas en ellas, os replicará: “¡Vamos... también usted es de los que creen en la lógica burguesa!” Por lo visto parece que hubiera otra”.

ADLER Y LA REHABILITACIÓN DEL NIÑO. — Alfred Adler, el gran psicólogo vienés, acaba de morir. Discípulo, en sus comienzos, de Freud, pronto se distanció de este maestro poniéndose más bien bajo la égida de Nietzsche y extrayendo de la "voluntad de poderío" las bases de su teoría cardinal sobre los sentimientos de inferioridad, teoría de especial aplicación al niño. Este aspecto de la psicología adleriana es el que examina el Dr. Gilbert-Robin (*Nouvelles Littéraires*, París, 12 junio) escribiendo:

"El niño debe mucho a Adler. La señora Montessori le liberó. Adler le ha rehabilitado. Despista sus fallas para hacerle triunfar mejor de ellas. Le da confianza, le infunde valor. Le enseña a desconfiar de las trampas, de las reacciones fáciles. Le muestra que la puerilidad, la cólera, la vanidad, la charlatanería, la mentira, el robo no son más que falsos escapes, maneras más o menos cómodas de no ser completamente él mismo, de no mirar la realidad de frente. Ahora bien, con Adler lo que importa es ser completamente uno mismo, ser un hombre en el sentido completo del término y en todas las realizaciones. Conviene inclusive llegar a los extremos límites del ser, sobrepasarse, extender el dominio de su poderío. Dominarse para dominar mejor; conocerse para comprender mejor. Tal podría ser su divisa. ¡Cuántos niños deben a Adler una comprensión más clara y más plena por parte de sus padres y maestros!"



POR Y CONTRA PROUST. — León Pierre-Quint, el mejor biógrafo de Proust, al publicar no hace mucho una nueva edición de su libro le agregaba unos capítulos. Un epílogo que equivalía a un balance y cuyo tono restrictivo contrastaba con el espíritu apologético del resto. Precisaba allí la situación del "valor" Proust de acuerdo con las últimas "cotizaciones", a diez años de distancia. Más recientemente, Nino Frank, en un artículo de *Vendredi*, extremaba las reservas convirtiéndolas en ataque y rechazaba a Proust en nombre de la naturalidad, de la risa, de la salud. Ahora, otro articulista, Jean Catesson, en el mismo semanario (*Vendredi*, París, 18 junio) trata de rebatir tales impugnaciones:

Cierto es que la psicología proustiana resulta desigualmente sólida, que todos los segmentos de su división no tienen un valor universal. Pero al menos, Proust, al haber tomado como sujeto su propia vida, supo encontrarla un centro preciso, le hizo describir un ciclo perfecto, dándola, con su acabamiento en el tiempo, un acabamiento espiritual que justifica su mundo. Es lógico que uno se niegue a utilizar ese camino, esas posiciones. Pero, en todo caso, no deja de ser evidente que sus alucinaciones afectaban a la realidad del tiempo, a la esencia de los instantes de la vida. Los problemas de Proust eran indudablemente los problemas del hombre".



REVOLUCIONES Y "REVOLUCIÓN". — Tal es el tema común del último número de *L'Ordre Nouveau* (París, junio). A René Dupuis corresponde en dicho cuaderno la tarea previa de desmenuzar el sentido del término "revolución":

"Los personalistas han sido los primeros, hace ya algunos años, en establecer las distinciones necesarias entre revolución y revuelta brutal, entre revolución y desorden. Hoy es necesario devolver a la palabra revolución su sentido y su valor de agresividad humana, pues la confusión del lenguaje no revela únicamente la confusión de valores; es uno de los medios que conducen a esta última y hasta la agravan. Hace cuatro o cinco años se intentaba comprometer la revolución haciendo creer que no podía consistir más que en sangre derramada y en desorden. Hoy se intenta vaciar su fuerza de agresividad, despojando la palabra de todo sentido preciso. Nadie sabe a donde va ni lo que quiere. Se juega, se cree jugar sucesivamente a las "revoluciones" más diferentes y contradictorias. Si este pequeño juego continúa durante algún tiempo el resultado será terminar uno de estos días en la más implacable y absurda de las guerras civiles".



DEFENSA DEL IDIOMA. — En París, dirigido por Paul Valéry, Ferdinand Brunot y André Thérive, entre otros, acaba de crearse un "Office de la langue française", encargado de velar por la pureza del idioma. Ninguna objeción de principio. Instituciones de esa índole pueden ser útiles en toda ciudad babélica. Señalamos únicamente, con nuestra incompetencia de extranjeros y la inocuidad que a la reserva presta tantas millas de distancia, que esa institución purificadora comienza por rotularse con un nombre no francés: "office".



DESAGRAVIO A NIETZSCHE. — Es ya notorio el uso, la apropiación tendenciosa que Hitler y los teorizantes nazis han intentado hacer del pensamiento nietzscheano, considerando, o poco menos, la "voluntad de poderío" como uno de los cimientos doctrinales del Tercer Reich. A fomentar ese equívoco había contribuido la hermana y heredera del filósofo, Elisabeth Förster-Nietzsche, muerta hace poco más de un año. Pero he aquí que, fuera de Alemania, empiezan a acumularse testimonios contrarios y que una revista francesa (*Acephale*, núm. 2, París) publica un número especial consagrado a una "reparación a Nietzsche", estudiando el apoliticismo de su pensamiento:

"El mismo giro del pensamiento de Nietzsche implica una negación de los diferentes fundamentos posibles de la política actual. Las derechas fundan su obra en la adhesión afectiva al pasado. Las izquierdas sobre principios racionales. Ahora bien, tanto la adhesión al pasado como los principios racionales (justicia, igualdad sociales) son igualmente rechazados por Nietzsche. Debiera ser por lo tanto impo-

sible utilizar su enseñanza en un sentido cualquiera. Con todo, la lección de Nietzsche moviliza la voluntad y los instintos agresivos; era pues, inevitable que las acciones existentes buscasen arrastrar en su movimiento esas voluntades y esos instintos móviles, pero no inempleados.

“Acontece, en cierto sentido, que se ha formado una derecha y una izquierda nietzscheana, de la misma manera que en otro tiempo se formó una derecha y una izquierda hegeliana. Pero Hegel se había situado por sí mismo en el plano político y sus concepciones dialécticas explican la formación de dos tendencias opuestas en el desarrollo póstumo de su doctrina. En un caso se trata de desarrollos lógicos y coherentes; en otro, de inconsecuencia, de ligereza o de traición. En conjunto, la exigencia de Nietzsche, lejos de ser escuchada, ha sido tratada como cualquier otra cosa en un mundo donde sólo parecen admisibles la actitud servil y el valor utilitario”.



EL CREDO DE ALAIN-FOURNIER. — Se ha celebrado en estos días la memoria de Alain-Fournier con motivo de haberse inaugurado una placa conmemorativa en el liceo de Bourges, donde estudió el autor de esa novela impar en las letras francesas que se titula *Le Grand Meaulnes*.

Nada más explicativo del arte de Alain-Fournier que este fragmento de una carta que en 1906 dirigió a Jacques Rivière:

“Mi credo en arte: la infancia. Llegar a reflejarla sin puerilidades, con su profundidad que roza los misterios. Mi libro futuro será quizá un perpetuo vaivén insensible desde el sueño a la realidad. “Sueño”, entendido como la inmensa e imprecisa vida infantil planeando sobre la otra y sin cesar puesta en música por los ecos de la otra”.



WELLS Y SU “ENCICLOPEDIA” COMO PANACEA DE LOS MALES DEL MUNDO. — En un discurso pronunciado hace poco, en el Royal Institute de Londres, H. G. Wells ha lanzado la idea de una “Enciclopedia Mundial”, obra que, a su juicio, debiera reparar no sólo las imperfecciones de la ciencia sino hasta curar el malestar del mundo. Wells echa la culpa de éste al especialismo y a los especialistas. Manera de acabar con ello: la creación de “un nuevo órgano social, de una nueva institución”, que llama *Enciclopedia mundial* y que se encargaría de transformar la condición mental del orbe, obrando sobre la vida política, social y económica de nuestros días.

Wells se imita — ya que no se supera — a sí mismo. El autor de *Anticipations* rebasa ya la setentena, pero su utopismo sigue contando sólo veinte años.



CATOLICISMO Y COMUNISMO. — Cada día es más frecuente ver unidos estos dos "ismos", al menos en los escaparates librerías, como títulos de obras. Tras la titulada *Catholicisme et Communisme*, por Robert Honnert (E. S. I., París), he aquí un compendio debido a varios autores, tales como François Mauriac, el P. Ducatillon, Nicolas Berdiaeff, Alexandre Marc, Dennis de Rougemont y Daniel-Rops: *Le communisme et les chrétiens* (Plon, París). Del último autor nombrado es también otro libro reciente: *Essai d'une somme catholique contre les Sans-Dieu* (Spes, París). Podemos también señalar, dentro del mismo tema, otros dos libros: *L'antireligion communiste*, por J. Bivort de la Sandée (Spes, París) y *La religion est-elle l'opium du peuple?* por Ed. Montier (Education Intégrale, París).

Fácil es inferir ante esta abundancia de testimonios que la reciente encíclica de Pío XI, *Divini Redemptoris*, donde se afirmaba la absoluta incompatibilidad entre catolicismo y comunismo, no cierra el debate; antes al contrario, lo agita y sitúa sobre un plano polémico.



EL 15º CONGRESO DE LOS P. E. N. CLUBS EN PARÍS. — Los P. E. N. Clubs, que el año pasado tuvieron su sede en Buenos Aires, acaban ahora de reunirse en París. Asisten unos cuatrocientos congresistas pertenecientes a los centros de cuarenta y cinco países.

Entre los invitados de honor figuran: Heinrich Mann, Guglielmo Ferrero, Karel Capek, Gabriela Mistral, José Bergamín, Ventura Gassol. En una de sus primeras reuniones el Congreso aprobó casi por unanimidad (doloroso nos resulta este *casi*, puesto que la voz discrepante partió de un delegado argentino, cuya libertad de opinión no discutimos, pero cuya significación representativa de nuestras letras sí nos parece francamente irrisoria) una moción firmada por delegaciones de todos los países europeos, condenando el asesinato de Federico García Lorca.



TESTIMONIO AMERICANO. — También en Venezuela la furia sectaria trata de aniquilar al contrario. Y como en tantos países de Europa y de América no ha faltado una voz que se eleve contra la arbitrariedad. Protestando así contra la disolución de los partidos de izquierda y la expulsión de un grupo de ciudadanos venezolanos, Rómulo Gallegos, el gran novelista, ha dicho, en un discurso, lo siguiente (*Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, Nº 21):

"Nadie más que yo desea que el orden reine. Yo no podría vivir en un país donde no reinara el orden, porque no soy hombre de presa. Por otra parte, toda mi obra literaria — no la menciono para hacerla propaganda — demuestra que soy un hombre que desea el orden; y que rinde tributo a la jerarquía humana cuando es

legítima. No soy un vociferante, no soy un energúmeno, y si mis simpatías están con el pueblo, es porque éste representa hoy la porción sufrida, la porción oprimida por las injusticias que se han venido acumulando sobre la actual estructura social; pero si alguna vez ese pueblo se adueña de la fuerza y abusa de ella en un régimen dictatorial y despótico, iré contra él, y mis sentimientos estarán con la porción entonces oprimida”.



MÁS CARA LA COPIA QUE EL ORIGINAL. — Blaise Cendrars fué, no hace mucho, invitado a visitar los magníficos estudios de una de las principales compañías productoras de films en Hollywood. El productor le informó que su estudio poseía la colección más cara del mundo en reproducciones de pintores franceses. Cendrars, fríamente, pidió ver los Picasso y los Modigliani; fué inmediatamente conducido a una vasta galería cuyas paredes estaban realmente atestadas de copias de toda especie.

—Me costaron más de quinientos mil dólares — dijo el productor orgullosamente.

A lo que Cendrars replicó suavemente:

—Es una lástima; pudo usted haber comprado los originales por menos.

El productor, que no había pensado en ello, según dijo, quedó pasmado.



UN ESCÁNDALO “MONUMENTAL”. — Existía convocado un concurso para premiar la “maquette” de un monumento que se erigirá en nuestra ciudad al General Justo José de Urquiza. La Comisión Nacional acaba de dar su fallo. Este nos parece rigurosamente equivocado. No por el hecho, que otros utilizarían como argumento, de que el escultor laureado sea un extranjero. Nosotros no hacemos hincapié en este punto ya que el buen arte no se hace a base de nacionalismos. Lo grave nos parece el otro extremo, no adjetivo como el anterior, sino substancial: la desdichada fealdad de la “maquette” laureada. Si tal adefesio llegara a erigirse, nuestra ciudad podría competir en mal gusto con el cementerio de Génova.

Pero este error “monumental” que denunciarnos era fatal, inevitable. Seguirán produciéndose enórmidades de tal calibre mientras sigan constituyéndose los jurados artísticos por personas cuyas actividades son rigurosamente ajenas al arte. Recordemos, por otra parte, que los cuatrocientos mil pesos dedicados a la erección del referido monumento proceden del Erario público. Recapitúlese que no puede tirarse alegremente a la calle tal cantidad con la única finalidad de estragar aún más el sentido estético de nuestro pueblo.

La Academia de Bellas Artes, la Dirección de Bellas Artes y la Sociedad de Artistas Plásticos han formulado ya su protesta. SUR se adhiere a ella plenamente.



UNAS PALABRAS SENSATAS Y UNA INTERPRETACIÓN "NAZI". — De las alocuciones que el Cardenal Pacelli pronunció recientemente en París y en Lisieux destacamos los siguientes párrafos:

"La Iglesia no quiere favorecer o combatir ningún clan o partido político".

"Desde lo alto de este púlpito caerá en todas las iglesias de una nación noble y poderosa, pero a la que los malos pastores quisieran arrastrar a la idolatría de la raza, la protesta indignada de un pontífice octogenario, como una voz de Sinaí, para recordar los derechos imprescriptibles del Dios personal, del Verbo hecho carne y el sagrado magisterio, cuya custodia recibió él mismo".

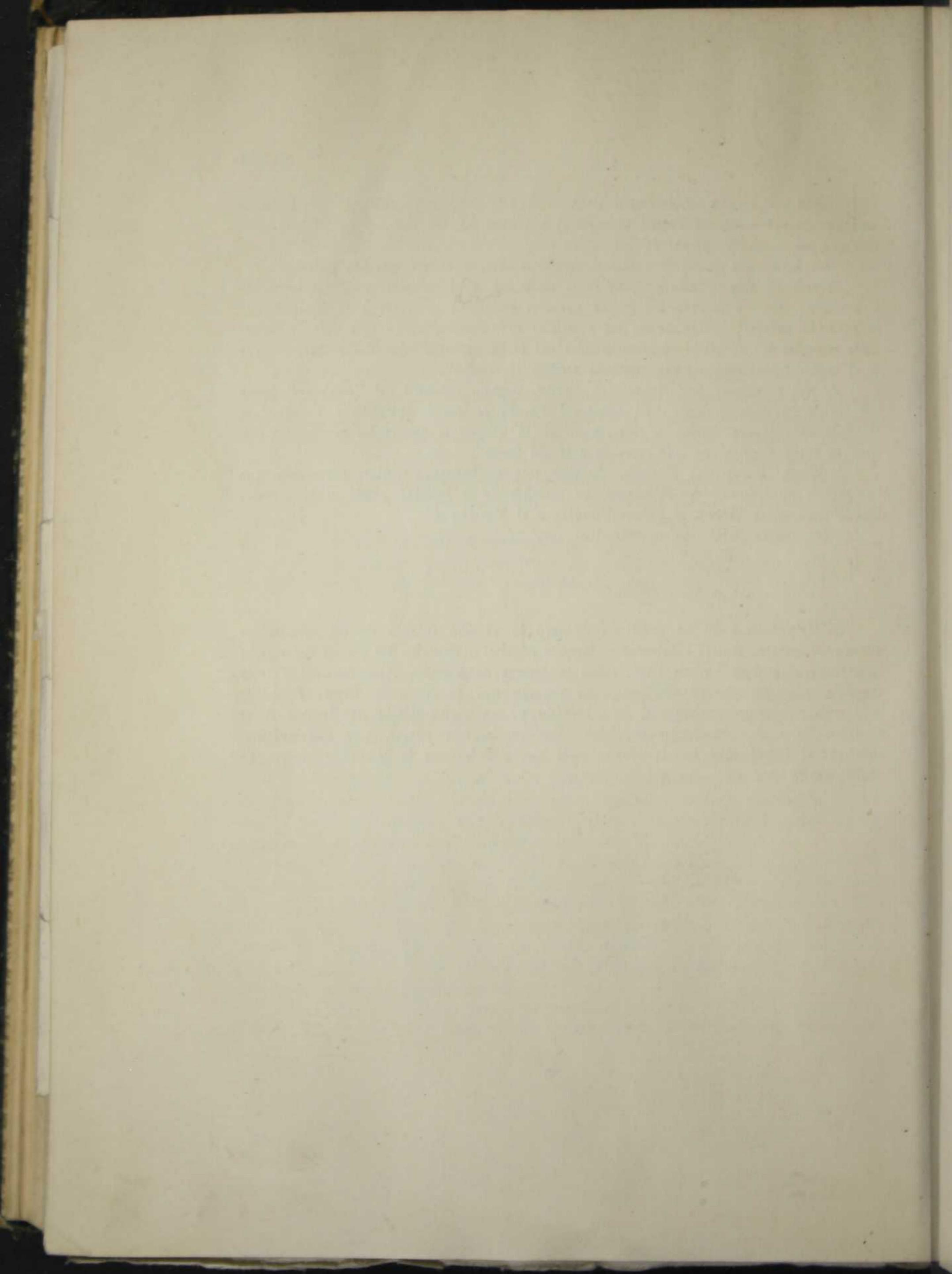
Al día siguiente, *Der Angriff* de Berlín, órgano extremo del "nazismo" hacía los siguientes comentarios: "El Cardenal Pacelli se creyó obligado a censurar la llamada monomanía racista, la que, según él, el jefe de la Iglesia ha condenado con todo el vigor de una voz que recuerda a la del Sinaí".

"¿Desea, acaso, que Francia, dirigida por el Frente Popular, emprenda una expedición punitiva contra Alemania, en nombre de la Iglesia? ¿Está acasó resuelta una alianza entre Moscú, el Frente Popular y el Vaticano?"

Por nuestra parte, sin comentarios.



SUR publicará en su próximo número la versión íntegra de un importante ensayo de nuestro ilustre colaborador Jacques Maritain, titulado *La guerra santa*, que constituye el prólogo a un libro sobre la guerra de España, *Aux Sources d' une tragédie*, por Alfredo Mendizábal. Este ensayo, que la *Nouvelle Revue Française* sólo publicó fragmentariamente, ha obtenido ya en algún diario de Buenos Aires transcripciones y comentarios parciales. Innecesario nos parece, por consiguiente, subrayar el interés que ha de ofrecer para nuestros lectores la lectura completa de dicho texto.



I N D I C E

	Pág.
El último puritano, por <i>Jorge Santayana</i>	7
Poemas póstumos, por <i>Federico García Lorca</i>	29
El poeta y la esquizofrenia. La conciencia vergonzosa, por <i>Benjamín Fondane</i>	33
Reflexiones sobre el aburrimiento, por <i>Aníbal Sánchez Reulet</i>	56

NOTAS

La libertad del espíritu y los poderes sin freno, por <i>Guglielmo Ferrero</i>	64
CUESTIONES CIENTÍFICAS DE NUESTRO TIEMPO: Lógica, lo- gística, logomaquia, por <i>José Babini</i>	68
CENTENARIOS: Pushkin, por <i>Wadim Struckhof</i>	70
LETRAS INGLESAS: Reflexiones de traductor: La última novela de Huxley, por <i>Julio Irazusta</i>	74
H. G. Wells y las parábolas, por <i>Jorge Luis Borges</i> ..	78
LETRAS FRANCESAS: Una apología de la literatura, por <i>Guillermo de Torre</i>	80
CINES Y FILMS: Dejad en paz a las palomas (Un nuevo cine abre sus puertas), por <i>Victoria Ocampo</i>	84
“La kermese heroica”, por <i>María Rosa Oliver</i>	86
CRÍTICA DE ARTE: V Salón de Arte de La Plata. II Salón de Artistas Decoradores (con 4 láminas de graba- dos fuera del texto), por <i>Attilio Rossi</i>	88
CALENDARIO: (Revista de temas del mes)	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 CUARTO NÚMERO DE "SUR"
ACABOSE DE IMPRIMIR EL DÍA TREINTA
DE JULIO DE MIL NOVECIENTOS
TREINTA Y SIETE, EN LA IM-
PRENTA LÓPEZ, PERÚ 666,
BUENOS AIRES