

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

SEPTIEMBRE DE 1937

AÑO VII

BUENOS AIRES

2111

RENTED

FOR THE YEAR 1881

1881

RENTED

1881

S U M A R I O

CONDE DE KEYSERLING
UN CAPITULO DE MIS MEMORIAS
RUDOLF KASSNER

JAIME TORRES BODET
ANTONIO ARNOUX

ANTONIO MARICHALAR
CORDURA Y CONOCIMIENTO
EN EL TRICENTENARIO DEL
"DISCURSO DEL MÉTODO"

P A U L E L U A R D
AQUI, A UN CULPABLE

N O T A S

LETRAS ESPAÑOLAS — *Tomás Garcés*: Unamuno y Maragall
Raimundo Lida: Elogio de Mairena. — LETRAS FRANCESAS
Emile Gouiran: En torno a Rodin. — CUESTIONES CIEN-
TIFICAS DE NUESTRO TIEMPO — *José Babini*: La Abs-
tracción y la Recta. — CRITICA DE ARTE — *Attilio*
Rossi: Las exposiciones del mes. — MUSICA — *Ivy*
Herczegh Konjovich: "Mekhano". Pablo Casals.
Victoria Ocampo: George Gershwin. — *E. An-*
derson Imbert: Crónica de conferencias.
CALENDARIO (Revista de temas del mes)

STAIRS

THE HOUSE OF COMMONS

IN PARLIAMENT ASSEMBLED

THE 15th DAY OF JANUARY 1854

THE HOUSE OF COMMONS

IN PARLIAMENT ASSEMBLED

THE 15th DAY OF JANUARY 1854

THE HOUSE OF COMMONS

IN PARLIAMENT ASSEMBLED

THE 15th DAY OF JANUARY 1854

THE HOUSE OF COMMONS

IN PARLIAMENT ASSEMBLED

THE 15th DAY OF JANUARY 1854

THE HOUSE OF COMMONS

IN PARLIAMENT ASSEMBLED

THE 15th DAY OF JANUARY 1854

THE HOUSE OF COMMONS

IN PARLIAMENT ASSEMBLED

THE 15th DAY OF JANUARY 1854

THE HOUSE OF COMMONS

IN PARLIAMENT ASSEMBLED

THE 15th DAY OF JANUARY 1854

UN CAPITULO DE MIS MEMORIAS (*)

RUDOLF KASSNER

... Rudolf Kassner, el gran místico de Viena, y yo, nunca nos hemos comprendido verdaderamente. Y nos hemos ido comprendiendo cada vez menos. Sin embargo, a partir de 1901, en que nos conocimos, hasta ahora, exceptuando los años de 1907 a 1923, durante los cuales estuvimos enemistados, hemos sido tan amigos como rara vez lo son escritores de espíritu y temperamento muy distinto. En 1914 escribí sobre Kassner, en el *Weg zur Vollendung*: "Los discípulos de Klages suelen de buena gana tratar-nos, a Kassner y a mí, como contrarios. Sepan, para su provecho, que somos los más viejos e íntimos amigos y que pensamos casi de manera idéntica sobre el significado de Klages y de su escuela. Pero esto, sólo de paso. Lo que quiero decir aquí es lo siguiente:

(*) El autor ha ofrecido a SUR las primicias de sus *Memorias*, cuyo original alemán no ha de aparecer probablemente muy en breve. Estas memorias, de índole muy peculiar, llevarán el título general de *Contemporáneos* y estarán divididas en capítulos independientes, cada uno de los cuales dará, concentrada en torno al núcleo, de un personaje notable, la imagen sintética de una época completa de la vida del autor. Las *Memorias* aparecerán en tantos volúmenes como el tiempo y el ocio le permitan al autor escribir. Este primer tomo, ya redactado, cuyo cuarto capítulo publicamos aquí, se compondrá de los siguientes: 1) Antepasados; 2) León Tolstoi; 3) Houston Stewart Chamberlain; 4) Rudolf Kassner; 5) Bernard Shaw; 6) Roman d'Ungern-Sternberg; 7) Miguel de Unamuno. — *N. de la D.*

Rudolf Kassner se nos aparece hoy como uno de los insignes solitarios de nuestro tiempo: Y así continuará apareciendo, comprendido por muy pocos, leído por pocos, en todo tiempo. La incomparable gravedad y tragedia de su destino vital se le ha convertido, ahora, que ha traspuesto los sesenta años, en una forma expresiva de límpida serenidad, otoñalmente lúcida. En él todo está en su debido lugar; la vida y la obra, el escritor, el conversador brillante, el hombre bondadoso, el sufrido sin lamentaciones, son ahora una unidad de extraordinaria belleza. Hace poco volví a oírle disertar: también este arte, que él domina como el que más, le pertenece en absoluto. Pero no hay duda: a muchos les será siempre incomprendible. Alguna vez he llamado a Buda un excéntrico de proporciones sobrenaturales; excéntrica es, asimismo, la situación de Kassner frente al mundo humano normal. Las palabras, los conceptos, las frases, el lenguaje todo significa para él otra cosa que para los demás. Sus conocimientos no son transmisibles, en sentido usual. Su lenguaje es al de los otros algo así como la expresión musical de la experiencia metafísica es a la expresión filosófica. En efecto, hay que ser en cierto modo musical para comprender a Kassner. Feliz aquel a quien ha sido otorgado ese don". Al escribir "feliz aquel", pensaba yo con pesar en mí mismo. No obstante, en 1905 lo comprendía, al menos creía comprenderlo, relativamente bien. Esto se debe a que de 1901 a 1905, años de evolución decisivos para el escritor y artista que había en mí, me abrí por completo a Rudolf Kassner. Todo lo hice para enriquecer mi ser con el suyo. Pero como entonces hallé mi propio cami-

no, ocurrió lo que he llamado — para el caso de las mujeres que pierden a sus maridos después de haber sido como absorbidas por ellos — fenómeno típico de *réveil de la veuve* (a imitación del giro *réveil du lion*): llegué a ser, tanto más decididamente, mi propio y exclusivo yo; mi inconsciente se negó desde entonces con especial energía a admitir lo extraño, que en otro tiempo había influído en mí de modo tan profundo. Así, la última vez que me encontré en Viena con él, en 1937, mi mirada interior lo vió sólo desde lejos, y por cierto como a hombre que había cumplido ya su órbita vital. Contemplé entonces los treinta y seis años que había yo vivido íntimamente con él, como una unidad indivisible, como una unidad tanto más unitaria cuanto que su vida interior en todo ese largo período apenas había experimentado cambio alguno. En 1937, como en 1901, se paseaba diariamente, durante horas, por las calles de Viena, valiéndose más de sus poderosos hombros, que soportaban el peso de sus bastones, que de las fuertes piernas entablilladas. En 1937, como en 1931, residía fuera de su verdadera órbita de vida, y se le encontraba sin embargo en todos los salones, y dirigiendo en todos la conversación. Y hasta el final, los hogares que le eran más afectos fueron, en la medida en que no los había deshecho la muerte, los mismos que habían sido primeros en acogerle. Tomaba parte en todas las fiestas familiares. Se atraía toda la nueva juventud de linaje antiguo. Su vida exterior se parecía por entero a la de un espiritual abate del siglo XVIII. Pero su íntimo alejamiento de esa vida era tan grande, que de su estilo formaba parte el hecho de que, entre tantos como le rodeaban, sólo

los menos llegaran a advertir en él otra cosa que lo que públicamente mostraba; no lo leían sino escasas personas. Y no fué este aislamiento lo que menos contribuyó a acrecer de año en año lo característico de su figura. La última vez me produjo una impresión como de fauno que hubiese sido confinado, por no sé qué G. P. U., desde el mundo mítico que le correspondía, a una capital.

Así, pues, Kassner me fué, en rigor, siempre extraño, y con el tiempo, lo ha sido cada vez más. Sin embargo, el enfocar retrospectivamente mi vida en lo que tiene de más personal me lleva más que nunca a concluir que Rudolf Kassner, junto a Houston Stewart Chamberlain (*) y al pintor Alexandre Wolkoff, ha desempeñado el papel más importante en mi evolución espiritual. Sólo que ha sido tan distinto de lo que corresponde a las acostumbradas construcciones histórico-literarias — y sin embargo, probablemente, más típico con respecto a un posible influjo productivo de un espíritu vivo sobre otro — que me siento en la obligación de tratar con especial cuidado este símbolo que extraigo de mis recuerdos. Pues es probable que la mayoría de las relaciones realmente esenciales entre los hombres de espíritu puedan situarse mejor en el esquema abstraído de mi relación con Kassner, que en los esquemas usuales que sólo atienden a la filiación directa, o a la dependencia personal, o a la influencia material. Pero para aclarar plenamente lo que quiero decir, debo partir de mucho más lejos.

(*) Houston Stewart Chamberlain: el inglés convertido al germanismo y a la lengua alemana cuyo libro *Los fundamentos del Siglo XIX*, aparecido en 1898, ha tenido inmenso papel en la formación de la Alemania racista de hoy. Hitler reconoce estar profundamente influido por él. El autor de las presentes *Memorias* se ha separado de él espiritualmente desde 1905.

COMIENZO — pues no sabría cómo expresar más gráficamente mi pensamiento — transcribiendo la primera página del capítulo último del libro *De la vida personal*: “Nunca dejo de tener presente ante los ojos de mi espíritu la imagen de aquella capilla privada pagana, exhumada en Roma hacia 1924, que su poseedor había hecho adornar con frescos de todas las divinidades posibles; *entre otras*, también la del Buen Pastor, con su cayado en cruz. Esta capilla se comunicaba por una puerta secreta con un templete cristiano donde oraba la dueña de la casa, públicamente convertida a la fe de Cristo. Difícil es que el buen romano tuviera algo que objetar contra esa preferencia: no sospechaba que el nuevo Dios, traído de Galilea, ya no era un Dios entre los otros, sino el símbolo de una nueva religión y de un sentimiento cósmico exclusivo y totalmente nuevo, que había de destruir al que le era familiar y evidente a él. Pero ¿cómo iba a sospecharlo si no estaba convertido, ni era un filósofo dotado de una extrema aptitud de identificación simpática? Juzgados abstractamente, todos los datos de la nueva religión podían sin duda comprenderse desde los supuestos del paganismo antiguo, y la sola posibilidad de sintetizar lo que por naturaleza se excluye recíprocamente, debía ser, para su sentido romano — esencialmente político —, prueba de lo acertado de sus supuestos. Pero con meditaciones abstractas no se llega nunca a penetrar en lo propio y peculiar de una vida, lo cual, por otra parte, nunca le interesa al político. Cada nuevo supuesto representa un nuevo comienzo creador; no hay transmisión ninguna que lleve a él desde los anteriores; un infranqueable ele-

mento de inestabilidad los separa y divide unos de otros. Dicho con un símil moderno: cada supuesto distinto corresponde a una distinta longitud de onda en la radio; quien no sintoniza con una determinada, nada llega a percibir de lo que se está hablando o tocando. En este preciso sentido, el auténtico pagano no podrá comprender al auténtico cristiano, ni éste a aquél”.

De modo análogo a lo que sucede con cada determinado espíritu de época, también cada hombre personal representa una particular y única longitud de onda. Por más que en una o varias capas de su ser se parezca a muchos otros, lo cierto es que como totalidad es siempre singular y único, porque en el sinnúmero de componentes diversos que de caso en caso colaboran o se interfieren en cada plano y aparecen diversamente distribuídos en cada constelación, nunca existe verdadera congruencia de hombre a hombre. Esta singularidad propia la experimenta todo aquel que sea capaz de autoexperiencia, como su auténtico sí-mismo. De ahí la propia mortificación de quien en sus relaciones personales siente que se le mira y se le juzga como un “caso” entre otros. De ahí, por el contrario, el inmenso sentimiento de dicha que produce la conciencia de sentirse personalmente comprendido; también la extrema felicidad de ser amado tiene aquí su raíz. Pero son las menos aquellas personalidades diferenciadas a tal punto que puedan hacer valer su unicidad fuera de la intimidad; hasta son muy pocos los capaces de vivirla en sí mismos como última instancia. Esas personalidades se reconocen a su vez por una especial característica a la que pertenecen como género, y en el estar a tono con ella es don-

de encuentran la más profunda realización personal de que son capaces fuera de la relación amorosa. Y esto explica el papel que desempeñan los maestros y modelos acatados. Sabido es que los jóvenes nunca comprenden a la vez a varios maestros; nada de lo que les es común lo reconocen como superior a su fe particular aun cuando, considerándolo desde fuera, apenas se advierta diferencia alguna entre su objeto y el que le es afín; de toda innegable semejanza infieren de inmediato que ha habido robo, o despojo, o mentira, o al menos deshonestidad; denigran, persiguen, cuando no pueden convertirse; nada querrían tanto como extirpar a todos los disidentes, y a toda costa afirman la absoluta superioridad de su ídolo sobre todos los demás. Hasta se sienten a sí mismos como únicos, están exclusivamente adaptados a una determinada longitud de onda, que por cierto no es la suya originaria, pero con la cual sin embargo se identifican. Así es que el reconocer la igualdad de valor de otros perjudicaría a su sentimiento de identidad. En cambio, por lo que atañe a la semejanza entre espíritus, existente en la teoría, no significa para los partidarios más que lo que para un amante puede significar la semejanza entre el ser amado y sus parientes. A ellos afecta sólo la unicidad de su maestro o modelo. Y esa unicidad es efectiva, y hasta primordial. Quien, refiriéndose a Cristo, Buda, Confucio y Platón usa la misma palabra *amor*, y de la abstracción así obtenida infiere conclusiones sobre el sentido profundo de las distintas doctrinas, revela ser mucho más superficial que el representante más limitado, pero emocionalmente convencido, de la idea de que el amor a Jesús no tiene nada

de común con ningún otro amor. Pues únicamente la concreta y específica calidad de tal o cual longitud de onda — para continuar con nuestra imagen — es lo que importa en las conexiones vitales. Quien con toda exactitud está ajustado a una determinada, no puede captar otras; quien no ha logrado de por sí tal exactitud, pero se esfuerza por alcanzarla, debe sentir la resonancia de otras ondas como un horroroso desentonar, y esto tanto más cuanto más próximas a sus ondas propias sean esas otras. Como esto ocurre así y sólo así el acuerdo, tan de desear, entre representantes de credos diversos, siempre que se trate de una fe viva e intensa, significa una imposibilidad práctica. Igualmente vano es querer contradecir creencias vivas con argumentos teóricos. Lo que importa más que nada en el sintonizar con una longitud de onda es la correspondencia como tal entre la índole peculiar del creyente y su objeto de fe. De donde resulta que lo que mejor ha de corresponder al confuso es lo confuso, al primitivo lo primitivo, al tonto lo tonto; más aún: que un espíritu lúcido comprende peor lo turbio que el espíritu turbio al cual se ajusta esa determinada turbiedad. En este respecto casi podría decirse que los espíritus superiores buscan la claridad sólo porque son incapaces de comprender lo confuso.

Ahora bien: con los maestros, en su relación consigo mismos y de unos con otros, ocurre fundamentalmente lo mismo que con los grupos juveniles (empleo aquí la palabra *maestro* como concepto general para toda forma de auténtica originalidad). La diferencia principal radica, a este propósito, en que los maestros “llevan en sí mismos la vida”, como se dijo de Jesús, esto es, encarnan consciencia.

temente una longitud de onda puramente personal y son por eso incapaces de sintonizar con otra que no sea la que les es fisiológicamente adecuada. Permanecen por esencia fuera de todo grupo; se encuentran solos, y deben sentirse solitarios. Sólo están originariamente en relación con otros en la medida exacta en que estos otros se reconocen a su vez en ellos. Tienen en esa medida un área natural de acción, amplio o estrecho, de tal o cual índole, según su peculiar calidad — este problema especial está detalladamente tratado en el capítulo “El radio de acción natural de la personalidad” de *Wiedergeburt (Renacimiento)* —, pero ellos mismos no pertenecen, entre los hombres, a ningún grupo, según hemos dicho, ni pueden pertenecer. En rigor, los espíritus creadores deberán ser considerados como tanto más estrechos que los que “no llevan en sí mismos la vida”; para ellos no hay salida posible de su ser particular; por más abiertos al mundo, por más abarcadores que sean, siempre el centro de referencia está en su propio yo; sólo viven desde él: por eso nunca pueden ser impersonalmente objetivos. Esta consideración explica por qué los espíritus creadores se van haciendo incapaces, en proporción a su madurez, de interesarse por los hombres y las cosas que no les atañen directamente y en relación con ellos mismos. Por desinteresados, por puramente irradiantes que sean, aun así su más amplio amor se dirige sólo al círculo cerrado de los adherentes. Quien no halle suficiente esta aclaración, no tiene más que recordar el concepto-límite del Dios del amor: su amor abraza sin duda el universo, pero con referencia a sí mismo, a partir de su Yo, y no puede reconocer otros dioses.

Este es el punto capital. Los espíritus originales, en sentido absoluto, no pueden tener entre sí comunidad alguna; la única comunidad posible es con referencia a ellos. Ni siquiera pueden colaborar tales espíritus sino dentro de un especial campo de fuerzas, constituido para ese determinado fin: campo que reemplazará las tensiones existentes por otras que transforman las oposiciones en contrapuntos. Ese plano especial lo constituyeron las cortes de las grandes épocas, donde la equidistancia de todos con respecto al príncipe y a su estilo y voluntad omnímodos hacía armonizar, siquiera de modo provisional, hasta a los naturalmente enemigos; lo constituyeron en Francia los salones de las grandes damas, y en Alemania, por último, las grandes reuniones de Darmstadt, donde un tema general común pero orquestado de manera exclusivamente personal, un estilo de vida particular que no sólo hacía imposible la hostilidad sino aun la discusión, logró, durante una semana, amigar más de una vez hasta a los más enemigos. Pero semejante colaboración de espíritus esencialmente solitarios es sólo posible, precisamente, en el plan del espectáculo, y, aun así, en forma sólo ocasional y por breve tiempo. En lo fundamental, pueden aplicarse a todos los espíritus originales la frase de Nietzsche: el león caza solo. Es un contrasentido pretender que, interfiriéndose diversas longitudes de onda, produzcan otra cosa que ruido y alboroto.

Ahora bien: de esto no ha de concluirse ciertamente que todos los representantes de longitudes de onda originales deban estar enemistados unos con otros. De hecho lo han estado y lo están con harta frecuencia. Todos los dioses para quienes la propia persona-

lidad era la última instancia, y de los cuales tenemos suficiente conocimiento, fueron dioses “celosos”. Y entre los hombres, la mayoría de los creadores son, instintivamente, poco mejores. Son por cierto los adeptos quienes siembran la enemistad o la mantienen en pie. Así, recuerdo que Bernhard Berenson, el perito de arte, a quien le decía yo en 1911 que Rudolf Kassner y yo debíamos volver a acercarnos pues nuestra desavenencia no tenía suficiente motivo, me replicó riendo: “¡Como si a ustedes se les permitiera reconciliarse! ¡Tantos corrillos viven de esa enemistad: sin ella se les acabaría el tema de conversación!”. Pero la mayoría se conforma de bastante buen grado con que la enemistad prosiga. Testigos principales para esta tesis son en nuestros tiempos los tres grandes jefes de escuela de la psicología analítica que, exactamente como si fueran Padres de la Iglesia adversos, puesto cada uno de ellos — o más bien contrapuesto — frente a los demás, no pueden ya hacerse públicamente justicia entre sí. A todo trance los creadores llegan, por sí mismos a una situación tal, que les resulta indiferente la falta de relaciones con otros espíritus. Aquí entra en juego otro factor. Alexis Carrell escribe en su tan notable libro *L'homme, cet inconnu*: en la moderna investigación psicológica de grandes cantidades de hombres “se ha puesto en claro un hecho muy digno de atención: la escasa capacidad espiritual de la mayoría. Imposible representarse suficientemente la diferencia cuantitativa y cualitativa entre los distintos hombres: algunos son en este respecto los más auténticos gigantes, y la gran mayoría se comportan como enanos”. De este hecho, por desgracia indudable, se sigue

que los escasos espíritus significativos sólo representan verdaderas potencias de primer orden en función de su existencia, reconocida o no; en última instancia todo se reduce a los pocos a quienes se les ocurre algo. A la larga, los espíritus originales no pueden menos de sentirse a sí mismos como potencia de primer orden. Pero sabido es también que todas las grandes potencias sienten celos unas de otras. Es ése un fenómeno natural imposible de cambiar: el instinto de poderío es, de nacimiento, gana (*); crece necesariamente con el crecimiento del poderío efectivo, y ya debe uno haberse enseñoreado plenamente de su garra para evadirse de ese destino. Con todo no es *necesario* que distintos espíritus creadores sean hostiles o indiferentes los unos a los otros; donde se dispone de marcos vitales adecuadamente objetivados y, como tales, fuertes, los creadores pueden hasta sentirse solidarios. Es lo que ocurre con la mayoría de los grandes franceses, cuyo reconocimiento no se rehusa en el marco de la llamada *vie littéraire*; y, en Alemania, con los investigadores científicos oficiales. Pero si los espíritus significativos se resuelven — lo que desgraciadamente ha acaecido muy pocas veces — a empezar por reconocerse mutuamente como únicos e intransferibles y hasta incompatibles, a no entrar en discusión con los demás, sino a polarizar con ellos, fuera de todo cálculo deliberado, prescindiendo de todo punto de vista objetivo, cargando todo el acento en el “nivel” personal, entonces podrán inclusive las “mónadas sin ventanas” influirse recíprocamente, ampliando, elevando y profundizando sus horizontes. Pero esa es sin duda la

(*) Cf. el capítulo sobre la gana en mis *Meditaciones sudamericanas*.

actitud que deben tomar unas frente a otras si algo quieren obtener de ellas. Otra relación provechosa entre espíritus originales es sólo posible en el rarísimo caso de que los ligue el amor y la veneración. La mera amistad, por cálida que sea, no es suficiente.

Esta explicación general resuelve todo el problema de mis relaciones con Rudolf Kassner. No era menester que yo comprendiese su obra, ni siquiera que la leyese, para que tuviera a mis ojos una gran importancia: abordé su ser espiritual, su nivel de espíritu como tal. Como era eso sólo lo que me importaba, semejante relación con Kassner me ayudó precisamente a plantear la cuestión del "nivel" en toda su pureza, libre de toda común objetividad. Se produjo entre nosotros una polarización de las profundidades personales más allá de los nombres y de las formas.

LO puedo decir hoy, contemplando retrospectivamente, desde el resultado total, los largos años de mis relaciones. Lo que entonces me llevaba hacia Kassner era simplemente el doble conocimiento de su importancia y de su radical diversidad con respecto a mí. No estaba yo interiormente preparado para nada de lo que Kassner representaba; ninguno de sus esfuerzos directos era paralelo a los míos en otro sentido que en el de que las paralelas no se encuentran nunca. En Chamberlain me reconocí en alto grado a mí mismo; para filósofo, bastantes modelos me ofrecía mi propia familia; yo mismo estaba instruído en materia crítico-científica, y me era accesible cualquier modo de pura poesía, por lo menos en el sentido en que lo era el canto de los pájaros.

Pero la longitud de onda de Rudolf Kassner no la podía yo captar como tal. Como Kassner, por entonces estudiante todavía, aun cuando siete años mayor que yo, aspiraba además a asimilarse el mismo caudal de cultura que yo, nuestra convivencia de aquellos tiempos determinó una situación sumamente paradójica. Kassner — y el mismo lo declaró más tarde — me estimó en muy poco. A él podía aplicarse ya en los años de juventud lo que he descrito como típico de los creadores maduros: que a una longitud de onda distinta de la suya, apenas podía reconocerle derecho de existencia, y nunca igualdad de derechos. Nunca ha visto claro hasta qué punto es él excéntrico y cuán poco transmisible es su saber. Por aquella época le faltaba también, casi por entero, su benevolencia de sufrido *polytropos* — eso que suele traducirse, con tan grave deformación de su sentido homérico, como “de muchas mañas” —; era brusco, impaciente, altanero, sarcástico; no pocas veces procedía con franca maldad; poseía más de un rasgo típico del hombre tullido. Pero precisamente la dificultad de la comprensión me irritaba y excitaba. Como siempre, cuando había insuficiencia yo me atribuía la culpa a mí mismo; precisamente tienes que poder participar, me decía yo, en este ser tan distinto de los demás. Nunca llegué a realizar ese propósito; en la tarea de comprenderlo, nunca pude pasar de una correspondencia afectiva. Pero el fracaso llevó a este importantísimo resultado positivo: el trato con Kassner me ayudó, más que cualquier otra circunstancia, a un desistimiento que todo ensimismado necesita, en primer lugar, para ampliar sus fronteras. Y yo era un ensimismado, y he seguido siéndolo toda

mi vida, aunque cada vez menos, — inevitablemente parecido en esto a mi madre, cuyo ensimismamiento tanto me hacía sufrir. Es evidente que esto forma parte de mi estructura fundamental, así como el instinto de poderío y la ambición pertenecen a la estructura fundamental del político nato; probablemente no hubiera podido yo, ni de lejos, realizar lo que en definitiva he realizado si en mi afán de superación no hubiese tenido que arrastrar siempre ese lastre; como a todas partes llevaba, debía llevar conmigo, en mis salidas, mi yo, en lugar de ponerlo buenamente a un lado, traté de hacer de él tanto como fuera posible. La rigidez e incapacidad de adaptación, ese continuo ponerse por delante mi yo, también significaba, por otra parte, el contrapeso orgánico de mi receptibilidad frente al mundo cuya tendencia nativa se orientaba hacia la disolución del yo. De todos modos, esa renuncia era para mí, en mis años de desarrollo, más necesaria que para la mayoría de las gentes, y para ese fin nada podía servirme mejor que el trato con Rudolf Kassner. Lo que de provechoso para mí tuvo mi incompatibilidad con él, eso lo aclarará mejor y más prontamente un simple recuerdo que la más detenida explicación. En el verano de 1905 estuvimos ambos en el Oberland bernés. Una noche sufrí un ataque al corazón; me pareció tan grave, que temí morir. Conseguí arrastrarme hasta el cuarto de Kassner. En vez de auxiliarme con alguna de las tantas maneras imaginables, se sentó en la cama y se puso a sermonearme: “Usted no es un cristiano, su actitud ante la enfermedad es la de un pagano. Piense en San Agustín. Debe usted entregarse más al sufrimiento”, etc., etc. Para terminar de-

claró, y con perfecta razón: “Yo soy absolutamente lo contrario de una hermana de caridad”. Ahora bien: Kassner me ayudó, precisamente por su irónica impasibilidad, a sobreponerme a mi crisis; sin quererlo, dejé de tomar en serio mi propio estado, lo fuí viendo desde fuera. Divertido a la vez a costa de mí mismo y de Kassner, no tardé en vencer toda angustia y preocupación, con lo cual desaparecía el peligro mayor. Exactamente en el mismo sentido logré, merced principalmente a Kassner, salirme de mí mismo. Y esto es lo único que me hizo posible adquirir conocimientos y técnicas para los que originariamente carecía yo de disposiciones. Mi actitud originaria no daba al artista que había en mí ninguna posibilidad de realización, y al crítico sólo en el plano y en la dirección de la ciencia. Lo cierto es que, a base de esa actitud, nunca hubiera llegado yo a ser escritor. La capacidad de expresión fué temprana en mí, como puede verse por unas cartas infantiles que he vuelto a hallar. Pero para lo específicamente literario me faltaba todo sentido personal, y aun el ejemplo de Houston Stewart Chamberlain no me hubiera hecho avanzar gran cosa en esa dirección, pues por mucho que este buen escritor hablara y por más bien que efectivamente escribiera, no era en lo esencial un escritor; sólo que el hombre extraordinario que era, manejaba una excelente pluma, como, a su modo, Bismarck y Moltke. El auténtico escritor vive en planos especiales de existencia, allí donde la ley del estilo representa el punto de arranque para el conocimiento de otras leyes; lo que más gráficamente aclarará esto que quiero decir es el siguiente ejemplo de la historia del arte chino, que tomo del admirable libro

de Lin Yutang *Mi tierra y mi pueblo*: “Chao Mingfu (1254-1322) decía de sus cuadros: “Las rocas son como, al escribir, el estilo Feipo (de trazo separado y discontinuo), y los árboles son como el estilo Chuan (de trazos relativamente iguales y apretados)”. En ese plano o para ese plano existencial han nacido los escritores auténticos. Yo, decididamente, no lo era. Pero llegué a él, así como el matemático erige una construcción auxiliar para hacer posible la solución de un problema que de otro modo sería irresoluble. Para poder poner en armonía o en ecuación el mundo de Kassner y el mío, debía yo apoyar mi conciencia en el plano literario. No hay, en general, problema que sea fundamentalmente inaccesible a su tratamiento literario. Con este proceso se consolidaba y especificaba a la vez aquella acentuación unilateral de lo sensitivo y espiritual, que se había producido en mí por la pérdida de vitalidad, determinada por un duelo. Se consolidó y precisó en la medida en que, por mucho tiempo, trasladó en mí el acento, de la experiencia inmediata a su renacimiento en la expresión, y de la ciencia al arte, en el más amplio sentido.

Hoy, que todo, mis meditaciones y búsquedas persiguen una integral experiencia y auto-realización, no me resulta muy fácil volver a sumergirme en aquella época de extrañamiento de mí mismo. Pero debo reconocer que sólo gracias a ella es como he podido llegar al conocimiento y utilización de muchos de mis instrumentos más importantes. Ese trasladar fuera de sí el centro de experiencia no significa en absoluto una irrealización: se trata de un abrirse a lo extraño, semejante al del aprendizaje de una profesión u oficio.

La mayoría de las gentes viven por una parte una vida profesional y por otra una vida privada. Durante mucho tiempo — desde que, después de mi herida en Dorpat, el espíritu se hizo en mí dominante — abordé las cosas desde fuera. Más tarde, viví sólo desde dentro. En ambas configuraciones me expresaba con igual autenticidad, aunque significando en cada caso algo diverso. Y a partir del renunciamiento fué cuando me volví por primera vez productivo. Sólo el “escritor” podía volverse en mí centro de expansión en la época en que mi personalidad estaba escindida en espíritu y gana y yo me reconocía sólo como perteneciente al espíritu. El período de especial productividad tuvo a la vez su culminación y su fin en el *Diario de viaje*. No hay duda de que, literariamente, este libro es, con mucho, lo mejor de mi obra. Pero después ya no he *querido* ser escritor en el mismo sentido. La intención literaria sólo podía significar, vista desde mi naturaleza, un plano construído, sobre el cual no podía yo vivir permanentemente. Lo que de ningún modo impide que el *Diario de viaje* siga siendo, hasta mi muerte, el mejor de mis libros, en cuanto libro.

De todo esto se puede inferir por cierto la siguiente teoría general. Toda verdadera educación supone un provisional enajenamiento y auto-extrañamiento, y nada podría ser más desacertado que plantear a todo trance — cuando de lo que se trata es de aprender — el problema de la auto-realización, así como la legitimidad de su punto de vista. Toda escuela implica un ambiente esencialmente *extraño*. Con relación a la vida personal, todas las pretensiones escolares deben considerarse como descaminadas y hasta en-

gañosas. Sólo se opone a este juicio el hecho de que precisamente los objetos de enseñanza notoriamente más instructivos poco o nada tienen que ver con los objetos de una posible y ulterior realización personal. La extraña naturaleza de las cosas, por lo visto, lo quiere así: el hombre debe ante todo haber vivido partiendo de muchos supuestos colocados fuera de su yo más profundo para encontrar finalmente el camino hacia ese yo.

Estas últimas consideraciones sólo precisan, naturalmente, un aspecto particular del significado de mis relaciones con Rudolf Kassner. Pero justamente ese aspecto me parece a mí tan importante, que puedo con toda tranquilidad decir que, si no hubiera yo tratado de asentar mi existencia en el plano particular del escritor, no hubiera tenido la íntima posibilidad de vivir todas las experiencias formativas que desde entonces viví, y esforzarme luego conscientemente en procura de la auto-realización. Mi hogar paterno fué de alta cultura, pero nunca se hizo del espíritu una ostentación ruidosa. Con el arte no tenía yo ninguna especie de relación tradicional, ni menos con el estetismo. Más aún: antes de que fuera yo a Viena, nunca había visto claro que existe eso del “escritor” como tipo. Al encontrarme por primera vez con Kassner, en casa de Chamberlain, — debió de ser en el otoño de 1901 —, pensé que estaba viendo un prodigio. ¡De qué no podía hablar este hombre! ¡Qué conexiones no encontraba! Me sumergí esa misma noche en su primer libro que llevaba el título, para mí muy desagradable, de *La mística, los artistas y la vida: Acordes*; entendí muy poco, pero me di cuenta de que, ante todo, tenía yo allí qué aprender. Y como siem-

pre los hombres vivientes me decían más que las más importantes obras, atendí desde entonces menos a los libros de Kassner que a su autor. Y, gracias a Dios, se me aparecía tan claro y comprensible en la conversación, como incomprensible en lo que escribía. De 1901 a 1903, siempre que parara yo en Viena, estábamos casi diariamente juntos. Juntos frecuentábamos en Rodaun a Hugo von Hofmannsthal, a quien, por lo demás, yo le presenté a Kassner. En el salón internacional de la princesa María de Thurn y Taxis nos fuimos puliendo en común; juntos, las más veces, éramos invitados a las veladas de Chamberlain, para filosofar en compañía del Asti spumante. Juntos concurríamos a galerías de pintura, exposiciones, teatros, conciertos. Pero lo principal es que pasé con Kassner muchas tardes, en su cuarto de la Karlsgasse. Así recibí indirectamente de él lo que directamente no podía tomar. Y cuando la profundidad de su pensamiento permanecía para mí insondable, me complacía tanto más en sus juicios críticos y, más que nada, en su ingenio. Quienes sólo conocen los libros de Rudolf Kassner no saben en general que es el más grande de los genios del chisme que yo conozca; si él hubiese querido o podido hacer fructificar literalmente ese lado de su ser, habría alcanzado desde hace mucho tiempo el prestigio de uno de los mayores críticos de la sociedad de todos los tiempos. De intento he elegido la palabra chisme, que parece a primera vista inamistosa: hay que acudir ya a “designaciones ajustadas”, en el sentido chino, si se quiere caracterizar gráficamente. Rudolf Kassner no hubiera podido ser nunca un Saint-Simon, un Sainte-Beuve, ni siquiera un Carl Burckhardt (me re-

fiero al autor del *Richelieu*), aunque también en este último el interés por el chisme es el nervio de su historicismo (el Juicio Final, por ejemplo, se podría luego reconstruir mejor con el espíritu del chismorreo que con actas judiciales, pues aquellos otros se interesan primariamente por las relaciones amplias y suprapersonales. Kassner se interesa precisamente por lo privado y lo íntimo. No conozco mujer que, en este respecto, ni siquiera se le acerque. Pero de lo privado y lo íntimo sabe Kassner hablar con espíritu tal, haciendo aparecer las pequeñas intrigas como situaciones tan significativas, que lo que de por sí no es sino mero chisme asciende a elevada creación artística. Como yo, personalmente, carezco casi de toda curiosidad ni siento interés alguno por los asuntos privados de los demás — aparte de que, al educárseme, se me enseñó a ser discreto y a ignorar todo lo que sea demasiado personal —, también este aspecto de Kassner me ayudó a ampliar mi horizonte. Mi vida posterior no se hubiera enriquecido tanto de color, si no hubiese visto yo en Kassner que tiene sentido el observar con la mayor precisión todo lo humano. Sólo el color y el ingenio y la paradoja como tales llegaron a ser para mí un móvil y fin autónomo, no el interés humano en lo demasiado humano. Sin embargo, ¡cuán indeciblemente gusté en Viena las tardes y noches en casa de “Tía Fanny” Schlesinger, la suegra de Hofmannsthal, en cuyo salón dominaba una atmósfera como de alcahuetería neutralizada, y por eso mismo adecentada, y donde encontré junto a hombres importantes las vidas más singulares! ¡Cuánto gocé aquellas noches, con Sigfrido Wagner, en los barrios de las envejecidas y engorda-

das cantantes wagnerianas, en retiro desde hacía largos años — todavía recuerdo un nombre: Rosa Papier —, por cuya compañía Sigfrido sentía una perversa predilección! ¡Cuánto gocé también en compañía de Gustav Schönaich, el viejo crítico musical, ingenioso, pero débil de carácter y parásito: el hombre que más tenía de Falstaff entre todos los que he conocido! Cuando salí de Viena, en 1903, ya infiel a las ciencias naturales y firmemente decidido a hacer en adelante mi camino como escritor, no sólo era yo distinto de como había sido antes que conociera a Chamberlain: mayor aún era mi transformación por el contacto con Rudolf Kassner. Ya en 1902, de regreso a mi tierra, apenas me habían reconocido mis parientes: tan otro parecía, tanto había cambiado inclusive en lo externo. Más aún en 1903; no me sentía entonces en relación alguna con los hombres que me habían rodeado en los años de infancia y de adolescencia. Pero también había dejado entonces atrás al aprendiz de hombre de ciencia, que tanto prometía. El biólogo Jakob Uexküll me escribió gravemente: “Su inteligencia es demasiado seria para su ocupación actual; si yo estuviera en su lugar, me pondría a buscar radio. Mi amigo de los tiempos de Heidelberg, el conde Hugo Lerchenfeld, me dijo indignado que mi nuevo plan de vida era una insensatez y que era yo demasiado irrespetuoso para ponerme a hacer de crítico. Cosima Wagner y Daniela Thode me aconsejaron insistentemente que me dedicara a la Geología. No me dejé extraviar e hice bien. Me había vuelto realmente esteta, hasta con todas las debilidades propias de este modo de humani-

dad, y estaba predestinado a esa existencia, aparentemente sin raíz y sin objeto, que llevé desde entonces, por espacio de varios años, en las capitales de Europa.

Darmstad, 1937

CONDE DE KEYSERLING

(Concluirá)

A N T O N I O A R N O U X

Yo, que recuerdo perfectamente por qué caminos han penetrado en mi vida todos los seres a quienes amo — y a quienes odio —; yo que, al hablar de Clara, suelo exclamar: “Nos conocimos en Francia, frente a la Catedral de Nuestra Señora, la noche misma del armisticio”, no sé cómo ni en qué momento empezaron mis relaciones con este hombre (¡tan evasivo!) que los franceses llaman Antoine Arnoux... La más antigua imagen que mi memoria conserva de él, lo representa a mi lado, en Neuilly, cierta noche de feria. Nos habíamos detenido frente a una barraca de tiro al blanco. Me parece estar oyendo el tono de voz con que me propuso: “¿Quiere usted que ensayemos?”.

¿Por qué nos encontrábamos en Neuilly? ¿Quién nos había podido presentar? ¿Desde cuándo éramos amigos? Todas estas preguntas, que me torturan todavía hoy, no me alarmaron entonces. Tenía, frente a mí, a un individuo delgado, de movimientos sin indulgencia. Bruscamente, tomó una carabina de las que el propietario de la barraca había dispuesto sobre la mesa que le servía de mostrador y, sin respiro, se puso a dar en el blanco. Ante la sorpresa, primero y, más tarde, la inquietud casi hostil de los concurrentes, todas las pipas de porcelana fueron cayendo.

—¡Qué puntería! — le dije — ¡Con razón le admiraban en las trincheras!

Sólo entonces el significado de mis palabras me reveló que su historia, que me parecía tan distante, no me era desconocida.

Mi elogio no le agradó. Depositó la carabina sobre la mesa y, sin

aceptar el elefante de terracota que, como premio, el propietario de la barraca le proponía, se perdió de repente bajo los árboles. Le seguí con dificultad. Habríamos acabado por extraviarnos, de no detenernos a tiempo, al llegar a una bocacalle, cierta motocicleta de cuyas ruedas saltó hasta los ojos de Antonio un puñado de fango muy oportuno. Le tendí mi pañuelo.

—¿Por qué no seguir tirando? — inquirí —. ¿Le molestó mi alusión a su puntería?

—Es posible — murmuró —, en voz tan baja que casi no le entendí. — ¡Tiene usted una manera tan elocuente de pronunciar la palabra “trincheras”! Se ve desde luego que no sabe usted lo que son.

Me hablaba, en ese minuto, con la superioridad no desprovista de envidia con que los veteranos se dirigen a los reclutas.

Debíamos haber cenado en compañía de algunos amigos que no recuerdo; pues, a pesar de lo frío de la noche, nos embriagaba a ambos la nostalgia del mismo fuego de chimenea y, de nuestras palabras se evaporaba, si no el aliento del mismo afecto, sí por lo menos el vaho del mismo alcohol... Le estreché la mano.

—¡Qué dedos duros, inteligentes! — comentó —. ¿Eres telegrafista?

Tanto como la pregunta, me conmovió el tuteo, que la proximidad de la media noche dignificaba. La piel áspera de sus manos sin guantes me pareció revelar al obrero pobre. Para complacerle, hubiese querido mentirle. La decisión me faltó.

—No — le expliqué —. No es el martillete del telegrafista lo que me ha puesto las yemas duras, sino el teclado de los pianos en que trabajo.

Sonrió.

—Ah, comprendo... Eres afinador. No es una especialidad que me agrade; pero, de todos modos, te felicito. No hay nada como un oficio.

Me apresuré a entristecerle.

— Desde luego — le dije — no hay nada como un oficio. Por desgracia, mi ocupación no consiste en afinar los pianos que desafinan los otros, sino tocarlos.

Me miró con recelo. ¿Concertista?... Para no verse comprometido a menospreciarme, cambió de conversación.

— ¿Hace mucho que estás en París?

— Cinco años.

Alguien le había sin duda explicado mi origen durante la cena, pues al llegar a la altura del Parque Luna se detuvo un instante:

— ¿Y no piensas volver a México? — exclamó. Yo no podría vivir cinco años seguidos fuera de Francia.

Bajo nosotros París cabeceaba profundamente, no como la heráldica nave que puede verse bogar, desde los puentes del Sena, — “*fluctuat nec mergitur*” — en los escudos municipales, sino como un trasatlántico silencioso, de engrasadas turbinas, cuyas luces no se apagarán una por una, mientras la noche progresa, sino por series, obedeciendo a un enorme conmutador.

Sin darnos prisa, ascendíamos por la Avenida del Gran Ejército. Nuestros ojos, acostumbrados a la neblina, adivinaban ya los contornos del Arco de Triunfo. Austerlitz, Iena, Eylau... Entre tan épicos nombres, ningún soldado, ningún marino de verdad. De vez en cuando, pero sin armas, algún agente de policía. Como Antonio, esa noche Francia entera tenía interés en no revelarme sus métodos de defensa. Hasta en la piedra del Arco de Triunfo, una tranquila dulzura — ¿de luna? — ablandaba los músculos colosales de la Marsellesa de Rude. Reanimada, esa misma tarde, por un destacamento de ex-combatientes que presidiera el Ministro de Instrucción Pública, la “llama del recuerdo”, en la sombra, no parecía velar el cadáver de un soldado desconocido, sino el sueño de un niño enfermo o — influencia tal vez del Ministro de Instrucción Pública — el trabajo de un colegial.

Participé mi impresión a Antonio. ¿Qué problemas, de Geografía o de Historia Patria, estaba tratando de resolver la Tercera República a la luz de esa lámpara custodiada?

— Dios lo sabe — contestó secamente.

Todo arterias y nervios bajo el vestido, pues la piel — aunque áspera

— no podía protegerle de la intemperie, Arnoux debió sentirse humillado en aquel momento no por mi abrigo, de corte más bien mediocre, ni por mis guantes, que no llevaba calzados, sino por el secreto lujo de músculos y de grasa con que la herencia, la dicha, y, sobre todo, los sustanciosos almuerzos de la Pensión Gaudissart, en que Clara y yo convivíamos, empezaban ya por entonces a redondearme. Todo en mí le parecía sin duda tan oratorio — y tan falso — como, en la barraca, mi alusión a los términos de la guerra.

— Naturalmente — insinuó (sus reflexiones habían seguido, punto por punto, el sentido de mis sospechas) — ¿Vas al Conservatorio?

Cosa extraña. Una antipatía de “intelectual” se escondía, imperfectamente por cierto, en el desprecio de su pregunta. Si se tratase — pensé — de un mecánico de verdad, mi profesión podría no interesarle... pero ¡el Conservatorio! Nada hay en Francia tan sacrosanto para el obrero y para el pequeño burgués como la Literatura o la Música, cuando el Estado las destruye. ¿Entonces?

Una nueva inspección, no a la luz parpadeante de las lámparas de Neuilly, sino bajo los reverberos de los campos Elíseos, me permitió descubrir en mi camarada ciertos detalles que, hasta ese instante, no había advertido. Su corbata, anudada al cuello con negligencia, pero no sin estudio. Sus manos rudas, pero blancas y bien lavadas. Más que nada, su rostro — del que cada rasgo se destacaba con energía, conscientemente, como el de determinados semblantes de dictador o de actor, las facciones que, en otras caras menos ejercitadas, armoniza la mediocridad o desdibuja la costumbre. ¿La necesidad de imponerse a qué multitudes o de interpretar qué tragedias había exaltado cada pulgada de esa terrible epidermis a la tensión que tan sólo resisten la piel del mimo o la máscara del tirano?

Un hombre así no podía encerrarse todos los días, de nueve de la mañana a seis de la tarde en los burocráticos antros de un Ministerio... Un oficio le sentaba mucho mejor. Sí ¿pero cuál de todos? Recordé las palabras que se utilizan más a menudo para distinguir a los artesanos: ¿ta-

picero? ¿albañil? ¿plomero?... No. Ni siquiera “ebanista” le convenía.

Estábamos frente a la entrada del “Metro” Marbeuf. Si quería llegar a la Pensión Gaudissart antes de la una (hora a partir de la cual el Conserje, por abrirme la puerta, exigía una recompensa suplementaria) aquél era el momento de despedirme. Nos separamos sin alegría. Antes de alejarse, Antonio me invitó para ir a verle, al taller en que trabajaba.

—Soy linotipista — me dijo — Y luego, en voz baja:

—Ah... y también poeta, si no me engaño.

—¿Qué cosa? — le grité desde la escalera.

Nadie me respondió.

Varios meses transcurrieron sin que Antonio me buscara ni yo supiera de él. Terminaba el otoño de 1924 y alboreaban, para hablar como un académico, mis primeros humildes triunfos de “concertista”, cuando cierta tarde, al volver con Clara de la Sorbona, tropecé en un diario con la fotografía de Arnoux. Sentí miedo. Sólo un suicidio — pensé — o, peor aún, un asesinato podían justificar la presencia de su cara trágica y reflexiva en la primera página del periódico. Sin meditar en que a Clara, que no le conocía, sus desgracias no lograrían entristecerla, doblé la hoja y fingí sumergirme en la lectura de un reportaje ilustrado sobre la música de Bali.

En cuanto mi amiga me dejó solo (la excelente Madame Gaudissart la reclamaba, todas las noches, para escoger nuestro postre) volví a plegar el diario.

“El señor Arnoux” — explicaba, al pie del retrato, una nota breve — “de quien se ha hablado con insistencia para el Premio Goncourt, acaba de declararnos que no aceptará, por ningún concepto, que se prefiera su obra a la del novelista Falquet”.

“Antiguo héroe de la Guerra — comentaba el cronista en otra sección — el señor Arnoux es el autor de “Cantera”, que todos los críticos europeos han saludado como la más poderosa realización de la literatura con-

temporánea. Pocas glorias más repentinas. Ignorada o casi ignorada en 1923 (su autor trabajaba entonces como linotipista en los establecimientos Pierre y Chaumax) la obra del señor Arnoux se encuentra hoy traducida a varios idiomas. Una empresa cinematográfica norteamericana ha obtenido ya los derechos exclusivos para utilizar su argumento como “escenario” de una película, etc., etc....”.

Llamé a Clara, dos veces, tres veces, hasta que conseguí desprenderla de la gelatinosa elocuencia de Madame Gaudissart.

—Mira — le dije —... Y le enseñé la fotografía.

—Ah, sí, es Arnoux —respondió sin sorpresa, como si le hubiese mostrado el retrato de un hombre público: el del rey de España, pongo por caso. O el del Ministro Lloyd George.

Me disgustó comprender que Clara, sin decírmelo, había leído ya la novela de Antonio. ¿Por qué esa reserva? Iba a preguntárselo, cuando recordé que tampoco yo le había nunca hablado de él. Por una prolongación del misterioso pudor en que su personalidad recóndita se deleita, yo — que no tenía entonces ningún amigo de quien no supiese Clara enseguida todos los gustos, todos los hechos y todas las opiniones — había guardado en secreto el recuerdo de Antonio, sus grandes frases desprovistas de ripios y de adjetivos; su conversación masculosa, nerviosa, de la que no salía el contrincante vencido, como de una polémica, sino humillado, como de un asalto de box.

En tres horas, sin interrumpirme para cenar — pretexté estar enfermo —, leí su novela esa misma noche. Terminé destrozado. Pocas veces me había sido dado vivir en un libro tan anguloso, de capítulos tan frenéticos y tan secos. Por la facilidad con que, sin herirse, caminaban desnudos entre sus diálogos los personajes de Arnoux, parecían más bien faquires de Calcuta que comerciantes de Pont-à-Mousson. Ninguna punta, de alfiler o de insulto, les perforaba.

No recuerdo el asunto de la novela. ¿A qué contarla, por otra parte? Sólo los esquimales o los indígenas de Borneo no la han leído... Lo que recuerdo es la tos de Marta — la protagonista del libro —. Una

tos analizada para el oído tan hábilmente, como aparatos tan minuciosos, que, por comparación con su lucidez, los rayos equis, para los ojos, no resultan sino lámpara tenebrosa. Ningún paisaje, ningún adverbio de tiempo contenían o modulaban el drama en que aquella lamentable tos femenina se disolvía. Cascada, pero de hielo, todo el volumen se despeñaba verticalmente, de un ser a otro, de un hecho a otro; coagulada en sus páginas sólidas la existencia, por el estilo del novelista, como el Niágara por el frío.

A la mañana siguiente, fui a ver a Antonio.

El Administrador-Gerente de los “Establecimientos Chaumax”, a quien por teléfono pregunté la dirección de su antiguo linotipista, se negó tontamente a proporcionármela. Más explícito, aunque tal vez no más generoso, el editor de “Cantera”, sin conocerme, insistió en privar a su secretaria del honor de ofrecerme esa información y, poniéndose al aparato (había tomado sin duda mi nombre por el de un crítico muy influyente) por sólo el precio de un “Buenos Días” me reveló el escondite de Antonio Arnoux. ¡Escondite admirable, lo reconozco! El que, por eso mismo, por *admirable*, me pareció más en desacuerdo con su modestia: el Hotel Grillon.

¿Qué hacía mi amigo en aquel palacio? Salté en un taxi (acababa de cobrar el importe de mis primeros conciertos) y, en menos de seis minutos, llegué a la Plaza de la Concordia.

—Quisiera ver al señor Arnoux — indiqué al portero.

—Ha salido — me contestó amablemente. — No sabemos si regrese antes de cenar.

“Antes de cenar...” ¡Y eran las nueve y cuarenta y cinco de la mañana! Adiviné la consigna. Por fortuna, el editor de “Cantera” me había proporcionado también la palabra — “gorriones” — que servía de contraseña. El portero la escuchó con satisfacción.

—Dispense usted, señor — corrigió —. Me parece, en efecto, que el señor Arnoux está en su departamento. Es el número 16.

Desdeñé el ascensor y, saltando de dos en dos los peldaños de la escalera, llegué al departamento de Arnoux junto con mi nombre, el cual — más perezoso que yo — había subido por teléfono.

—Que pase — oí decir, tras de la puerta cerrada, a una voz desprovista de cortesía.

Dentro de la luz que los visillos de la ventana traducían sin depurar, los muebles del dormitorio en que penetré, más que distribuidos sobre la alfombra, parecían colgados de las paredes. El color uniforme de los tapices acentuaba la impresión de una perspectiva que, como único centro, confesaba esa blanda cama — de favorita — desde cuyos encajes la sonrisa de Antonio me saludó.

—¿No vendrás a pedirme un ejemplar de “Cantera” en papel de Holanda? — me preguntó amargamente. — Hace días que no recibo sino a bibliómanos sin fortuna y a traductores sin vocación. ¿Entre cuáles debo clasificarte?

De entre las mantas, su largo brazo desnudo extrajo a la postre — pero no sin dificultad — una mano seca, devorada ya por la fiebre de los autógrafos. La estreché entre las mías.

—¡Qué “snob” eres! — protestó, escondiendo de nuevo su diestra bajo las sábanas —. Hace un año, tus manos no me oprimían con tanto afecto. Mi celebridad te impresiona...

—¿Por qué me lo dices?

—Por el respeto con que me miras.

Era el mismo Arnoux de Neuilly. La gloria no había conseguido sino demacrarlo ligeramente. Nada más, y, aun aquella demacración ¿sería en realidad un resultado del triunfo o, por contraste, una consecuencia del enorme pijama del que emergía?

—Si — me explicó — yo también debo parecerte un Arnoux de lujo. — Pero mira, agregó: no me falta la “justificación de la editorial”.

Leí, en el monograma bordado de su pañuelo, dos letras: C. R. Las iniciales de su editor.

Le conté de qué modo me había enterado del éxito de “Cantera”.

—No sigas — me interrumpió —. Se trata de una novela sin importancia. Tanto tú como yo lo sabemos perfectamente.

¡Un adverbio! La modestia no le sentaba. Ni la suntuosidad de ese alojamiento en que sólo el capricho de Mr. Dark, un pelirrojo empresario venido a Francia desde Los Angeles, le había instalado por breves días.

—Oh, no creas — me gritó Arnoux — estoy aquí por razón de estado. Todas mis cosas y mis papeles continúan en la calle Jacob. A propósito ¿por qué jamás fuiste a verme? En cuanto el Nabab se canse de analizar conmigo todas las noches, entre dos botellas de whisky, lo que sus compañeros de Hollywood llaman “las posibilidades de vida” de mi novela, volveré al otro lado del Sena. Procuraré recuperar mis costumbres, mi barrio; si es posible, mi empleo. Aunque mucho me temo que al Administrador-Gerente de la pocilga “Chaumax” le parezca yo, ahora, demasiado famoso para linotipista.

Lo miré tristemente. Tenía razón.

JAIME TORRES BODET

CORDURA Y CONOCIMIENTO EN EL TRICENTENARIO DEL “DISCURSO DEL METODO”

*“Inébranlable Espagne, refus et la demi mesure
à jamais inacceptée”.—P. CLAUDEL*

Ante la conmemoración del tercer centenario de dos obras paralelas: *Le Cid* de Corneille y *Le Discours de la Méthode* de Descartes, es fácil subrayar los elementos hispánicos que haya en el primero; curioso mostrar, como haremos, los presuntos del segundo. Mas no hay que tomar por médula la anécdota o la apariencia. Se pierde quien se adentre por las fuentes de Molière, de Corneille o de Lessage. No falta quien leyendo en Pascal una frase como ésta: “Comme on rêve souvent qu’on rêve... la vie n’ est elle même qu’ un songe”, invoque presuroso a Calderón. No obstante, se habrá quedado corto. Lo que hay de español en Pascal es más hondo: lo es quizás su desdén hacia “ceux qui font des fausses fenêtrés pour la symétrie”.

No olvidemos que toda Francia es una línea ininterrumpida de orden y de medida; que hasta sus más acendrados románticos sueñan con el dorado de “calme, ordre et beauté”. Al francés le llegan los extremos, y como pretendía Gourmont, ha de poner un candelabro al borde de una chimenea y otro al otro lado. Pero Pascal se empecina en su horror hacia el equilibrio. Y habla “de ceux qui font des fausses fenêtrés pour la symétrie” con desvío. Sin duda apetece sentir y resistir la tentación de los profundos infinitos, conservando la vertiginosa atracción del abismo. No ha de buscarse, en suma, lo español en el precedente que tenga una obra, sino en el estilo del autor y, por tanto, en el consiguiente que la

mantiene actual, pese a la realización que ejerza la más atrabiliaria coyuntura.

Entre algunos literatos del siglo XIX, como Valera o Campoamor, estuvo en boga aludir al supuesto plagio que había cometido Descartes inspirándose en un libro titulado *La Antoniana Margarita* y escrito, en Medina del Campo, en el siglo XVI, por un español llamado Gómez Pereira. Carecían, no obstante de los datos precisos en que apoyar su aserto; pues, en otras cosas, eran los ejemplares de dicha obra rarísimos. Tocó a Menéndez Pelayo aportar elementos más directos de juicio. Mas, antes de acudir a él, recordemos algo de Renato des Cartes, aquel hidalgo segundón, de solar conocido y traje verde. Estudia con los jesuitas y luego, deleitante intelectual, frecuenta elementos universitarios. Escribe de música. Sigue las ciencias de Beeckman y las armas de Mauricio de Nassau, caudillo magistral para la juventud de entonces. Espíritu curioso, verá cómo tira un dux su anillo al mar desde el Bucentauro y ungir a un emperador en el trono de Carlos V. Y, de regreso de Baviera, quedará recoleto en el sosiego de un cuartel de invierno, como amigo que es del reposo activo que da la paz armada: "Où, ne trouvant aucune conversation qui me divertît, et n'ayant d'ailleurs, par bonheur, aucun soins ni passions que me troublâssent le demeurais tout le jour enfermé seul dans un poële, où j'avais tout le loisir de m'entretenir de mes pensées". Y de Holanda dirá: "La longue durée de la guerre a fait de tels ordres que le armées que l'on entretient ne semblent servir qu'à faire qu'on y juisse des fruits de la paix avec d'autant plus de sureté, et où, parmi la foule d'un grand peuple fort actif et plus soigneux de ses propres affaires que curieux de ceux d'autrui, sans manquer d'aucune des commodités qui son dans le villes les plus fréquentées, j'ai pu vivre aussi solitaire et retiré que dans les déserts les plus ecartés". Que en ese país de amplias y uniformes perspectivas ha de hallar, como en el desierto, lugar propicio al espejismo de la reflexión, a las especulaciones meditativas, al ensimismamiento.

Junto a la estufa de cerámica, y embutido en una pelliza de invierno, Descartes rumia largamente aquella súbita claridad interior que el día 10 de noviembre de 1619 debió a la intercesión de Nuestra Señora de Loreto.

Y, lo mismo que Pascal, busca el reposo sin descanso, más apreciado que la fama. Mas, notemos su desazón hasta acomodarse en certezas, y sobre todo esa fe interior, vacante y ávida, que le acucia. Nos interesa el alma que cerraba su *Traité des Passions* con la esperanza de alcanzar una cordura digna de darle señorío sobre ellas y de aportarle el método de convertir en gozo todo mal que le fuera proporcionado. Cada cual imagina un Descartes. Yo lo veo abrigado en la calma rumorosa de Holanda, cerca, y al propio tiempo lejos, de la arcabucería.

Descartes es el mágico prodigioso, que junto al rescoldo apura la piedra filosofal de la razón cartesiana. El fervor y la duda aproximan o alejan — enrojecen o enfrían — la idea. El mundo venía utilizando las artes y las ciencias en su trascendencia. En Holanda la pintura se hace cosa en sí, y Descartes — desabrido y misántropo — se encara con el puro pensamiento que, persiguiendo quintesencias, acaba en el prurito depurador que ha conducido a sus postrimerías al mundo moderno. He aquí la cabeza parlante; he aquí su grandeza y su miseria. El hombre es un alma, pero que no está — según él — destinada a salvarse dando cuenta de sus actos. Es un alma que piensa: una mente. Y que no piensa por dignidad, como en Pascal, sino como fin último. Mas, enseñando a aprender, se hacen aprendices de por vida. Enseñando a dudar se hacen dubitativos, y también escépticos. Descartes, abominando de la pura duda, vió cómo los demás, fuertes en vacilar, ponían sus afirmaciones en duda. Muere y nace católico. Y no le vale. A quien trataba de convertirlo al protestantismo, responderá que, a fuer de francés, quiere guardar fielmente la religión de su rey. Lenguaje de creyente: de creyente en la monarquía. Y otro dirá, al ver que Descartes se rehusa a imprimir un tratado sobre el mundo: “S’il était moins bon catholique il nous l’aurait déjà donné”. El que habla así — Saumaise — no advierte que lo que sentía Descartes era atrición ante las prácticas inquisitivas: cree en las realidades que le perturban y nada más. Descartes es en suma el caso opuesto a Pascal: éste lucha toda la vida con el ángel porque se resiste a ser bueno, pero la gracia vela eficazmente por él. Descartes no quiere ser malo. Lucha con el demonio; y en todo momento está dispuesto a conformar su norma con la razón ortodoxa y a otorgar su aquiescencia.

Descartes aparece entre aquellos dos ciclos históricos que Whitehead ha distinguido oponiendo lo que llama “la época de la fe basada en la razón” y “la época de la razón basada en la fe”. Pasa el tiempo, y la cordura cartesiana se va amanerando: la duda se hace escéptica, el método sistema, la oscilación angustia, y puro intelectualismo el ejercicio de la mente. La prudencia clásica degenera en “prud’homme” y el racionalismo llega a proclamar a la razón diosa en un impulso que tiene más de férvido que de razonable. Descartes según su propio testimonio se sometía a la voluntad divina. Y Malebranche sobrepondrá a la voluntad, la divina razón afirmando a Dios como razón suprema.

Y así como se ha observado que cuando Descartes basa el tiempo sobre el movimiento, distinguiéndolo de la duración, y al relacionar la extensión y la materia, es un precursor de ciertas innovaciones bergsonianas y relativistas, puede notarse paralelamente hasta qué punto una filosofía que trató de ponerse de acuerdo con el buen sentido, y se fué no obstante alejando de él en sus últimas consecuencias, encuentra hoy, merced a que la ciencia, la política o el arte han rebasado ya los limbos de ese buen sentido, ocasión para que pueda aparecer, otra vez, la norma perdurable del sentido clásico. Y así, la claridad hoy lograda, tras tanto esfuerzo, habrá de ser además de evidente, por su propia virtud deslumbradora y universal; esto es: católica.

“Descartes, ce mortel dont on eût fait en dieu” fué calificado de héroe por Hegel — el filósofo imperial, según Ortega. Si héroe es, como dice Alain, en un prólogo al *Traité des Passions* el hombre que opta por creer en sí mismo y se dicta el imperativo de la osadía, lo fué el filósofo. Y no, ciertamente por los combates varios en que, de cerca o de lejos, pudo tomar parte (y menos de lo que se ha dicho, pues es probado que no hubiera podido figurar en el cuadro de las Lanzas, desmentida como lo ha sido su presencia en el sitio de Breda), ni por su empeño expreso de preservar al hombre valioso, en riesgo, aún a costa de que la ciudad se pierda. Lo fué, más bien, cuando negaba realidad a esos encuentros sangrientos en que se halló y decía: “Car c’est véritablement donner des batailles que de tâcher à vaincre toutes les difficultés et les erreurs que nous

empêchent de parvenir à la connaissance de la vérité". Que no hay lucha verdadera sino por pretender la sapiencia; o dicho de otro modo: el conocimiento y la cordura ("bona mens"). Según Descartes se requiere "plus de conduite" para mantenerse tras una derrota, que después de una victoria. Heroísmo habrá de ser, por tanto, señorío y alma grande. El hombre no puede dudar de su propia voluntad porque ello implicaría carencia de la voluntad de dudar justamente. Hay un imperativo del libre arbitrio que implica una fe previa y la resuelta decisión de ser plenamente. Con acierto se ha dicho que la generosidad cartesiana corresponde al heroísmo corneliano, pero es menester añadir que una y otra son nacidas de la liberalidad española.

Menéndez Pelayo, en una de sus páginas menos citadas por cierto, distingue dos corrientes dentro de la filosofía española: una ortodoxa y otra heterodoxa. Esta se caracteriza por su panteísmo: ese "panteísmo está en el fondo de toda filosofía española no católica", informa a averroístas y a quietistas y "persigue a todo español que se aparte de la verdadera luz". La corriente filosófica ortodoxa y española se caracteriza por ser crítica y armónica. El pensamiento español tiende, pues, hacia una síntesis católica. Cuando en otro lugar hable de Gómez Pereira, como presunto precursor de Descartes, afirmará que su originalidad no se encuentra precisamente en el entinema, que el "cogito" es el modo de salir de la duda cartesiana y fué la causa principal de sus errores. Ante esta afirmación no se había vacilado. Pero es evidente que la doctrina cartesiana y sus características son esencialmente francesas. El editor de las obras completas de Descartes, Charles Adam, afirma que "sa philosophie a la française fûte la première qui répondit pleinement aux instincts de notre race". Veamos, pues, cuál es ese traído y llevado ingrediente español que hay en la aportación cartesiana. Y no olvidemos que los españoles exaltaron su mérito, pues ya en el siglo XVII aquel extraño obispo Caramuel que promulgó el libre examen filosófico y la supremacía del método geométrico para resolver audazmente las controversias científicas, decía de Descartes que "quitadas o alteradas muy pocas opiniones suyas, las demás triunfarían y llegarían a ser comunes".

Como precursores de la duda cartesiana se citan siempre a San Agus-

tín y al monje Campanella y respecto al “cogito” a Fray Bernardo Ochino, hereje italiano que en 1581 formulaba su famoso: “me parece que existo, pero no estoy seguro; quizá me engañe; es imposible que lo que no existe crea que existe; tú crees que existes, luego existes”. Precedentes aislados se topan por donde quiera: en el siglo XIII aquel poema titulado “Disputación entre el Cuerpo y el Alma” o “El Arte de Dudar” de Castiello, heterodoxo contemporáneo, por su mal, de Calvino.

No es, pues, Montaigne el único antepasado de Descartes (Gilson ha seguido, en un libro de que no dispongo, la formación del pensamiento precartesiano). Importa subrayar el hecho de que aunque Descartes callara las influencias que pudo recibir de los españoles — como evitó darse por aludido la importancia que tenía para él Galileo — son los propios franceses quienes se las han puesto de manifiesto. El obispo de Avranches, Huet, invoca el nombre de Gómez Pereira, y Bayle insiste en la idea del plagio llegando a denunciar el argumento del reloj como literalmente traducido de nuestro Vallés. Menéndez Pelayo cita como anteriores al pensamiento cartesiano: la *Philosophia Sacra* del divino Vallés, la *Minerva* del Brocense y el tratado *De naturae Philosophiae*. Hay rasgos previos al método, a la razón y a la duda en Vives, (cuya es la frase: “Tanta fe se me conceda, cuanto mi razón persuada”) y más que en otro alguno, en Gómez Pereira, el cual se funda en el dualismo y termina una prolija argumentación afirmando: “Conozco que conozco algo; todo lo que conoce es, luego, yo soy”. (“Nosco me aliquid noscere, et quid quid noscit est; ergo ego sum”). Aquí tenemos — concluye Menéndez Pelayo — el famoso “cogito” cartesiano, mal formulado en Gómez Pereira, lo mismo que en Descartes, pero idéntico. Y aunque lo llame entinema, reconoce que no es un raciocinio lógico sino una verdad que penetra en el alma sin ayuda de un principio general y sin deducciones. Más tarde se hablará de intuición. Como Descartes habló de evidencia: es claro lo que está presente y patente al alma atenta. En cuanto a Gómez Pereira harto hacía, es cierto, con separar totalmente las operaciones del espíritu de las de materia e identificar el pensamiento con la esencia del alma, repitiendo que es tan evidente la experiencia que tenemos de nuestros actos internos como la que adquirimos de nuestros actos exteriores:

“todo lo cual es cartesianismo puro y neto... en la identificación del acto de entender, del entendimiento de la esencia del alma, precedió el filósofo de Medina a Descartes y en la psicología experimental también está Gómez Pereira más adelantado que la filosofía de su tiempo, que la del siglo XVII, que la de Bacon y la de Descartes”.

Es fácil insinuar que Descartes repite el razonamiento de Pereira al describir, por ejemplo: “Concebimos claramente el espíritu, es decir una sustancia que piensa según el cuerpo, etc.”. Pereira afirma que la intelección no está producida por ninguna facultad o accidente ajeno al entendimiento, sino que es la inteligencia misma, pues la esencia del alma es el pensamiento, hasta el punto que si Dios concediese su intelección a la piedra no la llamaríamos sujeto inteligente porque el pensamiento no está en su esencia, etc., etc. Podrían recogerse precedentes y analogías. Limitémonos — por vía de curiosidad — a poner ante los ojos que leyeren el *Traité des Passions*, las páginas en que Pereira explica, a su modo, los movimientos diciendo que son por simpatía o por antipatía cuando la cosa está presente y su imagen o especie produce una reacción que es: “natural en los graves, voluntaria en los hombres y orgánica en los animales”. Y añade, que cuando el objeto ha estado presente lo que mueve es su fantasma (o espíritu de la memoria) y que el hombre tiene además una facultad para conocer los objetos de que proceden los fantasmas y conocerlos por abstracción, en tanto que los animales se mueven por hábito o por instinto según que obedezcan a una educación o a la influencia de una causa exterior llamada alma del mundo. O bien, a cotejar frases como ésta de Pereira: “Si los brutos tienen bastante juicio y razón para verificar acciones tan sublimes ¿por qué no aprenden a comunicarse con los hombres por acciones y movimientos como los sordomudos?”, con esta otra de Descartes: “Pues se ve que las cotorras y los loros profieren palabras y no hablan, mientras que los hombres que nacieron sordos y mudos intentan ciertos signos para hacerse entender, etc.”

Curioso hombre debió ser, en verdad, este Gómez Pereira. Por lo poco que se sabe de tal personaje se infiere que, precediese o no a Des-

cartes en el alumbramiento de la razón, de todo tenía menos de hombre razonable. No llegó a heterodoxo; quedóse en paradójico. Y si descubrió la razón debió de hacerlo, como tantos navegantes y conquistadores de entonces realizaban sus proezas: por prurito de llevar la contraria o con ánimo de buscar otra cosa. Fué díscolo y bizarro; carácter atrabiliario, al que se le podría aplicar la calificación de Bayle a Pascal cuando le llama paradoja de la especie humana. Y nótese que Pereira pensó para título de su libro "Paradojas", precisamente; título que por parecerle soberbio, substituyó, a última hora, por el que lleva de *Antoniana Margarita*, formado con los de su padre y de su madre respectivos.

De origen galaico vivió casi toda su vida en Medina del Campo, aguantando el sol de los caminos, que — jinete en mula negra — le llevaban de una parte a otra. Diéronle tal fama, además de sus tratados sobre medicina, su peregrina manera de aplicarla y sobre todo los métodos que practicaba, más modernos y más sobrios que los entonces al uso, que hasta Felipe II le hizo venir a la corte para asistir al malventurado Príncipe Don Carlos. Del diagnóstico en aquella consulta nada sabemos; quizá guardó el secreto el Licenciado Mendiola Bracamonte.

Menéndez Pelayo nos describe a Pereira como hombre "arrojado, impaciente de todo yugo, rebelde a toda autoridad no fundada en razón; amigo de ir contra la corriente, y de sacar a luz paradojas extrañas que asombraran a los nacidos y, al mismo tiempo, conversador sagaz, dialéctico agudísimo, hombre, en suma, de poderosas y no mal dirigidas facultades intelectuales". Añade que fué buen hijo — por el nombre que dió a su libro — y buen cristiano — acaso por la dedicatoria, a la cual habremos de conceder, más adelante, párrafo aparte. Digamos que, siendo mozo, estudió humanidades en Salamanca con aquellos catedráticos cubiertos que tuvieron honores de grandes de España. Nutrióse en la filosofía agustiniana, en la escolástica, en los averroistas y nominalistas, y no será preciso suponer que hizo resonar en las aulas su apasionada réplica atizando polémicas y controversias. Le imaginamos fácilmente urdiendo intrigas universitarias o trepando sobre el hombro de algún compañero para pintar, en la áurea piedra, un vitor subversivo con sangre de toro.

Tan pronto como vió la luz la *Antoniana Margarita* repercutieron las objeciones. Al año siguiente de la impresión, aparece un opúsculo, en el propio Medina, firmado por el teólogo Miguel de Palacio, el cual combate a Pereira en los siguientes términos: "Dices que si los brutos están dotados de sensibilidad también lo estarán de razón... pero nosotros mismos experimentamos esto también en los movimientos repentinos: el que nunca oyó el estruendo de las bombardas tiembla y se extremece sin que intervenga el juicio". A lo cual Pereira replicaba bordeando el materialismo. Y en 1556 las prensas de Medina imprimían un diálogo satírico enderezado a eternizar la polémica y titulado: *Endecálogo contra Antoniana Margarita*, donde los animales congregados toman, en romance, la palabra. Siempre han sido diestros en hablar, pues, aparte los fabulistas, muchos escritores, desde Apuleyo, Maquiavelo o Fray Alonso de Turmeda hasta Kipling o Rostand, han presentado animales amaestrados en las letras. Mas, en aquella ocasión, sus gracias iban en detrimento de un matasanos acosado, como es de rigor, por los poetas y hasta por el divino Vallés, supremo entonces. No llegó Gómez Pereira a negar el alma de los animales, sin embargo. Los supone insensibles, pero les concede un alma perecedera a modo de participación en lo que llama aliento vital o alma del mundo y que anima sus movimientos. Así, concluye que en cada trozo de gusano queda un alma que le da vida. Ideas todas que si carecen acaso de la trascendencia que quisieron atribuirles Huet o Bayle, sugieren fácilmente modernas teorías de reflejos condicionados, impulso vital, fe animal, "behaviour", etc., etc.

Y vamos a la condición de cristiano que tuvo Gómez Pereira. Sabido es el recelo que ha sentido siempre la Iglesia, no sólo contra las paradojas que resultaban a veces del abuso de la dialéctica, sino contra los productos inopinados de la lucubración mística, por su procedencia irracional, así como los de la ciencia nueva. Los más cautos trataban de salir al paso de dicho recelo, y por eso se ha supuesto que las muestras de devoción prodigadas por Descartes podrían ser otros tantos medios de evitar sospechas. Prefería el reposo a la fama, si ésta había de llegarle a costa del sosiego. Y no le faltaron enconos; al punto de encontrar la

muerte en Suecia buscando real amparo frente a sus enemigos. Y cabría pensar que así como Pascal tomaba agua bendita para alejar la tentación de inquirir excesivamente y perder la gracia, Descartes la tomaba — peregrinaba — para que no inquirieran excesivamente los otros. Cuando tuvo noticia de la sanción que había merecido Galileo, suspendió la impresión de su tratado sobre el mundo: “Lorsque j'appris que des personnes à qui je défère, et dont l'autorité ne peut guère moins sur mes actions que ma propre raison sur mes pensées, avaient desaprouvé une opinion de physique publiée un peu auparavant par quelques autres, de laquelle je ne veux pas dire que je fusse, mais bien que je n'y avais rien remarqué avant leur censure que je pusse imaginer être préjudiciable ni à la religio ni à l'Etat, ni par conséquent qui m'eut empêché de l'écrire si la raison me l'eut persuadé”. Añadiendo: “Mon inclination qui m'a toujours fait haïr le métier de faire des livres, m'en fit incontinent trouver assez d'autres pour m'en excuser”.

Mucho tuvo Descartes de curandero en boga. Lo que en su filosofía hay de pragmatismo no podía dejar de atraer a los grandes de este mundo que no se resignan a la infelicidad y buscan lenitivos para todo infortunio. A reinas y princesas distribuye Descartes consejos con ademán litúrgico, y pone en cada uno parsimoniosa dosis de ironía. Es médico del alma y del cuerpo: de un alma que es mero intelecto. Sagaz cortesano, no cree que las aguas de Spa sean infalibles, por ejemplo, mas si la princesa Isabel necesita que lo sean bastará con que añada, al tomarlas, eso que tanto recomiendan los médicos y es “qu'il se faut entièrement délivrer l'esprit de toutes sortes de pensées tristes et de meditation sérieuses et ne s'occuper qu'à imiter ceux qui en regardant la verdure d'un bois les couleurs d'une fleur, le vol d'un oiseau, se persuadent qu'ils ne pensent à rien”.

Curioso paralelo el de Descartes, pretendiendo haber combatido a la Inquisición, y en plena zozobra (“Ceux que Dieu a mieux partagés de ses grâces auront peut-être des desseins plus relevés; mais je crains bien que celui-ci ne soit déjà que trop hardi pour plusieurs”). Y Gómez Pereira afirmando, al igual que el Brocense y tantos otros de su tiempo, que si bien no cede a la tentación de recusar buena parte de lo que aprendió

para sustituirlo por aquello que su razón le enseña, es únicamente en todo lo que atañe a la especulación pero jamás en lo que se refiere a la fe, en lo que puede menospreciarse toda autoridad. Y el hecho es que a Pereira no debió perturbarle la Inquisición. No hubo de emboscar, como Lope, tras una cruz de Malta o del Santo Oficio, sus fechorías. Lo mejor y más nuevo de la ciencia y de la literatura se abrió paso en momentos de coerción. En el siglo XVIII España fué apacible y estéril. Pese a la falta de libertad, en las cuatro paredes de una prisión o de un cenobio forzado, alumbraron hombres del siglo XVI, obras inmortales.

Pero contaba, y mucho, la protección de los mecenas. Así, Gómez Pereira al dedicar su libro a Nuestro Señor Jesucristo, no deja de dirigir, tras el elenco, una carta al docto cardenal-arzobispo Guijarro. Vino, pues, la *Antoniana Margarita* al mundo en el año de 1554, bajo el trémulo manto del inflamable "Silíceo" y ostentando sus armas, cuyo lema reza: "Eximunt tangentia ignem". Y en el prefacio, esta frase que el autor de *La Ciencia Española* califica benévolutamente de satírica y de desenfadada, y que al cardenal renacentista debió antojársele una de aquellas páginas que la picaresca puso al gusto del día. Dice así: "Muchas veces tropiezo con libros de escritores antiguos, conservados y tenidos en no poca estima, aunque su utilidad sea ninguna y su lección nada tenga de deleitosa; lo cual atribuyo a la piedad de sus autores, por cuyos méritos concedióles Dios que sus obras durasen largas edades, al paso que se perdieron las de otros autores mucho más doctos, pero impíos".

Toda época de fe es una época en celo. Ni la ciencia ni el amor ni el arte se arredran ante el tormento. Desde Empédocles al divino Vallés, cuenta la sabiduría con la discordia para acordar el universo. Una atracción rotativa implica la energía del mundo en que vivimos, nos movemos y somos. Y de la llama encendida, surge en un primer vuelo, la psique. El título que Descartes pensó para su Discurso era: "Le projet d'une science universelle qui puisse élever notre nature à son plus haut degré de perfection". De perfección intelectual, se entiende. "Esta cárcel, estos hierros en que el alma está metida"... clamaba la santa castellana; "ces longues chaines de raisonnements"... atan al alma cartesiana. Des-

cartes avanza a la escena del pensamiento, una primera persona que habla en yo y tiene un drama: su alma. Corneille ideó ese héroe responsable que, en el terreno de la acción, corresponde al yo cartesiano. Uno y otro inquietan conciencia y existencia. En Corneille suele haber — como en Shakespeare — un escenario dentro de otro escenario. Cada agonista lleva paralelamente un drama en sí mismo. “El mundo antiguo — afirma Whitehead — se apoya sobre el drama del universo; el moderno sobre el drama interior del alma”. En pleno siglo XVII la mariposa abre las alas. “L’action dramatique devient — dice Mornet — d’un seul coup et pour presque deux siècles, une action intérieure; Corneille nous attache non plus aux événements mais a l’inquiétude et a l’indécision des âmes”.

Si las épocas románticas se caracterizan por la continua nostalgia, el ansia de evasión y el prurito de complicarse, a las épocas clásicas corresponde la resolución de ahincarse en el presente y actualizar el pasado. Descartes se propone “être le plus résolu”, como un héroe corneliano.

Mucho habría que decir de aquella famosa polémica en que se acusó a Corneille como plagiarlo de Guillén de Castro, y más que por la poesía, por el espíritu. La independencia de Corneille atreviéndose a proclamar virtudes españolas el honor y el heroísmo en el crítico momento en que España era un peligro y una amenaza para Francia, mereció acervas críticas; y hasta la intervención de Richelieu. La historia lo ha mostrado como dispuesto a precipitar el fracaso de *Le Cid* por entenderlo inoportuno. Y hasta se ha invocado a Boileau en apoyo de este aserto. Mas un especialista, Batiffol, llega a la conclusión de que aquello que los contemporáneos de Corneille le reprochaban era el que ridiculizase al enemigo, y cita, en este sentido, a Scudéry: “Les espagnols sont nos ennemis, il est vrai, mais on n’est pas moins bon français pour ne les croire pas hypocondriaques”. Ingeniosa manera de desviar la cuestión y recargar sobre el autor por si acaso. Será inútil perderse en interpretaciones de por qué Corneille llamó a *Le Cid* tragicomedia e hizo, a veces, semejantes los caracteres de Rodrigue y de Matamore. Ya veremos cómo el elemento francés es la contemporización y el español la reali-

zación del conocimiento. En cuanto a Richelieu, merece destacarse cómo, en último término, vence la resistencia que le ofrece la actitud de Corneille y la prefiere a la de sus adversarios. Caudillo de una reacción patriótica, siente que el orgullo nacional está en el genio de Corneille, aunque sea díscolo, y no en la mediocridad lisonjera de sus censores. Por eso le apoya. A los ojos de Richelieu valía más el españolismo de un francés como Corneille que el de un inglés como el rey Carlos y por eso sostuvo al uno y desamparó al otro.

Del sitio de Lérida se cuentan mil gentilezas. Recordad una de ellas: el jefe de la plaza Gregorio Brito envió, un día, un mensaje a su enemigo y sitiador Condé encareciéndole que se hiciera a un lado pues entendía que un tan gran militar no debía exponer su vida ante una plaza tan pequeña. Esa es la liberalidad española que inspira a la generosidad cartesiana y al heroísmo corneliano. La plaza se salvó, por cierto pues que los sitiadores acabaron por levantar el cerco. Pero a los ojos de un espíritu práctico — y no es preciso llegar a William James; basta evocar a Descartes — semejante actitud habrá de ser tenida por puro disparate. Tanto más a los ojos del equilibrio, aunque sea inestable. Y, en el fiel, la gravedad ponderada. En la fundación de Don Juan, en Sevilla, se lee sobre la balanza niveladora: “Ni más; ni menos”. Porque el conquistador español no espera (“tan largo me lo fiáis...”) su burla engaña y desengaña al mismo tiempo y no cuenta con él. Un francés, sí. Una palabra, “espoir”, se reitera a lo largo de *Le Cid*. Rodrigue termina sometiendo su coraje ante el poder del rey y del tiempo. “Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi” en un símbolo de cordura mazarina. Se trata de dar tiempo al tiempo, y detener así esa dialéctica de instante e intervalo que precipitan los acontecimientos: de parar el péndulo. “Nous ne tenons jamais le temps present”; clama Pascal. Pero la razón está alerta, y no se impacienta. Día vendrá en que algún sabio escriba: “Si bizarre que cela puisse paraître, on conçoit que la raison est plus apte à connaitre scientifiquement l’avenir que le passé”. (Cournod).

Lo que hay de instante realizado en una obra cualquiera, ése es su valor clásico: la cordura del tiempo actualizado. Pero el conocimiento, capaz de esa realización, ése es el elemento español que advertiremos

siempre, sea en Corneille, sea en Descartes. En la ecuanimidad de Francia pudo influir un día la ferviente locura de un español atrabiliario, que encuentra la razón en pleno delirio. Acaso. El español no pretende el saber, sino el conocimiento. Y por lograrlo —cruel o amorosamente— se sacrificará siempre: que — dice una canción popular: “el conocimiento, la pasión no quita”. Loco es quien, como quería Chesterton, razona solo. Así se ha desvirtuado la aportación de Descartes, en fuerza de seguir razonando razonadoramente. Y, ya, sin fe y sin fin inmediato.

Cierto demente inglés, William Blake, insinuó, en cambio, que “si el loco perseverase en su locura, daría al fin con la prudencia”. No sé hasta qué punto; pero es evidente que el hecho de perseverar en la cautela, aleja de la realidad y hace olvidar que lo maravilloso existe. No habré de terminar este ensayo —hijo de su tiempo— invocando a Malebranche como parecería adecuado. Me conformaré con Toulet, un francés más modesto. Hizo quizá el comentario más jugoso al Quijote que se haya hecho. En su versión, el caballero andante, al recuperar la razón, recobra la salud y vuelve a los caminos. Yendo por uno de ellos —cuerdo y desengañado— ve avanzar hacia él, unos gigantes. Sancho —el buen sentido— le advierte del peligro. Mas Don Quijote sabe ya que no hay gigantes, y no se guarece. Los gigantes le ven, le llegan y naturalmente, le acometen.

Ante el acto de fe encendida española, no olvide el mundo, hoy, que los gigantes existen.

Biarritz (Francia), Junio 1937

ANTONIO MARICHALAR

AQUI, A UN CULPABLE

*Ojo enemigo de las espinas tu tristeza está entera
Aprende a disimular que la tortura
Te haga retroceder los lindes del desierto
Deja a sus buenas obras los verdugos risueños*

*A oleadas de calor en el verano de tu sed
Que un sol hosco detiene los molinos
Valentía iguala charlatanería
Que el pimientito de los buenos consejos se pudra de pie*

*El viejo barro está seco no pueden prender a estos esclavos
Entre sus dedos atados que tu polvo
Soportas el fuego contradices la esperanza infame
Sólo mañana es rival no pienses eso cállate*



*Defiéndete luego ataca
Bajo adoquines de vergüenza
Aplasta como un efímero
La frente pura despreocupada
La hermosa frente cotidiana
Haz brotar bajo el yugo de tu hoja inflexible
Un chorro de sangre desterrada y tiritante*

*Ladrón de aburrimiento ladrón de alegría el aburrimiento la alegría
Están en la tierra al nivel de los ramos
Que perfuman el campo de los sometidos y de los muertos
Cambia el ritmo
De las lágrimas y de las risas prontas para todo*

*Para siempre separa
Los navíos en suspenso de los navíos adiestrados
Las perlas inútiles de sus valvas llenas
Haz sentir a los monstruos benévolos
Pan bendito su carroña*

Por la criba de la vida haz pasar el cielo puro

☆

*Gustar del miedo de los otros cuando tiene el fulgor
De la leña partida mojada del espejo tajado
De las desnudeces vivas en un relámpago
Del huevo lanzado por el astro del deseo*

Gustar de vengarse para sobrevivirse

Paris, Agosto de 1937

PAUL ELUARD

NOTAS

LETRAS ESPAÑOLAS

UNAMUNO Y MARAGALL

Cuando tomamos en nuestras manos el epistolario de un hombre ilustre en cuyas páginas no hallaron cabida, junto a sus cartas, las de sus corresponsales, nos acordamos del poema escénico de Cocteau *La Voz Humana*. Sólo una persona habla allí. Pero, ¿y los silencios? ¿Es que los silencios, con su peso y color no nos dibujan, en la pieza de Cocteau, junto a la mujer que suspira, ríe, llora, se exalta y desmaya, asida al teléfono, la figura del amante lejano? Así, leyendo ahora las páginas del *Epistolario* de Juan Maragall, recientemente editadas en Barcelona, íbase iluminando en nuestra mente, con trozos oscuros y livideces de crepúsculo, la vera efigie de Don Miguel de Unamuno. Unamuno: Salamanca, 1906.

Maragall, en su despacho de San Gervasio — muchos libros, un piano, unas flores, e inundándolo todo un confortable sosiego — escribe a Miguel de Unamuno, trágico en su Salamanca. Tras los cristales, el cielo de diciembre. Maragall apura la atmósfera que lo rodea, y suscita a la vez a Unamuno en la suya. “Este es — dice — el momento de escribirle, ante esta romántica puesta de sol que veo a través de mi ventana: unas nubes de encendido carmín en el fondo de un cielo claro y verdoso, veladas por otras nubes oscuras, pero tenues como una gasa, y, más cerca, las cimas finas, inmóviles, de los árboles ya casi negros. Esta vista sumerge mi corazón en una paz dulcemente emocionada y siento un vivo deseo de comunicar con Vd., de hacerme sentir de Vd., en esa Salamanca que ima-

gino ahora mismo con un horizonte más simple y más austero, más desnudo y más... intenso. Y a Vd. ante él, complaciéndose fuertemente en la desolación, en ese aire puro de desierto, sin regalo ninguno para los sentidos y por esto estoy hurgando despiadadamente en su propia alma para encontrar a Dios en ella, y no en otra parte alguna, y así le comprendo como el único sobreviviente de ese gran reino espiritual: Castilla! Ahora siento cuánta verdad hay en su corazón, y cuánta nobleza en su actitud. Lo veo como el último héroe en pie de una batalla perdida, rodeado de cadáveres y de ruinas humeantes, irguiéndose todavía, aunque ya solo y profiriendo aquella gran voz de desafío a Europa y al siglo: — ¿Africanos? ¡Sí!

“Nunca los que hemos nacido de cara al Mediterráneo, nunca los hijos del húmedo Portugal, podremos acudir bajo su bandera; pero todos nos sentimos forzados a bajar un momento las armas y a inclinar la frente saludando al último héroe castellano”.

A los pocos días, en contestación a esta carta, eco y réplica a la vez de sus términos, Unamuno envía a Maragall un poema. Se titula *El último héroe*. “Era al ponerse el sol en la llanura...” También aquí anochece. Es el crepúsculo de la altiplanicie, “más desnudo y más intenso” que el de San Gervasio, con sus rosas y hierbas de olor. Las sombras luengas del sol poniente cubren de piedad a los caballeros que un sueño mortal tendió en torno “a la que fué roquera torre”. Pero, todavía, “encima de las ruinas — un hombre solo”. En sus ojos, sangrientos arreboles: “sangre del cielo”. Y en medio de ese resplandor trágico, el último héroe rueda a su vez a la muerte con un grito de victoria:

*Contempla ante sus pies los caballeros
que serán pronto dueños de su tierra,
y con su Dios hablando
grita: ¡vencimos!*

¡Qué fuerza tiene este “vencimos”! Como lo subrayó Maragall después. Es el grito tenaz de Galileo, que brota ahora con una fe indomable de los labios del hombre Unamuno — hombre de carne y hueso, “nada

menos que todo un hombre” — que buscando a la patria encuentra en su alma a *su* Dios.

Ninguna poesía como esta, tan fuerte y tan sobria, cuya emoción revive, muerto Unamuno, a la luz del *Epistolario* del poeta catalán, nos daría una tan cabal semblanza de su autor. Poeta civil y poeta místico, todo de una pieza. Angustia del futuro de la patria y sed inextinguible de inmortalidad personal. Castilla, España, sirven a Unamuno, son el trampolín de su gloria. El sabe que si sus cantos son dignos de la tierra castellana “bajarán al mundo — desde lo alto”. (“Tú me levantas tierra de Castilla”). Entre las piedras seculares de Salamanca, abriga la esperanza de que un día se hallen prendidos en ellas su nombre y su recuerdo: “...guarda dorada Salamanca mía — tú mi recuerdo”, “con tu lenguaje de lo eterno heraldo — di tú que he sido”. (*Salamanca*).

Pero el grito desgarrado, la lucha desesperada, el esfuerzo loco en la soledad, y entre un crepúsculo que parece vespertino, sirven también, a la postre, a Castilla. Unamuno — es todavía Maragall quien nos lo pinta así — parece “como uno de los antiguos profetas de Israel, echando rayos y truenos de palabras sobre sus hermanos para despertarles a la vida de Dios, maldiciendo de su patria por tanto como la querían”. Profeta del 98, palpitante de decepción y de recóndito amor, pero sin sombra de desaliento. Todo naufragaría a su alrededor, como la luz en el ocaso, y Unamuno seguiría en pie, dando mandobles, vencido quizá, vencedor siempre con *su* Dios.

El 98 es, en definitiva, esto: un puñado de héroes que, en medio de la indiferencia y el envilecimiento generales, se plantean místicamente el problema de la existencia de España. Es el “me duele España” de Unamuno. Patriotismo doloroso, pues, amasado en incertidumbre o, mejor, en fe agónica. Federico de Onís nos daba una idea muy aproximada del clima del 98 cuando definía en estos términos nuestro patriotismo nacional: “Para el español, el sentimiento de patria es esencialmente dolor, y sólo el que sienta este dolor, que es lo único que nos une, puede llamarse buen español”. Es decir: me duele, luego existe. Aunque el paciente se pregunta, en ocasiones, si no se tratará de dolor de miembro amputado.

No olvidemos, empero, que la crítica del presente y del pasado a que

la generación del 98 — y Unamuno a su cabeza — se entregó con ardor, llevó a sus componentes a refugiarse en los sueños de un porvenir que exigían esplendoroso. Podría incluso decirse que cuanto más exigua aparecía a los ojos de los nuevos adalides la época histórica de la grandeza de España, más y mayores posibilidades adivinaban en el mañana del país. Esta es, en el fondo, una de las tesis maestras del grupo, insinuada con fuerza singular en la *España Invertebrada* de Ortega y Gasset. La crítica despiadada del pasado va, pues, compensada, en los hombres del 98, por una exaltación mítica del futuro. En contraste con una realidad circundante gris, desarticulada y apática, se perfilan en lontananza la gran empresa y el caudillo. “Yo me atrevería a decir — ha escrito Pedro Salinas en un lúcido ensayo (*Revista de Occidente*, diciembre 1935) — que en todo el ambiente no sólo literario, sino político, de la época se advierte entonces la apetencia del caudillo, que el *führer* está presente precisamente por su ausencia. El “hace falta un hombre, aquí nos hace falta un hombre”, va y viene como una nostalgia fantasmal por los escritos de aquella época”. Salinas habría podido poblar su afirmación con ejemplos abundantes y certeros. Ninguno tanto quizá como la poesía de Unamuno titulada *Al pie del sauce*, que debió ser escrita en fecha muy cercana a la de *El último héroe* y que cobra, por esto mismo, un redoblado interés.

*Aquí, al pie del sauce,
viendo correr las aguas
apuraré en mi pecho
las penas de mi patria.*

El poeta olvidará así “lo que hoy pasa”, y la indiferencia del “desdichado pueblo”. Y mirará las aguas

*por si ellas una cuna
trajeran de pasada,
cuna en que el cielo un niño
dormido nos mandara,
y es el Moisés que a todos*

*nos finge la esperanza,
el Moisés que nos saque
de esta tierra encantada
y nos lleve al desierto
donde Dios nos aguarda.*

Este poema, donde la fe en el mañana y la “apetencia del caudillo” alientan bajo el dolor, nos parece, con *El último héroe*, bien representativo de una época. Unamuno, 1906: estertores fecundos del 98. Los escritores de esa promoción sienten tan pronto su pecho desgarrarse de pesadumbre como estallar de felices presagios. En el aire hay — en Salamanca y en San Gervasio — resplandores de crepúsculo, pero no se sabe si el pájaro que canta en la enramada es la alondra o el ruiseñor.

La Planquette, Tarn (Francia), 1937

TOMAS GARCÉS

ELOGIO DE MAIRENA

Juan de Mairena nació — como su maestro, el metafísico Abel Martín — en las páginas de prosa que acompañan las *Poesías completas* de Antonio Machado. En libro aparte se reúnen sus “Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos”. (*) Sentencias sobre lo humano y lo divino. Donaires a costa de las propias sentencias y de las ajenas. Recuerdos y apuntes de clase: ya sabéis que Mairena fué profesor (de gimnasia, aunque en sus ratos libres explicara filosofía, o, más exactamente, retórica y sofística como introducción a la filosofía).

(*) *Juan de Mairena*, por Antonio Machado. (Espasa-Calpe, Madrid, 1937):

En una de sus *Nuevas canciones* aconsejaba Machado:

*Dá doble luz a tu verso:
para leído de frente
y al sesgo.*

No sólo frente y sesgo tiene la prosa de Mairena; no sólo siete reversos, como el Gran Cero en la cosmogonía de Abel Martín. Es toda ella un juego de espejos enfrentados, deformadores y burlones, donde se hace trizas la seriedad del lector — al menos la del lector que no sabe reírse a tiempo de su propia seriedad. Mairena sí sabe hacerlo. Y si alguna vez lo olvida, si el enciclopédico profesor honorario de retórica y sofística cae en la tentación de sofisticar y retorizar gravemente, y la cátedra empieza a volvérselo pedestal, ya acuden sus admirables discípulos para impedirle que se convierta en su propia estatua; ya acuden también los recursos de la gimnástica a hacer estallar en absurdos la pompa de un lugar común o destripar con un retruécano el párrafo más empenachado.

Entre el gimnasta y el filósofo, entre los discípulos y el maestro, entre la sombra de Abel Martín y la de Jorge Meneses, criatura de Mairena y creador a su vez de una estupenda Máquina de Cantar, ¡qué red de afirmaciones, réplicas y dudas — dudas no menos fervorosas que las afirmaciones y las réplicas! Inútil pedirle al autor que nos las despeje. El autor no escribe para despejar incógnitas en el papel, sino para expresar fielmente, dividiéndose en personajes contradictorios, la incógnita en su misma complejidad, el conflicto que le acosa, el diálogo sin fin de su propia conciencia. Si aparece en el escenario, lo hace como un personaje más, como una máscara entre las otras. Si toma la palabra, no será para transmitir impersonalmente la doctrina de Mairena. Es un Eckermann irrespetuoso y arisco que no pierde ocasión de comentar zumbonamente al maestro ni de sorprenderlo en falta; ejemplo, la deliciosa "Plancha" del capítulo IV. No, Machado no nos dejará oír su propia voz. Mejor que pedirle claves simplificadoras, tratemos de ver qué cuestiones solicitan la atención de su personaje. Mejor que consignar cada sí y cada no con que conteste a los problemas que se le lleven planteados, será con-

signar los problemas que se plantea él mismo, aunque no conteste por sí y por no.

Preocupación central de Mairena es ya esa primaria alternativa del sí y el no. Le exaspera verla trivializada en un mecanismo de respuestas automáticas: la fórmula, diáfana a fuerza de insustancial, con que para mayor claridad se orillan las dificultades y se sacrifican los mil puntos de vista posibles a uno sólo arbitrariamente elegido (¡qué no se ha arrumbado así en los desvanes de lo “contrario a la sana razón”!); el “¡claro, claro!” con que el interlocutor que todo lo entiende al instante sin comprender nada, paraliza y mata una idea en cuanto la hace suya; el vaivén perezoso entre términos falsamente opuestos y exclusivos; el lugar común tomado por sentido común.

Para Mairena el juego del sí y el no de esa razón automática es apenas símbolo de otra más escondida y profunda razón. Por un punto cualquiera, la inteligencia puede hacer pasar cuantos ejes desee, con el sí en un extremo y el no en el otro. Tarea tan fácil como baldía la de atender a uno de esos ejes y elegir entre sus dos polos. Lo difícil, lo que no hará nunca la razón mecánica, poco amiga de ejercicios violentos ni de espectáculos vertiginosos, es atreverse — hazaña de poeta y gimnasta — a abarcar los dos polos como simultáneamente válidos e implicados el uno en el otro, y a comprobar que la recta a que ambos pertenecen no es más que una entre tantas. No sólo dualidad, pues, sino inefable pluralidad de cada cosa: tal es la convicción última que late en las enseñanzas de Mairena y que hasta aparece figurada en la estructura misma del libro que las recoge, con su entrecruzamiento de planos y personajes, su estudiado desorden, sus monólogos errabundos, tantas veces interrumpidos por la pregunta sin respuesta o por el pensamiento de que “bien pudiera ser al revés”.

Lo uno y lo otro, inseparables. No nos extrañe que, con ese don de ver al mismo tiempo la cara y la cruz de todo, Juan de Mairena dirija de preferencia su mirada, como Valéry, a los puntos en que el movimiento del espíritu se separa en corrientes opuestas y donde, por lo mismo, los opuestos aún confunden sus aguas; en primer lugar, a esas zonas del alma donde todavía “les entreprises de la connaissance et les opérations de

l'art sont également possibles". Ya Abel Martín, el maestro, recordaba al morir:

*Viví, dormí, soñé, y hasta he creado
un hombre que vigila
el sueño, algo mejor que lo soñado.*

A Mairena, el soñar y el vigilar los sueños le preocupan por igual. Poesía (y también Metafísica), Poética (y en general Filosofía). Para él, la filosofía de lo poético es el mejor de los caminos hacia la Filosofía, con mayúscula. Camino de ida y de vuelta. "De lo uno a lo otro, en esto como en todo", dice el discípulo de Abel Martín recordando su doctrina de la *radical alteridad del ser*. Y en uno de sus memorables vaticinios anuncia el día en que los poetas cantarán lo intemporal metafísico y los filósofos silogizarán sobre la huída angustiosa del tiempo y el trágico desamparo y soledad del hombre al borde de la nada. Vago presentimiento — explica Machado — de un poeta a lo Valéry y un filósofo a lo Heidegger; y anticipación fácil, porque era inevitable que poesía y filosofía acabaran por extremar en tipos absolutos sus habituales interferencias. "Los grandes poetas son metafísicos fracasados; los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad de sus poemas", hace decir el poeta Antonio Machado a su personaje, como el filósofo Jorge Santayana al suyo.

Pero ¿por qué, en Machado, ese bremondismo laico y vergonzante, esa arbitraria desvalorización del poeta, ¡del gran poeta!, frente al metafísico? Si triunfo y fracaso se miden según la dignidad de los materiales que el metafísico y el poeta hacen entrar en sus respectivos mundos, o según sus modos de elaborarlos, ¿por qué la construcción poética, que se vale a sabiendas de sueños y deseos, ha de ser fracaso de la construcción metafísica, que los utiliza también, pero envolviéndolos con mayor o menor grado de lucidez y consecuencia en las formas de expresión convencionales del saber objetivo? No son metafísica fallida los admirables versos de Machado. Y para evitar que se precipitaran en lo prosaico, no ha necesitado el poeta aligerar su carga de genuina metafísica. Para que las ideas alcen el vuelo poético, no es menester ahuecarlas: sólo se

requiere una especial habilidad de combinación y gobierno, con que, por más densas que sean, puedan sin estorbo, como avión de pesado metal, cabalgar airoso sobre el viento.

La poesía no es *lo otro* de la metafísica. Hay, sí, quienes acaban por creer en la validez objetiva de sus propios sueños poético-metafísicos cuando los han entretejido de “ya hemos visto” y “por lo tanto”. A la filosofía de esos filósofos opone Mairena la suya, epigramática y socarrona. “Se moquer de la philosophie c’est vraiment philosopher”: es por lo menos un modo bien español de filosofar. Español, el de Mairena, en sus ardidés de guerrillero. Español — Xenius precisaría: andaluz — en la hostilidad a los sistemas, no tanto porque sean versión infiel y ripiosa de unas aisladas experiencias personales, como por lo que tienen de orden trabajosamente impuesto e impudicamente expuesto. Y hasta eso de que se nos revele como auténtico y radical filosofar lo que a primera vista parece ejercicio de humorismo anti-filosófico, eso también debe ser secreto de raza: de raza acostumbrada a lanzarse en busca del Oriente volviendo hacia Occidente la proa de sus carabelas.

RAIMUNDO LIDA

LETRAS FRANCESAS

EN TORNO A RODIN

I

Quería escribir sobre la vida de Rodin. Pero he renunciado, pues no hay peor cosa que librar a las habladurías de la gente de mundo los episodios más íntimos de la vida de un artista que uno quiere y cuyo cora-

zón fué una “capilla ardiente”. Aquellos que se interesen por Rodin pueden recurrir al admirable libro que Judith Cladel escribió sobre Rodin (*): *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue* Bernard Grasset, París 1936”. Rodin fué quien en la época de mis diez y ocho años modeló las lavas de mi vida interior. El me enseñó el Deseo y la posesión por las manos y por la mirada: aprendí de Rodin, el tacto y la visión; y que jamás el cuerpo es indigno del alma. Sin embargo insisto en remitiros al libro biográfico escrito con inteligencia y amor por Judith Cladel, contentándome en este artículo con haceros algunas reflexiones acerca de Rodin. Este libro nos enseña por hechos que el genio es esencialmente: el poder de crear y la voluntad de crear. Nos enseña también que lo importante no es Rodin, ni aquellos que le amaron, sino la obra de Rodin, y, en consecuencia es grande la responsabilidad de los que con sus mezquindades y preocupaciones serviles, devoraron algo de su alma. Pues los unos distraen el genio de “sí mismo”, los otros lo concentran en “sí mismo” y todos finalmente para su gloria o vergüenza futura devorados por él, pues el genio es un monstruo voraz y jamás saciado. Necesita cuerpos y almas para aplacar su hambre. Y estos cuerpos y estas almas constituyen la obra. Que no se se pretexto egoísmo. El genio no es egoísta, pues si él exige todo de los otros, es porque su obra exige todo de “sí mismo”: el genio no se pertenece, pertenece a su obra.

II

Pero ¡ay!, el genio del hombre también, y cuántas veces el hombre distrae al creador y cuántas veces los que le rodean se interesan criminalmente en el hombre más que en el creador. Y él que debe devorar, es devorado, no por su obra, como lo requiere la ley de la creación, pero por las vulgaridades nobles o insignificantes del medio en que vive, en que cree vivir. Se hace comercio con su alma y con el alma de su alma. El aspecto anecdótico de la vida de Rodin no es más que el símbolo de la

(*) Esta nota tiene por origen la lectura de dicho libro y debe en cierto modo considerarse como su glosa libre.

imbecilidad de los hombres que le rehusaron o le molestaron y el símbolo de la inadaptabilidad prodigiosa de su genio. No esperéis, hermosas desocupadas o perfectos galanes que me leáis, que os ofrezca como incentivo a vuestras mediocres preocupaciones la relación de los amores y sufrimientos de Rodin. No comprenderíais. Si su obra no os apasiona, su vida no es para vosotros más que un tema de salón, suplementario. Sólo se penetra en la vida y obra del genio con un alma callosa como las manos del obrero y del paisano. Yo trataré simplemente en este artículo de introducirlos en esta obra y si vuestra buena voluntad es perfecta, si vuestras almas son humanas, dolorosas y sumisas — ¡pero hay tan pocas almas humanas! — la mayoría de las veces el alma no es más que un capricho pretencioso vestido de osamenta y de carne — podréis en seguida aproximarnos a él.

III

Rodin fué un verdadero artista: es decir que para él nada existió por sobre el arte. Esto traté de expresarlo, antes de ahora, en un diálogo en prosa que transcribo y que se construyó solo, después de una meditación sobre su "*fugit amor*".

LA AMANTE: — He tenido odio contra tí. Y algunas veces te he amado hasta el crimen. Soy tu cosa. Pero tú ¿quién eres? En este misterio de tí que me turba. Siento la amenaza de un desconocido. He mirado la vida de frente y le he sonreído. Sólo he podido amarte sufriendo por tí.

EL AMANTE: — No, la vida no es triste, tristes son nuestras pasiones. El gozo estalla apenas se ha consentido el dolor. El Renunciamiento aparece en las puertas del Infierno. Sólo resta seguirlo y las puertas del Cielo se abren. Ves tú, el sol y la muerte se han reconocido. Ya nada será mal encuentro pero todo será encuentro ventajoso al Destino de nuestros corazones. El amor, ciertamente, nada más que el amor, pero quién sabe que el cuerpo es cortesano y que el espíritu no tiene derecho de escurriñar en los pliegues del otro. Renunciemos a conocernos nosotros mismos y a conocer a quien amamos; renunciemos a los juegos hábiles de la

pasión y miremos sobre nosotros mismos el punto de convergencia de los corazones, de los espíritus, de los cuerpos.

LA AMANTE: — Tú hablas como canta el niño en las tinieblas. Y te rodeas de la presencia de tu voz.

EL AMANTE: — El país encantado aparece en los límites de la vida mediocre. El arte y el pensamiento nos salpican, pero no nos visten. Unamos estos signos uno a uno, tejamos la malla donde se enredará nuestro amor y dejemos que la villanía de nosotros mismos, rabie.

LA AMANTE: — Soy tuya.

EL AMANTE: — Soy mío. El hombre no se dá, está adquirido. Su grandeza no consiste en inclinarse sobre la mujer. A ella le corresponde insinuarse en él, oxígeno para su pensamiento, sangre de sus arterias. La amante es el silencio del amante. Una sola Carne y el milagro de un solo espíritu. El hombre fecunda la Carne de la mujer y la mujer fecunda su pensamiento. La mujer alcanza la virilidad del espíritu en el abandono de la carne. El círculo de la creación se cierra en torno de la pareja abrazada.

LA AMANTE: — Yo me pierdo en tu mirada.

EL AMANTE: — Y yo, tomo consejo de la tuya (*).

IV

Nada por sobre el arte. O más bien Dios, él mismo. Pero Dios ¿no es el soberano modelador? Y ¡qué artista el que modeló el mundo! y ¡esta luz que esculpe los paisajes!

Y esto nos introduce en el segundo aspecto de la personalidad de Rodin: su sentido de la naturaleza. Aquí quisiera decir toda mi ira y todo mi rencor contra las academias del Pensamiento y del arte, contra todos los pensamientos y contra todas las artes que son materia de enseñanza, materia de apreciación económica y que dejaron de ser materia de búsquedas donde se empeña la vida.

Pero, ¡para qué! La multitud que ultraja el Sarmiento de Palermo

(*) Emile Gouiran. *Rythmes Charnels*. Córdoba 1936.

en Buenos Aires es la misma que me lee en este momento, salvo que la que me lee en este momento ya no ultraja, ignora, y pasa indiferente ante esta obra, uno de los más raros tesoros de Buenos Aires. Y si, entre vosotros algún artista me lee, yo quisiera decirle el horror de Rodin contra el moldaje y la fotografía. El moldaje es admirable para infectar nuestras plazas públicas; y la fotografía es un arte, pero en sí, no es ni escultura ni pintura. La miseria no autoriza ni al artista para vender su arte ni a la mujer para hacer comercio de su cuerpo. Se puede ser indulgente para tal artista o para tal mujer. Pero han cesado de ser artista y de ser mujer. Rodin creaba inspirándose en la Naturaleza y no siguiendo modelos. *Una mujer desnuda es siempre mediocre; una mujer desnuda que se mueve es una obra maestra.* Las caricias de las sombras y de la luz que se mueven sobre un cuerpo valen más que este cuerpo y le dan su sentido. Rodin hacía moverse sus modelos, los dejaba libres. Desaparecido el sujeto, Rodin abandonaba la obra. Al respecto, este incidente muy curioso: cuando esculpió su Eva, precisamente tal cual fué en el momento de su primera culpa, avergonzada de un cuerpo que descubrió súbitamente objeto de ansias y de impurezas, tenía como sujeto — me rehusó a emplear la palabra modelo cuando se trata de Rodin — una mujer extremadamente hermosa; reunía a la delicadeza del cuerpo de la mujer la firmeza de los músculos del hombre, coincidencia extremadamente rara. Esta mujer posaba desde hacía meses. Rodin notaba que engrosaba de las caderas y seguía con escrúpulo la evolución de su cuerpo. Hasta que un día le confesó estar embarazada. Poco después huyó con un ruso. Rodin suspendió su Eva en el punto en que estaba. Otra prueba de su abandono místico a la Naturaleza: comprendió a Rembrandt a través de sus paisajes holandeses; el secreto de Miguel Angel le apareció no en la profundidad ni en el movimiento, sino en el modelado. Creaba primero sus cuerpos desnudos y después los vestía. El modelado era para él a tal punto esencial en escultura, que lamentó más tarde no haber vestido los burgueses de Calais, de arpillera, convencido que así el modelado hubiera sido más imponente. Y qué admiración no sintió por esas maravillas de modelado y complicidad de luz: las catedrales góticas. Toda la obra de Rodin cabe en estas palabras de Lamartine respecto de Balzac: “era la figura de un elemento”.

V

El libro de Judith Cladel sobre "Rodin, su vida gloriosa y desconocida" nos cuenta la vida, las luchas, las alegrías y las desesperanzas de este hombre que no tiene más igual que Miguel Angel. No hay libro más ferviente ni más discreto a la vez. Judith Cladel estaba bien situada para hablarnos de Rodin. Amiga íntima del escultor, ayudado y alentado por su padre León Cladel, nadie más que ella podía hablar de este hombre violentamente dulce y que sacrificaba todo a su arte. Y este hombre víctima de la razzia de un funcionario francés, a sueldo del gobierno, que jamás tuvo para ayudarlo la tranquilidad de un hogar, murió de frío no en una estación como Tolstoi, pero peor aún, pues alrededor de su cadáver "el interés, la ambición se encarnizaban... tal esos demonios impertinentes que se agitan alrededor de los santos y de los eremitas, en los cuadros de los viejos flamencos" (Judith Cladel: *Rodin*, pág. 417).

VI

Pero después de todo ¡qué importa! El problema de la vida no es ni el gozo, ni la pena, ni la felicidad, ni la desgracia; es existir en plena conciencia de sí, es ser, es crear. Es vivir por adelantado en las profundidades apasionadamente serenas del más allá. Qué le importa a la roca que mil olas furiosas la hagan estremecer en las profundidades, si sobrepasa al mar dominándolo y mirando de frente al cielo. El mar, de ella, sólo tendrá parcelas y ella es un signo en el Océano. La luz de Dios en el mundo de los cuerpos y de las almas, vale más que la vanidad de esos cuerpos y de esas almas. El canto de los creyentes es música para aquel que vive lejos de los pantanos.

Córdoba, 1937

EMILE GOUIRAN

CUESTIONES CIENTIFICAS DE NUESTRO TIEMPO

LA ABSTRACCION Y LA RECTA

Cuando el profesor de lógica inicia su clase sobre la abstracción, no es raro que traiga a colación el ejemplo de la recta geométrica, con las consabidas imágenes del borde de la regla, del hilo tendido, etc. (Quizá lamentablemente en su fuero interno que Einstein con la relatividad, le haya escamoteado la bonita imagen del rayo de luz).

Pero es probable que el profesor de lógica ignore toda la contribución aportada por este inocente y venerable ejemplo a la elucidación del problema, nada fácil por cierto, de la abstracción. Contribución que no se refiere, claro es, a la función de la abstracción en la aprehensión de los conceptos, que es tarea de la lógica, sino al papel de la abstracción en la construcción científica.

En efecto, el proceso histórico que dió lugar al advenimiento de las geometrías no euclidianas, con el cual se puso en claro el significado de la recta geométrica, fué un esfuerzo destinado a eliminar los factores psicológicos que acompañan al proceso lógico de la abstracción, y de ahí que entre sus resultados figure una valoración más exacta del papel de este proceso en la elaboración de la ciencia.

Cuando se advierte este peligro de contaminación psicológica y se procede a su eliminación, se producen en la ciencia las llamadas "crisis de la intuición", fenómeno que hoy se nota claramente en la física y que en la matemática, en su habitual puesto de avanzada científica, ocurrió hace más de un siglo. De esa crisis la matemática resurgió renovada y fecunda, mostrando, como uno de sus primeros frutos, las geometrías no euclidianas, que además de proporcionar nuevas vetas para explotar y tierras incógnitas para explorar, marcan una etapa del pensamiento cien-

tífico, no exclusivamente matemático, en su marcha hacia la objetividad, en su conquista del objeto puro.

La geometría euclidiana, la clásica y dos veces milenaria geometría griega, se funda, como cuadra a todo sistema deductivo, en un reducido número de proposiciones: definiciones, axiomas y postulados. Las proposiciones más importantes, las que soportan el material específicamente geométrico son los postulados, pero he aquí que el sistema de postulados sobre el que se funda la geometría griega, lleva impresa la marca del pecado original en uno de ellos: en el quinto, de texto algo rebuscado, de enunciado más propio de un teorema que de un postulado y de contenido no tan evidente como los restantes.

Ese carácter ambiguo, esa falta de evidencia, explica el porqué ese postulado, y únicamente él, fuera objeto, desde los mismos tiempos de Euclides y durante más de veinte siglos, de empeñosas investigaciones tendientes a probar su dependencia o independencia de los otros postulados.

Corresponde recién al siglo pasado, y sin duda no por azar, la respuesta definitiva de esta cuestión, demostrando la independencia del quinto postulado frente a los demás y restando así todo sentido a la pregunta acerca de la verdad o falsedad del mismo. La consecuencia técnica de esta demostración fué el nacimiento de las geometrías no euclidianas que se construyeron partiendo de la negación del quinto postulado, pero tan importante como ellas, y de un mayor interés científico, fué la nueva luz que ese resultado proyectó sobre la abstracción mostrando la intervención de nuestras imágenes sensoriales y de nuestras intuiciones en ese proceso lógico, común e indispensable en todas las ciencias.

Los objetos científicos viven entrelazados en la multiforme y heterogénea realidad que envuelve al hombre, realidad que no es agotada por el racionalismo científico y cuyo contenido es más amplio que el del conjunto de todas las ciencias. Cuando una ciencia particular, por el proceso lógico de la abstracción, pretende apartar y analizar los fragmentos de esa compleja realidad que le son propios, el proceso psicológico que le acompaña, introduce subrepticamente y añade al concepto científico elementos extraños que el proceso lógico ya ha eliminado. Esos elementos extracientíficos provienen de que en el proceso psicológico inter-

vienen circunstancias históricas y culturales y juega en él un importante papel el lenguaje, con su alusión a esa realidad amplia y total que trasciende los límites estrictamente científicos.

Los conceptos de punto, recta, círculo, que constituyen los elementos fundamentales de la geometría, no son otra cosa que entes lógicos cuya definición, por lo menos implícita, reside en el escaso número de proposiciones que bajo forma de postulados fijan sus conexiones mutuas. Esas proposiciones, que no hacen referencia a imágenes intuitivas de ninguna clase, son puros enunciados lógicos, pero el hombre, cuya potencia poética es mayor que su poder racional, cuya atracción hacia la metáfora es irresistible, viste, o mejor, disfraza esos conceptos puros con las imágenes intuitivas que, en su espíritu, han acompañado su nacimiento y los mantiene envueltos en la nube de polvo que le levantaron a su paso al recorrer el proceso histórico que les dió a luz.

El proceso de abstracción es una eliminación de notas, un empobrecimiento, un descarnar, pero el hombre, que en realidad maneja un esqueleto de huesos mondos, limpios, lo concibe aún envuelto de estrías rojizas, de amarillentos tendones, cuando no de rosada carne. Mas cuando, ya a impulsos de la dinámica interna del proceso científico o ya porque en la atmósfera cultural predomine un mayor afán de objetividad, llega el instante en que la esencia del proceso de abstracción se pone de manifiesto y el ropaje con que se han adornado los conceptos puros da lugar a aparentes contradicciones, entonces, por propia esencia de la ciencia, la lógica se impone inexorablemente y el hombre debe desprender la placenta aun adherida y abandonar en el umbral de la ciencia el polvo del camino y el lastre de las palabras a fin de que el concepto surja puro y limpio tal como es: nada más y nada menos.

El reconocimiento de estos hechos en la matemática, fué el que dió lugar al nacimiento de las geometrías no euclidianas y con ellas a un renacimiento de esta ciencia, pues al aparecer los entes matemáticos en su verdadera naturaleza, se vislumbraron posibilidades, antes ocultas, de nuevas combinaciones y concepciones, sobre las que descansa el progreso científico.

Este recuerdo histórico adquiere en nuestros días un interés especial,

pues las transformaciones que actualmente se producen en la física, muestran ciertos aspectos que caracterizaron el advenimiento de las geometrías no euclidianas: el afán de objetividad, la deshumanización, etc.; mientras se reproducen algunas de las circunstancias exteriores que acompañaron ese advenimiento: los ataques a las nuevas ideas, el “clamor de los beocios”, la recriminación inconsistente de falta de fecundidad, y hasta los desesperados llamados al sentido común, olvidando que la ciencia no se apoya en el sentido común, sino en ese “buen sentido” con que Descartes inicia su célebre “Discurso”, hoy tricentenario.

Santa Fe, 1937

JOSE BABINI

CRITICA DE ARTE

LAS EXPOSICIONES DEL MES

COLMEIRO EN “AMIGOS DEL ARTE”. — Habíamos visto algunos dibujos y acuarelas de Colmeiro y guardábamos de ellos una buenísima impresión; últimamente, en casa de un amigo, vimos un trabajo al óleo que nos dejó perplejos y casi desilusionados. Sólo cuando vimos el conjunto de sus obras, expuestas en “Amigos del Arte”, comprendimos, por fin, la pintura de Colmeiro ya favorablemente juzgada por buenos críticos españoles. Quien ve los dibujos y las acuarelas no puede imaginar la pintura al óleo de Colmeiro, aunque los temas tratados sean los mismos; en cambio, quien ve sus trabajos al óleo, tan rudos, no puede imaginar la soltura y la gracia de sus acuarelas. Subrayamos esa diferencia sin intención de deducir una tesis en pro o en contra de la pintura de Colmeiro sino, simplemente, para explicar al público, quizás extrañado, que esa diferencia no es una contradicción, como puede parecer, sino que es la re-

sultante de dos técnicas diversas que tratadas espontáneamente, sin recursos académicos de oficio, dan emociones completamente distintas. Si bien, en las acuarelas, Colmeiro alcanza una desenvoltura superior, a nosotros nos satisface más su pintura al óleo, ruda, y, diremos, casi sin gracia, porque nos comunica una emoción más afín a la personalidad espiritual y manual del artista. Colmeiro trabaja con sinceridad y con todas sus fuerzas. Quiere materializar en expresiones duraderas los momentos de conmoción que le regala su Galicia en el gris plateado de un campo, en el azul o en el gris perláceo del cielo, en los cálidos verdes de los árboles, en la nota tranquila de una vaca que paca, de un campesino que trabaja: cosas comunes, cotidianas y que si él no tuviese, dentro de sí, la sensibilidad de captarlas y la fuerza de expresarlas plásticamente, serían las cosas más monótonas y aburridas.

La rudeza, casi agradable, de sus cuadros es para nosotros una prueba de fuerza y de sinceridad porque Colmeiro no es ni un genio ni un inculto; conoce la buena pintura antigua y todas las conquistas de la pintura moderna, por eso su renuncia a la nota simpática y a la ayuda de contornear en favor único de la perspectiva del color a plena pasta es más que elogiabile. Además Colmeiro revela un agudo sentido crítico porque en vez de recurrir a las significaciones costumbristas o históricas para expresar el regionalismo gallego penetra en la atmósfera del paisaje y en el alma de sus campesinos, primero con la sensibilidad, luego con la sustancia de su paleta, captando la armonía íntima del ambiente que escapa, precisamente, a los pintores académicos.

Concentrando en una visión unitaria la obra de Colmeiro —dibujos, acuarelas, óleos— y sometiéndola a la segura medida crítica de la potencia emotiva, —fuera de la crítica del detalle— se puede establecer con certeza que el valor de la pintura de Colmeiro es, ante todo, plástico y, por eso, auténtico y duradero. Más explícitamente, Colmeiro nos revela, especialmente en sus hermosísimos dibujos, tramas seguras para sus futuras obras que ha comprendido el verdadero significado de la demolición del espíritu académico sobrevenida en estos últimos años a través de las etapas revolucionarias del arte y sabe que adquirida esta verdad, se está en el buen camino.

FOTOGRAFÍAS DE JOSÉ SUÁREZ EN "AMIGOS DEL ARTE". — Desde hace algunos años asistimos a una verdadera invasión de fotografías a través de los numerosos periódicos ilustrados, colecciones técnicas, etc. El cinematógrafo, por su parte, nos vuelca diariamente millones de fotogramas. Esta situación tiene sus ventajas y sus desventajas porque si, por un lado, facilita una rápida educación del gusto del público por la buena fotografía, por otro lado crea un estado de confusión y de imitación que se hace difícil, para los ojos no ejercitados, distinguir los valores auténticos de los plagiarios.

Para situar críticamente las fotografías que expone Suárez en medio de la marea fotográfica actual, es menester considerar las etapas de la evolución polémica y estética de la fotografía que parte desde la reacción contra la fotografía romántica, imitación *flou* del paisaje pintado, y llega a una revelación realista del objeto y de la materia, superior a nuestro poder visual —captando los rayos infrarojos no visibles para el ojo humano— incorporando conjuntamente todas las posibilidades estéticas de la perspectiva y las conquistas de las artes plásticas en estos últimos años.

Suárez nos demuestra prácticamente que está compenetrado de la significación de esas conquistas y, con sus fotografías, en las que renuncia hasta al efectismo, que hasta ayer era una novedad, se afirma como uno de los pocos valores auténticos de la fotografía actual. Positivamente pues, la autenticidad del valor de la fotografía de Suárez se descubre en la originalidad del corte, nunca condescendiente con las exageraciones de perspectiva y de espejismo; se descubre en la ausencia de crudezas de claro-oscuro, en la insistencia en detallar la belleza de la materia, en captar con naturalidad la animación que la ley puede dar a un rostro, a un paisaje, a un objeto.

En las 75 fotografías expuestas se ve que Suárez ha sabido captar de los actores simples de la vida cotidiana de Galicia la naturaleza y la poesía del gesto; del paisaje y del mar, todo el lirismo, y, para dominar completamente la composición, ha renunciado a las formas barrocas y poco controlables de las nubes. Pero el valor de las fotografías de Suárez, en nuestro entender, nace especialmente, del equilibrio entre poesía y

expresión plástica, nace precisamente donde el sol actúa como elemento poético y conjuntamente como elemento de claro-oscuro, revelador de la belleza esencial y emotiva de las formas.

GRABADOS DE ZAPATA GOLLÁN EN LA "GALERÍA VIAU Y CÍA.". — La técnica excelente y llena de recursos de Zapata Gollán, muy lejana de los trazos mecánicos de cierta xilografía, erróneamente llamada moderna, nos predispone a un juicio favorable.

Este xilógrafo no busca originalidad técnica; con la seguridad del oficio rasga el fondo negro con sutiles hilos blancos buscando, con muy pocos grises y pocas manchas, imprevistas, de blanco, la dramaticidad del contraste. Zapata Gollán respeta, en suma, la emoción propia de la xilografía: blanco y negro.

El denomina esa serie de láminas "La serie del Cristo" y con epígrafes de tono grave, imitando mímicamente las inscripciones antiguas de difícil lectura, quiere llevar al observador a una atmósfera de reflexión. Es una lástima, sin embargo, que a esas preocupaciones, un poco enfáticas, de las leyendas y a la desenvoltura técnica, no corresponda una unidad estilística, y eso se descubre de inmediato, por ejemplo en la fusiforme, elegante y superficial de las manos de sus figuras en contraste plástico con los pies y con la sensibilidad del resto del cuadro. Sin entrar en detalles minuciosos, que nos llevarían muy lejos, podemos observar que las deformaciones de las figuras arcaizantes y de gestos estáticos resulta monótona. Además el Cristo a menudo se pierde entre las otras figuras, contrastando con el criterio de la composición orientada hacia una representación objetiva del significado y no hacia la escena. Contrastando siempre con las figuras, las que ha penetrado más, psicológicamente, está el fondo que se traduce en indicios rápidos y superficiales de paisaje. En el Evangelio el paisaje tiene un papel importante, como los personajes; o se lo suprime para intentar dar a las figuras un valor absoluto o se le deja el encanto que emana precisamente del Evangelio. Nosotros pensamos, sin embargo, que no se puede suprimir el paisaje y tampoco darle poco valor, como lo hace Zapata Gollán, porque el mar, la montaña, el grano, el pan, los peces, son las letras del alfabeto de la

Parábola, esa maravilla que ha permitido hacer llegar hasta la multitud la alta filosofía del Evangelio sin rebajarla. Aparte de esta intromisión temática nuestra, nos parece que Zapata Gollán hubiera podido, con sus posibilidades técnicas, darnos xilografías maravillosas si hubiese abandonado, por un concepto plástico más actual, la estilización intencionadamente arcaizante que deja, por otra parte, transparentar, aquí y allá, influencias modernas mal empleadas.

EUGENIO DANERI EN LA GALERÍA MOODY . — La pintura de Daneri vive, tranquilamente, en la periferia de la metrópoli, como vive también alejada de las inquietudes de nuestra época; ello se nota por la elección de los temas, ausentes de cualquier especulación en el corte del cuadro, pero podemos decir que no nos molesta, como tanta otra materia, desgraciadamente tomada por pintura, que puede figurar hasta en las hermosas salas de "Amigos del Arte".

Los paisajes de Daneri, ateniéndose al trazo rudo de la pincelada, parecen sólo pretextos para pintar y para recrear su atmósfera dorada; pero observándolos más atentamente revelan tantos pequeños detalles impregnados de humanidad, filiaciones sinceras de un amor sentido por el mundo de la periferia, cercano en la distancia pero muy lejano en la expresión del paisaje geométrico y dinámico de la metrópoli.

Daneri respeta lo verdadero sin esfuerzo de composición y esa particularidad lo hace caer en la monotonía de la representación pero, en compensación, el vigor plástico del color empleado a plena pasta y con aparente desorden en la pincelada, le hace suprimir la pedantería del detalle.

Notamos en muchos paisajes una falta de profundidad, a pesar del auxilio de la perspectiva y de la justa fuerza de tono de los primeros planos debida, seguramente, a la excesiva simpatía del pintor por una paleta limitada a los tonos cálidos.

Como género de pintura, está sujeto a la simpatía y al gusto: por nuestra parte, enemigos de los arañazos en la tela, de los abusos de los barnices y del betún y del color privado de empaste, la pintura de Daneri,

aunque encasillada en su justa y limitada trascendencia, nos gusta y nos gustaría más aún si Daneri quisiera poner al servicio de su excelente y vigorosa paleta más inteligencia y rebuscamiento de composición.

XXIII SALÓN ANUAL DE ACUARELISTAS EN "AMIGOS DEL ARTE". — Este Salón, dentro de lo anodino de la temporada, es una nota optimista que nos permite otorgar al jurado un franco elogio por haber sabido mantener un grado de selección que, sin ser excesivamente rígido, ha permitido formar una exposición de nivel excelente. También muchos de los expositores parece que han tenido más respeto por la exposición y por las salas de "Amigos del Arte", que son siempre hermosas aunque algunas veces estén tapizadas con cuadros horribles.

Este último factor, concerniente al empeño de los artistas en cuanto a esta exposición, nos permite comprobar una vez más — y nunca es inútil hacerlo — que la superioridad de los pintores modernos está bien determinada. El año pasado para invocar un poco de amor por la técnica de la acuarela, hubimos de citar, paradójicamente, a Caraffa y a Butler, pero este año no es necesario porque son muchos quienes pueden jactarse de tener posibilidades técnicas no despreciables; al contrario, para ser verdaderamente sinceros, diremos que nos retractamos con gusto a favor de Pissaro y de Larco sin estar, por eso completamente de acuerdo con Larco que, a una técnica realmente excelente, como se puede apreciar en "Figura", opone una vulgaridad, algo mundana, en los temas.

Víctor Pissaro, en sus envíos nos permite apreciar un respeto absoluto por la técnica y un excesivo amor por los tonos tenues que, si en los casos felices, crean una atmósfera encantada, en otros dan una sensación de obra inconclusa.

Si debiéramos abandonarnos sólo a la simpatía en menoscabo, tal vez, de la severidad crítica, los envíos de Mulhall Gironde nos arrancarían nuestros más sentidos elogios. En esos tres trabajos hay una tentativa lograda para captar e interpretar la fascinación de abstracción que posee el horizonte oceánico de la pampa. Lástima que la pequeña serpiente de la originalidad, como finalidad única, que invade, a veces, las obras de esta artista, haya entrado también en estas acuarelas bajo forma

de nubes barrocas, contrastando con la observación agudísima que hay en el resto de la obra.

Basaldúa, Badi, Morera, Butler, se imponen también, en esta exposición, con sus medios y sus cualidades ya conocidas.

Basaldúa entusiasma con su intimidad que brota de un seguro dominio del tema. Esos trabajos, excepción hecha de "Lacayo", que revela una monotonía de tono, están llenos de finezas pictóricas y de un carácter intensamente humano, mediante una fusión tan completa, que eleva el poder emotivo hasta las cimas más anheladas. Realmente creemos que debemos renunciar a ver a Badi empeñado en una pintura más extrema, pero eso no nos desagrada, ya que el renunciante no menoscaba sus excelentes envíos. "La muerte al César" es, en nuestro sentir, el mejor trabajo porque la escena de movimiento ha logrado arrastrar e infringir su gusto estático por el color que lo hace extralimitarse en lo decorativo, empero la fineza intrínseca de su paleta.

Morera consigue fijar vibraciones purísimas y propias de la acuarela — substituyendo la gama neutral de las tierras con un claro-oscuro a pluma que dibuja y contorna con inteligente y justo dominio. En una técnica inmediata como la de la acuarela el factor simpatía y gusto tiene mucho valor pero no tanto como para influenciar el valor crítico: entre Morera y Butler, por ejemplo, se puede notar la diversidad de conceptos, no obstante haber en los dos, un respeto absoluto por la técnica de la transparencia, pero en cada caso hay suficiente calidad y substancia que oponer a las recortadas acuarelas de Christophersen y a la sola técnica de Soto Acebal que, a pesar de algunos trozos logrados, como "Viejos Revoques", deja transparentar superficialidades imperdonables.

Butler presenta envíos distintos a las impresiones de sabor ecuatorial del Tigre, de la serie que ya elogiamos el año pasado; agrega acuarelas a sola sepia donde luce la seguridad de sus medios y una cierta atmósfera de tranquilidad monótona como "En el puerto", que realmente existe, a ciertas horas, en Buenos Aires.

Las notas rápidas de Soldi revelan siempre su finalidad colorista en contraste con la realidad del paisaje. A esos tres envíos los titula simplemente "Paisajes" porque su especulación pictórica no deriva de la

humanidad de las casas bamboleantes de las afueras de la ciudad, sino de la emoción pictórica que nace en él frente a la realidad. Un parangón con los envíos de Pacenza aclarará mejor nuestro concepto: en tanto que en Soldi el detalle asume un carácter de fino gusto decorativo en función pictórica, en Pacenza el detalle se torna un elemento impregnado de humanidad, con acentuación sentimental, pero que va en menoscabo del amplio aliento necesario a la pintura cuando el espíritu de observación se condensa exageradamente como en los actuales envíos.

Berni expone un buen dibujo y dos envíos distintos; el pastel romántico, con fecha de 1928, hubiera hecho bien en no exponerlo porque en una exposición colectiva no interesa la trayectoria personal de un artista. El otro envío, que él titula "Malabarista" y que es el Berni actual con un camino trazado — justo o no —, revela toscas asperezas pictóricas. El color frío de la carne de esa figura, en pleno choque con el lila del traje, puede comprometer los buenos trozos de pintura como ser el piso y la balastrada. Esto lo decimos aparte de que la triste y fría expresión de sus creaciones sin alma que desde hace tiempo le reprobamos.

Urruchúa nos da la medida de lo que le han costado sus últimas monocopias, presentándonos, en una, la seguridad de un contorno expresivo y profundo sobre el fondo negro, y en la otra, una rotura, o mejor, un desleimiento de los volúmenes en ventaja de una emoción pictórica bien contenida. Raquel Forner continuará obligándonos a insistir sobre los mismos reproches si no abandona el carácter ilustrativo en favor de una emoción más intensamente pictórica. Dos envíos que sorprenden por una agilidad no exenta de espíritu conservador son "Rancho" y "Herrería" de Gertrudis Chale; lástima que una aguda especulación literaria amenaza darle un carácter más grotesco y caricaturesco que pictórico.

Del Prete expone pasteles que, evidentemente, son el desarrollo de una serie. El descontento de su temperamento de colorista lo lanza hacia todas las técnicas con espíritu iconoclasta de liberación, con todos los riesgos del género para un temperamento que no es iconoclasta por saturación crítica. De los envíos de Castagna preferimos las puntas secas. Lasansky, con una linoleografía y un aguafuerte, persiste en su rudo modo de ver y que en "Cena" no deja sin embargo de extralimitarse en

lo sentimental. En el campo del dibujo Gómez Cornet, con la poesía de sus niños, con su especial claro-oscuro, sirve de parangón paradójal entre los mil modos de plantar la figura con volúmenes angulosos y estáticos y cierto modo desenvuelto de dibujar como Mane, o discreto como Chelo. A los dibujos de Gómez Cornet parece faltarles aliento, pero siempre se vuelven a ver con un sentimiento profundo de bienestar. Es el eterno secreto de quien logra expresarse espiritualmente sin enfatismo plástico.

En Dora Cifone se nota una aguda inteligencia aunque sus envíos, demasiado minúsculos, están como perdidos en la atmósfera de la exposición. Se podrían citar otros nombres pero, enemigos de áridas catalogaciones, preferimos esperar ocasiones mejores.

ATTILIO ROSSI

MUSICA

“MEKHANO” (*)

Juan José Castro es indiscutiblemente un talento vigoroso y una de las personalidades más respetables en la vida musical argentina. Trabaja con una asiduidad infatigable, creando sus obras silenciosamente, con todo fervor. Entre sus muchas y valiosas realizaciones recordemos su *Sinfonía Bíblica*, la primera obra sinfónica de gran envergadura, en el año 1932. A él le ha cabido también el honor de crear con su *Mekhano* el primer “ballet” moderno argentino.

Fifa Cruz de Caprile — autora del argumento del “ballet” — tuvo la idea original de interpretar la formación de un hombre mecánico, y Castro supo hallar en ese tema una base propicia para su música.

Mekhano, el hombre de acero, ha sido creado. Merced al flúido vi-

(*) Estrenado en el Teatro Colón el 17 de julio de 1937.

tal y a la electricidad, su cuerpo metálico recibe vida. Luego, los hombres de acero se multiplican, se muestran dóciles y obedecen a su inventor. Pero cuando las mujeres curiosas les arrastran al campo del amor, mediante danzas voluptuosas, comienza la lucha de los hombres contra los muñecos. Y termina vencedor el mecanismo.

Este argumento se divide en cuatro cuadros, pero la música continúa sin intervalos. El compositor une los cuadros entre sí por medio de entre actos musicales que nos predicen los acontecimientos futuros. Precisamente, estas transiciones, estos puentes musicales que nos trasladan de una cierta disposición de ánimo a otra, a fin de prepararnos a la entrada en un ambiente diferente, forman uno de los valores más positivos de la partitura. En ellos se desencadena con mayor intensidad el temperamento dramático del compositor. Una línea creciente de vigor dramático confiere a esta música un sello individual.

El prelude tiene como dominante el acorde "si bemol menor", en forma arpegiada ascendente, que es el motivo del hombre de acero, y que obtiene después un cierto carácter de motivo conductor, apareciendo con frecuencia como alusión paralela a las acciones análogas del argumento. El tornillo, el martillo, los engranajes poseen asimismo su propio ritmo, su propia formación melódica y armónica. Se oyen las revoluciones de las máquinas, el plañir de las sirenas, los golpes de los martillos, los chillidos de las sierras. Todo esto se traduce no solamente en una forma plástica que evoca ilusiones acústicas perfectas, sino también — y ello es lo más importante — sin abandonar, ni por un momento, la esfera de lo estético. Los ritmos motorísticos están interrumpidos por frases líricas. La dulce cantilena de las cuerdas obtiene, mediante el subrayado cromático de las maderas, un colorido más suave todavía. Pero sucesiones de acordes disminuídos nos arrancan de este lirismo tan delicado. El tema heroico de los vientos, que ya desde el principio parecía preparar la lucha, adquiere, debido a su repetición obstinada, un carácter cada vez más amenazador, anunciando infaliblemente el combate que se avecina. Los temas de las máquinas aparecen por medio de conversiones armónicas singulares y de transformaciones rítmicas, cada vez en forma más agitada. Progresiones dinámicas de un ímpetu emocionante ponen en acción todo

el aparato orquestal. La batería, los cobres entran en un gran tumulto. La inspiración rítmica de esta música, que manifiesta un reflejo juvenil, se desborda con desenvoltura hasta el fin de la lucha, cuando se calman algo los elementos para manifestar la victoria del mecanismo; los vientos repiten constantemente el tema heroico acompañado por acordes menores cromáticamente descendentes que, de modo expreso, con su carácter de tonalidad menor, dejan traslucir un tono de resignación o de amargura sobre esta victoria.

Esta música es el producto de un músico culto, que, a pesar de su inclinación al modernismo, no se ha comprometido a la inanimidad del atonalismo, sino que por el contrario tiene un corazón humano de sentimiento cálido, por cuyas venas corre sangre de viva pulsación.

Queda fuera de discusión que casi no existe hoy ningún talento joven cuya inspiración se halle libre de las intensas resonancias stravinskianas, y que éstas no se reflejen luego en su obra de alguna manera. Las influencias se repiten frecuentemente en la historia. Así las obras del joven Mozart dejan traslucir el profundo respeto y amor que sentía para Haydn, y el alma de Beethoven se deleitó con el néctar prodigioso de Mozart. Castro tampoco puede negar que su talento creador no se haya nutrido en las raíces de la potencia primitiva de Stravinsky; pero siendo él un músico genuino y una personalidad firme, en su música crece, de esta misma raíz, una planta diferente, brotan otros gérmenes y maduran otras frutas.

Castro no tiene pretensiones de ser un innovador absoluto ni un objetivista frío. No es más que un músico inspirado, ingenioso y de nervios vibrantes. Su música nos dice mucho. Dice que su autor tiene ideas, que tiene un concepto personal; en suma, que tiene voluntad. Su voluntad se realiza cabalmente y, al hallarse identificada con sus postulados técnicos le permite expresar sus ideas con un lenguaje musical extremadamente refinado.

La partitura de *Mekhano* sigue un camino moderno moderado. No obstante la abundancia de disonancias rige en su proceso armónico una transparencia que siempre tiende hacia la tonalidad. Los temas son plásticos y de perfil neto. El dominio de las formaciones contrapuntísticas es irreprochable; la instrumentación, de fuerza irradiante, subyugadora.

CASALS EN EL TEATRO COLON

El apogeo musical de esta temporada lo han marcado, sin duda, los conciertos del ilustre Casals. Fueron horas de dicha serena y de arte sublime. Tras una ausencia de treinta años vuelve *él* a este país joven, lleno de vitalidad; viene para difundir arte, en el sentido más santo, ante una generación nueva; viene para impregnar las delicadas almas juveniles con la música más depurada y más noble.

Pablo Casals, el asceta del arte, el apóstol del clasicismo, no conoce concesiones ni ante su público ni ante sí mismo. Ya lo demostraron claramente sus programas selectos. Y ¿por qué entonces el público argentino, que por su temperamento tiene inclinación a la suntuosidad, al esplendor, escuchó con devoción religiosa la sonoridad etérea, abstracta, que rebosaba el instrumento de este artista maravilloso? ¿Por qué todos quienes le oyeron supieron recoger con toda el alma esta música solemne noblemente sencilla, sin concesión alguna a los efectos exteriores? Ahí radica el magnetismo secreto del alma de artista que subyuga todo, y que nos obliga a seguirlo bajo el imperio místico de la música pura, de la música verdadera. Por el espíritu de Casals pasan sin rastro los años, no dejan huella las tempestades de la vida. Su cuerpo, su físico podrán estar tal vez algo fatigados; pero su alma, su espíritu brillan siempre con esplendor deslumbrante.

Cada una de las obras interpretadas por este maestro insigne, Bach, Beethoven, Brahms, Haydn, Schumann o Boccherini, etc. fueron arquetipos del estilo más depurado. Así logró categoría de acto solemne la versión del "Concierto en re mayor" de Haydn, con acompañamiento de orquesta. Sonidos que parecían del otro mundo nos conmovieron hondamente. Las frases musicales se destacaron, merced a los matices expresivos del intérprete, en forma plástica, y nos transportaron a la época en que fueron creadas. Del juego gracioso de los temas resaltaba, rodeado de gloria, el perfil benigno de Haydn. El concierto de Dvórák, el con-

traste vivo de la sencillez haydniana, obtuvieron una interpretación fogosa, juvenil y, sobre todo, poética. No olvidemos señalar que Juan José Castro como director de orquesta, cumplió dignamente su cometido.

IVY HERCZEGH KONJOVICH

GEORGE GERSHWIN (*)

Durante el invierno del año 1923 un disco giraba continuamente sobre un pequeño fonógrafo barato — inseparable compañero de viaje que me había consolado del ruido en Nueva York, del silencio en Antofagasta, de la nostalgia de América en Europa, de la nostalgia de Europa en América, del Pacífico en el Mediterráneo y del Mediterráneo en el Atlántico, y que me había visto conversar de jazz con negros de Harlem y con el duque de Windsor.

Este disco se llamaba *Nashville Nightingale* y me fué robado por Ansermet, so pretexto de llevárselo a "Igor". El hecho es que nunca más volví a juntarme con mi *Nashville Nightingale*, una maravilla de disco. Pero el nombre de George Gershwin, su autor, (y ejecutante en el piano), quedó desde entonces grabado en mi memoria junto a mi pasión del jazz. Desde aquella época cada año me traía, vía Gershwin, uno o varios discos favoritos en que quedaban asociados — como quedan asociados en los perfumes — recuerdos de ese mismo año. Así *Fascinating rythme* y *Lady be Good* huelen a acontecimientos que pueden llamarse 1924; *That certain feeling*, 1925; *Clap yo hands*, 1926; *Funny face*, *My one and only*, *S' Wonderful*, *The man I love*, 1927; *Liza*, *I mean to say*, 1929, etc. Por el mundo millones de pies han seguido el ritmo de esos "bailables", millones de orejas los han oído, millones de voces los han tarareado, millones de memorias han retenido la alegría de esas canciones y millones de corazones se han apretado, quizás, al volverlas a oír después del paso de los años que, sin querer, las vuelven melancólicas para los que las conocían.

Hoy, mientras en todos los cines del mundo, mientras en América, en Europa, en Africa, en Asia, en Australia, los maravillosos pies de

(*) Nacido en Brooklyn, New York, el 26 de septiembre de 1898; muerto en Hollywood, a fines de julio de 1937.

Fred Astaire y de Ginger Rogers, "who walk on air", zapatean, bailan y patinan "al compás del amor", George Gershwin ya no oye. Por lo menos, ya no oye a nuestra manera, él, tan físicamente, tan agudamente sensible al ritmo, dispensador de ritmos. George Gershwin ya no oye. Y como siempre, en este mundo nuestro, desesperadamente convencional y paradójico, es el momento que elegimos para decirle que lo queríamos, que su muerte nos apena y que más que nunca la alegría de sus canciones se tiñe, para nosotros, de tristeza.

VICTORIA OCAMPO

CRONICA DE CONFERENCIAS

El público de las conferencias trasiega de sala en sala. No es para menos. Nos visitan viejos amigos — María de Maeztu, Américo Castro, Gómez de la Serna, García Morente — y oradores nuevos como Gilles de la Tourette, Kessel y Peyre, además de las conferencias de gente de la casa. De lo que nos alcance, y sin atropello, hablaremos en estas crónicas impresionistas.

MARÍA DE MAEZTU

La más activa, la más dinámica, la más aplaudida de la temporada: María de Maeztu. Menudita, fervorosa, dura por fuera y por dentro tierna como una niña, María de Maeztu es una inteligencia que dialoga, que dramatiza cualquier tema en una conversación tan espontánea, tan flúida y creadora que verla y oírla, independientemente de la proposición filosófica que ella plantee, es ya un espectáculo incitante. No importa dónde vayáis a escucharla, si en la intimidad de una clase de seminario o en la sala amplísima y para todo el mundo. Siempre veréis a María de Maeztu derechita, simpatiquísima, españolísima, con una sencillez y con una sinceridad increíblemente antiacadémicas, pero dominado con su enérgico hechizo al público fascinado. A veces se pone soberbia, con el "duende" de una oradora de barricada: alta la frente, tribunicio el gesto, ardorosa

la voz... En otras ocasiones es la Maestra, la maestra que explica con llaneza, en un lenguaje chisporroteante y popular, matizado de sucedidos y de humoradas, los más arduos problemas de historia de la cultura. Y hay algo de magia en sus fulgurantes improvisaciones. Sus conferencias son un poco de Teatro. Porque María de Maeztu evoca las ideas con tal fuerza dramática, tratándolas como personas, dialogando con ellas y dirigiendo la mirada, el ademán y la pregunta al lugar del proscenio donde (¡no hay duda!) está el mismísimo Platón, que el público ni respira ante esos movimientos espirituales en marcha, ante esos siglos que se ponen de pie y entran en escena, ante esos tremendos fantasmas de filósofos que cruzan la sala, conjurados por la taumaturga. Y María de Maeztu los saluda, conversa con ellos, hace las representaciones del caso y hasta los invita a que se sienten. ¡Eso no es un monólogo, eso es un discurso!: es un coro de voces, un drama con personajes invisibles, un diálogo en el que también nosotros intervenimos (pues María de Maeztu suele mirarnos a los ojos y pedirnos nuestra opinión). De pronto María de Maeztu dice:

— Y ahora, señora Razón, se sentará usted en esta silla, en ésa que está ahí.

Y la Razón, en efecto, se sienta. Luego, María de Maeztu traza en el aire un círculo de fuego ¡y se aparece Kant! (¿Os dáis cuenta de lo que es esto?) Y Kant (¡trance patético, sublime, en la historia de la inteligencia!) pisa firme el escenario, saluda al público con la reverencia más graciosa que el pobre puede, se acerca a la presuntuosa Razón (muy confiado en Descartes y Cía.) y comienza el interrogatorio decisivo...

De esta magia es capaz María de Maeztu.

AMÉRICO CASTRO

El espíritu de Américo Castro — agudo y de muchos filos — le sube como un puñal desde la oscura carne hasta la luz del rostro y allí esgrime su finura mientras la palabra va explicando al Arcipreste. O a quien sea. Esa imagen de un ingenio en tensión, punzante, sutil, penetrador, que pincha a la mariposa en su vuelo y, de un limpio tajo, descubre la

vida bajo la piel, nos obsesiona a medida que oímos a Américo Castro en su curso de literatura comparada.

Se planta ante el público como una templada hoja de acero, puro nervio, puro carácter (también pura sensualidad), y con el hablar áspero va desgarrando velos hasta tocar, en lo hondo, el milagro de una época, de un autor, de un solo verso. Y aquí Américo Castro se transfigura: muestra al auditorio — clavado en la punta de su dialéctica — el corazón vivo de viejos códices a los que se suponía muertos, el fresco lirismo de un texto inadvertido, toda la filosofía agazapada tras las palabras: y, en ese instante único, brilla en su cara de metal la sonrisa enternecida, el guiño malicioso, la complicidad... El público también se emociona: acaba de asistir a una resurrección.

El saber, la inteligencia, la intuición, la simpatía artística de Américo Castro traspasan la dureza de los siglos y nos abren el camino para que intimemos con legítimas minas de oro. Hay quienes no saben, no pueden, no quieren seguirlo en esa difícil — y deliciosa — aventura. Hay quienes, mientras Américo Castro explica, se levantan y abandonan la sala: afuera los espera el novio o el cocktail. Entonces el fino estoque se hace arma, y Américo Castro suspende la conferencia, apunta al guarango, lo persigue por todo el salón, lo abochorna, le marca la cara y luego lo deja ir. ¿Recordáis la escena? Américo Castro ha visto que un estudiante se levanta a los diez minutos de iniciada la clase. Le atraviesa de lado a lado con miradas furiosas, ¡y ya no habla más! Américo Castro ya no habla más. Y el silencio aturde al desertor, que se encoge, que quiere reducirse a un punto y desaparecer. Pero ¡ay! está en el aula magna de la Facultad de Filosofía y Letras, y las puertas quedan lejos... El público espía sus movimientos de lucha acosada. La lucha se lanza desesperadamente sobre una de las puertas. ¡Maldición!: está clausurada. Entretanto, Américo Castro inmóvil, silencioso implacable... El infeliz, vencido, se vuelve hacia el profesor, abre los brazos, sonrío a punto de llorar, se entrega. Mas el profesor no baja la vista. Clima de pequeña tragedia. Nadie chista. Y el tiempo pasa, pasa... Y el ratoncito, sacudido por otra convulsión, huye de nuevo, encorvado, chillando un fingido acceso de tos y a todo escape sobre la felpa del pasillo. Al fin llega al agujero y se escurre. Américo Castro, inmóvil, silencioso implacable,

retoma la disertación. Pero, minutos después, se levanta una pareja; y luego se retira una señora; y ya se alza otra niña... Américo Castro estalla, reta, amenaza, inicia allí mismo una campaña contra la guaranguería argentina (¡buen éxito, don Américo!), se serena, coge el *Libro del Buen Amor* y prosigue su maravillosa conversación sobre el maravilloso Arcipreste.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

CALENDARIO

(REVISTA DE TEMAS DEL MES)

OJO POR OJO Y DIENTE POR DIENTE, O LA MORAL FASCISTA. — Según un telegrama de la *United Press*, fechado en Roma el 16 de septiembre, la revista "Regime Fascista" pide en su último número que se declare el "boycott" a las obras de Aldous Huxley, atendiendo, dice, a los sentimientos antifascistas del autor, expresados en una reciente conferencia. Además, la revista aludida dice lo siguiente respecto al autor de "Con los esclavos en la noria": "Es uno de los más ardientes partidarios de la democracia que hacen la cruzada antifascista; como sinceros devotos de la fórmula ojo por ojo y diente por diente, reclamamos el "boycott" para las obras de Huxley que, hasta ahora, gozaron de singular favor entre nuestros periodistas y mujeres lectoras quienes gustan el fondo lascivo de su prosa cerebral".



PRÓXIMO CENTENARIO DE JOSÉ MARÍA HEREDIA. — Se han cumplido 112 años de aparecida la edición *princeps* de las poesías de José María Heredia. José Ma. Chacón y Calvo, deseoso de que el centenario de la muerte del poeta antillano — acaecida en México, en 1839 — no sea "un centenario más, protocolario y externo, sino el homenaje de todo un pueblo a su poeta nacional", publica (*Revista - Cubana*, abril-junio 1937) un documentado estudio sobre el cantor del "Niágara" del que transcribimos lo siguiente: *Poeta de la naturaleza, poeta civil — en sus dos manifestaciones — la esencia de su arte es el sentimiento de la patria y el sentido de humanidad. Si hubiera sido él tan sólo fuerza y calor en las descripciones, o elo-*

cuencia enérgica en las poesías patrióticas, Heredia tendría un interés formal, pero no hubiera encarnado nuestras aspiraciones ni presentado la de un continente. Dió con el alma espiritual del paisaje, penetrado en ella, llegó a identificarse con el alma, a medio formar entonces, de nuestra patria, y apartada su vista de las cosas exteriores fueron borrándose los matices de la naturaleza física, y fué acentuándose cada vez más, para decirlo con expresión de Hegel, el imperio infinito del espíritu”.



JESÚS Y LOS GERMANOS. — Nuestro colaborador Emile Gouiran, filósofo francés, católico, radicado en la Argentina, y actual director del Instituto de Filosofía de Córdoba ha publicado un folleto titulado: EL PROBLEMA JUDÍO DESDE EL PUNTO DE VISTA DE UN CRISTIANO. Destacamos esta página significativa:

“El esfuerzo del hitlerismo por encarnar la raza aria en un Dios que sería de su sangre y de su raza, es una prueba evidente de los excesos a que esto puede llevar. No hace mucho tiempo una revista alemana informaba que Jesús era en parte de raza aria y en parte de raza judía. Evidentemente, lo que se podía encontrar de bueno en Jesús pertenecía a su origen ario. Lo que la mentalidad hitlerista descubría en Jesús de perturbado, pertenecía a la raza judía. Vale la pena que se cuente esa historia. Según ella, en los primeros siglos un funcionario alemán habría sido enviado a Judea por las autoridades romanas y allí habría conocido a cierta María y sin duda las cosas debieron ir muy bien, pues ese funcionario debió partir de Judea abandonando a María, y entonces un buen hombre, que llevaba el nombre de José, aceptó tomar la responsabilidad del hijo. La historia es deliciosa por lo absurda, pero lo absurdo es connatural de toda teoría racial. El ejemplo más sorprendente, desde el punto de vista científico, sería el de Gobineau”.

Por su parte *The New Statesman and Nation*, (Londres, 2 de julio), da cuenta de la controversia habida entre dos grandes periódicos alemanes sobre otro aspecto de esta lucha racial.

“Dudamos que la historia moderna pueda señalar una controversia más odiosa que la llevada a cabo entre DER STÜRMER y SIEGRUNE, el órgano militante del “nuevo credo germano”. Ambos periódicos son rabiosamente antisemitas, pero disputan sobre cristianismo. DER STÜRMER lo describe, en un número especial, como un movimiento mundial de heroicas proporciones. La Crucifixión, para DER STÜRMER, ha sido el primer “asesinato ritual”. SIEGRUNE, replica también en número especial, haciendo ver que DER STÜRMER ha olvidado a San Pablo y ha entendido erróneamente a Jesucristo. Refiere las “diferentes aventuras” de éste en los años en que estuvo “sembrando su avena salvaje” y deduce su “cobardía judía” del hecho que nuestro primer conocimiento de Jesús nos lo presenta escapando a un posible peligro. Además explica el Sermón de la Montaña como una serie de máximas confusas destinadas a trastornar la mente de gentes ingenuas... En las Bodas de Canaán, Cristo habló

a su madre con una insolencia que “la juventud germana debe cuidarse mucho de tomar como modelo”. “Groseramente ofendió la majestad de la muerte” y echó a los mercaderes del Templo del modo como se hace con la “chusma bolchevique” de una iglesia. Esta notable entrega de SIEGRUNE trae un retrato de Ludendorff, uniformado, con este encabezamiento: “Este hombre también luchó contra los fariseos y teólogos en su propio pueblo, siendo no reconocido, vilipendiado y despreciado”. No estamos seguros si es un palo para Cristo o para Hitler. Pero evidentemente se hace necesario un fallo del Führer. ¿Debe Jesús ser considerado como judío, como un ser inhumano, o fué un ario suciamente asesinado por los judíos?”.



EL PURISMO DE IGOR STRAWINSKY. — ¿Purismo? Pureza, netitud, más bien, ya que el afán esencial de Strawinsky no tiene nada que ver con lo que se entiende hoy comúnmente por música pura o por poesía pura. Es una de las primeras observaciones que hace André Schaeffner (*Europe*, París, 15 junio) en el documentado estudio dedicado a la estética de Strawinsky, tomando como base los dos tomos de *Crónicas de mi vida*, publicados en castellano por SUR. He aquí un fragmento de su análisis:

“Posee Strawinsky un sentido crítico que se ha ejercido principalmente a expensas de la música que le rodea. No hay ningún cepo del arte “moderno” — exotismo, fierismo, maquinismo, neoclasicismo — que Strawinsky no haya desmontado rápidamente. Si él mismo es responsable de algunas modas, supo abandonarlas antes que aquellos que le seguían más de cerca pudieran darse cuenta. Constantemente ha realizado otra cosa que lo que se esperaba de él, y no por juego sino por convicción. Cuando entre 1910 y 1911 componía PETRUSCKHA no hacía otra cosa que envolver con una música de “ballet” el núcleo duro de un “concerstück” para piano y orquesta, punto de partida de la obra. La existencia de ese núcleo había sido eclipsada, sin duda, por los atractivos exteriores del “ballet” donde el gusto de entonces sólo vió arte popular ruso. Ahora bien, ese “concerstück” que llena el segundo cuadro del “ballet” inauguraba nada menos que una vuelta al “concerto” de piano, género tan despreciado antes, y que en los años siguientes a la guerra y hasta hoy se beneficiaría de un verdadero renacimiento.



LAS PERSECUCIONES CONTRA LOS CATÓLICOS EN EL TERCER REICH. — Bajo este título la revista *Esprit* (París, julio) publica un extenso informe lleno de datos concretos e impresionantes sobre el trato que reciben los católicos en la Alemania hitleriana. Si nuestro espacio lo consintiese, y como otras publicaciones más obligadas a ello no se han creído en el deber de divulgarlo, gustosos daríamos un amplio extracto de tan elocuente documento. Bástenos decir que en él se detallan con toda

precisión los procesos y las condenas a que han sido sometidos un gran número de preladados católicos, acusados de "delitos" tales como la propaganda pacifista, el espíritu de aproximación entre Alemania y Francia y otros similares. Limitémonos a transcribir algunas conclusiones del informe aludido:

"Entra en los métodos del Estado totalitario combatir todas las ideologías que se opongan a la idolatría del Estado y de los hombres a su frente. La base de las dictaduras fascistas es la obediencia ciega de todos los ciudadanos. Todos los intereses de estos, comprendiendo en ellos las concepciones religiosas, deben ser subordinados a las doctrinas propagadas por el Estado. Lejos de proteger a sus sujetos el Estado fascista, exige, por el contrario, que el ciudadano se entregue únicamente al servicio del Estado, y este servicio toma cada vez más la forma de un culto idolátrico y fanático".

"Hitler ha tenido frecuentemente la audacia de vanagloriarse de su "misión divina", mientras que los jefes nacional-socialistas, más audaces todavía, no vacilan en asegurar que el verdadero Embajador de Dios es Hitler y no Jesucristo. Los esfuerzos de la propaganda nacional-socialista para discernir tal título a la persona de Hitler no datan de nuestros días.

"Ya en el número 142 del "Bayrischer Kurier", del 25 de mayo de 1923, encontramos la frase siguiente de Hitler: "¡No queremos otro Dios que Alemania!". Para Hitler, Alemania no significa otra cosa que su propio movimiento nacional-socialista, y éste, por lo demás, encuentra su símbolo, la cumbre de su expresión en la propia persona del fñhrer; de ahí la asociación de ideas que pone sobre el mismo plano a Dios y a Hitler no hay más que un paso.

"Fácil es comprender la violencia con que Hitler lleva su campaña contra la fe católica si se considera que las tendencias del catolicismo son diametralmente opuestas a las aspiraciones imperialistas del nacional-socialismo; la universalidad de la Iglesia contradice el mito nacional-socialista de "la raza, la tierra y la sangre". El pacifismo católico, resultado de la universalidad de nuestra fe, no puede ser tolerado por los adversarios declarados de la paz".



NIÑOS A CUALQUIER PRECIO. — Walter Broackman, en un artículo intitulado "La ilegitimidad en Alemania" (*Current History*, julio de 1937) comenta el método adoptado por el III Reich para lograr, anulando todo derecho social y todo sentimiento humano, el aumento de población. Dice que "la Alemania nazi, en su fase de repoblación, presenta el cuadro de una vasta incubadora. En ella se mantiene la temperatura requerida mediante un aparato de aire caliente ideado por el Ministerio del Interior y puesto en práctica por el Departamento de Eugenesia, con la asistencia de ingenieros cuyo deber es velar para que el abastecimiento no se acabe y el aire no se enfríe. Lo que sale de esta moderna máquina de crianza es el héroe nórdico. Antes

de describir los métodos empleados para producir esta super-humana criatura tal como está siendo llevada a cabo, advirtamos que esta incubadora está dando al mundo probablemente la más abundante cosecha de niños ilegítimos de que hasta ahora se tenía noticia”.

Enumera luego los medios de que se vale el gobierno nazi en su campaña de obtener “niños a cualquier precio”; y particularmente hace notar la edad de las nuevas madres, que por lo regular son muchachas de quince años. “Elementos fundamentales de tal cosecha, son estas dos innovaciones nazis: el LANDJAHR (tiempo de trabajo obligatorio en granjas) y el ARBEITSDIENST (servicio obrero). Bajo el régimen de Hitler toda obrera, y todas las muchachas alemanas que puedan trabajar, entre la edad que dejan la escuela y los 25 años, deben, para continuar en su empleo u obtener uno por primera vez, ponerse a prueba, por un año trabajando en una granja. La explicación aparente que a este “servicio” se da es la misma exigida a los futuros profesores de altas matemáticas; — una educación complementaria con arreglo al credo fundamental nazi de “fraternidad”, que se implanta viviendo y trabajando en las “eternas, honrosas labores del suelo, lado al lado del hermano”.

Hay que estar en el secreto del nuevo lenguaje germano para captar el verdadero significado de todas estas palabras, pero no hay duda que las trabajadoras en el LANDJAHR y el ARBEITSDIENST, lo aprenden rápidamente por propia experiencia. Y también sus padres al recibir cartas más o menos como ésta: “Querida mamá: estoy a la espera de un nene... Y como yo, hay aquí otras tres muchachas...”



CON ANDRÉ GIDE, A MIL DOSCIENTOS METROS BAJO TIERRA. — La interview literaria ya no sabe a qué nuevos terrenos acudir, desde qué ángulo insólito sorprender la vida íntima del escritor. No nos extrañe, pues, que un repórter francés haya aprovechado la ocasión en que André Gide descendía por los túneles de una mina, en el Borinage, a mil doscientos metros de profundidad, para extraerle algunas confesiones interesantes (*Nouvelles Littéraires*, 3 de julio). He aquí algunas muestras:

“Durante toda mi vida he creído que la cuestión moral era la única, o la de resolución más esencial; que el hombre importaba más que los hombres. Lo creo todavía, pero me he dado cuenta de que es preciso facilitar a los hombres la subsistencia material antes de hablarles de su alma. No digo que las cuestiones materiales sean más importantes que las cuestiones morales; pero en tanto que las cuestiones materiales no estén resueltas, no se podrá hacer nada”.

“Repito que no hay necesidad más urgente que la de nutrirse, pero, al mismo tiempo, reconozco que no hay nada, en el hombre, menos interesante. Sólo a partir de ahí pueden desenvolverse la obra de arte, la danza, el canto. Característico de la literatura francesa es que sus héroes sean gentes satisfechas, exentas de preocupación por las cuestiones materiales. De ahí la posibilidad de un florecimiento a veces perfecto.

De ahí igualmente su apartamiento de la realidad, su tendencia a perderse en lo abstracto y lo ficticio". ¿...Pero cuántas gentes nos parecen hoy interesantes simplemente porque son miserables del hombre, y no de algunos, sino de todos? ¿Podrá la máquina permitir hoy una liberación? Ahí reside la cuestión. Mientras el equilibrio no sea restablecido, la necesidad de comer seguirá primando sobre todo lo demás. He ahí explicado por qué las cuestiones sociales se adelantan en mi espíritu a las cuestiones de arte. Únicamente cuando las primeras sean resueltas, el arte podrá desenvolverse".



WALDO FRANK EN OPOSICIÓN. — Waldo Frank, (en *The New Republic*, New York, julio 14), explica a sus lectores por qué no contestó a la carta, publicada en esa misma revista, donde Earl Browder, secretario del partido comunista de Estados Unidos, le reprochaba su propuesta de que se formase un jurado de hombres apolíticos para oír la defensa de Trotsky. Waldo Frank promete a sus lectores un próximo ensayo donde analizará los problemas urgentes, básicos y trágicos que se plantean en el movimiento revolucionario actual; luego dice:

"Mi alianza con cualquier grupo o partido político nunca me ha impedido sentirme independiente y disentir ideológicamente con ciertos principios que en los círculos marxistas pasan por ortodoxos. Por estas disensiones he incurrido muchas veces en el disfavor de escritores "oficiales" y de funcionarios del partido, — y si entonces se manifestaron menos intensamente que ahora fué simplemente porque mi disensión, planteada en términos filosóficos o estéticos y no aplicada a fines específicamente políticos, les pareció sin importancia a esos hombres ajenos al lenguaje de las ideas.

"Pero estas antítesis dialécticas no me han hecho perder mi sentido de solidaridad, en la causa común, con otros trabajadores revolucionarios. La controversia actual, en esencia, no cambia nada: es únicamente la maduración en términos de hecho de una lucha que he sostenido durante años en muchos frentes literarios con comunistas, socialistas y trotskistas por igual.

"He sostenido siempre que el movimiento revolucionario, doctrinalmente no ha madurado aún; en lo que a visión y ética respecta es todavía una protoforma; y esta es una de las causas básicas de sus fracasos políticos. Sé que tras los sucesos de Moscú están justamente estos problemas fundamentales y, por esto, me sentí obligado a hacer mi propuesta. Reitero aquí lo que dije al final de esa propuesta: Cualquier partido que por cualquier razón, por más "políticamente urgente" que ésta sea, carezca de la prudencia necesaria para afrontar ahora estos problemas, morirá como partido revolucionario."



EL TIEMPO DEL DESPRECIO. — Este título de Malraux es utilizado por un comentarista, Pierre-Aimé Touchard, (*Esprit*, París, julio), para definir la época de desprecio de la vida y de la persona humana que vivimos. Tras señalar el estupor que le causan los últimos procesos de Moscú, la ejecución del mariscal Tukhatchevski y de otros siete generales, escribe:

“No podemos aceptar la complicidad que esa monstruosa humillación hace caer sobre todos los hombres; no podemos aceptar ese fatalismo en virtud del cual algunos han intentado explicar las abdicaciones morales de la conciencia soviética. Si es cierto que todas las revoluciones arrastran tras ellas un pesado manto de deshonor; si es cierto que un revolucionario puede no ser más que un hombre “como los demás”, con derecho a los mismos fracasos y a los mismos extravíos, denunciemos entonces el mito de la revolución. Pero como nosotros creemos en la santidad necesaria del acto revolucionario, en la revolución que “será moral o no será tal revolución”, tenemos hoy, al menos, el deber de exigir de todos aquellos a quienes las circunstancias llevan a colaborar directa o indirectamente con el comunismo, una desolidarización efectiva respecto a esos métodos.

“No sufriríamos menos, por otra parte, viendo aplaudir a aquellos que han glorificado las atrocidades de Guernica, a aquellos que han justificado el rasgo de “fiereza y de honor” del gobierno alemán vengando con el bombardeo de Almería a los muertos del Deutschland, o aún a aquellos que silenciaron ese “incidente lamentable” por prudencia o por política. Pero necesitaríamos saber quiénes son los traidores a la revolución: si aquellos que denuncian sus errores, o quienes los cometen, los que abominan del asesinato, o quienes asesinan”.

Y más adelante:

“Sea como sea, el problema hoy día no está solamente en esas ejecuciones. Está también en la espantosa unanimidad de los comunistas, no sólo para cubrirlos sino para glorificarlos. En los tiempos más sombríos de la Inquisición hubo cristianos que se levantaron para condenarla. En la misma Alemania hitleriana todos los días se elevan voces contra la dictadura. Pero de todas las provincias de la U. R. S. S. no suben hacia el Padre del Pueblo otra cosa que aclamaciones”.

Y concluye:

“...tales mentiras son vanas. No pueden servir a ninguna causa. El mismo sacrificio de los individuos no prestará ningún auxilio a la colectividad que se quiere salvar. Los hechos de la U. R. S. S. están ahí para probarlo. La revolución rusa ha sido traicionada por sus jefes, por la falta de fe de sus jefes en el hombre. Cuando se releen los recuerdos sobre Lenin queda uno impresionado por la desconfianza en que vivía respecto a sus compañeros. Los revolucionarios rusos creyeron poder prescindir de esta manifestación elemental de la ley moral: la amistad, la confianza entre compañeros de una misma obra. Eso es, quizá, ante todo, lo que les ha perdido. En cuanto a mí, no estoy lejos de creer que para que una revolución verdadera se

cumpliese, bastaría con el encuentro de doce hombres que tuvieran una vocación política precisa, y, al mismo tiempo, el culto de la amistad y de la fidelidad. Por la amplitud de sus destinos la política confina hoy día con la epopeya; hagamos votos porque encuentre alguna vez las virtudes de los tiempos épicos: la lealtad, la fidelidad. Bajo estas palabras, tan sencillas, se encuentra efectivamente la fe en el hombre y el respeto del hombre, sin lo cual es vano esperar que podrá nunca realizarse algo grande".



UN JUICIO DE KLAUSS MANN SOBRE "CON LOS ESCLAVOS EN LA NORIA". — En una revista de lengua alemana (*Das Wort*, N° 3), editada en Moscú por los mejores escritores germánicos, expatriados de su país, Klaus Mann comenta muy agudamente *Con los esclavos de la noria*.

Después de afirmar que sin duda alguna Huxley es uno de los hombres más inteligentes de la actualidad, dice que su última novela es lo mejor en una obra total ya de por sí excelente, pues el autor se encara en ella con los problemas centrales de nuestra existencia y trata de encontrarles solución.

"Por ello, sigue diciendo Klaus Mann, esta novela se diferencia de las otras, especialmente de *"Contrapunto"*. Huxley era, hasta hoy, el observador pasivo, el curioso burlón. Tenía todos los méritos intelectuales; encanto, travesura, malignidad exquisita, pero carecía de amor. Parecía estar relacionado sólo de manera fría e irónica con esos personajes que con facilidad soberana hacía vivir ante nosotros. Pero Huxley sabía lo que le faltaba, y sufrió por esa carencia en su propio corazón de fervor y de calor humano. La frialdad y la dureza de ese corazón — demasiado controlado por la razón — son sometidas, en su última novela a un juicio severo"



PLAN DE ARTE FEDERAL. — El Gobierno de los Estados Unidos de Norte América ha establecido recientemente el "Plan de Arte Federal" — parte de una serie de planes a ejecutarse — encaminados a proteger el trabajo y mejorar la situación económica de los artistas plásticos. Al mismo tiempo ha creado galerías de arte en ciudades donde antes no existían y donde, además de las exposiciones se dan conferencias sobre arte. El director nacional del "Plan Federal de Arte" es Mr. Holger Cahill. Del comentario que le ha dedicado V. F. Calverton (*Current History*, New York, julio de 1937), destacamos lo siguiente:

"El Plan de Arte Federal" emplea actualmente a 5.300 artistas en sus diversas actividades, que van desde el simple tecnicismo en miniatura decorativa hasta las complejas necesidades del cuadro mural. El Plan está basado sobre el principio de "que no es el genio aislado sino un profundo movimiento general lo que mantiene

el Arte como una función vital en la cultura. El arte no es cosa de raras, ocasionales obras maestras. Ese criterio supersticioso sobre las obras maestras es un fenómeno del siglo XIX. Fué una elemental idea de coleccionista y tiene poca relación con la evolución del arte". El gran propósito del "Plan de Arte Federal" no es solamente proveer de medios de vida a los artistas y fomentar la calidad del trabajo de los mismos, sino también cultivar por parte del pueblo americano un mayor interés y amor por el arte. Reconociendo que el problema básico reside en valorizar el arte entre el pueblo, el Plan ha hecho hincapié sobre significados y técnicas para enseñar al pueblo la importancia del arte, como si se tratara de que él mismo lo cultivase. "El valor fundamental en Arte no es la superproducción", establece Mr. Cahill, "sino la consunción". En lo referente a crear "nuevos públicos", para el arte, el Plan ha abierto galerías experimentales en muchos Estados donde antes no existieron. Cientos de personas que nunca en su vida habían visitado una galería concurren a ellas y han venido a comprender el arte como algo diferente de cuanto imaginaron antes".



"MARX Y EL PROBLEMA DEL HOMBRE". — Bajo este título el gran filósofo alemán (pero, naturalmente, residente hoy día fuera de Alemania) Pablo Luis Landsberg escribe (*La Vie Intellectuelle*, París, 10 de julio) un importante ensayo al que pertenecen las siguientes conclusiones:

"A pesar de las críticas severas que creemos haber justificado, no desconocemos ni el interés ni el valor del marxismo. Siempre será un mérito de la filosofía de Marx el haber planteado más radicalmente que Kant y más concretamente que Hegel el problema del carácter histórico del hombre, de su "historicidad"... Marx acierta al recordarnos, contra un idealismo embustero, la realidad de un sentido primero del hombre corporal y de sus necesidades. Aunque no vivimos sólo de pan, el pan de cada día es la primera de las gracias que imploramos. Es orgullo e insuficiencia definir al hombre como "una cosa que piensa" o como "un alma alojada en un cuerpo"... ¿Primacía del espíritu? sin duda... pero esta primacía no es simplemente el olvido de lo material. El asceta tiene el derecho y aún el deber de renunciar a toda satisfacción sensible si tal es su vocación divina; pero ¿qué decir del hombre político, mundano y satisfecho que trata de "materialismo sórdido" la aspiración de la masa obrera a una vida que escape a la miseria?... Uno de los deberes de la sociedad humana es el de velar porque cada uno posea el minimum de bienestar; pues si la miseria puede ser en ciertos casos una condición para salvarse, normalmente es causa de muchos males. Por lo demás, la alternativa entre materialismo marxista e idealismo burgués no es obligatoria... Una misión cristiana y total del mundo y de la naturaleza humana extraerá verdades parciales de cada doctrina y las integrará en una misión completa del hombre, a la vez espiritual y corporal. Esta antropología cristiana puede

servir de base a una filosofía personalista de la sociedad inspirada por la justicia y el amor. El humanismo de Marx, aunque real, es sólo parcial y... debe ser trascendido por un humanismo integral”.



OTRA VISITA A VIRGINIA WOOLF. — Tras la descripción del mundo familiar en que se mueve la autora de *Orlando*, hecha por Victoria Ocampo en uno de los pasajes de su conferencia sobre *Virginia Woolf, Orlando y Cía.* — que apareció en el número anterior de SUR — resulta interesante confrontar dicha versión con otra de la misma autora y del mismo medio, hecha también por una mujer: Marguerite Yourcenar (*Les Nouvelles Littéraires*, París, 10 julio):

“Encima de un piso bajo, ocupado por las oficinas de la casa editorial que dirige su marido, Leonard Woolf, y cuyo catálogo ha reunido desde T. S. Eliot a Katherine Mansfield los nombres más importantes de la literatura inglesa de 1919 a nuestros días, Mrs. Woolf vive y trabaja en algunas habitaciones calidamente tapizadas de libros, que instantáneamente me hacen pensar en la pequeña pieza donde el Neville de “Las Olas” se consagra a la poesía y a la amistad. La misma iluminación velada que parece temer asustar al pensamiento, sometiendo los rostros a la inquisición cruel de la luz, la misma presencia amical del fuego, la misma sensación de encontrarse a la vez en el corazón de Londres y en la intimidad de uno mismo. Raramente he experimentado hasta este punto el sentimiento de una extrema unión entre la obra de un artista y la atmósfera de su vida.

“Mirando perfilarse en la penumbra este rostro de joven Parca, apenas envejecida, pero delicadamente marcada con los signos del pensamiento y del cansancio, yo me decía que el reproche del intelectualismo se dirige frecuentemente a las naturalezas más finas, a las más ardientemente vivas, obligadas por su fragilidad o por su exceso de fuerza de recurrir sin cesar a las raras disciplinas del espíritu. Para tales seres la inteligencia no es sino un vidrio perfectamente transparente tras el cual miran, de modo atento, pasar la vida. Y mientras Virginia Woolf dirigiendo la conversación hacia el estado presente del mundo, use con sus inquietudes y sus tormentos que son los nuestros, y en los cuales la literatura sólo ocupaba un pequeño lugar, yo, pensaba aparte que precisamente nada está completamente perdido mientras obreras admirables continúen tejiendo pacientemente, para nuestro gozo, su tapicería llena de flores y de pájaros, sin mezclar nunca indiscretamente a su obra la exposición de sus cuitas...”.



IX CONGRESO INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA. — Acaban de publicarse los trabajos del IX Congreso Internacional de Filosofía (Congreso Descartes) realizado recientemente en París. Más de 300 comunicaciones, exactamente 308, fueron presentadas al Congreso, pero, a pesar de su número, sólo la quinta parte están dedicadas a estudios

cartesianos: la metafísica y la ciencia cartesianas, la historia del pensamiento de Descartes y la influencia del cartesianismo. En cambio, más de un centenar de trabajos se refieren a cuestiones vinculadas con la ciencia: unidad de la ciencia, el método y los métodos, la lógica y la matemática, la causalidad y el determinismo; el resto atañe a problemas filosóficos tales como el análisis reflexivo y la transcendencia, las relaciones del alma con el espíritu, con el cuerpo y con Dios, los problemas del valor: normas y realidad.

Caracterizó al Congreso una amplia y efectiva colaboración internacional, pues, además de los países occidentales de tradición filosófica y científica, intervinieron en él países como Letonia, Finlandia, Grecia, Rumania, Turquía, Egipto, Palestina, India, China, Japón. América del Sur estuvo representada por dos trabajos: uno del Brasil y otro de la Argentina a cargo este último de Emile Gouiran, y ya publicado en el número 32 de SUR.



“NOSOTROS”. — Destacamos con verdadera simpatía la infatigable labor cultural que viene desarrollando nuestro colega *Nosotros*. No podía esperarse menos de una publicación que cumplió satisfactoriamente en su primera época el plan trazado por sus fundadores, quienes siguen al frente de la revista. Más de treinta años de vida — sumando las dos épocas — cuenta *Nosotros* lapso que, en nuestro medio apático y naturalmente propenso a desvalorizar toda empresa cultural, es el más elocuente testimonio en elogio de esta publicación.

Queremos señalar en esta oportunidad — como una prueba más de la fecunda labor que realiza *Nosotros* — el número extraordinario que ha dedicado al II Congreso Internacional de Historia de América.

ESTE TRIGÉSIMO SEXTO NÚMERO DE "SUR"
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA TREINTA
DE SEPTIEMBRE DE MIL NOVECIENTOS
TREINTA Y SIETE, EN LA IM-
PRENTA LÓPEZ, PERÚ 666,
BUENOS AIRES

