SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

OCTUBRE DE 1937

BUENOS AIRES

AÑO VII

THE PART OF THE PARTY OF THE PARTY OF SEED THE PROPERTY.

SUMARIO

CONDE DE KEYSERLING

UN CAPITULO DE MIS MEMORIAS

RUDOLF KASSNER (II)

ERSKINE CALDWELL TE ESTAMOS MIRANDO, INÉS

HENRI MICHAUX

AVENTURAS

EDUARDO GONZALEZ LANUZA

ODA A LA ALEGRIA

N O T A S

E. M.: Maestros extranjeros. - POLEMICA - Guillermo de Torre: Por un arte integral. — PREMIOS LITERARIOS — Bernardo Canal Feijóo: Radiografías fatídicas. - LETRAS FRANCE-SAS - Ernesto Palacio: La experiencia rusa de André Gide. - LETRAS ARGENTINAS - Luis de Elizalde (hijo): "El escalón".-LETRAS HINDUES-A. M. B. Un libro del Swami Vivekananda. - IN ME-MORIAM — Pedro Henriquez Ureña: Genaro Estrada. - CINE - Jorge Luis Borges: "Verdes praderas". - CRI-TICA DE ARTE — Attilio Rossi: XXVII Salón Nacional de Bellas Artes. - MUSICA Ivy Herczegh Konjovich: Estreno después de 158 años. - CALEN-DARIO - (Revista de temas del mes)

THE RESIDENCE OF THE PARTY OF T A STATE OF THE PARTY OF THE PAR

UN CAPITULO DE MIS MEMORIAS

RUDOLF KASSNER

II. (*)

Partiendo de la alegoría de Kassner me resulta más fácil iluminar adecuadamente mi primer período parisiense, que abarca los años de 1903 a 1905 y que sigue siendo para mí el símbolo que resume todas las etapas y períodos vividos en el extranjero europeo. Posteriormente, me complacía a menudo en llamar a aquella existencia parisiense ma période d'existence Balzacienne. En verdad, sin embargo, no vivía como Balzac, sino como Rastignac. Me albergaba en un modestísimo hotel garni, el Hotel du Volga, 11 rue de Seine, que en 1936, al menos, existía todavía inalterado. Apenas llegué a París tomé en él una habitación y quedé apegado a ella — en cuestiones de habitar y mudarme, siempre fuí pasivo y desmedidamente torpe. No se creerá tal cosa del llamado "filósofo viajero": mas en realidad ninguno de cuantos encontré viaja con tanta rémora interior como yo. Dada mi

^(*) Véase la primera parte de SUR, 36.

sensibilidad para la atmósfera, cada cambio de lugar significa para mí tanto como para otros una ascensión al Himalaya, y a veces hago mis maletas con una semana de anticipación cuando sólo voy de viaje por un par de días. Puesto que tengo por ideal mío percibir lo menos posible de la baladí vida exterior, prefiero, con respecto a la residencia, todo lo habitual a la innovación intranquilizadora. Vivía yo, pues, en aquella parte más oscura de la calle, detrás del Institut de France, en que revolotean los murciélagos a veces hasta de día. Almorzaba en cualquier fonda económica de estudiantes del quartier latin. Después del almuerzo solía hacer el siguiente paseo: iba primero a lo largo de los muelles hasta el Jardin des Plantes, donde mi viejo amor por los animales salvajes hallaba nuevo alimento. Luego visitaba la Morgue y miraba los cadáveres recién ingresados. En seguida escuchaba el Angelus en Nôtre Dame de Paris. Hacia las cuatro volvía, luego, a casa para leer o para realizar un nuevo ensayo de escribir. Ya entonces salía raras veces, y contra mi gusto, a hacer visitas vespertinas; la hora del té es, probablemente en razón de la mayor temperatura corporal que entonces rige, la más propia para la labor creadora, de manera que no es adecuada para las relaciones triviales. Sólo hacía una excepción en el caso de la protectora de Wagner, la condesa María Wolkenstein, la esposa del entonces embajador de Austria en París, quien derramaba sobre mí todo el sol de su cordialidad y que me infundía constantemente nuevo valor con su entusiasmo por mis primeros y, en verdad, poco promisores ensayos literarios. De noche, en cambio, comía y

m(

cenaba lo más frecuentemente posible en el gran mundo. Aquí resulta exacta la comparación con Rastignac: nadie sabía cuán humildemente yo vivía, nadie quería saberlo, mas en todas partes se me recibió cortésmente tal como yo mismo me presentaba. De esta suerte me consideraba todo París — pues pronto conocí el llamado tout Paris - como esteta de sensibilidad artística, como conversador irónico y joven escritor que promete mucho. Esta primera época parisiense figura en mi recuerdo como la época más feliz de toda mi vida. Nunca podrá determinarse si tal recuerdo contiene una imagen científicamente exacta. Mas los hechos subsiguientes concuerdan y a la vez justifican mi singular imagen de la época dorada de mi vida. Entonces me sentía, como no volví a sentirme nunca más, libre de toda sujeción. Estaba alejado de la tradición familiar; en París nadie tenía conocimiento de los bálticos y menos de los Keyserling; así pude iniciar una vida puramente personal. Por otra parte, dejaba atrás mis años de aprendizaje, y para mi futuro no reconocí más las normas impersonales de una vida entregada a la ciencia. Nacían las primeras fuerzas creadoras — en 1904 escribí en París Das Gefüge del Welt (La estructura del mundo). Un primer gran amor agitó mi alma. En resumen, tuve allí por primera vez la sensación cabal de vivir, de vivir total y exclusivamente a mi manera. Así se configuró mi existencia parisiense casi desde el primer día de acuerdo con el estilo de aquella soledad particular que desde entonces siempre ha continuado siendo para mí un elemento. En todo tiempo he tenido verdadero trato con muy pocas personas, he man-

ando.

tenido con muy pocos relaciones personales. Mientras no llegaba a ver claramente la posibilidad de una vida interior aislada para mí, vivía fuera de mí mismo. Gracias, en parte al distanciamiento que frente a los extraños guarda el francés, quien, aun cuando median encuentros diarios en el mundo y una real amistad, mantiene siempre una gran lejanía, que yo percibía como infinitamente bienhechora, concluí por reconocer, en París, qué era lo que yo necesitaba. Vivía, pues, solo, sin amigos. Nunca en mi vida he padecido soledad, y cuando después de haber vivido en efecto diez años completamente solo, en 1914, al estallar la guerra, vino a vivir conmigo mi hermana Leonie — que más tarde había de ser la conocedora de la China, baronesa Ungar-Stenberg, actualmente residente en Shanghai —, el ser que entre todos más quería, sufrí durante meses porque una segunda persona habitase en el vasto palacio, y más tarde, para soportar esa vida, hube de abandonar la vida para mí, que hasta entonces había constituído mi máxima felicidad. Pues entonces tenía que hablar, y al hablar desvirtuaba mis visiones interiores, que, mientras estaba completamente solo, me brindaban día a día la más bella ocupación y distracción. Al cobrar conciencia, en París, de mi necesidad de soledad y al disponer, simultáneamente, de la posibilidad de satisfacerla totalmente, esto sólo me bastaba para experimentar una dicha completa como más tarde nunca ya conocí. Aun ahora prefiero contemplar a los hombres desde una distancia interior a hablar con ellos — a menos que quiera producir en el sentide creador o que pueda comunicar algo esencial a otros que desean algo

加

de mí. La particular especie de intuición que representa acaso la menos intermitente de mis condiciones, nunca se equivoca menos que cuando puede obrar netamente por sí misma; cada palabra que pronuncia una persona por la que me intereso, me vela una parte de su alma que de otra manera, en el mejor de los casos, veo en su desnudez. Por eso no necesitaba sino conocer de cerca a muy pocas personas, leer apenas y no preguntar absolutamente nada, para determinar lo que América, Espectro y Meditaciones Sudamericanas contienen de acertado respecto a la psicología de los pueblos. En aquella época temprana, esa especie de intuición sólo existía en mí como brote tierno; aun no se me había presentado el problema de la comprensión del sentido, no era yo todavía, en ningún sentido, filósofo. Pero hasta qué punto, sin saberlo yo, lo que más tarde había de ser lo más auténticamente mío determinaba desde dentro mi vida, eso lo probaba la dicha que yo sentía cuando, interiormente abierto, mas sin observar nada en particular, me sentaba en un café de los bulevares y dejaba pasar a la gente, o cuando me paseaba en medio de grandes multitudes sin conocer a nadie, o cuando asistía a reuniones del gran mundo en que hablando desempeñaba cierto papel, pero, para mí, miraba y escuchaba, sobre todo, y tomaba contacto interior con el alma de otros. Hoy veo que, a partir del estado indiferenciado que entonces me caracterizaba, hubiera podido desarrollarse, si hubiese tenido yo mayor interés por el ser aislado y mayor fuerza de representación, un "especialista" en el sentido de Balzac, y que lo que hoy represento esencialmente también es un "especialismo". La extraña sensación de proximidad que experimento con cada lectura de Balzac y que acaso sea una de las principales razones de mi positiva valorización de una existencia semejante a la de Rastignac, deriva, seguramente, de un efectivo parentesco de mi especie de intuición y la suya. Sobre la "spécialité" de Balzac escribe Albert Thibaudet en el primer juicio sensato que en Francia se ha dado hasta ahora sobre Balzac (Histoire de la Littérature Française de 1789 à nos jours, pp. 222, 234-35,) lo siguiente:

1 8

施

<u>sel</u>

"Le terme spécialité est employé par Balzac à peu près au rebours de son sens courant, mais en son vrai sens ethymologique et philosophique. Le don de spécialité c'est le don de voir, à travers les choses, les espèces, les Idées, qui sont à leur principe, soit depuis Platon, le don du philosophe. Mais ici le don du romancier... La Comédie Humaine est le temoignage et le musée vivant d'un siècle: elle a ses racines dans la génération de 1789, mais elle préforme la société du Second Empire. Le monde Balzacien est le XIX ème siècle qui avait commencé en 1789 et finissait en 1914... Les personnages saillants de Balzac sont des personnages souterrains, géants, qui sont dans le bon et le mal comme les personnages d'un tableau dans l'ombre et la lumière".

En todo tiempo mi experiencia primaria de los hombres me los presentaba tal como a Balzac en su creación poética. Toda persona que yo observara me representaba mucho más a mí que a sí mismo. Pero mientras Balzac era capaz de crear mundos partiendo del sentido, yo tengo que conformarme con referir mundos al sentido y explicarlos a base de él. Los que no me conocen muy bien, apenas creerán lo que aquí refiero respecto a mi ser y vida, ya que la mayoría ve en mí, desde que me presenté al mundo, el ser dinámico, el orador ininterrumpido, el esprit torrentiel. Pero sólo soy tal cuando me encuentro en un campo de energías que me mantiene en determinada relación con otras personas. En tal caso no puedo menos que hablar continuamente, porque semejante campo de energías, por una parte, inmediatamente induce a la actividad a mi disposición para improvisar, y por otra parte acosa de tal modo a mi sensibilidad que debo hablar para no sentir demasiado; pues el contacto demasiado estrecho no me hace sufrir cada vez menos sino cada vez más, Desde luego, poca cosa obtengo yo mismo de los momentos en que hablo mucho; en todo caso me halaga la sensación de haber dado algo a los demás o el hecho de que el surtidor sigue siendo alimentado por el manantial viviente. En 1903, debilitado todavía por mi herida, era yo en general un hombre mucho más tranquilo y delicado que hoy; entonces no impresionaba yo a nadie como depositario de energías. Carecía de todo anhelo de gastarme: quería sentir, contemplar, escuchar silenciosamente para mí, y esperar, en resumen, qué se formaría en mí. Lo esencial de aquella época parisiense y su continuación en otras capitales consistía, pues, en que yo hacía poco o nada en el sentido corriente, vivía pasivamente y me encontraba con muy pocas personas y aun de aquellas que me interesaban realmente, sólo veía a unas pocas, y de vez en cuando.

Tanto más fuerte y fértil era, en cambio, la impresión que

despertaba y dejaba cada relación. Quiero retener, como en instantáneas, algunos recuerdos. Allí estaba Edouard Dujardin, amigo de la infancia de Chamberlain, un digno anciano de larga barba. Pertenecía al círculo de Mallarmé; era un poeta delicado, uno de los primeros descubridores de Richard Wagner entre los franceses, editor de la Revue des Ideés pero que vivía de ciertos extraños negocios de avisos y que anteriormente había vivido un tiempo hasta de la pornografía. Debía de haber ganado mucho dinero, pues tenía mucho crédito: en los restaurants firmaba las cuentas con grandes caracteres: Edouard Dujardin y, que yo sepa, nunca sacó el monedero del bolsillo. Según me contaban, se había casado con una cocotte, siguiendo el consejo de Alphonse Daudet, quien, según es sabido, afirmaba que sólo una profesional sería luego en el matrimonio, con seguridad, fiel. Ya había muerto en aquella época, pero su espíritu seguía vivo en el chalet de Dujardin en Fontainebleau, en el que, cierta vez, viví con él y con George Moore memorables días de bohemia. En ese tiempo, Dujardin trabajaba en una obra de historia religiosa La source du fleuve chrétien. Parece haber resultado ingeniosa y, por partes, poéticamente hermosa, pero no precisamente exacta desde el punto de vista científico. No me cuesta creer esto último. Refiriéndose al Antiguo Testamento, me hablaba a veces de "Jehova et sa digne compagne", y luego de haberme solicitado en una ocasión que le dijera "con dos palabras" qué representaba en realidad Adolf Harnack, me interrumpió al terminar yo apenas las dos primeras

frases, con las palabras: "Eso basta; ya sé: Harnack representa lo que yo llamo el neo-protestantismo".

Allí estaba también Adolphe Appia, el bello ginebrino con sangre italiana a quien los Chamberlain llamaban "Romeo", uno de sus más viejos amigos, con quien yo había pasado un verano en los Alpes. Un hombre de condiciones artísticas magnificamente profundas, todo oído y todo vista a la vez, pero completamente incapaz de expresarse — su tartamudez era simbólica y sintomática — salvo en la sola situación en que ponía algo en escena haciendo obrar en conjunto vista y oído. Nunca tuvo oportunidad de ejercer una profesión conforme a su vocación; sin embargo, resultó por su libro La música y la mise-en-scène y por las ideas que comunicaba en las conversaciones así como por los esbozos que presentaba, si no el reconocido, no por eso el menos auténtico padre espiritual de toda reforma teatral posterior, desde Fortuny hasta Emil Preetorius, y en especial el padre espiritual de toda "mise-en-scène" aceptable de obras de Wagner. En Paris se encargaba de la "mise-en-scène" de representaciones privadas en casa de la condesa Martine de Bearn; yo ayudaba un poco y para reavivar el recuerdo de un importante hombre olvidado reproduzco aquí un trabajo que en su tiempo escribí sobre esa labor (*). Pero también fracasaba esta tentativa de actividad regular. Appia era demasiado artista en el sentido de la incapacidad de disciplina. Pero para mí significaba mucho. Fué el primero en introducirme en la vida del quartier latin; fué él quien me alojó en el Hotel du

^(*) Este trabajo no se publica aquí.

Volga y durante mis primeros años de París nos veíamos casi a diario. Aun más tarde no lo perdí nunca de vista hasta que falleció, poco después de terminada la guerra. Hacíase cada vez más extraño, pero poseía la energía de mantener con el mínimo de recursos estrictamente el ambiente que necesitaba para parecer más o menos normal. Fué el hombre más puramente contemplativo que jamás haya conocido. Pasaba el día entero, en lo posible, tirado en medio de la naturaleza, miraba y escuchaba, y todo penetraba en su alma.

Allí estaba Gauthier-Villars, con su esposa, que se hizo famosa con su nombre literario de Colette; gozaba entonces de gran popularidad gracias a sus indiscretas novelas de la serie Claudine. Pero Willy — ése era el nombre que usaba como autor — no se hacía ilusiones respecto a su valor. Al enviarme su colección, me escribió: "Vous savez, ce n'est pas de la littérature que je fais là c'est de l'argent". Hasta afirmaba que hacía escribir gran parte de sus novelas por otros, pero es poco probable que fuera cierto. Era hombre muy sagaz, y en ese tiempo acaso el primer crítico musical de París. En su casa encontraba yo algunas veces a Claude Debussy, tan distinto de lo que se pretendería deducir de su música: un hombre fuerte, sanguíneo, jovial, lleno de espíritu y no sin brutalidad. Una vez encontré también al anciano Massenet. Henri de Regnier y Gérard d'Houville, la hija de Heredia, eran huéspedes habituales en la casa de Gauthier-Villar. Pero las conversaciones que entre si sostenían esas celebridades, eran todo menos edificantes.

Ahí estaba sobre todo André Gide, a quien en esos días veía, relativamente, con la mayor frecuencia. Tenía entonces un aspecto mucho más impresionante que ahora, ya que la falta de cabello y barba han quitado profundidad a su rostro (al afeitarse probó la misma falta de estilo que Eugène d'Albert, quien al quitarse el bigote cometió un error apenas menor que, en su tiempo, el de Absalón). En aquel tiempo, cuando el oscuro cabello le caía a Gide sobre la nuca, su cráneo pelado impresionaba poderosamente, y el negro bigote, también caído, completaba su rostro dándole un bello parecido con un manchú. Hoy se sobreestima a André Gide de extraño modo; aun no he comprendido del todo la razón de ello; quizás se relacione su popularidad con su constante cambio de frente y simultánea invariabilidad de carácter la gran mayoría de los hombres participa de todo sin agrandarse o modificarse por la experiencia, y cuando alguien los pone frente a frente de una imagen que refleja, aumentándolo, su carácter se sienten por ello consagrados. No he dado con ningún hombre de talento dotado, ni siquiera aproximativamente, de tan escasa capacidad de transformación. Cuando en 1923 volví a ver a Gide, después de mucho tiempo, en Darmstadt, me dije espantado: Tal como ahora ya fué, desde todo punto de vista, en 1903. Su profesión de fe o su conversión a tal o cual opinión nunca había tenido razones profundas. En la época en que le conocí — que para él fué el período del Inmoraliste — constituía la homosexualidad su principal esfera de interés. Hacía todo, il se battait les flancs, para resultar capaz de sentimientos amorosos de varón a varón,

胜点.

0 de

asistía noche tras noche a las funciones del bello actor de Max en la esperanza de ser presa de una grande passion. A mí me arrastraba a toda suerte de locales en que bailaban homosexuales o en que se trataba de crear un ambiente parecido al de los actores. Este mundo extraño para mí me interesaba mucho pero no me significaba nada. Y lo mismo acontecía, evidentemente, en André Gide. No hacía más que pasearse por todas partes y cuchicheaba una y otra vez con su voz alta: "C'est très curieux". No creo que en toda su vida se haya entregado jamás a un vicio. Aun aquí fué y se conservó siempre como el puritano que en el fondo siempre ha sido, cambiando tan sólo el objeto de su puritanismo. Parece que precisa para su equilibrio interior el desengaño — como últimamente el producido por la Rusia soviética — mucho más que la admiración. En 1937 lei El último puritano de Santayana: en este libro reconocí perfectamente en qué alto grado André Gide ha sido un puritano nato. Los héroes y sobre todo las heroínas de Santayana se muestran todos orgullosos cuando sufren un desencanto en la vida, rompen gustosos con una realidad que antes les era carísima cuando ésta les ofrece la posibilidad de adquirir la conciencia de haber hecho un difícil sacrificio al ideal. André Gide es demasiado prudente y también demasiado honrado de por sí para haber podido entregarse, sin ser desorientado por su subconsciente, a las ilusiones respecto a la Rusia soviética que durante años defendió tan ruidosamente. Pero le determinaba ese inconsciente y en éste imperaba el idealista puritano deliberadamente ajeno al mundo. El es responsable también de que el escritor Gide

haya podido hacer tanto el ridículo con su Retour de l'URSS, sin notarlo (muchos otros, en verdad, tampoco lo han notado). Ninguna campesina ingenua ha parecido nunca tan caída de las nubes como parece Gide cuando se espanta de que allá en Rusia las cosas no son tan de color de rosa como él se las había imaginado. Y ninguna confesión de pecados a lo Buchmann fué jamás tan ingenua como la revocación de las ilusiones de Gide en el citado libro. Es que, si bien era un brillante autor, en el fondo era un puritano inflexible y superficial e incapaz de afrentar abiertamente el mundo debido a su atadura a prejuicios — aunque, en verdad, prejuicios cambiantes — y cuyo puritanismo penetraban tan pocos porque carecía de fuerza, de grandeza y sobre todo de profundidad. No, ya en aquellos tempranos años juveniles no me impresionaba Gide, a pesar de lo mucho que le quería; era un espíritu demasiado evidentemente mediocre y al mismo tiempo un hombre pequeño. Mis relaciones con él, a pesar de todo eso que, por otra parte, no me importaba en absoluto —, me resultaron muy provechosas porque era totalmente, y con rara exclusividad, escritor y juzgaba todo de acuerdo con categorías literarias, como que la posición absurdamente elevada que alcanzó en el mundo espiritual, no deja de tener su justificación en el hecho de que su condición de literato como tal es pura como pocas.

Allí estaba el pintor belga Henry de Groux, exteriormente una figura del infierno a lo Breughel, de dotes fantásticamente múltiples, fantásticamente amoral, fantásticamente indisciplinado, un bohemio de quien, en cierta oportunidad, decía un mecenas: "tout

moyen lui est bon pour ne pas travailler". Pero su ojo de pintor era milagroso; su talento tenía parecidos con el de Turner, y con otra estructura fundamental y total, hubiera llegado a ser un pintor muy grande. Así, en cambio, enloqueció ya en mis años parisienses e ingresó al manicomio, en el que durante años parece haber afirmado que yo tenía la culpa de su pérdida de la razón. Más tarde, según supe hace poco, salió del encierro, pero no logró nunca un equilibrio en sí y con el mundo y murió sin haber realizado nada que siquiera aproximativamente concordase con sus grandes dotes. Alli estaba Rodin. Era, naturalmente, quien tenia que causarme, entre todos, la mayor impresión. Es el único gran artista-artesano que encontré, un hombre que hubiera sido del agrado de Fidias. Pensaba con las manos, y sólo con ellas pensaba bien (la mayoría de sus llamadas "ideas" no sólo han sido formuladas por Octavio Mirbeau, sino que éste seguramente también las concibió primero como ideas). Sus manos me cautivaron desde el primer instante. Eran feas, macizas, como apenas esbozadas; pero sus movimientos siempre eran actos creadores. Junto al taller encontrábase una alcoba que a primera vista hacía pensar en una fiambrería: en todas partes estaban tendidas o levantadas unas líneas o curvas rápidamente torneadas con los dedos en arcilla; eran los apuntes de Rodin. Y cuando me sumergí en su alma, experimenté al mismo tiempo cómo los movimientos de sus dedos tenían que acabar en aquella plástica que, como ningún otro arte escultórico conocido por mí, trabajaba con los valores musicales en la escala del fortissimo al pianissimo: el modelado sin acabar significa en Rodin, efectivamente, siempre un piano y no una insinuación tal como lo practican los artistas chinos.

zado

Allí estaban, finalmente, los muchos miembros de la Academia Francesa que encontraba a menudo en el gran mundo; a quien más frecuentemente veía, era a Paul Bourget. Esta compañía era para mí, que me esforzaba en alcanzar una cultura de escritor, en verdad la más instructiva. Pues representaba el plano literario como tal: el significado personal no determinaba la elección y la importancia del académico. De estos señores aprendí a reconocer la realidad y el significado de determinadas formas de estilo y reglas de juego como tales. La tradición sólo puede fundarse al nivel de lo que con seguridad puede heredarse, ya que sólo así se puede trasmitir; esta reflexión explica la ocupación de los puestos de inmortales. Desde luego, no pocas veces han sido llamados grandes espíritus a la inmortalidad oficial; pero en esos casos el tipo había alcanzado en ellos gran perfección; jamás se ha dado acceso a un excéntrico a esta honorable comunidad. ¿Y no ha sido una idea encantadoramente ingeniosa — estaría por suponer que la tuvo el propio Richelieu — que el verdadero trabajo profesional del académico consiste en la elaboración de un léxico concebido como siempre inconcluso, en el que se incluyen o no nuevas palabras y giros, que en el caso de ser admitidos son legitimados por el espíritu eterno de Francia?

Pero en conjunto ví rara vez a esos hombres interesantes y con ninguno de ellos mantuve jamás relaciones. Y cuando había llegado a conocerlos, generalmente renunciaba, por lo mismo, a

leerlos o escucharlos. Consideraba entonces como máxima dicha el que nadie supiese a qué cosa yo me dedicaba en realidad y el que, por consiguiente, nadie me trataba dentro del marco de un molde o de un prejuicio. Aún hoy tengo por norma colocarme de este modo frente a otros espíritus: finjo desconocimiento de su obra, si tal no es la realidad, para evitar tener que hablar con ellos de sus obras, y trato de inducir a los demás a que adopten frente a mí la misma posición. Por otra parte, no es posible, desgraciadamente, mantener en la vejez las posiciones adoptadas en la juventud. No es posible porque el hombre se convierte con los años, realmente, en otro; cada experiencia colabora en la formación de la personalidad. Así soy hoy todavía exactamente el mismo solitario esencial que a los veinte años: mas ya no me agrada ser desconocido e incomprendido. En primer lugar estoy acostumbrado desde hace años a ser famoso; la conciencia de que lo soy se ha convertido para mí en presunción íntima; por eso no estoy exento de prevención donde se me ignora o desconoce. Pero experimento hoy sobre todo la necesidad de obrar personalmente, y esto sólo me es posible, según yo quisiera, sobre la base de mi producción total. Esa coexistencia del anhelo de soledad y del anhelo de influir, produce en mi vida posterior conflictos que no conocí en mi juventud. Para el intelectual de edad, la vida no es más fácil, en conjunto, sino más difícil que para el joven no curtido. En la juventud no contraría gravemente el fracaso de lo que se esperaba o anhelaba, ya que entonces se es conscientemente una "promesa" y la no-realización de exigencias no hiere nunca profundamente el

20

OI

amor propio. Otra es la situación del que ya ha cumplido... El orden tradicional de acuerdo con el cual corresponden a la vejez naturalmente la posición y el poder, es, aunque no siempre más lógico, en todo caso siempre más humano que el orden más reciente que concede todas las ventajas a la juventud...

10

te st

13/13.

Pero volvamos a mis días parisienses. Por entonces, repito, sólo veía a muy pocas personas, y rara vez, y en ello hallaba mi dicha. No asistía en aquel tiempo a ninguna clase, y sólo iba de cuando en cuando a teatros y conciertos. Y si alguna vez vivía algo muy hermoso y conmovedor, sacaba de ello la consecuencia de que nunca más debía volver a experimentarlo: si a los sucesos que se experimentan una sola vez se les quita su condición de únicos, se les despoja de su sentido más profundo. Pero siempre el estar en compañía personal con un hombre importante me significaba más que el conocimiento de obras. Es que las personalidades comunican la grandeza que ellos son; su sustancia creadora se apodera inmediatamente de quien se entrega a ellas, le eleva y enriquece en la medida en que sea capaz de elevarse y transformarse. Y esto reza exclusivamente para el hombre viviente; sólo el viviente encarna una fuerza de irradiación. Y nadie podrá jamás imaginarse y menos reconstruir acertadamente en la fantasía cosa tan extraordinaria, a menos que lo haya visto personalmente — dejando de lado el hecho de que las creaciones de la fantasía no transforman. No hay nada más desatinado que estimar en más una obra que su autor, aun y precisamente en el caso en que sea más perfecta que éste; digo - "precisamente" porque su perfección compensa

las más de las veces un desacuerdo personal y no es, por lo tanto, una expresión vital: como tal, sólo representa en el mejor de los casos el sedimento de un hombre, que, por otra parte, no puede defenderse contra el hecho de que se le interprete mal. Pero en verdad es muy humano que se prefiera la obra indefensa a su autor, generalmente muy capaz de defenderse. Este es por lo común tan distinto de los demás hombres, y suscita, en consecuencia, tal contrariedad, que, según demuestra la experiencia, se hallan, mientras vive, sólo unos pocos dispuestos a incorporársele — y esos pocos, generalmente, no son los más notables. Creo realmente que toda la típica preferencia de la obra comparada con el autor, y la importancia de la posteridad, que todos invocan, se basan en resentimientos o en un estar a la defensiva. Por este mismo motivo se coloca el intérprete en un nivel tan ilógicamente elevado. Beethoven o Wagner disfrutaron mientras vivían de un prestigio siquiera aproximativamente parecido al de un gran director, muy especialmente en nuestros días. Y así, de la obra de espíritus menores, de esos que sin embargo hay que tolerar, tampoco se extrae, la consecuencia más lógica: hacer fructificar su sér personal... ¡Cuánto he tenido que sufrir desde que escribo obras, por el concepto de que éstas, frente al hombre, sean lo más importante! Muchos, demasiados de los que están en una relación esencial con mi labor, nunca han querido conocerme. Otros, que también la aprecian y a quienes conozco personalmente, no omiten nada para ocultarme, precisamente a mí, esa realidad con lo que se impide la más fructífera polarización posible entre nosotros. Otros, en fin,

distinguen meticulosamente entre hombre y obra y prefieren ésta, en mi presencia, a aquél. Mientras trabajaba en St. Moritz en las Meditaciones me propuse cierta vez divertirme una noche e invité a una dama sudamericana muy espiritual a nuestra mesa. Se acercó entonces con el rostro sumamente serio y dijo: "Siento no poder acompañarles esta noche: tengo que seguir leyendo su último libro". Por poco me desplomo... ¡Cuántas cosas se exige que nos traguemos los pobres autores! No sólo se prefieren las obras al hombre viviente, sino que cuando éste sufre penurias, se le hace presente que eso favorece a su labor o forma parte de la idea que el mundo se ha formado a su respecto. Cuando en 1906 se volvió, una vez más, a darme por muerto, me dijo el entonces famosísimo filósofo Georg Simmel, al reaparecer yo: "¡Qué lástima, había terminado una necrólogía tan bonita!" Otros le tratan a uno de tal manera que se nota claramente que consideran una falta de tacto el que uno no haya muerto todavía. Una de las situaciones más difíciles se origina cuando a raíz de revoluciones se agranda la distancia entre dos generaciones y una nueva relación con los viejos sólo les resulta posible a los jóvenes cuando, en el caso de aceptarlos, los tratan como si ya hubieran pasado del tiempo a la eternidad. Pero esta posición dificulta justamente la relación productiva de hombre a hombre, si no la impide del todo. Si hoy rememoro el pasado, siento que el mayor obstáculo en las relaciones humanas lo ha constituído en mi caso, durante toda la vida, mi naturalidad. No quiero desempeñar a través de mi obra un papel artificial que no concuerde con el hombre que soy - pero

es eso justamente lo que exigen los demás. Después de la aparición del Diario de viaje pretendía un número aterrador de personas ver en mí un Dios o por lo menos un sabio iluminado, tal como ellos se lo imaginaban. Como hombre honrado y decente hacía naturalmente desde el principio lo posible para destruir tan absurdas leyendas. A ese fin he causado enojos, he reprendido y he dirigido chistes malignos a gente fúnebremente seria, en medida mucho mayor que lo que hubiese hecho espontáneamente (sin considerar la situación). Pero en lugar de allanarme la probidad el camino hacia los demás, me lo obstruía más todavía. La mayoría sólo quiere ver lo conforme a sus prejuicios. Por eso casi todas las celebridades desempeñan papeles que les han sido impuestos, se rebajan a ser actores y hasta comparsas de la obra tal como los demás la entienden. En mi caso la voluntad de lo absurdo ha llegado a menudo a tal grado que se han atribuído pensamientos profundísimos a las situaciones más triviales. Cierta vez hablé, al pasar, de Buda y de mi manera distinta de pensar. Luego oí hablar de la tremenda lucha que había tenido lugar entre Buda y yo. En otra oportunidad me sentía en sociedad particularmente cansado y estaba por consiguiente taciturno y bebí inacostumbrada cantidad de Borgoña para no quedarme dormido: más tarde oí decir que en esa misma ocasión había sido el Dios, ser superior al mundo que había dejado tras sí, sonriente, todo lo trágico. ¡Es para desesperar verdaderamente! Los más de los muchos que desengañé, los desencanté por mi sinceridad y sencillez.

tol

rari

ent

dec

pro

de

de

110

rí

p

de

03

Nada de extraño tiene, pues, que desde un principio sólo haya

tenido trato con pocos y precisamente con personas esenciales en raras horas, y en una forma a la que creaba la relación más humana entre todos los particulares. Pero volvamos a los años de mi tercer decenio de vida. Indudablemente obtuve mucho, muchísimo más provecho de mi vida exteriormente pobre en contenido en las grandes capitales de este planeta y de mi círculo relativamente pequeño de buenos conocidos que todos aquellos que continuamente se hallan en compañía de hombres extraordinarios. Y durante mi período parisiense, especialmente, a la polarización con poquísimas personas en raras horas, debo el haber obtenido tanto de cada una de ellas. Cuanto más joven es un hombre, tanto mayor significación puede tener para él una experiencia escasa y tanto más fácilmente, a la inversa, puede escurrírsele el exceso de experiencia. Lo que reza para los niños que se desarrollan tanto mejor y llegan luego tanto más lejos cuanto más tranquilos se les mantiene, reza para todos los hombres en proporción a su juventud. Pero yo ya aprendí en París a emplear artísticamente los conocimientos que apunto en estas páginas. Ya entonces perfeccioné definitivamente mi estilo de la "relación ajustada" con los hombres. Mas el haberlo logrado ya tan temprano, lo debo en primer lugar al hecho de haberme abierto durante años a un ser que comprendí de un modo particularmente malo en todo sentido, menos en el de percibir su profundidad humana y su posible grandeza.

las últimas creaciones de Rudolf Kassner las caracteriza, en oposición a sus obras juveniles, un estilo solemne y severo. Siento ese ritmo y por eso leo los libros a pesar de que después de la lectura nunca he sido capaz de recordar una sola frase. ¿Pero qué es lo que se comprende en verdad? Por tener la costumbre de aproximarse con conceptos a lo escrito y puesto que, desde luego, todo puede comprenderse de alguna manera mediante tales o cuales conceptos — determinen ellos o no en verdad lo que se pretendía decir — se cree entender naturalmente lo que se ha leído. Y así se cree también comprender a los hombres para cuya descripción se encuentran palabras y cuyo carácter no contradice inconfundiblemente los conceptos habituales. En realidad la comprensión así comprendida desempeña un infimo papel en la mayoría de las relaciones vivientes. La experiencia despierta en el que tiene viva sensibilidad para el arte plástico, la música o la literatura, un eco conforme a su naturaleza: pero este eco no necesita de ningún modo ser una comprensión conceptual. En el capítulo sobre "El orden emocional" de las Meditaciones Sudamericanas he establecido un nuevo concepto de la correspondencia y de la compatibilidad, un concepto que me parece mucho más esencial que todos los que antes tenían validez. No quiero explayarme aquí a este respecto, baste la referencia. Pero aun sin que se revise aquel capítulo, había de parecer evidente la siguiente verdad: Ni necesita el que escribe bien sobre arte experimentar en él más que el que no forma ninguna clase de conceptos al vivirlo, ni sirve

pec

Cil

108

la interpretación conceptual para la experimentación del arte; al contrario, nada obstruye más fácilmente el camino de la relación viviente, ya que el espíritu en vez de entregarse, puede demorar en opiniones preconcebidas. Los hombres, finalmente, no pueden comprenderse en la forma que se estima natural, pues en este respecto la singularidad constituye la primera y última instancia. Y cuando no se pueden hacer comparaciones ni puede generalizarse, los conceptos tienen que invertirse o renunciar. Mi relación con Rudolf Kassner pudo llegar a ser tan profunda y provechosa precisamente porque partiendo de mi pensamiento y comprensión no hallaba acceso alguno a él: de esa suerte se desarrollaban en mí otros órganos de experimentación más profundos; pero es más: logré ver en la reacción integral y total algo más importante desde el punto de vista del conocimiento que en la comprensión conceptual. Aprendí a vivir de tal modo que cada experiencia me daba todo lo que podía darme. Eso me ha hecho de año en año menos exigente en cuanto a impresiones exteriores y al espíritu que me llegara de fuera. Y no era eso consecuencia de que se estrechara progresivamente el radio de mi interés, sino de que experimento cada vez más una totalidad en cada detalle.

even.

100

哪

o que

se ha

m

nel

ms.

En este preciso punto Kassner y yo debíamos, en verdad, habernos comprendido, en el sentido corriente, pues a este respecto aparecemos los dos a los ojos de los extraños como místicos en un sentido casi idéntico. Mas nunca nos hemos comprendido. Desde luego conversamos todo lo menos posible sobre nuestros libros, pero nos percatamos de que tampoco nos entendemos en y desde

nuestras profundidades. Tenemos que percibirlo tanto más claramente cuanto que nuestro círculo de amistades es más o menos el mismo. Pero yo, por mi parte, ya no quiero ser comprendido por alguien que no me interprete naturalmente desde el primer momento. Es que éste es el único camino que conduce hacia un tú concordante con la propia profundidad. Al preguntársele cierta vez a Buda cómo reconocía y elegía sus discípulos, contestó más o menos lo siguiente: "Predico, dondequiera me halle, a todos que quieran escucharme. De pronto se levanta alguien y dice: "¡Qué excelente! ¡Qué verdad! ¡Qué profundo! Eso mismo he pensado yo siempre, sólo que no he sabido formularlo". Ese es entonces el discípulo predestinado". Como aquí se trata de la igualdad original de las longitudes de ondas o de hacer armonizar un alma indeterminada con otra longitud de onda encarnada por otro ser, cuya armonización sólo puede resultar de la vibración espontánea de lo propio, resulta en absoluto inútil pretender forzar algo en ese sentido. La sugestión no despierta en las profundidades más que movimientos o emociones contrarias y defensivas y las fortalece. Por eso, los espíritus originales sólo tienen, en última instancia, importancia para un pueblo o para la humanidad en cuanto que despiertan en otros lo que les es propio. Cada cual tiene, pues, su círculo de influencia naturalmente limitado e insuperable.

Pero en estos tiempos de un espíritu de masas cada vez más poderoso y de una sensibilidad de los hombres para la profundidad cada vez más rara, debido a lo cual ha de reducirse progresi-

vamente el círculo de influencia de todo lo profundo, se va formando una nueva comunidad invisible y tácita de seres que se han vuelto solitarios por fuerza del destino. Los distintos espíritus no por eso se comprenden mejor, ni se ven más frecuentemente, ni quieren tener uno del otro más que antaño. Pero se contemplan mutuamente desde lejos, como la estrella mira a la estrella. Cada cual prosigue su propia ruta solitaria; no les une ningún campo de fuerzas, no gravitan los unos hacia los otros. Pero al atravesar el oscuro y frío espacio universal, les llena de alegría el ver brillar a la distancia, por lejana que sea, la luz de cuerpos celestes de irradiación propia, por pocos que sean.

THE REPORT OF THE PROPERTY OF THE PARTY OF T

Tää:

Darmstadt, 1937

CONDE DE KEYSERLING

TE ESTAMOS MIRANDO, INES

- Walter of the Party of the Pa

do yo

hacie

2 861

que !

sillo

Din

mire

dife

por

te o

luga

hom

tujal

habla

5000

manie

buen

hateis

Mil

Debe haber algún modo de acabar con esto. Si tan sólo alguien dijera algo, en lugar de mirarme todo el tiempo, como lo hacen cuando estoy en el cuarto, no habría ya más días como éste. Pero nadie dice jamás una sola palabra de esto. Se quedan sentados y me miran todo el tiempo — así como suena — pero ni siquiera Papá dice algo.

AND THE RESIDENCE OF THE PARTY OF THE PARTY

Por qué no van y lo dicen... por qué no hacen algo... Lo saben; todos lo saben ahora. Todo el mundo me mira así, pero nadie dice jamás una palabra de esto.

Papá sabe perfectamente bien que no fuí al colegio comercial con el dinero que me mandó. Por qué no lo dice... Me puso en el tren y dijo: Sé una buena niñita, Inés. Cuando el tren estaba por salir me dió cincuenta dólares y prometió mandarme la misma suma mensualmente hasta octubre. Cuando llegué a Birmingham, fuí a una escuela de cultura de la belleza y aprendí a ser manicura con el dinero que me envió. Todos, en casa, pensaban que estudiaba taquigrafía en el colegio comercial. Creían que era una estenógrafa en Birmingham, pero yo era manicura en una peluquería de tres sillones. No pasó mucho tiempo antes de que todos, en casa, de alguna manera, descubrieran qué estaba hacien-

do yo. Por qué no me dijeron entonces que sabían lo que estaba haciendo... Por qué no dijeron algo de esto...

Pregúntame, Papá, por qué fuí manicura en lugar de aprender a ser estenógrafa. Cuando me hayas preguntado eso, te diré por qué no soy ya ni siquiera una manicura en una peluquería de tres sillones. Pero dí algo de esto. Dí que lo sabes; dí que sabes lo que hago; dí cualquier cosa. Por favor, por amor de Dios, no te quedes ahí sentado todo el largo día sin decirme algo de esto. Díme que siempre lo has sabido; díme algo, Papá.

Cómo puedes saber lo que soy si te estás ahí sentado y me miras... Cómo sabes que no soy una estenógrafa... Que soy diferente de todas las demás en el pueblo...

Cómo supiste que fuí a Nashville... pregúntame, entonces, por qué fuí allí. Dílo; por favor, Papá, dílo. Dí algo, pero no te quedes ahí sentado ni me mires así. No lo puedo aguantar ni un minuto más. Pregúntame, y te diré la verdad de todo.

Encontré un empleo en una peluquería de Nashville. Era un lugar más mezquino aún que el de Birmingham, donde entraban los hombres y metían las manos por el escote de mi vestido y me apretujaban; era el sitio más bajo de que hasta entonces había oído hablar. Después de eso fuí a Memphis, y trabajé allí por un tiempo en una peluquería. Nunca fuí estenógrafa. No puedo leer un solo renglón de taquigrafía. Pero sé todo lo que puede saber una manicura, si no lo he olvidado ya.

Después de eso fuí a Nueva Orleans. Quería trabajar en un buen lugar, como el San Carlos. Pero me miraron así como lo hacéis vosotros, y dijeron que no necesitaban a nadie más en la peluquería. Me miraron tal como Mamá me está mirando ahora,

pero no dijeron nada de esto. Nadie dice jamás nada de esto, pero todos me miran así.

爺

tod

M

tar

Tuve que tomar un empleo en una peluquería barata de Nueva Orleans. Era más barata que la de Memphis, o que la de Nashville. Estaba en Canal Street, y los hombres que entraban hacían las mismas cosas que habían hecho los hombres de Birmingham y Nashville y Memphis. Entraban los hombres y metían las manos por el escote de mi vestido y me apretujaban hasta que yo gritaba, y entonces se sentaban y me hablaban de cosas que nunca había oído mencionar hasta que fuí a Birmingham para ser estenógrafa. Los peluqueros me hablaban, también, pero nadie dijo nunca nada de esto. Lo sabían; pero nadie lo dijo jamás. Pronto llegué a ganar más dinero afuera, después del trabajo, que en la mesa. Por eso dejé el empleo y fuí a vivir a un hotel barato. El encargado me miró así, también, pero no me dijo nada de esto. Nadie lo dice jamás. Todos me miran así, pero jamás se dice una palabra de esto.

La familia entera sabe todo lo que he hecho desde que salí de casa, hace casi cinco años, para ir al colegio comercial de Birmingham. Se sientan y me miran, hablando de todo lo que se les puede ocurrir, pero nunca me preguntan qué hago para vivir. Nunca me preguntan para qué compañía trabajo en Birmingham, y nunca me preguntan si me gusta la estenografía. Nunca la mencionan. Por qué no me preguntáis por mi patrón... Pero sabéis que no trabajo para una compañía. Todo lo sabéis de mí, y entonces, por qué no me decís algo de esto...

Si alguien lo dijera, podría irme ahora y no tener ya que volver otra vez todos los años para Navidad. Una vez por año he vuelto desde hace cuatro años. Lo sabéis todo desde hace cuatro años, y entonces, por qué no decís algo... Decidlo, y entonces todo habrá acabado.

Por favor, pregúntame si me gusta mi empleo en Birmingham, Mamá. Mamá, dí: Tienes un horario demasiado largo, Inés... tienes un departamento cómodo... te alcanza tu sueldo... Mamá, díme algo. Pregúntame algo; no diré una mentira. Quiero que me preguntes algo para poder decirte la verdad. Se lo tengo que decir a alguien, a cualquiera. No te estés ahí sentada mirándome así, una vez por año, para Navidad. Todo el mundo sabe que vivo en un hotel barato de Nueva Orleans y que no soy estenógrafa. Ya no soy una manicura siquiera. Pregúntame cómo me gano la vida, Mamá. No te quedes ahí sentada, mirándome así y sin decirlo, una vez por año, para Navidad.

Hel

Los

ile

Por qué tienen todos miedo de decirlo... No me enojaré; no lloraré siquiera. Estaré tan contenta de acabar con esto que me reiré. Por favor, no tengáis miedo de decirlo; por favor, dejad de mirarme así, una vez por año, para Navidad, y atreveos y decidlo.

Elsa se queda todo el día sentada, mirándome, sin preguntarme jamás si puede ir a visitarme a Birmingham. Por qué no me preguntas, Elsa... Te diré por qué no puedes. Vamos, pregúntame si puedes visitarme en Birmingham. Te diré por qué. Porque si volvieras conmigo irías a Nueva Orleans y entonces entrarían los hombres y meterían las manos por el escote de tu vestido y te apretarían hasta que gritaras. Por eso no puedes volver a Birmingham conmigo. Pero tú crees que vivo en Birmingham, no es cierto, Elsa... Pregúntame por la ciudad, entonces. Pregúntame en qué calle vivo. Pregúntame si mi ventana de Birmingham mira al este

o al oeste, al norte o al sur. Dí algo, Elsa; es que nadie va a preguntarme nada jamás, ni a decir nada...

No tengo miedo; soy una mujer grande ahora. Habladme como lo haríais con cualquiera otra de mi edad. Decid sólo una cosita, y tendré la oportunidad de contaros. Después de eso, me

iré y ya nunca volveré una vez por año para Navidad.

Hace una hora Luis llegó a casa y se sentó en la sala, pero no me hizo una sola pregunta acerca de mí. No dijo nada. Cómo lo sabe... Luis, puedes decirlo con sólo mirarme, también... Así es como todo el mundo lo sabe... Por favor, díme qué hay en mí para que todo el mundo lo sepa. Y si todos lo saben, por qué no hay alguien que diga algo de esto... Si tan sólo lo dijeras, Luis, ya todo habría acabado. Nunca tendría que volver a casa una vez por año para Navidad ni me harían sentar aquí para que todos me miraran así, pero sin decirme nunca nada de esto.

Luis se sienta ahí en el taburete del piano mirándome pero sin decirme nada. Cómo lo descubriste, Luis... Te lo dijo alguien, o lo sabes y nada más... Me gustaría que dijeras algo, Luis, pero si no vas a decirlo, por favor, por amor de Dios, ven aquí y ponme la mano encima y apretújame hasta que grite. Si haces eso, tan sólo eso, todo habrá acabado. Nunca tendría que volver a casa una vez por año para Navidad y sentarme aquí como ahora.

Mamá no me pregunta siquiera cuál es mi dirección. Procede como si yo me fuera arriba y durmiera todo un año, para bajar una vez por año, en Navidad. Mamá, he estado lejos de casa un año entero. No te interesa preguntarme qué he estado haciendo todo ese tiempo... Vamos, pregúntame, Mamá. Te diré la verdad. Te diré la verdad perfecta acerca de mí.

No le preocupa escribirme... no le preocupa que yo le escribia... Mamá, no quieres mi dirección para poder escribirme y decirme cómo están todos... Cada vez que me voy se ponen en pie en torno mío y me miran y nunca me preguntan cuándo volveré otra vez. Por qué no lo dicen... Si Mamá lo dijera, en lugar de mirarme así, sería mejor para todos nosotros. Ya no tendría que volver otra vez a casa, y ellos no tendrían que sentarse todo el día y mirarme así. Por qué no me dices algo, Mamá... Por amor de Dios, Mamá, no te quedes ahí sentada el día entero sin decirme una palabra.

Mamá no me ha preguntado siquiera si pienso casarme. Esta mañana, mientras estaba en el baño, oí que se lo preguntaba a Elsa. Elsa tiene seis años menos que yo, y Mamá le pregunta eso pero nunca me lo ha preguntado a mí desde que fuí a Birmingham hace cinco años para estudiar taquigrafía. Ni siquiera me hablan de la gente que yo solía conocer en el pueblo. Ni siquiera me dicen

adiós cuando me voy.

Si Papá dijera algo acerca de esto, en lugar de mirarme así todo el tiempo, yo saldría y me quedaría lejos para siempre. Si lo dice, nunca volveré a casa, mientras viva. Por qué no me pregunta si puedo encontrar un empleo para Luis en Birmingham... Pídeme que lo lleve a Birmingham y que cuide de que le vaya bien desde el principio, Papá. Pídeme eso, Papá. Por favor, Papá, pídeme eso; pídeme alguna otra cosa, entonces, y dame una oportunidad para contártelo. Por favor, pídeme eso y déjate de mirarme así, sentado como te quedas. No te interesa que Luis tenga un empleo... No quieres que se quede aquí sin hacer nada, verdad... No quieres que se vaya al arrabal todas las noches después de comer y que juegue a los dados hasta mediano-

che, verdad, Papá... Pregúntame si puedo ayudar a Luis para que encuentre un empleo en Birmingham; pregúntame eso, Papá.

mira

1878

que

1188

dio

en

m

A alguien tengo que contarle lo que me pasa. Vosotros lo sabéis ya, pero tengo que decíroslo de todas maneras. Tengo que decíroslo para poder irme de casa y no tener que volver ya nunca una vez por año para Navidad. Fuí a Birmingham y empleé el dinero en estudiar para manicura. Luego encontré un empleo en una peluquería y me quedé todo el día sentada ante una mesita detrás de un biombo en el fondo. Vino un hombre y metió la mano por el escote de mi vestido y me apretujó hasta que grité. Fuí a Nashville, a Memphis, a Nueva Orleans. Cada vez que me sentaba a la mesa de la manicura en el fondo de una peluquería entraban hombres y metían las manos por mi vestido y me apretujaban hasta que gritaba.

Si tan sólo me dijeran algo, todo se acabaría. Pero se quedan sentados y miran y hablan de alguna otra cosa el día entero. Así ha ocurrido una vez por año para Navidad durante cuatro o cinco años. Así ha sido desde que tomé el dinero que me dió Papá y fuí a Birmingham para estudiar estenografía en el colegio comercial. Papá sabe que fuí manicura en una peluquería todo el tiempo que estuve allí. Papá lo sabe, pero Papá no lo quiere decir. Dí algo, Papá. Por favor, dí algo, para que yo pueda contaros qué hago para ganarme la vida. Tú lo sabes ya, y todos los demás también; pero no os lo puedo contar hasta que digáis algo de esto. Mamá, dí algo; Luis, apriétame hasta que grite. Alguien, cualquiera que diga algo.

Por amor de Dios, decid algo esta vez para que no tenga que volver nuevamente el año próximo para Navidad y quedarme todo el día sentada aquí en la sala mientras me miráis. Todos me miran así, pero nadie dice nada jamás. Mamá hace que Elsa se vaya de mi cuarto mientras me visto, y Papá envía a Luis al arrabal a cada hora. Si dijeran algo, todo habría acabado. Pero se quedan sentados el día entero en la sala y me miran sin decirlo.

Después de cada comida Mamá toma los platos que yo he usado y los lava con agua hirviendo en la pileta. Por qué no lo

dicen, de modo que nunca tenga que volver...

Papá toma un trapo empapado en alcohol y limpia la silla en que me he sentado cada vez que me levanto y salgo del cuarto.

Por qué no van y lo dicen...

Todos se sientan en la sala y me miran el día entero. Elsa y Luis, Mamá y Papá, se sientan del otro lado del cuarto y me miran el día entero. No saben que les diré la verdad si tan sólo me preguntan... Pregúntame, Papá; te diré la verdad y nunca volveré otra vez. Podrás tirar tu trapo empapado en alcohol después de que me haya ido. Pregúntame, pues. Por amor de Dios, díme algo de esto.

Una vez por año en Navidad se sientan y me miran, pero ninguno de ellos dice nunca nada de esto. Todos se sientan en la

sala, diciendo para sí: Te estamos mirando, Inés.

ERSKINE CALDWELL

AVENTURAS

1

Al gigante que hacía crujir entre los dientes mi pierna a lo lejos, lo miraba yo con atención, tratando de no dejarme invadir por los prejuicios.

10

Aquella pierna, bien extendida en mis rodillas, y que él se llevaba de cuando en cuando a la boca y colocaba luego sobre sus rodillas, yo la veía mucho mejor que nunca, que cuando la llevaba todavía en el muslo.

En este sentido me sentía satisfecho.

La pierna parecía, sin embargo, con creciente sorpresa de mi parte, extremadamente chata. Tenía mucho de plegadera, de esas hermosas plegaderas de asta, de corvadura sabia y delicadamente concebida.

Con todo, considerando la manera tan común y tan natural que el gigante tenía de comerla, me sentía triste, no podía evitar una sincera melancolía...

2

Nos encontramos siete u ocho en un agujero, y dos vacas. El barro estaba espeso; todo era repugnante; aquellas vacas eran verosímilmente búfalas de agua.

Puedo decir francamente que estábamos molestos.

Por suerte encontré unos puñados de puerta de loza blanca para lavarme las manos. Agua, por muy limpia que estuviera, no me habría convenido ni la mitad. Hasta me habría intranquilizado: en cada gotita de agua hay un anzuelo escondido (pequeño, pero en cuanto se llega a sentirlo, tristemente evidente), yo lo sabía y lo recordé muy a propósito, aunque sin precisar el nombre de quién me lo había confiado, y a quien por nada del mundo hubiese querido desollar.

3

En los corredores del hotel, lo encontré paseandose con un animalito come-cerraduras.

Colocaba el animalito sobre el codo; entonces el animal se ponía contento y comía la cerradura.

Luego se alejaba y el animal se ponía contento y otra cerradura era comida. Y así varias, y así numerosas. El hombre se paseaba como uno a quien el "en su casa" se le ha vuelto más considerable. En cuanto empujaba una puerta, una nueva vida empezaba para él.

Pero el animalito estaba tan hambriento de cerraduras, que su dueño tenía que volver pronto a salir en busca de otras descerrajaduras, de suerte que a menudo estaba fuera.

No quise aliarme con aquel hombre; le dije que yo lo que prefería en la vida era salir. Me lanzó una mirada blanca. No éramos de la misma orilla, eso es todo; de lo contrario me hubiera aliado con él; me agradó sin convenirme.

4

Aquella oruga con apariencia de dromedario (¿o era un dromedario con apariencia de oruga?) avanzaba muy cerca del suelo, aunque sin arrastrarse en realidad. Inmensa como una pradera, avanzaba verde y velluda, hacia mí.

Enloquecido atravesé un río a nado y me trepé a la copa de una caoba. Ya en salvo, la miré con otros ojos, algo así como a uno de esos parientes viejos que vemos siempre quince o veinte años de más pero a los cuales sólo les reprochamos en suma el estar demasiado cerca. Pues por lo demás, no nos molestarían; hasta se les comprendería tan bien, — infelices.

Me conmovió por lo tanto su visible contrariedad al ver que me había alejado, aunque no fué por buen motivo por lo que me miró; lejos de eso. En efecto, estoy persuadido de que era omnívora.

5

Aquella mujer en el árbol bajo el cual tenía yo que pasar era de cuerpo sumamente blanco, de una blancura de panadizo cocido.

Como estaba desnuda y podía sentirse molesta, pasé, al acercarme, mirando fijo ante mí, sin levantar la cabeza.

Cayó sobre mí como una bolsa. ¡Eh! ¡Eh! ¡Eh! Sus senos en mi espalda, ¡oh, qué odioso me era! ¡oh, cómo no me gusta! ¡y cómo hay que correr para librarse...!

6

Por la mañana, al despertarme, alcé la tela de entrada de mi carpa; algo violentamente quizá, porque la arranqué; al arrancar la tela de la carpa, fué el párpado del gigante lo que se desprendió. La sangre empezó a correr tibia y nauseabunda y a oleadas. Yo no lo había hecho adrede. Jamás se me había ocurrido sacar una gota de sangre de mi carpa, y menos aún abrir una vasta canalización de sangre perteneciente a un gigante. "Gigante: se lo digo, se lo aseguro, yo hubiera prestado atención, ¿por qué no se movió usted más ligero?". Pero antes de que me fuera posible encontrarle el oído, mis enemigos cayeron sobre mí y me pusieron en yeso. Luego me interrogaron sobre matemáticas. El tribunal estaba en pleno. Había llegado sin duda el fin de mi vida, cuando un pitido, uno sólo pero en verdad formidable, los hizo desaparecer hasta el último.

¡Ah, qué bueno es tenderse sobre los nenúfares! ¡Qué bueno, pero qué bueno! Hay pocas cosas que yo conozca, aun secretas, que sean tan buenas. ¡Qué bueno es! ¡Cómo desentumece!

7

Sucedió que durante todo un tiempo, en aquel país, fuí encontrando cubas hirvientes y cerradas herméticamente para mantener el calor. Y al levantar la tapa, me venía a la cara un vapor ardiente. Volvía a bajar de inmediato la tapa, mientras el vapor subía al cielo.

Después de muchas impaciencias (pues las encontraba por todas partes), reflexioné, y después de muchas reflexiones, me dije que tal vez ese agua era para purificarme. Sin embargo, si me hubiese lavado con ella, me habría cocido más que bañado, y de ese modo nunca hubiera podido volverme atrás, lo que tanto he deseado hacer siempre; de suerte que no me ocupé más de las cubas, como si no estuvieran ahí, y no levanté más la tapa. Hasta dejé de encontrarlas... o es que miraba a otra parte. 8

En un deplorable momento de distracción, caminó con los pies en el cielorraso, en vez de caminar con los pies en el piso. Cuando se dió cuenta, ¡ay!, era demasiado tarde. Hubiera podido herirse si intentaba volver al piso. Hubiera podido resbalar. Porque en los cielorrasos no se ha previsto nada. Son casi siempre desiertos de los cuales cuelga, por un hilo ridículamente leve, una lámpara frágil que se queda en las alturas sin ir a parar en ningún sitio.

Se quejaba de su mísera suerte, que le había hecho ir a él al cielorraso, a él y no a tantos hombres que por cierto no valían más

caro.

¡Basta! ¡Mecanismo, Mecanismo! ¿Quién hay que no tenga sus miserias?

9

Los detectives — tenían cabezas en todas las perchas — abundaban en la región.

No debo olvidarme aquí de mencionar catorce manos que vi deambular. Un hombre las dirigía desde lejos con alguna ansiedad a pesar de todo; se hubiera creído que estaban en libertad. Una fué pulverizada: yo vi una mano pulverizada. Debió ser mal guiada, larga, una verdadera mano de investigación.

Al volverme, vi a un astrólogo que reflexionaba profundamente en un círculo de pájaros muertos. Un halo de luz inundaba sus iris.

En el iris gris los accidentes de ferrocarril. En el iris verde un hombre en cuclillas. En el iris rojo, vienen a visitarlo.

Gran número de personas venían a verlo de todas partes, y en la superficie de su ojo mismo parecían todavía buscarlo.

En cuanto a mí, me volví, hice movimientos en todos sentidos,

busqué por todas partes, pero no pude llegar a verlo de perfil. No sé qué salida en falso hice: ni siquiera llegué a darle la vuelta. Sólo pude verlo de frente, siempre igual, sin pestañear. Era exasperante. Mucha gente circulaba en sus iris, donde sí era accesible, a pesar de cierto aire, por lo demás, que se parecía — hasta el punto de confundirse — al del orgullo cebado y el orgullo helado.

THE RESIDENCE OF THE PARTY OF T

THE RESIDENCE OF THE PARTY OF T

THE RESIDENCE OF THE PARTY OF T

Combo

herine

esierios

0 20

in mis

N IN

Paris, 1937

HENRI MICHAUX

ODA A LA ALEGRIA

Apretemos los dientes para gritar: ¡alegría!
aunque la soledad se nos quede dormida en los brazos con los ojos
con los ojos desiertos (abiertos,
en los que se han hundido el mar, los hombres, el tiempo y la lejanía;
mientras tibia esperanza desangrada
en helado recuerdo hunda su nada.

Porque la soledad nos anega con el manso ascender de sus mareas amargas sobre las que flotan rostros lentos y caricias largas, huérfanas despedidas y una paloma ciega. Y vamos cada uno de nosotros, resbaladizo pez perdido por los jardines de algas de un cielo sumergido.

Porque la soledad es una sombra que conoce su oficio y coge nuestra luz y en su puño la aprieta, y la vuelca hacia dentro — más temible después cuanto más quieta—brasa de desolación, simiente de incendios, flor de sacrificio.

Y allí están nuestras albas y nuestros mediodías y nuestros atarde-(ceres estrujados por millones de atmósferas de tinieblas y olvido. (Pálida realidad la de los otros. Eres

Porque la soledad en el mármol cristaliza
y se torna en la estatua definitiva y cierta:
millares de cegueras se suman en su mirada muerta
y se pudren los cantos y los himnos en su voz de ceniza;
su piel de duro frío no entibiece la vida,
por su inmovilidad el tiempo — culebra — se desliza,
y en su sonrisa enmohecida
el alma ausente a su no ser convida.

como sus mismos sueños. Eco de un eco ya desvanecido).

Pero hay que apretar los puños y gritar: ¡alegría!

por la desolación áspera y fuerte:
¡Alegría!

por el pasmo de ser la excepción de la muerte,
la temblorosa margen del olvido,
paréntesis de ser entre la nada,
por sentirnos su pulso y su latido
y ser los únicos testigos y los únicos cómplices de su infamia callada.
(La nada que se quiebra por un instante en este verso mío,
antes de disolverlo en sus entrañas
junto con los calendarios deshojados, los juguetes, las montañas,
las lágrimas, las nebulosas, las máquinas y el rocío).

Por el tiempo que late al compás de nuestros corazones desfallecieny corre por nuestras venas con nuestra sangre mojado, (tes
por el tiempo inocente que morirá a nuestro lado,
por el tiempo con garras y con dientes
que a nuestra infancia ha devorado:
por los segundos, pájaros tímidos que alzan el vuelo en nuestra vía
y por aquel que ha de quedar inmóvil en nuestras manos, embalsa¡Alegría! ¡Alegría! (mado:

0.0

Sol

Pe

p01

yI

mi

Solos. Estamos solos en la vida
pero más solos en la muerte estaremos,
cuando a nosotros mismos nos neguemos
mientras canten melancólicos gallos en la noche vencida,
y crezca la soledad por los rincones:
la soledad del harapo olvidado en un desván cualquiera,
y la del héroe resplandeciente en sus apoteosis triunfales,
y la de las estrellas en sus solitarias constelaciones,
y la de cada átomo de polvo en los caminos estivales.

Solo en la soledad: como lo está en la copa del árbol cada hoja oly cada oveja en la muelle espesura del rebaño, (vidada y cada segundo en la muchedumbre del año: y cada pájaro en el ángulo móvil de la bandada, y cada amante a quien el placer separa del amante con su muro, y cada recuerdo tanteando en el olvido inseguro.

Solo como cada pensamiento en el alma y en el mar cada ola, o como el alma en el cuerpo, emparedada.

Solo en la soledad. Y luego la soledad sola.

Pero cerremos los ojos y a cantar: ¡alegría!

porque hemos sido vencidos alevemente sin empezar la batalla,

y porque Dios se nos ha ido de las manos como un perfume fuerte,

y su ausencia nos duele hasta la muerte

mientras la vida se sonríe y calla.

¡Cantemos!, marineros borrachos en el vértigo del naufragio, en la noche de bodas con las sirenas:
la existencia es tan sólo una superstición y un contagio:
¡vendimiemos las clepsidras maduras y las tardes morenas!
¡Alegría! por cada sueño malherido,
por cada golondrina extraviada,
por cada luz decapitada,
por cada arcángel vencido.
¡Alegría! por la ceguera del olvido,
y por la hierba y por el llanto, y por la arena y por la nada!

EDUARDO GONZALEZ LANUZA

NOTAS

MAESTROS EXTRANJEROS

En un país como el nuestro, donde los problemas de la cultura son sistemáticamente diferidos, todo está por inventarse en lo que concierne a cierta arquitectura de la inteligencia. Hasta la propia noción de cultura parece aquí a cada rato necesitar ser inventada. Necesitamos inventarnos hasta las manos para una cultura. Porque si como decía William James refiriéndose al arte, la vida es inclusión y confusión, la cultura es discriminación y selección. Y con lo que se discrimina y aparta el material confuso de la vida es con las manos de la inteligencia, o sea con instrumentos adecuados. Ahora bien: ningún órgano que necesite mayor educación que esas manos, que esos instrumentos. Cada cultura posee por lo demás sus medios propios de discrimen y selección, pero no se los inventa sola: no hay cultura que no implique una incorporación. Y lo que la cultura se incorpora no es su materia, son sus instrumentos. Puede sostenerse axiomáticamente que cuanto más intelectual es una civilización más elementos dispares ha incorporado a su núcleo y luego digerido y rechazado con sus órganos propios de selección y discriminación. No hay culturas químicamente puras, salvo las elementales.

Si hay un país del mundo en que la cultura está en peligro ese país es la Argentina. No solamente es el país de la información mal digerida, sino aquel que menos desarrolla en sí los instrumentos de aprehensión, por consiguiente los de selección y discriminación. Pasa aquí la historia de ciertos peces; pero biológicamente frustrada. Hay una especie de ellos que,

al iniciar su vivir, llevan adherida al cuerpo una bolsa nutritiva. Como la bolsa es biológicamente apta, los peces viven. Aquí pretendemos vivir a costa de nuestra bolsa cultural, de nuestra cultura propia. Pero como la bolsa está vacía, lo que biológicamente sobreviene es una muerte.

Cuando todo el mundo civilizado — incluso la Universidad de Estudios Mediterráneos que bajo la presidencia de Paul Valéry se destina a preservar los frutos de la cultura de la cuenca de aquel mar — abre sus puertas a los catedráticos más eminentes de otras tierras a fin de aprehender los necesarios alimentos vitales, aquí ¿qué sucede? Sucede que aparecen quienes osan echar adelante los argumentos de la inepcia más increíble pretendiendo confinar la enseñanza a la de sus profesores nativos y evitar la venida de otros que no lo son. So pretexto de nacionalismo, la protección aduanera menos inteligente, más burda, más egoísta, menos patriótica en el único sentido válido del término.

100

题

Los que tenemos aquí hambre y sed de cultura, los que padecimos y padecemos la mediocridad de nuestro academicismo profesoral en el orden de la ciencia del espíritu, los que queremos el diálogo de los maestros y no la peroración del catedrático, los que no nos resignamos a nuestra insignificancia por ser ella una insignificancia "nacional", esperamos que tales argumentos de última hora dolosamente esgrimidos queden reducidos a lo que son, esto es a la condición de su propia ineptitud: inoperantes palabras en inoperantes bocas.

POLEMICA

POR UN ARTE INTEGRAL

Sr. Don Antonio Sánchez Barbudo, Secretario de *Hora de España*, Valencia.

Querido amigo y compañero: Leí con gran interés su réplica a mi ensayo Literatura individual contra literatura dirigida (*) en el número VII de Hora de España y le agradezco, ante todo, la minuciosidad de lectura y amplitud de comentario que le ha otorgado. Particularmente, a raíz de aquella fecha, envié a Vd. una carta privada contestando a lo más urgente: a la fijación neta de mi actitud leal y unívoca — en rigor siempre lo fué, pero hoy, a la altura a que han llegado las cosas, al hacerse evidente para todos los espíritus dignos de qué lado están la dignidad y la justicia, ya no tienen razón de ser los escrúpulos de conciencia y los pequeños distingos — frente a la alevosa guerra de invasión que sufre España, y para deshacer los equívocos en que ciertas reticencias de su artículo podían envolverme. Habrá Vd. advertido, por consiguiente, que nuestra discrepancia no se basa en cuestiones de principio sino aplicadas, de orden puramente intelectual, es decir, en aquellas que rozan los problemas del espíritu, de la literatura y del arte. Aunque no sean éstas las más urgentes distan de ser secundarias y, en rigor, son las únicas que a los escritores nos corresponde analizar y discutir.

Y no puedo por menos de felicitarme que el antagonista amistoso en la actual ocurrencia sea Vd. y no ningún otro. Permítame, por consiguiente, sin ánimo de halago, transmitirle la primera impresión interior que experimenté al leer su razonable alegato: así da gusto discutir — me dije. La actitud de Sánchez Barbudo resulta excepcional; por lo menos, en algunas escaramuzas anteriores con otros de su credo, yo no había tenido

^(*) V. "Sur", número 30; marzo de 1937.

ocasión de disfrutarla. Si todos — agregué para mí — los que sostienen sus puntos de vista, y parten de una ortodoxia comunista, supieran sostenerlos con la mesura, inteligencia y corrección que Sánchez Barbudo practica; si en ocasiones anteriores yo no hubiera topado con el energumenismo sectario y la mala fe, la bizquedad de los unilaterales tampoco habría llegado, por mi parte, a escribir ciertas frases de aire "malhumorado" que él me señala y que tal vez — no me duelen prendas — lo sean, pero que en evitación de nuevos equívocos estoy dispuesto a aclarar.

2311

Dingo

間点。

自主

西

Th

施子

25

Por ejemplo, la primera y capital: la "errónea y tópica comparación de la ortodoxia comunista y la fascista" que Vd. me señala como estigma tendencioso, viniendo a quebrar la serenidad del resto de mi ensayo. Comprendí al punto que esta expresión es la que había vulnerado más vivamente el nervio - tan respetable - de su creencia marxista y de los que con Vd. comparten esa fe. Tras exponer las identidades — de procedimiento, no de doctrina - en que coinciden ambos sistemas extremos, en su aplicación al orbe de lo cultural, yo escribí en un rapto excesivo, que Vd. califica de malhumorado, lo siguiente: "En el fondo comunistoides y fascistizantes de toda laya se dan la mano y se reconocen como hermanos gemelos en el común propósito de aniquilar o rebajar la libre expresión literaria y artística, queriendo reducirlas a mera propaganda". Cierto, mi desliz es patente, pero meramente verbal. Donde escribí "en el fondo", debí escribir "en la forma". En el fondo harto sé - sin necesidad de leer sus puntualizaciones - que comunistas y fascistas apuntan hacia metas radicalmente diferentes. Y nadie que me haya leído con cierta atención habrá dejado de advertir que mis sentimientos - no ya sólo intelectuales sino morales, suprapolíticos — se inclinan hacia la comprensión simpática de los primeros tanto como se oponen a los últimos.

Pero ello no me impide seguir deplorando que la diferencia entre ambos credos estribe únicamente en los fines y no abarque también a los medios. Los medios utilizados por comunistas y fascistas son — mal que le pese, y aunque yo también quisiera lo contrario — desoladoramente idénticos cuando no muy parejos. Todos los testimonios que nos merecen crédito lo confirman. No es cosa de organizar un interminable desfile de refe-

rencias. Ni siquiera de apelar a las más aducidas últimamente — como las que pueden espigarse en los libros de Gide y de Herbart — y que Vd. podría recusarme como sospechosas de parcialismo. Quiero sólo traer a cuento el testimonio humano de alguien sin ninguna mácula de "deformación intelectual", de un insospechable antifascista, el "leader" trade-unionista Walter Citrine. Escribe éste — en I search for truth in Russia con una claridad, con un acento sincero que nadie podrá negar: "Claramente percibo la diferencia entre el fin de la dictadura en la Rusia soviética y el fin de las dictaduras fascistas. Pero los métodos empleados son muy análogos. ¿Cuál es la diferencia entre la G. P. U. rusa, la Gestapo alemana y la Ovra italiana? Todas ellas tienen poderes amplísimos para detener y aprisionar a las personas. Rusia también ha suprimido toda oposición política. La libertad de palabra, la libertad de prensa y las reuniones públicas son negadas a todos, menos al partido comunista". Y aun insiste hacia el final del libro: "Me pongo a reflexionar sobre la dictadura rusa. ¿En qué difiere de la de Hitler o la de Mussolini? Claro es, no se trata de una dictadura capitalista, y esa es la primera y más importante distinción. No es una dictadura personal; es decir, la de un sólo hombre dirigiendo un país. Es la dictadura de un partido".

ik

1000

H

. 6

Se dirá que tales juicios afectan al orden general de la vida política rusa y no de modo específico al sector intelectual que es el que ahora nos interesa. Y efectivamente, en este punto es donde precisamente aparecen las diferencias de intención, todas ellas — hay que reconocerlo sin apelaciones — a favor del comunismo. En los regímenes fascistas el odio, no ya el desprecio, por la inteligencia, por los fueros del espíritu libre, es proverbial, conocido por todas las personas de buena fe que no quieren engañarse a sí mismas. Superfluo acumular testimonios en este sentido. Me bastará con referirme al informe tan completo y objetivo que ha hecho E. Wernert en su estudio L'art dans le III Reich: Une tentative d'esthétique dirigée — que en otra ocasión examinaré —, cuando no a hechos que son del dominio público: la supresión de la crítica artística en Alemania por un decreto de Goebbels el 27 de noviembre del año pasado; los recientes discursos y decisiones de Hitler clausurando galerías de arte y pulverizando los cuadros expresionistas; el exilio del noventa

por ciento de los escritores alemanes. Imitando estos procedimientos, en la parte de España ocupada por Franco la primera medida "cultural" ha sido ordenar una "depuración" de bibliotecas...

"Cuando oigo la palabra cultura saco mi revólver y disparo" — ha dicho Goebbels en una frase que va siendo tristemente histórica. Contrariamente, todas las personas de buena fe deberán reconocer que la palabra "cultura" es el santo y seña, es la consigna más frecuente de la propaganda comunista; que bajo el nombre de "defensa de la cultura" los comunistas han salvado en España vidas humanas y tesoros artísticos. Y tantos otros hechos irrebatibles.

Usted, Sánchez Barbudo, puede escribir ahora: "El fin del comunismo en el fondo es la cultura". Y aunque situada en un futuro condicional, y abriendo el más ancho crédito al porvenir, yo no tengo inconveniente en reconocer la veracidad de esa desiderata. Luego entonces... — me dirá Vd. Sí, pero una cosa son las teorías y los deseos programáticos, y otra cosa son las realidades implacables a que forzosamente ha conducido en la U. R. S. S. y conducirá fatalmente en cualquier otro sitio la aplicación no ya de una ideología sino de un régimen absoluto que en su aspecto positivo está obligado también fatalmente a contradecir, a no cumplir su generosa doctrina inspiradora. Pues yo juzgo que la independencia del espíritu crítico, la libre expansión de una cultura es rigurosamente incompatible con cualquier régimen totalitario o dictatorial.

Me argüía Vd. que los defectos observados por Gide en Rusia no implican que hayan de perdurar siempre. Ojalá fuera así. Es cuestión de fe mantener o desechar tal esperanza. Usted cumple con su deber de militante al afirmarla. Pero me permitirá Vd. que yo guarde al menos cierta sombra de escepticismo, sin poder olvidar esta otra confesión de Citrine. "Hubo un tiempo — escribe éste — en que yo estuve convencido de que la dictadura del proletariado iba a ser meramente temporal. Pero ahora dudo un poco de ello..."

"Existe la libertad necesaria para el escritor" — me alega Vd. Pero sin precisar dónde. En España, en la nuestra, desde luego, hasta ahora felizmente, y aunque condicionada, como es natural, al estado de guerra. Pero en Rusia? No quisiera entristecerle con más testimonios adversos.

Pero tampoco puedo dejar de tener en cuenta los que acaban de recogerse en un libro irreprochable tan lleno de simpatía hacia las realizaciones intelectuales soviéticas como es el reciente de Kurt London, The Seven Soviet Arts. Créame Vd. que esas páginas dejan perplejo aun al más entusiasta...

all

No me importa que los turiferarios incondicionales — y cumplen su deber de militantes políticos antes que el de escritores al serlo — tal como Mikhail Koltsov, continúen insistiendo en lo contrario, según éste lo ha hecho en su discurso de Valencia, durante el II Congreso Internacional de Escritores: "La constitución staliniana, ese sublime documento en la historia de la liberación de la persona humana, otorga nuevas e inmensas posibilidades de creación al escritor. Mucho tendremos que hacer para mostrarnos a la altura de esas posibilidades". No me importa que un político — también antes que escritor — de buena fe como era el malogrado Vaillant-Couturier haya podido afirmar en su folleto Au service de l'Esprit, y repita luego en un discurso del mismo Congreso, que ellos luchan por la defensa de la independencia, de los valores morales, y, en último término, por la defensa del individuo. Las necesidades de un régimen absoluto — insisto — son más fuertes que las teorías y las doctrinas y, a la postre, son aquéllas las que dicen la última palabra.

Pero antes de pasar adelante y puntualizar estos reproches no quisiera que mis reservas fuesen nuevamente interpretadas por Vd como un ataque soslayado contra la U. R. S. S. Yo no juzgo ahora su régimen político o, mejor dicho, sólo lo considero en función de sus relaciones con la libertad y con la dignidad intelectual. (Comprendo por lo demás, cuán delicado es, para un español digno, en estos momentos, emitir un juicio categórico sobre la U. R. S. S., pues aún el más apartado como yo de la política viva no puede dejar de guardar en su intimidad un sentimiento de admiración y gratitud hacia ese país — más concretamente, hacia su política internacional —, hacia la ayuda desinteresada (quede esto bien subrayado) que ha venido prestando no sólo a España sino indirectamente a la Europa democrática, defendiendo la paz frente a la agresividad de los países fascistas).

Mas ello tampoco me impide repetir hasta el cansancio que la inde-

pendencia del espíritu es para mí rigurosamente incompatible con cualquier régimen coercitivo. Estos tienden siempre al exclusivismo, al monopolio de Estado. Y tales monopolios sólo son capaces de engendrar el servilismo, la esterilidad. Libertad y creación son más que nunca — por amenazados que los sintamos — términos inseparables.

Libertad... Ya sé cuántas vertientes presenta este concepto. Y quiero anticiparme — explanándola por mí mismo — a unas de las objeciones que Vd. pudiera hacerme. Me dirá que si tal libertad intelectual existe de derecho en los países democráticos, no existe de hecho, en el mismo grado, dominados como están por ciertas fuerzas demasiado notorias — capitalismo, oscurantismo — que dejan esa libertad harto disminuída. Cierto, replicaría yo al punto: el intelectual libre, insobornable ante esos poderes, no puede esperar, por ejemplo, clamar su verdad en el periódico de mayor circulación o en la tribuna más céntrica de la urbe o en los altavoces más sonoros, pero nunca le faltará en último extremo, una publicación minoritaria o un ateneo suburbano donde pueda manifestarse sin trabas. Al cabo, el régimen que Vds. vilipendian tiene raíces liberales y no puede prescindir tan fácilmente de ellas. Ahora bien, lo que acontece contrariamente en los países dictatoriales — de un color y de otro, puesto que en esta negrura se identifican lamentablemente — es que ni la hoja confidencial ni la tribuna excéntrica existen. Fueron suprimidas de cuajo al tajar de una plumada la oposición. El desmoche radical de ésta es la primera obligación de todo régimen absolutista. Y la oposición, por el contrario, es el clima natural en que - no por sistema, no por afán singularizador, sino por ser fiel a sí mismo, a la esencia de su destino - ha de vivir fatalmente, casi siempre, el intelectual celoso de sus fueros más inalienables.

Y llegamos a la parte capital — para mí — de su réplica. Usted, Sánchez Barbudo, ha entendido que en mi apología de la libertad intelectual y en mis críticas contra el arte y la literatura dirigida se transparentaba meramente el temor de ver naufragar la estética nueva. No siendo enteramente eso, es algo más. Me explicaré.

Toda estrechez de contenido implica necesariamente una limitación,

y hasta una regresión, de forma. Y viceversa. Si antes se pudo objetar — por algunos casos aislados, pero no en su tónica general — que el avanzadismo estético iba acompañado de un reaccionarismo ideológico, en el plano social y político, hoy cabe hacer la comprobación inversa, de radio más general y de alcance mucho más grave: el revolucionarismo social se alía con las formas del peor academicismo. Y ésta no es una afirmación gratuita. Puede documentarse en los múltiples casos que nos brinda la realidad cotidiana de la U. R. S. S. en el campo literario y artístico.

La debatida cuestión del "formalismo", la polémica entre éste y el "realismo socialista", que se ha planteado estos últimos tiempos en Rusia, ofrece el ejemplo más visible. Llevados por el espíritu de obsecuencia más cerrado y por un servilismo lamentable, los partidarios de ese último credo, los puritanos y fanáticos, quienes con tal de mantenerse "en la línea" no reparan en menoscabar y degradar los valores de la moral y del espíritu llegaron a acusar de formalismo a artistas como Eisenstein, Meyerhold, Tairof y Shostakovich. El caso de este último — que nos han contado varios autores pero que narra con todo detalle Kurt London en su libro mencionado — es sobradamente ilustrativo. Bastó un ataque anónimo de la "Pravda" — a primeros de 1936 — para que la música de este gran compositor joven, que hasta entonces había obtenido una calurosa audiencia, fuese juzgada de formalista, de políticamente reaccionaria (¡!) y proscripta en consecuencia.

Dejemos a un lado lo infundado de la objeción formalista, la puerilidad académica de la peor especie que envuelve esa misma distinción entre fondo y forma — inexistente cuando se encara con cierto rigor criticista y aplicada a genuinas obras de arte —. El espíritu que esa distinción traduce de hecho es desolador. Pues ello no es otra cosa que el menosprecio más absoluto por las nuevas fórmulas de arte y las legítimas conquistas de expresión logradas estos años penúltimos, tanto en las artes verbales como en las plásticas y las del sonido. "Todo aquello leemos en *The Seven Soviet Arts* — que nosotros, miembros de la cultura occidental llamamos "arte moderno" es hoy día rigurosamente proscripto en la U. R. S. S. Y, por el contrario, todo aquello que nosotros miramos como obsoleto y anticuado, aun más, como reaccionario, resulta allí digno de estímulo. El "bolchevismo cultural" de la Alemania hitleriana es execrado entre los bolcheviques como un "síntoma de la degeneración capitalista". Actualmente los extremos se tocan". En efecto, — agregaré — aunque ese "bolchevismo cultural" de la Alemania hitleriana ya no existe, pues según es notorio, y ya apunté antes, los hitleristas victimarios han barrido todo el arte nuevo germánico, que era el arte de calidad, haciendo autos de fe con libros y cuadros admirables para sustituirlos por los más desdichados adefesios del "pompierismo" nazi.

1

En otra ocasión señalaré el alcance de tales atentados. Limitándome por hoy a Rusia, me interesa insistir que la reacción artística comprende allí todos los sectores, sin excluir uno de los más visibles, aquél en que durante los primeros años del régimen tanto se había innovado: el arquitectónico. Tras las superficies lisas de la arquitectura funcional se vuelve ahora a las columnas, a las molduras, al recargamiento del estilo académico. Y lo más curioso es que ciertos apologistas soviéticos, dispuestos a seguir siéndolo por encima de todo, traten no sólo de explicar esa vuelta sino hasta de encontrarla plausible. "Le peuple a droit a des colonnes" clama Jean Richard Bloch en un curioso artículo de ese mismo título (Europe, 15 julio 1937). ¡Qué increíble salto atrás! En la Exposición de Artes Decorativas de París, en 1925, el pabellón de estilo más avanzado era el de Rusia. En la actual exposición el pabellón ruso también asombra a todo el mundo, mas por todo lo contrario: su lamentable academicismo, sólo comparable — y ahora sí, Kurt London, los extremos se tocan — con el del pabellón alemán.

No; estos hechos, estos síntomas no son desdeñables ni tienen una importancia secundaria, como usted, amigo Sánchez Barbudo, querrá hacerme creer. Recordando lo que fué el arte soviético en los primeros años de ese régimen, el magnífico impulso transformador que prevaleció en todas las expresiones artísticas y literarias, apenas puede uno creer que hoy haya venido a dominar el espíritu diametralmente opuesto. Podrá relacionarse este fenómeno con la fase de estabilización por que actualmente atraviesa la U.R.S.S. en todos los órdenes a fin de encontrar una explicación política. "El presente establecimiento — dice, en este punto, Kurt London —

por decreto del realismo socialista es simplemente una reacción. El país se ha calmado en la esfera económica; ahora le llega el turno de la calma a la esfera cultural". Mas, por mi parte, al mantenerme en la pura consideración intelectual de estos problemas, las consecuencias de tal "estabilización" sólo me parecen vituperables. Por eso mismo, el retorno hacia formas tradicionales y estilos académicos llego a considerarlo contrarrevolucionario, en oposición al revolucionarismo que más importa, el espiritual. La dictadura tiene sus límites, como deja entender el ya citado Kurt London al escribir: "Todas las cosas — educación, altos estudios, asociaciones, condiciones sociales — pueden ser organizadas, con una sola excepción: el cerebro del artista creador. Si sobre éste se ejerce violencia, él mismo se venga con la mediocridad". Y mediocres son, en una palabra, para no ocultarlo ya más, todas las obras que nos muestra el arte soviético en su fase actual. Salvo en el cartel y en la escenografía todos los demás ejemplos son lamentables, como lo certifican las reproducciones últimas de cuadros y esculturas rusas que podemos ver no sólo en The Seven Soviet Arts sino en otro documento más insospechable: el último número (4-5, 1937) de la revista moscovita La littérature internationale. Las mejores de ellas, al cabo, son las que tienen un carácter neto de propaganda.

Y aquí respondo a otra alusión de su escrito. No niego que pueda existir un arte, una literatura y hasta un pensamiento de propaganda. Sobre todo en ciertos momentos cruciales de la vida colectiva como este que vivimos, cuando, en suma, la salvación de una idea libre ante otra aniquiladora es condición previa para que cualquier clase de arte desinteresado pueda existir después. Mas por eso mismo desearía que el arte de propaganda fuese inequívocamente explícito en sus fines, limitándose a ellos, y no aspirando a suplantar las demás especies del arte. ¿Arte social? "Arte universal" lo llamaba Tolstoi, y en esa amplitud ecuménica es donde podemos hallar un vértice de convergencia.

"Encontrar un arte de calidad — escribe usted — no para las masas, sino para los hombres, con todas las realidades del hombre hoy día, es nuestra labor de artistas, de creadores y revolucionarios". Conforme, en este punto, de toda conformidad. Por eso comprenderá usted que al defender tan ahincadamente el arte nuevo no defiendo tal o cual escuela, este o

el otro estilo, sino más simple y más ampliamente la obra de calidad, lo personal frente a lo mostrenco, lo excelente frente a lo vulgar. Y por eso mismo reconocerá Vd. que es una objeción desviada la que me hace al escribir: "...esa nueva literatura, que ha sido siempre su obsesión, era algo tan gastado, tan viejo en casi todo que tenía que acabar así: transformándose en algo más sano, suicidándose a fuerza de excesos hasta terminar en nada, en un recuerdo, como lo será pronto la sociedad deshecha de la cual salió" — dice aludiendo al superrealismo. Incurre usted aquí en una confusión tan compleja que resultaría largo disiparla cabalmente. Por otra parte, no me incumbe ni me interesa hacer en este momento la defensa del superrealismo, aunque haya de deplorar que encare usted ese fenómeno estético con una óptica tan rudimentaria. Simplemente he de aclararle que ni el superrealismo es todo el arte nuevo ni yo entiendo apologizar indirectamente el primero al defender el último. Si en mi ensayo anterior lo tomé como punto de partida fué a título de caso significativo y para ejemplificar la actitud de ciertos escritores que, empero su ideología revolucionaria, no han querido abdicar de su estilo en aras de tales o cuales consignas políticas, extraliterarias, defendiendo su dignidad de creadores y su independencia de espíritu subversivo al margen de los enrolamientos partidistas. Las capciosas distinciones o confusiones — tanto montan entre el individualismo y las masas, entre lo "minoritario-degenerado" y lo "popular-excelente" no pueden ser ya utilizadas con seriedad. Las excomuniones lanzadas contra presuntos "formalistas" europeos implican una tosca incomprensión de sus valores espirituales profundamente revolucionarios. Defendiéndolos escribe muy certeramente Kurt London: "Hombres como Alban Berg y Strawinsky, James Joyce y Thomas Mann, Picasso y Epstein, Le Corbusier y Gropius - por citar sólo algunos ejemplos — ¿pueden ser acaso tomados como ejemplos de la declinación del mundo occidental?"

Si quisiera ahora resumir nuestro diálogo, y una vez comprobado que en puridad nuestras coincidencias son mayores que nuestras disparidades, yo podría preguntarme: ¿qué es lo que me reprocha esencialmente el secretario de Hora de España? Y contestaría: desde su punto

de enfoque de escritor comunista, esto es, de hombre de partido, lo que me reprocha es que yo (intelectualmente; dejo de lado preferencias y fobias humanas, morales, éticas, más que políticas) no lo tenga, o, mejor dicho, que mi partido sea el del espíritu libre.

Pero acontece además — y esto es lo que puede prestar un interés público al diálogo — que Sánchez Barbudo me argumenta haciéndose el portavoz de una generación más joven que la mía. Una generación a la cual, como escribe, "interesa no la renovación literaria sino la renovación total de la sociedad, el enderezamiento del hombre hacia su último destino". ¿Me permitirá decirle que mi ambición siendo la misma es más vasta? ¿Por qué? Porque yo no excluyo ninguno de los términos contenidos en ese postulado. Porque si lo primero, la renovación literaria me interesaba de siempre, ahora en este momento de lucha, agónico, del mundo no puedo desentenderme de la renovación humana y social. Pero tampoco me resigno sacrificar al logro hipotética de ésta última las conquistas ciertas logradas por la primera.

Y aquí radica, en último término, nuestra diferencia de actitudes. El primer postulado se resuelve en una ambición de intelectual, consciente de sus fines, de sus medios y de sus limitaciones. Es una ambición propia de aquellos que hemos nacido y hemos vivido durante bastantes años en un área literaria. El segundo tiene una proyección social y es peculiar de otros más jóvenes que ya han nacido en un área política. Al cabo, aunque distanciados por pocos años, mis coetáneos mentales pertenecen a una generación de artistas — en el sentido más lato del término. En tanto que los coetáneos de Sánchez Barbudo pertenecen a una generación de políticos. Nacidos, éstos últimos, en un período no tanto de calma como de decantación, el período que siguió al febriscente y fermentador de los "ismos" estéticos de la trasguerra, colmado de descubrimientos y desbordante de impetus hacia lo original absoluto, cuando ya se entrecruzaban corrientes y pasiones de otra índole, se acostumbraron desde el primer momento a considerar el arte y la literatura como un medio, como un puente hacia otras metas. No es que para nosotros esas expresiones intelectuales fuesen ya completamente un fin en sí mismas, pero sí seguían siéndolo en cuanto a la realización esencial del escritor o del artista

como tales. De ahí que aun dando cabida a otras preocupaciones nunca hayamos querido ni podido abdicar de los factores "originalidad" ni "calidad". En suma, estos valores finalistas nos seguían interesando, al margen de la intención transformadora del mundo, que en la obra auténtica ha de darse por añadidura y no de un modo explícitamente tendencioso. No puedo, por consiguiente, plegarme a una literatura-medio, únicamente preocupada de sus fines subversivos y desdeñosa de la calidad, misoneísta, rutinaria, inexigente. Como tampoco encuentro ya aceptable el espíritu bizantino que se limite a meras exploraciones formales.

El arte nuevo, si nuestra civilización — ya hundida y maltrecha, y no sólo por los asaltos de la barbarie sino por la actitud pasiva que ante ellos ha adoptado el resto del mundo — no perece totalmente bajo las bombas y los gases de los que cínicamente agregan a la violencia el escarnio y se llaman a sí mismos "civilizadores", será una suma, una integración de lo individual y lo social y no una resta de cualquiera de ambos términos.

GUILLERMO DE TORRE

PREMIOS LITERARIOS

Dejor

を出

igh.

1 6

-000

1

RADIOGRAFIAS FATIDICAS

El premio nacional que, un poco tardíamente, acaba de señalar a Radiografía de la Pampa, primera obra en prosa de un poeta de seis libros
de verso, publicada hace cuatro años, creo que legitima con creces una
consideración crítica actual. Parece absurdo el escrúpulo, porque tácitamente concedemos a las obras del espíritu cierta inmanente sospecha de
intemporalidad (que sólo el tiempo dirá después si es "eternidad" o no),
y pensamos que cualquier momento es bueno para ocuparse de ellas; pero
yo abrigo la malicia de creer que, después de cuatro años, traspasada ya

aquella célebre hora de los "análisis espectrales", del mundo "en el tercer día de la creación", y otras truculencias, esta "Radiografía" se ha desvanecido y velado algo más de la cuenta. Siempre he creído que, aparte indudables y, desde luego en obra de tal autor, nada sorprendentes méritos de forma, los principales valores de ésta debían desprenderse de una condición circunstancial y sintomática. Esta fué mi primera impresión reactiva, al leerla hace cuatro años. Hoy tengo la sensación de que la obra ha quedado clavada en por aquellos días, y que el tiempo ha venido marchando desde entonces sin ella y hoy se nos anuncia con voces fundamentalmente distintas. Por lo mismo no es extraño que el premio que acaba de serle discernido me parezca ya un poco tardío, y hasta se me presente ahora con cierto oscuro regusto exhumatorio. (Aclaro, me parece, estas intuiciones, con sólo contraponer a aquella "Radiografía", esa "Pasión" argentina que acaba de historiar Eduardo Mallea, y que a mi juicio merece ser tenida por la expresión auténtica de una nueva voluntad argentina).

qu

"Ce que le critique condamne et rejette, c'est ce qui est le plus nousmêmes, ce qui nous appartient en propre", — dice Mauriac, entregándonos la punta del hilo que nos llevaría a la legitimación de la etnografía y del psicoanálisis como puntos de partida indispensables para toda crítica. "Dés que je me mets au travail tout se colore selon mes couleurs éternelles". Todo esto puede ser perfectamente cierto. Lo es, sin duda alguna. La verdadera, la irremediable, la última tragedia del hombre, ser de auto-conciencia y de ciencia, es no poder jamás ser otra cosa que sí mismo, salir de su irrevocable forro, derramarse a todo ámbito fuera de su irrevocable talla personal. Tanto como en el miedo creo que en las angustias de esta condición esencial debe buscarse el principio de los impulsos religiosos del ser humano. El hombre busca dioses para rescatarse de su irremisible cárcel personal, para manumitirse de sí mismo. Este es sin duda el punto de partida. Pero una vez que el hombre, el alma angustiada, ha encontrado su Dios (no tiene sentido discutir de ninguna manera que Dios preexista soberanamente; el verdadero problema religioso reside en la capacidad de encontrarlo, de captar la revelación personal, sin lo cual nunca podrá dejar de ser una razón política), logra de algún modo. "desincorporarse", trasponerse a un plano virtual desde el que le está concedido mirar

su propio destino corpóreo como un juego muy excusable. Y todavía, entre sí mismo y su Dios, es capaz de realizar templos — formas arquitectónicas —, ritos — formas conjuratorias —, oraciones, etcétera, con los que aspira a establecer comunicaciones entre sí y su Dios, pero con los que logra al menos ocupar un nuevo espacio del universo fuera de sí mismo. Y claro está: lo que en definitiva de todo importa en la ecuación religiosa, es la constancia de que el hombre ha salido de sí mismo alcanzando su dios y logrando ocupar un espacio extrapersonal. El resto es experiencia individual y meramente accesoria, que demuestra que, tratándose de esta materia, - como por lo demás de toda otra en que el hombre figure como auto-gestor de su rescate -, hablar de "el hombre" es una comodidad irreflexiva que no excluye todas las excepciones reflexivas imaginables. Siempre frente al hombre está el hombre. Y no hay otro modo de probar que se ha ganado el mundo saliendo de sí mismo, que... entrando a otra conciencia, a otra personalidad. Comulgar en Dios es desentenderse del difícil comercio de la comunicación interpersonal directa; pero también, objetivarse en la preformación del ser supremo cuajado en el extremo de la propia angustia y en las "formas" vocativas forjadas para el supremo desentendimiento. En el principio está la conciencia, pero desde que ella se objetiva, la conciencia está en el fin, - en el fin fortuito de "la conciencia de los demás" que siempre, en cada caso, necesita su propia definición, su propia evidencia. El hombre es la medida de todas las cosas; pero todas las cosas tienen la medida plurívoca, contingente, de los hombres; tienen la medida del hombre que las hace; la medida del hombre que las contempla (desde su propio tiempo y desde la historia); la medida del hombre que decreta su destrucción y del que aspira a restaurarlas. Sólo que, desde cada una de estas medidas, en función de cada una de estas medidas, todas las otras quedan descartadas. Y cuando "el crítico", en el cargo de Mauriac, prescinde en absoluto de los "colores eternos" de la persona del "autor", de lo que le es más propio, de lo que más de sí mismo ha puesto en "la obra" (en su objetivación), no es que "condene y deseche" tan patéticos atributos de ésta en acto de olímpica o maligna o simplemente ignara mutilación, sino que toma la obra donde y como se halla, en el tiempo y en el espacio impersonales, de su condición de cosa en que uno, al proyectarse a sí mismo, ha salido de sí mismo. ¿Con qué objeto la crítica va a empeñarse en regresar a la personalidad contingente cuando la grandeza posible de la obra sólo reside en sus trascendencias? A menos que el fin de la crítica consista en hacer psicología, o psiquiatría, biografía o antropología, es decir a mediatizar y adjetivar el sentido de toda obra espiritual retra-yéndola a un valor puramente documental.

Sin embargo, no puede negarse que hay obras ante las cuales parece imponerse de un modo perentorio la necesidad de buscarle móviles subjetivos inmediatos, de descubrir en su trasfondo la presencia personal del autor, de dosificar humores psicofisiológicos suspendidos en su caldo. No son, nunca, las más grandes. Las más grandes son, infaliblemente, las que más olvidan a su humilde, provisorio contingente, mágico, generador. Qué pozo de erudición no se necesita hoy para saber cuál pudo ser el verdadero fulano que supo salir de sí en obras como La Divina Comedia, El Rey Lear, El Fausto, El Quijote, — o, con ejemplos menos espectaculares y más manuables, el Martín Fierro, el mismo Don Segundo Sombra...

Esta Radiografía de la Pampa pertenece a aquella especie de las que parapetan sin el menor misterio a la persona del autor. Párrafo a párrafo el lector va experimentando la no siempre grata ni cómoda presencia personal del demiurgo literario que la ha urdido. El lector no puede concederse el placer de quedar a solas con la obra en ningún momento. Bien sabemos hasta qué punto el vicio impune de la lectura necesita ser, profundamente, un vicio solitario para ser fecundo. Y no se nos escapa qué profunda razón de asepcia espiritual, — de dictado más estricto que nunca en nuestra época en que casi no es posible otra forma de contacto que la agresión personal, — clama en nuestra inteligencia por la obra limpia de toda otra presencia que no sea la de sus entes creacionales.

El autor, poeta de premio oficial, que acostumbraba rotular sus obras líricas por alguna imagen casi inasible, (Nefelibal, Motivos del cielo, Títeres de pies ligeros, etc.), rompe aquí su tradición de hombre de verso y de inefable nominador, para irrumpir en la prosa con una obra maciza a la que ha dado un nombre que no deja lugar a duda. Como suele ocurrir que lo que baja de más alto es lo que más se hunde, parecería lógico que, en el tránsito de la poesía a la prosa, el poeta descendido de la nube

a la pampa se hubiera enterrado precisamente hasta la radiografía. Al menos, esta es la palabra escapada de sus labios en el extremo bajo de su descenso. Más le hubiera valido llamar a su obra "Radioscopía", si le gustaba el ingrediente común, porque entonces podría estar seguro de haber salvado cuando menos alguna parte de su anterior ingravidez de pies ligeros. Lo "radioscópico" supone aún la presencia activa y directa del observador frente al fenómeno observado; supone un afán personal vigente; y aunque en el ejercicio tienda a descontarse toda certidumbre en la mecánica al instrumento ultrapotente con que se encara la cosa, todavía queda a salvo una última reserva de falibilidad personal en cuanto hay algo fiado a la apreciación de un sentido y de la inteligencia contingente que lo respalda. "Yo veo", concluye con modestia quizás fortuita el observador radioscópico tras su examen, y esto da a su verdad el equilibrio dramático de todas las verdades verdaderas del hombre.

Lo "radiográfico", por el contrario, tiene condición de objetividad pura e indiferente. El "yo veo" se vuelve un "aquí está" impersonal y frío, sorprendido más allá del alcance de los sentidos humanos por una magia de máquina. Es, simplemente, la fotografía de las entretelas de la carne y el esqueleto de los cuerpos opacos, en la cual está fijado y traducido a una versión manual el testimonio plano, mecánico y directo, de una realidad antes escondida por insuficiencia de sentidos. Pero el autor ha dado en su libro con la palabra "Radiografía". Y el lector no puede llamarse a engaño. Indisimulado doble filo el de esa dura palabra blandida a la entrada. Si por un lado parece condescender a la decorosa hipótesis de un anhelo de descarte personal del autor, en escrúpulo de exquisita modestia, para ofrecer el científico "documento" limpio de toda sospecha de pasión personal, bien claro es que por el otro lado le consiente arrogarse una olímpica indemnidad tras la presunción de una implacable infalibilidad de máquina.

Nos encontramos de este modo ante el libro más pretenciosamente titu-

lado que haya podido imaginarse.

¿Qué pretende revelarnos esta "Radiografía"? Tiene prisa por sacarnos de engaño. América, dice en la primera página, América "la nuestra", la del sur, ha venido mal al mundo; ha nacido por equivocación... "Había

nacido de un error", — afirma desbaratando así de un solo golpe todo el contenido de espíritu de conquista, de aventura heroica, de videncia y de vocación científica que animó el Renacimiento, de cuya costilla brotó. El primer término del pecado original del "nuevo mundo", sería ese: el haber resultado descubierto sin saberlo; el que al venir a descubrirla los descubridores de América no sabían que venían a descubrir América, y sólo pensaban que iban a llegar a las costas del Asia!...

Ese fué el crisol geológico. Hay que ver el "metal" que se le vuelca encima. "A lo largo de la travesía marítima iba incubándose en la imaginación de esos onanistas ignorantes (p. 231!), un ensueño de Eldorados bestiales". Y resultó lo que no podía menos que esperarse de esa conjunción de tierra equivocada y de ignorantes onanistas: "América no había sido poblada por carneros, pero los hijos del conquistador y del poblador crecían y se multiplicaban por los campos, en las pequeñas ciudades, en las fortalezas y en las tolderías, sin transformar en substancia humana su alimento" (p. 22).

Así, pues, "Un gran azar había nacido de un gran caos, y lo que iba a quedar en pie era el miedo". Y "Todo eso que hay que temer, que está suelto, infiltrado en lo que tenemos seguro, son hálitos antiguos que llegan desde el fondo de las tierras despobladas y de las distancias del hemisferio sur, y que hacen que las luchas y el botín conquistado revistan las características de un telúrico azar" (p. 237).

Hay errores felices; el de haber descubierto a América era de los otros. Debe saberse que, cuando menos en la parte del Sur, la naturaleza misma estaba mal hecha! (p. 55). Pues resulta en efecto que "la cordillera de esta región — por ejemplo— está estructurada según un plan distinto que el resto. Mejor dicho no tiene plan; es un desorden de piedra amontonada... Y la llanura, con pocas excepciones, no tiene selva ni montaña"... (p. 74). (Tampoco tiene selvas ni montañas el mar, y nadie se lo echa en cara!) "Una naturaleza opuesta a la del Oeste irrumpe el Norte. Chaco, Formosa y Misiones forman la pelvis de la tierra enjuta y de la piedra hostil, fecunda y virgen. La selva, que viene extendiéndose desde Brasil, irrumpe oceánica y rica, pero se cierra como pelvis en repugnante castidad" (p. 77). En verdad, no puede dudarse de que el mundo

americano hubiese resultado mejor si la vegetación del trópico hubiese tenido "la plausible impudicia" de "abrirse" hasta el polo...

No para en eso este estupendo espíritu revisionista; aún brinda mayores prolijidades. "El árbol de esta llanura, el ombú, tampoco es oriundo de ella. Ha venido marchando desde el Norte, como un viajero solitario... Se vino con un pedazo de selva al hombro, como un linyera con su ropa... Un poco más al sur, y hubiera muerto. (Un poco más al Norte... y los hielos polares se hubieran derretido!) No puede hacerse de él vigas para el techo, ni tablas para la mesa, ni mangos para la azada, ni manceras para el arado. No tiene madera, y más que árbol es sombra... El ombú es el símbolo de la llanura, la forma espiritual y corporal de la pampa" (p. 90).

En este desapacible ámbito caótico y pelviano, repta una pobre humanidad "en una propensión de resorte y de gatillo amartillado. No porque sí nuestra llanura es la levigación de las viejas montañas. Ha puesto la vida en sus manos y ya sabemos que la mano es una de las armas más antiguas. La soledad convierte el individuo en el centro de esa circunferencia que es la llanura y en la clave de esa bóveda absurda que es el cielo" (págs. 96|7). "Existencia alerta y sin párpados... Alma infantil del hombre maduro de la campaña argentina... El prójimo sólo le interesa como objeto incógnito... Es diestro en hallar los rodeos morosos que la dejan en descubierto (a la personalidad)". (Y esta existencia alerta y sin párpados, y esta destreza en descubrir los infragantis de la personalidad ajena, ¿son atributos de un alma infantil?...)

¿Qué pudo acontecer en ese enfrontamiento de tal hombre y tal tierra? "La naturaleza ha vencido toda resistencia que se oponía a sus leyes, y el resto zoológico es posición (?), menos que cadáver; es tierra con la que entronca en su calidad de astro. El fósil es un cuerpo astral" (p. 108). "Sobre este suelo sin pasado humano (!) somos los primeros pobladores del mundo... La comprensión intuitiva de nuestra tierra en el mapa, desliga la mente del contexto de razón que nos vincula al mundo en nuestra condición de seres de espíritu" (p. 111). "En Ushuaía viven los hombres que habitan el extremo sur del globo; ahí está el presidio; el cielo es el lugar más próximo" (p. 113). "La fertilidad de ese mundo primitivo

es el mineral; y la ingeniería y la sociedad anónima, como fuerzas igualmente mundiales, la utilizan: no el hombre" (p. 115). (¿No significa esto atribuir al presidio, a la ingeniería y a la sociedad anónima, una entidad numénica y mágica?...).

"En la llanura el hombre que marcha es un punto quieto"... (p. 80). Y "no en todos los lugares que el hombre habita se produce historia" (p. 81). "La inhistoricidad del paisaje, la enorme superioridad de la naturaleza sobre el habitante, de las fuerzas ambientes sobre la voluntad, hacen flotar el hecho con la particularidad de un gesto sin responsabilidad, sin genealogía y sin prole" (p. 82). "Vistos por la espalda, no son historia siquiera". "Así, pues, en esta tierra vieja, que no tiene pasado humano, no ha ocurrido nada nuevo".

Ciertamente, no se puede negar que la existencia argentina puede vanagloriarse de haber producido algunos "grandes soñadores", algunos "generales y estadistas", que en algún momento formularon cierta voluntad afirmativa y constructiva. Mas... "Aquellos generales y aquellos estadistas no querían la barbarie, pero eran productos genuinos de la barbarie, y trabajaban sin querer, para ella; eran bárbaros porque esos ideales de independencia y de unidad nacional, de disciplina, de orden, no pasaban de ser aspiraciones abstractas, sin base en la tradición ni en la vida histórica argentina". (¿No estábamos en que no había tal historia?) "Porque haya que pensar que ese caos no era un accidente, sino un estado constituído, organizado, y que lo que intentaba hacerlo desaparecer era una técnica que no se ajustaba a esa eclosión de vida sin freno. Nuestra barbarie ha estado, bajo ciertos aspectos, fomentada por soñadores de grandezas, y muchos de nuestros males se deben a que esa barbarie no fué reducida por persuasión a las formas civiles, sino suplantada de golpe y brutalmente por todo lo contrario" (págs. 36|37).

Y claro está: "la realidad planetaria y racial quebró para siempre esos hermosos sueños, y los que vinieron luego ya no tuvieron fuerza para oponerse a la corriente cósmica que vertía América en el Atlántico y el Pacífico, y se comportaron como los jornaleros de una sociedad anónima!" (págs. 83|84).

De esta manera "nuestra historia está en la paleontología y la etno-

grafía, en aquellas más por su área, especímenes e importancia"... Y por consiguiente todo el aparato formal de nuestra existencia gregaria, desde la estructura de nuestras viviendas hasta el código civil, son "falsas formas que no concuerdan ni con el paisaje ni con su orientación nacional; son seudoestructuras" (p. 269). Pues nada de eso ha sido hecho connaturalmente, sino artificiosa y temerariamente incorporado al orden puramente cósmico de nuestra vida. Fueron "fugas" o "puentes", esas obras de la voluntad y del designio conciente, cuya esencial incongruencia e irremisible falacia pronto se vería arrasada por el incontrastable revenimiento, por la implacable marea del fatum telúrico (p. 83). Constituían así en definitiva una condenable veleidad, pues "un pueblo incapaz de vivir con arreglo a los principios íntimos de justicia, es indigno de poseer leyes equitativas, o, lo que es lo mismo, merece existir fuera de la ley"!

Tiene esta obra el vigor de su indefectible fidelidad a su propia lógica, que podría llamarse una lógica de subrogación personal al hecho, al documento, a la cosa real. Su fuerza está en que se desentiende desahogadamente de todo lo que la obstaculiza. "La revolución ciudadana (de la independencia nacional) no sospechaba que al cancelar un estado de cosas inauguraba otro. De haberlo barruntado y de haber podido deducirlo hasta sus últimas consecuencias, los próceres se habrían contenido".

¡La historia, en verdad, no resiste enfoques de esta especie!

"La revolución puso en movimiento, agitó e hizo circular un mundo paralítico, postrado, estancado, y produjo un simultáneo despertar de la conciencia de inferioridad en todo orden". "Combatían por crear un motivo de combatir que a todos convenciese y embraveciera; discutían en los Congresos por encontrar una doctrina por la cual tomar partido" (págs. 31 | 33).

Sarmiento, — debe reconocerlo la última página — llegó a hacer algo grande. ¡Pero para qué! "Conforme esa obra y esa vida inmensas van cayendo en el olvido, vuelve a nosotros la realidad profunda. Tenemos que aceptarla con valor para que deje de perturbarnos; traerla a la conciencia, para que se esfume y podamos vivir unidos en la salud".

Sobre esas cavernosidades cae el telón. Pero no es todo. Apenas hay frase que no ofrezca un haz de tremebundeces de igual calibre. Sería me-

nester irlas tomando una a una; tarea que imposibilita la economía de espacio y tiempo que rige el destino de esta nota; pero que sería útil, porque serviría al mismo tiempo que para desbaratar la vasta "mitología" que conjura esta obra, para descubrir las veinte páginas buenas, "unidad en salud", acaso magistrales, que se ahogan dentro del fárrago de espesa facundia de sus trescientas. Todo el resto es demasiado paisaje, aun en lo "fatídico"... (Los constreñimientos de esta nota permiten pasar por alto las peregrinas concepciones que abriga el autor acerca de la calle Florida, del cuchillo criollo, de "la esencial teatralidad del pueblo argentino", del Hipódromo, que - joh, maravilla insospechada! - "reune a pintores, poetas, músicos, amantes, apóstoles que no han sido estimulados en el parto de su verdadera personalidad que dejan allí el pan de sus hijos o el caudal de que eran depositarios" (p. 214); del primer magistrado que produce por cariocinesis todo el cuerpo administrativo" (p. 149); del "vaho geórgico que trasuda toda la vida argentina"; del clásico baqueano (p. 126), etcétera, etcétera. Pero algo así como una razón de fuerza mayor nos obliga a detenernos nuevamente un instante al llegar al patético capítulo dedicado al "tango argentino". Juzgo que este pasaje es acaso el más significativo de la obra, dentro de su propio universo, y traiciona sin embozo el ánimo de denigración y vilipendio sistemático que parece alentar del principio al fin en ella. Véase:

"Es un baile sin alma, para autómatas, para personas que han renunciado a las complicaciones de la vida mental y se acogen al nirvana... Baile del pesimismo... de las grandes llanuras siempre iguales, y de una raza agobiada, subyugada, que las anda sin un fin, sin un destino"... "Pero ahora es cuando el tango ha logrado su cabal expresión. Lento, con los pies arrastrados, con el andar del buey que pace... Tiene la seriedad del ser humano cuando procrea. El tango ha fijado esa seriedad de la cópula, porque parece engendrar sin placer"... "Es hasta si se quiere un acto solitario... Es un baile sin voluntad, sin deseo, sin azar, sin ímpetus". (Convengamos en que entre el andar del buey — beatus bovis — que pace, y la seriedad y demás accesorios del ser humano cuando procrea, hay bastante distancia... Y que si todos estos ingredientes caben en el tango, no es precisamente este un baile "sin alma"...).

"Es el baile humillante para la mujer"... que va en él "segura, sumisa, pesada, a paso de mula, con una sola dirección, recta, como la ruta del animal cargado... Cede conciente, está conforme. Por eso no incita, al que la ve bailar, a quitársela a quién la lleva; no se la desea, y su cuerpo está muy lejos del nuestro cuando baila, por lo mismo que está anastomosado al de su compañero... Desearla, sería cometer adulterio... (Es) un cuerpo que no piensa en nada, abandonado al compás de la música"...

¿Cómo ver el tango así? ¿Qué ojos ha llevado a la fiesta el autor? ¿No recuerda su punto de vista aquel cuento en que el asno asiste al baile de los otros animales, vestido de gris porque él no ha ido precisamente a bailar?...).

Las páginas finales, — salvo la hermosa semblanza de Sarmiento que ennoblece el último capítulo — son la apoteosis del fatidismo. Allí llega hasta a negársele al ser suramericano la posibilidad de un futuro mejor (págs. 277|8) y hasta a postular en consecuencia que para él, lo más decoroso, lo más sincero consigo mismo, sería renunciar desde ya a todas las formas de la vida humana (p. 282)!...

¿De dónde ha brotado, de qué complejos ha nacido este extraño libro sin piedad ni esperanza para el destino argentino? ¿Este libro de un respetable poeta, en que nunca aparece el poeta que discierna la perla en el diente del perro?

No tenían mucho mejor humor, en el fondo, las obras de Sarmiento, algunas de Alberdi; pero ellos pensaban y escribían con el remonte de una poderosa e incontrastable voluntad de ser y de hacer; el contragolpe de sus negaciones se proyectaba a la más perentoria afirmación hacia adelante. Dejaron incluso redactada, cada uno a su modo, su pedagogía antibárbara. Pero esta otra, que va abriendo ensañadamente entorno el abismo del desahucio infinito...

¿Es un libro para curarse, sangrándose, de diagnosis turísticas y extranjeras?

Hay como el rugido latente de una conciencia punitiva recorriendo del principio al fin sus densas páginas. Si es una conciencia auténticamente argentina, ¿no representará la autoconciencia punitiva de un pueblo

que de pronto se descubre que estaba equivocado, que no se había venido viviendo, de un tiempo a esta parte, que ha sido estafado por la historia de su "progreso", de su "civilización"? Pero la sola posibilidad de llegar a esa genuina autoconciencia argentina, me parece que encerraría el principio de una superación del problema de la "realidad", que estaría desmintiendo el fatum de la involución geo-étnica del ser argentino... Esta obra constituiría entonces el enunciado de un desesperado mea culpa nacional, el entrañable de profundis del alma argentina defraudada, que ha caído de pronto en conciencia de sus problemas y de los errores en que ha venido desentendiéndose de ellos... O el autor habla sólo desde una "iluminación" personal, como el profeta implacable de la fatalidad, y entonces?...

Sí; no podemos negarlo; bajo muchos aspectos hemos vivido fundamentalmente en falso. No en función de nuestra realidad, de los intereses reales de nuestra realidad, sino de intereses extraños, que muchas veces sólo eran el del dividendo. Hemos dejado que se explotaran nuestras riquezas no para nuestro enriquecimiento, sino para el ajeno; hemos vivido durante mucho tiempo creyendo que lo principal, lo único respetable y "sagrado", era "el capital de explotación". Y hemos vendido por algunas volátiles monedas, bienes que tenían raíz de siglos. En los últimos cincuenta años hemos sido acaso por momentos mucho más colonia que antes de nuestra independencia.

Todo eso, y más aún, es ignominiosamente cierto. Y todo eso nos pone en condición de culpa tal, que no sé cómo tendríamos que castigarnos, qué grave castigo mereceríamos, cómo tendríamos que rescatarnos... Pero eso es todo. Y todo eso puede muy fácilmente explicarse sin necesidad de apelar a argumentos de magia infrahumana. El 80 % de nuestros errores actuales son el fruto mecánico de la etapa histórica universal en que le tocó entrar a la existencia internacional a nuestro país. Negarse a la "ilusión del progreso", al ensueño de grandezas, al fetichismo capitalista, y otros errores de hoy que fueron verdades capitales hace pocos años, hubiera significado prueba de inhistoricidad, — como significaría el que ahora, desengañados, no se reaccionara contra los compromisos de la inercia remanente. ¿No está en ese debate todo el mundo actual?

Esta "Radiografía" no quiere ver nada de eso.

Toma por signos constitucionales, de una especie de fatum orgánico, lo que sólo son, sin lugar a duda, meros errores de política social y económica. Busca motivos psicológicos originarios a lo que tiene su explicación puramente efectual en el orden de la mecánica normal de ciertos hechos o formas sociales.

No existe tal realidad "fatídica"; en ninguna parte ha existido jamás; creer en ella es rendir tributo a un bastante pueril geomorfismo espiritual, y en cierto modo recaer en primarios animismos, en "los mudos terrores informes". El desierto, el tremendo desierto americano, sólo existe en la medida en que una estúpida política ha descuidado los problemas de la población y del arraigo rural. No sería necesario pretender la maravilla de que se hubiera hecho lo contrario de lo que se ha hecho; sino simplemente que se hubiera hecho eso mismo conforme a la necesidad de poblar y arraigar al hombre en el país, y no al servicio exclusivo de intereses privados indiferentes a estos problemas, para concebir una realidad totalmente distinta, como ha sido lograda en algunas zonas del país. Hubiese bastado hacer como indicaban Alberdi y Sarmiento, y no como se dejó hacer a los que vinieron a acogerse a los magníficos planes, para que la realidad argentina de ahora, — no tan peor después de todo, para la edad que tiene — hubiese presentado otro aspecto material y acaso también espiritual.

Que todo tienda a revertir al polvo, a recaer en inercia geológica (o "planetaria", como dice el autor con palabra de implicación más inhumana), nada tiene de raro puesto que no hay tradiciones firmes de ninguna forma cultural. Véase como los pequeños signos culturales que superviven a pesar de todo, en distintas zonas del pueblo, acusan un sedimento válido y persistente. Lo que nos toca hacer es construir hábitos estables, de sentido, fundar permanencias. Frente al signo fatúmnico que pudiera presidir el destino, no sólo cabe una actitud de renuncia nirvánica: también queda propuesto el heroísmo... ¿Es forzoso negar al hombre argentino esta simple capacidad consubstancial humana? En esos mismos "puentes", en esas mismas "fugas" de la realidad, con que "un grupo de veinte grandes soñadores" imprimieron un ritmo distinto de cincuenta años, por lo menos, a la historia, ¿no debe verse la prueba de que también "la reali-

dad" (?) puede llegar a bailar al son que le tocan, aun desde lo alto de los puentes y de las distancias de las fugas, y que todo el secreto está en asegurar la estabilidad de... los puentes y de las fugas? Naturalmente, es necesario que éstos conduzcan a alguna parte y no se pierdan en el limbo. Si X, hombre de gobierno, sueña con que la explotación al uso de empresa capitalista de los bosques de tal o cual región, habilite nuevas zonas para la agricultura, y tiene un plan de colonización de las mismas, está obligado a pensar en las siguientes cosas cuando menos: en si las tierras son aptas para cultivos, en si su irrigación es suficiente, etc. Si halla que las tierras son buenas pero las posibilidades de riego escasas o inseguras (a consecuencia, eventualmente, de que la misma explotación de los bosques ha reducido el índice de precipitaciones pluviales, por ejemplo), no podrá dar por rotos allí mismo su sueño y su plan; buscará la condición final y no tardará en descubrir que la solución está en acrecer y asegurar las posibilidades del riego. Y de ahí al "heroísmo" de concebir la construcción de canales de riego y de diques de embalse para contrarrestar el fatidismo de la realidad planetaria, no hay más que un paso de muñeco de cuerda.

Bien sé que cuando se habla de "grandes obras" nuevas para el progreso o la conquista de nuevos horizontes, los técnicos oponen escrúpulos de mercader, como el del rendimiento inmediato de la zona, el cálculo de amortización del capital, las exigencias del mercado de productos, etc. Pero yo me refiero a las obras tendidas hacia el porvenir, y que se afirman sobre la voluntad presente, no de enmascarar la realidad, sino de esculpirle un nuevo rostro. Obras que no podrían fiarse a un cominerismo de bolsillo; que deben descontarse del capital de fe y voluntad de un porvenir nacional.

No podría acusarse al autor de esta "Radiografía" de haber inventado ni uno solo de sus puntos de ataque, ni uno solo de sus argumentos. La originalidad de la obra consiste únicamente en haber sistematizado machaconamente lo que ya viene circulando desde hace bastante tiempo. Apenas hay idea que no haya sido blandida por Sarmiento y Alberdi; rastreada y analizada sociológicamente por el maestro Juan Agustín García, por Juan B. Justo, por Ingenieros, por Carlos Octavio Bunge, por muchos otros,

(que vieron con perfecta claridad dónde estaban los lastres de la historia argentina, pero discernieron al mismo tiempo la presencia de fuerzas constructivas poderosas). El fatidismo étnico-telúrico tampoco es concepción original, pues está preformado en el postulado sarmienteano de que "el enemigo de la civilización es el desierto", y constituía ya una de las obscuras metafísicas demiúrgicas acomodadas por Keyserling para América. Su originalidad consiste en haber sistematizado todo lo que ya andaba presupuesto, dicho y disperso por ahí, pero sobre todo, en haber levantado a categoría de fin fatal e inexcusable de la historia lo que sólo constituía para los otros una o unas de las premisas de la lucha por la historia, y sancionado el irreparable deshaucio del destino del ser americano.

¿Es este regresivo derrotismo, o es simplemente la "literatura", lo que ha sido señalado por el auspicioso premio que acaba de discernirse a esta obra?

Santiago del Estero, 1937

BERNARDO CANAL FEIJÓO

LETRAS FRANCESAS

LA EXPERIENCIA RUSA DE ANDRE GIDE

Hace más de treinta años, en uno de sus primeros libros, Les Nourritures Terrestres, escribió André Gide una frase que expresaba la esencia misma de su carácter y que explica gran parte de su obra: "Nathanaël
— decía, — tu regarderas tout en passant et tu ne t'arrêteras nulle
part". Era una confesión de diletantismo. Conociéndola, podía haberse previsto el resultado de su experiencia comunista, como en efecto se
previó por la mayoría de quienes participaron en el debate sobre su ruidosa conversión, aunque, por cierto, no se esperaba que el desengaño

fuese fulminante; y habrían podido los "compañeros" tomar precauciones contra un recluta tan comprometedor.

Esa peculiaridad del temperamento gidiano no invalida, sin embargo, su testimonio, cuando se trata de realidades concretas como las que presenta en sus opúsculos sobre la situación rusa (*); al contrario, lo valo-

riza. Me explicaré sobre esto, que es fundamental.

André Gide es un gran escritor, no un filósofo ni un sociólogo: un artista. Tiene, no obstante, una filosofía para su conducta personal, que se resume en el más refinado, en el más exquisito, en el más anárquico individualismo. Toda su obra se orienta hacia la exploración profunda y metódica de su yo y a la justificación de los impulsos obscuros, mórbidos de la conciencia y de la subconciencia. Esa tendencia a dar validez universal a lo inconfesable que yace en las capas bajas del temperamento, hace de él un "inmoralista" (título de uno de sus libros) y define el sentido disolvente, antisocial de su literatura. Unicamente resplandece en toda ella un principio de orden en el culto por la belleza expresiva, que no sé hasta qué punto puede considerarse un principio de salvación.

Del naufragio de las ideas recibidas durante su educación calvinista (en la cual sólo vió, según confiesa, un camino hacia una indefinida "plus grande libération") le ha quedado a Gide, pues, una estética. Y de sus aficiones psicológicas, un amor vago pero real por la humanidad concreta; por "su" humanidad propia y por la de todos sus hermanos en sufrimiento, por todos los hombres. Él, que no cree en nada, cree en el dolor que ve y en la posibilidad de mitigarlo. Como el pecado de soberbia, corroborado por el demonio de la crítica, le ha extirpado la posibilidad de concebir el Paraíso, quiere realizar su analogía en la tierra. Todo esto explica su adopción de la ideología comunista, contra la cual el hombre sin principios carecía de defensas intelectuales; y que no le interesó, seguramente, como filosofía de la historia, sino como un expediente sentimental, como una aventura filantrópica. No como una "verdad" (idea que le es ajena), sino como la satisfacción de una necesidad íntima. De una necesidad religiosa.

^(*) Regreso de la U. R. S. S. y Retoques a mi regreso de la U. R. S. S. (Ediciones SUR, Buenos Aires, 1937).

Que un esteta refinado como Gide haya caído en una concepción intelectualmente tan grosera como es la comunista, no puede sorprender a quienes sigan con interés la evolución de la mentalidad contemporánea. En realidad, el comunismo no significa una actitud revolucionaria en el orden de la inteligencia, sino el punto extremo de putrefacción de la concepción burguesa del mundo: el materialismo, que define a ésta, alcanza en aquél su definitiva expresión. La pérdida de la fe en los valores espirituales - patente en el mundo burgués en cuanto tal - se traduce en la lucha actual entre los vientres hartos y los vientres vacíos. Es natural que los escépticos que no admiten la posibilidad de una restauración por el espíritu, se inclinen a precipitar la decisión en el sentido de un materialismo absoluto, que parece satisfacer ciertos sentimientos de justicia. Las novelas de Huxley (*) nos muestran la frecuencia con que se da, en medios intelectualmente refinados y disolventes en el orden moral, ese fenómeno de la conversión al comunismo, como religión última de quienes no creen en nada.

Pero si Gide estaba maduro para aceptar la esperanza comunista, debía desengañarse, en cambio, rápidamente, de la realidad rusa. Y aquí es donde su testimonio adquiere impresionante validez. Porque si su carencia de principios, mejor dicho, su repugnancia por todas las ideas establecidas, le veda el juicio seguro sobre las doctrinas, su sentido, su percepción de lo concreto, son, en cambio, de una agudeza extraordinaria; así como no puede ponerse en duda la sinceridad de quien ha erigido esta virtud en principio básico de su credo estético. Lo que Gide ha visto, lo ha visto bien, y lo dice tal lo ha visto, sin deformaciones ni atenuaciones. Deben considerarse, pues, estos libros de Gide, como una expresión exacta de lo que es la Rusia comunista con toda su miseria moral y material.

¿Qué ha visto en Rusia el gran escritor? En rigor, muy poca cosa que no hubieran visto y expresado ya muchos otros viajeros, que antes que él recorrieron el paraíso soviético. Ha visto, lisa y llanamente, que el mundo viejo continúa, con la explotación de los más por los menos; que el capitalismo expoliador ha sido substituído por una burocracia

^(*) Contrapunto y Con los esclavos en la noria. (Ediciones SUR, Buenos Aires).

no menos expoliadora y prepotente; que el zar y su corte han sido suplantados por un sátrapa con una corte de oficinistas y polizontes. Y ha visto que esa clase privilegiada se sostiene por medios más viles todavía de los que consentía la dominación anterior: por la delación sistemática y el asesinato de los opositores. Sobre todo esto trae abundancia de datos y de documentos.

¿Ha dejado Gide de creer en el comunismo, después de su desconsoladora experiencia? Él dice que no, todavía, y trata de arrojar las culpas de lo que ocurre sobre Stalin y su elenco gobernante. Dice que no; pero...

En la página 58 de su segundo libro (edición Sur) escribe lo siguiente: "Por eso creo que es un error pretender y esperar nada más que de las circunstancias sociales diferentes un cambio profundo de la naturaleza humana. Que se me entienda; este cambio es importante, y basta que aquéllas lo permitan; y es mucho. Pero ellas no lo motivarán. Porque aquí no hay nada de mecánico, y SIN REFORMA INDIVIDUAL INTERIOR, vemos rehacerse poco a poco la sociedad burguesa, reaparecer els "hombre viejo" y desarrollarse nuevamente".

¡Reforma individual interior! Si esto se acepta (¿y por qué medios, M. Gide?), ¡adiós materialismo histórico!

ERNESTO PALACIO

LETRAS ARGENTINAS

"EL ESCALON"

"Es posible amar a las mujeres o conocerlas" ha dicho alguien que tenía demasiada memoria pero se olvidaba de la literatura. Lo que más, en efecto, debemos agradecer a la mujer que escribe es que nos permite disociar el conocimiento y la experiencia, ver tal cual es esa terra ignota que, por ser una tierra prometida, siempre veremos falseada por el apetito

de posesión y la exigencia de exclusividad, sometida al espejismo creador, a las intermitencias del corazón, al progreso irregular del olvido, y recorrida siempre con ese boleto de ida y vuelta: el deseo. Quizás, para M. de Chamilly, las cartas portuguesas sólo fueran motivo de vanidad o de irritación, pero, para nosotros que estamos tan lejos, ese grito solitario es la llave de un continente desconocido.

El Escalón — libro inicial de Adela Grondona — tiene esa virtud: es verdaderamente un libro de mujer, un mensaje del continente desconocido. Lo que describe es la infancia y la adolescencia y, además, esa parte del panorama argentino que se parece tanto al que describe la literatura rusa del siglo XIX, no por la similitud de los caracteres, sino por la identidad de las circunstancias y del paisaje. El Escalón empieza como concluye El huerto de los cerezos: con el remate de una casa, y después describirá la vida patriarcal, el campo interminable, el viaje y París, ese París al que aludía Tourgueneff cuando escribía desde Moscú a Pauline Viardot: "Je crois que je n'irai pas cet hiver en Europe". Eso es El Escalón: la infancia y la adolescencia de una niña criolla, la vida familiar, la enfermedad, la niñera española; los hermanos y los primos; el ferrocarril, la estancia y el viento norte en verano; la institutriz francesa, los barcos, Europa, el hotel y la lluvia. Con esa materia casi impalpable, porque no ofrece trama ni recursos, ha compuesto Adela Grondona los cuentos que ahora publica y que son la revelación de un verdadero talento, de un don literario que no nace de la literatura sino de una sensibilidad dolorosa, contenida por el humorismo y la inteligencia, y que sin embargo logra expresarse. Si fuera posible establecer analogías, podríamos decir que esta nueva escritora argentina recuerda — guardando las distancias — a Katherine Mansfield. Es curioso que ambas hayan nacido al sur del Ecuador y exista en las dos la misma pureza austral.

Materia impalpable, pureza... Creemos que es imposible ofrecer a Adela Grondona un mayor elogio que estas palabras. Para los seres humanos, los pecados capitales son una realidad tormentosa y difícil, el territorio en que se establece la lucha entre expresión y absolución, dos necesidades contradictorias pero tan primordiales y diferentes como el hambre y la sed. Pero para un artista, pecado significa siempre facilidad

y pureza dificultad. Con los Demonios y las Furias es fácil construir una obra aunque, en lugar de una tragedia griega, resulte un melodrama. Pero con el sol en la llanura, o el viento en los árboles, o las transformaciones misteriosas que un cambio de temperatura ejerce en nuestro paisaje interior, sólo pueden crear los predestinados.

Sin embargo, el hecho de que Adela Grondona posea lo que no se adquiere, no debe hacerle olvidar lo que es necesario adquirir. Es cierto que en su primer libro se advierte una cualidad poco frecuente en los principiantes y que no encierra una palabra de más, ni un adjetivo falso, ni una expresión desafinada, consecuencias casi necesarias de esa embriaguez del verbo que es el primer impulso de la vocación literaria y al mismo tiempo su perdición. Pero — si como lo esperamos — El Escalón es el primer escalón de una obra futura, debe comprender su autora que para seguir expresándose hay algo que debe completar. El arte é cosa mentale; no se logra únicamente con el caudal espontáneo de la sensibilidad ni con el fluir involuntario de los recuerdos. El don innato — por más grande que sea - no basta: le rossignol chante mal y la literatura es un artificio conciente destinado a despertar emociones inconcientes. Para edificar el libro posible que este libro actual promete, deberá Adela Grondona desprenderse de sí misma, de su pasado, pero sin olvidarlo, como el agua se desprende del manantial al que sigue sin embargo unida por la corriente. Para ello tiene un solo camino, el de la escuela, y un solo maestro, el arte. Tendrá que tomar los libros de texto del escritor, es decir los libros de los grandes escritores. Tomarlos y — con amor — destruirlos, desarmarlos. Como un niño que rompe el juguete para conocer su estructura, deberá deshacer minuciosamente sus obras preferidas y sorprender el secreto de su existencia. Es un trabajo iconoclasta e ingrato, pero imprescindible. Así comprenderá que en las grandes realizaciones hay mucho talento, pero también mucho oficio; que en el oficio reina una gran igualdad, que no los hay humildes y sublimes, porque todos se parecen; que todos consisten en aprendizaje, en aplicar recetas inmemoriales, en imitar, sobre todo en imitar, porque la invención es la recompensa del esfuerzo y no su objeto. Y después, sólo tendrá que entregarse a la influencia germinativa del tiempo. Vivir, simplemente vivir, sin preocupación constructiva y rehuyendo la observación de

la realidad. La vida está, es cierto, llena de enseñanzas, pero que tienen forma de respuesta. Y las respuestas del mundo exterior sólo pueden ser comprendidas cuando coinciden con preguntas halladas en uno mismo, penosamente, y solitariamente.

El Escalón concluye con una ventana abierta sobre el porvenir. Dentro de unos años, Adela Grondona volverá a acercarse a ella, pero será — lo esperamos — para clausurarla. Caminará unos pasos, se sentará en esa mesa pequeña, — con una lámpara y unas fotografías —, en la que escribe, y entonces será novelista, será el ser extraño que para ver tiene que cerrar los ojos.

LUIS DE ELIZALDE (hijo)

LETRAS HINDUES

UN LIBRO DEL SWAMI VIVEKANANDA

Para el filósofo hindú la filosofía y la religión están íntimamente ligadas; son, en cierto modo una misma cosa: la filosofía debe ser vivida, realizada, como acostumbra a decir. Y esa filosofía (vedanta, sankhya y demás escuelas) comprende las distintas concepciones teleológicas que desembocan en Dios, desde los sistemas más abstractos, "monismo puro" y "monismo calificado", hasta las más complicadas teogonías con su pluralidad de dioses. De aquí que abarque también las milenarias y minuciosas prácticas rituales. El hindú ve un mismo instinto religioso manifestándose a través de diversos conceptos de la Divinidad involucrados en múltiples ritos y costumbres. "En cualquier forma que los hombres se acerquen a Mí, yo los acojo; cualquiera que sea el camino que sigan, aquel camino es el Mío" dice Krishna a Arjuna, en el Bhagavad-Gita. Este sentimiento, esencia del espíritu hinduista, encuentra su más alta expresión en Sri Ra-

makrishna. Practicando, uno a uno, todos los cultos, el santo hindú llega a la certidumbre que cada uno de ellos lleva a la unión del alma con Dios; objeto y finalidad de toda religión.

Vivekananda, ferviente discípulo del gran místico, funda, a la muerte del maestro, la Orden de Ramakrishna, y luego pasa a América del Norte. En el Parlamento de las Religiones que tiene lugar en Chicago en 1893, subraya la universalidad de los principios esenciales de todas las religiones. Vivekananda pasa algunos años en el Occidente propagando la filosofía Vedanta y fundando centros para su estudio. Este hombre extraordinario — místico, filósofo y hombre de acción — une a sus conocimientos, esa visión intuitiva que le permite augurar, antes de terminar el siglo, el despertar de la mujer en la India, y el movimiento obrero. "Por último vendrá el gobierno del "sudra". Sus ventajas consistirán en la distribución amplia de las comodidades físicas; sus desventajas (tal vez) en la disminución de la cultura. La instrucción ordinaria alcanzará gran diseminación, pero los genios serán menos y menos cada vez... Los nuevos sistemas harán que el yugo pase de unos hombres a otros, nada más", escribe a una amiga.

Estas palabras las sacamos de una publicación reciente: Pláticas Inspiradas del Swami Vivekananda (*); un pequeño libro que contiene las instrucciones del Swami a un grupo de discípulos, y que viene a ser un complemento a sus obras filosóficas. La versión española, que tiene por objeto rectificar ciertos errores conceptuales observados en otras traducciones, se ciñe estrictamente al texto inglés.

A. M. B.

^(*) Versión española publicada por Ramakrishna Ashrama.

IN MEMORIAM

GENARO ESTRADA

Con Genaro Estrada (1887-1937) desaparece uno de los hombres útiles de nuestra América. Durante veinte años dió a Méjico trabajo sistemático, constructor, sin ostentación ni propaganda. Poeta y escritor, vive toda la vida espiritual de su país e interviene con actos eficaces. En función política, organiza y reglamenta con pericia técnica dos ministerios: el de Industria y Comercio; el de Relaciones Exteriores, donde hace renacer la costumbre mejicana de confiar altas representaciones diplomáticas a hombres de letras. Tuvo el don de estimar y elegir calidades; tuvo la fidelidad de sus elecciones y de sus estimaciones. Su seguro discernimiento de hombres tenía raíces en la firme tierra del modesto hogar de provincia, escuela de la apreciación moral; como su fina discriminación estética arraigaba en el conocimiento personal de artes manuales como la tipografía. Ha sido, por eso, uno de los impulsores del renacimiento de la gran imprenta y del libro bien hecho en su país, donde perversos errores de la época de Porfirio Díaz habían roto la clara tradición de los Escalante y los Cumplido. Junto a la curiosidad del día tuvo la pasión histórica: en su casa se juntan la tabla colonial y el grabado romántico con el lienzo de Diego Rivera y el cartón de Abraham Angel, el muchacho genial, a quien Genaro descubría antes de que la brusca muerte lo señalase a la atención desconsolada; en su biblioteca, el Aldo Manucio o el Bernardo Calderón con la revista flamante de Munich o de Buenos Aires. Y encima de todo, el amor de su tierra: amor sin recelo, sin comparaciones envidiosas o vanidosas; libre y puro, comenzaba en la deleitosa complacencia física con los sabores del agua y del pan, del chocolate y del ají, y se hacía plenitud en la contemplación de viejas iglesias o en la definición de posiciones jurídicas nacionales. Su influencia, como orientador invisible primero, como jefe visible después, de las relaciones exteriores de su país, contribuye a hacer de Méjico durante años el hermano definidor de la comunidad hispánica de América frente a las doctrinas y prácticas de los Estados Unidos. De hombre así, con su amplitud y su claridad, debía nacer la doctrina mejicana a que se le dió su nombre: doctrina que sólo pide para los actos de cada nación respeto estricto, sin la ofensiva intromisión que supone el reconocer o dejar de reconocer gobiernos.

Genaro Estrada se expresó, personalmente, en cuatro breves libros de versos muy pulidos, de transparencia muy mejicana, y tres breves libros de prosa: el ensayo — psicología y estética — sobre Genio y figura de Picasso; el Visionario de la Nueva España, colección de estampas del Méjico virreinal; Pero Galín, novela donde se entretuvo en el choque y la fusión de antiquismo y modernidad. Parquedad de la obra personal, alegremente sacrificada a la vasta obra de investigación y organización: a él se debió el nacimiento de la Sociedad de Bibliófilos Mejicanos, con sus excelentes ediciones facsimilares; a él, los treinta y cinco volúmenes del Archivo Histórico Diplomático Mejicano, donde hay descubrimientos preciosos, como el diario de Joaquín Moreno, escribiente de legación, unos cien años atrás: novela de la mediocridad solitaria y amarga, que entre las rencillas con los compatriotas se ilumina con una que otra pincelada del París de 1830 o con la distante admiración por Rivadavia, "el más grande hombre de la América"; los veinte y cuatro volúmenes de Monografías bibliográficas mejicanas, donde contribuyó con trabajos propios y estimuló inquisiciones singulares sobre las marcas de fuego de las antiguas bibliotecas, las filigranas en el papel de los tiempos coloniales, los ex libris y las encuadernaciones; su antología de Poetas nuevos de México (1916), con rigurosa y completa bibliografía e iconografía, sin precedentes en América como estudio de contemporáneos; los cuadernos de la Embajada en Madrid, cuando estuvo al frente de ella, que abarcaban desde la divulgación de los hallazgos arqueológicos de Monte Albán hasta el garbanzo mejicano y su historia comercial en España; la biblioteca histórica, toda de obras inéditas, que había iniciado poco antes de morir... ¡Hombre insubstituíble para Méjico, incomparable para sus amigos!

CINE

"VERDES PRADERAS"

Imaginemos una trasposición de la Biblia al tiempo y al espacio (convencionales) de la literatura gauchesca. (Es imposible que alguien no haya cedido a la tentación de ensayarla). El Diablo, en esa reducción, es Mandinga, Dios Padre es Tata Dios, Abel es un puestero asesinado por el chacarero Caín, Poncio Pilatos es el Comandante, la Virgen deja de rezar un trisagio para responder ¡sin pecado concebida! al ¡Ave María Purísima! de un Angel polvoriento y madrugador, que no se ha desmontado aún del lobuno. Inútil revelar otros rasgos no menos previsibles e incómodos: ya mis lectores pueden pregustar el horror peculiar de ese bodrio bíblicocimarrón. Quiero que lo imaginen y que lo odien para declararles después: Eso es precisamente lo que no son Las verdes praderas.

Desmentir esa identidad no es pretender que el bituminoso Mar Muerto - y el Paraíso - difieran menos de Louisiana o de Georgia que de la provincia de Buenos Aires. Mi propósito es otro. Pienso que asimilar los hombres de la Escritura o los hombres de Eduardo Gutiérrez nos incomoda por la simple razón de que es un procedimiento arbitrario. (Tal es, dicho sea entre paréntesis, el molesto pecado original de nuestro Fausto criollo; su conjunción del siglo dieciséis con el diecinueve, de Sajonia con el Bragado, es del todo casual). No así en Las verdes praderas de Connelly. "He querido" afirma el autor, "presentar algunos aspectos de una religión que está viva, tal como se los figuran sus fieles. Esa religión es la de millares de negros en lo más profundo del Sur. Con terrible hambre espiritual y con la mayor humildad esos rudos cristianos negros — muchos son incapaces de leer el libro que atesora su fe — han ajustado el contenido de los dos Testamentos a las circunstancias cotidianas de su vivir". Lo cierto es que los muchos anacronismos (y anatropismos) a que da lugar ese ajuste no agotan el encanto del film. Nos divierte que Dios guarde "para después" el cigarro de diez centavos que acaba de ofrecerle el Arcángel; nos divierte que unas puntadas reumáticas avisen a Noé la proximidad del diluvio; nos conmueve que Dios, andando por el campo, les pregunte a unas flores cómo están y que ellas le contesten en coro, con una vocesita pueril: "We O. K., Lawd".

Me dirán que es ingenuo lo anterior. Yo respondo que sí, que es tan ingenuo como aquel "Jehová Dios que se paseaba en el jardín al fresco del día" (Génesis, III, 8). ¿Me atreveré a agregar que prefiero la idea de un dios humano, de un dios chambón, de un dios capaz de arrepentirse, a la del monstruo felizmente verbal que proponen los teólogos, hecho de tres inextricables Personas y de diecinueve atributos? A la del Dios que, según Wells, "no puede obrar porque es todopoderoso y eterno, no puede pensar porque es omnisciente, no se puede mover porque es ubicuo y ya está en todas partes".

JORGE LUIS BORGES

CRITICA DE ARTE

XXVII SALON NACIONAL DE BELLAS ARTES

Es decididamente fastidioso, aunque las circunstancias lo exigen severamente, denunciar todos los años los mismos errores y contestar a los ridículos propósitos de una crítica impotente para alcanzar una moralidad y una unidad de criterio o de tendencia que sólo esté al día en algunas conquistas culturales ya insofisticables.

Por eso preferimos ahorrar, esta vez, a nuestros lectores — a quienes estimamos como mentes informadas — por lo menos las críticas a la organización del Salón, dirigiendo una carta abierta a la Dirección Nacional de Bellas Artes.

Respetable Dirección Nacional de Bellas Artes:

Nuestra posición crítica incorporada a fondo y con responsabilidad de los problemas de la vida artística del país, ha tenido que comprobar la grave falta de estructura crítica de valores y de moral definida capaz de elevarse por encima de los contrastes de opiniones y de intereses para orientar las fuerzas mejores y crearles, con autoridad, un terreno más favorable.

Nuestra crítica, sin descender nunca a una polémica estéril y sin coquetear nunca con los valores morales, se ha dirigido, dentro de las posibilidades limitadas de nuestros medios, hacia la tentativa de vertebrar, poco a poco, ese proceso de justa valoración y divulgación del arte y, en modo especial, hacia la demolición de todos los valores arbitrarios y errados.

Muchas veces esta labor nuestra, lenta y compleja, ha sido mal entendida por los impacientes; muchos nombres que se encuentran siempre en nuestras críticas con una calculada insistencia, aunque concurran a exposiciones con obras inferiores a sus posibilidades, nos han atribuído las más maliciosas interpretaciones, humanamente comprensibles y tolerables.

Hemos respetado, en síntesis, nuestra posición porque nos parece el único requisito que nos puede dar tranquilidad para dirigir a esa respetable Dirección las críticas que oponemos al XXVII Salón y también la esperanza de ser comprendidos sencillamente.

No queremos admitir que los organizadores del XXVII Salón hayan obrado con hostilidad hacia la pintura moderna o, podría decirse más simplemente, hacia la pintura, pero no queriendo admitir eso, debemos presuponer un estado de confusión quizás más dañoso que la hostilidad declarada, y nos explicamos: Nosotros asignamos a la dinámica intrínseca del Salón Nacional — máxima manifestación artística del país — además de la simple función de poner en contacto al público con la producción artística y educarlo, la fuerza, la responsabilidad y la cultura de crear jerarquías de valores a través de los premios; jerarquías que influirán luego en el público y, en consecuencia, orientarían el calor de su simpatía por los artistas mejores creando a su alrededor la atmósfera de optimismo más adecuada para producir. (Y subrayamos la importancia de

la jerarquía de valores y de calor popular porque para el artista argentino es el único sostén, no teniendo, como el artista europeo, la ayuda espiritual que emana de siglos de arte y que le permite poder vivir ignorado del público, las más de las veces, hasta la muerte).

Establecida esa función del Salón Nacional — que creemos ser la misma que le asigna la Dirección Nacional de Bellas Artes — es fácil comprender que la organización del XXVII Salón ha obrado en contradicción de esos principios, y los premios bien asignados no han conseguido sino hacer resaltar más el error y la contradicción de la sala dedicada hoy a Quirós y de la otra dedicada a un conglomerado fuera de concurso donde la obra de Spilimbergo hacía el papel del espectro de la verdad.

La desorientación del público, el desaliento, si no la ofensa a los artistas mejores y el excepticismo de los jóvenes frente a esas superficiales super-categorías de los Homenajes al Maestro o de los fuera de concurso, no podía ser mayor. Si a esto se agrega la vitrina de música y la Sala Brasilera que — no obstante los laudables e indiscutibles propósitos que la sostienen — no debía estar encuadrada en el marco de esa exposición, es facilísimo comprender cómo se han traicionado las más elementales necesidades de claridad tan útiles para el público y cómo se han olvidado los principios ya enunciados a propósito de los fines del Salón Nacional tan útiles para los artistas y para las elevadas finalidades del arte.

Atentamente

El crítico de arte

Limitando nuestra crítica a las obras, podemos establecer un lenguaje más preciso. La sala de los fuera de concurso parece hecha a propósito para facilitar un trabajo apresurado. Juzgando sin excesivo rigor se pueden salvar dos o tres obras porque contienen todavía un poco de glóbulos rojos; las otras ya están muertas, en cuanto a la pintura, comprendiendo también a Vidal para que no se nos interprete mal.

Estrechando aún un poco los términos de análisis nos encontramos sólo con la obra de Spilimbergo a quien dedicamos gustosos nuestra atención

seguros de no perder el tiempo. Spilimbergo sigue, sin duda alguna, el camino más afín a su temperamento, omitiendo la pintura en la que el gusto hace un papel importantísimo para lanzarse a humanizar los temas más simples con rigor de forma y de dibujo. Pero esa orientación comienza, ahora que el progreso formal es evidente, a denunciar una deuda excesiva con la armonía. En ese envío el juego de las tres manos es tan rigurosamente verista que carece de las ligeras libertades que entran a tomar parte de la ley de la armonía. Lo mismo puede decirse de las dos cabezas vueltas monótonamente en la misma dirección sin el menor hálito de fantasía. Plásticamente vigoroso el claro-obscuro no mata nunca la emotividad del color salvo cuando intervienen ciertas insistencias luminosas que se extralimitan hasta las preocupaciones académicas. Spilimbergo no debe olvidar que si se pueden hallar insistencias semejantes en los pintores del Renacimiento tenían, en cambio, posibilidades técnicas en las veladuras, recursos hoy impropios, después de las conquistas de la pintura moderna.

Recorriendo otras veces más las salas nos sentimos despojados de la atracción primera de la novedad y llamados, casi automáticamente, al exa-

men de las obras mejores.

Raúl Soldi este año, tal vez porque la concurrencia de los mejores en condiciones poco felices se lo facilita, se destaca con fuerza y se impone a la atención; lástima que todavía no se imponga a la del jurado que asigna los premios. Después de tantas maternidades, idealizadas banalmente en detalles literarios, la de Soldi es realmente una nota reconfortante: una figura erigida con fuerte expresión y delicada en la entonación rosada del color tiene en los brazos, con naturalidad y gracia de madre, a una niña de color tierno y de suave expresión en el gesto impreciso. Al otro envío de Soldi lo intitula simplemente "Figura" y se defiende con las mismas cualidades que revelan una auténtica madurez: color intenso y herméticamente sellado al tormentoso trabajo de elaboración. Dos pintores que trabajan con profundidad, Gómez Cornet y Soldi, coinciden, no obstante la oposición técnica y temperamental, en el esfuerzo esencial de composición y en lo absolutamente rehacios a los pretextos pictóricos. Si se comparan las obras de estos dos artistas se verá fácilmente el artificio y la superficialidad de las composiciones de Scotti, de Borla y de tantos otros cuyos cuadros están llenos de colgaduras, de trapos, de pliegues con la fácil función de llenar los vacíos de composiciones vacilantes.

Gómez Cornet, humilde en el tema y en la técnica, emana siempre, en compensación, un fuerte calor humano. En "Muchachos santiagueños" reina, sin embargo, una excesiva atmósfera de timidez en el color que le hace cometer esos taponamientos que ensucian, en vez de pintar, el acertado y hermoso tono de rojo del vestido de la muchacha. Aquí y allí, en una observación atenta, se nota el anhelo de libertarse de esa timidez y se puede notar, aún mejor, en el fondo; esto nos hace concebir esperanzas.

De Raquel Forner podemos hablar como de una franca redención y lo hacemos con verdadero placer. Y para que no se confunda o se asigne al significado de nuestra aprobación una simpatía por los temas de la composición subrayamos que nuestra alabanza recae, ante todo, sobre el color transformando en pintura y que se puede notar en el trazo felicísimo de los vestidos de la figura "Plena mar". De los dos envíos preferimos "Plena mar" porque posee más emoción en la composición y más aliento espacial. En "Redes", si la alegría de pintar hubiera vencido a la preocupación del concepto, la transparencia de la red hubiera sido una magnífica ocasión para dar una atmósfera más arcana a la simple línea del horizonte que divide el agua del cielo.

Horacio Butler nos parece que juega un poco demasiado fácilmente con tonos originales en menoscabo de la vitalidad de su pintura. Hay excesivo olor a encerrado en la paleta de esas dos obras suyas y de un encierro que raya en la asfixia. Nosotros somos propensos a las ironías que sugiere la especulación crítica del romanticismo, pero no cuando ese proceso intelectual vence a la paleta como en el "Dúo".

De Ferrari con su color lleno de vida llega a dar vitalidad y misterio a la más simple colocación de una figura en pose.

Aquiles Badi, esta vez, está completamente fuera de lugar; el error de una posición intermedia, que le hemos reprochado siempre en estas mismas críticas de "SUR" con nuestra estimación amistosa, le ha jugado una mala partida. Estamos seguros de no descubrir nada nuevo formulando este juicio porque Badi es demasiado artista para no haber sentido los sufrimientos íntimos del fracaso. Pensamos sólo que deben

parecerle amargas y desconsoladoras las alabanzas genéricas de una crítica poco sagaz que ha continuado con el acostumbrado estribillo aun frente a esta obra que no nos da absolutamente la medida de las verdaderas posibilidades de Badi.

No podemos decir que Emilio Pettoruti con su cuadro, "El improvisador", agregue algo nuevo a su obra que hemos juzgado ya favorablemente en varias ocasiones, pero podemos agregar que colocada en las demasiado hospitalarias salas del Salón Nacional tiene la importancia de un consejo; esperemos que sea escuchado por muchos. También Basaldúa, sin discutir su premio bien merecido, quisiéramos que hubiese concurrido en condiciones mejores o, más bien, con sus más auténticas condiciones. Ante la obra de Basaldúa, después de haber visto lo que él es capaz de expresar en ciertos trabajos, uno se encuentra desorientado al tener que buscar aquí y allí, en estos envíos, el trazo bien logrado.

Creemos que Basaldúa como Badi, Butler, Soldi, Spilimbergo, Forner, Mulball, Girondo, Berni y algunos pocos más se olvidan con frecuencia que además de su dignidad personal, tienen una responsabilidad y deben vencer una batalla dentro del marco de la pintura argentina moderna, y, por eso, o se abstienen de tomar parte en exposiciones importantes o concurren en condiciones que dan ocasión a la crítica acostumbrada para llegar a la conclusión de que existe una vuelta al impresionismo u otras banalidades parecidas, lo que no impide que esa misma crítica eleve alabanzas a Berni quién sabe con qué lógica. Varias veces ya hemos expresado nuestras ideas en cuanto al impulso temperamental de Berni; sólo frente a esas composiciones de indígenas "standard" le hacemos un reproche más, precisamente en cuanto a las obras que demasiada gente ha alabado estructurando una trascendencia de composición donde apenas existe un ritmo de formas tan epidérmico que se derrumba al simple análisis visual. Basta mirar el grupo de figuras de la izquierda que, además de no obedecer, por una simple ley de armonía, a la perspicacia elemental dirigida hacia un punto de la arquitectura del lado derecho, no tienen ninguna lógica ubicación de apoyo en contraste con su rudo realismo. Si Berni no quiere respetar o no siente el significado de la belleza intelectual de la perspectiva del Renacimiento, mejor es que renuncie a utilizarla y que vuelva al ritmo más ingenuo y tosco de "Chacareros" del año pasado. Y esto sólo desde el punto de vista plástico porque, si se piensa en la situación del indio en la actualidad continental americana, surgirían pretensiones que van más allá de la explotación objetiva y exterior de los rasgos orientales y apagados del indio. Esperemos que para Berni sean menos ofensivas estas críticas nuestras que nacen de un examen severo que aquellos favorables estribillos de la crítica más difundida.

La aspereza de López Claro quien, evidentemente insatisfecho de la muerta expresión de sus figuras, busca salvación en la originalidad antigua y virtuosa del escorzo tan evidente en la mano del autorretrato y tomada como argumento total del cuadro que intitula "Durmiente", nos empuja con simpatía al excelente trabajo de Castagna titulado simplemente "Tema", a las notas frescas de Ana Cárcano y a las finísimas gamas de Celita Cornero Latorre.

Demetrio Urruchúa que había llegado a representar su mundo dramático sin violencias plásticas desagradables en la serie de monocopias expuestas últimamente, en el trabajo al óleo es menos feliz; hay una atmósfera dramática de carácter demasiado superficial y monótono. Urruchúa debe pensar que la potencia emotiva es tanto más interna cuanto más rehuye el fácil dramatismo de los tonos obscuros como el escritor de mérito rehuye las palabras sangre, horrible, trágico, muerte, etc., cuando quiere llevar la emoción del drama a lo terrorífico.

En el paisaje los valores son siempre continuados. De un año a otro no hay tampoco peligro de tener sorpresas agradablemente excepcionales. Domingo Pronsato expone dos obras; "Estación" es por cierto la mejor sin especular sobre el tema agradable. Al corte logradísimo agrega un buen gusto en los detalles descriptivos que completa, sin turbarla, una emoción finísima de color. Onofrio Pacenza expone este año dos temas distintos: un paisaje muy bien pintado, particularmente en el primer plano sostenido con difíciles grises claros, y una composición que tiene por tema las demoliciones alrededor del obelisco. Quizás el contraste, entre la estructura exacta del obelisco y el desorden del ambiente, podía ser aprovechada más especulativamente, pero Pacenza, por lo que se ve, no se ha propuesto tal cosa. Esto se comprende por el esfuerzo de composición

que opone, en primer plano, a la forma perfecta del obelisco un arco todavía no derruído. Si ese trabajo hubiese estado sostenido con más impulso en el color, se hubiera liberado, automáticamente, de ciertas insistencias que estorban un poco la belleza de la composición y hubiera hecho gustar más intensamente ese simpático sentimentalismo que brota de esos restos de paredes empapeladas obligadas a revelar su intimidad al mundo de la calle.

De Daneri, que concurre con dos trabajos, deberíamos repetir lo que escribimos en ocasión de su exposición personal en la Galería Moody. Horacio March incurre en la imprudencia de sobreponer su temperamento sentimental al vigor plástico y cae en todos los riesgos del género. Para no entregarse a una lucha equivocada y gastar las buenas cualidades de su paleta debería dejar el paisaje de composición y salir por algún tiempo, a pintar al aire libre. Se curaría sin darse cuenta porque la naturaleza es plástica, es decir, armonía de formas, de volúmenes y de colores, y es eternamente interesante, ya que cada quien puede extraer la medida de su propia intensidad de emoción. Miraglia sigue su trayectoria; notamos una simpatía por las vistas tomadas de frente sin los recursos del volumen. Esta simpatía es más una cualidad que un defecto pero si Miraglia quiere insistir en ese camino debe llegar a refinar su paleta y a dar más perspectiva al color; de otro modo, a sus trabajos les faltará fácilmente profundidad.

Los paisajes del Perú, de Malanca, nos dejan indiferentes por su paleta seca y sin misterio. Italo Botti continúa en su manera un poco ingenua de captar el paisaje lo que se nota especialmente en el tríptico que intitula "Barrio viejo".

Entre los pintores que pintan constantemente paisajes de la Boca, Arcidiácono nos ofrece notas que si no resisten muchas veces, como color, a la comparación con los paisajes de Daneri, están impregnados de una observación más aguda del ambiente. Carlos Faggioli después de haber intentado emocionarnos o emocionarse con los paisajes románticos de sauces llorones, expone "Calesita de la Boca" con demasiado evidente especulación sentimental pero más bien débil plásticamente. Pissarro también este año es inferior a las cualidades que demostró ya.

La escultura

Escribimos el año pasado en "SUR" refiriéndonos a la escultura: "La escultura debe preocupar seriamente a quien ama y espera un porvenir del arte argentino. Las alabanzas y la superficialidad de la crítica son más culpables en este campo, un poco demasiado desierto de verdaderos valores y fuerzas orientadoras".

Este año baste agregar que ha sido necesario otorgar el Gran Premio a una obra apenas correcta de Octavio Fioravanti.

Nos parece incomprensible la aceptación, por parte del jurado, de los grupos colosales que sólo recogen el estupor del profano ignorante, y que arruinan tanto el aspecto de la Sala, que hacen imposible acercarse a la pequeña escultura o a alguna cabeza decentemente esculpida.

ATTILIO ROSSI

MUSICA

ESTRENO DESPUES DE 158 AÑOS

Cristóbal W. Gluck tiene una importancia inmensa en la historia de la ópera. Sabido es que los principios de la ópera, como un nuevo género del drama, ya existían mucho antes de Gluck. Pero estas nuevas ideas no llegaron a realizarse, pues la tendencia dramática se debilitó ya en su embrión, y la ópera conservó en lo sucesivo su forma puramente teatralmusical de antes. Fué Gluck quien emprendió de nuevo, con todo entusiasmo, la lucha para crear el drama lírico de hoy. Fué él, el primero, quien eliminó los abusos de la gran "ópera seria" italiana, y volvió a la naturalidad, buscando en ella la expresión sincera y auténtica. Logró

así Gluck cumplir plenamente este deseo en el término de su vida; y en ello estriba su enorme significación reformadora.

El mismo definió sus ideas como sigue: "Trato de llevar la música a su destino original, es decir: apoyar el argumento dramático, para acentuar en grado máximo la expresión de los sentimientos y los intereses de varias situaciones, sin interrumpir la acción". Por este motivo suprimió los "ritornellos" (intermedio orquestal), que interrumpían frecuentemente al cantante en medio de su frase; además eliminó las "coloraturas" — medios excelentes que tienen los artistas para lucir su técnica, pero poco ventajosos para el movimiento continuo de la acción. Es decir, Gluck suprimió todos los convencionalismos de su época, que ya habían sido atacados en vano por la inteligencia y por el buen gusto. Merced a Gluck obtuvo importancia singular la orquesta, al conferirla la misión especial de caracterizar situaciones o emociones. Reemplazó el "secco recitativo" por el "recitativo acompagnato", que dió origen luego a la declamación wagneriana. Además introdujo el preludio orquestal, con la intención de preparar la acción siguiente.

Aunque Gluck había ya escrito a los 27 años su primera ópera, y ésta fué seguida por una gran cantidad de otras obras teatrales, el primer resultado de su labor reformadora fué el Orfeo, creado 21 años más tarde. En esta obra introdujo el maestro alemán por vez primera — fuera de las innovaciones ya mencionadas — el verdadero coro dramático que toma parte animadamente en las acciones escénicas. Después de Alcestes, Paris y Helena, Ifigenia en Aulide y otras más nace la penúltima y más bella obra del ilustre compositor, la Ifigenia en Tauride. En esta ópera se hallan realizadas en forma más perfecta las reformas de Gluck, apuntadas ya en Orfeo y perfeccionadas luego constantemente. La Ifigenia en Tauride fué estrenada el 18 de mayo de 1779 en París, y el 24 de septiembre de 1937 en Buenos Aires.

El estreno de París fué un triunfo completo. Los grandes valores y las bellezas sublimes de la obra subyugaron a todos, convenciendo inclusive a los enemigos. En la *Ifigenia en Tauride* se manifiesta enteramente el carácter lírico del arte gluckiano. Lírico por la manera de expresar emociones intensas, dando así base al dramatismo de su arte que no consiste

en que los personajes del drama agoten su potencia en hechos, sino en la capacidad de presentar bajo una forma concreta las diferentes disposiciones del ánimo. Por eso hablamos aquí más bien de situaciones que de acciones. El dramatismo de su arte alcanza su culminación en los monólogos; en ellos lo importante no es que una persona actúe sola, sino que los sentimientos de una sola persona se eleven a una emoción superior.

Un ejemplo excelente de ello nos ofrece la escena de las furias del II acto de la Ifigenia; allí el alma atormentada de Oreste no encuentra calma ni en el sueño y constantemente exhala sus sollozos conmovedores. Este monólogo no lo es en realidad por que la intervención de las furias resulta simbólica y traduce los remordimientos del parricida. Admiramos en esta misma escena la expresión del sentido de la verdad cuando la orquesta subraya las palabras de Oreste, "le calme rentre dans mon coeur", por ritmos de inquietud. Pues Oreste se engaña a sí mismo; él, parricida, sin la amnistía de los Dioses, no puede encontrar calma. De la abundancia de las bellezas admirables de Ifigenia queremos destacar algunas páginas magistrales. Ya la tempestad del preludio es un magnífico "portrait" musical, evocando un tumulto en el alma humana correspondiente a la tormenta de los elementos naturales. Vigor comunicativo tienen los recitativos de Ifigenia, cuyas arias son de una belleza suprema. Y entre éstas quizá la más expresiva sea aquella en "la mayor" del último acto. El relato del sueño posee una potencia trágica impresionante. Un contraste respecto a los cantos suaves de Ifigenia lo forman las apariciones salvajes de Thoas. Pero este ser bárbaro obtiene cierta mitigación por la música, de tal modo que el carácter del rudo rey escita se acerca más bien a la grandiosidad. Recordando todavía las arias hermosísimas de Pilade hemos dado un mínimo de los fragmentos entre los valores tan grandes de esta obra.

Con maestría están tratadas las tonalidades de los actos entre sí. El "re mayor" con sus tonalidades relativas del I acto pinta la situación difícil de Ifigenia en el país de los Escitas. El II acto está dedicado a la desesperación de Oreste. En el momento de iniciar el sueño de las furias, la tonalidad modula un re menor. De humanidad conmovedora es el coro final de las sacerdotisas variande entre los tonos do mayor y do menor. Este acto es la culminación dramático-musical de la obra. El III acto está

consagrado al dolor de la amistad exaltada entre Oreste y Pilade, y pertenece a los tonos más oscuros de los bemoles. El último acto se acerca a las esferas tonales del primero y termina, tras varias modulaciones en el claro do mayor correspondiente al final favorable de la acción. Así pone Gluck en contacto las tonalidades con las emociones y expresiones del texto, de tal modo que se puede observar una fuerza simbólica de las tonalidades de esta obra. Este análisis está basado sobre la partitura original, llamada la dresdeniana. La versión de Wallerstein utilizada en el Teatro Colón

demuestra algunos cambios en el orden escénico.

La Ifigenia en Tauride era, sin duda, la obra mejor preparada y mejor presentada de esta temporada. Gracias al espíritu y al gusto refinado del "regisseur" Wallerstein, la interpretación conservó su sello clásico y tuvo armonía perfecta con la música y letra del drama. La coreógrafa Margarita Wallmann creó un maravilloso cuadro antiguo, del cual salían las figuras de las bailarinas con plasticidad personificada, de acuerdo al espíritu de la época. El maestro Kleiber tiene el mérito de habernos estrenado — sólo por admiración al arte de los preclásicos — esta obra de suprema belleza, después de 158 años de su origen. Su interpretación era tan digna de Gluck como de sí mismo. El papel de Ifigenia era quizás la mejor interpretación que recordemos de la soprano Anny Konetzni. Con eficacia supo reaccionar su voz poderosa y ajustarla al estilo de la obra. Un poco más de ternura y emoción habrían podido aumentar todavía más el valor de su interpretación. Del arte sublime de Pataky (Pilade) no podemos decir nada nuevo, sino que nos encanta y subyuga siempre de nuevo. Prohaska, el rey Thoas, bien. El Oreste de Singher, no es la figura que nos formamos en nuestra fantasía. La voz algo seca y la dicción muy dura, no se prestan para el papel tan difícil como ingrato.

El 15 de noviembre de este año, van a cumplirse 150 años de la muerte de Gluck. El teatro Colón recordó este aniversario en la forma más digna.

CALENDARIO

(REVISTA DE TEMAS DEL MES)

Lo que los comunistas franceses hubieran debido replicar a Gide. — Jules Romains, al deplorar en un interesante artículo (Marianne, Paris, 19 agosto), las reacciones francamente adversas, cuando no desconsideradas que han suscitado en los medios comunistas franceses los dos recientes libros de André Gide sobre la U. R. S. S., expone cuál hubiera debido ser el tono y el lenguaje de esas réplicas, ajustadas al siguiente estilo:

"Nuestro amigo André Gide ha juzgado la experiencia rusa con toda la severidad de un amor exigente. Se lo agradecemos. Estamos seguros de que Rusia se apresurará a corregir los defectos o los vicios denunciados por él, y que son graves e irrebatibles. Entre ellos hay otros que, sin ser imaginarios, pues sabemos que Gide es demasiado honesto para haber inventado nada, carecen de la importancia que él les atribuye y resultan ampliamente compensados por ventajas que han escapado a su consideración. A este propósito vamos a facilitarle nuevos documentos y a rogarle que emprenda un nuevo viaje. En todo caso, nosotros, comunistas franceses, que en modo alguno estamos obligados, dígase lo que se diga, a copiar servilmente en nuestro país los métodos rusos, vamos a estudiar con el mayor cuidado el medio de evitar los errores que Gide nos señala. Pues debemos pensar que las cosas que le han chocado, y en ocasiones indignado, chocarían o sublevarían a muchos otros en nuestro país. Como nuestra intención es aportar la felicidad a los franceses, y en modo alguno someterles a un régimen penitenciario, nuestro interés se cifra en recoger por anticipado "tests" de sensibilidad nacional, sobre todo cuando esta sensibilidad está acompañada, como ahora ocurre, por una gran inteligencia y por una ausencia de prejuicios tan completa como la que puede exigirse razonablemente a un hombre".

*

Revistas literarias juveniles. — Las revistas publicadas por jóvenes suelen ser siempre el índice más claro de la evolución literaria latente. A mayor fermento juvenil, más intensas posibilidades de transformación. Es lógico, pues, inclinarse con la simpatía más atenta sobre esas tiernas hojas que cada nueva promoción suele dar a luz, al menos como una constancia de vida. Cuando son más, cuando logran abrir

algún rumbo, entonces es cuando cumplen verdaderamente su destino esencial y merecen el calificativo de "borradores de la literatura de mañana" que Valéry Larbaud adjudicó a estos boletines juveniles.

¿Merecerán, por su parte, tal título algunas revistas juveniles de la nueva promoción argentina que hoy nos llegan? Aludimos a una publicación titulada eglógicamente "Fábula" y a otra de rótulo marinero, "Bitácora". La primera aparece en La Plata, es su animador Marcos Fingerit y ya ha alcanzado cierta "longevidad" — dada la vida efímera de estas revistas — al arribar al número 6. La segunda sale en Buenos Aires, está dirigida por D. C. Bayón y L. M. Rinaldini Gonnet, y anda por su cuarto número. Ambas están presentadas con gran pulcritud gráfica y sencillo buen gusto. Indican que el cuidado por la obra bien hecha, no tan común en las promociones anteriores, ha pasado a ser en ésta, moneda corriente.

*

SITUACIÓN DEL ESCRITOR FRANCÉS ACTUAL. — Tal es el título de un ensayo publicado por A. M. Petitjean (Esprit, Paris, septiembre) y donde examina con lucidez algunas de las cuestiones que se le plantean al escritor como tal y como miembro de la sociedad frente al mundo contemporáneo. He aquí unos fragmentos:

"Se dirá que si pretendéis poner a la mayoría de los hombres en estado de comprender, y reclamáis, a este fin, la revolución económica y social, caéis entonces en la política. Y ciertamente ¿quién se opone a que el escritor aspire a tal acción? Lo conseguirá en la medida en que se muestre más perspicaz, y también más persuasivo, (condiciones de hecho bastante raras y raramente unidas), que sus contemporáneos. Admito muy bien que en ciertas épocas particularmente críticas, trágicas o frenéticas de la historia humana, en las cuales el hombre se concentra, y afronta su destino, esas circunstancias reclamen todas sus energías y que el mismo arte sea puesto a media luz. "Kunst is tot" — nos grita Gottfried Benn; y André Malraux ha debido recordar a los escritores de la U. R. S. S., que escribir no puede confundirse en ningún caso con fotografiar. Pero que no se nos haga pasar por arte lo que no lo es, especialmente el arte de la propaganda para el que se necesitan cualidades de director de escena pero no de escritor. Y a aquellos que, faltos de vocación o de convicciones íntimas, hablan ahora de ir al pueblo, y de escribir para él, sólo puedo expresarles mi extrañeza de que hayan salido de él".

*

EL ROMANTICISMO ALEMÁN Y LO INCONSCIENTE. — Los Cahiers du Sud que ya consagraron hace años un número muy valioso al teatro elisabetiano inglés acaban de publicar una entrega extraordinaria (Marsella, mayo-junio) sobre el romanticismo alemán. Figuran en sus páginas una cincuentena de estudios críticos, acompañados de diversas traducciones de textos románticos. Uno de los mejores conocedores de

esa época, Albert Beguin, hace un agudo estudio sobre las relaciones del romanticismo alemán con lo inconsciente y con el misticismo, al que pertenecen los siguientes párrafos:

"El descenso a las profundidades del ser, la confianza otorgada a las revelaciones del sueño, de la locura, de los vértigos y de los éxtasis, el espíritu del poeta tendido hacia los dones del azar: tales son los caracteres que emparientan los románticos alemanes a nuestros poetas actuales. El hóroe romántico se nos aparece como un hombre que intenta escapar a los datos "objetivos" de los sentidos y del conocimiento racional para entregarse perdidamente a las inspiraciones que surgen de los abismos inconscientes".

"Pero, antes que con el freudismo, la psicología romántica podría relacionarse con la de los místicos; si el malestar de esos poetas expresa efectivamente un incurable desgarramiento del ser, dividido entre el sueño y la realidad, su esperanza toda consiste en alcanzar, por encima de las apariencias fugitivas y decepcionantes, la Unidad profunda y únicamente real".

"Para los románticos, como para un Jakob Böhme, el hombre, "microcosmos", posee una unidad, pareja a la del Universo, y de la cual es imagen y resumen. Por tanto, lo inconsciente, (lejos de concentrarse en un conjunto de hechos, en un dominio limitado del individuo, y cuya explicación se encontraría en lo consciente), es la realidad supraindividual, y en ella debe buscarse la fuente de todas nuestras energías; es el lugar de nuestro contacto con el organismo universal. Es en nosotros, por una ciencia "analógica" — y no en la reproducción fiel de un dato que nos resultaría exterior — donde podemos conocer la realidad".

*

LIBERTAD Y AUTORITARISMO, JUZGADOS POR CROCE. — "Entre los insultos que hoy se hacen a la libertad, (escribe Croce, en un artículo titulado "El porvenir de la democracia" (The Nation, New York, agosto), ninguno me parece más grosero que el que se halla implícito en la pregunta de si el sistema liberal ha de preferirse al sistema autoritario.

Me recuerda también la historia de un hombre que se dirigió a un amigo y le dijo: "Me dieron hoy una bofetada: ¿qué me aconsejas tú que haga?"; y el amigo replicó: "Si te la dieron, guárdala". Es evidente que el hombre que pide consejo respecto a su dignidad personal, en realidad ya ha renunciado a ella.

La elección entre libertad y supresión de la libertad no está en el mismo plano de una elección entre cosas de diferentes valores, una de las cuales puede razonablemente ser preferida a la otra — la primera significa dignidad humana y civilización; la segunda el envilecimiento de los hombres hasta que son ya un rebaño conducido a los pastos, y a unos animales capturados y domados, en una jaula.

Viniendo a nuestros tiempos, siempre veo el futuro que promete la libertad, como

un faro; no percibo luz alguna en el futuro que promete el autoritarismo. En el pasado, bajo las formas de teocracia, de monarquía o de oligarquía, la autoridad tenía por lo menos un fondo de misterio religioso. El moderno pensamiento humanístico ha disipado el misterio, reemplazándolo por sencillos ideales humanitarios".

Ahora bien, el liberalismo tiene sus deberes:

"El liberalismo deberá ser a la vez el amigo y el enemigo de la democracia. Será su amigo, porque la clase gobernante es flúida, y sus esfuerzos se aplican a incrementar el número de sus miembros y sus secuaces y a escogerlos con mayor cuidado, y así la democracia implica una administración que provee al mismo tiempo una educación de los gobernados por los gobernantes. Pero el liberalismo tiene que ser el enemigo de la democracia cuando la última tiende a sustituir la calidad por el simple número o cantidad, porque haciéndolo así la democracia prepara el camino para la demagogia y, sin intentarlo en modo alguno, para la dictadura y la tiranía y su propia destrucción".

*

Párrafos de un discurso histórico. — Aunque los diarios hayan transcrito ya el discurso trascendental pronunciado últimamente por el Presidente Roosevelt, no juzgamos ocioso invitar a la relectura de los siguientes párrafos:

"El actual reinado del terror y de falta de respeto al derecho internacional se

inició hace pocos años.

"Empezó por la ingerencia injustificada en los asuntos internos de otras naciones o la invasión de territorios extranjeros, violando a los tratados, y ahora ha llegado a un punto en que se ven gravemente amenazados los cimientos mismos de la civilización".

"Los jalones y las tradiciones que han señalado las etapas seguidas por la civilización en su avance hasta el imperio del orden y de la justicia están siendo derribados. Sin una declaración de guerra ni justificación alguna, la población civil, incluso las mujeres y los niños, es asesinada en forma despiadada por medio de los bombardeos aéreos. En tiempos llamados de paz los buques mercantes son hundidos por los submarinos sin causa ni aviso. Las naciones fomentan, al apoyar a unos y otros, las guerras civiles dentro de naciones que jamás les causaron daño alguno. Naciones que reclaman la libertad para ellas se la niegan a los demás. Pueblos inocentes y naciones enteras son sacrificadas ante las ambiciones de poderío y supremacía, desprovistas de todo sentido de justicia y consideración humanitaria".

"Una abrumadora mayoría de los pueblos y naciones del mundo desea actualmente vivir en paz. Trata de hacer desaparecer las barreras económicas y desea ocuparse en la industria, la agricultura y los negocios, a fin de aumentar sus riquezas por medio de la producción de artículos que rindan beneficios, en vez de tratar de producir aviones militares, bombas, ametralladoras y cañones destinados a destruir vidas humanas y

bienes útiles".

"En aquellas naciones que parecen estar acumulando armas sobre armas con fines

agresivos y en aquellas otras que temen los actos de agresión contra su seguridad, gran parte de su riqueza nacional se gasta directamente en armamentos, y esto llega a absorber un 30 y hasta un 50 por ciento de sus ingresos. En Estados Unidos gastamos mucho menos, de un 11 a un 12 por ciento".

"Es mi determinación desarrollar una política de paz y adoptar toda medida factible para evitar que nos veamos envueltos en una guerra. Es inconcebible que en esta era moderna y frente a la experiencia haya una nación tan demente y despiadada que corrra el riesgo de precipitar al mundo entero a la guerra, invadiendo y violando, en contravención con solemnes tratados, el territorio de otros países que no le hicieron daño real alguno y que son demasiado débiles para protegerse debidamente. Y sin embargo, la paz del mundo o el bienestar y la seguridad de todas las naciones están hoy amenazadas por eso mismo. Deben hacerse esfuerzos para preservar la paz. América odia la guerra. América confía en la paz. Por lo tanto América emprende activamente la búsqueda de la paz".

*

EL EXTRAÑO CASO DE UN PROSISTA GUATEMALTECO. — Muy poco o nulamente conocido debe ser en nuestras latitudes Rafael Arévalo Martínez. En todo caso, en la Argentina, ignoramos sus valores literarios, pero su caso, contado por el crítico chileno Arturo Torres Rioseco, (Revista Cubana, La Habana, julio) nos parece curioso. He aquí el comienzo del artículo:

"Hace unos quince años anunciaron los periódicos de Centro América la muerte de Rafael Arévalo Martinez; los que habíamos leido su libro "El hombre que parecía un caballo", no nos sorprendimos porque su cuento revelaba un temperamento de enfermiza sensibilidad, un sentimental mórbido, un loco. Arévalo Martínez había estado en Nueva York poco antes de mi llegada a esa ciudad y los amigos que le conocieron íntimamente me lo describieron como un hombre desequilibrado aunque profundamente bueno. Salomón de la Selva me dijo que una noche había llegado a su departamento pálido y temblando, sin poder articular palabra, y después de una media hora había logrado explicar el motivo de su trastorno exclamando: "Acabo de ver una cosa estupenda, una tragedia, algo macabro, he visto parir a una gata". Pasada la crisis nerviosa, estuvo varios días inquieto por lo que había visto. Su muerte fué anunciada en febrero de 1920 y algunos amigos le dedicaron sentidos epitafios. Lo curioso del caso es que su nombre siguió apareciendo en los periódicos y revistas literarias al pie de hermosas estrofas y nadie sabía si algún pariente daba de vez en cuando a la publicidad su obra póstuma o si eran mensajes de ultratumba. Por fin, en 1928, Federico de Onís publicó en su "Revista de estudios hispánicos" un artículo titulado "Resurrección de Arévalo Martínez", en el cual aseguraba que el poeta seguía entre los hombres. Y era la verdad. Poco después recibí yo mismo el envío de todos sus libros firmados por la mano del autor. A propósito de esto cruzamos varias cartas, en una de las cuales me decia textualmente:

"En cuanto a datos biográficos sólo le puedo decir que nací en 1884, que casé en 1911, que tengo siete hijos, un cuerpo endeble hasta lo inverosímil (peso 94 libras), una neurastenia crónica desde los 14 años. Y nada más".

Después de haber analizado sus libros, Torres Rioseco concluye:

"Arévalo Martínez es un verdadero temperamento de artista y esto es en América mucho más importante que ser simplemente escritor, ya que entre nosotros se llega a la profesión de las letras con buena voluntad y sobra de tiempo, y a veces hasta con una gran ignorancia. Tomando en cuenta sólo la sensibilidad y el poder de adivinación estética, me atrevería a decir que Arévalo Martínez es el escritor mejor dotado de nuestro continente; no el más logrado, sin embargo, debido a que su neurastenia crónica le ha impedido dedicarse de lleno a la literatura. Arévalo Martínez es ante todo poeta y por lo tanto purísimo intérprete de la belleza real y metafísica; su sensibilidad, fina como una cuerda de violín, vibra al menor roce de los impulsos internos o externos; su intuición le hace ver significados ocultos en los gestos, en las palabras, en los movimientos de los seres a los cuales ve con esa enorme simpatía de los espíritus que han trepado a las cumbres del cristianismo".

*

EL "NACIONALISMO" DE NUESTROS NACIONALISTAS (SIC). — Todo el mundo conoce las incongruencias, las contradicciones que suelen existir entre los rótulos de los grupos políticos y su verdadero carácter. Pero la contradicción llega a su límite en el caso de ciertos "nacionalistas" americanos, empeñados en hacer el juego a los que acaparan sin ninguna legitimidad el mismo nombre en España. Aludimos a cierto párrafo, concretamente el segundo punto, del programa del partido fascista español llamado "Falange Española Tradicionalista y de las Jons", donde se fijan las relaciones que el supuesto futuro imperio (!!) asumirá respecto a Sud América. Leemos allí: "Con relación a los países hispanoamericanos pretendemos la unificación de la cultura, de los intereses económicos y del poder. España deriva de su calidad de eje espiritual del mundo hispánico un título de preeminencia en las empresas universales". Ya lo saben quienes puedan haber tenido la humorada de tomar alguna vez en serio a ciertos "nacionalistas": el porvenir genuinamente nacional y superamericano que les preparan es la vuelta a la colonia...

☆

Final de una polémica. — Lo marca Luis Alberto Sánchez en una carta alusiva (Repertorio Americano, San José de Costa Rica, 28 agosto), y como epílogo a otras que anteriormente se habían cruzado entre él, Juan Marinello y Eduardo Mallea, puntualizando la actitud ideológica de este último, y para desagraviarle plenamente de una errónea imputación política que le hizo:

"Para ilustración de mis corresponsales acuciosos, — escribe el autor de la reciente Historia de la Literatura americana — diré, con respecto al "affaire" de las últimas "cartas alusivas" que, apenas conocí personalmente a Mallea en Buenos Aires, le anuncié que había enviado una carta aclaratoria — algo picante, sí, como respuesta "intelectual" a su carta algo por encima del muro — y, confieso que, después de tratarlo un poco, habría deseado conservar la misma posición que tuve para con Marinello: callar y dejar pasar. Creo que esto debió ser lo mejor y confieso en público la traición que hizo mi yo literario a mi yo políticosocial, a mi yo humano. Más me confirmo en tal creencia a medida que leo a Mallea, en quien no vacilo en reconocer a uno de los prosadores líricos más intensos de la nueva promoción americana. Sirva lo dicho de advertencia a los que creen que azuzar a un escritor contra otro es permisible hoy que nos corresponde a los escritores, ante todo, la dura tarea de servir".

Y concluye: "No he de servir yo para dar pábulo a rencillas domésticas con hombres a quienes estimo de veras, por encima de sus divergencias y de sus posibles errores, en la actitud vital de entregarse a su tarea generosamente. Más allá de las definiciones de los textos, el primer síntoma de fascistización del espíritu es la exacerbación del individualismo y la propensión a la dictadura mental del "ego". Espero librarme hasta de la sospecha de actitud semejante. Mi mano de compañero se tiende sin resabios, por eso, a Juan Marinello y a Eduardo Mallea. A su conciencia de hombres nuevos, de intelectuales sin narcisismo y con sentido del tiempo en que vivimos".

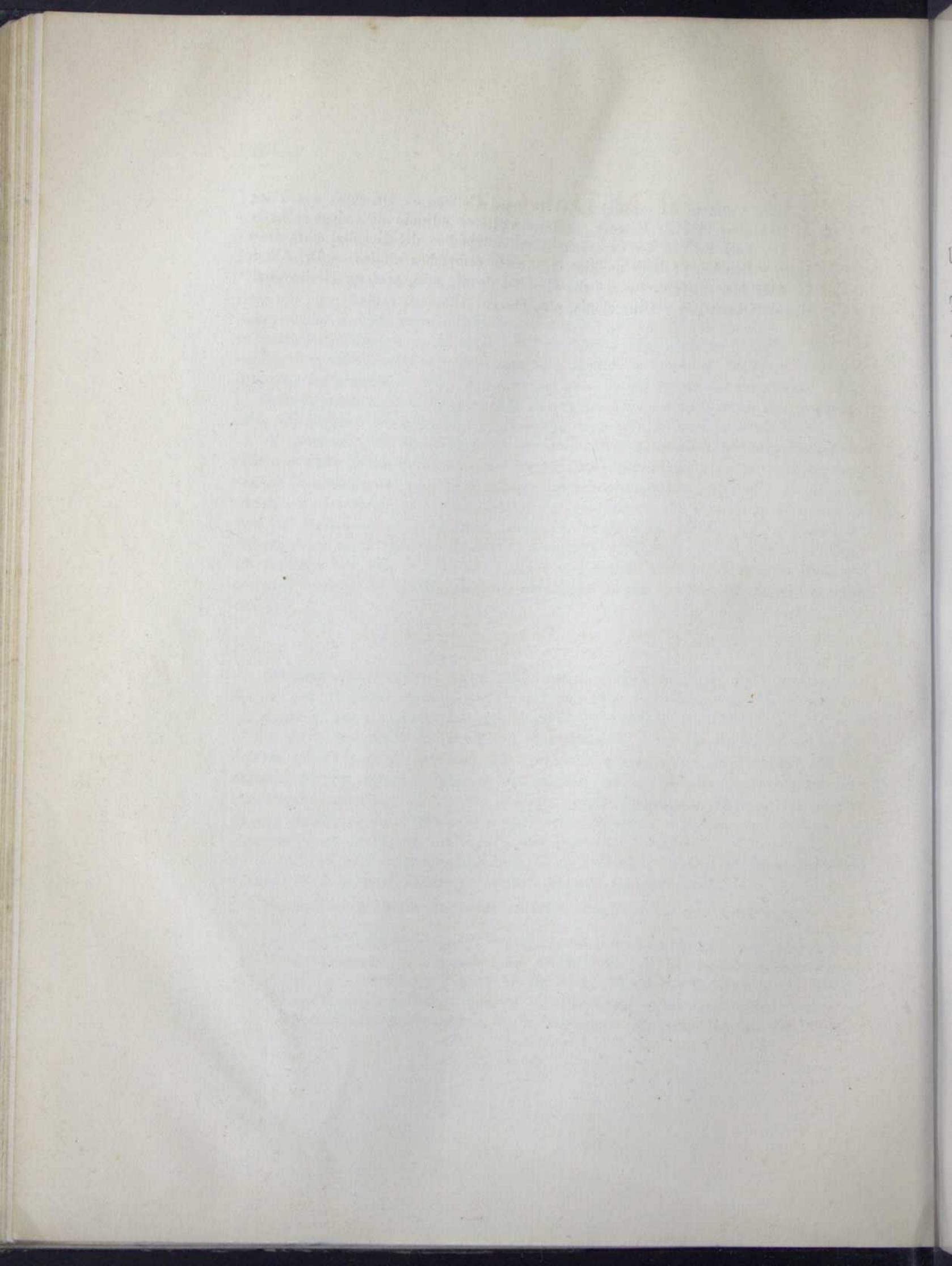
*

Maestros Extranjeros en la Universidad Norteamericana de Columbia. — No hay porqué alegar ejemplos europeos. Los tenemos en América del Norte, país tan semejante al nuestro en este aspecto concreto de la actitud que debe adoptarse ante la cultura y los maestros extranjeros. Respondiendo a un imperativo superior, sin dejarse influir por los intereses del nacionalismo mezquino, que también allí no dejarán de esgrimirse disfrazados de razones, las autoridades universitarias norteamericanas practican un régimen del más amplio liberalismo, abriendo las puertas de sus cátedras a los profesionales extranjeros. Tenemos a la vista una relación de cuarenta y un profesores extranjeros que aparecen incluídos en el cuadro docente de una sola Universidad norteamericana, la de Columbia, durante el último semestre. Figuran en él grandes figuras de las más diversas nacionalidades.

He aquí simplemente la nómina de unos cuantos:

Dr. Samuel James Shand, de la Universidad de Stellenbosch, Africa del Sur, profesor de Geología — Profesor Jean Albert Bede, de la Universidad de Brown, profesor adjunto de Francés — Dr. Ramón Menéndez Pidal de la Universidad de Madrid, profesor visitante de Literatura española — Dra. María de Maeztu, directora exilada de la Residencia de Señoritas, Madrid, España,

profesor visitante de español en el Bernard College — Dr. Kurt von Fritz, de la Universidad de Rostock, profesor visitante adjunto de Griego y Latín — Dr. Earl E. Van Derwerker, cirujano ortopédico del Hospital para fracturas y lisiados, profesor auxiliar de cirugía ortopédica clínica — Dr. Albert H. Aldridge, sub-jefe cirujano del Hospital de Mujeres, profesor clínico auxiliar de Obstetricia y Ginecología, etc., etc...



INDICE

	Pág.
Un capítulo de mis Memorias — Rudolf Kassner (II), por	
el Conde de Keyserling	7
Te estamos mirando, Inés, por Erskine Caldwell	32
Aventuras, por Henri Michaux	40
Oda a la alegría, por Eduardo González Lanuza	46
NOTAS	
Maestros extranjeros, por E. M	50
Polémica: Por un arte integral, por Guillermo de Torre Premios literarios: Radiografías fatídicas, por Bernardo	52
Canal Feijóo	63
por Ernesto Palacio	77
(hijo)	80
A. M. B	83
Ureña	85
CINE: "Verdes praderas", por Jorge Luis Borges CRÍTICA DE ARTE: XXVII Salón Nacional de Bellas Artes,	87
por Attilio Rossi	88
Música: Estreno después de 158 años, por Ivy Herczegh	00
Konjovich	96
Calendario: (Revista de temas del mes)	100
Todos los materiales han sido exclusivamente escritos para SUR. Queda pro reproducir integra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización o sin mencionar su procedencia.	Special
Todas las colaboraciones que no llevan al pie indicación alguna respecto al lu donde proceden, han sido escritas en Buenos Aires.	igar de
Los originales deben ser enviados a la Dirección: Viamonte 548.	e ellas
No se aceptan colaboraciones espontáneas ni se mantiene correspondencia sobr Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 037921	e ems.
Título de marca Nº 159.486.	

ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA TREINTA
DE OCTUBRE DE MIL NOVECIENTOS
TREINTA Y SIETE, EN LA IMPRENTA LÓPEZ, PERÚ 666,
BUENOS AIRES

