

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

SEPTIEMBRE DE 1938

AÑO VIII

BUENOS AIRES

S U M A R I O

G E O R G E S B E R N A N O S

ESCRIBE PARA "SUR"

T. S. E L I O T

MIÉRCOLES DE CENIZA

E D U A R D O M A L L E A

ASEVERACIÓN SOBRE SARMIENTO

A N T O N I O C A S T R O L E A L

UN DÍA DE SOL EN OTOÑO

N O T A S

LETRAS HISPANOAMERICANAS ☆ *Conde de Keyserling*: "La realidad y el arte" ☆ *Leopoldo Marechal*: "Interlunio". "Claro desvelo"

☆ LETRAS ITALIANAS ☆ *Eduardo González Lanuza*: "Pan y vi-

no" ☆ LETRAS ANGLOSAJONAS ☆ *Juan Guixé*: "Two worlds

in conflict-We or they" ☆ TEATRO ☆ *Carlos Mastronardi*:

"Angélica" ☆ *L. E.*: Cécile Sorel en el Odeón ☆ CRÍTICA

DE ARTE ☆ *Julio E. Payró*: Joaquín Mir. Raúl Soldi. De-

metrio Urruchúa ☆ *Alberto Prebisch*: Exposición italiana

de arte decorativo ☆ *A. R.*: "El grabado en lámina en

la Academia de San Carlos de México durante el

siglo XIX" ☆ MÚSICA ☆ *Enrique Bullrich*: So-

bre "Jeu de Cartes" de Strawinsky ☆ *J. P.*: Un

concierto ejemplar ☆ CALENDARIO

(Revista de temas del mes)

G E O R G E S B E R N A N O S
E S C R I B E P A R A “ S U R ”

Pensábamos publicar en este número las declaraciones formuladas por Bernanos en nuestra revista, el día 15 de Agosto. Obedecemos a un pedido suyo al sustituirlas con el presente ensayo, escrito desde Río, en donde aborda el mismo problema en forma más concisa. Aquí podrán valorar su actitud aquellos que no tuvieron oportunidad de oírlo o de leer ese “libro imperecedero” —cual lo ha llamado Mauriac— que es “Les Grands Cimetières sous la Lune”.

Hace algunas semanas partía para el Paraguay, ese Paraguay que el diccionario Larousse, de acuerdo con Le Bottin, califica de Paraíso Terrestre. No he encontrado allí el Paraíso Terrestre, pero bien sé que no he terminado de buscarlo, que lo buscaré siempre, que buscaré siempre esa ruta perdida, borrada de la memoria de los hombres. Pertenesco probablemente por nacimiento al pueblo que espera, a la raza que no desespera jamás, para la cual la desesperación es un vocablo carente de significado, análogo al vocablo vacío. ¡Y somos nosotros quienes tenemos razón! Cuando contaba diez años, algunos señores muy prudentes, y generalmente condecorados, experimentaban la necesidad de soplarle al rostro el olor de su cigarro, fingiendo enterne-

cerse ante las “encantadoras ilusiones” de la infancia. Y bien, ha llegado para mí el momento de enternecerme ante sus propias ilusiones. Veo el mundo que ellos han hecho, en donde he vivido, en el que vivo aún, y la sola desgracia a la que no me resigno es de morir en él. Pero quizá este mundo muera antes que yo.

Tales palabras, cuando se las comprende mal, me hacen pasar por un rebelde. Pero no soy en absoluto un rebelde. Creo firmemente que un hombre digno, tanto en su vida privada como en su vida pública, debe ante todo aceptar humildemente, virilmente, las condiciones particulares que le son impuestas por su medio y por su tiempo. El simple catecismo, al cual es menester ceñirse desde que se quiere entrar nuevamente en el buen sentido, escapar a los doctrinarios de uno u otro bando, a los Tontos de la Moral y a los Tontos de la Estadística, nos enseña que un cristiano debe, no importa donde Dios lo haya colocado, “trabajar en su salvación”. Trabajar en su salvación, salvarse. Siempre habrá un cierto número de cristianos para dar a esta última expresión el sentido de “¡Sálvese quien pueda! ¡Salgamos de allí como podamos!” Pero un cristiano no se salva solo. Únicamente se salva salvando a los demás. He conocido un viejo militar retirado, caído en la devoción como un viejo abejorro de otoño en un pote de miel. Llegado a la vida religiosa demasiado tarde para resignarse fácilmente a los estudios elementales indispensables y habituado por su antigua profesión a resolver los problemas desde un punto de vista extremadamente concreto, discurrió anotar en un registro, cada noche, el total de indulgencias ganadas en el curso de la jornada. Treinta días por aquí, qui-

nientos por allá. Al cabo de pocos meses había obtenido un total impresionante, tanto más cuanto que su experiencia le permitía elegir las combinaciones más ventajosas, evitando las pérdidas de tiempo y desdénando los provechos insignificantes. Tuvo felizmente la idea de hacer verificar su contabilidad por un religioso a quien también conozco, el cual, luego de haberlo sermoneado dulcemente, arrojó al fuego su libro de cuentas.

Se dirá que contando esta historia perjudico a los verdaderos devotos. Eso ya se decía en los tiempos de Molière. Los verdaderos cristianos, sin embargo, disponen de un medio muy eficaz para distinguirse de los otros: sólo tienen que practicar la caridad, la caridad del corazón, la única que Tartufo no puede fingir, porque si bien Tartufo es capaz de dar limosna, no puede en cambio amar. El don de sí mismo es un testimonio bastante evidente de la verdad que pretendemos servir. Y luego ¡qué importa! Más vale que cien devotos pasen por Tartufos a que un solo Tartufo pase por devoto. Porque en el primer caso el error no compromete sino la honra de cien cristianos. En tanto que la impostura de un solo Tartufo compromete el honor mismo de Cristo.

Repito que enunciando verdades tan simples, al alcance de cualquiera, no me creo en absoluto un rebelde. Hay en la rebeldía un principio de odio y desprecio por los hombres. Temo que el rebelde nunca sea capaz de llevar tanto amor a los seres que ama como odio a los seres que detesta. Los verdaderos enemigos de la Sociedad no son los que ésta explota o tiraniza. Son los que ésta humilla. He aquí

porqué el partido de la revolución cuenta con un gran número de bachilleres sin empleo. No tengo ningún motivo de animosidad contra la sociedad y si deseo que se reforme o que perezca, este deseo es perfectamente desinteresado. A decir verdad, ella ha colmado mi espera, porque en ningún instante he tenido la idea de pedirle lo que no podría dar: el honor y la felicidad. Dispensa condecoraciones y la Academia: yo no deseo ni las unas ni la otra. En cuanto a la fortuna, ¡no hablemos! Soy absolutamente incapaz de enriquecerme bajo ninguna clase de régimen. Creo, pues, haber respetado las reglas del juego. He tenido incluso la coquetería de educar seis hijos en una época en que los padres de familia merecen más que nunca el título insólito que les discernía Péguy, cuando los llamaba “esos grandes Aventureros del mundo moderno”. ¿No es acaso un poco cómico oírme tratar de peligroso fanático por graves propietarios, como si nada tuviera yo que defender? Hablan de esta sociedad como de algo que les perteneciera porque le dieron a guardar papel moneda, cuyo curso regla la especulación. Y lo que yo he confiado a la Sociedad, o al menos lo que veo con angustia disiparse entre sus manos, son valores espirituales que a Dios gracias no tienen curso en el mercado de los Bancos, pero que en realidad afianzan todos los otros y sin los cuales nada serían los solemnes imbéciles que me critican.

Tienen incesantemente la palabra orden en la boca. ¿Qué orden? Hay un orden cristiano. Nuestro orden es un orden de Justicia. Ruego a los incrédulos que olviden por un momento los repetidos fracasos de su realización temporal. Este orden es el orden de Cristo, y la tradi-

ción católica ha mantenido sus definiciones esenciales. El cuidado de su realización temporal no pertenece a los teólogos, a los casuístas, a los doctores, sino a nosotros, cristianos, pertenece a cada uno de nosotros. Pero la mayoría de los cristianos parecen haber olvidado en absoluto esta verdad elemental. Creen que el reino de Dios se hará por sí solo, mientras obedezcan las reglas morales, por lo demás comunes a todas las personas decentes, mientras se cuiden de no trabajar el domingo (siempre que sus negocios no sufran por ello demasiado), asistan ese mismo día a una misa rezada y, por encima de todo, respeten a los eclesiásticos, es decir obedezcan los consejos de prudencia en que son naturalmente pródigos los hombres de Iglesia, y, por último, mientras se esfuercen en ignorar, o incluso nieguen descaradamente, todo aquello que podría "*hacer el juego del adversario*". Tanto vale decir que en la guerra un ejército responde lo suficiente a las esperanzas de la nación si sus hombres están bien pertrechados, marchan al paso detrás de la música y saludan correctamente a sus superiores. Digo, repito, no me cansaré de repetir que el presente estado del mundo es una vergüenza para los cristianos. ¿Les fué conferido simplemente el sacramento del Bautismo para permitirles juzgar desde arriba, con desprecio, a los infelices incrédulos que a falta de otra cosa mejor persiguen una empresa absurda, esforzándose inútilmente en instaurar, por sus propios medios, un reinado de justicia sin Justicia, una cristiandad sin Cristo? Nosotros, con lágrimas de impotencia, de pereza y de orgullo, repetimos sin cesar que el mundo se descristianiza. Pero el mundo no ha querido recibir a Cristo — *non pro mundo rogo*. Nosotros lo hemos recibido por él y es de nuestros corazones de donde Dios

se retira. Somos nosotros ¡miserables! quienes nos descristianizamos. Sé que tales palabras me habrán de valer, una vez más, ciertos honorables rencores. ¡Qué me importa! Si desde hace doce años hubiera escrito novelas en las que dosificara cuidadosamente el adulterio, siguiendo el ejemplo de tal o cual, aquellos que me censuran me tratarían sin duda con honor y bien pronto podría sentarme en un sillón de la Academia Francesa, entre un Mariscal y un Cardenal, en medio de los aplausos de los “bien pensantes”. Andan repitiendo que se exige de ellos virtudes inaccesibles al común de los hombres, en tanto que nada se les pide sino reconocer humildemente lo que son —lo que somos—, mediocres parecidos a los otros, de los que sólo se distinguen por la absurda, por la sacrílega pretensión de pertenecer al grupo elegido, privilegiado de nuestra especie, no obstante proclamar el Evangelio en cada página la ineficacia de la Fe sin las obras, y la justificación universal, prometida la noche de Navidad, a los hombres de buena voluntad: es esta pretensión lo que el mundo odia en nosotros. Ya no hay pueblo de Dios en el sentido que le daban los judíos, cuando un mal judío podía creerse superior a un buen *goy* incircunciso. Nada más despreciable que un cristiano mediocre. Cae más bajo aún, de todo el peso inmenso de la gracia recibida. Hasta los judíos infieles sufrían el castigo con un corazón más humilde que el vuestro. Aceptaban ver perfectamente en Nabucodonosor el instrumento de la cólera divina, en tanto que vosotros tenéis a vuestros perseguidores por simples agentes de Satán y a las persecuciones por un testimonio infalible de vuestros méritos y de vuestras virtudes. Hacéis ostentación de la sangre de los mártires, como si la sangre de los mártires no corriera sino

para vosotros, en tanto que demasiado a menudo sólo corre por vosotros. Hasta el punto que si mañana, *por un imposible*, la perfección de vuestros métodos, el ardor de vuestras milicias deportivas, la disciplina de vuestras formaciones seudomilitares y, por encima de todo, el apoyo —no desinteresado ¡ay!— de todas las gendarmerías de la tierra interrumpieran esa misteriosa efusión de la sangre sagrada y os aseguraran, con el libre uso de los bienes de este mundo, el ejercicio apacible de una mediocridad ya sin peligros, entonces el nombre mismo de cristiano sólo tendría bien pronto una significación histórica.

Porque me niego a proponer como ejemplo la guerra santa española a los jóvenes católicos franceses, se dirá que desprecio la fuerza. No desprecio la fuerza. ¿De qué fuerza se trata? Encuentro un poco ridículos a los filósofos para los cuales esta palabra evoca involuntariamente la imagen del militar. Esos señores no rechazarían el examinar objetivamente el caso del usurero judío, por ejemplo, cuya tienda en el centro de una aldea rusa o mora me parece no menos homicida que una ametralladora. Si el usurero es matado a golpes por sus deudores hambrientos se dirá que ha sido víctima de la fuerza. Pero el mujick ruso que se ahorca después de haber debido vender su bien miserable en provecho del usurero es asimismo una víctima de la fuerza, porque en la inmensa empresa de exterminación del débil —por otra parte indestructible— que se persigue de milenario en milenario, la astucia es seguramente la forma más eficaz de la fuerza. Bien lejos de sentir ningún desprecio por la especie de poder cuyo símbolo es la espada, puedo decir que la honro a la cara de ciertos hombres de iglesia que

antano la desdeñaban en las manos de los Príncipes legítimos y hoy la veneran en las de un aventurero gallego dos veces perjuro. Sí, la honro. No es en absoluto a mis ojos el emblema de la fuerza brutal. Es, para un hombre de mi raza, el signo del honor caballeresco, de la Cristiandad Militar, y no afirmo ninguna paradoja al escribir que un tal espíritu nada tiene de común con Maquiavelo y el realismo latino. En la época en que los hombres vestidos de hierro, temibles a caballo, eran por tierra tan inofensivos como una tortuga encerrada en su caparazón, no importa qué realista hubiese comenzado por matar el caballo. ¿De dónde proviene que ese gesto, tan conforme al genio práctico, era entonces tenido por innoble? Cuando un Caballero del Temple prestaba juramento de no eludir el combate con menos de tres paganos, hacía algo más que igualar las posibilidades entre él y sus adversarios: triplicaba voluntariamente su propio peligro, como si la ley de la Espada, bien lejos de ser la ley de la fuerza brutal ejercitándose con el máximo de eficacia posible, o hasta la del simple "fair-play", no encontrase su arquetipo sino en esa ley más alta de sobrepujarse, de sobrepujar la naturaleza, que es la regla de todo heroísmo espiritual. No pretendo que los Caballeros del Temple hayan siempre razonado como yo acabo de hacerlo. Tan sólo sostengo que ningún hombre de buena fe podría dar el mismo nombre a tipos humanos tan diferentes como el caballero occidental y el mercenario romano, San Luis y Julio César, el Coleone y Juana de Arco. El hecho de que la antigua cristiandad militar expirante, en la aurora de los tiempos modernos, se haya reconocido una última vez en Bayardo, debería ser suficiente para cerrar la boca a los charlatanes que se niegan a hacer las distinciones

necesarias y toman por la espada del Arcángel la sombra de un garrote en el muro. Haré, pues, sin ellos estas distinciones. Y, si es menester, las haré contra ellos.

Cuando me cuentan que en alguna parte del mundo la Iglesia llama al soldado para su defensa, tengo perfectamente el derecho, ya sea como soldado, ya como cristiano, de interesarme en ese grave acontecimiento. Rara vez la Iglesia llama al soldado. Nada me importa que este llamado esté o no justificado a los ojos del teólogo, porque no soy teólogo. La Iglesia, después de todo, no puede desdeñar el recurrir a los medios humanos y me parece tan normal, por lo menos, dirigirse al soldado como dirigirse al banquero. La prudencia, en este último caso, aconsejaría asegurarse de la solvencia del banquero. No sería menos indispensable tomar por adelantado algunas informaciones sobre la especie de guerra que se va a bendecir. Yo no dispongo, naturalmente, de ninguna autoridad para juzgar el manifiesto de los obispos españoles y no me dejaré arrastrar, por otra parte, a controversias cuya sutileza recuerda enojosamente las discusiones sabinianas. Los mismos doctores que encontraban incluso demasiado indulgentes las censuras contra el duelo y tratarían gustosos de asesino al pobre hombre que con toda candidez cree defender su honor en un combate leal, hoy cubren con su rechifla a cualquiera que se levante contra la violencia y, en medio de carcajadas, envían a ese soñador al hospital más próximo a fin de que allí se cure sus nervios. Conmigo no tendrán que tomarse ese trabajo. No soy ni objetor de conciencia, ni demócrata, ni pacifista, ni siquiera vegetariano. He de hablar con imparcialidad. Se han visto

muchas injusticias crueles en el mundo y, sin embargo, hace mucho tiempo que las gentes de Iglesia no habían aprobado el recurrir a la violencia. Por una vez que se deciden a bendecir la guerra, está permitido lamentar que esta bendición caiga precisamente sobre una forma nueva y muy sospechosa de la guerra. La guerra total moderna, en efecto, con sus métodos de exterminación, corre el riesgo de plantear bien pronto un grave problema a la conciencia del soldado. Digo “del soldado”, nada más. Ni siquiera digo del soldado cristiano. En tanto que ningún jefe hubiera pretendido jamás en otra época imponer a un subalterno en nombre de la disciplina el oficio de espía, reservado a los voluntarios, ¿bastará mañana la obediencia para justificar la matanza de mujeres y de niños por medios en los cuales apenas nos atrevemos a pensar, que asquean hasta a los experimentadores de laboratorio? En su prisa por venir en ayuda del General Franco —cuando, después de la toma de Bilbao, su victoria parecía segura—, el episcopado español parece desgraciadamente no haber asignado mucha importancia a este punto de vista. ¿No es extraño que las gentes de Iglesia hayan demostrado tanta prontitud cuando los mismos soldados vacilan en concluir? ¿Será a veces la prudencia eclesiástica menos escrupulosa que el honor militar?

Se encontrará a estas palabras imprudentes. Son menos imprudentes que el silencio. En lo que a mi respecta, estoy cansado de oírme tratar de pacifista porque me niego a inclinar la tradición militar de mi país ante un pronunciamiento. Es verdad que hoy la opinión francesa parece todavía dividida —aunque infinitamente menos que ayer—

sobre la cuestión española. Cuando se hayan apaciguado los odios sociales, nacidos del miedo, se verá que esta división era más aparente que real. Cualquier niño de mi raza vacilaría en dar el nombre de soldado a un general lo bastante lastimoso para traicionar dos juramentos y que desde hace veinticinco meses desvasta su propio país a la cabeza de bandas facciosas, de mercenarios semisalvajes y de extranjeros. En vano se calificarán de “excesos lamentables” las matanzas de prisioneros, la ultimación de los heridos, la colaboración de la tropa y de los policías en la horrorosa tarea de purificación de las plazas conquistadas, nosotros sabemos —nosotros, soldados— que los excesos de una verdadera tropa, aún muy graves, guardan un carácter bien distinto, que un ejército que presenta tales síntomas no es realmente un ejército, cualquiera sea el coraje individual y la capacidad de aquellos que lo componen. Es útil que Francia, con el lenguaje y la imaginación que le son propios, recuerde al mundo estas verdades tan simples. Son verdades humanas. Se expresan naturalmente en un lenguaje humano. Bastan para exasperar a los que han puesto su esperanza en una suerte de orden inhumano, una Grandeza feroz y triste que sobrepasa la medida del hombre. Pero es al hombre a quien Cristo ha venido a salvar, y no al Superhombre.

Cuando me digo realista, comprendo muy bien que esta declaración parezca absolutamente desprovista de interés a los amables argentinos que sólo ven en ella la afirmación de una preferencia política, tan indiferente en sí como lo sería, por ejemplo, el que yo confesase mi gusto por la caza o por la equitación. Olvidan lo que para nosotros

representa la tradición monarquista. Ya es algo que mi país haya vivido mil años bajo ese régimen. Pero, a la verdad, no sólo ha vivido bajo ese régimen. El régimen y el país han nacido conjuntamente. El país se ha formado con él, de manera que la historia del régimen es su propia historia —la historia de las instituciones, de las leyes, de las costumbres de la Antigua Francia, a quien se llama por otra parte muy injustamente *Vielle France*, puesto que se encuentra casi intacta en la Francia actual. La sensibilidad francesa, en 1789, ya estaba formada desde hacía mucho tiempo, y ciento cincuenta años de aparente reacción contra el pasado no bastan para modificar gravemente nuestras reacciones morales, nuestra concepción particular del deber, del amor, del honor. De modo que el ritmo profundo de nuestra vida interior no es en nada diferente al de cualquier contemporáneo de Luis XVI. En este sentido, se podría decir que todos los franceses son monarquistas como yo. Ellos lo son sin saberlo. Yo lo sé.

Nunca lo supe mejor que en España. La sensibilidad de este gran pueblo es ciertamente muy distinta a la nuestra. Allí donde nosotros nos esforzamos en seducir para convencer, su primer —o quizá su único movimiento— es constreñir. Cuando ejerce esta sujeción contra sí mismo, corriendo el riesgo de aniquilarse —como lo ha hecho más de una vez en el curso de la historia— yo puedo eximirme de juzgarlo. Me opongo a él desde que pretende obligarme a mi vez, desde que pretende hacerme compartir su sueño trágico de una unidad religiosa conquistada, o reconquistada, por el hierro y por el fuego. Venero, como todos nosotros, esos Cristos españoles tan bizarramente desgarrados.

Mas bien están, allí donde están. No los deseo en una iglesia francesa. Cada uno tenemos nuestro Cristo, pero el Evangelio nos es común. Que ese libro sacro, el único bien de los hombres, su única herencia verdadera en este mundo, sólo sea manchado con la sangre de los mártires. Nosotros no queremos sobre la página blanca, inmaculada de las Beatitudes, la sangre negra de los ajusticiados.

Río de Janeiro, septiembre 15 de 1938

GEORGES BERNANOS

MIÉRCOLES DE CENIZA

I

*Porque no espero nunca más volver
Porque no espero
Porque no espero nunca más
Deseando el don de éste y el designio de aquél (*)
Mi esfuerzo no se esfuerza por cosas semejantes
(¿Porqué el águila añosa extenderá sus alas?)
¿Para qué lamentarse
De poderes perdidos en reinos habituales?*

*Porque no espero volver a conocer
El brillo deleznable de la hora positiva
Porque pienso que no
Porque conozco que no conoceré
El único verdadero transitorio poder
Porque no puedo beber
Allá, donde los árboles florecen y fluyen manantiales y nada es otra vez*

(*) Shakespeare, Sonnets II.

*Porque yo sé que el tiempo es sólo tiempo
Y el lugar siempre y nada más lugar
Y lo actual es actual no más por un momento
Y nada más en un lugar
Me regocija sean las cosas como siento
Y renuncio al rostro beatífico
Y renuncio a la voz
Porque no espero nunca más volver
Me regocija, en consecuencia, tener que construir algo
Con que regocijarme*

*Que Dios tenga de nos misericordia
Y que pueda olvidar
Lo que conmigo mismo tanto explico y discuto
Porque no espero nunca más volver
Permita a mis palabras responder
Por hechos que no serán hechos otra vez
Sea soportable el juicio que de nosotros juzgue*

*Porque incapaces de volar las alas
Baten el aire como vanos bieldos
El aire enteramente reducido y seco
Ahora todavía más seco y reducido que la voluntad
Enséñanos a interesarnos y a desinteresarnos
Enséñanos a estarnos quietos*

*Y ruega por nosotros pecadores
Ahora y en la hora de nuestra muerte
Ruega por nosotros ahora y en la hora de nuestra muerte.*

II

*Señora, tres leopardos blancos sentados bajo los enebros
en el aire fresco del día, comieron hasta saciarse
de mis piernas mi corazón mi hígado y aun de todo aquello
que el hueco redondo de mi cráneo contiene.*

*Y Dios dijo: ¿Podrán vivir estos huesos? ¿Podrán vivir
estos huesos? Y de lo que fué el contenido de los huesos
(blancos y secos al poco tiempo) dijeron ellos chirriando:*

*Por la benevolencia de la Señora
y por su amabilidad, y porque
en su meditación honra a la Virgen
nosotros relucimos esplendorosos.*

*Y yo que estoy aquí deshecho ofrezco mis hechos al olvido
y mi amor a la posteridad del desierto y al fruto de la calabaza.
Esto es lo que purifica mis entrañas,
las fibras de mis ojos y las incomibles porciones
que rehusan los leopardos.*

*La Señora se ha retirado meditabunda,
de blanco vestida con la más blanca túnica.*

Deja a la blancura de los huesos expiar hasta el olvido.

*No hay vida en ellos. Así como soy olvidado
y querría ser olvidado, así yo olvidaría,*

devotamente, concentrado en propósito. Y Dios dijo:

*Profetiza al viento, únicamente al viento, porque sólo el viento
escuchará. Y los huesos cantaron gárrulos, con el estribillo
del saltamonte, diciendo:*

Señora de silencios
Serena y angustiada
Desgarrada aún intacta
Rosa de memoria
Rosa de olvido
Exhausta y vivificadora
Angustiada en descanso
La única Rosa
Ahora el Jardín
Fin de los amores
Término del tormento
De amor insatisfecho
El tormento sin fin
Del amor satisfecho
Fin del sin fin
Jornada sin término
Conclusión de todo
Lo que es inacabable
Discurso sin palabra
Palabra sin discurso
Gracia de Tí, Madre
Por el Jardín en donde
Acaba todo amor.

Debajo del enebro los huesos cantaron, esparcidos y brillantes:
Así estamos contentos porque juntos no nos servíamos lo bastante,
debajo del árbol en la frescura del día, con la bendición de la
arena, olvidándonos y olvidados y unidos al silencio del desierto.
Esta es la tierra que vosotros os dividiréis en porciones. Mas ni
la porción ni la unidad importan. Esta es la tierra. He aquí nuestra
heredad.

III

*En el primer recodo del segundo peldaño
 Volvíme a ver abajo
 La misma retorcida forma en el pasamano
 Bajo el vapor del aire fétido
 Luchando con el demonio de la escalera que ostenta
 En el rostro engañoso la esperanza y la desesperación.*

*En el segundo paso del segundo peldaño
 Dejélos en el fondo retorciéndose;
 Y entonces, ya sin rostros, fue el aire oscurecido
 Y el escalón oscuro,
 Húmedo, mellado, como boca de viejo chocho
 Imposible de reparar
 O las dentadas fauces de un viejo tiburón.*

*En el primer descanso del peldaño tercero
 Una ventana curva y hendida como el fruto del higo,
 Un pastoril paisaje con la flor del espino
 El talle de ancha espalda vestido azul y verde
 Sortilegios de mayo solaz de antigua flauta.
 Cabello al aire suave suelto sobre la boca,
 Lilas y cabello castaño.
 Distracciones y música de flautas, detenciones y pasos de la mente sobre
[el tercer peldaño
*Borrándose, borrándose; fuerzas inesperadas y desesperadas
 En ascenso por el tercer peldaño.**

*Señor, yo no soy digno
Señor, yo no soy digno
pero sólo di una palabra*

IV

*Si aquel que entre violetas discurría
Que discurría entre
Los varios grados del variado verde
Yendo en blanco y azul, colores de María,
Diciendo cosas triviales
En su ignorancia dueño del eterno dolor
Si aquel que entre los otros como ellos se movía
Fuertes hizo las fuentes, puros los manantiales*

*Fresca tornó la roca seca, hizo firme la arena
En las flores azules (*), azules de María,
Sovegna vos (**)*

*Están aquí los años de vagar entre arpegios
De flautas y violines, renovando
Lo que en el tiempo entre dormir y despertar se mueve, usando
Luz blanca protectora como su resplandor, plegada.
Los años nuevos pasan, renovando*

(*) Espuela de caballero.

(**) Ara vos prec, per aquella valor
Que vos guida al son de l'escalina,
Sovegna vos a temps de ma dolor,
Por s'ascose nel foco che gli affina.

Dante, *Divina Comedia*, V. Purgatorio, XXVI, 148.

*A través de luciente nube de lágrimas
 Los años, renovando
 Con versos nuevos la caduca rima. Redime
 El tiempo. Redime
 En el sueño más alto la visión que sublima
 En tanto que unicornios enjorados conducen el dorado ataúd.*

*Detrás del dios-jardín (flauta sin hálito)
 La hermana silenciosa entre los tejos,
 Bajo sus velos cándidos,
 Inclino la cabeza en un signo sin voz y sin palabras*

*El agua de la fuente ascendió, sin embargo,
 Manando hacia lo alto
 Y el pájaro dejó caer su canto
 Redime el tiempo, redime el sueño
 La señal de la palabra inaudita, inexpresada
 Hasta que el viento agite millares de murmullos en el tejo (*)
 Y después de este destierro*

V

*Si la palabra perdida está perdida
 Si la palabra agotada está agotada
 Si la inoída, inexpresada
 Palabra es inaudita, inexpresada
 La palabra inefable, la Palabra tácita*

(*) Tejo: (*Taxus baccata*) Conífera cultivada en Europa, especialmente en los cementerios, por su larga vida. Arbol de follaje verde oscuro, su polen se dispersa formando como nubes de humo. (*Webster's*).

*La Palabra sin la palabra, la Palabra con
El mundo y para el mundo;
Y entonces en tinieblas resplandeció la luz y en
Contra de la Palabra el mundo vacilante giraba todavía
Alrededor del centro de la Palabra silenciosa (*)*

Pópule meus, quid feci tibi?

*¿En dónde se hallará la palabra, en dónde la palabra
Resonará? Aquí no, no hay bastante silencio,
Ni en el mar, ni en las islas,
Tampoco en tierra firme, ni en el seco desierto,
Para los que caminan en tinieblas
Lo mismo entre la noche que en el día
Aquí no es el tiempo conveniente ni el lugar conveniente
No hay sitio de gracia para aquellos que esquivan el rostro
Ni hora de beneficio para los que caminan en el bullicio y
[rehusan la voz*

*¿Rogará la velada hermana por
Aquellos que caminan en tinieblas, los que se oponen a Ti y los que
[Te escogen,
Por aquellos deshechos en las garras entre estación y estación,
[tiempo y tiempo, hora y hora, palabra y palabra, poder y poder,
Por aquellos que esperan conocer la sombra en las tinieblas?
Rogará la velada hermana por los niños en el umbral que no pueden
Ruega por los que escogen y se oponen [dejarlo y tampoco implorar*

(*) palabra: verbo, razón, negocio.

Palabra: Verbo Encarnado, Verbo Divino, Jesucristo.

El autor se sirve del significado y el sonido, intraducible, de *word, Word, world, unheard, unspoken, without, within*, con acentos musicales de órgano pleno.

Pópule meus, quid feci tibi?

*La hermana azul velada, junto a los finos tejos,
Rogará por aquellos que aterrados la ofenden
Que sin poder rendirse
Afirman ante el mundo y entre las rocas niegan
En el final desierto entre las rocas últimas y azules
El desierto en el jardín el jardín en el desierto
de sed las bocas escupiendo secas semillas de manzanas secas.*

Oh, pueblo mío.

VI

*Aunque no espero nunca más volver
Aunque no espero
Aunque no espero nunca más*

*Vacilando entre ganar y perder
En este breve tránsito por donde cruzan los sueños
Indeciso crepúsculo de sueños
Entre nacer y morir
(Bendíceme, padre) aun cuando no deseo desear ninguna de estas cosas
Fuera del ventanal advierto, hacia las costas de granito,
Las blancas velas dispuestas a volar rumbo a la mar en vuelo
Alas inalteradas*

*Y el corazón perdido se fortalece y se regocija
Con las lilas perdidas y las perdidas voces del mar
Y el espíritu débil que rebelde se anima*

Con el torcido tirso-dorado y el perdido olor del mar ()
Se apresura a recuperar
El grito de la codorniz y el aleteo del avefría
El ojo ciego inventa
Formas vacías entre las puertas de marfil
Y el olfato renueva el sabor de la tierra salina*

*He aquí el tiempo tenso entre morir y nacer
El sitio solitario por donde cruzan tres sueños
Entre rocas azules
Pero cuando se esparzan y difundan las voces del tejo sacudidas
Deja que sea sacudido el otro tejo tuyo y ofrece tu respuesta.*

*Bendita hermana, santa madre, ánima de la fuente, ánima del jardín
Evítanos el escarnio de engañarnos con falsedades
Enséñanos a interesarnos y a desinteresarnos
Enséñanos a estarnos quietos
Aun entre las rocas
Nuestra paz en Su voluntad
Aun entre las rocas
Hermana, madre
Y ánima del río, ánima del mar,
No me permitas tu separación
Et clamor meus ad te véniat.*

T. S. ELIOT

(Versión de Ortiz de Montellano)

(*) Tirso-dorado: (*Asteracea solidago*) Flor campestre y otoñal abundante en Norteamérica. (*Toison d'or*).

Agradezco a los poetas Dudley Fitts y Thelma M. Lamb sus pertinentes aclaraciones al texto inglés.

O. de M.

ASEVERACIÓN SOBRE SARMIENTO

Me parece muy importante la precisión con que se ha tratado aquí (*) una de las provincias de ese país humano que se llama Sarmiento. Me parece muy importante por dos cosas: porque la precisión no es una de las virtudes más comunes en los argentinos y porque la provincia sobre la cual esa precisión se ha ejercitado es una de las más considerables y de las más reveladoras de Sarmiento. Sus mayores defectos fueron en él —como muy bien lo ha dicho Lugones— los del periodista; pero también, afirma él, y así lo creo yo, sus mejores virtudes, porque en las grandes naturalezas ciertos vicios entran tanto como ciertas virtudes en la composición de una hermosa energía. Tal vez lo más admirable que exista en una naturaleza humana no sean nunca los resultados de una ambición sino el modo de ambicionar de esa ambición. Y si Sarmiento tuvo como principales defectos los defectos del periodista, en esos defectos está sin duda lo más humano y lo más conmovedor de su genio.

Habiendo desconfiado siempre de esos hombres que se dejan llevar por los signos exteriores y aparentiales de las cosas, me ha parecido un gran mal, en un pueblo, el abandono a cierta supervaloración y cierta denigración, caprichosas y fortuitas, en la estimativa de sus figuras públicas. Es de todo punto impropio juzgar a un hombre como una categoría: cada destino es una expedición que comprende estaciones terri-

(*) *Círculo de la Prensa* de Buenos Aires.

blemente variadas y terriblemente peligrosas. Lo propio del solo juicio humano posible, es decir, lo propio de la caridad de inteligencia, consiste no en mirar a los hombres como categorías inmutables sino a la luz de los diversos accidentes de su condición. No se puede juzgar la juventud de San Agustín del punto de vista de la santidad absoluta: en la composición de su santidad entraron instancias humanas muy delicadas, peligrosas y complejas. Así pasa con todo lo que existe, siendo lo propio de lo humano el tener que combatir valiéndose de las armas más imprevistas y circunstanciales con el antagonismo de la eternidad.

Valga este exordio para estipular hasta qué punto producen asombro algunos juicios cuyo énfasis se parece a la estupidez. Con respecto a Sarmiento estos juicios fluctúan entre la alabanza imprecisa y la denigración flagrante, lo cual quiere decir que son juicios esencialmente incalculables; Valéry diría que son, por consiguiente, estólidos. Lo propio de la inteligencia es calcular, así como lo propio del espíritu es ponderar; tanto la inteligencia como el espíritu tienen pues que ejercitarse mediante operaciones infinitamente exactas. Se necesita ser una naturaleza altamente espiritual para medir la porción de espiritualidad que puede haber en una naturaleza caída; se necesita ser la materialidad misma para no ver en lo material más que lo material. Se necesita no ser capaz de crear nada para negarlo todo. Los que no ven en una figura humana más que lo contrahecho es porque son contrahechos ellos mismos o bien, lo que viene a ser la misma cosa, porque están conformados en una forma elemental y su conciencia es negativa. Quienes se ejercitan en tales juegos sumarios y denigratorios se privan de un espectáculo muy hermoso, que es el ver cómo una sensibilidad inspirada cambia sus vicios en virtud y todo lo lleva a un fin admirable por el hecho de haber nacido con gracia. Pascal tenía un vicio que era el ver a su lado un constante abismo y Dostoievski muchos, que eran los vicios de su propio oscuro subterráneo interior: y de esas dos grandes aparentes deficiencias hicieron ellos la materia misma de su pureza.

Así, Sarmiento fué el hombre más indivisible del mundo. No se

puede aislar en él nada. Todos los elementos de su organismo moral se ajustaban armónicamente y el periodista Sarmiento forma tan íntimamente parte del maestro Sarmiento y del escritor Sarmiento que sólo los podemos aislar para estudiarlos, como hace el biólogo con la partícula del citoplasma. Igualmente, si Sarmiento tuvo defectos —¡y tantos!— estos intervienen prodigiosamente asimilados en el movimiento de su marcha extraordinaria. Gracias a la voz de este provinciano la literatura argentina no habrá sido nunca entre las literaturas del mundo una literatura provinciana.

Lo grande en Sarmiento fué precisamente la cohesión que existía entre su acto y su pensamiento. No permitió que su palabra fuera más allá de sus actos y por esta vehemencia, por esta tiránica necesidad de no abandonar una u otra de las dos formas fundamentales de su expresión, por esta peculiaridad constante de su temperamento, *fué periodista*. El momento de su inspiración y el momento de su palabra no hubieran podido admitir solución de continuidad. Y si en esta premura se ha podido ver el defecto, convengamos en que en esa premura estaba su calidad: su pasión, su fuego, su humanidad. Es curioso cómo su forma de periodismo se parece a la de Addison; y cómo ciertos ritmos literarios excelsos —como el de Balzac y el de Dickens— se parecen a la forma de periodismo de Addison y de Sarmiento. Se parecen porque acto e idea están en ellos tan premiosa y caudalosamente mezclados que ese momento intermedio en que parece tener su secreto el arte típicamente goethiano, el intervalo de elaboración, ha sido anulado, yugulado. La idea se escribe todavía sangrante, las letras son en ellas jirones de una temperamental actividad. El periodismo de este maestro de escuela no fué nunca información; fué didáctico muchas veces, en el peor de los casos, pero casi siempre un modo particular de fertilidad beligerante, una a manera de creación por la guerra. Eterno agonista en un combate pertinaz con la realidad. No menos que Sarmiento con el viejo Godoy o con Rosas, peleaba Balzac con la avaricia del tío Goriot.

Más que sobre sus artículos relativos a las cuestiones de libertad

fluvial, inmigración, colonización, aduanas, correos, vías públicas, educación y política quisiera yo llevar la atención de todos hacia el tomo segundo de la edición chilena de sus obras completas. Es allí donde su estilo de periodista alcanza esa opulenta, firme y substancial intrepidez de la que se nutre asimismo su obra literaria. Es allí donde su vena de articulista es sutil, ancha y henchida como la vena addisoniana. Creo justo sostener que hay en esa compilación de trabajos periodísticos obras de una diversidad, de una calidad y de una sabiduría social y psicológica que, en su género, no tienen comparación en la literatura de la América toda; las “Cartas de dos amigos”, publicadas en “El Progreso”, son de una penetración, de una elegancia de observación, clima y reminiscencia que sólo encuentra fragmentos equiparables en el diario de Stendhal o en los delicados escorzos de los más modernos novelistas de Inglaterra; al lado de esas cartas hay críticas teatrales escritas al filo de la aparición del tiraje del alba que entrañan una sorprendente sabiduría técnica y un discernimiento claro y profundo; y al lado de esas críticas artículos de costumbres, como el llamado “Origen de la fiesta de Nochebuena”, por donde venimos a plantearnos la realidad de su admirable parentesco con el Dickens de aquellos bocetos que publicaba con el seudónimo de Boz en el *Monthly Magazine*. Así, fué su periodismo la ejercitación de un lujoso moralista, cuya experiencia y expresión lindaban, como en Mathew Arnold, con las fronteras de la religión, la política y la ética y dominaban una asombrosa extensión media entre esos confines.

Y lo que agradecía al periodismo es lo que agradece todo moralista, lo que le agradecía el propio Dickens como lo cuenta Forster, su Eckermann, en la famosa historia de su vida: “*A la severa y completa disciplina de mi labor juvenil de periodista —decía Dickens— refiero constantemente mis primeros triunfos*”. En la misma fuente nutrió Sarmiento esa versación en las cuestiones universales para la que no cabe otra enseñanza. Pues si el periodismo no es por cierto una vía de la expresión espiritual es en cambio una etapa indispensable para la ejer-

citación de las facultades más humanas de la inteligencia. Casi siempre es por una vía de su género como una razón medular arraiga vigorosamente en lo temporal. (No llamo aquí periodismo, por cierto, al escribir en los diarios, sino a esa vocación que se da en algunos ánimos de comunicación inmediata y constante, de comunicación cotidiana con la conciencia de su tiempo; y de la que tanto necesitaban, para llevar a un grado todavía más alto la intensidad de su genio, un Péguy, un Nietzsche, un Bloy, un Chesterton. Hay muchas partes en la obra de estos hombres que es periodismo de excelsa calidad; se acercan a eso más que a la literatura, pues la gran raza de ensayistas, en el sentido inglés de la palabra, es la de aquellos que usan una forma directa de comunicación en la que el hecho es lo que origina y comanda la idea). “Journalism of the higher sort”, decía Chesterton.

El periodismo de Sarmiento no fué sólo una militación preparatoria. A fuerza de ser fuerte en lo temporal, su periodismo había adquirido antes del libro esa universalidad y esa intemporalidad que condicionan lo literario. Visto con la suficiente perspectiva su periodismo comienza a componer desde su primera salida hasta la última un fresco tan expresivo y compacto como la organización de una suma novelesca. Entre sus cuadros periodísticos y sus libros autónomos no hay más que una diferencia de previsión y enfoque. Los elementos capitales de su caudal, los rasgos distintivos de su originalidad y de su poder están tanto en los unos como en los otros.

Esos elementos capitales y esos rasgos distintivos no deben los argentinos olvidarlos. No son elementos y rasgos meramente considerables en su faz literaria: sabiendo lo que ellos representan sabremos un poco mejor lo que hay en la fuente de nuestra nacionalidad o sea en el fondo de nosotros mismos. La esencia moral de los países está registrada en su literatura y un país sin literatura es un país sin moral definida. Tal vez si tuviéramos una literatura más fuerte seríamos nosotros un país de hombres que hacen historia, como lo hemos sido antes, y no un país de simples administradores. La lectura de los artículos publicados por

Sarmiento en los diarios debería ser la literatura fundamental de los estudiosos de nuestra compleción íntima, y por esto: porque la sangre que irriga su denso lenguaje es la sangre misma de la argentinidad. De ese lenguaje venimos, en ese lenguaje, hoy desgraciadamente desvanecido, estamos los argentinos.

Este Sarmiento, el Sarmiento que amasó su jugoso y medular lenguaje argentino en los diarios cuyanos y chilenos, es lo que nos parece —escúchese bien— mucho más importante que el Sarmiento político y que el Sarmiento educador. Porque éste era el Sarmiento falible; y el otro no. El otro fué el fundador de un lenguaje y de una literatura, la primera voz que no se parecía a otra en el mundo porque era tan nuestra y cuya calidad era tanta y tan densa como la mejor de las otras. La médula de los pueblos se expresa en su lenguaje y el lenguaje (*periodístico y literario*) de Sarmiento es el primer lenguaje trascendente argentino. Eso no lo podrá cambiar ninguna opinión histórica: eso está ahí y es *tan substancial y tan verdadero* como la pulpa de la nuez es substancial y elementalmente unívoca en la ruda cáscara que la contiene. No se puede modificar la nuez con decir que es avellana; la nuez es infalible, lo que es falible es el juicio.

En la nuez Balzac y en la nuez Goethe está el aceite humano de Francia y Alemania. En el lenguaje de Sarmiento está nuestra tierra al fin hablada. Cada una de sus frases tiene —aunque lo que contenga importe esto o aquello, este más o aquel menos— el cuerpo moral de nuestra tierra. Para que el organismo ande es necesario que esté sostenido por una planta lo suficientemente fuerte y ágil, y al mismo tiempo necesita el organismo esa nutrición de la tierra propia de la raíz. Tanto un Racine, como un Molière, como un Rabelais, un Bunyan como un Chaucer, un Calderón como un Lope, lo que han amasado, calentado y conservado para las generaciones siguientes es el tuétano de su pueblo y las variaciones de la temperatura de ese tuétano son las variaciones visibles en el lenguaje que ellos emplearon. En los tomos diferentes de la voluminosa compilación periodística de Sarmiento se guarda, perfec-

tamente vivo, el tuétano de un hablar nuestro al que deberemos parecer nos si es que debemos parecer nos a algo y cuya particularidad consiste en no poder ser trocado, substituído, sino, en todo caso, reavivado y enriquecido.

En la tierra están, pues, los elementos nutritivos de la criatura en todas sus fases: la moral, la sentimental, la intelectual y la social. Con respecto a la tierra los escritores no pueden representar a través de sus diferentes tipos, sino su naturaleza o su esencia. Cuánto más denso y nutrido es un idioma, más se parece a esa naturaleza; cuánto más aligerado y purificado, más se parece a esa esencia. Si Cervantes está más cerca de la naturaleza terrestre española, San Juan de la Cruz eleva su idioma hasta la representación más rigurosa de su esencia. El lenguaje de Montaigne se desnuda en Pascal de mucha gravidez terrestre pero Pascal a cada rato se nutre de él. Todo gran arte es así una naturalización constante, no una desnaturalización; y una cosa necesita naturalizarse para espiritualizarse.

Sarmiento es nuestro terreno fundamental, el *suelo de nuestra espiritualidad*. En él se concentran los jugos más ricos, el milagro de nuestra expresión natural naciente.

La espiritualidad de los hombres no puede ser una espiritualidad abstracta. Si lo fuera, sería una monstruosa y deleznable estructura racional y dialéctica. La verdadera espiritualidad humana tiene sus pies plantados en la tierra. De ahí se desgaja y arranca, en su hermosa aventura, el alma perfectible cuando merece estar ordenada a un territorio más alto. La espiritualidad argentina tiene su tierra en Sarmiento escritor; su cielo, en el destino con que cada naturaleza sea capaz de partir desde esa tierra.

EDUARDO MALLEA

UN DÍA DE SOL EN OTOÑO

*The man is yet to come
who hath not journeyed in this native hell.*
ENDYMION, IV.

Esta mañana la vida parecía más fácil. El sol se tendía en las calles, y la sombra, al pie de los grandes edificios, era una larga alfombra enrollada. Los viejos del parque esperaban, como en un circo, que los mozos escarlata la desenrollaran en la pista y que sobre ella, a saltitos, llegara la acróbata rosada de sus sueños. Pero cuando sacan su cabeza de los periódicos, la función no ha principiado, y la tarde se despedaza como una estera. El rollo de sombra se pegaba al muro, se ajustaba al contorno de los basamentos, se hundía en las fauces de las puertas. La vida parecía más fácil. Pero conmigo todo sucede al revés: aquella mañana abierta y luminosa me llenó de preocupaciones. Como la vida parecía tan fácil, pensé en mi vida. Y a poco, tantas verdades desdeñadas se fueron agigantando dentro de mí que, contra mi costumbre, principié a desconfiar de la dialéctica.

Cierto, para mí las cosas no sucedían lo mismo que para los demás. Pero nunca pensé que fuera a tal extremo. Porque todos tienen, a cierta edad, su vida hecha. Se conocen perfectamente a sí mismos y saben de memoria su sitio. Irían con los ojos vendados a su puesto. Unos se colocan entre los padres de familia; renunciando a muchas cosas, parecen decirse, como el actor ocioso la última hora de la representación: —A mí, ya sabéis, me mataron en el segundo acto.

Otros forman —almibarados— en el batallón de los maridos. La esposa es su Gruta de Lourdes. Cuando cometen una falta; cuando, con las reglas del comercio, roban a un anciano; cuando maltratan a un niño por ganar el asiento a una dama; cuando ofenden a la vida, se detienen, antes de llegar a su casa, en un pastelería y compran media libra de bombones. Llegan después y depositan la dulce ofrenda en el regazo de su divinidad doméstica, que empolla, bajo mariposas de papel, rizos prepósteros. Otros conocen dónde están sus compañeros, los de la tropa de solterones. Su vida está firmemente trazada; en los pueblos donde no hay más rostro humano que el que sostiene la nariz que asoma por la taquilla de la estación del ferrocarril, ellos descubren a una moza gorda que desde hace años los esperaba, o tienen la fortuna de llegar la misma noche que estrena una compañía de opereta. Otros van a colocarse entre los artistas, entre los escritores, entre aquellos que han vivido mirándose, que son los espectadores de su propia apoteosis. Si dicen algo, luego sacan el libro de apuntes; si les sucede algo, luego inventan una trama artificial donde engarzar aquel pequeño suceso. Aquellos —¡oh!—, aquellos saben siempre donde está su sitio porque en todas partes una tarjetita con su nombre y sus títulos les indicó la silla o su cubierto: son los políticos, los grandes hombres de profesión, los oradores, los varones públicos, que como los payasos y los prestidigitadores, están siempre por debajo de sí mismos en la intimidad. Pero todos, todos saben el lugar que les corresponde; nadie tiene dudas, ni siquiera remordimientos. Todos son de una pieza: saben cuándo llorar y cuándo reír, a las tres páginas de lectura condenan un libro, nunca se arrepienten al tomar su tranvía, y pueden precisar el momento justo en que el hambre es gula y el estudio enfermedad.

¿Y mi vida? Como esta mañana el sol era más cordial, me puse a repasar mi vida. Para comprenderla en su esencia empecé a desdeñar metódicamente todos los pormenores. Al principio su curva era sinuosa; se quebraba aquí y allá, parecía confundirse con otras curvas y, por momentos, su huella era difícil de seguir. Al reducir sus varia-

ciones la fuí dejando cada vez más uniforme. Con pocos puntos podía ser ya expresada. Generalicé, generalicé cada vez con más empeño. De repente la bocina de un automóvil me paró en medio de la calle. Me detuve y me busqué en las manos lo que había quedado de aquella valiente generalización. Nada. No había quedado nada. Y me dije:

—Claro, uno está en los pormenores. Si éstos se borran, ¿qué somos? Una unidad en las cifras estadísticas que computan los habitantes, los contribuyentes, los viajeros...

Seguí caminando. Revisé los pequeños actos de mi vida. ¿Estas acciones mecánicas, sin importancia, eran la vida? ¿Todas estas pequeñas acciones que nunca quedan en las biografías, que no se citan en las placas de bronce, que son el contrapeso del espíritu, el interés usurario que pagamos por el derecho de movernos, de oír, de ver y de pensar? ¿Estas pequeñas acciones que deja uno, como su piel la serpiente, olvidadas en ciertos momentos de su vida...? No, mi vida no era eso tampoco.

Empecé a preocuparme. Mi vida se me escapaba de las manos como una pastilla de jabón. ¡Y yo que estaba tan seguro de haber vivido! ¡En unos minutos de reflexión deshacía la incesante labor de tantos años! Antes no se me hubiera dado nada, porque por mucho tiempo me estuve diciendo: “Mi vida comenzará mañana”. No quería poner orden en mis papeles ni liquidar mis cuentas; no quería amar a la elegida, ni siquiera elegirla; no quería gozar hondamente hasta que empezara a vivir, a vivir a plena conciencia. Y cada mañana repetía lo mismo. “Mi vida comenzará mañana”, — me decía, regalándome en secreto. Y de nuevo, por un día más, un acontecimiento banal trastornaba los propósitos que había jurado al amanecer. Estuve posponiendo mi vida, de día en día, no recuerdo cuantos años. Mi vida, así, ganó intereses, se fué reforzando, y un buen día se me vino encima, fatal, intransferible, conjurada por todos los acontecimientos en que debía haber tenido parte. En un día se desencadenó aquella vida almacenada durante tantos años, y en un mes todo cambió para mí. Acaso por eso no encuentro mi vida:

los cambios fueron tan bruscos que apenas dejaron huella en la conciencia. No ascendí en la vida grada por grada, como en los cromos simbólicos de la existencia del hombre que en mi mocedad exhibían los pequeños estancos de mi patria. No, ya he dicho: la vida estaba encerrada en una caja como una espada, y un día —día de invierno fué— se desenrolló, batió amenazadora y se quedó temblando en el aire. En todo ello hubo algo de magia. Aquella espada que temblaba amenazadora la tomé tranquilamente y me la engullí como un fakir. Después, resulté un ser distinto.

Cuando pasó aquel día de invierno ya no podía reconocermé más. Era otro, pero quería seguir siendo el anterior; la realidad me tenía que ir advirtiéndome mi transformación como al príncipe ruso en desgracia que se adelanta siempre que ve abrir la portezuela de un carruaje. La realidad me tenía que tocar el hombro para recordarme que había liquidado mis viejas cuentas y que ahora podía vivir al día como los demás, que el placer de hoy me tocaba todo, que no tenía que posponer ni mis dichas, ni mis exaltaciones, ni mis éxitos. Pero ignoro por qué no puedo todavía acomodarme al tiempo. El tiempo, para todos de perfil, en el que unas cosas sólo pueden verse a través de las otras, yo lo miro de frente y lo recorro como un teclado. Y si no puedo cambiar la partitura, sí puedo, como el pianista, variar la interpretación. Mi existencia tiene una coordinación y una verdad profundamente lógicas cuando la miro reflejada sobre planos irreales; mis proyecciones sobre estos planos siempre responden a las exactas previsiones que aprendí en mi clase de física. Pero el mundo de la realidad no hay modo de fijarlo; en él aparezco en formas incoherentes y mi voluntad se traduce en contornos que fatigan la sorpresa, aunque preside su formación una secreta y misteriosa necesidad. Los planos extraños —tan familiares a los imaginativos— están más de acuerdo con la función y la inercia del espíritu, están contruídos sobre nuestros ideales y sobre nuestros pensamientos. El mundo real, en que la previsión nace de fórmulas constantemente renovadas, parece estar respecto de nosotros en una misteriosa oblicuidad

que quiebra en todos los puntos la armonía que tan naturalmente forjamos entre nosotros y lo divino. Este mundo corresponde, en fin, a una cuarta dimensión de brutales consecuencias.

Así, en el mundo ¡me veo tan distinto de lo que soy! Por que este mundo no es el espejo frente a las realidades eternas, como enseñó la filosofía de cierto elegante período de la civilización. En este mundo aparezco como un reflejo quebrado, descompuesto, de lo que soy en los mundos limpios de la imaginación. Discurro por éstos como un emperador por sus jardines. A la cuarta dimensión todo llega deformado, pero ¿qué importa ser o no ser en la cuarta dimensión?

En esta mañana cuando el sol, después de enrollar cuidadosamente la sombra, la había dejado olvidada a la orilla de las calles amplias, yo hacía música en el tiempo y por millonésima vez confesaba mi incomformidad de ponerme al corriente con la vida. En la vida me adelanto, me atraso, me salgo de mí mismo; voy viviendo mis días como el perro del cazador. Por la mañana, al saltar de la cama, al ponerme la bata para ir al baño, ya me eché fuera de la vida. En el baño me suelto a escape, saboreo un poco de todos los descansos almacenados para mis fatigas, extendiendo las piernas y me digo: “¡Qué placer el baño al anochecer, después de una cacería deliciosa!” Pero no, esta mañana estoy ocupado, y cuando el sol se mete en el agua y me busca los pies, yo miro no más los árboles a la orilla del arroyo. Me inquieta que la diligencia no vaya a llegar a tiempo. Si es necesario, reventaremos los caballos. Cuando llegué, polvoso como un soldado, el pueblo estaba desierto. Amanecía. La enfermedad había dejado en aquella casa las puertas sin postigo, había desorganizado la servidumbre y aturdido a las mujeres. Entré sin que nadie me viera, casi tropezando con los de la casa. Me llegué a un saloncito. Un brasero ardía. Me miré en un espejo. Era niño, acaso demasiado niño para que alguien me preguntara qué deseaba; pero sentía dentro de mí la conciencia de un hombre a la vez enérgico y tierno. Dos mujeres entraron hablando muy bajo; enronquecía su voz la inminencia de las lágrimas. Ambas tomaron asiento sin levantar

el rostro. Con la seguridad de quien conoce sus buenas intenciones, empecé mi drama un poco fuera de tono:

—Y bien, queridas, ¿vais a tenerme aquí de pie, sin darme de desayunar?

Me pareció un desacato haber hablado tan alto; temía haber roto todos los cristales y con ellos las almas de aquellas santas. Las mujeres se levantaron, me reconocieron, y un profundo goce iluminó sus ojos y aligeró sus movimientos. Se me echaron a los brazos. Me sentí bueno sabiendo que ponía un poco de olvido en sus dolores. La santa enferma había vivido cinco días de milagro: sólo parecía esperarme para morir.

Las mujeres de la casa, víctimas de un destino cruel, habían pensado durante toda su vida —porque nunca dejaron de repasar sus memorias— que *todo* se habría salvado si el niño hubiera hecho aquel milagro, el niño a quien el cielo debió concederle entonces sabiduría y adivinación, y que, en una mañana fría, con una acción pequeña y valiente, pudo dar un sesgo a la adversidad —, la adversidad que labró la profunda quebrada sobre la que nadie pudo construir un puente. Después de mediodía volví a tomar la diligencia llevándome lo que aquella santa me había entregado. Y cuando dejé las últimas casas del pueblo todos mis días se iluminaron.

Cuando salgo del baño me parece que he puesto en claro un episodio oscuro; que he rectificado, en una novela popular, una escena con la que no estaban conformes los lectores. A la calle salgo generalmente temprano. Camino una, dos, tres calles, y ya empiezo a perder el rumbo. Levanto la vista, contemplo los edificios.

—Una buena ciudad — me digo.

Miro con cuidado y, como si conversara con un compañero de viaje vulgar, hago reflexiones tontas de turista: abundan los nombres extranjeros, las mujeres se visten con gusto, el comercio abre un poco tarde. Miro los escaparates. No puedo comprar nada: mañana zarpa mi vapor.

Esta frescura matinal es la decoración perfecta de los viajes per-

petuos. El aire en el puerto es la prolongación del mar, sus brazos tónicos acarician la ciudad. Los pasajeros abandonan el vapor; en tierra, de súbito, se tornan feos; cuando son mujeres, más. El ambiente marino es siempre optimista. En esta ciudad nadie me conoce, todavía no soy su víctima. Distingo las mujeres hermosas y todavía puedo contar las campanadas de la Catedral. Un perfume se agita como un pañuelo: una mujer. ¡Qué riqueza de encantos, qué fuerza de tentación! Los ojos dormidos de ternura y de sueño. A ella sí puedo llevarla; no aumenta el equipaje ¡y se está tan solo en los grandes trasatlánticos! Sus ojos y su cabellera son los nuevos adjetivos que modernizan la conocida frase de su rostro. La sigo en un arrobamiento que limpia y refresca la mañana. Aunque soy un marino fracasado, conservo mi desconfianza por lo permanente, y a las dos cuadras, cuando me cruzo con un tranvía, me detengo resuelto. Este tranvía yo lo he visto antes. ¡Claro, es *mi* tranvía! Subo. Con un gesto mecánico saco el libro del bolsillo. A las tres líneas discuto conmigo mismo, me defiendo de mis exageraciones.

—¿Que Madame du Deffand no comprendió a Rousseau, ni a Voltaire, ni a Racine, ni a Corneille, ni a Shakespeare? ¡Entonces nadie ha comprendido a Madame du Deffand! Amigo mío, todavía como en tus mocedades: no aprendes aún que la cultura no es lo más importante de la vida.

—Me he querido convencer de ello, pero las ideas me han llevado a una solución distinta, muy difícil de expresar en una fórmula categórica. Lo más que he logrado es renovar lo que entendía por cultura. La cultura ya no es para mí la información adecuada a una época, sino la intensidad creadora de cualquier información, por elemental que ésta sea. La cultura es el acopio de verdades vivas, de verdades que todavía pueden salvar o hacer daño. Lo demás, lo neutral, es erudición.

—Me cansan tus ideologías. Y luego, todo es en ti digresión. Te planteas un asunto sólo para evadirlo con nuevos puntos de vista. La mujer es la que menos necesita una información exacta sobre ciertas

ideas a la moda. Y Madame du Deffand tenía instinto; su gusto por Shakespeare es un heroísmo en la Francia de Voltaire.

—¡Su gusto por Shakespeare! Su gusto por Shakespeare es nada más una coquetería con Horacio Walpole. Tenía ingenio y vanidad. Y esa impertinencia que es una de las espinas del sexo, y esa superficialidad que los hombres aplauden mientras las mujeres son atractivas.

—Entender un libro es siempre más fácil que entender una persona. ¡Qué profunda experiencia! Acaso ella tenía que forzarse un poco para comprender los desvíos del genio, pero siempre que el genio era humano, ella lo entendía mejor que nadie.

—Distingo...

—¡Qué exactitud en el trato humano! Y sus cartas, qué justeza, qué precisión, qué puntual elegancia...

—Hace días que todo lo bueno lo elogias por su justa proporción, por su dosis fatal. Y lo mismo es que hables de poetas que de acróbatas, de músicos que de deportistas. Poco más y...

Suena un timbre. Mi sentido oculto de las distancias me dice que hemos llegado. Levanto la cara, y por la ventanilla, en un cuadro de algunos centímetros, descubro la rama y el fragmento de cornisa que me señalan, a mí solo, mi calle.

Frente a mi escritorio caigo en un vértigo burocrático. Me parece que marcando papeles y escribiendo respuestas se va a modificar la organización de la riqueza. Es una enfermedad que adquirí en Nueva York. Después, me preocupa la gramática y el buen estilo... A veces, como quien toma un acero de una panoplia, consulto el diccionario. En el tratamiento de las personas pongo gran cuidado. Los finales de las cartas son como la llave del pentagrama: dan el tono.

Delante de mis papeles me siento un magnate. Mi imaginación apenas se levanta sobre el pesacartas. ¿Qué puede hacer un hombre rico? Envío cheques generosos a todos mis amigos; construyen mi palacio todos los artistas; me arreglo la geografía para vivir en perpetua primavera; hago labrar colosos en todas las montañas; poetizo los

desiertos, y cuando pienso en convertir el mundo en un escenario para el más fantástico de los cuentos de Lord Dunsany, me asalta un pensamiento: ¿cómo resolver el problema del mundo?

Divido el problema en dos partes. Una, la material; otra, la espiritual. Por lo que toca a la parte material —empiezo a decirme— todo está resuelto hace muchos siglos. Pero los hombres lo ignoran. Hay en el mundo un exceso de energía dedicado a fines destructores y desmoralizadores que dificulta el gobierno de los pueblos. Los ejércitos, devorados por remordimientos de haber ganado sus salarios en la ociosidad, se lanzan a la guerra; la fabricación de objetos inútiles de comercio crea la competencia y la lucha por los mercados, provoca las conquistas y la colonización, destruye las civilizaciones venerables y entronizan el imperio de la fuerza. ¿Cómo aprovechar esa peligrosa energía sobrante en trabajos inofensivos, en ocupaciones que no arruinen ni la economía ni la moral? La solución —ya lo dije— es muy antigua, y, como tantas otras cosas, se halla en Egipto: la construcción de tumbas soberbias. Hasta hoy nadie había reparado que la mitad de la humanidad debe trabajar en cosas de la muerte para no desorganizar la vida. La construcción de una tumba egipcia ocupaba tantos obreros como una fábrica; no tenía consecuencias desastrosas sobre la economía; su mercado estaba asegurado, su adquirente la retiraba para siempre de la circulación. La tumba egipcia era un regulador económico y una barrera contra la desorganización. Según las condiciones del momento, las tumbas, cuyos requisitos son de lo más elástico que existe, se construían para mantener el equilibrio necesario. Los grandes funcionarios que morían en épocas de prosperidad descansan en tumbas modestas, mientras que los que tenían la fortuna de morir en épocas de crisis y desocupación duermen en túmulos soberbios. Cuando no abundaba el trabajo se esculpían cuidadosamente las paredes de las tumbas, se labraban jades y alabastros, se repujaban y se esmaltaban joyas, se tallaban estatuas en diorita, se fabricaban cajas preciosas —cuatro, cinco, seis— para guardar los sarcófagos. No es de extrañar que en el mundo moderno, cuando se

entierra a los hombres en cajas de pino forradas de lienzo y a tres pies de profundidad, la humanidad sufra una crisis universal. Se creyó que los parlamentos, las organizaciones burocráticas y el ejército podrían desviar hacia el ocio inofensivo los excedentes de energía; pero se ha recibido el más cruel desengaño: todo lo que hacen es emplear mal esa energía. Gran cantidad de electricidad se escapa a la tierra: por eso el mundo es habitable. Hay que buscar un modo de que la energía humana sobrante se escape y se pierda sin daño en la tierra: hay que instituir el régimen de la tumba construída en el viejo y fastuoso estilo egipcio.

Respecto a la parte espiritual del problema —me digo, tomando el hilo del discurso, como el gran orador cuando todos pensaban que iba a olvidar la continuación— respecto a la parte espiritual del problema, el asunto parece menos claro. Está el espíritu fuera de su centro y tan trastornado que, por ahora, sólo es posible una higiene mental que nos ponga en condiciones de recibir y aprovechar las nuevas doctrinas. Tenemos que purificar el espíritu; volverlo a su prístino vigor, a su antigua videncia. Para ello sólo un remedio se me ocurre. Una nueva pedagogía: el arte de olvidar. Empiezan los filósofos de la historia a reivindicar las diversas culturas del mundo. Catástrofes imprevisibles han hecho vivir a la historia épocas de oscuridad y la humanidad ha tenido que labrarse nuevos caminos. Los pueblos se ignoraban entre sí, desaparecían continentes, quedaban sepultadas ciudades, se perdían idiomas, se incendiaban bibliotecas; las palabras volaban al viento y las obras se deshacían en el polvo. Por una ley de la sabiduría divina se quebraba de cuando en cuando la espina dorsal de la historia, y se creaban nuevas unidades de cultura. Los pueblos entonces eran más felices. Ahora la ciencia y la industria neutralizan la fatalidad divina de los actos radicales; las voces llegan de todas partes, los consejos andan en todos los labios, y estamos tomando las medicinas que se recetan a nuestros antípodas. El arte de olvidar sustituiría en nuestra época a las felices contingencias que, en otros tiempos, obligaron al espíritu a crear-

se un mundo propio. Llevamos una ropa que no es nuestra, que nos engaña respecto a nuestra propia estatura: lo único que puede salvarnos es la desnudez frente a este mundo de guardarropía. Enseñar al niño a olvidar desde la escuela... ¿Os habéis fijado en que la memoria es la única razón de tantos crímenes brillantes, solemnes y decorativos? Cuando las coronas de laurel se truequen por pócimas de adormidera, cuando el silencio sustituya a la trompeta de las glorificaciones, sólo labrarán la tierra los humildes, los sabios y los virtuosos, aquellos cuyos nombres no quedan en los arcos de triunfo, cuya solemnización se deshace purificando el aire. En lugar del acero que sobre el pedestal de mármol amenaza a las estrellas eternas, tendríamos el oro que los buenos van dejando en la tierra. La humanidad es una cadena sin fin en cuyos eslabones el oro es cada vez más puro. ¡Aprender a olvidar! Figuraos: ¡olvidar toda la economía política y todas las religiones! Nada puede prepararnos mejor para el próximo advenimiento que la práctica y la perfecta comprensión del arte del olvido.

Empiezo a reforzar la voz y a blandir el brazo oratorio. No me agrada este papel. Desaparezco.

México, 1938

ANTONIO CASTRO LEAL

NOTAS

Letras Hispanoamericanas

“LA REALIDAD Y EL ARTE”

Con frecuencia se reprocha a los pueblos nuevos y jóvenes su afán de imitación: a mi parecer, equivocadamente. No son imitativos sino asimiladores. Y mientras más dotados y ambiciosos sean, con mayor razón *deben* desear asimilar, porque es imposible superar a los otros antes de haberlos alcanzado. El más grande original del mundo empezó siempre como aprendiz. Lo que falta, por lo común, a los pueblos nuevos y jóvenes —hecho que constituye la base verdadera del falso juicio señalado— es forma y estilo propios, salvo en el plano de la vida elemental. Verbigracia: toda forma de vida propiamente norteamericana, por intelectualizada o moralizada que sea, pertenece hasta ahora a ese plano y en nada es comparable al estilo griego, francés o inglés. La originalidad espiritual existe en función de una forma espiritual propia que define un modo de ser profundo articulado: tal forma de vida no puede diseñarse sino luego de haberse dejado atrás el estado embrionario e infantil. Lo embrionario e infantil, en el plano de la inteligencia, no puede soportar en absoluto la comparación con lo maduro, porque el pensamiento —a diferencia de los sentimientos y de las emociones— sólo existe en virtud de su articulación perfecta y definitiva.

Esto explica por qué las ideas de los pueblos jóvenes y nuevos, sin entrar a discutir su inteligencia, parecen rara vez originales. Pues bien: los pueblos de América, después de la crisis mundial, comienzan precisamente ahora a crearse su forma propia. Y no conozco ejemplo más patente que el libro *La Realidad y el Arte. Estudio de Estética Moderna* (*) de la peruana Mercedes Gallagher de Parks.

(*) Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1937.

Apareció en 1937. Fuí posponiendo su lectura debido a que su autora me lo señalara como un ensayo de estética *sistemático*, y yo, por principio, niego todo valor posible a un sistema filosófico en tanto que sistema. La necesidad de aguardar en la sala de espera de un médico me hizo abrir, por fin, el libro de que aquí se trata: e inmediatamente quedé deslumbrado. Sí, deslumbrado, nada menos. Porque, felizmente, *La Realidad y el Arte* no es en absoluto un libro sistemático, mas una visión penetrante del arte concreto de todos los tiempos, a partir del “sentido” concreto del arte perfectamente realizado. Lo que la señora de Parks llama sistema —quizá por esa sobrestimación del orden abstracto característica en las mujeres— no es, en realidad, sino la delimitación clara y precisa de un ángulo de visión. La autora parte de la siguiente verdad que considero irrefutable: el arte es la expresión primaria de un poder de creación primario que en principio nada tiene que ver con “la belleza” tal como el vulgo la entiende. Explica a continuación que “el resorte directo de la creación artística no es la libertad, sino la tensión, la que produce la lucha contra la técnica, contra la indiferencia o la hostilidad del ambiente y contra la pereza natural de la condición humana que lo lleva a uno a seguir la línea de menor resistencia... El arte es un equilibrio inestable; esa tensión se requiere para mantener el equilibrio”. Más adelante, la señora de Parks sienta como principio: “Verdad es que la creación artística y las pasiones, lejos de estar indisolublemente unidas, se unen sólo incidentalmente y siempre en detrimento de la primera. Todo el arte verdadero y grande que trata de las pasiones se basa en el triunfo de la voluntad sobre ellas y no en su satisfacción. Bach alcanza una cima del mundo espiritual en la cual las pasiones no viven; Beethoven llega a una profundidad análoga porque encarna la lucha espiritual para triunfar de las pasiones; Wagner se revuelca en ellas y nos da la más acabada interpretación de las pasiones en la música. Los tres tienen igual poder creador, pero no cabe diferencia de opiniones respecto a cuál de los tres es el menos grande”. Por último, a través de todo su libro, la señora de Parks revela una rara comprensión de la relación real y exacta que existe entre las verdades indubitables descubiertas por la psicología moderna de lo Inconsciente (Freud y Jung) y la verdad espiritual.

Partiendo de una comprensión tan profunda de los principios inmutables que rigen el arte digno de ese nombre, Mercedes Gallagher de Parks pasa revista al arte concreto de todos los tiempos. La justeza de su juicio, ya se trate de

arte antiguo y clásico o de arte novísimo, es verdaderamente admirable. No quiero insistir: será menester que todos los americanos cultivados lean este libro, aunque más no sea por orgullo continental. Después de haber analizado con maestría las diferencias de hecho y de valor que existen entre Rafael y Miguel Angel, Rubens y Velázquez, la autora rinde plena justicia a la belleza intrínseca de la mejor arquitectura norteamericana. Del arte futuro nos dice: "La fuerza de las circunstancias está educando así a la humanidad en la comprensión y en el uso adecuado de la fabricación mecánica y enseñándole a desarrollar la capacidad para encarnar creaciones artísticas en términos de cemento armado. Este arte del porvenir, cuando llegue a la completa madurez, no será lo que era el arte del pasado. Pero será una cosa más sana, más robusta y más genuina que los *pastiches* pintureros que el mundo principió a aceptar como creaciones originales cuando el segundo Renacimiento inventó la treta peligrosa de imitar deliberadamente cosas añejas. Porque la desintegración estética que llegó a su punto culminante en el siglo diez y nueve fué sólo precipitada por la Revolución Industrial; tuvo su verdadero origen al fin del Renacimiento".

E via dicendo, que dicen los italianos. Terminaré esta pequeña noticia con una apreciación sobre la literatura que me ha gustado particularmente: "La Literatura es casi más bien un artificio que un arte, justamente porque sus creaciones se han de tamizar a través de la inteligencia consciente para lograr encarnarse. La característica de "atajo hacia la realidad" que es base del arte tiende, en ella, a disiparse en mera expresión intelectual del pensamiento consciente. Entonces deja de ser arte, aunque puede ser sin embargo aún literatura... Las mujeres proporcionan un argumento más en la cuestión que estamos discutiendo. Y es que el poder de creación artística no es uno de sus atributos característicos. Es verdad que hoy rivalizan con los hombres en la creación de libros y de piezas de teatro, pero esto nada significa porque la clase de libros y de piezas de teatro que los hombres y las mujeres hoy escriben con igual habilidad no son productos de creación artística, sino de mera técnica literaria muy competente".

Darmstad, junio de 1938

CONDE DE KEYSERLING

“ I N T E R L U N I O ”

Los lectores que con agudeza de juicio hayan considerado la obra poética de Oliverio Gironde se habrán dicho, más de una vez, que los *Veinte Poemas* y las *Calcomanías* estaban anunciando a un narrador. El color y la forma, expresados mediante la palabra, son sus elementos de trabajo, su materia prima: en lo que atañe al color y la forma yo diría que Gironde hace literatura con ojos de pintor. ¿Habrá que pensar en un objetivismo absoluto? ¡Cuidado! Ese objetivismo, tan suyo, acaba por convertirse, a nuestros ojos, en un subjetivismo “sui géneris”, como veremos más adelante. Pero ese aspecto “elemental” de su obra poética no bastaría, ciertamente, para revelar en Gironde a un narrador en potencia, si no existiese lo extraordinario, si al fin de cuentas no descubriéramos que cada uno de sus poemas es un relato.

Podría suceder que alguien me preguntara, sin ocultar su sorpresa: ¿cuáles son los personajes que animan el poema-relato de Gironde? Responderé: sus personajes son las mismas cosas que describe. ¡Diablo de hombre! Sabe animar las cosas de tal modo, sabe comunicarles aspectos tan inusitados, perfiles tan alarmantes y gestos tan fuera de su ley natural, que los objetos acaban por cobrar estatura de personajes y sus relaciones íntimas por adquirir movimientos de drama. Así, por ejemplo, en “Tánger” ve:

*Calles que suben,
titubean,
se adelgazan
para poder pasar,
se agachan bajo las casas,
se detienen a tomar el sol,
se dan de narices
contra los clavos de las puertas
que les cierran el paso.*

O en su poema “Toledo”:

*¡Noches en que los pasos suenan
como malas palabras!*

*¡Noches, con gélido aliento de fantasma,
en que las piedras que circundan la población
celebran aquelarres goyescos!*

Decía que la obra de Gironde anunciaba claramente a un narrador: su relato *Interlunio* (*) viene a confirmarlo, y las observaciones que acabo de formular acerca de su técnica poética son aplicables a su técnica narrativa, ya que en *Interlunio* aparecen los mismos elementos y se cumplen las mismas leyes literarias. Vemos así que la figura de pensamiento más utilizada por Gironde sigue siendo la prosopopeya, mediante la cual el autor somete las cosas naturales a una suerte de magia o alquimia, las arranca de su quicio normal, las libera del gesto único que tienen en el mundo visible y las hace participar de otros destinos, por la virtud del arte. Las cosas se “animan” bajo la pluma de Gironde; por eso dije antes que su objetivismo acababa siempre en un subjetivismo de nuevo cuño, ya que la vida que adquieren las cosas es la que el autor quiere comunicarles, la suya propia, en última instancia. Recuerdo que Maritain, en un libro admirable, *Art et Scolastique*, define al artista como a un continuador de la natura creada; y me pregunto ahora si esa continuación de la natura por el arte no consiste a veces en romper el límite natural de las cosas, para que desborden y adquieran la riqueza de otras posibilidades.

A decir verdad *Interlunio* es un retrato de personaje: si Gironde introduce al fin un episodio contado por el mismo héroe, es para subrayar con un ejemplo la índole de la figura moral que nos describe. Es un retrato, pero hay retratos que valen un drama, y el que nos ocupa es uno de ellos: Gironde pinta a su héroe como si se tratara de un cataclismo. Veamos un ejemplo: “¿Bastaría con admitir que sus músculos prefirieron relajarse a soportar la cercanía de un esqueleto capaz de envejecer los trajes recién estrenados?...”. Y más adelante: “Las pestañas arrasadas por el clima malsano de sus pupilas, acudía al café donde nos reuníamos, y acodado en un extremo de la mesa, nos miraba como a través de una nube de insectos”.

En la serie de ambientes y paisajes que Gironde pinta como escenario y atmósfera de su figura volvemos a encontrar el “animismo” del autor de *Calcomanías*: “Parados sobre una pata los árboles se sacudían el sueño y los go-

(*) Ediciones SUR, Buenos Aires, 1937.

rriones...”; “Con un bostezo metalizado, los negocios reabrían sus puertas y sus escaparates”; “Las sillas ya se habían trepado a las mesas para desentumecerse las patas...”. Y de pronto el trazo finamente poético: “De vez en cuando, un carro soñoliento transportaba un pedazo de campo a la ciudad”. O esta observación sutilísima: “Ya había pasado la hora más resbaladiza del amanecer, ese instante en que las cosas cambian de consistencia y de tamaño, para fondear, definitivamente, en la realidad”.

Este modo de abarcar un personaje, a la tremenda, describiéndolo como si fuera un panorama geográfico, me hace recordar, en ciertos momentos, el “gigantismo” de Rabelais, y en otros, algunos retratos de la novela picaresca española. Desde luego, el efecto humorístico se produce necesariamente, gracias a la desmesura de los medios descriptivos empleados, en relación con el objeto que se describe. Pero en el relato de Gironde el humorismo está lejos de dar una tónica general, como en los ejemplos citados: antes bien, aparece, a ratos, no en función del personaje descrito, sino en función de la técnica misma. Es que el autor participa demasiado en la congoja de su héroe, para conseguir un retrato puramente objetivo, tal como algunos de Quevedo y de Hurtado de Mendoza. Gironde introduce un elemento subjetivo: no se propone asombrar, se asombra; padece a su héroe, y lo manifiesta; con lo cual el autor se hace también, en cierto modo, protagonista de su obra.

Interlunio, más que un relato cabal, parecería el fragmento de una novela en construcción, o uno de los cartones preliminares que adelanta el pintor antes de realizar el fresco. Los que conocemos a Gironde y le hemos oído referir tantas aventuras, describir tantos personajes y exteriorizar tantas emociones de viajero, esperamos su gran libro, el que puede y debe darnos. Yo lo concibo —y se lo dije alguna vez— con la forma del libro de viajes o de Memorias: Oliverio Gironde puede ser un Gulliver o un Marco Polo de nuevo cuño, si se lo propone.

No creo justo cerrar esta nota sin referirme a los grabados de Spilimbergo que ilustran el libro de Gironde. Me ha parecido siempre que la ilustración de un texto literario carecía de sentido, si el ilustrador no realizaba con ella una obra de creación, paralela, no esclava, del texto ilustrado. Spilimbergo lo consigue, con su habitual inspiración y maestría.

"CLARO DESVELO"

Desde 1925 (año en que dió a la estampa su primer libro de versos, *El Grillo*, obra que mereció las albricias de Lugones y anunció el advenimiento de un lírico personal y refinado), Nalé Roxlo prometía su segundo volumen de poemas, el que acaba de ofrecernos ahora. Ese largo mutismo editorial no significaba el silencio de su musa: por el contrario, las nuevas composiciones de Nalé Roxlo nos llegaban en revistas y periódicos, con la armoniosa regularidad de las cosechas, revelándonos una labor constante y una madurez lograda en la intimidad del estudio, en la contemplación de sí mismo y en el amor de las criaturas. El mismo Nalé Roxlo, contestando a los que tal vez le reprochaban, no su silencio, sino su demora, transcribe en el pórtico de su *Claro Desvelo* (*) la estrofa de Rubén Darío:

*Yo sé que hay quienes dicen: ¿Por qué no canta ahora
con aquella locura armoniosa de antaño?
Esos no ven la obra profunda de la hora,
la labor del minuto y el prodigio del año.*

Y es, justamente, esa obra la que nos da en su libro Nalé Roxlo: nos da lo que, tras la sanción del tiempo, ha merecido el honor del canto y el dolor del canto; porque la poesía no es un mero hábito de expresión, sino una necesidad de expresión, y porque sólo el poeta sabe distinguir el cómo y el cuándo de todas y cada una de sus primaveras. Recuerdo ahora el título que William Blake dió a uno de sus volúmenes: *Cantos de Inocencia y de Experiencia*. Y asociándolo a la obra de Nalé yo diría que *El Grillo* responde a la canción de inocencia, y que *Claro Desvelo* responde a la canción de experiencia: son dos tiempos de la expresión o, si se quiere, dos estaciones de la poesía. He aquí el tono del primer tiempo:

*Mi corazón eglógico y sencillo
se ha despertado grillo esta mañana.*

(*) Ediciones SUR, Buenos Aires, 1937.

Y he aquí el segundo tono, el de *Claro Desvelo*:

*Este libro es la sombra de mi vida,
fantasma de mi alma y de mi hora,
luz del jazmín en la pared derruida,
lágrima pura que la tarde dora.*

Sin embargo, en el nuevo libro de Nalé Roxlo mucho queda todavía de aquel espíritu de travesura lírica y de retozo poético que gustamos en *El Grillo*. Dígalos, si no, el "Vals a la Luna":

*Suave luna lejana y marchita,
yo fui siempre tu pálido amigo.
Danzarás esta noche conmigo
junto al río dorado y azul.*

Queda también el gusto por el romance y la leyenda, el gusto por lo infantil y maravilloso en simples y diáfanas composiciones, tales como la "Balada del Jinete Muerto", que nos evoca el tono de Heine en trabajos de la misma índole, o como el muy castizo "Romance de la Virgen". La canción de tono popular y la gracia breve de la copla también perduran en su arte:

*Año nuevo, vida nueva,
suena alegre en la guitarra,
y al guitarrero, de vieja,
se le está cayendo el alma.*

Pero la tónica general del libro es más grave, y se acerca más al ritmo de la reflexión que al de la "armoniosa locura" de que habla Darío en los versos ya citados: el poeta no ha vivido inútilmente. A la locura armoniosa de antaño sucede ahora el movimiento de la meditación, a veces amarga, como vemos en su composición "El Árbol de la Ciencia", donde Nalé aborda el tema teológico:

*Las ramas sin aromas
del árbol de la ciencia
hoy en mi frente triste
ponen su sombra negra.*

*Y fatigo mis manos
partiendo nueces huecas.*

El gesto melancólico de volverse y considerar el camino andado se traduce en algunos de sus poemas, en "Vita Nova", por ejemplo; pero al instante, en el soneto "Mis hijas", el poeta logra una de sus más bellas realizaciones. Luego, enajenado de sí mismo, contempla el mundo, y sensible a las angustias de su hora presente nos da el soneto final, uno de los mejores que he leído en los últimos tiempos:

*Cerradas puertas, negras torres mudas.
Cadáveres de niños y campanas.
Gesticular de euménides y dudas.*

*Muertas bajo un laurel las nueve hermanas.
Y mis manos ardientes y desnudas
escribiendo al azar palabras vanas.*

LEOPOLDO MARECHAL

Letras Italianas

"PAN Y VINO"

Hermoso es poder decir: ¡he aquí un libro, he aquí un autor!, como podemos hacerlo con *Pan y Vino* (*) y con Ignacio Silone. Hermoso cuando no nos guía a ello el reconocimiento hedonista hacia quien nos hizo *pasar un buen rato*, sino la fraternal comprensión de nuestro destino como seres humanos y como intelectuales.

Pan y Vino, hay que decirlo desde ahora, es un libro religioso, uno de los

(*) Editorial AVANCE, Buenos Aires, 1938.

libros más profundamente religiosos que hayamos leído en estos últimos tiempos, y este es su mayor mérito, porque la sincera y auténtica calidad religiosa es la más rara de las cualidades en estos momentos en que abundan los teólogos y los místicos de pacotilla.

Ya el título nos anticipa sus intenciones con la evidente referencia a las especies de la consagración, al cuerpo y la sangre de la comunión humana. (Comunión-comunismo ¡qué paradójicamente cerca y lejos están esas dos palabras!). Debemos confesar que, al iniciar la lectura, nos inhibía para la perfecta comprensión el recuerdo no del todo grato de *Fontamara* del mismo autor; novela tendenciosa en la que alternaban algunas acertadas observaciones de ambiente con los emporcados recursos de ese naturalismo primario que pone todas sus esperanzas estilísticas en las escenas o referencias escatológicas.

Además, sus críticas al sistema fascista no dejaban de ser superficiales: la relación de abusos y favoritismos, incluso de algunos hechos delictuosos como la violación de mujeres por parte de miembros del partido imperante, por indecorosos e indignantes que resulten, no bastan para condenar a una idea política. En el mejor de los casos — para el novelista, se comprende — sólo nos revelarían fallas administrativas o de procedimiento, noticias de policía, en suma, que pueden ocurrir bajo los regímenes más diversos.

La verdadera crítica contra un sistema no debe consistir en la enunciación de los crímenes que ocurran durante su imperio, sino en la demostración de que los mismos son una consecuencia *inevitable* de su vigencia.

Claro está que Silone podría respondernos a esto que él ha escrito como novelista y no como sociólogo, y que la misión del novelista no consiste en demostrar, sino en mostrar simplemente. Tendría razón si los hechos sociales por él mostrados permitieran esa objetividad admirable que para los puramente psicológicos alcanzara Dostoievski. Pero la simple elección del ángulo de enfoque ya presupone una posición ante los mismos.

El novelista que refiere hechos sociales que le son contemporáneos no puede pues soñar con esa objetividad precisa, y se encuentra ante la fatalidad de que, para él, mostrar y demostrar son en cierta medida, al menos, la misma cosa. Y *Fontamara* era en suma una mala demostración; uno de esos libros de propaganda que se escriben para convencer a los que ya de antemano estaban convencidos. (Defecto éste, que no por humorístico y evidente deja de ser el más común en toda la literatura propagandística de cualquier idea que sea).

Pan y Vino no tiene nada de eso. No es por cierto un libro escrito para convencer a nadie, a no ser al propio autor, y ahí reside su más auténtico valor. Es el libro escrito por necesidad vital, porque su propio autor lo necesitaba para aclarar su íntimo desconcierto, su posición desesperada ante la existencia.

Imaginad un propagandista socialista, con su dialéctica de elasticidad bien lubricada, sus consignas rotundas, sus principios filosóficos que tienen el admirable funcionamiento de los instrumentos de precisión, un marxista, en fin, para el cual la historia tiene una continuidad armónica y racional de la que forman parte incluso las situaciones caóticas en apariencia; que se encuentra de pronto ante el doble abismo de la total incompreensión de los que le rodean... y de la suya propia.

Siente que el amor al terruño, el patriotismo primitivo, instintivo, le atrae hacia la aldea nativa desafiando los más espantosos peligros; y que las ideas religiosas, de las que se creía liberado por el poder de su conciencia razonadora, están vivas en él y que acaso sean, en definitiva, las que le impulsan a la acción revolucionaria.

El sistema, el dogma, la dialéctica, como queráis llamarlo, adquiere de pronto el aspecto de un cascarón inorgánico, de algo ajeno, mineral, que no participa de las dos vidas que separa, la de adentro y la de afuera. Es como el capullo de una crisálida; pero, y esto es lo terrible, al que la crisálida no puede romper sin que le sobrevenga la muerte.

El pecado mortal no es otra cosa que la negación, la ruptura con la propia creencia. ¿Qué puede hacer el alma que ha roto con su Dios? ¿Qué puede hacer el creyente que ha roto con su fe, sea esta la católica o la del materialismo dialéctico que para el caso es lo mismo? Morir tras debatirse en titánica agonía. Y de esa agonía es un magnífico testimonio el libro de Silone.

“El Temor de Dios es el principio de la sabiduría” dice Kempis, y esa es la verdad; pero por temor de Dios no debemos entender solamente el temor a Su Voluntad, sino a algo más terrible: a que esa voluntad no exista, a que Él no exista. El temor de Dios, verdadero, debe empezar por ser un temor *por* Dios, que es en definitiva un temor por nosotros mismos, por nuestro propio desamparo. Pedro Spina, el protagonista de *Pan y Vino*, y del que nada nos extrañaría enterarnos que está integrado por rasgos autobiográficos, tiene también al miedo como primer motor de sus convicciones. Uliva, un terrible ejemplar de revolucionario, se lo enrostra: “¡La verdad te infunde miedo!”

Y es cierto; pero que nadie tire la primera piedra contra ese miedo cósmico, contra ese terror a escudriñar las últimas verdades de la vida tras de las que se agazapa inexorable la muerte. Que nadie menosprecie ese miedo que conduce al heroísmo, a enfrentar solo a una sociedad adversa, a erguir la verdad individual en medio del sometimiento sordo de la mentira colectiva.

La mentira colectiva que es la verdad oficial, no impuesta por razonamientos, ni siquiera por el terror o la coerción, sino por los medios más directos de la magia y del hipnotismo colectivo. El fascismo, no es juzgado en *Pan y Vino* a través de aspectos policiales o de hechos privados de resonancia social, sino por su acción sobre las masas humanas hasta reducirlas a la obediencia plástica de la arcilla, hasta retrotraerlas a la embriaguez de los pueblos primitivos sometidos a los influjos de los hechiceros. He aquí, como ejemplo, este cuadro fragmentario de la ceremonia, en un pueblito, para escuchar la transmisión radiotelefónica de la declaración de guerra a Etiopía:

“Los primeros sonidos roncocos del aparato mágico pasan inadvertidos; pero un grito ensordecedor se levanta de los grupos de los carabineros, militares y miembros del partido gubernativo, un grito rítmico, una invocación apasionada al gran “Capo” “...CE DU! CE DU! CE DU! CE DU!”

La invocación se propaga lentamente, la repiten las mujeres, los niños, y al fin es acogida y repetida por la muchedumbre entera, aun por aquellos que están más lejos y por las personas que están en las ventanas, en un ritmo hierático y agudo: “...CE DU! CE DU! CE DU! CE DU! CE DU! CE DU!...” Aquel nombre que nadie se atreve a pronunciar privadamente, ni para ensalzarlo ni para maldecirlo porque nombrarlo trae desgracia, ahora, en la manifestación pública, ante la presencia de su temida imagen, ante la presencia de los fetiches patrióticos, se grita y se repite, con toda la fuerza de los pulmones, como para una propiciación religiosa, en un religioso delirio: “...CE DU! CE DU! CE DU! CE DU! CE DU! CE DU!...”

Los que están más cerca del aparato de radio hacen señales a la muchedumbre para que se calle, a fin de poder escuchar el discurso transmitido desde Roma; pero la muchedumbre apeñuscada en las calles transversales continúa voceando la invocación salvadora, continúa llamando al gran “Capo”, al Mago, al Brujo que dispone de la sangre y del porvenir de la gente pobre. El griterío de la muchedumbre confundido con el toque de las campanas, impide a don Pablo entender el discurso transmitido por radio”.

De la insospechable objetividad del cuadro tenemos pruebas en cualquier noticioso de cine, y aun en la propia transmisión de las ceremonias en los países totalitarios. El ángulo de enfoque, del que depende la "demostración", pertenece a Silone y es el que nos interesa. El divorcio entre la vida y el espíritu que es la característica esencial de nuestra época, aparece aquí bien señalada; y lo que resulta la vida desprovista de espíritu, de inteligencia, está perfectamente representado por esta multitud movida por simples reflejos, para la que toda pasión, todo motor espiritual, aparece reducido a esa palabra mágica, mejor aun, a ese simple sonido taumatúrgico "...CE DU!" que reemplaza al pensamiento y suprime la responsabilidad moral.

Y para que el contraste sea más brutal e irreparable, también el protagonista, Pedro Spina, es un hombre de su tiempo en el sentido que acabamos de señalar, sólo que él no ha optado por la vida, sino por la inteligencia encarnada en la idea de la revolución socialista. Sufre ese desplazamiento tan común en todos los especializados. No advierte — son exigencias del oficio — que la revolución, cualquiera que sea, no debe tener otro objeto que ponerse al servicio de la vida, limpiar los cauces por los que ella debe correr. Y toma a la revolución y a su servicio como el objeto de toda su vida. Y "su" vida, la vida de cada uno, es para el propio interesado; quiéralo o no, la Vida, así, con mayúscula. Nadie en mayor proporción que los marxistas padecen esta aberración, porque como buenos hegelianos, al sostener que todo lo real es racional, aceptan también la recíproca: que todo lo racional es real, y de esta manera reemplazan sin darse cuenta clara de ello los hechos vitales con sus propios razonamientos.

¡En qué desamparo se encuentra Pedro Spina frente a los "cafoni" (campesinos pobres) a quienes debe hablar! Es otro idioma el suyo, otra manera de hilar los pensamientos, como si fueran seres de distintos planetas. La vida animal, casi vegetal por un lado, la dialéctica, flor de inteligencia razonable, por el otro. Tan estéril la una como la otra tomadas por separado. Claro que la dialéctica pretende ser una actitud vital y amoldarse a cada hecho individual en una compleja comunión con ellos; pero es, no lo olvidemos, partiendo del supuesto de que esos mismos hechos son racionales, es decir dialécticos. Y de este círculo vicioso no hay escape posible. Escape razonable; porque siempre quedará abierta la salida irracional, religiosa, que más que salida es una evasión.

Y para que veais con qué sencillez está pintada esa posibilidad, reproduciremos este pasaje en el que habla la mujer obrera de un obrero a quien los

malos tratos policiales han vuelto ciego. Para su mejor inteligencia, aclararemos que la mujer en cuestión era socialista y atea, mientras que la madre del obrero era una simple campesina creyente:

“—Mi marido está en la cárcel, y no puedo ir a visitarlo. Está enfermo y se me priva del derecho de enviarle un médico. Está solo, casi ciego. Los primeros días he corrido de aquí para allá, sin ningún resultado. Nada se podía hacer. Llega su madre, que todavía no conocía. Pasamos todo el día juntas. Me desespero y ellas están en calma. De la mañana a la noche está sentada al lado mío y veo que mueve los labios: ruega por su hijo. En mi familia no había visto nunca rezar; el rezar me ha parecido siempre una cosa estúpida. Pero llega aquí esta vieja y se pone a rezar por su hijo, y trata, de ese modo, de ayudarlo. Los primeros días estoy sentada a su lado en silencio; ella reza, mueve sus labios, algunas veces me sonrío, otras veces los ojos se le llenan de lágrimas, y yo a su lado, sin hacer nada. Entonces veo que ella, en el fondo, hace o trata de hacer algo por su hijo; veo que lo sostiene o trata de sostenerlo; mientras que yo, su mujer, no hago nada y lo he abandonado. Una noche no resistí más y le rogué que me enseñara a rezar. Me ha enseñado y ahora rezamos juntas; tratamos, juntas, de ayudarlo. Ciertamente, tú te burlarás de nosotras”.

No; Pedro Spina no se burla y cambia prudentemente de conversación. Para burlarse de esa escena sería menester la absoluta insensibilidad religiosa de los que juegan al tomismo en los cafés.

Grande es también la figura del sacerdote íntegro, don Benedetto, que no puede transigir con el régimen, porque como él mismo dice “No es posible imaginar a Jesús pactando un concordato con Pilatos o al Bautista buscando un arreglo con Herodes”. La conversación del mismo con Spina, de noble contenido religioso, es de las más bellas páginas del libro.

Y su mayor altura humana está dada por la confesión de Murica, el estudiante que conoce la amistad y el amor junto con los ideales revolucionarios, y a quien la policía le fuerza a convertirse en delator. Personaje admirable, trazado con la simple complejidad de los seres reales.

Pero acaso el punto más terrible de la novela sea la conversación de su protagonista con Uliva, un intelectual a quien la propia lucidez mental le ha llevado a la desesperación que resume en estas terribles palabras:

“—Ciertamente la situación es grave, y la odiosa tiranía que nos sofoca

tiene algo ya de cadavérico. Desde hace mucho tiempo no es más un movimiento, ni aun un movimiento reaccionario, sino sólo una burocracia. Frente a ella, por otra parte, ¿qué significa la oposición? Otra burocracia, que en nombre de ideas distintas y por cuenta de diversos intereses, aspira, a su vez, a una dominación totalitaria. Si vence, y probablemente vencerá, nosotros pasaremos de una tiranía a la otra. Tendremos una así llamada revolución económica, gracias a la cual, como ahora tenemos los ferrocarriles del Estado, la quinina, la sal, los fósforos, los tabacos del Estado, luego tendremos el pan del Estado, los zapatos, las camisas y los calzoncillos del Estado, las patatas y las arvejas del Estado. ¿Será un progreso técnico? Admitámoslo. Pero ese progreso técnico servirá de punto de apoyo a una doctrina oficial obligatoria, a una ortodoxia totalitaria que usará de todos los medios, desde el cinematógrafo hasta el terror, para destruir cualquier herejía y tiranizar el pensamiento individual; a la actual inquisición sucederá una inquisición roja. A las actuales deportaciones, las deportaciones rojas, de las cuales serán víctimas escogidas los revolucionarios disidentes. Del mismo modo, como la actual burocracia se identifica a sí misma con la Patria y extermina a todo adversario denunciándolo como un vendido al extranjero, así vuestra futura burocracia se identificará a sí misma con el trabajo y el socialismo y perseguirá a cualquiera que continúe pensando con su propia cabeza como un agente asalariado de los industriales y de los agrarios.

—¡Uliva, tú desvarías! —le grita Spina—. Has estado entre nosotros, nos conocemos, ¡tú sabes que ese no es nuestro ideal!

—No es vuestro ideal —admite Uliva— pero es vuestro destino. No hay salvación”.

Y añade en otra parte de esta escena tremenda:

“Un carpintero o un labrador pueden, tal vez, aun en un régimen de ortodoxia totalitaria, sistematizarse, comer, digerir, procrear en paz, hacer sus cosas; pero para un intelectual no hay salvación: debe doblegarse, entrar en el círculo dominante, o resignarse a ser difamado, hambreado, y, en la primera ocasión propicia, torturado”.

Spina — el propio Silone — no acierta a contestar estas abrumadoras palabras con otras medianamente convincentes. Es que acaso estas palabras no tengan objeción. Ni apelación posible, como en un juicio final. Estamos viendo el término de un proceso de ruptura de todo vínculo entre la vida y el espíritu, entre la inteligencia y la realidad. Nuestras protestas como intelectuales

contra los atropellos cometidos en desmedro de las más altas conquistas espirituales no pueden librarse de cierto bizantinismo, de la misma manera que las críticas de los dictadores y sus simpatizantes y corifeos contra los intelectuales, jamás podrán aparecer libres de barbarie y, en el fondo, de irremediable estupidez. Porque lo grave para todos los hombres es que la vida humana, sin inteligencia, no es tal vida humana, y la inteligencia, apartada del contacto inmediato de lo vital, no es tampoco del todo inteligencia.

El proceso de este doloroso divorcio, no expuesto conscientemente, pero experimentado como un dolor permanente en cada renglón, es otro de los altos valores del libro de Silone, auténtico documento de nuestra época.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

Letras Anglosajonas

“TWO WORLDS IN CONFLICT — WE OR THEY” (*)

La colisión entre dos concepciones del mundo que divide y conturba a Europa (para decirlo menos concisamente que en el título de este libro sagaz, pero con mayor claridad en castellano) la plantea Hamilton Fish Armstrong por modo diáfano y concreto. En esto radica precisamente su valor. Diríase que el título a lo Wells, admirable por su plasticidad metafórica, encierra a primera vista el pensamiento de una utopía o la lucubración de un astrónomo-literato, de un ensoñador que combina a su guisa los planetas y el universo. Mas no hay tal. El rótulo de *We or They* es una síntesis apremiante y conminatoria del dilema por antonomasia de la hora actual, dilema en que han colocado al mundo las dictaduras al alzarse contra el régimen democrático cuya estabilidad parecía indiscutible. Este libro, pues, plantea la antinomia vital de nuestra sociedad, la de ser o no ser. No por culpa de las democracias, sino de

(*) The Macmillan Company, New York, 1938.

Moscú, Berlín y Roma, quienes niegan toda convivencia no basada en la sumisión, anulación o aniquilamiento de sus contrarios.

Hamilton Fish Armstrong contesta al reto sin dubitar, cumplidamente. Digamos que la frase retadora no corresponde al autor, sino al propio señor Mussolini. El mes de Octubre de 1930, en una de sus vibrantes arengas de guerrero enardecido, lanzó estas palabras: “La lucha entre dos mundos no consiente un arreglo... ¡Ellos o nosotros! ¡Sus ideas o las nuestras! ¡Sus estados o el nuestro!” Dilema que tiene su equivalente en el *Mein Kampf* (pág. 145) del señor Hitler: “O el mundo se gobierna por la ideología de la moderna democracia, en cuyo caso la partida se resolverá en favor de las razas más numerosas, o será regido por las leyes de la fuerza, cuando triunfen los pueblos de brutal resolución y no aquellos que se autolimitan y contienen”.

Nos encontramos, por consiguiente, ante un hecho ineludible. Este hecho plantea la cuestión de vida o muerte: elegir entre dos mundos, entre dos conceptos de la existencia y de la civilización. He aquí el punto de arranque del libro, que su autor prolonga hasta sus consecuencias más remotas. No se trata de resolver *cómo* se han de gobernar los pueblos, sino *por quienes* y *por qué*.

Mírese por donde se mire el problema es arduo, y por la índole de su solución —las armas— encierra para la humanidad interrogantes que escalofrían, perspectivas cruentas, inexorables. Si lo consideramos desde el punto de vista de la cultura y del respeto a la personalidad humana, el más caro a los hombres sensibles, veremos que aquellas tienen una importancia vital en la lucha iniciada. De cómo se conciba la cultura y la personalidad humana se derivan los demás problemas: paz o guerra, dictadura o libertad, militarismo o civilidad. Uno de esos problemas que tenemos delante, en forma de realidad invasora y agresiva, es el planteado por los demagogos, al establecer —explo-tando la credulidad de las masas simplistas— los sistemas en los cuales gobierna un solo hombre con pretensiones de ser providencial e infalible (Hitler, Mussolini, Stalin). Estos hombres no dan las razones de su infalibilidad. Se limitan a levantar el brazo o cerrar el puño y llamar en su apoyo a la fuerza. La fuerza, ésa es su razón. “El fascismo y el sindicalismo —dice Ortega en su obra *La rebelión de las masas*, citada por Hamilton Fish Armstrong— han en-tronizado en Europa un tipo de hombre que no da razones acerca de su credo, sino que tiene simplemente el poder de imponer sus opiniones. Es la razón de ser irrazonable o la razón de la sinrazón”. Es también la táctica comunista.

Todos los grandes pensadores liberales (Stuart Mill, Locke, Jeremy Bentham, Cobden, Hill Green, Gardiner, Juan Jacobo, Benjamin Constant) coinciden en que el hombre es libre de expresar su pensamiento y aceptar o rechazar el ajeno; de vivir conforme a los dictados de su razón; que tiene derecho a pensar, a escoger profesión y residencia; a pactar y transitar. A no ser esclavo parcial y totalitario, sino solidario y asociado.

El abismo entre los dos mundos de Hamilton Fish Armstrong surge precisamente de que en uno de ellos no se dan razones para hacer las cosas y llegar a vías de hecho, sino que se impone el hecho por la fuerza. Nazismo, fascismo y comunismo, operando sobre el sentimiento colectivo, crean en las multitudes un alma pasional, una mística, y barren irreflexivamente cuanto les sea antagónico. Este mundo es el mundo del odio, de la intolerancia, del fanatismo y, por ende, de la agresión. Los estados democráticos han desarrollado gradualmente ciertas premisas básicas de civilidad merced a las cuales es posible la convivencia pacífica de razas e ideales opuestos. Las dictaduras, por el contrario, falsean a su gusto el arte, la historia o la ciencia para convertirlos en objetos de propaganda: consecuencia directa de su mística. Así se da el caso de que la censura totalitaria decreta que Mendelssohn no es músico, que Heine no es poeta, que Guglielmo Ferrero o Thomas Mann carecen de valor intelectual o artístico, sencillamente porque los dos primeros pertenecen a la raza odiada y porque los últimos no satisfacen su *pathos* imperialista. Por eso, entre tantos otros, son rechazados o desterrados físicos como Einstein o James Franck, fisiólogos como Gustavo Hertz o Mayerhof. De las mismas tropelías contra la cultura se queja Gide en su *Retour de la U. R. S. S.* Es la razón de la sinrazón de una idea impuesta por la fuerza, idea que, pese a su pretendido rigor, no admite ni contraste ni concurrencia en su oponente y rival dialéctico.

Los estados totalitarios han pasado de la doctrina a la acción (como que son acción), y su aspiración a derrocar y subyugar los países democráticos ha tornado inconciliables las dos concepciones del mundo. Pues bien, en eso estamos. Surge ahora apremiante el “ellos o nosotros”. Hamilton Fish Armstrong asiente y dice: “Sea. Ellos o nosotros”. ¡Ah! ¿Pero en qué forma? “Nuestros padres —continúa— arrancaron sus libertades por la fuerza en tres siglos de lucha. Los programas confeccionados para cercenar esas libertades nos demuestran que hemos de estar dispuestos, hasta cierto punto, a replicar del mismo modo. El liberalismo no es una actitud del pensamiento, sino el desarrollo positivo y cons-

tante de una acción. Ser liberal no es comprender todos los principios y no tener ninguno. El principio democrático implica que la mayoría posee el derecho a gobernar, y la minoría el de discrepar y oponerse a la mayoría. En este derecho a discrepar encuentran su origen todos los demás derechos del ciudadano. La minoría de hoy, en el movimiento pendular de la opinión, puede ser la mayoría de mañana. Pero la mayoría actual no puede encadenarse a sí misma y, con ella, a todas las futuras mayorías”.

La democracia — nos dice Hamilton Fish Armstrong — no es un acuerdo entre diferentes doctrinas. Es una doctrina, la doctrina democrática. Supone que ningún hombre es infalible y que no existe una ciencia política. Cuando se descarta esta doctrina debe aceptarse la doctrina dictatorial, según la cual existen hombres infalibles cuyo comando no puede discutirse.

Nadie que ame el porvenir de la democracia quiere la guerra. Pero tampoco existe el derecho al suicidio. El estado liberal debe luchar y es susceptible de vencer. Ahora bien, ¿podrá sobrevivir el liberalismo a las olas de desorden social y a los daños económicos que alcanzarán a vencedores y vencidos? Esto hace vacilar a los hombres que se hallan al frente de las grandes democracias. Esto, y la posibilidad de sacrificar la vida de varias generaciones humanas. Hay que ser liberal de veras para comprender sus escrúpulos.

JUAN GUIXÉ

Teatro

“ A N G É L I C A ”

La compañía de Margarita Xirgu nos ofreció, a través de la versión castellana de Rivas Cheriff, este drama satírico en tres actos, obra póstuma de Leo Ferrero. Dicha pieza fué representada por primera vez en París, a fines de 1936, pero en ningún momento había tomado contacto con el público americano. El fervor de Margarita Xirgu nos la hizo conocer.

Los personajes centrales de *Angélica* han sido extraídos del más famoso poema de Ariosto. Los héroes menores de la pieza —esquemas animados que integran los coros y las muchedumbres— asumen los nombres y las reacciones mecánicas de algunas figuras de la “Commedia dell’Arte”.

Puesto que toda sátira implica una deformación voluntaria y lúcida, Ferrero ha renunciado a los caracteres y a los matices psicológicos. Sus auditorios no deben esperar vaivenes anímicos ni episodios circunstanciales vinculados a la intimidad de sus criaturas someras y representativas. El autor de *Angélica* se ha quedado con las esencias, con los arquetipos, con los elementos intemporales. Su pieza puede ubicarse en cualquier época y en cualquier lugar, pero ello no la despoja de cierta actualidad amarga y lacerante. Antes bien, su intemporalidad le concede mayor vigencia y cercanía.

Angélica es la nostalgia de la libertad. Ferrero ha partido de una experiencia personal para erigir una arquitectura dramática donde las ideas generales ejercen primacía. No maneja materiales novelescos, sino que prefiere mostrarnos las más opuestas proyecciones éticas. *Angélica* posee una significación social en la medida en que logra mostrarnos la conducta del hombre con respecto a sí mismo y con respecto a la colectividad. Pieza ferviente y desencantada, a través de sus escenas circulan ricos elementos poéticos y símbolos colmados de gracia y de intenciones. Su interrogación central, su reclamo intenso y ardiente, no obtiene una respuesta nocional y fría. El desenlace de *Angélica* es tan pródigo en elementos emocionales como sus primeras escenas. Ferrero se pregunta si el hombre es capaz de conservar su libertad, y esa interrogación vibrante concede un vigoroso sentido trágico a su obra.

Margarita Xirgu, en la única escena en que le tocó actuar, tuvo un desem-

peño laudable y eficaz. Con un dominio total de sus medios expresivos, con ductilidad admirable y con hamacada gracia, compuso una Angélica vulnerable y atrayente como la libertad que dicho personaje simboliza. Los demás integrantes de su conjunto la secundaron con aplomada naturalidad y parejo entusiasmo.

CARLOS MASTRONARDI

CÉCILE SOREL EN EL ODEÓN

El ridículo es un atributo misterioso. Pueden padecerlo las expresiones más nobles del corazón y de la inteligencia; pueden percibirlo la simpatía humana y la admiración; no da ni quita; pero siempre procede por referencia, alusivamente.

Desde hace muchos años, Cécile Sorel hace sonreír a Francia, pero esa sonrisa alusiva es difícil de entender para un público *non prévenu*. En París, Cécile Sorel es célebre porque especula constantemente con su edad; porque no abandona el papel de Céliméne; porque se aleja de la Comedia Francesa para emprender la carrera de *chorus girl*; porque en un teatro de revista baja una escalera de oro y pregunta al público: *L'ai-je bien descendu?*; porque resuelve casarse, y lo hace precisamente con un descendiente de Mme. de Ségur, que es la autora predilecta de los niños; porque se erige, un poco tarde, en rival de Mistinguet, y Mistinguet le contesta cantando:

*Et pour ne pas chiper
aux grandes coquettes
Leurs Dames aux Camélias
Moi j'vend des bégonias!*

Pero en Buenos Aires, esa celebridad — hecha de alusión a circunstancias personales y que conocemos mal — no puede sobrevivir. El espectador argentino se pregunta con sorpresa: ¿de qué se reirán en París? Porque el espectáculo del Odeón no ofrece nada risible. De lejos, Cécile Sorel es una actriz correcta que interpreta un repertorio anticuado. De cerca, de las primeras filas, es una mujer vulnerable que no quiere aceptar el injusto castigo que amenaza a los comediantes: la indiferencia y el olvido.

L. E.

Crítica de Arte

Bastó recorrer las tres cuadras que separan a Witcomb de Amigos del Arte para dar un salto vertiginoso de treinta años en la evolución estética, desde una pintura ya cristalizada hasta algo que es muy de nuestros días y, a fuerza de actualidad, nos resulta insólito, resignados como estamos a un permanente “décalage” entre las preocupaciones contemporáneas y la expresión plástica más generalizada. En Witcomb estábamos en pleno Impresionismo codificado, y en Amigos del Arte nos encontramos, en las salas ocupadas por Demetrio Urruchúa, con un nuevo expresionismo, de vuelta del cubismo y enriquecido con los mejores y más duraderos aportes del mismo: con una pintura que acaso podemos saludar como la de mañana.

JOAQUÍN MIR

En los tiempos heroicos del impresionismo catalán de la pre-guerra, Joaquín Mir habría desmentido con su enorme carcajada de “pagés” a quien hubiese insinuado la posibilidad de que algún día dejase de ser revolucionario y de vanguardia ese arte optimista, ligero y espontáneo que cultivaba obstinadamente, apostólicamente, contra todos los consejos de la prudencia y de la economía, reduciendo el perímetro del cinturón a medida que ampliaba su pincelada, multiplicaba los colores de su paleta y —en pos de una verdad prosaica—, se internaba inadvertidamente en el campo de la interpretación poética del paisaje. Era inimaginable entonces que aquellos cuadros que nadie quería comprar pudiesen alguna vez (como ocurre hoy) alcanzar precios tan prohibitivos que resultara mal negocio traerlos de allende los mares a Buenos Aires en busca del hipotético aficionado. Y no menos imaginable era para los muchachos del bohemio grupo de Rusiñol que llegase la hora académica para esa pintura sin precedentes que cultivaban.

Sin embargo, cupo a Joaquín Mir —en mayor grado aún que al venerable Claude Monet— el destino de ver arrollado su luminismo inconsistente por cuatro escuelas tan opuestas a él como adversas entre ellas, que se disputaron y se disputan aún la primacía en el campo del arte. Mir sobrevivió a su tiempo. Triste

destino, si no fuera porque el público, que siempre marcha a la zaga, alaba hoy con retraso lo que debió haber aclamado hace treinta años como la más pura manifestación del espíritu de aquella época.

Empero, cuidémonos de ser injustos con el impresionista catalán por el mero hecho de haber sido tan precipitada la evolución artística del siglo. Celebramos, por de pronto, su constancia, su indudable probidad de artista. Sigue impertérrito por la senda que se trazó a los 20 años. Morigerado y enriquecido por la experiencia. Menos material, más etéreo que antes. Libre siempre, enamorado siempre de la naturaleza que, halagada por sus requiebros se le entrega tibia y sonriente, envuelta en galas primaverales. No busquemos nada grave ni profundo en los paisajes de Mir. Ambula de la sierra al valle, del huerto florido a la ribera del Mediterráneo en una constante felicidad de respirar el aire fresco, de encandilarse con el sol o de escudriñar penumbras a contraluz para descubrir en la sombra violetas muy accidentales y relativos. Extraño, cómo esos pintores que se decían materialistas y sólo confiaban en lo que creían que veían, hicieron una pintura inmaterial, con transposiciones tan antojadizas como encantadoras de lo natural. Y abrieron de ese modo las puertas a algo que sí pertenece a nuestro tiempo y es el arte no figurativo. Porque no podemos engañarnos: esos impresionantes cipreses de la "Hora Ferviente" —tan decorativos en sus toques sueltos— apenas son signos convencionales que significan "árboles" (muy aleccionadora es la comparación del signo "árbol" en las pinturas impresionista, china, japonesa, barroca, renacentista, primitiva, etc.) tal como las formaciones rocosas de "Montserrat" son a lo sumo el producto de una interpretación que Lothe calificaría de metafórica. Pero en suma: Mir es una figura prominente y significativa de su escuela. Color alto y variado, profundidad atmosférica, técnica certera de honestos recursos. Tiene, además, su impresionismo bien madurado una solidez de que carecen generalmente las producciones del género. El buen sentido catalán, su resistencia a los vanos espejismos aparecen aquí tan a las claras como su sencilla comunión con la naturaleza, particularmente en la construcción casi cezariana de "Día de Viento", paisaje dominado por una consistente y arrugada montaña verde, recortada sobre un cielo multicolor de ópera que es la parte del cuadro consentida al lirismo. Lirismo que nunca alcanza, desde luego, al de las "Catedrales" de Monet y está más con Verdi que con Debussy, pero de todos modos recorre los doce lienzos expuestos en Witcomb y anima las variaciones de su alegre y sano sentimentalismo.

RAÚL SOLDI

Raúl Soldi se coloca en una etapa intermedia —como Marie Laurencin—, en una encrucijada de la maraña del arte contemporáneo y viviente. Es su arte una especie de síntesis de los diversos movimientos que encauzaron las inquietudes de los últimos veinte años, con algo vagamente “fauve” y algo superrealista en el otro extremo. Su exposición de Amigos del Arte es retrospectiva. Vimos allí cuadros que figuraron en Salones Nacionales desde el año 1932, sumados a otros que no señalan un enriquecimiento notable de la modalidad delicada hasta el borde de lo femenino y “ne varietur” del artista. Es pintor de figuras —de mujer en general —limitadas voluntariamente a lo bidimensional, caracterizadas por sus facciones de asombrada inocencia y plantadas en ambientes indefinidos. Mezcla bien dosificada de estilización orientalista y de materialización corpórea, sus personajes de formas redondas y amplias (a veces innecesariamente desfiguradas) con sugerencias del Renoir de última época (*) edifican blandas estructuras humanas sin puntualización de lugar o tiempo determinados. Las indumentarias arbitrarias acentúan la impresión de irrealidad. A veces un elemento de realismo —sofá, mecedora, reja, baranda, escalera —encierra a las figuras en un espacio pictórico finito a la vez que termina y acusa el arabesco curvilíneo. Suelen hacer los modelos de Soldi gestos en apariencia cargados de significación hermética, que desconciertan por cuanto la escena transcrita evidentemente carece de argumento. Son, pues, gestos sin justificación precisa como los hacen a veces las sombras inquietantes de nuestros sueños. En “El Coro” (1935), pese al título ninguna de las tres muchachas canta y dos de ellas hacen inesperados ademanes. No es éste un reproche. Bien vemos que la posición de los brazos responde en esta circunstancia al movimiento de la composición y, por cierto, la anima considerablemente. Mas ¿no son contraproducentes los epígrafes en obras como ésta, no anecdóticas sino vecinas de la plástica pura? Creemos que turban inútilmente al espectador desprevenido que se pregunta, valga el ejemplo, lo que quiere decir “Arlequín finalmente cantando” y, en el afán de descifrar este enigma intelectual, olvida valorar la riqueza auténtica de color y de forma que encierra el lienzo.

(*) Las comparaciones que hagamos entre artistas nunca tendrán otro propósito que el de “situar”, para el lector, a aquél que es objeto del comentario. Insinuaciones insidiosas no tienen cabida en esta crónica.

Pero estas definiciones nebulosas parecen responder bien al sensible temperamento de Soldi, a su probable sentido del humor y su patente voluntad de evasión de lo real. Rabona, por otra parte, más que fuga dramática, porque este cultor de un romanticismo moderno que ha asimilado a Picasso y Chirico (y nos da una versión imprevista del norteamericano Guy Pene Du Bois) no parece conocer el sufrimiento, la angustia, la necesidad de escapar al mundo tentacular —que hacen la fuerza de un Chagall— sino haber vivido siempre, indisciplinadamente, en un ensueño poético poblado de vírgenes puras y amigas, de acróbatas ideales y de prototipos de la *Commedia dell'Arte*. En sus composiciones funambulescas —y no sólo por el tema sino por el mismo espíritu volatinero que las anima— se expresa Soldi con facilidad elegante, en armonías rubias muy agradables, cortadas de pronto por una clarinada de color agrio, en un lenguaje plástico de artificio amable que si bien nos descansa de la generalizada estolidez naturalista no nos ofrece campo de goces profundos.

DEMETRIO URRUCHÚA

Demetrio Urruchúa, que comparte con Soldi las salas de Amigos del Arte, es un hombre de corazón generoso y pasiones vehementes, desgarrado por dolores colectivos. Le domina una tragedia: no ve, no quiere ver otra cosa y lejos de abrigar propósitos de eludirla —acaso lo consideraría como una deserción— vuelca en la tela y el papel imágenes despiadadas y terribles. Cree en una pintura moralizadora de la cual hemos aprendido a desconfiar, por todos los antecedentes históricos, pero que lógicamente acompaña a la concepción materialista de nuestro siglo, de la cual se deriva la noción errónea del arte utilitario. Pero respetemos su creencia mientras la prédica se formule en términos plásticos predominantes. He aquí un artista de hoy que no vuelve la espalda al mundo contemporáneo, aunque no lo representa con estrecho realismo, y está al día en todo sentido dentro de su evidente tendencia social y estética. Desde luego, solamente cabe en estas páginas el juicio sobre el pintor. No podemos entrar a discutir si nos agrada la ideología de éste u otro artista para fallar luego sobre su obra. Es un problema que todo arte polémico plantea al crítico honesto, pero éste, en última instancia, debe mantenerse rigurosamente dentro de los lími-

tes artísticos. La otra actitud sería absurda e imperdonable. Generalizada, llevaría a la más caprichosa, injusta e individual revisión de todos los valores consagrados de la historia del arte, pues el católico debería condenar a Rubens pagano y Holbein protestante; el demócrata, a Rigaud monárquico; el ateo, al Greco místico; el absolutista, a Delacroix libertario; el revolucionario, a Ingres burgués; el bonapartista, a Goya patriota, y así sucesivamente.

Examinemos, pues, sin pasión partidaria la obra de Urruchúa, y veremos que revela un gran pintor, no completamente en posesión de todos sus medios todavía, pero ya muy significativo en nuestro medio. Pinta episodios de guerras, no imaginarias pero trasladadas a un plano especial: guerras simbólicas, diríamos, entre campesinas provistas de armas de fortuna, desnudo el pecho ofreciéndose a las más feroces heridas, y bárbaros soldados bien protegidos y mejor pertrechados para la matanza. Pese a la superioridad de sus fuerzas materiales, la soldadesca esa, de raza y uniforme inidentificables, que parece representar a obscuras fuerzas del mal, lleva las de perder, arrollada por aquellas hembras temibles que, cuando no se lanzan sobre el adversario se plantan —símbolo también— cuchillas de forma extraña en el propio seno. Todo esto en paisajes tenebrosos de violentos contrastes, y con colores dotados de valor expresivo propio, como los rojos profundos de las faldas de ciertas exaltadas figuras de mujer que, por su ímpetu, recuerdan a la “Mariana” de un célebre cuadro de Delacroix.

Elocuente, vigoroso, brutal a veces, Urruchúa posee una capacidad excepcional para modular las tintas. Su escritura plástica es vecina de la expresionista francesa y, más aún, flamenca. Este argentino descendiente de vascos, que se siente muy español —y su mística trágica lo confirma— tiene coincidencias notables con el hombre y el artista plebeyo de Flandes. Así como por la inspiración lo asociamos a Jerónimo Bosco (autor de cuadros de pesadilla muy cargados de significado político en su época), en la técnica lo vemos hermanado con De Smet, Van Den Berghe y Permeke, expresionistas belgas los tres, y particularmente con el francés-flamenco Gromaire. Urruchúa reconoce solamente dos influencias esenciales, la de lo griego arcaico y la pompeyana. Sin embargo, como Gromaire, construye sus cuadros sobre una robusta estructura geometrizada, aunque sin todo el rigor que fuera de desear en esta disciplina, y no la oculta en la obra terminada. Se entrega luego a la sensualidad del color, de la pasta generosa y de la forma. Resulta de ello una expresión espontánea

y suelta, pero no caótica. Pinta a grandes planos, en masas categóricas. Suele incurrir, con fines expresivos, en deformaciones no justificadas por su objeto, en innecesarias monstruosidades. Pero eso lo rectificará sin duda la madurez, y entonces las lícitas libertades que se tome el artista cumplirán más elocuentemente su propósito. Técnicamente, por encima de todo valoramos a Urruchúa como colorista. Tiene el sentimiento del matiz, que sólo poseen habitualmente los nórdicos, y por el análisis alcanza armonías de espléndida riqueza. Su óleo N° 1 es característico a este respecto (alabemos de paso esa mancha tenebrosa y brillante de los ojos de la figura principal, que hipnotizan y conmueven).

Su producción es abundante, especialmente en la técnica (discutible por lo azarosa) de la monocopia, y se caracteriza por su diversidad, fruto de la imaginación plástica del pintor, aun cuando en la muestra de Amigos del Arte puede decirse que sólo figuran variaciones sobre un mismo tema: el de la lucha referida. Hay algunas cabezas de estudio, fuertes, de rasgos acusados e impresionantes, que atestiguan la admiración de su autor por los frescos grecorromanos. Los tres óleos, composiciones de gran tamaño, muestran a Urruchúa como muralista en potencia: la senda monumental es, desde luego, la que cuadra a su vigoroso y dramático temperamento.

JULIO E. PAYRÓ

EXPOSICIÓN ITALIANA DE ARTE DECORATIVO

Algo hay que alabar sin reticencias en esta exposición: la irreprochable presentación de los objetos exhibidos, según una técnica segura y meticulosa. Los incoherentes salones del Palais de Glace se vieron investidos por ella de un orden insólito. Lección no desperdiable en un país donde todo se confía al talento de improvisación y a una buena voluntad dilapidada sin tasa. Existe una *técnica de la exposición* cuyos secretos han llegado a dominar prolijamente los estados totalitarios. La necesidad crea el órgano. Y no hay duda que, en este caso, la urgencia de propaganda ha logrado crear un órgano de visible eficacia. No bien se llega a las inmediaciones del local, en el trozo de calle que lo enfrenta, comienza a percibirse la habilidad de una técnica que, mediante

simples tiras de banderas entrelazadas con gracia, ha sabido preparar una portada festiva y alegre al espectáculo.

Los italianos emplean una expresiva palabra para significar el orden y la coordinación de cosas e ideas: *sistemazione*. He aquí un acabado ejemplo de *sistemazione* de una exposición. Nada librado al azar o al simple gusto. Las vitrinas y mostradores, excelentemente contruídos por Luigi Fontana, han sido dispuestos como un arquitecto dispone las diferentes partes de un edificio, según una lógica dictada por la necesidad y la belleza. Si el continente es de primer orden, no puede afirmarse lo mismo de todo el contenido, pese a la perfección casi permanente de su factura. Exposición dirigida al gran público, con fines tácitos de difusión comercial, la banalidad prima a veces sobre la calidad y la pureza. Lo falsamente decorativo, lo deformado por una peligrosa elaboración pseudo artística, se sobrepone con cierta frecuencia a lo auténtico y elemental. De lo auténtico y elemental hay un modesto ejemplo aleccionador en los frascos de vidrio basto del Montelupo florentino, presentados por Pietro Rigatti, obra de paisanos en los que el instinto estético no ha sido adulterado aún por una pretensión explícita de arte. No sé si el grueso público ha sabido gustar como es debido de estas formas simples, sin brillo ni lujo ni rebuscamientos modernistas. Y es que en estos tiempos en que el pueblo no es pueblo, sino masa electoral desprovista de todo genio, el arte popular es aquel que justamente el pueblo no entiende.

ALBERTO PREBISCH

“EL GRABADO EN LÁMINA EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS DE MÉXICO DURANTE EL SIGLO XIX” (*)

Por Justino Fernández

Justino Fernández, con la meticulosidad inteligente que le caracteriza, ordena toda la historia del grabado de la Academia de San Carlos de México durante el siglo XIX. En su orden — precioso en sí mismo — no omite un proceso de agudísima valorización crítica. No se despacha a la ligera ni aún

(*) Publicaciones de la Revista *Universidad de La Habana*, Cuba, 1938.

ante las láminas que en esencia son reproducciones inútiles y muchas veces reproducciones de cuadros malos; por el contrario busca en estos grabados la sabiduría del artesano, y explica luego por qué el grabado en lámina ha caído tan bajo. Demuestra con sagacidad cómo la invención de la litografía que invade el campo de la ilustración del libro — porque como técnica se adaptaba más al clima romántico de la época — es una de las principales causas de la decadencia del grabado.

Y mientras describe la personalidad de uno de los más ilustres maestros de la Academia de San Carlos, Don Jerónimo Antonio Gil, castellano de origen, y de sus sucesores, despliega ante nuestros ojos el cuadro político, unas veces tranquilo y otras turbulento, en el que se desarrolla esta institución.

Junto con ocho láminas bien escogidas y que responden plenamente al sentido del estudio, encontramos como documentos raros los catálogos de las exposiciones de la Academia que permiten seguir paso a paso los resultados de la enseñanza del grabado y el gusto o predilección por los temas escogidos.

Este interesante estudio puede interpretarse como una ampliación valiosa y útil del capítulo dedicado al grabado en el volumen *El arte moderno en México*, del mismo autor, señalado ya en estas páginas. (SUR, N° 44).

A. R.

Música

SOBRE "JEU DE CARTES" DE STRAWINSKY

Tout ce qui beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. BAUDELAIRE

Es muy difícil hablar brevemente de *Jeu de Cartes*, escribía el difundido crítico Schloezer en su crónica habitual de la "Nouvelle Revue Française", porque coloca sobre el tapete muchos problemas estéticos que no pueden tratarse en pocas palabras y que ponen finalmente en cuestión la esencia misma de la música. Este concepto es enteramente exacto y más justo que el resto de su

comentario, visto sobre todo a la luz de su última crónica sobre el *Concerto en mi* del mismo Strawinsky (que aun no conocemos en Buenos Aires) donde, después de definir posiciones, se refiere a *Jeu de Cartes* y subraya la virtuosidad impecable y casi mágica del autor para hacer acrobacias sobre el vacío.

El autor, por su parte, también ha definido posiciones. Strawinsky se encuentra a mil leguas del lugar desde donde disparara aquella bomba estruendosa y magnífica —he nombrado al *Sacre*— que, cayendo en París una buena noche de primavera en plena Avenida Montaigne, ponía fin en cierto modo a toda una manera, a toda una época musical, dejándola bloqueada y sin salida. Todos los grandes contemporáneos, alertas ya, así lo comprendieron. Lo atestiguan el Debussy de las Sonatas, el Satie de *Sócrates* y de *Parade*, limpiando ferozmente su trabajo —según la expresión de Maritain—, y hasta el propio Ravel.

La posición en que se encuentra Strawinsky no deja lugar a dudas. La tomó virando bruscamente a 90° después de *Noches* —aquel *Sacre* en negro y blanco de la liturgia rusa— y de *Renard*, y llegó a definirla con la *Historia del Soldado*. En esta obra, creada en circunstancias impuestas por la guerra y opuesta exactamente al concepto wagneriano de la fusión de las artes (como lo mostrara Ansermet en un ya famoso artículo de lucidez extraordinaria), Strawinsky —trabajando apretadamente con medios simples y concentrados— dió la expresión más desnuda y profunda de la angustia que se hubiera dado hasta entonces. Pero he aquí lo más importante o, mejor dicho, lo que más tiene que ver con el caso en cuestión: por vez primera Strawinsky se enfrentó íntegramente con el hecho musical en sí, objeto y meta de toda su evolución posterior.

“*Je suis sur un très sûr chemin*” declaraba públicamente, con anterioridad al estreno de *Perséphone*. Tal declaración, que podrá haber parecido presumida, está sin embargo más que justificada por la música maravillosa de esa obra, por el *Concerto para dos pianos*, que a mi juicio ocupa un lugar muy importante dentro de la producción strawinskiana, y por *Jeu de Cartes*, composiciones de espíritu diverso, es verdad, pero cuya belleza resplandecerá sin duda a través del tiempo.

El camino seguro a que alude el artista es el que partía del *Soldado* y está jaloneado por *Mâvra*, por el prodigioso *Octuor*, por el *Concerto*, por *Apolo*

y el *Capriccio* (*dont l'éclatante poésie tient toute entière a l'objet fait **), por *Oedipus*, esa estupenda arquitectura en marcha lenta y fatal, por la *Sinfonía de Salmos*, especie de suma del estilo strawinskiano dictada por un imperativo personal incuestionable y cuyo estupendo "laudate" es un inmenso himno de alabanza y gloria y, en fin, por el bellísimo *Concerto en re* para violín y orquesta que es otra suma artística.

Pues bien, *Jeu de Cartes* responde en un todo a la estética que esas obras implican y obedece a las mismas directivas que las creaciones precedentes; esto es, al trato adecuado de una sustancia sonora de la más alta calidad considerándola como tal y con exclusividad de toda otra preocupación que no sea la del hecho concreto musical en sí, dentro de una forma correspondiente y proporcionada a la idea generadora de la obra.

Strawinsky, en *Jeu de Cartes*, aparece ante nosotros con un dominio absoluto de sus medios y habiendo llegado al momento creador de mayor maestría en el ejercicio de su arte voluntario, conciente, conciso, sereno. Frente a un problema de índole estrictamente musical lo vemos "realizarse" plenamente usando una sustancia sonora de alta calidad como base para plasmar sus formas monumentales. Se "realiza" gracias a la germinación constante de su poder inventivo, a su imaginación de una frescura que sorprende, siempre en estado fumante; gracias a la fuerza del principio generador de la obra y en virtud de la ordenación superior y armónica de los elementos motores que la constituyen: sonidos, timbres, ritmos, propios, en resumen, de una operación poética.

Esto es, exactamente, la esencia misma de la música que Schloezer discute al referirse a las últimas composiciones de Strawinsky.

En rigor, Strawinsky realiza en la composición de cada una de sus obras aquello que anotaba Baudelaire: "la construcción, la armadura, por así decirlo, es la más importante garantía de la vida misteriosa de las obras del espíritu", y es realmente extraordinario que, en presencia de tales creaciones cuya belleza es siempre de orden poético y trascendente, se pueda hablar de academismo, de simulacros, de falsificación de valores estéticos. Que se califique de cadáveres a partituras como *Perséphone*, de músicas vacías a la *Sinfonía de Salmos* y a *Jeu de Cartes*.

El tema del ballet, cuyos personajes son las figuras de un juego de baraja,

* J. MARITAIN: *La clef des chants*. N. R. F., mayo 1935.

se inspira como sabemos en un partido de poker disputado en el transcurso de tres manos por varios adversarios, y complicado por las perfidias incansables del joker quien se cree invencible gracias a su facultad de metamorfosearse en cualquier naípe. Después de diversas alternativas, desarrolladas durante las tres manos, el joker es finalmente derrotado por una escalera de corazones que pone término a sus trapacerías.

La música de *Jeu de Cartes* —compuesta para orquesta normal— está dividida en tres partes (3 manos) que comienzan exactamente en la misma forma (*alla breve*) —como quien diera los naipes en el juego— y se ejecutan sin interrupción. Resulta propio que siguiendo su idea generadora, su principio de existencia, esta partitura no tenga el soplo arcaico de *Perséphone* ni el pulso formidable de *Oedipus* o de *Salmos*. Procede, sin embargo, de una de las venas más felices y generosas de Strawinsky, a la que se hallan vinculados el *Octuor*, *Apolo*, *el Beso del Hada*, pero sobre todo el espléndido *Capriccio* y el *Concerto* para violín y piano.

El estilo de esta obra —en la cual es fácil advertir similitudes amigas con las recién citadas — aunque extraordinariamente conciso es de una claridad y transparencia extremas. No creo que se haya visto jamás música alguna que se encuentre más íntimamente ligada a su lenguaje instrumental. Parece innegable que a medida que el artista ha seguido la curva de su evolución y se ha ido aproximando a lo que hay en él de más auténtico —acercándose cada vez más a sí mismo—, su lenguaje musical e instrumental se haya hecho más sobrio, más concreto, si así pudiera decirse, hasta llegar en estas páginas de madurez a su expresión precisa y perfecta. Es el ejemplo que han dado tantos grandes artistas, tipificado por Cézanne en su último retiro de Aix.

La música de toda la partitura está llena de vida, rebosante de verba comunicativa, animada constantemente de un ritmo palpitante. Es de una fantasía y sutileza encantadoras y de una invención en su desarrollo y en la “mise en oeuvre” de sus elementos que se multiplica de extremo a extremo de sus cien páginas. La forma clara, la precisión de sus melodías, la riqueza armónica, el movimiento incesante y alado que anima esta música sonriente, la fabulosa instrumentación que hace cuerpo con ella y que dentro de su sobriedad es una fiesta para el oído; todo, en fin, imprime a la obra una belleza deslumbrante en una atmósfera de juego sereno, ni siquiera turbada por el poder sin par del ritmo implacable que hace latir a compás tantas páginas espléndidas.

Antes de terminar quiero poner en evidencia otra virtud de esta composición: su música es esencialmente bailable, lo cual es digno de consignarse dada la abundancia de partituras destinadas a la danza y que resultan —por paradójico que parezca— imbailables. Escuchando esta música, y en cuanto comienza, los pies se ponen automáticamente en movimiento. De aquietarse antes del fin, no ha de ser sino por falta de *training*, o lo que es peor aún, por falta absoluta de sentido musical.

Desde hace poco, merced a su grabación, *Jeu de Cartes* se halla al alcance de cualquiera. En efecto, acaban de llegar los discos grabados por Telefunken con la obra completa ejecutada por la orquesta filarmónica de Berlín y dirigida por el propio autor. Técnicamente la grabación es magnífica y permite apreciar la partitura en sus menores detalles y en todo su encanto. No es cuestión de estudiar la admirable dirección de Strawinsky. Sólo diré que con técnica impecable saca el máximo partido de esa orquesta justamente famosa, y que los músicos de Berlín, bajo su batuta incisiva y lúcida, tocan la obra de una punta a la otra como ángeles.

Desearía señalar algunas de las bellezas más salientes de la partitura, pero frente a ella comprendo que esta tarea es punto menos que imposible; habría que señalar todo, ya que la invención floreciente del artista, su fantasía creadora y su ingenio chispeante no decaen jamás, y que *Jeu de Cartes*, sin altos ni bajos dentro de su pujanza irresistible, parece compuesto en estado de gracia.

ENRIQUE BULLRICH

UN CONCIERTO EJEMPLAR

Realizado a dos pianos por Francisco Amicarelli y Antonio De Raco, en la sala de Amigos del Arte, ha constituido una de las notas memorables de la presente temporada.

Ambos artistas, rompiendo una tradición que estereotipa los programas pianísticos hasta fatigar al público más ignaro con la insistencia sobre las mismas obras, presentaron al auditorio un programa equilibrado por una serie de composiciones clásicas y modernas rara vez escuchadas.

Amicarelli y De Raco, espíritus curiosos y de efectiva musicalidad, han rehuído siempre los éxitos fáciles del malabarismo y puesto sus dotes técnicas al servicio de una estética de alta jerarquía y provecho cultural. De Raco ha revelado al público de Buenos Aires más de una página de los antiguos maestros venecianos y florentinos. Amicarelli nos ha enfrentado con los pujantes *concertos* de Prokofieff, las últimas composiciones de Ravel y las sólidas estructuras strawinskianas. Aprovechamos esta ocasión para hacerles llegar nuestro aplauso.

La audición mencionada se inició con la *Sonata en Re Mayor* de Mozart, pulcramente vertida con detalles de exquisito preciosismo. El rigor rítmico de que hicieron gala, encomiable en ambos "allegros", menguó a nuestro parecer ternura y libertad al "andante".

En blanc et noir, obra representativa del genio fantasioso e impresionista de Debussy, se detalló con las sonoridades orquestales y con el sugestivo contraste requerido por sus tiempos: "Avec emportement; lent-sombre; scherzando". Pero fué sobre todo en las composiciones de Strawinsky donde los intérpretes descollaron. Las *Cuatro piezas fáciles*: Marcha, Vals, Polka y Galop, escritas para el piano con sabiduría inimitable (luego su autor las orquestó en una versión aquí conocida a través de las prestigiosas batutas de Ansermet, Juan José Castro y del propio Strawinsky) se ejecutaron con cristalina pureza y con ese humorismo que, como todo humorismo de buena ley, no excluye cierta melancolía. Finalizó la audición con el *Concierto para dos pianos*, tocado en Buenos Aires por Strawinsky y su hijo Sulima. De dicha obra —una de las más considerables que haya escrito para el teclado el autor de *Oedipus*— realizaron los artistas argentinos una creación magnífica. Los ritmos voluntariosos, el misterio de sus temas elementales, entrelazados y desunidos con brusca pasión en esta partitura de endiablada dificultad, se pusieron de manifiesto en una versión clara y henchida de la poesía tonificante que aporta el genio de Strawinsky al arte moderno.

J. P.

CALENDARIO

(REVISTA DE TEMAS DEL MES)

LOS NUEVOS AGRESORES. — El Fuehrer, en la entrevista concedida en su residencia de Berchtesgaden al corresponsal del "Daily Mail" ("La Nación", Septiembre 19), se manifiesta muy quejoso de los checos y les atribuye las diferentes medidas de "carácter defensivo" que Alemania se ha visto obligada a tomar en los últimos tiempos (entre ellas ha de incluir sin duda al "Anschluss"). *¡Esos checos tienen la culpa de todo!* —exclama una y otra vez con la mayor tristeza—. *“¡He necesitado intensificar mi política armamentista, crear la aviación militar, elevar al doble mi flota aérea! Bien pronto el feld-mariscal Goering me pedirá que ordene doblarla nuevamente... ¿Qué habré de contestarle? Yo no puedo negarme. ¿Cree usted que no preferiría emplear a medio millón de alemanes en la construcción de pacíficas colonias para obreros, espléndidas carreteras para automóviles, nuevas escuelas e instituciones para el bien público? Mientras continúe la agresiva opresión checa tengo que estar pronto para lo que venga. ¡Herr Gott!* —concluye el Fuehrer, pasando de la tristeza a la indignación—. *¡Lo que podría hacer en Alemania y por Alemania si no fuera por esta infernal tiranía checa! Pero debe ser detenida. Será detenida”.*

En el mismo diario nos enteramos que las ingenuas damas londinenses, súbitamente acongojadas por la suerte de las minorías después del viaje aéreo de Mr. Chamberlain,

organizaron un mitin en Hyde Park. La Cruzada Internacional Femenina pro Paz adoptó una resolución pidiendo que los gobiernos francés y británico lancen un empréstito de un millón de libras para proporcionar dinero a los pobres sudetes agredidos que deseen abandonar el territorio checoslovaco y vivir en el Reich.

●
“UNE SAISON EN ENFER”. — Así titula Claudel (N. R. F. Agosto de 1938) su temporada soviética. Felizmente, sólo duró algunas horas. Pero los dos comunistas cuyos libros lo introdujeron vivieron allí muchos años. Son Yvon: *La U. R. S. S. tal como es*, con prefacio de Gide, y A. Ciliga: *En el país de la Gran Mentira*. Claudel, en la primera parte de su artículo, se ocupa en general de los estados totalitarios. Le cedemos la palabra:

“En el grabado que sirve de frontispicio al Léviathan de Hobbes puede verse un ser inmenso formado por una multitud de pequeños individuos, en los cuales, si se los mira atentamente, se reconocen los rasgos de la especie humana. No hay mejor imagen de los tres monstruos colectivos que acaban de alzarse en el horizonte de la Historia. Son tres Estados militares, nacidos de la guerra, cuya psicosis respiran y cuya ley encarnan. El individuo es sólo en ellos el elemento uncido por la fuerza a un sistema: esta ima-

gen resulta incluso insuficiente para pintar el espantoso encadenamiento constituido en torno de él, que reduce su cuerpo al estado de fibra y aspira su alma. Cuando la ley del Conjunto se plantea así en principio, la libertad del individuo, su requerimiento de un derecho personal cualquiera es no sólo un peligro, sino un absurdo y un escándalo. Prohibición de hablar, prohibición de escribir, prohibición de saber, prohibición de pensar fuera de la norma. Los elementos heterogéneos e inasimilables, como los judíos y las diversas iglesias que pueden servir de apoyo a ese enemigo que se llama la conciencia individual, son proscriptos, aplastados o paralizados. El Estado se apodera o restringe su uso. La actividad del ganado humano es atentamente dirigida, y el provecho, que podría nutrir una peligrosa independencia, trasegado: en Alemania se han comenzado a ocupar de la reproducción y de la crianza siguiendo reglas eugenésicas. Se espera así obtener razas diferenciadas, como para las vacas y los cerdos. La educación se ha convertido en propaganda. Los profesores, los libros, los periódicos, la radio, el cine, los muros mismos, como en Italia, que gritan de la mañana a la noche: ¡Duce! ¡Duce! ¡Duce!, todo contribuye a ensordecer y aturdir el pensamiento, a sujetarlo a un ritmo y a un impulso común, como una música militar continua, como un tambor que no cesase de tocar. La técnica, en los tres estados totalitarios que constituyen el objeto del presente estudio, desde este punto de vista ha llegado a una verdadera perfección.

Dos viejos países cargados de tradición, como Italia y Alemania, no han dejado de oponer alguna resistencia a la operación unificadora que acabo de describir. Pero en Rusia, una vez planteado el principio de la

dictadura, una vez constituídos los instrumentos militares y policiales que la hacían efectiva, podía obtenerse lo que se quisiera. ¡Un parque humano de millones de cabezas, amontonándose como corderos hasta los límites del horizonte! He aquí lo que Lenin y Stalin, como Ivan el Terrible y Pedro el Grande, han podido contemplar desde lo alto del Kremlin".

●

DOS OBSERVACIONES DE GIDE SOBRE PINTURA. — "Diciembre 18. A propósito de Salvador Dali —escribe Julien Green en su *Journal*—, Cocteau me repite las siguientes palabras de Gide: "Estos jóvenes pintores son asombrosos. Saben todo. ¡Hasta saben que un caballo debe representarse por una espina de pescado!"

Junio 21. He visto a Gide esta mañana. Nos habíamos dado cita en la exposición Picasso, cuyas cuatro salas repletas de cuadros hemos recorrido. Gide no disimula su entusiasmo. "Es asombroso —repite—, asombroso. ¿Hay algo que corresponda a esto en la literatura actual? No. Nadie tiene semejante audacia". Quiere verlo todo y pasa un poco rápidamente, a mi juicio, pero su ojo no deja detalle sin registrar. Como habláramos de la desconcertante facilidad de Picasso, para el cual no existen imposibles, me cita una frase de Ingres sin agregar comentarios: "Con talento, se hace lo que se quiere. Con genio, lo que se puede".

●

EL DRAMA DE LA EXPRESIÓN: ¿ES EL NEURÓTICO UN ARTISTA FRUSTRADO? — El doctor Otto Rank, coincidiendo con la escuela psicoanalítica de Adler, considera al neurótico

como una fuerza creadora en potencia cuya energía ha sido interceptada. Pero hay una marcada diferencia entre Rank y los discípulos de Alfred Adler o de Freud. Veamos en qué consiste. En "Purpose" (Septiembre de 1938) Anaïs Nin le dedica un agudo estudio del cual hacemos la siguiente reseña:

"La aceptación de la vida como un drama pertenece a los dominios del arte. El análisis científico esquematiza y restringe el contorno de la personalidad y lentamente crea una especie de desilusión, de empobrecimiento. Se insiste en la explicación, no en la expresión del drama. El paciente, persona hipersensible en la mayoría de los casos, se siente influenciado por aquello que el psicoanalista espera que diga. Sabe que se aguarda su próxima afirmación para hacerlo entrar en una continuidad lógica a cuya presión finalmente sucumbe. Mientras más claro se torna este proceso para él, más pronto se descorazona ante su trivialidad. El nombre de su malestar linda con una enfermedad física y lo priva de esa ilusión, de ese halo positivo que es necesario para recrear un ser. En lugar de descubrir las potencias poéticas, imaginativas y creadoras de su malestar —dado que toda fantasía neurótica es una madeja en desorden, una obra de arte abortada— descubre la despoetización del mismo, y esto hace de él un inválido en vez de un artista potencial.

Rank, en cambio, subraya las diferencias entre las individualidades. Busca el molde individual dentro del que cada ser es ayudado a penetrar, su propio molde, en contraposición al molde general impuesto por el análisis científico. Nunca trata las confesiones como un acto de disección, sino como una lucha directamente creadora. Es ésta su

actitud artística, creadora, la que obra por contagio. El neurótico descubre su afinidad con la historia, con el mito, con la filosofía, con el arte y con la religión. Comprende que su malestar es una manifestación de la imaginación, la verdadera sustancia de la creación misma, sólo que deformada y pervertida. La realidad no es meramente un realismo que no puede afrontar, sino una realidad susceptible de que él la transforme y modele de acuerdo con sus necesidades.

Supongamos, por ejemplo, el caso del incesto, al que se ven abocados con tanta frecuencia los psicoanalistas. Rank lo ha estudiado a través de la historia, compilando sus mitos y leyendas y persiguiendo sus múltiples expresiones en el arte y en la literatura. Para Rank, y por ende para el hombre que cura, este tema no es simplemente una crisis, un conflicto, una neurosis: es en potencia un producto artístico, un poema, una creación. Al enaltecer el drama en lugar de disminuirlo, Rank lo extirpa de la región personal, circunstancia que produce el sufrimiento, y consigue que el neurótico participe místicamente en un drama colectivo. Desde este instante adquiere conciencia de su talento inventivo y deja de mirarse a sí mismo como un degenerado. El mundo que ha construido, mundo de una falsa realidad, parejamente al que construye el loco, puede transmutarse en una realidad interior verdadera, capaz de afectar benéficamente su realidad exterior. El acto de autocreación que el neurótico debe cumplir con ayuda del psicoanalista es sólo posible si comprende que su enfermedad imaginaria es un síntoma de poder creador y no un síntoma de impotencia.

En lo que respecta a la inadaptación, Rank la atribuye a esa trágica disparidad entre la

meta ideal del individuo, la imagen que tiene de sí mismo, y su yo real. Es esta imagen la que proyecta sobre el mundo, en sus relaciones con los demás. Los psicoanalistas tratan de reconciliar al individuo con el mundo. No averiguan a qué mundo debe adaptarse. La armonía se hace posible tan sólo cuando el neurótico satisface sus deseos. Ahora bien, en lugar de adaptarlo a la realidad externa, Rank desarrolla en el neurótico un mayor poder para crear su realidad interior (facilitando el clima, el lenguaje y el nivel de vida necesario), y la actividad creadora se convierte en el verdadero camino de redención del neurótico. El neurótico es aquel que piensa que la vida humana puede gobernarse como una obra de arte. El deseo de perfección, motor de la creación artística, si se aplica rigurosamente a la vida humana y a las relaciones sociales resulta tan desastrosamente autocrático como el mundo gobernado por un insano que no percibiera el mundo de los demás. Lo que es justo para la creación es precisamente destructivo cuando se aplica a las relaciones sociales. Este afán dictatorial debe hacerse derivar hacia la vida creadora, de modo que la vida humana pueda seguir su curso naturalmente imperfecto. Privado de creencias religiosas y de energía creadora, el neurótico proyecta en la vida de relación su necesidad de Dios y su necesidad de perfección. No hay nada malo en su naturaleza, salvo una gran confusión”.

●

LAS MEMORIAS DE BENDA. — Un *Regulier* dan son *Siècle* acaba de aparecer en un volumen, editado por la N. R. F. Benda, después de pintar en *La Jeunesse d'un Clerc* los rasgos esenciales de su espíritu,

nos muestra este mismo espíritu poniéndose en contacto con la vida de su tiempo. Ambos chocan, está demás decirlo. Los siguientes párrafos, sazonados con ese *granum salis* que comunica a la prosa de Benda un matiz inconfundible, permitirán formarse una idea de su desapegado y acérrimo intelectualismo.

“Nunca he conocido esas investigaciones meticulosas y apasionadas de que habrán sido objeto los Gide, los Alain, los Duhamel, los Jules Romains. Se explica. Aparte del carácter mucho más literario de su obra, de su tono oracular, de su afición por el discípulo, de su cuidado en mantenerlo, diría incluso de su demagogia, estos hombres se presentan como eminentemente de su tiempo, sufriendo sus miserias, agitados por sus problemas. Buscan patéticamente soluciones, proponen remedios. Ante todo un mundo aparecen como salvadores. Yo, en cambio, habré inventariado lo mejor posible la impiedad de mi época, dejando entrever lo bastante que contra ella no hay nada que hacer. Sirvo a dioses eternos, preocupándome poco que otros los adopten. En suma, salvo para despreciarlo, no he asignado el menor interés a mi tiempo. Este desinterés me ha sido devuelto.

Me complace imaginar nuestro planeta cuando la vida no existía, sobre todo el hombre. Hace algunos meses, atravesando el lago Champlain, enteramente helado, evoqué enternecido esa inmensidad cuando nadie podía conocerla, situarla, nombrarla. El hombre es un accidente que me molesta en mi poema cósmico. Lo desdeño gustoso.

¿Osaré confesarlo? Me complacen los desquites que, de tiempo en tiempo, el mundo inanimado se toma con la especie humana. Hace una treintena de años, al saber que un iceberg había partido en dos el Titanic, com-

padecí las inocentes víctimas, pero, desde el punto de vista filosófico, experimenté cierta alegría. Encontrándome no hace mucho en Nueva Orleans supe que los habitantes viven en el constante terror de ser sumergidos por el Mississippi. Esto me produjo algún placer. El hombre se enloquece de orgullo en su dominio de las cosas. Es bueno que a veces se lo llame al orden, quiero decir al caos. Amo el mito de los Titanes y el de la Torre de Babel”.

●

GERHART HAUPTMANN TAMBIÉN ESCRIBE SUS MEMORIAS. — Cualquier época, ya sea cercana o distante a nosotros, como mejor puede comprenderse es estudiando el desarrollo de las personalidades que en ella vivieron, que participaron en sus luchas, que adoptaron sus ideas, o se opusieron a sus puntos de vista convirtiéndose en los precursores de futuras ideologías. Gabriele Reuter, en “The New York Times Review” (Agosto 21) se ocupa de la autobiografía de Hauptmann.

“La memoria de Hauptmann —dice— descende asombrosamente lejos. En su prosa simple, y en ocasiones un poco prolija, nos cuenta hechos, emociones y catástrofes que incluso datan del segundo año de su vida. Por la detallada descripción e interpretación del alma dulce y candorosa de un niño, el primer volumen es de especial importancia para lectores interesados en psicología.

“Es difícil de entender, no obstante, cómo esta inocente creatura pudo madurar hasta convertirse en el hombre que atacara violentamente las iniquidades sociales y trazara un cuadro inolvidable de la miseria humana. En su segunda infancia, sin embargo, Hauptmann aprendió por experiencia personal que la aparente piedad puede combinarse con la avaricia y la dureza de corazón. Más tarde,

influenciado por espíritus revolucionarios, por Holz, Schlaf, Wille, Boelsche, el joven romántico llega a ser un realista social y escribe su primer drama contra la tradición: “Vor Sonnenaufgang”.

●

FASCISMO Y CINEMATÓGRAFO. — Después de la visita de Mussolini a Berlín el problema judío ha adquirido en Italia una importancia excepcional. A la primera señal del Duce, los Académicos —¡cuándo no!— se pusieron manos a la obra y en estos momentos (“La Prensa”, Septiembre 4) “continúan redactando un amplio informe en donde estudian la influencia judaica en la vida italiana. Será leído el 20 de noviembre, en ocasión de la ceremonia inaugural del nuevo año académico.

“A juicio del diario “La Tribuna” también deben adoptarse disposiciones con las películas cinematográficas extranjeras. Hay que fiscalizar estrechamente las películas importadas, las que no deben contar con la aprobación oficial si se nota en ellas influencia semita. Entre las cintas cinematográficas que deben fiscalizarse con más cuidado figuran las de Chaplin, Pabst, Von Sternberg y Mamoulian, por cuyas venas corre la misma clase de sangre”.

Podemos completar esta lista agregando, entre otros, los nombres de Lubitsch, Eisenstein, Erich Pommer, Alejandro y Zoltan Korda, Max Reinhardt, John M. Stahl, Fritz Lang, Henry Koster, Willy Forst, Victor Tourjansky, “por cuyas venas corre etc., etc...”.

Claro está que la fiscalización italiana privaría de ver casi todos los buenos films. Tal vez, para compensarnos, ofrezca reediciones de “Quo Vadis?”, “Maciste”, “Caribia” o “Escipión el Africano”.

ESTE CUADRAGÉSIMO OCTAVO NÚMERO DE
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA
TREINTA DE SEPTIEMBRE DE MIL
NOVECIENTOS TREINTA Y OCHO,
EN LA IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES