

SUR

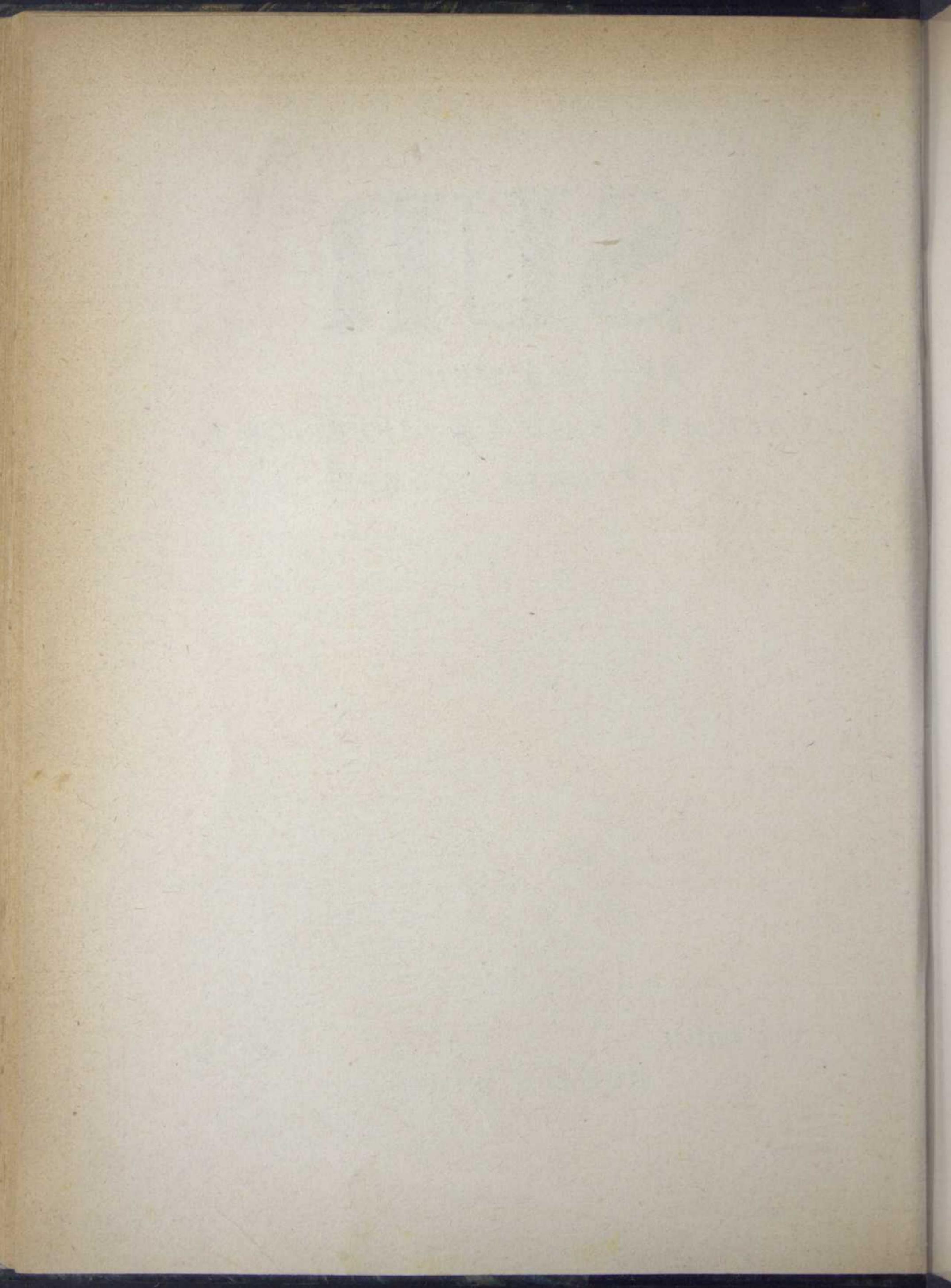
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

OCTUBRE DE 1938

AÑO VIII

BUENOS AIRES



S U M A R I O

CARLOS ALBERTO ERRO
UNAMUNO Y KIERKEGAARD

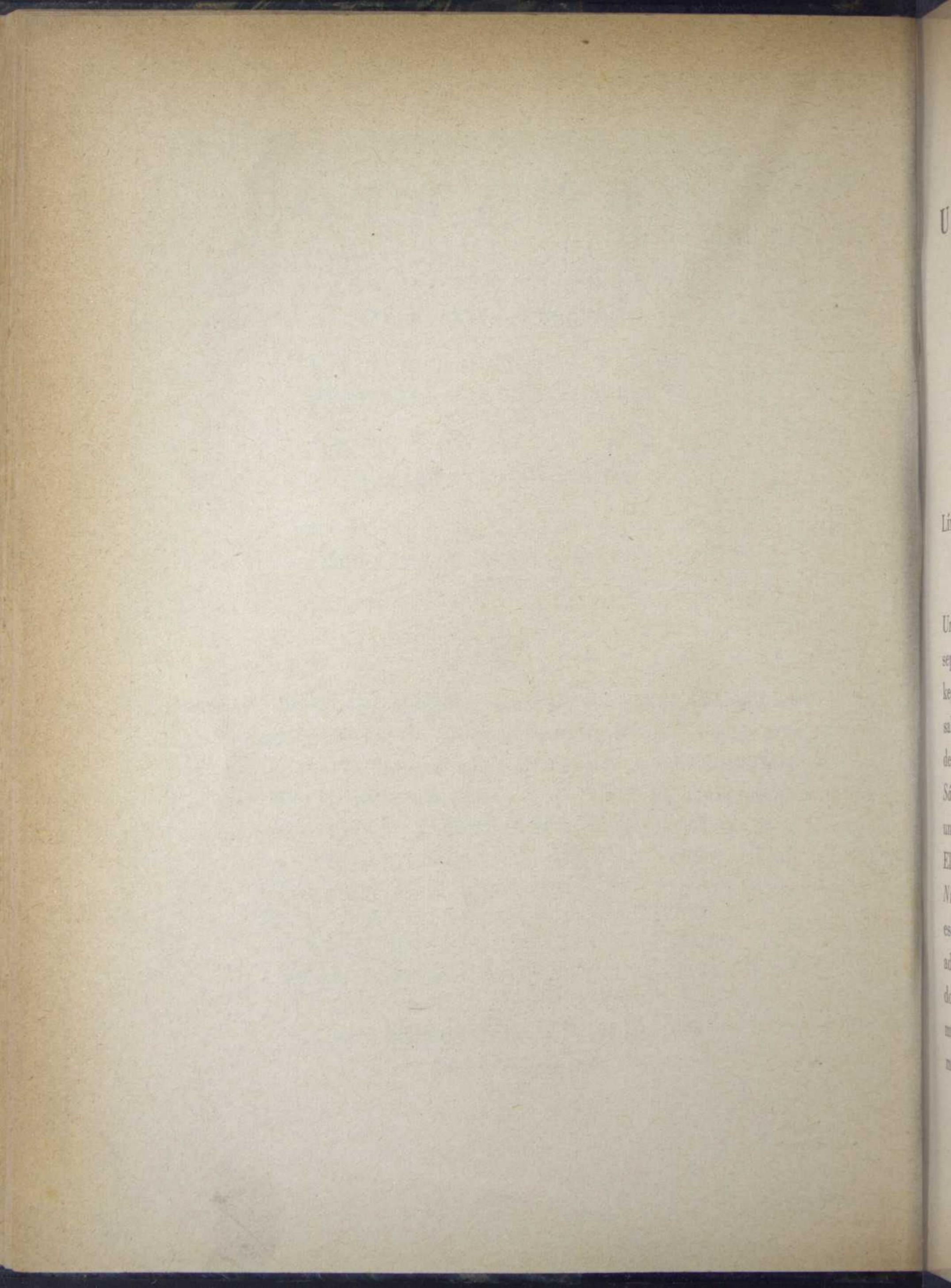
SILVINA OCAMPO
LA INAUGURACIÓN DEL MONUMENTO

A D A N C. D I E H L
ESTACIONES - LA TERRAZA

R O G E R H I N K S
*LA IMAGEN VISUAL Y LA IMAGEN
VERBAL*

N O T A S

Paul Claudel: El régimen del tapón ☆ *Augusto José Durelli*: Noventa años después del "Manifiesto Comunista" ☆ LETRAS HISPANO-AMERICANAS ☆ *Eduardo González Lanuza*: Poesía y sexo: a propósito de "Tala" ☆ *Leopoldo Marechal*: "Poesía religiosa española" ☆ LETRAS ALEMANAS ☆ *Jorge Luis Borges*: Una exposición afligente ☆ LETRAS INGLESAS ☆ *Julio Irazusta*: "Al Faro" ☆ *D. Wells Gill*: "Ends and Means" ☆ TEATRO ☆ *Luis de Elizalde (h.)*: "Antígona" ☆ CRÍTICA DE ARTE ☆ *Julio E. Payró*: El XXVIII Salón Nacional ☆ MÚSICA ☆ *Jorge Pinto*: "La Pasión según San Juan" en el Teatro Colón ☆ *Alfonsina Storni* ☆ CALENDARIO (Revista de temas del mes)



UNAMUNO Y KIERKEGAARD

LÍNEAS DE APROXIMACIÓN Y DISCORDANCIA

Es mucho y muy esencial lo común o semejante entre Miguel de Unamuno y Soren Kierkegaard; pero es también muy vasto lo que los separa. La producción de Unamuno es más múltiple y diversa. Kierkegaard fué ensayista y nada más que ensayista. Unamuno ha sobresalido también en la novela y en la poesía. Su aportación en el campo de la novela —representada por obras como *Niebla*, *La tía Tula*, *Abel Sánchez*, *Una historia de pasión*, *Tres novelas ejemplares*, etcétera— es una de las más ricas y originales en la literatura española contemporánea. El concepto metafísico de la persona que se desprende de su novela *Niebla* lo pone en la misma pista que Pirandello, mucho antes de que éste escribiera *Seis personajes en busca de autor* y en esa misma obra se adelanta a Joyce en la elaboración del monólogo interior. Siendo los dos extraordinarios escritores, Unamuno es más artista y Kierkegaard mucho más filósofo. En el estilo de Unamuno existe una adecuación más perfecta entre la persona y la forma escrita. Su manera de expre-

sarse, descarnada, áspera, desnuda, es en sí misma dramática. La primera dificultad para el escritor consiste en expresar fielmente lo que piensa; pero se puede llegar a hacerlo, y hasta con gran perfección, sin dejar huella perdurable ni ejercer real influjo en la literatura. La segunda dificultad —la más grande, la verdadera— estriba en forjar una arquitectura verbal que se identifique con la fisonomía del espíritu y que se identifique no sólo en su conjunto, sino en cada una de sus partes, aún en las más pequeñas. De modo que cada frase, cada línea, cada tono, sea como una microfotografía del creador. Esta es hazaña reservada a los grandes artistas.

Kierkegaard se parece mucho a un monje solitario; Unamuno era un hombre de civilidad militante. Fué un gran contradictor más que un gran batallador; su espíritu resplandecía cuando encontraba resistencia. Se le atribuye el haberse levantado en una asamblea para decir “Yo no sé de lo que se trata, señores, pero yo me opongo”, y esta frase encierra un profundo sentido relacionada con un modo de ser peculiar del espíritu de Miguel de Unamuno, según hemos de ver más adelante.

Los dos fueron hombres de gran coraje moral; Kierkegaard libró contra el protestantismo de su tiempo y de su país una de las batallas más valientes que se hayan librado nunca.

Unamuno está profundamente enraizado a una tierra. Su voz parece la voz de la sangre de un pueblo. No se puede pensar en Unamuno sin evocar el paisaje de la tierra de España, no se puede imaginarlo desligado del destino de su pueblo como nación. Se lo adivina forastero inadaptable y entristecido en cualquier otro ambiente. Estaba hecho

para morar, sufrir y crear en España. El destierro hubiera terminado por matarlo. Por eso no visitó nunca la América latina a pesar de conocerla tan bien y de quererla tanto; por eso no se sintió cómodo en París cuando lo desterraron y se fué a vivir a un pueblito de los Pirineos.

En Kierkegaard no existe tal vínculo telúrico. Parece sobremodera extraño que ese pueblo nórdico, admirablemente equilibrado, hecho a la vida apacible de las mejores granjas de Europa, haya producido un pensador de tal modo agitado por terribles vientos espirituales. “Mi batalla —había dicho Unamuno— es que cada cual, hombre o pueblo, sea él y no otro”. Y su obra está más ligada que la de cualquier otro escritor contemporáneo al ser de su pueblo, al ser de España; hay una profunda correspondencia entre lo que pasa en la obra de Unamuno y lo que pasa en la nación española. No en vano la figura del Quijote constituye su gran tema de crítica, o, mejor dicho, de interpretación creadora, y no reconoce ni al mismo Cervantes el derecho de aventajarlo en la exacta comprensión de su héroe. Su obra es un microcosmos del cosmos de España. La suerte de España, el destino y el enigma de España considerados como problema, considerados como drama, viven en cada una de sus páginas. Todas las contradicciones, toda la dialéctica agónica que palpita en los libros de Unamuno, se reproduce en la vida de la España contemporánea. El antagonismo entre individualismo y autoritarismo que hace de España un pueblo compuesto de individualidades intransigentes y señeras, trabajado por el separatismo, y, a la vez, la patria de Felipe II y de Torquemada, la patria de la monarquía absoluta y la Inquisición; la inadecuación de España al ritmo acelerado, al sentido materialista y a la técnica de los tiempos modernos; el dilema de todo o

nada que se plantea cada español, cualquiera sea su credo político —como aquel Dr. Montarco, curioso orate que nos pinta Unamuno en un magnífico ensayo—, y por ello oscila entre límites extremos y resulta tan difícil su organización política; todo eso tiene su expresión angustiada en la obra, en el tono, en el acento del pensador vasco. Hasta su mismo estilo descarnado y enérgico trae a la memoria el paisaje castellano. La misma sequedad y la misma violencia predominan en uno y en otro.

Kierkegaard se formó en el protestantismo; Unamuno en el catolicismo. A pesar de este diverso origen sus posiciones religiosas son singularmente coincidentes. Los dos sienten un hambre tremenda de inmortalidad; a los dos les es profundamente caro el dogma de la resurrección de la carne. Con esto participan de una de las esencias más fundamentales del cristianismo; pero de aquí también proviene la flaqueza de su posición religiosa.

En Unamuno, sobre todo, resalta muy acusadamente el predominio del ansia de la eternización de la vida sobre la sed de beatitud, sobre la promoción a lo divino.

Todo verdadero cristiano, cierto es, se muestra como un ser rebelado contra la disolución. Con la disolución no llegará a transigir jamás. La filosofía griega había desenvuelto la doctrina de la inmortalidad del alma, y los pensadores romanos, iniciados en Platón, hubieran podido comprender sin dificultades al cristianismo en su afirmación de la supervivencia si éste se hubiera limitado a sostener la inmortalidad del alma o del espíritu, que es una idea helena. Pero lo verdaderamente sorprendente y propio y nuevo del cristianismo no estaba ahí. La inmortalidad platónica es una inmortalidad pálida, desteñida, comparada con el pleno

renacimiento que anuncia el cristianismo. Lo nuevo y esencial y asombroso del cristianismo estaba en el dogma de la resurrección de los cuerpos, de la resurrección de la carne. Eso era lo que los romanos no podían comprender. La resurrección de la carne chocaba, como contra un muro, contra el formalismo antiguo; no podía penetrarlo sin antes derogar las bases mismas de su pensamiento, sin una previa renuncia de éste a su manera inveterada de ver las cosas, a su acento propio y a su costumbre. Los romanos se resistieron una y otra vez a aceptar el dogma de la resurrección de la carne. Fué la idea que encontró más oposición; la última en imponerse.

Las alternativas teológicas del cristiano se mueven entre el cielo, el purgatorio y el infierno; sin embargo, antes y por encima de ellas está la disyuntiva trágica entre el ser y la nada, entre la eternidad y la nada. Pero se tendría una lamentable y espantosa idea del cristianismo si se situara al sujeto entre el cielo y el infierno, entre la eternidad y la nada, desprovisto de todo vínculo o amor o sostén. Se dejaría al individuo absorbido por la idea de su perduración, soñando con ser un dios él mismo, gracias al logro de la vida eterna, y se convertiría a la doctrina cristiana en un monstruoso individualismo trascendental e ilimitado. ¿Y Dios y el Dios auténtico? El Dios del cristianismo es el amor y la verdad y la vida, y cuando el amor y la visión de Dios se oscurecen, sobre los escombros de la fe entenebrecida avanzan la negra noche de la nada y los suplicios del infierno. Queda la criatura en profunda aflicción, perdida y desamparada. Sólo el amor de Dios la salva de ese desamparo; la restituye al ser y a la verdad y a la vida. “La visión de Dios es tan bella y tan esencial —dice Plotino— que, sin ella, aunque estemos col-

mados de todos los bienes, somos necesariamente desgraciados". Y el infierno, como decía Péguy, "está fundamentalmente calificado como el efecto de una excomunión divina; el condenado está excomulgado por Dios; ha sido puesto por Dios fuera de la comunión cristiana; ha sido privado de la presencia de Dios; sufre de la ausencia de Dios; las diferentes, innumerables y lamentables penas en que se han excitado las imaginaciones están dominadas por esta pena de Ausencia, que es la pena capital, incomparable".

En Unamuno, más que en Kierkegaard —y sin que este último pueda librarse de todo reproche en tal sentido— la afirmación personal ocupa un lugar demasiado preeminente; la religiosidad se resiente así en su esencia y corre riesgo, muchas veces, de desnaturalizarse.

Kierkegaard se nutrió en su juventud en las enseñanzas de la filosofía de Hegel y toda su obra constituye un alegato contra esa filosofía, dirigido desde el punto de vista de la existencia humana. Unamuno se educó en el positivismo triunfante de fines del siglo XIX y contra él se rebeló en nombre de la vida y del sentimiento. Las obras de ambos se desenvuelven como opositoras a sistemas que les repugnan. En Unamuno, el adversario, más poderoso —disponiendo en su favor del inmenso prestigio y de las grandes conquistas de la ciencia experimental— ha calado más hondo; ha dejado huella más firme. No llegó a la conversión religiosa como ocurrió con Kierkegaard al final de su vida, ni pudo nunca, como éste último, avanzar desembarazadamente en el irracionalismo. La razón positivista reaparece siempre en escena, aunque sea para retirarse muy pronto.

TIERRA COMÚN

Caracterizados así en sus líneas de aproximación y discordancia, el escritor danés y el pensador español, veamos ahora cuál es el punto de coincidencia, la comunidad esencial entre ambos. Los dos sobrellevaron una misma batalla interior, una misma discordia entre potencias que no consiguen avenir, entre la pasión y el intelecto, entre la razón y la creencia. Y no logran la paz, no consiguen una salida salvadora. Ninguno de los dos se entrega a la razón en desmedro de la vida; ni consigue por la fe la certidumbre sobre lo sobrenatural. Quieren ser íntegramente, sin amputarse una parte de sí mismos, sin mutilarse.

“Pues sí, eso soy yo — exclama Unamuno —, un hombre que afirma contrarios, que niega con la cabeza, lo que sostiene con el corazón, un hombre de contradicción y de pelea como de sí mismo decía Job”. “Yo no puedo cumplir el movimiento de la fe; no puedo cerrar los ojos y precipitarme sin vacilar en el absurdo”, —afirma el pensador danés—. Pero esto exige en lo que concierne a Kierkegaard la debida aclaración.

Siempre consideró Kierkegaard que el cristianismo es la más alta empresa espiritual que puede abrazarse en este mundo y escribió mucho sobre él desde su temprana juventud. Sin embargo, como no había llegado a la fe —y cumpliendo con esto un postulado existencial—, publicó sus discursos religiosos, en donde exponía sus ideas sobre el cristianismo, bajo seudónimo, con el nombre de Juan Clímaco, quien declaraba no ser cristiano. Al llegar a la madurez, por los años de 1848 y 1849, se produce un suceso capital en su espíritu. Hasta entonces había luchado contra la melancolía produciendo incesantemente;

año tras año entregaba a la publicidad densísimas meditaciones. En 1847 creyó que podía considerar cerrada su producción. “¡He acabado con los libros!”, escribió ese año en su Diario. Ese momento coincide con el instante en que descubre dentro de sí una nueva fuerza para disipar la melancolía. Tiene la impresión de que algo fundamental va a acaecer en su reino interior. “Siento —escribe en agosto de 1847— un impulso que me lleva a una comprensión más profunda de mí mismo, pues comprendiéndome a mí mismo me acerco a Dios... Tengo que ver cómo me hago mejor dueño de mi melancolía. Desde entonces he permanecido en reposo allá en lo más profundo, y el enorme esfuerzo espiritual me ha ayudado a vencerla... Ahora quiere Dios que sea otra cosa. Agítase en mí algo que anuncia una metamorfosis... Por eso quiero ahora estar tranquilo... Ver que me acerco a mí mismo, que pienso mis ideas melancólicas a una con Dios. De este modo tiene que desaparecer mi melancolía y que acercarse a mí el espíritu del cristianismo”. Los dos años siguientes —1848 y 1849— señalan el período culminante de la crisis. Es entonces cuando escribe: “Creo que Cristo me ayudará a triunfar de mi melancolía y entonces seré pastor”. La fuerza de la fe empieza a asistirlo, al principio débilmente. Se va afirmando, crece, y al cabo llega a ser plena potencia. El hombre que había expresado: “Yo no puedo cumplir el movimiento de la fe: no puedo cerrar los ojos y precipitarme sin vacilar en el absurdo”, escribe al fin estas palabras: “Ahora he llegado a la fe en el sentido más profundo... En Dios todo es posible. Esta idea es, en el sentido más profundo, mi salvación. Ha llegado a tener para mí una importancia como nunca me la había imaginado. Sólo ahora, ahora, a mis treinta

y cuatro años, he aprendido a morir tanto para el mundo, que puedo decir que encuentro mi vida entera y toda mi felicidad en la fe en el perdón de los pecados”.

No obstante su crisis final, lo cierto es que Kierkegaard escribió casi toda su obra sin haber ascendido a la plena creencia, es decir en ese estado de discordia íntima que hemos presentado como su rasgo común con Unamuno. Kierkegaard repite muy a menudo “yo no soy un creyente” y, como anota Jean Wahl, esta afirmación no debe tomarse como expresión de humildad cristiana, sino como confesión sincera. Coinciden a este respecto casi todos los comentaristas. Este entusiasmo por la creencia, ¿es verdaderamente la creencia?, se pregunta Brandes. Y Löwith llega a afirmar que Hegel ha creído mucho más que Kierkegaard. Jaspers, por su parte, afirma categóricamente: “En la obra de Kierkegaard, que infundió un alma nueva a las fórmulas profundas de la teología, se puede descubrir el arte extraordinario de que un no creyente supo hacer uso para forzarse a creer”.

El pensamiento de Kierkegaard tiene hoy vasta influencia en el mundo; nadie puede negarle el título de promotor del movimiento existencialista. Su influjo se extiende al terreno puramente filosófico y al dominio de la teología. Heidegger, Jaspers, Landsberg, Chestov, Berdiaeff, le deben aportaciones fundamentales. Y una corriente teológica tan importante y renovadora como la encabezada por Karl Barth, se enlaza también en sus orígenes con el pensamiento del autor danés. Él ha sido el primero en revelar ciertos aspectos profundísimos y paradójales de la existencia humana. Jaspers lo reconoce de la manera más franca y rotunda cuando dice: “en el pensamiento filosófico no había

más que un presentimiento de aquello que gracias a Kierkegaard se ha convertido en el contenido obligatorio, desde el punto de vista histórico profundo, de la palabra existencia. Kierkegaard ha escogido incondicionalmente su verdad. Ha escogido la verdad que, para el filósofo, es incomprensible”.

El pensamiento de Kierkegaard es, pues, uno de los que ha encontrado eco más amplio y profundo en la filosofía de nuestro tiempo. Reparemos en el insólito perfil de su figura espiritual. Como Unamuno, no halla satisfacción ni quietud. No se da en ellos ni la soberanía de la razón, ni el predominio exclusivo de la vida o del sentimiento. Tampoco llegan a una armonía entre estas dos potencias esenciales. En cierto sentido —y lo mismo ha observado Jaspers de Nietzsche, otro de los pensadores con gravitación inmensa en nuestra época— en ellos se da el fracaso de algo que en otros se ha desenvuelto sin desastres. Fracaso de la razón porque no logra imponerse ni dar satisfacción a la vida; fracaso de la fe porque no logra crear una certidumbre más poderosa que la razón. Ellos son hoy, sin embargo, hombres guías del pensamiento humano. Grandes buzos de zonas que hasta ayer permanecían ocultas. Figuras torturadas, trágicas; se los ha calificado como mártires del mundo de hoy. Representan, dice Jaspers, la conciencia que el mundo moderno adquiere de su fracaso. El absurdo ante el cual se inclinan, sea la Encarnación o la Vuelta Eterna, constituye, según el filósofo alemán, el símbolo de la trascendencia que quiebra nuestro pensamiento.

INADECUACIÓN A LO REAL

Los espíritus como Unamuno y Kierkegaard que experimentan tan dolorosa dificultad para creer según la creencia religiosa y que tropiezan con grandes escollos para afirmar según la razón los principios que se refieren a la existencia, no pueden marchar en fácil concordia con la realidad en la cual se desenvuelven. Antes bien, chocan con obstáculos muy serios a ese respecto. Para estar de acuerdo con la realidad es preciso empezar por estar de acuerdo consigo mismo. Cuando se resuelven las reyertas de la subjetividad, se puede simultáneamente adherirse a lo objetivo. Antes no. De ahí que los espíritus de este linaje vivan en cierto modo en un plano que se mantiene en vaivén, que se entreliga y se separa de la objetividad subyacente. En Unamuno, más que en Kierkegaard, se observa esta inadecuación a lo real; tal es el fundamento filosófico, digamos así, de su carácter de sempiterno opositor. Mientras la subjetividad se escinde dentro de sí misma, mientras no se resuelve el combate íntimo en un sistema coherente, lo real se estremera bajo los pies. He aquí otra zona de sombra, otra flaqueza irremediable, de los pensadores angustiados como los que comentamos.

LEGITIDAD DE LAS CONTRADICCIONES

No quisiera que se interpretara esta aserción como un reproche a las muchas contradicciones en que tanto Kierkegaard como Unamuno han incurrido. No quisiera, sobre todo, que se la interpretara como

una crítica semejante a las que quienes piensan políticamente han dirigido al pensador español, enrostrándole su falta de consecuencia. Sé muy bien que para no contradecirse basta con no ser fiel a sí mismo, y la obligación de ser fiel a sí mismo es un imperativo básico de la filosofía existencial.

Las razones para no pensar así las he expuesto en mi libro *Tiempo Lacerado* *, en una página que me voy a permitir transcribir, porque entiendo que en este momento del mundo en que la libertad de los intelectuales padece quebrantos tan considerables, ninguna insistencia sobre este punto es ociosa:

“La obra especulativa carece de valor si no reposa en la objetividad, el desinterés y la imparcialidad. En el orden de la naturaleza y en la división de trabajo de la sociedad, al intelectual le ha sido reservada la función de pensar objetiva, desinteresada e imparcialmente. La índole de dicha función lo coloca bajo una serie de imperativos que no rigen para el hombre de acción ni para el político. El intelectual tiene un deber fundamental de autenticidad, de lealtad a su manera de pensar y de sentir en cada emergencia, de fidelidad a lo que le dicte su íntimo ser respecto de cada problema. La gran virtud del intelectual es la probidad en el orden del pensamiento. Inversamente, su gran pecado, su falta más grave, es traicionarse a sí mismo, pactar con algo que repugne a su conciencia, callar o torcer o desfigurar su dictamen ante la realidad. No puede haber pensamiento grande si no se desenvuelve en una atmósfera de pureza moral. El pensamiento para llegar a ser grande

* Ediciones SUR, 1937.

tiene que empezar por ser puro. Cada día me siento más inclinado a correlacionar la lógica y la moral, a afirmar la absoluta dependencia entre el valor del pensamiento y la probidad del pensamiento. No puedo concebir, me parece en este instante una contradicción irremediable, que llegue a darse un pensamiento grande, fecundo, si quien lo expresa se hace fraude a sí mismo. ¿Para qué sirve el intelectual que por razones de oportunidad o conveniencia calla su auténtico testimonio del mundo? Nos escamotea lo único que podría interesarnos. Nos engaña y se traiciona.

La necesidad de ser fiel a cada momento de sí mismo, de pensar con probidad pese a las pasiones desatadas, que a veces adquieren la forma del tumulto y a veces la de grandes movimientos colectivos con los que se identifica la Patria, la Nación, el Estado, hace que el intelectual viva en permanente riesgo de quedarse solo, teniendo a todos en contra suyo. Y el verdadero intelectual se conoce en que es capaz de quedarse solo con su conciencia. En que es capaz de hacer de la recta conciencia un baluarte invencible. El miedo a la soledad, el temor a desilusionar al coro que aplaude, son las características del intelectual mediocre o falso, pero también pueden coincidir con una estimable altura del intelecto; en tales casos el autor se pierde no por inepto sino por pusilánime. Es esta una verdad de todos los tiempos, expresada en distintas formas: el intelectual nunca es más grande que cuando está solo. El político, en cambio, en tanto que político, nunca es más débil que cuando se queda solo...

Y el intelectual no debe abdicar de su postura característica ante las cosas, aun cuando como en la presente época las preferencias de la

sociedad se vuelquen hacia los hombres de acción y la política invada todos los dominios, sino por el contrario hacer de ello su orgullo, su fe, su emblema, porque desempeña una función necesaria, insustituible, y es la suya una actitud que no puede sostenerse sin grandes sacrificios e importa, por lo mismo, una verdadera aristocracia de la conducta. Mi simpatía está íntegramente del lado de aquéllos que en esta hora confusa no se han dejado arrastrar por el turbulento vendaval y se han mantenido altivamente en su puesto de intelectuales, es decir de hombres capaces de pensar con probidad; de parte de quienes han conservado el espíritu suficientemente libre como para seguir planteando exigencias ideales aún en los regímenes más violentamente agresivos, y se han resistido a saludar como una perfecta panacea lo que no pasa de ser una salida desesperada, todo lo grandiosa y difícil que se quiera, del caos; de parte de quienes han hecho acto de presencia a la miseria del siglo, para emplear los términos con que una revista de Francia calificaba las tentativas doctrinarias de la joven generación dirigidas a superar los regímenes políticos actuales”.

DIALÉCTICA DE LA EXISTENCIA

“Así como Hegel sigue siendo el maestro de la dialéctica intelectual en los tiempos modernos —dice Jean Wahl—, Kierkegaard es con Nietzsche el maestro de la dialéctica de la existencia; nos enseña el arte de los contrarios en la vida; y si el espíritu no es siempre, ni sobre todo, síntesis, sino lucha entre dos contrarios mantenidos en su pureza,

y al mismo tiempo esfuerzo para pensar lo que los sobrepasa y reside más allá de ellos, si es concebido como el monólogo ante la realidad que lo excita, lo atrae y no le responde, el pensamiento de Kierkegaard es uno de aquellos en que mejor se ha manifestado el carácter del espíritu". Estas palabras me parecen muy exactas y podrían aplicarse con ligeras variantes a Miguel de Unamuno. Junto con Dostoievsky, Joseph de Maistre, Carlyle, Nietzsche, Leon Bloy, Charles Péguy, Kierkegaard y Unamuno han enriquecido magníficamente el acervo espiritual de su tiempo. Nos muestran la identidad de los conceptos de hombre y persona, vale decir el carácter libre y creador del ente humano; irreducible a la causalidad natural, ni instrumento del Estado, ni átomo de la sociedad; sino una unidad primordial. Nos enseñan la grandeza y la miseria de nuestra existencia. Ellos dan testimonio de las profundas incógnitas a que está abocada la filosofía moderna y del riesgo de la situación del hombre en nuestro tiempo.

CARLOS ALBERTO ERRO

LA INAUGURACIÓN DEL MONUMENTO

Debía de ser en el mes de octubre, pues el sol, las moscas y las estrellas federales tapizaban el pedestal de escalones grises, cerca del pasto donde nacen las sombras benefactoras de la plaza. El monumento estaba vendado como un herido o como un altar en semana santa.

Una pequeña banda de música acompañaba los movimientos lentos del público. La música contenía sonidos ásperos y oxidados; frecuentes partículas de arena se infiltraban entre las notas; era una música recia; quedó interrumpida antes de que empezaran los discursos, y las damas de beneficencia se abanicaron ceremoniosamente con abanicos negros de papel atados con cintas de crespón. Los pañuelos de las damas revoloteaban de los ojos al pecho, y del pecho a los ojos, como pequeñas banderitas. Luego se descorrieron los lienzos y apareció el general Drangulsus, de mármol pentélico, sentado frente a un escritorio con una mano en la sien y la otra ligeramente levantada.

—¿Por qué no habrán hecho una estatua ecuestre?

—Es más adecuado para un general — comentaba el público.

—Es admirable como está concebido.

—¿Por qué no aprovechan de estos mastodontes para construir un espacioso pabellón interior? Por ejemplo, esta enorme piedra contra la que se apoya la estatua. ¿Para qué sirve? Tan sólo para quitar el

aire y la vista — decía un hombre que buscaba un mingitorio. Su compañero le contestaba accionando ampliamente:

—Con esta estatua va a suceder lo mismo que con la de Mitys en Argos. ¿Lo recuerda? La estatua de Mitys mató al hombre que lo había asesinado.

—Y en este caso ¿quién es el asesino? —preguntó el otro, mirando melancólicamente los árboles.

—Me extraña su falta de perspicacia —le contestaron. Y el que así hablaba hizo una apreciación malévola sobre el escultor.

—Aquí van a poner una fuente —dijo el guarda por centésima vez, indicando un hueco entre las piedras.

—El general Drangulsus tenía miedo a los caballos. Dirigía las batallas desde su escritorio. Dejaba morir a sus soldados y permanecía sentado en un cómodo sillón de cuero. Ese escritorio daba sobre una terraza circular, desde donde se dominaba la ciudad. En su primera campaña en las sierras, cuando tuvo que ir a caballo como un simple soldado, no tardó en morir de miedo —dijo la voz de Domingo Alopex. Estaba en el banco de la plaza. Nadie lo oyó, él mismo no prestaba gran atención a sus palabras, parecía recitarlas de memoria. Una niña de cinco años jugaba un poco más lejos.

Se acordaba de esa última batalla y del general Drangulsus, con sus bigotes negros. Se acordaba del reloj de oro y de las manos cuadradas con las palmas cortas y rojas. El general Drangulsus tenía un telescopio y varios anteojos de larga vista que repartía como un aperitivo entre sus oficiales de estado mayor. Anticipaba las batallas en grandes trazos rojos, sobre los planos innumerables de la ciudad. Veía desplegarse bandadas de aeroplanos, regimientos de infantería, artillería, caballería; vistos desde esa terraza, los soldados eran chicos y resistentes como soldados de plomo.

Domingo Alopex cruzó las piernas y apoyó un brazo atentamente contra el respaldo del banco. Era el atardecer y la gente se iba de la plaza.

La chica de cinco años se le acercó corriendo, y súbitamente extasiada, gritó, golpeando las dos manos: “¡Mire, mire qué lindo! El júbilo crecía. “¡Mire, mire!”, sus exclamaciones iban acompañadas de saltos. Esa niña pequeñísima y delirante era su hija; le golpeaba los hombros, le tironeaba el traje. Domingo Alopex no veía nada de extraordinario, pero después de un rato alzó los ojos y vió la luna. Su hija acababa de descubrirla. No era una luna enorme, sino modesta y pálida. La chica abandonó su asombro y siguió jugando.

Domingo Alopex se acordó de otro asombro y de otra infancia. Surgió en su recuerdo, nítida, limpia, la panadería de los padres de José Drangulsus, “La Media Luna”.

Él y Drangulsus (que entonces se llamaba Drangolino) eran del mismo pueblo. Un pueblo de campo, con calles anchas y desnudas.

Un día, Domingo Alopex esperaba solo frente al mostrador de la panadería. Se acordaba de aquel día con precisión. Su madre lo había mandado a comprar cinco centavos de pan. Tenía cinco años y un delantal blanco con grandes bolsillos. La panadería estaba sola. Domingo respiraba el olor a pan moviendo lentamente los labios. Imi-tándola a su madre, golpeó las dos manos y dijo: “Ave María”. (Creía que la mujer del panadero se llamaba “Ave María” y le encontraba cierto parecido con las aves de su casa). Nadie contestó. Miraba las canastas de pan, los chocolatines y las medias lunas apiladas en los estantes como en un altar, y, un poco más lejos, en un rincón, los privilegiados pancitos de salud cubiertos con un tul de mosquitero blanco. Súbitamente se dió cuenta de que había alguien

en el cuarto. Un chico de su misma edad salió de atrás del mostrador, sonriendo. Tenía un sombrero de paja y un látigo en la mano. A Dominguito le pareció reconocer esa cara. No sabía en donde vivía el chico, pero lo había visto muchas veces de lejos en la calle, rondando siempre frente a la panadería; debía de tener su misma afición al pan y a las medias lunas. Inexplicablemente, Domingo empezó a tocar las medias lunas, a palmotearlas y comerse las puntas; ya no le interesaban, sólo quería deslumbrar a ese compañero desconocido. Domingo iba guardando las medias lunas en el bolsillo. Se llenó los bolsillos de chokolatines. Levantó el tul y tomó dos pancitos de salud. El chico desconocido asentía con un movimiento de cabeza. Se había entablado una conversación entre ellos, una conversación muda y asombrosa que aumentaba entre el zumbido de las moscas y el olor a pan. Domingo se enardeció en el juego hasta que tuvo los bolsillos llenos. El chico desapareció por la puerta entreabierta. Simultáneamente entró una señora gorda, navegando entre los pliegues de su vestido, con un plumerito en la mano. Majestuosa, se acercó al mostrador y le vendió cinco centavos de pan, pasando dos o tres veces el plumero por los panes, antes de envolverlos. En este instante Domingo sintió la gravedad de las circunstancias. La presencia del "Ave María" lo conmovió. Sus bolsillos le dolían, con dolor de barriga hinchada. Había algo mágico en el movimiento de ese plumero, algo religioso en la manera en que las dos manos blancas del "Ave María" envolvían los panes. Domingo estiró sus brazos para alcanzar el paquete. Retrocedió al ver un hombre grandote y rubio en el marco de la puerta; sin duda era el dueño de la panadería y junto con él apareció de nuevo el chico del sombrero de paja. El hombre se acercó y lo miró detenidamente y luego, dirigiéndose al chico, gritó: "¿Es éste? ¡Me extraña! ¡Un hijo de Luis Alopex, robando!" El chico del sombrero de paja lo apuntó con el dedo: "Es él, papá. Es él", y acercándose sacudió los bolsillos de Do-

mingo haciendo caer el contenido. El dueño de la panadería tosió fuertemente y miró a su mujer. “Vamos a tener que apuntar todo esto en la cuenta de la señora de Alopex”. Le revisaron uno por uno los bolsillos, los del delantal blanco, los del saquito gris que llevaba debajo del delantal y los del pantalón. Minuciosamente hicieron la cuenta: 20 chokolatines, \$ 1.00; 2 medias lunas, \$ 0.05; 2 pancitos de salud, \$ 0.10. “¡Qué bolsillos!”, no cesaba de repetir la mujer del panadero. “¡Qué bolsillos de prestidigitador. Empieza temprano el niño. No lo dejaremos ser amigo de Josesito”.

Domingo Alopex salió corriendo de la panadería. Corrió tres cuadras, corrió cinco cuadras y entró a la estación del pueblo. Se escondió en la sala de espera y allí, entre un amontonamiento de papeles y escupidas, comió el último chokolatín que había quedado dentro de su gorra; estaba caliente y derretido y tenía gusto a tierra. Desde aquel día no volvió a la panadería “La Media Luna”.

Tenía ya diez años; fué entonces que José Drangulsus empezó a repartir el pan. Dos veces por semana la jardinera pintada de rojo, atada a un caballo tordillo con cascabel, pasaba frente a la casa de Domingo Alopex, y José, tapiado entre las lonas del carrito, gritaba: “¡Ladrón! ¡Ladrón!” modulando la voz como en un canto. El canto tenía escasas variaciones. “¡Ladrón de medias lunas! ¡Ladrón de chokolatines!” Domingo esperaba este suplicio todas las mañanas. Sabía que si no lo esperaba, sabía que si se alejaba de la puerta y se distraía, la voz iba a crecer hasta alcanzarlo detrás de la casa, en el excusado, en el terreno baldío, en casa de su tía a dos cuadras, en cualquier parte que estuviese y a cualquier distancia.

Domingo se asomó una mañana aureolado de esperanza. En el terreno vecino, un aviso de remate se había caído y se agitaba con

el viento, como un enorme pájaro rojo. Sin dificultad pudo arrancarlo y luego, acurrucado contra la pared, quedó esperando con el trapo plegado entre los brazos. El carrito tardaba más que de costumbre. El trapo estaba ya húmedo de sudor en las extremidades, donde las manos de Domingo Alopex se contraían. Se le hundían las uñas en las palmas. Cuando iba acercándose el carrito, antes de verlo, ya se oía el canto monótono: “¡Ladrón de chocolatinas! ¡Ladrón de medias lunas!” Domingo se abalanzó agitando el trapo rojo encima de la cabeza del caballo. La jardinera voló por el pueblo a una gran velocidad, dió mil vueltas alrededor de la manzana hasta que volcó en una zanja. Los panes y el chico saltaron sobre el barro. Algunas personas se asomaron a las puertas de sus casas, riéndose al ver al hijo del panadero transformado en un negro, rodeado de panes negros, pero al acercarse vieron que le sangraba la nariz. El hijo del panadero lloraba, tenía la nariz rota y una contusión en la pierna izquierda.

Desde aquel día no volvió a pasar en la jardinera. Su padre probablemente no le permitió repartir el pan, juzgándolo inapto para el manejo de vehículos. Fué puesto pupilo en un colegio. Luego se comentó en el pueblo que un señor rico lo protegía y que gracias a él había entrado en el colegio militar. La panadería “La Media Luna” se clausuró: los dueños se habían ido a otro pueblo.

Después de muchos años, ya instalado en la ciudad, Domingo Alopex se acordaba todavía del repartidor de pan cuando comía medias lunas con su novia en una panadería. El recuerdo de aquel pueblito de campo no lo atormentaba de nostalgias. Había conseguido un empleo en la Aduana. Vivía feliz entre calles oscuras. Su novia era exactamente como él la había soñado: robusta y rosada, con los pechos abultados como dos almohadones. Una vez casados iban a vivir en casa de la

novia, en dos pequeñas habitaciones con cocina y comedor, en los fondos de la casa. Faltaba un mes para el casamiento. Había que empapelar las piezas. Se usaban entonces los papeles con grandes flores rojas y violetas. La familia de la novia llamó a un empapelador. Tardó una semana en empapelar las habitaciones. La novia, queriendo prepararle una sorpresa, le tenía vedada esa parte de la casa. Deseaba mostrarle las habitaciones ya listas, con el hermoso papel que ella había elegido.

Al fin de esa memorable semana, Domingo, sin pedir permiso, aprovechó que la familia hubiera salido a pasear y entró en las habitaciones del fondo. Él también tenía una sorpresa reservada: un mueble para el comedor, un aparador de cedro lustrado, con incrustaciones de imitación ébano. Durante una semana entera Domingo Alopex se había enloquecido recorriendo mueblerías, deseando todas las camas para su noche de bodas, deseando todos los roperos para la ropa de su novia, todos los sillones para recibir visitas, todos los aparadores para el comedor. Los muebles del dormitorio iban a ser regalo exclusivo de los tíos de la novia. Faltaban los muebles del comedor. Había que tomar las medidas de la pieza para saber de qué tamaño tenían que ser. Buscó un centímetro en el costurero de su novia, cruzó el patio en puntas de pie, abrió una puerta despacio. Primeramente vió las dalias grandotas de papel (eran sin duda hermosas y frescas), luego un enorme pincel en el suelo, los barrotes dorados de la cama. Vió las cosas con la precisión con que se ven en medio de una gran desgracia. Vió una media arrugada y vió un hombre y una mujer abrazados. Quedó inmóvil. Como en los sueños quiso correr y no pudo. El hombre se incorporó. Era empapelador, tenía que ser empapelador. Sin embargo no llevaba ninguno de los distintivos, ni gorrito de papel ni resfrío. Había una gran intimidad entre él y las flores atroces que lo rodeaban. Era el poseedor de aquel jardín exhuberante. Se incorporó lentamente y, cuando estuvo de pie, Domingo vió crecer en ese hombre una imagen

conocida. El ceño de la frente, la boca sin labios, la nariz ligeramente aplastada en un rostro monstruoso de niño; todos esos rasgos fueron creciendo y acomodándose en un rostro de adulto. Lo miró fijamente. Drangulsus no podía ser más idéntico a sí mismo. Pero su novia era irreconocible. Nunca la había visto despeinada, con la blusa desabotonada, con las medias arrugadas. Parecía una prolongación exuberante, infernal de las dalias, el rostro de su novia rodeado de cabellos ascendentes como pétalos abiertos. Domingo no se movió; una enorme vergüenza se apoderó de él frente a esa novia inesperada; tropezó contra la escalera que se vino abajo. Drangulsus se creyó agredido y se le echó encima amenazándolo con una silla. Los dos hombres lucharon a puñetazos contra las dalias. En la casa de al lado no faltó quien se asomara al balcón respondiendo a los gritos con otros más agudos. Los vecinos hicieron intervenir a la policía. Al día siguiente el nombre de Domingo Alopex apareció en los diarios. La policía le atribuyó un ataque de demencia. Domingo Alopex, mucho tiempo después, dudó si había o no soñado la escena. Pensó volver a casa de la novia; se la imaginaba sentada pacientemente en el patio, con el cabello muy bien alisado, la blusa cuidadosamente abotonada sobre los pechos; pero las dalias rojas intervenían con las cabelleras despeinadas y lo invadía un gran malestar. No había vuelto a verla. La nitidez de su recuerdo crecía. No sabía en donde empezaban las invenciones que el tiempo había agregado a su recuerdo.

“Flores amontonadas como estas”, pensó Domingo Alopex alejándose del monumento por los caminos solitarios y anochecidos del nuevo rosedal. No comprendía todavía la diferencia que había entre una dalia y una rosa. En los arcos tejidos de alfajías verde veronés, trepaban los rosales de apariencia artificial. Las rosas rojas y rosas solferino

floreaban con la misma abundancia que las dalias del papel floreado. Había dos regiones, dos climas en esa plaza. En el centro, todos los colores aglomerados en torno al monumento; en los bordes, un país inexplorado, con lagos profundos de basura. Domingo Alopex se acordó de la guerra; de las basuras que dejaba el ejército en los lugares donde acampaba.

Hacía sólo diez meses que se había casado con una maestra de piano y tuvo que dejarla para enrolarse. Cuando estalló la guerra, Drangulsus había sido ascendido incansablemente en pocos meses. Su fotografía aparecía en todos los diarios. ¿Cómo había llegado a ser general? Domingo Alopex no podía comprenderlo y menos pudo comprenderlo cuando cayó bajo su mando, en el regimiento 16 de caballería.

Entonces volvió a verlo de cerca, cubierto de galones, medallas y condecoraciones atadas con cintas de color turquesa. Había ganado numerosas batallas; era el ídolo del pueblo. Miedoso como siempre, sentía con fervor su vocación de estatua.

Llegó un día en que el general Drangulsus tuvo que recorrer con su regimiento, antes de llegar a la zona de combate, un camino entre despeñaderos. Tenían que recorrerlo a caballo, subiendo y bajando en los senderos estrechísimos de las montañas. No había sino dos caminos: uno muy largo, con infinitas curvas rodeando las montañas, que siguió el regimiento de artillería una semana antes, y otro más corto, que siguió Drangulsus con su ejército. No había ningún lugar de aterrizaje para los aviones.

Fué en aquellos días que empezaron a escasear los caballos. Había una peste y muchos se morían misteriosamente entristecidos. El general Drangulsus tenía dos caballos especialmente mansos y fuertes que iban salvándose.

Domingo Alopex resolvió rápidamente perder los caballos del general Drangulsus. Deseaba volver a ver los ojos desorbitados de

miedo en la cara de ese hombre. Las coincidencias no faltan; Domingo Alopex estaba en la sección de las caballerizas. Curaba los caballos enfermos, los bañaba cuando era posible, y les daba de comer. La empresa, en un principio, parecía difícil. Los centinelas hubieran sospechado, al verlo alejarse con los dos caballos. No había manera de perderlos, ni de matarlos directamente, pero Domingo Alopex encontró el modo más fácil para que se enfermaran: darles raciones excesivas de maíz. Los caballos estaban acostumbrados a pequeñas raciones de maíz mezcladas con avena. La noche que acamparon en una meseta extraña, rodeada de montañas distantes, verdes y violetas, los caballos ya estaban enfermos.

Era una noche tibia con corrientes frescas, como se encuentran, a veces, en las aguas de un río. Era una noche con varios cielos de todos tamaños. Alopex, tendido sobre el pasto, no participaba de las conversaciones de los soldados reunidos en cuclillas alrededor del asado. En la oscuridad surgían los árboles como dalias gigantescas, con cabelleras de fuego, y el rostro de su novia estaba prendido en el centro de cada una de esas dalias. Millones de rostros se dibujaban nítidamente contra el follaje ascendente de las cabelleras, nítidamente ¡oh! cuanto más nítidamente de lo que Domingo Alopex había visto a su novia cuando estaba cerca de ella.

A la mañana siguiente hubo que buscar otros caballos para el general Drangulsus. Se habían encargado tropillas al este, al norte, al sudoeste, pero la mayor parte se morían en el camino. Quedaban potros imposibles de montar; se hubiera necesitado por lo menos un mes para amansarlos. Alopex ofreció el zaino suyo, diciendo que era muy manso. Realmente, era extremadamente manso; sólo tenía un defecto en un ojo. Alopex guardaba el secreto: para poder montarlo sin riesgo, había que vendarle el ojo. Cuando sus compañeros le preguntaban por qué el zaino llevaba un ojo vendado, Domingo Alopex inva-

riablemente les contestaba que su caballo tenía una herida que las moscas verdes apeteían; tenía miedo que la herida se agusanara. A veces, para hacer caer los gusanos, ataba el cráneo de un perro alrededor del pescuezo del caballo. Él era el único en conocer el precioso secreto encerrado en el ojo del zaino. Con el ojo descubierto, los precipicios lo enloquecían; inmediatamente que veía un precipicio, una rabia sorda se apoderaba del animal, parecía querer medirse con las montañas. Parado sobre las patas de atrás, embestía contra las piedras, con la boca entreabierta, entre nubes de espuma. Jadeante y con las crines despeinadas, un mapa de venas se le abría en la panza.

Ya hechos todos los preparativos, el general apareció montado en el zaino. El animal no llevaba el ojo vendado. Empezaron a desfilar las tropas por el despeñadero. El zaino anduvo un trecho largo sin tropiezos, hasta que llegó a un sendero angostísimo, costeano un cerro; cuando vió el precipicio se quedó quieto, abriendo el ojo desmesuradamente y mirando fijo, con la cabeza gacha, luego se ladeó y volvió a mirar el mismo punto con el ojo ensangrentado. No tardó en pararse sobre las patas de atrás; quiso trepar las piedras laterales. Varias veces repitió los mismos movimientos y el general, con los ojos desorbitados, sintió miedo y vergüenza, miedo y vergüenza, y luego miedo, únicamente miedo.

—Sujete las riendas. Sujete las riendas. No lo castigue — resonaba la voz de un teniente; luego se unieron otras voces en coro. “No le tire las riendas. No le tire las riendas”. El caballo bajaba y subía las orejas; sus decisiones estaban encerradas en ellas. Luego, en un instante que pareció breve a Domingo Alopex, y eterno al general Drangulsus, caballo y jinete rodaron uno sobre el otro hasta que se estrellaron contra las piedras en el fondo del abismo.

Y ahora, después de dos años, ya terminada y ganada la guerra, Alopex volvía a encontrarse con Drangulsus. Esa plaza era la más

próxima a su casa. Desde hacía dos meses, cuando salía para la oficina y volvía, pasaba frente a la plaza donde estaba el monumento vendado. No se detenía nunca debajo de los árboles. Siempre estaba apurado, pero ese día había tenido que llevar a pasear a su hija. Su mujer estaba enferma. Un dolor de cabeza bastaba para estirla como una muerta sobre la cama. Esa mujer no era opulenta y mágica como su primera novia; era la sombra de una mujer delgada y arrugada, con el cabello ya blanco en las sienes. Solamente esa hija los rejuvenecía, esa hija de cinco años.

Domingo Alopex alzó los ojos y se sentó de nuevo en el banco. Un extraño ruido parecía vibrar dentro del monumento. Era como el terco zumbido que encierra una colmena en verano.

La hija corría, alejándose de él. Su mujer le había dicho, “No la dejes jugar lejos de ti, come piedritas y es capaz de correr hasta la calle donde pasan los automóviles”, y al despedirlo en el umbral de la puerta todavía le había gritado: “cuidado con las piedritas, cuidado con los automóviles”.

Su hija se agachó y recogió un puñado de piedras, las guardó en el hueco de su mano, eligió una, cuidadosamente, y se la puso en la boca; Domingo la veía moverse, desde lejos, como si fuese a través de un vidrio; comió una piedra, dos, tres. No las escupía. Se veía el difícil movimiento que hacía para tragarlas. Alopex se levantó del banco y llamó a su hija que iba corriendo en dirección a la calle. La hija volvió súbitamente. Golpeó las dos manos gritando: “¡Mire! ¡Mire qué lindo!” Alopex ya conocía la causa del júbilo. Alzó los ojos, y miró la luna. Pero el índice de su hija apuntaba más abajo, apuntaba a la horrible estatua del general Drangulsus. Alopex no tuvo tiempo de verlo: el monumento se le vino encima y lo mató sin gritos.

Asombrosamente la chica llegó sola, esa noche, a su casa.

SILVINA OCAMPO

E S T A C I O N E S

*Corre por la verde primavera,
y de un brinco,
salta la montaña*

*Colúmpiate borracho
en la soga de la campana,
y verás cómo se vuelan
todas las palomas del campanario*

*Está toda la noche
en ese almendro
que es un enjambre inmóvil
de mariposas blancas*

*Deja en la orilla lo que no te sirve
y desliza en el agua de la luna
para arriba...
Hacia la luz.*

*Sutileza del dolor que es alegría,
sutileza inverosímil...*

G O T E A N D O L U Z

L A T E R R A Z A

*Se me ha caído mi vida de las manos y se ha roto, como una sopera llena
!contra el suelo.*

El inmútable asombro que sube de ese charco...

Mi vida... Mi vida a la que quiero como a una mujer que se ha ido.

Estoy solo, con el asombro que sube de ese charco inmóvil.

No brotará ningún esfuerzo nuevo...

Una tragedia viscosa en el recuerdo y la maraña de mis noches

El espanto vacilante y mis manos que tiemblan de sollozo en el vacío

Sólo la noche es limpia y las estrellas cantan y son blandas.

ADAN C. DIEHL

LA IMAGEN VISUAL Y LA IMAGEN VERBAL

La viva controversia despertada por los entrepaños, atribuidos al Giorgione, que fueron adquiridos por la Galería Nacional *, trae nuevamente sobre el tapete el tema de la "pintura poética". Este es el problema que, en otra forma, domina todas las cuestiones en torno al surrealismo. Y la enseñanza que proporciona este debate puede aplicarse, desde luego, a ese otro problema — más sutil y complicado — de las relaciones generales que existen, en todo arte pictórico, entre las imágenes de orden visual y las de orden verbal. Pues el problema está

* La National Gallery adquirió cuatro paneles de tema bucólico y mitológico, en los cuales, ante un bello rompiente, se destacan las endebles figuras de Damon y Thyrsis. Se han pagado muy caro porque estaban atribuidos a Giorgione; y, aunque fuera obra de juventud, se paga alta siempre, por lo escasa de su labor, la del Caballero de Castelfranco. Pero, poco después, se ha puesto en tela de juicio la autenticidad de esos entrepaños. Y los críticos y expertos de Inglaterra han polemizado con el director del Museo empecinado en la atribución primera. Según ellos es obra de escuela: quién lo atribuye a Previtale y quién a otro pintor de Bergamo. Como el escándalo vulnera los intereses del Tesoro, el debate ha llegado hasta el propio Parlamento.

El hecho ha dado lugar, además, a estas otras páginas, de comentario sosegado, que a continuación traducimos. Son de Roger Hinks, crítico de arte moderno en *The Criterion* y encargado del departamento de arqueología griega y romana en el British Museum. Se inspiran, no sólo en los precitados paneles, sino en el famoso y enigmático cuadro titulado "La tempestad" que fué asimismo fuertemente tasado en una transacción reciente. Pero la principal inspiración, y el interés primordial, de este ensayo se halla en la destreza con que el escritor inglés se expresa respecto a la poesía, siempre y donde quiera que — verso, pintura o música — la encuentra. A. MARICHALAR

latente, ahí, por mucho que los morfólogos de la anterior generación hayan procurado eludirlo. Pero no se avanzará realmente en la inteligencia — no ya en el deleite — de la pintura europea en tanto que no se elucide, de una manera franca, este problema. Ocasión a tal examen no puede ofrecerse más oportunamente que con la aparición de una obra nueva de estilo giorgionesco, puesto que en aquello en que únicamente coinciden todos los críticos del Giorgione es en reconocer que su encanto no es puramente “formal” y que hay una cierta calidad “literaria” en su obra, peculiarmente característica de ese genio. Pero cuando tratamos de inquirir, con alguna fineza, cuál pueda ser este ingrediente “literario” y cómo actúa sobre el sentido visual del espectador, las respuestas que recibimos son decepcionadoramente vagas e imprecisas. Pater insinuó cierta analogía “musical”, pero dejándonos en la duda de si pensaba en Bach, en Chopin, en Palestrina o en Wagner. No; no se explica a Giorgione con sólo llamarle “musical”, a no ser que se defina la comparación con más exactitud, diciendo, por ejemplo, que el “Concierto Campestre” del Louvre sugiere un madrigal de Orlando di Lasso o que “La Tempestad” evoca un aria de Monteverde. Y no han faltado tales comparaciones; mas es significativo que, en ambos casos, el cuadro de Giorgione haya evocado una obra de doble naturaleza, tonal y verbal, en la que el ascenso y el descenso de la melodía se hallaba confundido, hasta cierto punto, no sólo con el timbre, sino también con la asociación poética de las palabras. No es imposible que el mero sonido de un madrigal de Orlando di Lasso nos cause deleite, pero este placer se acrece si conocemos el poema de Petrarca del cual nace. Y nos vemos obligados a confesar que dicho deleite no proviene de dos obras aparte — un poema y una canción — sino de un solo poema-canción en el cual la música y las palabras brotaron juntas sin aceptar disociaciones. Análogamente es posible discernir un placer en la contemplación de la forma y color de “La Tempestad”; mas un instinto natural nos lleva a la pregunta de quiénes puedan ser aquella mujer desnuda y su niño y por qué el militar pensativo los está mirando. Puede uno satisfacerse con la explicación

de que están ahí simplemente “para componer”; pero es difícil. Tan difícil como hallar un poema en idioma extraño que —por hermoso que sea su sonido— resulte tan conmovedor como otro que tiene un “sentido” para nosotros. Y el hecho de que esto sea así nos lleva a sospechar que, incluso la música —la más pura de las artes— nos conmueve en parte por asociación y no enteramente porque vulnere nuestros reflejos de un modo directo a pesar de que no acertemos a decir qué otro hecho, más allá de sí misma, ha evocado la melodía. De aquí deducimos que la cuestión principal que a la crítica atañe, consiste en diferenciar entre el encanto directo y el encanto indirecto con que nos seduce una obra de arte.

El contacto directo es una función psicológica, oscura en su detalle, y que continuará siéndolo en tanto que no comprendamos todo nuestro aparato perceptor mucho mejor que lo hacemos ahora. Pero esto, por lo menos, está claro: hay ciertos ritmos, ciertas armonías y ciertas proporciones que nos dan una sensación inmediata de bienestar, y hay otras que no nos la dan. La estimación de estos impulsos periódicos no es tarea enteramente instintiva, puesto que es posible iniciar el oído y la vista hasta deleitarnos con armonías, que sin tal iniciación serían incomprendibles o desagradables a nuestros sentidos. Pero —naturales o adquiridas— dichas susceptibilidades se ejercen de una manera inmediata y activa. El sentimiento de satisfacción que obtenemos de una armonía progresiva, de una frase melódica, de una masa bien proporcionada, se nos aparece como siendo una experiencia activa y no pasiva. El fenómeno de sentimiento o “*Einführung*”, mediante el cual proyectamos, dentro de lo contemplado, la sensación de equilibrio físico que percibimos en nuestros propios cuerpos, no es un simple reflejo involuntario: es un acto, más o menos deliberado, de nuestra voluntad consciente, y podemos participar, con mayor o menor vehemencia, en este experimento imaginario.

Por otra parte, el encanto indirecto es mucho más sutil. Las asociaciones que evocan una forma o un sonido son involuntarias: dos palabras, dos notas, dos masas se yuxtaponen; y descubrimos un misterioso

movimiento en nuestra mente, que antes hubiera sido insospechable y que, después de acontecido, esquiva todo análisis. Nos damos cuenta de que esa yuxtaposición de dos elementos nos trae a la memoria, poderosamente, algo, pero casi nunca podemos decir lo que es ese algo; pues la asociación poética tiene como característica el ser positiva y difusa, puesto que la impresión que causa en nuestra mente, siendo peculiar e inconfundible, es, no obstante, inexplicable. En este sentido la poesía parece detentar una posición intermedia entre la música y la pintura. En la música el campo abarcado por la asociación es tan difuso y generalizado que apenas nos damos cuenta de que la música “significa” algo externo a ella misma: es más, el aficionado a la música “absoluta” negaría la existencia de cualquier “significado”, desaconsejando todo intento de proporcionar a ese significado inteligencia por medio de un programa. En cambio, el campo de la asociación en la pintura se halla tan localizado que podemos explicar, a menudo, las razones por las cuales nos conmueve un cuadro, independientemente de su encanto plástico; podemos designar el bello rostro, el brocado suntuoso, la puesta de sol fulgurante, apreciando hasta qué punto el placer se deriva de la imagen pintada y procede de algo que valoramos por sí solo en la Naturaleza. La imagen poética se interpone entre estos dos extremos: el de asociación generalizada y el de asociación localizada. Nos encontramos con que la poesía tiene en común con la música el tratar de lo que es positivo y ambiguo. Y advertimos que la poesía comparte con la pintura ese embeleso, tan grato a la visión interna como al oído: no en vano hablamos de “imagen”. Entre la poesía y la música hay un tracto en el que el sonido y el sentido se juntan. Entre la poesía y la pintura emerge el sentido de la vista. Podría, pues, parecer que la poesía es un intento de reconciliar los actos del oír y del ver en una sola forma simbólica. Queda por medio el problema del sentido, del significado: la relación entre el signo y aquello que significa. Tal es el problema del símbolo.

En último extremo, todo acto de la mente es simbólico: representación de algo que no es ello mismo. Sólo la Naturaleza es lo que es,

desprovista de todo comentario, y cuanto hace o dice el hombre es un comentario a esa obra maestra de la pura evidencia. Es más, tales comentarios son, excepcionalmente, más o menos simbólicos por el mero hecho de que no son idénticos a la cosa descrita. Un árbol es simplemente un árbol y no un símbolo; pero la palabra árbol es simbólica: es una representación de un árbol como lo son las voces *arbre*, *baum*, o *dendron*. Este hecho tan sencillito, y tan obvio, no ha logrado evidencia, sin embargo, más que después de largos esfuerzos de diferenciación; y en la práctica, cuando empleamos la palabra simbólico, lo que queremos decir es “comparativamente indiferenciado”, en oposición a “literal”, que significa, aunque nos parezca paradójico, “comparativamente diferenciado”, puesto que el mero hecho de que hayamos reconocido un nombre como compuesto de letras (símbolos) demuestra que somos capaces de distinguir cada nombre de la cosa a la cual este nombre pertenece.

Es condición del pensamiento abstracto poder distinguir, con entera claridad, entre una cosa y su nombre; a dicha facultad es a lo que llamamos inteligencia, y la forma verbal a cuyo través actúa la inteligencia, llámase prosa. Es condición de la imaginación no distinguir netamente entre una cosa y su nombre; y su expresión verbal es la poesía. En la historia de la mente la inteligencia nace de la imaginación, al desarrollarse el poder de distinguir entre las cosas y sus nombres; y del mismo modo nace la prosa de la poesía si no entendemos por prosa, meramente, las lucubraciones, en voz alta, de Monsieur Jourdain, y, al contrario, llamamos prosa al pensamiento abstracto concatenado que se expresa en forma verbal. Observaremos, no obstante, que la prosa no inflige el golpe de gracia a la poesía (aunque Hegel lo creyese) y que la inteligencia no basta a que sea superflua la imaginación. La claridad mental se logra a costa de un precio; y ese precio es la depauperación del poder emotivo de las palabras. Cuando las palabras se hacen literales y se reconoce públicamente su carácter convencional, pierden poder magnético y capacidad para crear la imagen, convirtiéndose en meras papeletas. Pierden su virtud. No obstante, esta devaluación no se acaba

del todo —por fortuna—, pues una palabra permanecerá por fuerza siendo un símbolo, y a los poetas les habrá de ser siempre posible magnetizar de nuevo las palabras de tal modo que puedan atraer otras palabras y erigir esas cargas misteriosamente emotivas que hemos dado en llamar imágenes poéticas. Sea una palabra desabrida e inerte, se trueca, a manos del poeta, en mágicas combinaciones hasta convertirse en radiantes imágenes de belleza:

Charmante station de chemin de fer...

Esta brusca retirada de la prosa hacia la poesía, es también una característica de la pintura, aunque, en tal caso, las circunstancias se complican un tanto por el hecho de que el artista no maneja unidades convencionales, como son las palabras, o incluso las notas musicales, sino tonos de color modulables hasta el infinito, y puede reproducir imágenes de una desoladora exactitud, "*affreusement ressemblantes*", como observaba Cézanne bajo los horrorosos efectos de fascinación que le causaba la obra de un contemporáneo. No obstante, del mismo modo que las palabras más corrientes se pueden moldear a la poesía, así se pueden extraer del espectáculo más triste, arcanos de belleza visual: Monet no menos que Rimbaud es diestro en materializar el encanto de las estaciones de ferrocarril.

¿Y cómo se logra esto? "Por selección", he aquí la respuesta fácil: omitiendo detalles sórdidos, simplificando, combinando hábilmente el color atmosférico. Pero esto, por sí solo, conduce únicamente a lo lindo y a lo pintoresco, como pueden atestiguar cientos de cuadros impresionistas de segundo orden. La auténtica visión poética yace más honda. Si volvemos, por un instante, hacia esa obra maestra de la pintura poética que es "La Tempestad" del Giorgione, nos llama la atención el hecho de que jamás reposa la vista largo rato sobre la superficie del lienzo. Apenas contemplamos la pintura propiamente dicha, ni consi-

deramos el perfil de los contornos. Un Holbein fija nuestra atención sobre la epidermis: sobre el pigmento esmaltado, sobre la seda, las pieles o la carnación que imita; y nuestra mente se desplaza, de un lado a otro, entre la realidad y la imagen, apreciando a cada cual en los términos de la otra. Que esta es la prosa de la pintura.

Consideremos, ahora, el "Enterramiento" que no llegó a terminar Miguel Angel: el tema sagrado —uno de los más conmovedores que imaginarse puede— ha sido trasmutado en un teorema del dinamismo, pero a tan sublime escala que la prosa —como la prosa en Bossuet— se eleva a un plano de acción heroica en el cual la poesía casi no tiene ya lugar. En contraste con esta prosa —la prosa grave, histórica en Holbein o magníficamente oratoria y atlética en Miguel Angel—, la poesía del Giorgione parece, por un momento, casi insubstancial; esto es como si nos volviésemos, de pronto, de Gibbons a Keats. Pero la comparación huelga, pues el mundo del Giorgione y el mundo de Miguel Angel no parecen pertenecer al mismo universo; debemos explorarlos con sentidos diferentes y con la imaginación enfocada de distinto modo. Y así como en la prosa escrita diríase que nuestra mente se detiene en las palabras, y que en la poesía escrita anda por entre ellas, de la misma manera en la prosa pintada descansan nuestros ojos sobre la superficie del lienzo mientras que en la poesía pintada la atraviesan, de parte a parte, hasta situarse en esos imaginarios intervalos que el artista insinúa pero que no llega a describir jamás. Y esto no obedece al azar histórico de que los pintores venecianos se hayan interesado por la atmósfera, en tanto que los florentinos han amado los contornos precisos: Paolo Veronese es un prosista y Piero di Cosimo es un poeta. La diferencia no está entre la tradición técnica o la evolución histórica, sino que reside en la visión personal del artista como individuo. Todos los pintores poéticos producen la impresión de que se han dejado algo por decir y que, no obstante, han conseguido sugerirlo: de aquí la disputa perenne, aunque vana, acerca de qué es lo que significa "La Tempestad". Tanto valdría

tratar de poner “el Fénix y la Tortuga” en la lengua de Jane Austin. Un Holbein, un Miguel Angel incluso, son explícitos: lo que tienen que decir lo ofrecen como una demostración lógica y comprobable en relación a una medida externa. Un Giorgione, en cambio, es implícito: cuanto se halla en el lienzo no es más que un pretexto: trampolín de la fantasía; y todo habrá de ser leído entre líneas.

Londres, 1938

ROGER HINKS

NOTAS

EL RÉGIMEN DEL TAPÓN *

Tiene sus inconvenientes el impedirle a un hombre respirar. También los tiene el impedirle hablar. Coserle los párpados y taponarle los oídos, mientras se le llena la cabeza, tiene sus inconvenientes. Ahora, por añadidura, se han puesto a enseñarle el "paso romano". Lo hacen marcar el paso. Bien pronto, todos los actos de la vida serán regulados con silbato. Un solo Fuehrer, un Duce, un Vodj, uno de esos hombres que nunca pueden equivocarse, reinará en medio de cortesanos degradados sobre millones de autómatas.

Pero tiene sus inconvenientes.

Primeramente, existen muchas personas que, a pesar de todo, no se complacen en sentirse envilecidas. En ser tratadas como menores, como pseudo idiotas, como individuos a quienes no se podría dejar sin peligro el uso de sus manos, de su voluntad, de su conciencia, de su inteligencia, de sus hijos y de su fortuna. Que no se complacen en sentirse, a cada instante, sin recurso alguno bajo la mirada del espía, bajo la vigilancia del gendarme y bajo la amenaza de la prisión y del revólver. Sí; aun en ese reino del Gran Mongol o del Nuevo Dahomey (cuyas diversas provincias hoy se llaman la U. R. S. S., Alemania e Italia, sin hablar de los anexos) deben de haber ciertamente algunas personas que no se complazcan en ello.

Existen también personas que se acuerdan de la guerra, de la vida en las trincheras, de los gases asfixiantes y de los lanza-llamas, de la matanza, de las mutilaciones, de los trenes atestados de niños y de padres de familia que se enviaban como ganado al matadero, de las regiones devastadas, y que se dicen que todo eso puede recomenzar de un momento a otro, que todo eso

* N. R. F. Setiembre de 1938.

depende del capricho y de la digestión de algunos hombres cuyo cerebro se encuentra en estado frecuente de fermentación.

Por último, existen bípedos todavía provistos de los signos exteriores de la humanidad, a quienes fastidia habitar en corrales herméticamente cerrados, con comederos pobremente surtidos, sobre los cuales vigilan atentamente centinelas armados con fusiles ametralladoras y bombas de gases asfixiantes. Entre ellos, no es la categoría menos inquietante la de los especialistas cuya función vital consiste en amar la justicia y buscar la verdad. Es cierto que se los puede poner en prisión o enviarlos al "Frente", como se dice. (También se puede pagarlos, y entre nosotros hay numerosos plumíferos y fracasados que encuentran el pan de Stalin, como encontrarían el pan de sus otros compadres, sabroso y nutritivo). Pero hay también silenciosos cuyo corazón se infla de odio y de indignación. Bastante odio, bastante indignación, bastante verdad, bastante justicia, para hacer estallar los recipientes más sólidos.

Souffre, ô cœur gros de haine, affamé de justice!

ha escrito André Chénier, la víspera de su ejecución. Y algunos días después era el mismo Robespierre, acompañado de su séquito, quien estornudaba en la canasta con aserrín.

Hay un proverbio chino que dice: Si gobernáis al pueblo con amenazas de muerte, llegará el día en que ya no tendrá miedo a la muerte.

Una comunidad, no más que un individuo, no puede prescindir sin inconvenientes de sus funciones esenciales. Y una de esas funciones es pensar. Una ciudad no puede prescindir de mercado (y precisamente en medio de los mercados alemanes se ve siempre una estatua que es llamada La Justicia: *Gerechtigkeit*). E igualmente un Estado no puede prescindir de un mercado adonde se llevan los productos intelectuales del mundo, los del presente, y los del pasado, y los del porvenir, para avaluarlos, para discutirlos, para distribuirlos, para utilizarlos o para rechazarlos. Y no sólo las ideas, sino esa materia prima que son los hechos. Hay un inconveniente, para un país totalitario, en que un pueblo asfixiado, embrutecido y hambriento, llegue a preguntarse si el poder al cual ha vendido su alma paga por ella el precio debido.

La palabra conciencia tiene dos sentidos: por una parte significa el sentimiento que tenemos de nosotros mismos, la facultad de mirar en el interior de

nuestra alma. Por otra, significa la facultad que posee esta luz interior de distinguir entre el bien y el mal. En la Gran Mongolia esta doble facultad es inútil. ¡Está bien lo que quiere Calígula, y está mal lo que prohíbe el R. Padre Ubu! ¡Y adelante con la máquina para idiotizar!

Asistimos a este espectáculo afligente: grandes países, que antaño fueron hogares intensos de cultura y de civilización (Alemania, Italia, ¿y por qué no Rusia, que en tiempos de los zares nos ha dado a Dostoievski, Solovieff y Mousorgsky?), reducidos a una esclavitud infinitamente peor que la de ningún estado asiático de la antigüedad. Países en donde está prohibido saber sobre la realidad exterior otra cosa que no sean las informaciones acomodadas por la censura, la asquerosa papilla masticada por un funcionario. En donde los niños, como en las épocas de los jenízaros, son sustraídos a sus padres. Países en donde los órganos encargados en todo momento de adquirir conciencia de las necesidades y del equilibrio de la comunidad, son sistemáticamente atrofiados y mutilados. En donde la historia es falseada, los libros expurgados o quemados, y la mentira erigida en dogma. En donde las doctrinas de agresión y de odio, las teorías de frenéticos y de primarios (como el racismo y el marxismo) son enhornadas a la fuerza en los auditorios embrutecidos. En donde la palabra es reemplazada por el aullido colectivo y la opinión por la claqué. En donde las murallas de los antiguos templos vociferan en letras de alquitrán: “¡Duce! ¡Duce! ¡Duce!” ¡En donde está prohibido saludar de otra manera que levantando la mano y jurando en nombre de Nabucodonosor! En donde la policía obliga cada mañana a ciento cincuenta millones de hombres a posternarse, la faz contra la tierra, ante el gorila más inmundo que jamás haya asumido una especie de parecido bestial con el rostro humano. “¡Tú eres nuestro sol! ¡Tú eres nuestro Dios!” braman esas multitudes, que en otro tiempo aclamaron a Nerón y a Heliogábalo, siguiendo un ritmo cuidadosamente reglamentado por la policía.

Tales son los Reyes de Oriente que nos anuncia el Apocalipsis.

El Papa ha dicho de todos esos tiranos que el *Señor se moja de ellos*.

No es el único.

PAUL CLAUDEL

NOVENTA AÑOS DESPUÉS DEL “MANIFIESTO COMUNISTA”

Karl Marx y Friedrich Engels, delegados de la “Liga de los comunistas” al congreso de Londres, publicaron en 1848 el *Manifiesto* que había de constituir con el tiempo la piedra fundamental de todos los movimientos proletarios del mundo. “La historia del *Manifiesto* —escribe Engels en 1890— es la historia del movimiento obrero. Hoy es incuestionablemente la obra más difundida, la más internacional de toda la literatura socialista, el programa común de millones de obreros de todos los países, desde Siberia hasta California”.

El *Manifiesto* ha envejecido en algunas de sus partes. Sus propios autores, en el prefacio de la edición de 1872, reconocían que el Capítulo III (crítica de la literatura socialista) era incompleto; que el Capítulo IV (posición de los comunistas frente a otros partidos de la oposición) estaba fuera de actualidad en su aplicación; y que en la parte final del Capítulo II (proletarios y comunistas) se aconsejaban medidas revolucionarias a las que no había que atribuir mayor importancia.

El *Manifiesto* no alcanza a tener 50 páginas, de las cuales más de la mitad, ya en 1872, no tenían otro interés que el histórico. ¿Cómo explicar que siga siendo un documento básico del comunismo internacional? Es que el primer capítulo del *Manifiesto* (burgueses y proletarios) y la mayor parte del segundo (proletarios y comunistas) constituyen un análisis social de una fuerza extraordinaria. Allí se encuentran, al mismo tiempo que los principios esenciales del marxismo, un estudio de la sociedad contemporánea que pone en relieve, quizás como en ninguna otra de sus obras, el poder de la dialéctica de Marx.

Para Marx, la base del estudio social de entonces (y analógicamente podríamos también decir de ahora) está formada por la historia de dos clases: la clase burguesa y la clase proletaria. El estudio de la clase burguesa y de la clase proletaria, consideradas en cuanto “clases”, es decir ante todo como “medios” económicos, constituye la clave de interpretación de los fenómenos sociales.

En un trabajo que actualmente se está reeditando en París *, he procurado estudiar los fenómenos sociales colocándome en el punto de vista diame-

* *Essai sur les Mentalités Contemporaines*. Louvain.

tralmente opuesto al de Marx, es decir acentuando el factor hombre y dándole la máxima importancia a su "mentalidad". La clase no es entonces sino uno de los factores que influyen sobre la mentalidad del hombre, pero que no lo determinan necesariamente.

El *Manifiesto*, sin embargo, tiene para mí una importancia trascendental: es el más poderoso ensayo hecho hasta el presente para explicar el hombre y los movimientos sociales con independencia de Dios.

Cuando se publicó, la concepción individualista liberal estaba en su apogeo. El "burguesismo" es también un ensayo de explicación social y humana que hace abstracción de Dios. El valor imperecedero del *Manifiesto*, es la destrucción "naturalista" del burguesismo. El valor actual del *Manifiesto* radica en el hecho de ser inexpugnable a la crítica burguesa. Si se quiere comprender a Marx, si se quiere refutar a Marx, y finalmente y sobre todo, si se quiere sobrepasar a Marx, es necesario, luego de haberlo asimilado, colocarse sobre un plano superior al del marxismo y del burguesismo.

Procuraré analizar brevemente la tesis expuesta por Marx en el Manifiesto del Partido Comunista.

1º Para Marx la burguesía es una *clase*, es decir un medio social.

He aquí su origen: "Los elementos de las primeras ciudades nacieron con los siervos de la Edad Media: de esa población municipal salieron los elementos constitutivos de la burguesía".

Su gobierno clasista: "El gobierno moderno no es sino un comité administrativo de los negocios comunes de la clase burguesa".

Y las luchas que engendra: "Los choques individuales entre el obrero y el burgués toman cada vez más el carácter de choques entre dos clases".

2º La clase burguesa está en evolución. Su origen es el siervo de la Edad Media. El punto culminante de su desarrollo es "el millonario de la industria, jefe de verdaderos ejércitos industriales: el burgués moderno".

3º Esta evolución y este desarrollo tienen consecuencias políticas: "Cada etapa de la evolución recorrida por la burguesía estaba acompañada por un correspondiente progreso político". Clase oprimida al principio, bajo el feudalismo; asociación armada en la comuna; república municipal más tarde; tercer estado. Finalmente, la burguesía acaba por ser dueña del poder.

El papel que ha representado es, por lo tanto, "esencialmente revolucionario".

4º Si la evolución burguesa ha sido la causa de cambios políticos, mucho

más importante aun es el comprobar que ella misma no ha sido sino la consecuencia de transformaciones económicas: “La multiplicación de los medios de cambio... aseguró un desarrollo rápido al elemento revolucionario (pequeño burgués) de la sociedad feudal en estado de disolución. Los mercados aumentaron sin cesar... La gran industria reemplazó a la manufactura; la pequeña burguesía cedió su lugar a los millonarios de la industria... a los burgueses modernos. A medida que se desarrollaban la industria, el comercio, la navegación, la burguesía crecía”.

5º Si la burguesía ha podido imponerse es a causa de la naturaleza de los medios de producción y de cambio que empleó: “La organización feudal de la agricultura y de la manufactura (en una palabra: el régimen feudal de propiedad), dejaron de corresponder a las fuerzas productivas... Se transformaron en cadenas. Era necesario romper esas cadenas. Se las rompió”.

6º El papel económico representado por la burguesía ha tenido un poder extraordinario: “La burguesía, apenas secular, creó fuerzas productivas más numerosas y más colosales que las creadas por todas las generaciones anteriores en conjunto”.

7º Ahora su papel ha terminado. Frena el progreso como antes el feudalismo lo frenaba. La historia continúa, y el mismo proceso se aplica analógicamente al proletariado con respecto a la burguesía: “El sistema burgués se ha vuelto demasiado estrecho para contener las riquezas creadas en su seno. Las armas que sirvieron a la burguesía para derribar el feudalismo se vuelven hoy contra la misma burguesía. Más aun: “la burguesía no sólo ha forjado las armas que empleó, sino que ha producido también los hombres que las manejarán: los proletarios”.

El burgués había sido hasta ahora el protagonista del drama; en adelante debe ceder su lugar al proletario. Confesemos lo que debe ser confesado: es muy difícil abrir brecha en estos razonamientos.

Quizás sería más útil averiguar si el error no consiste en transformar en ley general la comprobación de un hecho particular; en erigir en principio de acción con carácter determinante para los hombres, lo que no ha sido sino un factor — preponderante, por cierto, en un momento de la historia — entre los numerosos y complejos factores humanos.

Quizás fuera justo aceptar que la crítica de Marx es razonable y sólida, y que las cosas han pasado como él lo pretende. Iré aún más lejos. Juzgar la

crítica marxista con espíritu burgués sería vano. Hay que sobrepasar a Marx y ver a partir de qué momento, con sus propias palabras, sus conclusiones comienzan a ser inexactas. He aquí, a mi criterio, dónde está la clave de la contradicción:

“La burguesía ha roto sin piedad todos los lazos multicolores que unían el hombre feudal a sus superiores naturales, no dejando subsistir entre hombre y hombre otro lazo que el frío interés, el duro *pago al contado*. La burguesía ha ahogado el éxtasis religioso, el entusiasmo caballeresco, la sentimentalidad del pequeño burgués, en las aguas heladas del cálculo egoísta. La burguesía ha transformado la dignidad personal en un simple valor de cambio; ha substituído a las numerosas libertades, tan duramente conquistadas, la única y despiadada libertad de comercio. La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que se consideraban venerables, ha desgarrado el velo sentimental que cubría las relaciones de familia”.

“La burguesía se forja un mundo a su imagen. Ha sometido la campaña a la urbe; ha creado enormes ciudades, ha arrancado una gran parte de la población del idealismo de la vida de campo. La burguesía ha aglomerado la población, centralizado los medios de producción y concentrado la propiedad... Consecuencia fatal: centralización política”.

Y Marx, que describe este proceso, aplaude:

“La burguesía ha sido la primera que ha hecho ver aquello de que es capaz la actividad humana: *ha creado maravillas muy superiores* a las pirámides de Egipto, los acueductos romanos, las catedrales góticas; ha sabido conducir otras expediciones que invasiones y cruzadas. El dominio de las fuerzas de la naturaleza, las máquinas, la aplicación de la química a la industria y a la agricultura, la navegación a vapor, los ferrocarriles, los telégrafos... ¿qué siglo anterior habría sospechado cosas semejantes?”.

En realidad la burguesía no ha hecho sino establecer “una explotación abierta, directa, brutal” en lugar de “la explotación velada por las ilusiones religiosas y políticas”. Y esta substitución de explotaciones encuentra su razón de ser y su justificación en el mejor rendimiento económico.

Cuando Marx aplica exactamente ese mismo proceso dialéctico al proletariado en sus relaciones con la burguesía, ¿es posible atacarlo colocándose sobre el plano burgués?

¿Es posible asombrarse sinceramente del determinismo económico? ¿Es

posible pretender que Marx no tiene razón al juzgar como lo hace a la burguesía y admitir la excelencia del automatismo de las leyes económicas y de los famosos principios liberales?

El razonamiento marxista es rigurosamente exacto si se tiene en cuenta el plano sobre el que se coloca. Si el hombre no es sino un individuo, si los "lazos" que lo unen a los otros hombres son artificiales y malsanos, si "el éxtasis religioso, el entusiasmo caballeresco y la sentimentalidad" no son sino instrumentos de explotación religiosa y política; si las verdaderas libertades son las de votar y comerciar, digámoslo categóricamente: Marx tiene razón.

Para comprender al marxismo, para sobrepasarlo y finalmente para derribarlo, es necesario escapar de los anillos de una dialéctica poderosa que tiende a encadenar todo lo que halla a su paso. Es necesario colocarse sobre un plano superior a aquél en que se encuentran la burguesía, el proletariado y sus luchas de predominio.

La burguesía se ha constituido en clase, y en cuanto tal, ha derribado las resistencias feudales, no preocupándose en lo más mínimo por saber si correspondían o no a una necesidad superior. ¡Es comprensible que el proletariado se comporte hoy en forma exactamente igual frente a la burguesía!

A menudo me he preguntado: ¿Qué diferencia hay entre "regar los surcos con sangre impura" y "degollar los burgueses y los clérigos?"

Vayamos hasta el término del pensamiento de Marx. Sí, hay una diferencia, y esa diferencia es a favor del proletariado.

"Todos los movimientos históricos, hasta el presente, han sido realizados por minorías o en provecho de minorías. El movimiento proletario es el movimiento espontáneo de la inmensa mayoría, en provecho de la inmensa mayoría".

Creo, pues, que es legítimo establecer la conclusión: colocándose en el punto de vista de una filosofía atea, rechazando "el éxtasis religioso" y los "lazos" naturales y sobrenaturales entre los hombres como cosas caducas y falsas, la dialéctica marxista es completamente rigurosa, la situación del "burgués" moderno es indefendible. Es Marx quien tiene razón.

El edificio marxista es de una solidez a prueba del espíritu burgués. Sin embargo, hay en este edificio algunas grietas visibles aún para el ojo burgués. Colocándose sobre el plano ateo no es posible actuar en ellas para derribar el

edificio, pero esas grietas dejan entrever el plano sobre el que habremos de colocarnos, ante todo, para comprender el marxismo, y luego para sobrepasarlo.

He aquí un ejemplo:

“Así como otrora una parte de la nobleza pasó a la burguesía, así hoy una parte de la burguesía pasa al proletariado, y principalmente esa parte constituida por ideólogos burgueses”.

¿Cómo explicar este fenómeno?

“La lucha de clases se aproxima al momento decisivo... Es tan dura esta lucha que una pequeña fracción de la clase reinante se une a la clase revolucionaria, porque esta clase *lleva en sí el porvenir*”.

¡Marx ha completado su pensamiento! Le era imposible admitir que “ideólogos” obraran contra sus “intereses” materiales. ¡Si se adhieren al proletariado es porque son bastante inteligentes para “prever” el futuro! Dejemos de lado todo lo que puede haber de parcialidad en esta visión del problema social. Retengo simplemente esta conclusión: hay personas capaces de evadirse de su clase. Hay, pues, según el mismo Marx, personas que no están determinadas por el medio ambiente. He aquí lo que es realmente importante.

Este ejemplo significa en el fondo que el espíritu puede actuar sobre la materia para ayudarla a seguir el camino que “debe” seguir. Pero ello en rigor es perfectamente conciliable con las amplias interpretaciones actuales del marxismo.

Otro ejemplo mostrará que no sólo el espíritu puede actuar sobre la materia para adelantarse a ella en su evolución, sino que debe dominarla y someterse a ella, para que la explicación de Marx sea lógica consigo misma.

Marx y Engels nos dicen:

“Todas las sociedades anteriores... estaban basadas sobre el antagonismo de clases opresoras y de clases oprimidas. Pero para poder oprimir una clase es necesario poder garantizarle por lo menos condiciones de existencia que le permitan vivir en la servidumbre. El siervo... llegaba a ser miembro de una comuna. El obrero moderno... desciende siempre más bajo, aún por debajo de las condiciones de vida de su propia clase... El pauperismo crece aún más rápidamente que la población y la riqueza..., de manera que la burguesía debe alimentar su esclavo en vez de hacerse alimentar por él”.

Consecuencia:

“La burguesía es incapaz de desempeñar su papel de clase dirigente. No puede reinar más”.

He aquí ahora lo que los autores del *Manifiesto* escriben sobre el “Lumpenproletariat”:

“La canalla de las grandes ciudades... puede encontrarse encadenada al movimiento por una revolución proletaria; sin embargo, sus condiciones de vida la disponen más bien a venderse a la reacción”.

¡Me parece que la primera tesis es bastante difícil de conciliar con la segunda! *.

Rindamos ante todo homenaje a la clarividencia de Marx que ha sabido prever la importancia social del fenómeno actual de la desocupación.

Pero si, por una parte, “las condiciones de vida” de esta “canalla” la disponen a venderse “a la reacción”, y, por otra parte, la evolución de la burguesía hace descender “siempre más bajo” las condiciones de vida de los explotados hasta “tener que alimentarlos”, es decir, si no hace sino acrecentar esta canalla que es su aliada, parece difícil admitir que su “caída sea inevitable” y fatal.

Hay en el párrafo de Marx sobre el “Lumpenproletariat” dos palabras que favorecen la escapatoria: “la canalla *puede* encontrarse encadenada por una revolución proletaria” y “sus condiciones de vida la dispondrán *más bien* a venderse a la reacción”. Este “*puede*” y este “*más bien*” tienen un sentido más rico y profundo que el que parecería a primera vista. Es por allí que el principio de la indeterminación entra en el edificio marxista. Esa gente es preciso conquistarla arrancándola de un medio determinado económicamente.

El marxismo (sobre todo en sus interpretaciones modernas) no niega la necesidad de una doctrina y de su intensa propaganda. No hay que asombrarse, pues, que deje un amplio margen a la iniciativa y al esfuerzo personales y que admita la necesidad de conquistar por la convicción y por la propaganda. Pero a partir del momento en que admite que toda una capa de la población, al mismo tiempo que crece fatalmente en número, ve disminuir su nivel de vida y se encuentra empujada por un factor económico a unirse con sus explotadores, admite también implícitamente que el factor espiritual de convicción, de propa-

* No sé que los críticos del marxismo hayan puesto suficientemente en relieve esta incompatibilidad.

ganda y de energía personal no sólo es importantísimo y puede yuxtaponerse al factor material y obrar sobre él, sino que puede y *que debe* sobrepasarlo y dominarlo para realizar la doctrina marxista. Pero si el factor espiritual *debe dominar* las consecuencias del factor material para instaurar el triunfo del proletariado, ¿en qué queda el materialismo comunista?

¿Es posible hacer esta reflexión y aceptar la excelencia de las leyes automáticas de la economía liberal? Puesto que el "Lumpenproletariat" se siente conducido por una ley económica marxista a unirse con la burguesía, ¿no es convencerlo de que se oponga a esta ley empresa tan vana como la de convencer a un comerciante de que vaya contra las leyes de la economía liberal?

¿No sería conveniente, entonces, encarar los estudios humanos colocándose sobre otro plano? Ha llegado el momento de desembarazarse de las concepciones — burguesas o marxistas — de los medios y de las leyes económicas a los cuales los hombres están sometidos.

El factor "medio" (incluyo los factores económicos y otros factores materiales como la raza, clima, etcétera) es desgraciadamente y muy a menudo determinante. Pero, puesto que no lo es siempre, puesto que el hombre puede obrar contra él, ¿no es preferible, al estudiar el hombre, considerar especialmente aquellos factores que realmente lo determinan?

En esta forma nos encontraríamos conducidos a estudiar no sólo la "burguesía" y el "proletariado", clases o medios sociales, sino también y especialmente el "burguesismo" y el "comunismo", mentalidades humanas; no sólo el "capitalismo", sistema económico, sino la mentalidad "capitalista"; no sólo la "nación" y la "raza", medios en que un hombre vive, sino la mentalidad "nacionalista". Nos encontraríamos conducidos, por último, a estudiar sobre todo la mentalidad cristiana y sus múltiples incidencias en la vida del hombre.

AUGUSTO JOSÉ DURELLI

Letras Hispanoamericanas

POESÍA Y SEXO: A PROPÓSITO DE "TALA"

¿Por qué han de parecernos la flor o la crisálida un aspecto transitorio, un "mientras tanto", y el fruto o la mariposa la culminación misma de la vida, siendo que su duración es menor, en ocasiones, que la del estado precedente? ¿Puede o debe establecerse una jerarquía de valores en los distintos estados de lo vital con un criterio puramente cronológico u ordinal? ¿No está la vida entera en cada átomo, en cada "quanta" —si se me permite la expresión— de lo vital?

Me parece que sí. Lo que llamamos culminación de un proceso cualquiera no es, en definitiva, más que el resultado de un punto de vista. La flor puede ser considerada como el primer balbuceo y preparación del fruto. Pero el fruto puede también no ser más que una flor hidrópica y degenerada.

Nos hemos acostumbrado con exceso a considerar cada acontecimiento en relación con la serie a que pertenece —o con aquella en que arbitrariamente lo incluimos— perdiendo de vista, con ello, el valor intrínseco, el valor de por sí entrañal que posee cada manifestación del ser.

Estas reflexiones son las que refrenan mi entusiasmo de lector ingenuo cuando estaba a punto de proclamar la superioridad de *Tala* * sobre el anterior libro de Gabriela Mistral *Desolación*, flor y fruto de un mismo espíritu. Esto de flor y fruto no es más que una haragana consecuencia de lo que acabo de decir, y no debe ser mal interpretado. En realidad, *Desolación* no es un libro primerizo, ni el tanteo inseguro del que busca su expresión sin hallarla por completo. Es, por el contrario, el libro de un poeta maduro que dispone de una técnica segura y eficaz como pocas.

Sus "Sonetos de la Muerte", su "Poema del Hijo" son páginas definitivas, escritas de una vez para siempre.

La fuerte personalidad de Gabriela Mistral queda ya señalada en ese libro impar por un hecho que encierra un profundo significado: ese libro conmovedor,

* Ediciones SUR, 1938.

cuya evidente poesía llega a todos, no creó escuela, ni provocó sino escasas y lamentables imitaciones.

¡Qué diferencia, por ejemplo, con Rubén Darío o con Leopoldo Lugones! Regocíjense otros con la "influencia" que alcanzan en su época, y que va desde el calco y el plagio abierto hasta el sumiso eco sintáxico. Ese coro que ensordece a los poetas que forman escuela no es el resultado de poseer una fuerte personalidad, sino todo lo contrario. La multitud que se agolpa en torno a ellos nunca perderá su semejanza con la clientela de los charlatanes de feria que ofrecen la panacea infalible, la receta mágica para provocar la emoción. La auténtica personalidad es inimitable, y por lo tanto solitaria. Su procedimiento sólo le sirve a ella. En cambio, el secreto del maestro puede ser más eficaz aún en manos del discípulo hábil.

Lugones, el habilísimo retórico, ha producido epígonos que le aventajan en sutilezas del oficio. Esto no es concebible con respecto a Gabriela Mistral, como tampoco lo es con Almafuerte, nuestro olvidado y menospreciado Almafuerte, con quien tiene Gabriela más de un punto de contacto. Mejor y peor para ellos. Mejor para su destino poético, pues no hay más alta ventura que encontrarse dueño de la palabra insustituible para la propia expresión; peor para su futuro en la historia de la literatura, porque los perezosos sistematizadores olvidan con facilidad los nombres de los que se escapan reiteradamente de los cuadros sinópticos.

Tuvimos en *Desolación* a un poeta completo del que lógicamente no cabía esperar perfeccionamiento, puesto que en su expresión era ya perfecto, y el máximo que podíamos exigirle era que nos mostrara otras facetas de su genio. Esto es lo más peligroso para un poeta. ¿Conservará su valor visto desde nuevos ángulos? Puesto al trasluz, o en otra posición, ¿no alcanzaremos a ver la urdimbre, el desilusionador secreto de su "modo"? ¿Se mantendrá en la misma altura de nuestra estima cuando estemos de vuelta en el viaje alrededor de su alma?

He aquí que Gabriela Mistral nos da otro libro —y quiero subrayar bien lo de *otro*—, no como consecuencia y evolución del anterior, ni mostrándonos esas zonas que en ella cabía esperar, sino como si se tratara del libro de otra Gabriela, de una hermana suya, cuya hermandad consistiera precisamente en ser impar. Es un fenómeno tan maravilloso por lo inesperado como el descubrimiento del compañero de las estrellas dobles.

¿Superior? ¿Inferior? Distinto. Tienen de común lo que la flor y el fruto, entre los cuales la razón podrá entretenerse en acumular datos estadísticos y

períodos de transición, sin alcanzar a establecer ningún nexo valedero que nos explique la irracionalidad de sus esencias.

Desolación era algo más que un título. La desolación había encerrado al alma de Gabriela Mistral a solas consigo misma. Otro es el “pathos” de *Tala* en el que la desolación ha sido superada.

El alma del poeta se asoma a la vida, y la siente pasar entre sus dedos y circular en su sangre, y estremecerse con su ternura. Es una poesía áspera, a veces rugosa, como para presentar más superficie de contacto con la realidad. Con las realidades elementales de la tierra, del agua, del maíz, de las vacas, de los niños, de la muerte. Una poesía que tiene la calidad de la madera del mango de las herramientas del jornalero, largo tiempo empuñadas, pulidas por el contacto con la mano del hombre, impregnadas de su sudor, contagiadas de humanidad.

Poesía realista en el más exacto significado de esta vilipendiada palabra, alcanzaría para nutrir a generaciones. Ayudar a liberar esa poesía latente es la labor de Gabriela en este libro. Ayudar a la realidad a realizarse, haciéndola nuestra, incorporándola a nuestra vida, ofreciéndole maternalmente sus entrañas para que se encarne en ellas, identificándola con su ser y con su cuerpo. Identificación sustancial con lo más huidizo e inasible que existe —el tiempo— lograda en esta estrofa ejemplar con que termina “Día”, el más exaltado de sus poemas:

*¡Lo cosamos en nuestra carne
en el pecho y en las rodillas,
y nuestras manos lo repasen,
y nuestros ojos lo distingán,
y nos relumbre por la noche,
y nos conforte por el día
como el cáñamo de las velas
y las puntadas de las heridas!*

Hay en esta exaltación realista, en esta necesidad de identificación con la realidad, de “cosarla a nuestra carne”, “en el pecho y en las rodillas”, una suerte de furiosa maternidad, de viril maternidad me atrevería a decir. Y es ésta, acaso, la característica fundamental de Gabriela Mistral y de su poesía.

Almafuerte, a quien antes cité, es responsable de este verso absurdo y admirable en un poeta de su sexo:

Yo he nacido sin duda para ser madre.

¡Conmovedora explosión de la maternal paternidad del viejo poeta! No temió en su sinceridad al peor de los ridículos, en épocas en que sexo era una mala palabra. ¡Y qué profunda verdad encerraba! Porque a semejanza de esta viril maternidad que atribuyo a Gabriela Mistral, lejos de encerrar el menor equívoco, la anormalidad más leve, es por el contrario el síntoma certero de un perfecto equilibrio sexual.

Dice Jung en un capítulo de *La Psique y sus problemas actuales*:

“El hombre, para alcanzar su ideal de hombría, reprime todos los rasgos femeninos que posee, al igual que la mujer posee los masculinos; así también reprime ciertos movimientos como debilidades femeninas. De este modo va arrumbando en el inconsciente feminidad que, si irrumpe, revela la existencia en el varón de un ser femenino”. Y añade:

“Este hecho explicaría, por una parte, el importante número de suicidios masculinos y, por otra, la extraordinaria fuerza y energía que desenvuelven, en ocasiones, precisamente mujeres muy femeninas”.

Esta reclusión, en la zona de lo inconsciente, de la sexualidad contraria a la del sujeto, es pues señal cierta de normalidad sexual, y tanto más masculino será el inconsciente de una mujer, cuanto más femenina sea su vida consciente.

Por el contrario, los casos fronterizos se caracterizan por una compenetración y confusión de lo consciente e inconsciente en lo relativo al sexo. Ahora bien; es sabido que siempre han existido dos clases de poetas: los que construyen conscientemente sus poemas, barajando los símbolos de eficacia previsible y dosificando los efectos retóricos, acechando la sensibilidad del lector con la fina estrategia del ajedrecista, y los poetas ingenuos, que escriben bajo el mandato de la inspiración.

Porque la inspiración existe, y es algo tan concreto como el diccionario de la rima. No es desde luego aquel soplo milagroso que supusieron los románticos, algo exterior al poeta (aunque sí exterior a su conciencia). La inspiración es el lujo de lo inconsciente que aflora a la conciencia con un mecanismo muy semejante al de los sueños.

El poeta inspirado deja hablar a las partes más profundas de su ser, a los recuerdos de su infancia, y aun a los de la infancia de la humanidad que perduran refugiados en el inconsciente colectivo. Su poesía es así un deseo de perduración de los momentos emocionales, o sea de los cargados con mayor potencial de pasión. Desde este punto de vista, se nos aparece la poesía inspirada —la Poesía— como la más pura manifestación del instinto de conservación de la especie.

Tal como en el árido paisaje brota de pronto el manantial que nos revela la vena subterránea, en la conciencia masculina de Almafuerte pudo surgir el grito de lo inconsciente, de la feminidad reprimida, tanto más impetuosa cuanto más reprimida: *“Yo he nacido sin duda para ser madre”*.

Gabriela Mistral es también un poeta inspirado, y como tal, poeta masculino. Junto a ella, muchos de nuestros poetas, dicho sea sin ironía, resultan verdaderas poetisas.

Esa recia maternidad viril, proveniente —repito— de su auténtica feminidad, la hace comprender las actitudes de protección masculina asumidas por sus compañeras de sexo, como Lolita Arriaga, de la que nos cuenta en su “recado”:

*Panadera en aldea sin pan, que tomó Villa,
para que no lloraran los chiquitos, y en otra
aldea del azoro, partera a medianoche,
lavando al desnudito entre los silabarios;*

*O escapando en la noche del saqueo
y el pueblo ardiendo, vuelta salamandra,
con el recién nacido colgando de los dientes
y en el pecho terciadas las mujeres.*

Estrofas de expresión trágica, que encierran la grandeza de las composiciones murales de Diego Rivera.

Y aun más viril, y más maternal si cabe, su propia actitud para con el hombre que viene a decirle su “Confesión”:

*Yo soy vieja como las piedras para oírte,
profunda como el musgo de cuarenta años,
para oírte;
con el rostro sin asombro y sin cólera,
cargado de piedad desde hace muchas vidas,
para oírte.*

Quiero insistir a fin que mis afirmaciones no se presten a equívocos. El poeta sabio, el organizador consciente de sus poemas, pone en ellos, como es lógico, la sexualidad no reprimida: el varón, será bien varón, la mujer bien femenina (como la mujer suele ser literariamente más sincera que el hombre, este tipo de poetisa consciente es muy escaso; por eso nos encontramos, tan a menudo, con que aquellas más delicadas como poetisas no suelen ser las más femeninas en la vida diaria).

El poeta ingenuo deja hablar en su poesía a la sexualidad reprimida, aunque, al expresarla, la adapte y la deforme con todas las sutilezas de la censura psíquica. Me parece que será inútil advertir que estos dos tipos de poetas rara vez se encuentran en estado puro, y que existen entre ellos infinidad de gradaciones y matices, con las complicaciones de expresión correspondientes.

El caso de Gabriela Mistral no es único, por cierto. Hay en la literatura hispánica otro nombre de mujer —¡y de qué mujer!— que ejemplifica lo que vengo sosteniendo. Acabo de nombrar a Santa Teresa de Jesús. Y para no salirnos del santoral poético, podría citar, en el caso correspondiente al otro sexo, a San Juan de la Cruz, insuperado en la delicadeza femenina de sus estrofas.

Con la santa de Avila tiene evidentemente Gabriela un parentesco espiritual, y no creo incurrir en ninguna exageración al sostener que forma con ella la pareja de poetas de su sexo más alta que ha producido nuestra lengua. El mismo realismo místico. Sólo que Teresa mira a Jesús con ojos de enamorada, y acentúa la tónica espiritual. Gabriela, en cambio, cae del lado humano. Cristo crucificado es para ella el Dios que se hizo hombre de veras, que dejó en los umbrales de su vida las prerrogativas de la divinidad, y sufrió realmente en su pobre carne transida y sudorosa y llagada, como la de cualquier otro infeliz humano. Y desde su maternidad, lo mira como a un hijo que sufre:

*Cristo del campo, "Cristo de Calvario",
vine a rogarte por mi carne enfermā;
pero al verte mis ojos van y vienen
de tu cuerpo a mi cuerpo con vergüenza.
Mi sangre aún es agua de regato;
la tuya se paró como agua en presa.
Yo tengo arrimo en hombro que me vale,
a ti los cuatro clavos ya te sueltan.*

¿Cómo acordarse de la súplica? ¿Cómo rogar a un Dios vencido por la muerte y el dolor, becado y escarnecido? Hay un gesto más alto: acoger la derrota de la Divinidad, ofrecer el regazo maternal para un descendimiento sin esperanzas acaso de resurrección:

*Acaba de llegar, Cristo, a mis brazos,
peso divino, dolor que me entregan...*

¿No hay en estos versos el mismo fervor místico que tiembla en los del famoso soneto anónimo que fuera atribuido a Santa Teresa?

*No me mueve, mi Dios, para quererte
el Cielo que me tienes prometido...*

Misticismo realista, y permitidme que otra vez vuelva a usar el adjetivo. Porque la realidad es una obsesión para Gabriela Mistral. La realidad del Ser agrandada por la poesía.

Querían algunos románticos que la poesía fuera una evasión de la realidad, un intento de superación de la realidad si ello fuera posible. Gabriela, bien clásica en esto, no aspira a semejante intento. La poesía es para ella todo lo contrario, no evasión, sino viaje al centro de la realidad. Aproximación cada vez mayor, y se le revela en todas las sustancias. Los sentidos del poeta adquieren la sensibilidad de las antenas, y perciben cosas hasta entonces ocultas:

*Fina, la medianoche.
Oigo los nudos del rosal:
la savia empuja subiendo a la rosa.*

*Oigo
las rayas quemadas del tigre
real: no le dejan dormir.*

Sus metáforas son como el descubrimiento de algo que adquiere evidencia en el mismo momento de decirse. Así cuando al hablar de la fruta dice:

*de los Brasiles, niño mío,
mandan la siesta arracimada.*

o cuando descubre, después de luchar con el viento:

*Entro en mi casa de piedra
con los cabellos jadeantes,
ebrios, ajenos y duros
del Aire.*

Poesía de precisión, podría decirse, la que proporciona el triple adjetivo: ebrios, ajenos y duros para los cabellos revueltos por el viento.

Y a fin de no multiplicar las citas, terminaré con esta estrofa de la "Canción de las muchachas muertas", en la cual se me ocurre que Gabriela ha conseguido el milagro de apresar a la poesía "en estado naciente":

*¿Y las pobres muchachas muertas,
las que asomáronse y hundiéronse
como en las olas el delfín?*

Gran libro este *Tala*, hecho —como el mundo— de barro y sal, y cosas elementales, de ávida vida y recia poesía, acaso la más auténtica que haya sonado en tierras americanas. Libro caliente, con temperatura de sangre humana. Sólo una desilusión me ha producido, ajena por cierto a su contenido poético, y quiero confesarla antes de terminar. Es la evidencia un poco descorazonadora para los que quisiéramos que América fuese una sola patria, de que Xóchitl y Quetzalcóatl son, para nuestros porteños oídos, voces tan lejanas y sin resonancias íntimas como Rapipla o Visnú.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

“POESÍA RELIGIOSA ESPAÑOLA”

Roque Esteban Scarpa nos envía desde Chile un trabajo antológico suyo, *Poesía Religiosa Española* *, trabajo que despierta en alto grado el interés del cronista, no sólo por el valor intrínseco de la selección, sino también por el significado que hoy tiene una obra de esa índole, sobre todo en América. Dice Scarpa, en la nota liminar de su libro: “Entre los pueblos que van, como los hombres, cogiendo y desarrollando su lección de vida, ha sido España la que con un gesto audaz ha mostrado el revés de la moneda de la vida: su cruz, convirtiendo, en esencia, su lección de vivir en lección de morir”.

A través de su crestomatía, bien nos muestra Scarpa que aquel motivo (¡tan español!) de la vida y la muerte, de la vanidad del mundo frente a lo eterno, de la caída siempre visible y de la redención siempre alcanzable, no ha dejado nunca de fecundar la poesía castellana, desde las voces muy católicas de Gonzalo de Berceo, Alfonso el Sabio y Juan Ruiz hasta las muy modernas, y no siempre ortodoxas, de Federico García Lorca y de Rafael Alberti, cuya inclusión en una antología religiosa constituye un acierto del autor y revela en él un modo de mirar verdaderamente católico, es decir, “universal”, en lo que a la materia de su trabajo se refiere.

En efecto, podríamos afirmar, con los maestros antiguos, que toda obra de arte es “religiosa”. Es obra de arte aquella que consigue hacer resplandecer una forma en una materia dada, vale decir, aquella que tiene su razón fundamental en ese *splendor formae* con que los escolásticos definían la belleza. Por otra parte, la belleza es uno de los atributos divinos, es uno de los Nombres de Dios; y la tradicional metafísica de lo bello ha reconocido siempre que las criaturas hermosas (tanto las que han sido creadas por el arte divino como las que son creaciones del arte humano) si son bellas es porque participan de la hermosura divina, en la que deben reconocer su verdadera fuente y principio.

Quiere decir que toda una vía de conocimiento se abre delante de la belleza. Afirmaba San Isidoro de Sevilla que por la belleza de las criaturas puede ascender el hombre a la belleza del Creador; y Platón, en su famoso *Banquete*, parte del amor que nos inspiran las cosas bellas, para remontarse al fin hasta

* Ediciones Ercilla, Santiago de Chile.

el amor del Hermoso Primero. San Juan de la Cruz, en su "Cántico Espiritual", reproducido íntegramente en la antología, pone en boca del alma esta estrofa que dirige a las criaturas, preguntándoles por el Amado:

*¡Oh bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado,
oh prado de verduras,
de flores esmaltado,
decid si por vosotros ha pasado!*

Y las criaturas responden al alma:

*Mil gracias derramando,
pasó por estos sotos con premura,
y, yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de su hermosura.*

Es que la belleza, como la verdad, es algo que trasciende, que nos lleva de la multiplicidad a la unidad, del efecto a la causa, de la donación al Donante. Por eso es que toda obra signada por la belleza es algo "religioso", algo que tiene la virtud de "re-ligar", aunque no trate asuntos específicos de religión.

Pero no es este sentido general de lo religioso en el arte lo que ha movido a Scarpa, cuando concibió y realizó el florilegio de la Poesía Religiosa Española, sino el sentido particular y directo que tiene para todos el vocablo: su libro podría titularse, sin mayores riesgos, "La Poesía Católica en España". Entre los autores de la Edad Media española (siglos XIII al XIV) ha incluido, con excelente juicio, a no pocos nombres que las antologías modernas olvidaban casi siempre, y que se mantienen con mucha gallardía junto a los de Berceo, Santillana y Manrique. Algo semejante ocurre con los poetas de los siglos XVI y XVII: no sin gozo profundo vemos aparecer a San Juan de la Cruz con lo mejor de su obra poética, "El Cántico Espiritual", "En una noche Oscura" y "Llama de Amor Viva", los tres poemas famosos que, con sus exégesis en prosa, valieron a San Juan el título de Doctor Místico; igual satisfacción recibimos al

ver figurar a Valdivielso con tantas de sus mejores creaciones; y un asombro todavía, el de encontrarnos con el capitán Francisco de Aldana, tan injustamente olvidado por los modernos. No podía faltar en este libro la voz anónima del Romancero, y Scarpa reproduce tres de los mejores romances religiosos españoles. Además una joya casi desconocida: el "Aucto de las donas que envió Adán a Nuestra Señora con Sant Lázaro", obra que, como se recordará, figura en el repertorio de Margarita Xirgu.

El siglo XVIII inicia el atardecer de aquel gran mediodía que se llama el Siglo de Oro; y el siglo XIX parece ya noche oscura de la poesía. Sin embargo, es muy grato advertir que ni aun en tiempos de decadencia sabe callar en España esa voz del espíritu, ni desaparecer ese gesto reverencial del hombre ante las cosas de Dios, gesto que parecería ser, en definitiva, el más natural de la raza. Finaliza el siglo XIX, y algo auténtico vuelve a resonar, bien que mezclado con el tono de la época, en las voces graves de un Miguel de Unamuno y de un Manuel Machado. Después la floración contemporánea, lo tradicional y lo nuevo: lo nuevo que tiende a lo tradicional y lo tradicional que busca nuevas formas en que volcar las sempiternas aguas del espíritu. Hay confusión en las voces, pero en todas ellas es dado advertir algo así como una consigna secreta, que las mueve hacia los viejos y adorables caminos.

Dije ya que una selección como la de Roque Esteban Scarpa tenía una promisoría significación en América. Si es verdad que al pasar a nuestro continente el lenguaje poético español extravió mucho de su contenido espiritual, enriqueciéndose, en cambio, con todo el colorido y la sensualidad de América, no es menos verdadero que nuevas corrientes poéticas americanas tratan de restituirle hoy su antigua medida y dignidad. Si América lograra recuperar el genio del idioma heredado y le diese, además, el esplendor inédito de sus cosas, habría encontrado, sin duda, su tono verdadero: un idioma poético que tendría la raíz en el común tesoro tradicional, y la flor y el fruto en América, que aún no ha dado su canto verdadero, el que todos esperan. Obras como la de Scarpa, no sólo confirman esa intención, ya visible en el continente, sino que la estimulan y favorecen con la proposición de los grandes modelos.

LEOPOLDO MARECHAL

Letras Alemanas

UNA EXPOSICIÓN AFLIGENTE

El doctor Johannes Rohr (de Berlín) ha revisado, renovado y germanizado la muy germánica *Historia de la literatura alemana** de A. F. C. Vilmar. En ediciones anteriores al tercer Reich, la obra de Vilmar era decididamente mediocre; ahora es alarmante. Hasta su índice alfabético es alarmante. Ese catálogo perverso incluye unos setecientos autores, pero increíblemente silencia el nombre de Heine.

*Nennt man die besten Namen
So wird auch der meine genannt*

escribió Heine hacia 1823 y no previó que el pedantismo racial de 1938 se aplicaría a contradecirlo. También han sido obliterados Franz Werfel, Alfred Doeblin, Johannes Becher, Wilhelm Klemm, Gustav Meyrink, Max Brod, Franz Kafka, Gottfried Benn, Martin Buber, Albert Ehrenstein, Fritz von Unruh, Kasimir Edschmid, Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Stefan Zweig, Erich María Remarque y Bertholt Brecht... No quiero apilar nombres: básteme recordar que tres de ellos — Becher, Doeblin, Franz Kafka — corresponden a escritores extraordinarios y que de los otros no hay uno solo que pueda honestamente faltar en una historia de la literatura alemana. Son evidentes las razones (las sinrazones) de ese multiplicado silencio: muchos eliminados son judíos, ninguno es nacionalsocialista. Por lo demás, interroguemos una de las últimas páginas, la 435. En esa página severa está escrito: “Ríos de fuego de una potencia verbal hasta entonces inaudita en tierra alemana se desbordaron sobre el pueblo: los grandes discursos del Fuehrer, henchidos de altos pensamientos y sin embargo abiertos de par en par a la comprensión del hombre sencillo, sostenidos por una esperanza remota, casi invisible, y sin embargo inmediatamente acatados”. Acto continuo nos es dado asistir al panegírico de la labor literaria de Joseph Goebbels, inesperado autor de una vasta novela simbólica, “que por la conducta vital ejem-

* *Geschichte der deutschen National-Literatur.*

plaramente revolucionaria del héroe, por su idealismo varonilmente casto y por el fogoso aliento de su lenguaje, es el libro de la nueva juventud y de toda la juventud". Ante la obra "Mito del siglo veinte" de Alfred Rosenberg, el entusiasmo crítico no decae. (¡Incalculable antisemitismo el de Rohr! Le prohíbe recordar el nombre de Heine en una historia de la literatura alemana, pero le permite aclamar a Rosenberg).

Ello no es todo. Goethe, Lessing y Nietzsche han sido deformados y mutilados. Fichte y Hegel figuran, pero no se alude siquiera a Schopenhauer. De Stefan George nos dan a conocer un exordio animoso, que prefigura ventajosamente a Adolf Hitler...

¡Peores dislates acontecen en Rusia! oigo a mi alrededor. Estoy infinitamente de acuerdo, pero Rusia no puede interesarnos como Alemania. Alemania — con Francia, con Inglaterra, con los Estados Unidos — es uno de los pueblos esenciales del occidente. De ahí que nos sintamos desgarrados por su oscurecimiento y por su discordia, de ahí la sintomática gravedad de libros como éste.

Me parece normal que los alemanes repudien el pacto de Versalles. (No hay un *buen europeo* que no abomine de ese rencoroso instrumento). Me parece normal que abominen de la república, que fué un arbitrio ocasional (y servil) para congraciarse con Wilson. Me parece normal que pongan su fervor en el hombre que les promete la vindicación de su honor. Me parece una insensatez que al honor quieran sacrificar su cultura, su pasado, su probidad, y que rencorosamente estudien de bárbaros.

JORGE LUIS BORGES

Letras Inglesas

“AL FARO”

Hace muchos años, un amigo dilecto me llevó a casa de Virginia Woolf. Conservo muy borroso el recuerdo de esa persona que Victoria Ocampo ha descrito tan admirablemente en uno de sus últimos libros, salvo en lo que se refiere a su envoltura de carne y hueso, pues la figura física de Virginia Woolf es inolvidable. Yo no sabía entonces suficiente inglés como para seguir una conversación general, y había sido llevado a la casa de Bloomsbury Square no por el interés de conocer escritores notables, interés que yo no sentía, sino cediendo a las instancias de mi amigo, quien pensaba que un joven escritor extranjero debe aprovechar las ocasiones de tratar la mayor cantidad de personajes del país visitado que le sea posible.

Pero al leer las novelas de la señora que me recibió en aquella casa, una cosa recuerdo, o me parece recordar. Y es la desnudez sorprendente de la habitación en que Virginia Woolf atendía a sus visitas. Porque esta desnudez contrasta con la riqueza, casi diría la cargazón de asociaciones psicológicas, que aparece en sus novelas, entre los objetos familiares y el alma de la dueña de casa. Era una de esas casas londinenses toda en ventanales y tabiques casi transparentes, sin adornos ni más muebles que los indispensables, que a mí me producía el efecto de hallarme en medio de la calle y no en un local cerrado. Cuando recuerdo la habitación, desbordante de personas, en que me hizo el honor de recibirme aquella mujer que parecía no tener otra vida terrena que la vida del espíritu, habitación donde no me pareció que hubiese ningún calor de intensa vida familiar, y comparo ese recuerdo con la extraordinaria importancia que ella da en sus libros a todo lo que allí faltaba, mi asombro no tiene límites. La vida familiar, en sus detalles más espléndidos y más humildes, aparece en *Al Faro* * con relieve sorprendente.

Es que la autora de *Un cuarto propio* es la novelista de los seres comunes; es decir, de quienes no ofrecen temas de excepción para la descripción psicológica

* Ediciones SUR, 1938.

porque no han tenido en su existencia ningún episodio excepcional, y cuyas biografías se pueden circunscribir a los estrechos límites del hogar. La honestidad intelectual de Virginia Woolf es tan exagerada que no ensaya jamás describir por dentro el espíritu de un hombre; mal podía ella, que no tiene en su vida otros episodios excepcionales que la publicación de los admirables libros que escribió, pintar en sus novelas los seres de excepción de la novelística tradicional.

Pero en los más insignificantes momentos de la vida cotidiana de los seres comunes, Virginia Woolf pone cosas infinitamente más importantes que todo el brillo de los héroes y heroínas de la antigua ficción. Pone toda la vida de una persona en el instante en que esa persona se siente vivir, toda la trama de las sensaciones, los recuerdos, las ambiciones, los temores, las dudas que se acumulan en un espíritu a lo largo de los años, casi inconscientemente, y que por fugaces intervalos emergen a la conciencia en fantástica simultaneidad. Esta hazaña es como un desafío a la expresión. Virginia Woolf ha resuelto el problema que ella misma había creado y mostrado, expresando lo que parecía inexpresable.

Desde su primera hasta su última novela, el método de Virginia Woolf es el mismo: llevar a sus extremos límites la expresión de la conciencia individual en el momento en que funciona, con su formidable complejidad, con sus caprichos, su desorientación, y sin embargo su persistencia en cierta directiva que constituye la característica de cada personalidad. Y en ese restringido escenario de la conciencia individual producir el drama que la novela corriente desarrolla en un relato exterior, ordenado y minucioso. Al pronto el lector experimenta la sensación de *piétiner sur place*, de no salir del punto de partida, como esa proyectada excursión "al faro" de donde arranca el libro que comentamos y que no se realiza sino muchos años después, a disgusto de quienes se disgustaron con el abandono del proyecto en el comienzo de la narración. Pero no es más que una ilusión. Porque el asunto sigue, en el interior de los espíritus, en las conciencias de los actores, a quienes Virginia Woolf casi no describe por su aspecto y sus movimientos exteriores, sino por sus modalidades espirituales. Y de repente, cuando aún no se ha dejado de experimentar esa sensación de inmovilidad, cuando el lector ya se había resignado a contentarse con admirar los arabescos psicológicos dibujados con aquella aparente delectación morosa de la autora, renunciando a la idea de emocionarse con el drama que se busca en las novelas, la emoción lo asalta cortando la respiración en su garganta, empañando su visión de la página, haciéndole interrumpir su lectura

para sobreponerse a la turbación que lo domina. Un drama que no es el que uno espera de las novelas, que no tiene gradación ni clima, que no es inherente a la personalidad de los actores y puede, en cambio, ser el del propio lector, el drama de la vida misma y de la muerte que vive en los seres perdidos por cada uno, se produce en el libro que más parecía rehuir el efecto dramático.

La debida limitación de una simple nota bibliográfica impide ensayar ningún examen de los medios literarios por los cuales Virginia Woolf logra tan admirables resultados. Pero no es fácil resistir a la tentación de dar algunas indicaciones. La característica más saliente es su manera de presentar una filosofía de la vida con motivo de una intuición que llega a la conciencia, de reducir la vida, por así decir, a la vida consciente que en un momento dado se compone de una trama de sensaciones de la realidad actual y de recuerdos de la realidad pretérita, realidades de todo orden cuya mezcla confiere a las descripciones de Virginia Woolf una riqueza extraordinaria. En la descripción de esa prodigiosa trama, perpetuamente variable, cuyos caprichosos movimientos son casi imposibles de seguir, es difícil que nadie haya ido más lejos que la autora de *Orlando*, *Un cuarto propio* y *Al faro*. Por eso, las cosas materiales entre las que se mueven sus personajes humanos adquieren una vida espiritual, como en las creaciones de los poetas; mas no por un modo fantástico, sino con la mayor naturalidad, debido a su íntima relación con la conciencia. Y los objetos familiares tienen para aquella mujer que me pareció vivir en una casa sin vida, una importancia mucho más real, mucho menos ficticia, que para el propietario de un *bric-à-brac*.

Fuerte es mi tentación de transcribir una página que empieza así: "La mañana estaba tan hermosa que, salvo cuando se levantaba en algún sitio un soplo de aire, la mar y el cielo parecían estar hechos de una misma trama, como si las velas estuvieran clavadas en lo alto del cielo o las nubes se hubiesen caído dentro del agua...". Pero lo mejor es que el lector vaya al libro mismo, cuyas bellezas podrán ser analizables, pero que sin duda alguna son indescriptibles.

JULIO IRAZUSTA

“ENDS AND MEANS”: UNA INVESTIGACIÓN ACERCA DE LA NATURALEZA DE LOS IDEALES Y DE LOS MÉTODOS EMPLEADOS PARA SU REALIZACIÓN.

Aldous Huxley desarma a la crítica reconociendo que su tema es vasto y complejo, su libro breve, y limitados sus conocimientos y su capacidad. Como él mismo afirma, es *Ends and Means* * una especie de “manual de cocina” de la reforma. El volumen, constructivo hasta cierto punto, contiene demasiadas generalizaciones y sugerencias un tanto vagas. Su autor resbala de un tema a otro tema. Los últimos capítulos tratan de los ideales del hombre y de su relación con el mundo y el universo. “A la luz de nuestras concepciones del bien y del mal trazamos nuestra conducta... Nuestras creencias metafísicas constituyen el factor que determina finalmente todos nuestros actos”.

La fe de Huxley en el poder de los métodos pacíficos está expuesta clara y lógicamente, y siente el lector que sus teorías son sólidas en lo fundamental; pero a primera vista se pregunta cuáles serían los resultados de la oposición sin violencia a la agresión. Lógicamente, la no violencia debería engendrar la no violencia; sin embargo la violencia, encontrándose con una resistencia no violenta, podría producir una matanza general, ya que, como es bien sabido, los agresores no se sienten generalmente inclinados a dejarse guiar por la lógica y la razón.

Interesa tener en cuenta lo que dice Sir Norman Angell (laureado con el Premio Nobel de la Paz) sobre la política de la no resistencia o de la defensa no militar: “Hay argumentos lógicos inmensamente poderosos en favor de tal política, argumentos apoyados por abundantes casos de experiencia real. Quienes creen en la no resistencia no deben renunciar a la menor parcela de sus convicciones. Pero la no resistencia, por parte de una nación, no figura en la misma categoría que la no resistencia individual. No existe la menor posibilidad de que nación alguna, potencialmente fuerte, adopte tal política” **.

Huxley enumera las causas de guerra y expone su “receta” para eliminarlas. “La tarea de la Liga de las Naciones debería reducirse a evitar las guerras por medio del desarrollo de los mecanismos existentes para la solución pacífica de las disputas internacionales”, y aquí coincide con Sir Norman Angell, quien observa: “Algo semejante a la Liga se necesitará inevitablemente. El sis-

* Chatto and Windus, Londres, 1938.

** *Prefacio de la Paz*, Hamish Hamilton, Londres, 1935.

tema colectivo nos ofrece oportunidad de conducir el desarrollo de los acontecimientos en tiempo de paz, de modo que las probabilidades de explosión se tornen lo más remotas posibles". Pero Huxley disiente marcadamente en lo tocante a la fuerza de policía internacional, pues afirma que "la moralidad y el sentido común práctico exigen que los esfuerzos para crear una fuerza de policía internacional sean vigorosamente resistidos", mientras que Sir Norman Angell declara que "una fuerza aérea internacional podría ser el único recurso contra una rivalidad aérea destructora de la civilización europea". Huxley, como medios para evitar la guerra, sostiene la cooperación internacional y la independencia económica total de cada país, realizable como consecuencia de la tecnología moderna (remite a los lectores al libro del Dr. Wilcox: *Nations can Live at Home*). Las causas psicológicas de la guerra deben también eliminarse. Es necesaria una nueva visión espiritual, así como la reforma de nuestro mecanismo de gobierno, de la administración pública, de la organización industrial y de la educación.

Los más capacitados para señalar el camino de la reforma son individuos particulares e independientes que obren como difusores, solos o asociados con otros, llevando a la práctica, en pequeño, sus teorías sobre los métodos no violentos que suscitan la menor resistencia, y mostrando en esa forma, por el precepto y el ejemplo, cómo es posible llegar a una vida mejor.

Por el experimento práctico, dichas asociaciones deben resolver satisfactoriamente los siguientes problemas: autonomía gubernamental con eficacia técnica; eliminación del hastío en el trabajo; distribución de la riqueza; mejor forma de emplear a las personas, según pertenezcan a diversos tipos psicológicos; mejores métodos de educación para niños y de educación para adultos; completa igualdad legal entre hombres y mujeres.

El autor sostiene que niños y adultos han de aprender a confiar en sus propios recursos y entretenerse creando cosas, estudiando o practicando algún arte. Se les debe inculcar un interés general por los asuntos humanos, con el objeto de hacerles comprender la relación que existe entre el trabajo de un individuo y sus efectos sobre el resto de la humanidad. Deben estimularse sus facultades críticas a fin de fortalecer la resistencia a la sugestión. La propaganda ha de someterse al análisis crítico. La salud física y el dominio del cuerpo deben tratarse con la importancia que revisten. Finalmente, es preciso

alimentar la vida del espíritu, trasmutando el nacionalismo y otras idolatrías en ideales espirituales.

“Es imposible vivir sin una metafísica. Los hombres viven de acuerdo con su filosofía de la vida, con su concepción del mundo. Pueden elegir entre una metafísica buena y una metafísica mala. Buena es aquella que conduce a la unidad; mala, la que conduce a la separación”.

Por la meditación y el recogimiento, el hombre puede alcanzar la libertad, el “non-attachment”, y este “non-attachment” comprende todas las virtudes: valor, inteligencia, caridad, generosidad, desinterés. Un espíritu sin trabas se halla libre de deseos y, por consiguiente, libre de ilusiones. Dicho ideal de independencia ha sido formulado y predicado durante miles de años por el Hinduísmo, el Budismo, por Lao Tse, por los Estoicos, por Jesús, por Spinoza.

Gracias a la meditación — concentración “super-racional” —, el hombre es susceptible de adquirir el conocimiento de la realidad definitiva... y cualquiera que desee practicarla puede hacerlo, con tal que se someta al adiestramiento y disciplina necesarios. “Esta intuición directa de una realidad espiritual impersonal, que está en el fondo de todo ser, concuerda con las conclusiones a que han llegado la mayor parte de las filosofías del mundo”.

D. WELLS GILL

Teatro

“ ANTÍGONA ”

En el reducido escenario de “Amigos del Arte” la compañía de “La Cortina” — un grupo entusiasta de aficionados al arte escénico que dirige Alberto Moncoa — ha representado la *Antígona* de Jean Cocteau, vertida al castellano por Leopoldo Marechal.

“Es tentador fotografiar a Grecia en aeroplano. Nos muestra una cara nueva. Por eso he querido traducir Antígona. A vuelo de pájaro desaparecen grandes bellezas, pero surgen otras; se forman connivencias, bloques, sombras, ángulos, relieves insospechados”.

Aunque Cocteau anuncie su *Antigone* con estas palabras, lo que nos admira en su adaptación es que haya logrado reducir el texto original sin deformarlo. A pesar de la supresión del coro y del corifeo — resumidos en la voz de un actor invisible —, a pesar de frases enteras omitidas o disueltas en otras más esenciales, el drama griego sobrevive intacto porque permanece intacto el conflicto que lo anima. Y este conflicto — como todo lo eterno — es tan actual, que el diálogo de Antígona y de Creón parece el eco de nuestras propias contradicciones.

Antígona es el último capítulo de la historia de los Labdacidas, iniciada por Sófocles en *Edipo rey* y en *Edipo en Colona*. Después de la desaparición de Edipo, sus hijos Polinice y Eteocles disputan su corona. Polinice reúne un ejército de Argianos, asedia a Tebas, y, durante el sitio, los dos hermanos, víctimas de la maldición paterna, se degüellan mutuamente. La acción de *Antígona* comienza después de la muerte de Eteocles y de Polinice. Los Argianos han huído derrotados; ahora el rey de Tebas es Creón, quien prohíbe, bajo pena de muerte, se dé sepultura a Polinice, culpable de haber desencadenado la guerra civil en su patria. Pero Antígona — también hija de Edipo — movida por la compasión, desobedece las órdenes del monarca y rinde al *outlaw* los honores fúnebres. Sorprendida, es llevada ante Creón que la condena inflexiblemente. El dolor de Ikmon, su propio hijo, que ama a Antígona, no consigue variar su sentencia, pero los presagios funestos del adivino Tiresias — ciego y vidente — lo amedrentan y decide conmutar la pena. Es demasiado tarde,

sin embargo. Antígona, condenada a morir de hambre en una caverna, ha preferido ahorcarse. Hemon desesperado se suicida, y su madre Euridice también lo hace al enterarse de su muerte. Creón queda solo ante la consecuencia de sus actos.

El secreto de este drama admirable — cuya acción se desarrolla con la exactitud de un teorema — depende, a nuestro entender, de Creón, de los motivos que lo impulsan. Si sólo fuera un tirano — como se lo considera generalmente — el conflicto perdería su sentido esencial y la obra sería la historia de un déspota que, con la muerte de lo que más ama, paga el precio de su despotismo. Pero no es así; *Antígona*, que tiene valores más profundos que el patetismo, consigue despertar en nosotros un problema de conciencia porque sentimos que Creón es justo, que desde su punto de vista no puede proceder de otra manera. Primer magistrado de la ciudad, habla como un magistrado: “Jamás — dice — obtendrán de mí los criminales más honra que los justos”. Cree en la verdad y lo proclama abiertamente: “Para mí, cualquier gobernante que no adopta las mejores resoluciones y por temor encadena su lengua, es un miserable”. No confunde el bien y el mal, llama al pan, pan, y al vino, vino: “Odio al que, convicto de una falta, cubre su crimen con nombres gloriosos”. Es cierto que en sus palabras intervienen la razón de Estado, pero no se lo podemos reprochar, porque en esa razón — que ofende tantos sentimientos — hay algo que nunca podrá ofender en nosotros y es, precisamente, la razón.

Frente a la sabiduría temporal, frente a Creón, frente a todas las concesiones de la experiencia, el drama coloca a la virgen intacta que no sabe transigir. Antígona sólo ve una cosa: en el erial, los perros y los cuervos amenazan el cadáver insepulto de su hermano. Desafía, pues, la orden del soberano. Sorprendida y acusada, contesta: “No avergüenza honrar a los que nacieron de la misma entraña que nosotros. — ¿El otro muerto no era acaso de tu misma sangre? — Sí; nacimos de la misma madre y del mismo padre. — ¿Cómo conceder a uno honores que son para el otro impíos? — Ese otro muerto no habla de esa manera. — Sí, desde el momento que no lo honras más que al impío. — Ambos son mis hermanos. — Sin embargo, uno saqueaba el país y el otro lo defendía. — La muerte quiere para todos una ley igual. — Pero el inocente no debe correr la misma suerte que el criminal. — ¿Crees que esas reglas son santas para los muertos?”.

Antígona cumple su misión sin vacilaciones y Creón no la intimida. Griega,

ignora el individualismo y para infringir la ley recurre a “los decretos divinos que nunca fueron escritos y que son inmutables”. Es rebelde, pero no romántica. A pesar de su austeridad, no es puritana; la mueven fuerzas más antiguas que la conciencia. “He nacido para compartir el amor y no el odio” dice, y por eso despierta en nosotros una adhesión tan completa. Humana y vulnerable, clama al ser llevada al suplicio: “Ahora me llevan, con las manos atadas, sin haber conocido el himeneo y su dicha. ¡Jamás me uniré a un hombre ni meceré a un recién nacido!...” Antígona muere y Creón pagará el delito — que casi todos deberemos pagar — de haber vivido en la tierra de acuerdo a las leyes terrestres.

Considerada de esta manera, *Antígona*, más que una obra de teatro, es un diálogo filosófico, el coloquio — infinitamente actual — del individuo y de la ciudad, de la libertad y el orden. Es también otra cosa: una antífona — el canto alternado, divorciado, del amor y de la justicia. “He nacido para compartir el amor y no el odio...” Esa voz que expresa lo que nuestro corazón reclama nunca podrá ser silenciada por la otra voz — sin embargo tan fuerte — que nace de la conciencia. El mal es el mal; el bien, el bien; Creón tiene razón, no es posible confundirlos. Pero Antígona sabe — y por eso está tan cerca nuestro — que más allá de la verdad, más fuerte que ella, hay en todos los hombres una exigencia idéntica; que — culpables o absueltos — lo que necesitamos es ser preferidos a pesar de la equidad, amados y perdonados a pesar de la justicia.

Es posible encontrar analogías entre el drama de Sófocles y *Santa Juana* de Bernard Shaw. El conflicto es parecido, y si algún antecedente tiene la Doncella que Shaw nos muestra hay que buscarlo en Antígona, la virgen pagana, heroica y tierna.

La compañía de “La Cortina” merece el aplauso que le tributó el público y al que nos asociamos sinceramente. No discerniremos méritos en la interpretación y esta actitud es voluntaria. Las iniciativas de este género viven del amor desinteresado por el arte y de la colaboración incondicional de sus componentes. Calificar, discriminar, significa aportarles un germen de disolución. Lo único que podemos ofrecerle es nuestra gratitud.

LUIS DE ELIZALDE (hijo)

Crítica de Arte

EL XXVIII SALÓN NACIONAL

PINTURA Y GRABADO

El XXVIII Salón representa a un arte nacional en que si bien se encuentra un puñado de valores reales, tanto en la derecha de la plástica, como en el centro y en la izquierda, la mayor parte de la producción carece de caracteres propios y aun de autenticidad. La penosa comprobación que se hace en el curso del año en las exposiciones individuales, se confirma cuando pintores y grabadores se reúnen en el gran certamen. Trescientas cincuenta y una obras atestiguan esta vez doce meses de esfuerzos de los artistas argentinos. Mas no figura lo mejor de cada cual, como fuera de desear. En muchos casos hemos visto anteriormente, en muestras particulares de ciertos participantes, obras mucho mejores que las enviadas a este Salón, el cual, en principio, debería ser de alta selección, y no sólo por la acción eliminatoria del jurado, sino como consecuencia de una severa autocrítica por parte de los artistas mismos.

El conjunto de 1938 es aplastante, con las excepciones que justifican la regla: aplastante de vulgaridad, de mediocridad, de indigencia en todo sentido. No nos cabe la menor duda de que la primera condición esencial del artista es la personalidad. Pudo prevalecer en otras épocas un criterio distinto. Pero hoy es el requisito fundamental. Si estuviésemos equivocados al respecto, lo estaríamos junto con todos los críticos contemporáneos autorizados. Vale decir que sería errónea la tendencia de nuestra época, y, errónea o no, estamos con ella porque no podemos ni queremos adoptar actitudes anacrónicas. Pero precisemos: la personalidad no es para nosotros monopolio del vanguardismo. Personales son, por cierto, Picasso, Derain, Léger, Chagall, pero también Zuloaga, Le Sidaner, Laszló, Orpen y otros maestros "mansos" y consagrados, y aún el melindroso y discutible Jean Gabriel Domergue, gran maestro de la pintura para carátulas de revista. Tienen cada cual — respetando las distancias — su estilo inconfundible. Pintan lo que pintan, se individualizan inmediatamente sus producciones por ese algo elocuente de su personalidad que se expresa en el dibujo,

la composición o simplemente la factura, pero saca a sus obras del anonimato. Esa personalidad — salvo contadísimas excepciones — no se manifiesta en la pintura argentina, ni en la convencional, ni en la de vanguardia. Anda uno a tropezones en el Salón Nacional, obligado a hojear el catálogo o descifrar penosamente las etiquetas, para enterarse, a menudo con asombro, de quién es el autor de esto y de aquello. Producen muchos pintores malos paisajes, malas figuras, malos bodegones, con una escritura tan impersonal que se pregunta uno para qué se han tomado el trabajo de hacerlo, y se mantienen en ese caminito, año tras año, sin conseguir que se les recuerde, o bien, a fuerza de brincos y cabriolas desconcertantes, acaban por dar vértigo. Es evidente que unos y otros no sólo no saben a dónde van, sino que no pretenden ir a ninguna parte. Los “inquietos” son realistas hoy, impresionistas mañana, góticos en éste retrato, académicos en el siguiente, “fauves” después de un viaje a París, o neocubistas de pronto si un ejemplar de *Cahiers d'Art* se desliza por casualidad en sus talleres. Y los “inquietos” constituyen por lo menos un fermento. Pero la inmensa mayoría rumia con estolidez bovina el eterno cuadro verista que ni siquiera es el fruto de un objetivismo vigoroso y consciente, sino tan sólo de la absoluta falta de temperamento, cuando no de la incapacidad técnica. Porque no nos hagamos ilusiones: el noventa y nueve por ciento de los cavernícolas artísticos que se proponen remedar las antiguas formas de la pintura, ni remotamente posee esa alta capacidad artesana de un Brangwyn, un Styka o un Bonnat (no son de nuestra devoción pero debemos en equidad reconocerles el dominio de sus medios de expresión, que es el más tolerable sucedáneo del verdadero talento). Abundan en nuestro medio los malos vanguardistas que, con el consiguiente catastrófico resultado, juegan, sin saber lo que tienen en la mano, con la granada Mills que es el arte moderno. Pero más aún abundan los malos pasatistas. A fe nuestra que alabaríamos sin restricciones un Salón Nacional compuesto por obras semejantes a las de Jean-Paul Laurens, Boldini, Lavery, Liebermann y de la Gándara, aunque estamos convencidos de que han pasado los tiempos aquellos. Pero es que nuestra retaguardia artística se halla a mil leguas por debajo de la competencia de esos pintores ortodoxos, y nos ofrece productos inferiores, a cubierto bajo etiquetas ilustres, con la misma mala fe con que los seudovanguardistas amparan sus imperdonables balbuceos bajo la bandera del arte revolucionario.

En óleo, temple, fresco, acuarela, pastel, grabado, aguafuerte, xilografía,

litografía, punta seca y monocopia se presentaron al Salón 931 obras, de las cuales han sido aceptadas y expuestas 351. Juzgándolas con amplia dosis de tolerancia, se puede encontrar mérito o justificación a un centenar de ellas. Las de valor notable no pasan de treinta. Las que gustamos profundamente ascienden acaso a una docena. En el mejor de los casos quedan, pues, unas doscientas cincuenta producciones de desecho, que van de lo sencillamente tonto a lo irremediabilmente cursi. En suma: el setenta por ciento de lo expuesto está a la altura de un 5º grado primario en el dominio de las bellas artes.

EL JURADO

La opinión general coincide en que el XXVIII Salón es malo. Pero muchos se limitan a criticar la selección de las obras, la distribución de los premios, la colocación de los envíos. Varios artistas han manifestado su descontento, especialmente, por la disposición de las obras en las salas de la Dirección Nacional de Bellas Artes, aduciendo que se perjudican unas a otras por su mal aconsejada vecindad o no están colocadas de acuerdo con los respectivos méritos. Es un reproche que se formula casi todos los años. Nos sentimos inclinados a eximir de responsabilidad, en este sentido, a los jurados. La colocación de 351 obras heterogéneas (y lo son en sumo grado) plantea problemas insolubles. Además, el jurado se elige teóricamente por su capacidad de juicio artístico, y no por las dotes especiales de sus miembros en cuanto se refiere a colocar los cuadros, tarea que requiere, desde luego, una competencia especial, un quinto sentido de decorador de interiores — digámoslo así —, que no es exigible ni a todos los pintores, ni a todos los críticos de arte ni a todos los coleccionistas. En última instancia, la mala organización del Salón sería culpa de un reglamento deficiente que no prevé la constitución de un cuerpo de especialistas en distribución de las obras.

Por otra parte, se han rechazado 580 pinturas y grabados. ¿Debe censurarse al jurado por ello? ¿O debe alabársele? Sospechamos que las producciones descartadas eran semejantes a las peores de las aceptadas, o aún inferiores, y siendo así agradecemos que nos hayan evitado una penosa confrontación. Sabemos, sin embargo, de un caso concreto — el del envío de César López Claro — en que el jurado declinó dos piezas de interés. Pero como suele decir, con Virgilio, uno de los jueces del certamen, “quandoque bonus dormitat Homerus”.

LOS PREMIOS

Por fin: los premios. Natural inclinación de nuestra mente escéptica en cuanto se refiere al éxito nos hace gozar con amargura cuando los honores y las recompensas materiales recaen sobre quienes no los merecen. Es exactamente lo que acaece en todas las esferas de la actividad — y del ocio — humanos, de modo que nos parece muy natural que también ocurra en el dominio más restringido del arte. Europa está mucho más adelantada que América en ese sentido, y sin embargo sucede allí lo mismo que acá. Aclarado esto, y dado el criterio que preside normalmente a la distribución de los premios, los del XXVIII Salón están bien dados. El Gran Premio Adquisición (Francisco Vidal), el Primer Premio (Gastón Jarry), el Segundo Premio (Ernesto M. Scotti), el Tercer Premio (Guillermo Martínez Solimán) recompensan a artistas de larga actuación y obras que, por diversos motivos, infunden respeto. ¿Que pudo alterarse el orden de los tres últimos factores? Es posible. Mas, de ser así, en años sucesivos habrá oportunidad de compensar cualquier desigualdad en que se haya incurrido.

Los Premios Adquisición al grabado correspondieron a Hemilce M. Saforcada, por el mejor envío de su sección, y a notaciones muy espontáneas de María Ester Leanes. El Premio Cecilia Grierson fué dado a la única obra que realmente podía aspirar a esa recompensa: una composición de W. Melgarejo Muñoz. En cuanto a los Premios Estímulo, su nombre mismo justifica cualquiera distribución caprichosa. Estímulo merece más o menos todo principiante, y no es objetable, pues, la elección de Elba Villafañe, Elisa Bosch Alvear, Miguel Burgoa Videla y Fortunato Lacámara, aunque, desde luego, toda otra combinación de cuatro nombres habría sido igualmente satisfactoria para nosotros.

Menos convencidos estamos del acierto en la distribución de los Premios Ezequiel Leguina (Próspero López Buchardo), Eduardo Sívori (Edelmiro Lescano Ceballos) y Laura Barbará de Díaz (Bernardo Goldenstein). El Premio para Extranjeros fué atribuído a Carlos W. Aliseris por un trabajo indudablemente inferior a su habitual producción y sus anteriores envíos al Salón argentino.

OBRAS

Los envíos más significativos, por distintas razones, son los de Badi, Basaldúa, Berni, Raquel Forner, Martínez Solimán, Pacenza, Pettoruti, Scotti, Spi-

limbergo, Urruchúa, Victorica y Francisco Vidal. Representan orientaciones divergentes pero están todos en un plano estético superior. Descuellan por la sensibilidad, por la capacidad técnica, por el sentido plástico, por la elevación del propósito o por su fuerza renovadora. Auténticos y personales, además.

Pese a algunas reservas que podamos formular, y reconociendo una serie de excelencias a otros artistas, lo que hemos mirado con más emoción y esperanza es la gran composición de Raquel Forner titulada "Mujeres del Mundo". Cinco figuras principales, combinadas en vigoroso ritmo, forman la estructura fundamental del cuadro, enriquecido por una serie de personajes y elementos expresivos secundarios. En su sencillo simbolismo, el lienzo traduce plásticamente el dolor: la parte pasivamente trágica que le toca a la mujer en las guerras y las luchas que desgarran a la humanidad. Las figuras más sobrias del conjunto — la central, arrodillada, con su bello ademán del brazo izquierdo apoyado en la frente, y la última de la izquierda, empuñando la hoz —, son también las más elocuentes. Otras pecan acaso por gestos que la plástica ni aconseja ni requiere, y que conspiran contra la intensidad pura del sentimiento. El dibujo es vigoroso y sobrio, y excelente el equilibrio de las masas. El colorido peculiar de Raquel Forner — armonioso y fino, pero algo frío aún, con una rispidez de tizas de colores — toma aquí matices de fresco, especialmente en los dos personajes verdosos del fondo, tan certeramente interpretados, con sus sugerencias de fantasmas cadavéricos. Pero lo que más importa, y hace olvidar deficiencias que se advierten aquí y allá, es la conciencia, la larga meditación y el espíritu con que la artista ha concebido esta composición significativa. Es ella una especie de reivindicación del "pensamiento" en pintura, tan desacreditado después de los abusos del anecdotismo pero que, tarde o temprano, debía volver a vivificar las obras de arte. En este sentido saludamos la aparición de "Mujeres del Mundo" como un ejemplo digno de seguirse. "Last but not least", es también la tela de Raquel Forner lo más "americano" que surge del XXVIII Salón: está animada por una aspiración colectiva de nuestro continente, que se manifiesta ya con caracteres categóricos en la pintura de Méjico y de los Estados Unidos, y especialmente en las obras monumentales de Rivera, Siqueiros, Montenegro, Biddle, Varnum Poor y Gilbert Wilson.

Otro ensayo curioso, aunque hecho en un espíritu muy leve, es el de Horacio Butler en su "San Lorenzo". He aquí una transcripción con rasgos de estampa de Epinal de un episodio de historia argentina. Con esa factura estilizada y

sintética y ese colorido violentamente suave que lo caracteriza, Butler nos presenta una versión totalmente inesperada, rayana en lo humorístico, del dramático entrevero que casi le cuesta la vida a San Martín. Figuras de soldados simplificadas en actitudes de bajorrelieves, caballos "chiriquescos" de calesita en una atmósfera de azules y verdes, con algunos toques estridentes de rojo, y allá lejos un delicioso barquito de velas ampliamente desplegadas. Parece una ampliación de alguna de esas encantadoras estampas que se hacían en Francia para gloriar la conquista de Argelia, allá por el 1830. En esa forma moderna y decorativa, pero con un sentido más severo de la historia, creemos que podrían y aun deberían evocarse muchas de nuestras tradiciones nacionales, cosa que, hasta ahora, no parece haberseles ocurrido a nuestros pintores, salvo a aquellos que tienen del pasado solamente un sentido documental y arqueológico que no satisface a nuestra sensibilidad.

Badi presenta dos pequeñas composiciones en la disciplina neocubista, con esa alada poesía que siempre infunde a sus producciones, cualquiera sea el tema que desarrolla. Es un pintor que penetra a fondo en el secreto mecanismo de la plástica. "Rugby", una taracea de figuras atléticas vertiginosas en su movimiento estático, realiza la casi imposible armonía de los rojos y los azules, lograda sin matar los tonos, aunque rebajándolos mucho, como era forzoso. Esta clase de transcripciones de escenas deportivas tiene honrosos precedentes en la obra de Lhote, pero Badi parecería haber dado un paso adelante en punto a armonizaciones de colorido y formas. El cielo nublado es espléndido. En cuanto a "Rehenes", tela inspirada probablemente en sucesos de España, posee las mismas dotes de estabilidad y compensación perfecta. Ahora, el color suave, de dominantes ocres, y sobre todo ese orden geométrico perfecto de la composición ¿no están reñidos con el asunto mismo del cuadro, por sus virtudes sedantes? Al ordenar noblemente esas ruinas del fondo, por ejemplo, Badi les ha quitado — no ya en el terreno verista, que no nos interesa, sino por la virtud serena de los trazados octogonales — ese vigor dramático que acaso se requiere como justificación del título.

Expone Basaldúa una "Figura", sin mayor trascendencia, de comparsa trajeado a la moda del siglo XVI, muy lograda en la segura facilidad de su oficio y el ardiente colorido en rojos y naranjas. Con toda su exterioridad de figurín, este personaje bien plantado revela a un pintor de dotes excepcionales. De ahí que se destaque en el conjunto chato de la muestra.

En cuanto a Berni, que envió una enorme composición titulada "Club Atlético Nueva Chicago" con quince retratos de niños, más las figuras accesorias, le consideramos desde hace algunos años como figura privilegiada y prominente de nuestro mundo artístico. Su capacidad de artífice incomparable, su formidable conciencia, su sentido monumentalista del cuadro le colocan en una categoría superior. Mas, reconociendo todas estas virtudes en su envío al Salón, no lo acogemos sin serias reservas. Porque la busca del esplendor no justifica la crudeza del colorido hecho en muchos casos de tintas sin matizar, y, sobre todo, porque nos rebelamos contra esa interpretación cruel de la infancia en que ha caído el artista. Esos rostros juveniles son, en efecto, casi todos, rostros de monstruos viciosos o tarados. La infancia proletaria no es así, no puede ser así, y sólo ha de serlo en casos de excepción. Pero Berni no ignora que la gran pintura no se hace de lo excepcional. Una intención polémica ha influido acaso en el ánimo del artista para trazarnos un cuadro tan deprimente.

Spilimbergo sí comprende a la niñez como promesa de mañana. Todas sus fibras cordiales vibraron al pintar esas memorables "Figuras" de dos muchachos — su hijo y un vecinito — que le representan en la muestra. De todos los pintores argentinos de vanguardia, Spilimbergo es el que ha alcanzado sin transigencias el equilibrio de los clásicos. Tiene su obra, por ello, una autoridad suprema. Ante ella deja uno ya de pensar en clasificaciones de escuela y aun olvida toda la originalidad, todo el formidable modernismo de su factura, para gozarla espontáneamente como gozaría un Ingres o un Renoir de la primera época.

Martínez Solimán ha sido premiado por un paisaje ardiente, "Tarde de Verano", que nos transporta inconscientemente a los Países Bajos por su esplendor sombrío de oro en la penumbra. No es una cosa nuestra, argentina o americana: ese enorme trigal que va a morir en un horizonte boscoso y un cielo trágico de Flandes es holando-belga (en la trayectoria que va de Rembrandt a Claes) por todos sus aspectos, y más que nada por su factura rabiosa, su pasta sensual, su colorido de transiciones milimétricas y su sentido dramático de la naturaleza. Empero, prevalece allí el dotado artesano sobre el intelectual.

En cambio, Pacenza es todo sentimiento e ingenuidad. Sólo una alma exquisita y primitiva puede alcanzar la poesía de "Esquinas del 1800", rincón trivial de la urbe que el pintor transfigura al impulso de una emoción esencial. Aquí, el tema no es nada, y el procedimiento, indiferente, pero tras de ellos hay

un poeta popular, “corazón ladino lengua no ayuda”, que conoce el lenguaje secreto de las cosas inanimadas.

Otro de los grandes cuadros de aliento del Salón es la “Ultima Serenata” de Pettoruti. Renueva el tema de los “arlequines” que trató ya para la anterior exposición nacional. Renueva, no repite. A primera vista, creeríase que es el mismo lienzo, pero no hay tal. Son tres figuras, de pie, como la vez pasada, pero por el simple proceso de colocar a la central detrás, y no delante, de las dos laterales, el artista se ha planteado un problema totalmente nuevo que resuelve con esa certeza de maestro que domina a todas sus obras más recientes. Dicen que Pettoruti se repite. Conspira contra él, motivando la injusticia de ese parecer, la circunstancia de que su estilo inconfundible se impone una vez por todas al espectador. Pero un Pettoruti se parece a otro Pettoruti, como un Rubens se parece a otro Rubens, sin ser igual ni mucho menos. Ese mismo cargo injusto de la repetición es el inconsciente homenaje del profano a la admirable constancia del pintor que, en toda su carrera, no se ha apartado de la línea recta que se trazó. Cree él en ese cubismo evolucionado — en ese cubismo de formas tan legibles, tan escasamente no-figurativas — del cual es uno de los más notables, y seguramente uno de los más fieles cultores. En su “Ultima Serenata”, el juego del volumen y de los planos, puestos de relieve con singular potencia, infunde a la obra una riqueza incomparable que acrecientan la armonía en tonos menores de rojos, pardos y celestes, la composición infalible y la rica materia cromática.

Scotti, otrora hombre de vanguardia, sigue ya una trayectoria similar a la de Centurión (este último uno de los numerosos ausentes del Salón), hacia un arte directo, realista, sensual. Su “Mujer dormida”, un sólido, macizo desnudo, rodeado de “drapés” multicolores que proyectan sobre él sus reflejos inesperados, le mereció el Segundo Premio de la muestra. Del decorativismo y la síntesis inicial de sus antiguas obras, no quedan rastros, salvo en cierto rigor del arabesco a base de curvas largas y en cierta estilización de las telas de pliegues duros sobre las cuales está acostada la figura. Scotti parece ahora dominado por la preocupación del volumen, de la anatomía exacta (sin pequeñez) y de la carne. Dentro de estos límites, su lienzo es uno de los mejores del conjunto.

Expone Demetrio Urruchúa una “Composición” de cinco figuras principales en un paisaje montañoso, muy bien venida en ciertas partes, de suntuoso color y formas expresivas y simples, pero no del todo lograda como consecuencia de

soluciones de continuidad en la construcción. Hemos comentado hace poco la muestra particular de obras de este artista. A la luz de su envío al Salón, nada podemos agregar a la opinión previa.

Está representado Miguel C. Victorica por un desnudo de mujer titulado "Otoño" que es la antítesis de la mencionada obra de Scotti. Todo lo que es rigor realista en éste se convierte en libertad sensible en aquél. No se preocupa Victorica de precisar formas y colores exactos. El desnudo es el tema libre en torno del cual expresa una emoción. Emoción plástica, además, y alejada de las contingencias físicas, que le hace buscar la verdad del cuadro, y no la del modelo, y conseguir por el color subido de esa espalda y por el contraste del cuerpo luminoso con dos grandes superficies sombrías, un efecto de exótica sugestión tropical.

Dos palabras acerca de "Quietud", el Gran Premio Adquisición, de Francisco Vidal. Nos inclinamos ante esta obra sin inquietud y sin falla de un pintor que, en la esfera — digámosla académica — que ha elegido, se realiza perfectamente. Tres desnudos femeninos bien analizados y compuestos surgen en un impreciso paisaje arbolado, envueltos en hermosas telas de infinitos pliegues, como en ciertos cuadros de los primitivos. No tienen la materialidad de Scotti, ni la independencia de Victorica. Están en un justo término medio entre ambos, con suficiente realidad para parecer reales, y con bastante irrealidad para ser decorativos. Obra clásica, no potente sino amable, con algunos aportes de lo moderno en el color, llega a nuestra sensibilidad como ciertas bellas tapicerías del siglo de Luis XIV. Habíamos asistido en los últimos años al ascenso constante de Francisco Vidal. Honesto, sincero, fiel a sus principios tradicionalistas, competente en su oficio, es una de las figuras más dignas de la escuela argentina, y tiene derecho a la recompensa que corona su carrera.

No podemos, sin escribir un volumen, analizar todas las obras interesantes del Salón. Nos resistimos, por otra parte, a guardar silencio total acerca de ellas. Vaya, pues, con excusas por no ser más explícitos, la siguiente nómina de artistas de mérito:

Acebal Idigoras, unos "Tipos patagones" observados y robustos; Alles Monasterio, una "Figura" de buena factura; Arcidiacono, un "Desnudo" correcto; Ballester Peña, una "Figura" en sensibles armonías claras; Blinder, un "Perfil" de cromatismo muy sensible y línea pura; Rodrigo Bonome, dos "Paisajes" expresivos; Botti, "Quietud", paisaje panorámico fino; Fray Guillermo Butler,

dos paisajes decorativos de hermoso estilo; Carnacini, un "Autorretrato" realista; Cascarini, "El peoncito"; Castagnino, un "Amanecer" muy decorativo; Corradino, un "Desnudo" bien intencionado; Coutaret, una vista de "Las Caleras", decorativa pero muy fría; De Angelis, un correcto "Retrato"; Del Prete, una "Pintura" que señala un progreso; A. Dell'Acqua, dos buenos grabados; Domínguez Neyra, "Figura y paisaje" de colorido exquisito y noble estilo; Durán, "Día de lluvia en Toay"; Estarico, un "Paisaje" constructivo; González Garaño, dos paisajes impresionistas; Gramajo Gutiérrez, dos composiciones en que, como siempre, revela el don de ser convincente a pesar y por encima del regionalismo — especialmente en "Día de elecciones en el Norte"; Guastavino, un sensible "Retrato"; Kogan, "Un filósofo" y "Dos amigos", concienzudos y expresivos retratos en su clasicismo intransigente; Laurens, "Vieja Esquina" de delicado color y buena factura; J. A. Luque, una composición de tres retratos excelentes en su verismo; Mandelli, una "Dársena" vigorosa; Marré, "Un obrero" sólidamente construido, un poco duro; Navarro, "Bañistas" bien observadas y realizadas; Silvina Ocampo, una figura simple y decorativa que mereció lugar más destacado en la muestra; Parodi, "Campiña argentina"; Pedone, "El Abrojal", interesante paisaje urbano; Pérez Peñalba, un excelente retrato estilizado; Podestá, "La Virgen y el Niño", de clásica factura; Requena Escalada, "Visión de mi ciudad", de un curioso lirismo; Rosa F. de Roca, "Desnudo", discreto; Ana W. de Rossi, "La Visita", visión de otros tiempos; Roberto Rossi, una brillante "Naturaleza muerta"; Silvio Rossi, un "Retrato" de hábil y sensible pintor; Roverano, "Bajo los pinos", gran composición de amplios propósitos, con algunos "trucos" de color molestos; Santaliestra, un árbol romántico de técnica apreciable; Soldi, "La Pesca", expresiva composición de dos figuras doradas; Stringa, "El Barrilete"; Tartaglione, un grabado correcto; Tessandori, dos grandes lienzos de vacunos, de sólida y fresca técnica; Tiglio, "Delia y Dora", muy sensibles; E. Touzé, un retrato muy estimable, visto con amplitud y ejecutado con finura; Trabucco, "Cuñá-Taí", de buen color; A. D. Vena, dos excelentes paisajes reales; A. A. Vezzetti, en gran progreso con su mal colocada "Olga", muy expresiva; Roberto Viola, muy mejorado y en buen camino con "El Balcón" y "La Calesita"; Williams, una "Mujer desnuda" decorativa.

JULIO E. PAYRÓ

Música

“LA PASIÓN SEGÚN SAN JUAN” EN EL TEATRO COLÓN

Me parece una actitud irreverente aproximarse a ciertas obras construídas, antes que nada, en virtud del sentimiento y de la fe, en la posición del crítico que desarma su preciosa maquinaria deteniendo el resorte que las pone en movimiento. Tal es el caso de *La Pasión según San Juan* de Bach.

No me extenderé en la historia de las “pasiones”, género musical tan abundante en la Alemania gótica. No me extenderé en las diferencias de “pasion-motete” y “pasion-drama”, en los modelos, inmediatos a Bach, de Schütz, Buxtehude y Kuhnau. Sería pueril intentar el elogio de los primores técnicos, de la inspiración sin desfallecimientos de *La Pasión según San Juan*: es una obra de Juan Sebastián Bach y de las más amorosamente realizadas. Su autor, para llegar a la síntesis actual, realizó depuraciones y transformaciones sucesivas. Forkel, Spitta, Schweitzer, Pirro y tantos otros, en libros fáciles de obtener, han expuesto con autoridad magistral la generación, construcción y simbolismo de esta obra señera del arte cristiano.

Mi actitud será de profundo respeto, de acatamiento y de comunión con esa plegaria fervorosa, con esa meditación sobre el Sacrificio Redentor. Como acude a más de una mente, tampoco podría formular una superioridad cualquiera sobre su *Pasión según San Mateo*. Dentro de las premisas trazadas y del material sonoro utilizado por Bach, ambas son milagrosas. Participo de la opinión de Schweitzer: “*La Pasión según San Mateo* es más grandiosa e idealmente popular, en tanto que *La Pasión según San Juan*, de un simbolismo difícil, no se entrega al primer contacto”. *La Pasión según San Juan* tiene la austera belleza de una idea filosófica. La de San Mateo es más realista y sus personajes, acusados con fuerte relieve, viven intensamente. ¿Cuál es superior? Pregunta in-formulable. Equivaldría a pretender discriminar el mayor valor literario de los Evangelios respectivos. Ambos son la palabra de Cristo. Cada uno de los oyentes recibirá en medio del pecho la frase que le está destinada y encontrará, en la trama contrapuntística de Bach, el propio dolor sublimizado por el arte y por la fe.

Si intentáramos detallar sus encantos, enumeraríamos la partitura íntegra. El preludio, de tan esotéricas y dulces disonancias, y el primer coral que describe “la doble idea del sufrimiento de Jesús y del poderío de la divinidad”; las arias de la contralto (una acompañada por dos violas; otra, en que dialoga con la “viola de gamba”); el aria de la soprano, cuyas frases anticipa la flauta: “Te sigo siempre con alegre paso”; el aria del tenor en “fa sostenido menor”: “¡Ah mi conciencia! ¿adónde quieres ir?”; las imprecaciones de la turba en fugatos iracundos; el “arioso” del barítono acompañado por dos “violas d’amore” y laúd (en el Colón fué sustituido por el arpa); todos los recitados y corales, especialmente los dos finales: la oda funeraria y el dolor consolado por la promesa de la vida eterna. El ánimo en suspenso no atina a elegir...

Erich Kleiber arquitecturó ese pasmoso monumento en forma magnífica, secundado por la orquesta, el órgano, los coros —que cantaron sus partes en la versión original— y los solistas Karin Branzell, Margarita Perkas, Herbert Janssen, Emanuel List y Koloman Von Pataky. Sobre éste último descansó la ardua responsabilidad del recitante.

JORGE PINTO

ALFONSINA STORNI

Alfonsina Storni ha muerto el 25 de Octubre, ahogada en el Atlántico por su propia voluntad. Es el tercer suicidio que en el término de dos años enluta las letras argentinas. Tres escritores eminentes han muerto pobres, en medio de la mayor indiferencia del Estado. El Estado se ha acordado de ellos después de su muerte. Sin embargo, los discursos oficiales siguen señalando normas a los artistas *nacionales*. Esperemos que este contraste sea alguna vez sindicado, denunciado, por las generaciones responsables de nuestro país. A continuación reproducimos las palabras pronunciadas por María Rosa Oliver en el entierro de Alfonsina Storni:

“En nombre de la “Unión Argentina de Mujeres” vengo a decir unas breves palabras de adiós a quien fué, en el más alto sentido del término, “toda una mujer”.

Otros han dicho sus luchas, han ensalzado su alma apasionada o elogiado su talento poético. Nosotras quisiéramos exaltar su valentía.

Alfonsina Storni fué uno de esos pocos seres capaces de mirar la vida de frente y aceptarla en su totalidad. Ni la injusticia ni la incomprensión la vencieron, pues aquellos que desde la niñez han topado con el dolor y las dificultades, si tienen un corazón bien templado, cruzan por el mundo como quien atraviesa un campo nocturno sin inmutarse por los ladridos.

Así pasó por la vida Alfonsina Storni, esa mujer que parecía una fruta, que tenía la frescura agria de la uva, y cuyo candor profundo le permitió cantar con pureza tanto las exaltaciones del espíritu como las de la carne. Y que por amar intensamente la vida supo de esa unidad de cuerpo y alma cuya expresión no admite ser dividida.

Esa integridad implica una gran fuerza, una enorme voluntad y un intenso pudor del sufrimiento: ella nunca se quejó, nunca dijo que es muy difícil, y a veces muy heróico, ser "toda una mujer".

Cuando la enfermedad, y también la pobreza, amenazaron esa unidad, ella —siempre valiente— se negó a perderla, prefirió reintegrarse al gran elemento.

La imagino pequeña y erguida, con su melena de plata agitada por el viento, frente a frente con el Atlántico gris. Y cada ola es un llamado a la reintegración, y el sol que nace la urge a ello. Pienso que esa, su última decisión, no le fué quizá la más difícil de tomar. Pienso que aquella, su valentía postrera, tal vez pudo parecerle dulce.

Cuando se ha cumplido con la vida, cuando se ha creado belleza, cuando se deja un ejemplo, ir a la muerte ha de ser como entregarse al sueño después de una jornada fecunda de trabajo".

CALENDARIO

(REVISTA DE TEMAS DEL MES)

LOS CATÓLICOS — PROCLAMA EL PAPA — SON ESPIRITUALMENTE SEMITAS. — “L’Avant-Garde” (Bruselas, septiembre de 1938) transcribe las frases pronunciadas por Pío XI con motivo de la peregrinación que hicieron a Roma los dirigentes de la Radio Católica Belga, quienes le ofrecieron un misal. Pío XI hojeó el misal y se detuvo, emocionado, en las palabras del Canon: “esta oración la decimos en el momento más solemne de la misa, después de la Consagración. Sacrificio de Abel, sacrificio de Abraham, sacrificio de Melchisedech: he aquí, resumida en tres trazos, toda la historia religiosa de la humanidad. *Sacrificium Patriarchae Abrahæ... Observad que Abraham es llamado nuestro Patriarca, nuestro At.tepasado... El antisemitismo es inadmisibile. Se opone al pensamiento y a la realidad sublimes expresados en el Canon. Nosotros, los católicos, somos espiritualmente semitas*”.

¿Están los católicos falangistas a favor de Mussolini y en contra del Papa? Con pocos días de intervalo, el diario “Arriba España” (Pamplona, septiembre 10) declara que debe aplaudirse la campaña racista italiana, “pues la guerra civil española es también un combate contra el judaísmo internacional. Los judíos han sido siempre los enemigos de la civilización”.

AMNESIA. — Hitler en Sarrebruck: (pronunció paradójicamente su discurso en el

Freiheitswiese, o sea en el “Campo de la Libertad”)

“Debemos dar a esos caballeros (los ingleses) el consejo de que atiendan aún más a la solución de sus problemas y nos dejen en paz. También forma parte de la tarea de la paz mundial que los estadistas y políticos responsables cuiden de sus propios asuntos y se abstengan de inmiscuirse constantemente en los problemas de otros países y otros pueblos” (“La Nación”, octubre 10).

Declaraciones de una sinceridad emocionante. Sintetizan la política que ha seguido siempre el Tercer Reich. Las confirman el cadáver de Dollfuss, los mil quinientos cadáveres de españoles ametrallados en Guernica y los doce millones de semicadáveres checoslovacos, testimonios — aún con vida — de la despreocupación hitleriana por los problemas internos de los demás países. Nuestros vecinos, los chilenos y los brasileños, también han podido apreciarla.

DE LOS ARREPENTIDOS SE SIRVE DIOS. — Todos recordamos que el cardenal Innitzer se apresuró a bendecir el “Anschluss” en nombre de la Providencia. Su saludo manuscrito “Heil Hitler” fué utilizado eficazmente por los nazis en la campaña plebiscitaria.

Pero a principios de octubre, durante un sermón pronunciado en la catedral de San Esteban, el cardenal tuvo que reconocer que

los designios de la Providencia son inescrutables. El "Anschluss", desde el punto de vista material, no había dado a sus feligreses resultados satisfactorios: "Los católicos lo hemos perdido todo en estos últimos seis meses". Luego, aludiendo al lema "Kraft der Freude" (fuerza por la alegría) de una institución nazi: "No olvidéis — agregó — que estas palabras son sacadas de la Biblia. El profeta se dirigió muchas veces a los judíos diciéndoles: la alegría del Señor es nuestra fuerza. Si lo recordáis os sentiréis más fuertes para aceptar vuestro sacrificio".

Los nazis, a su vez, se prestaron de buen grado a desempeñar este papel de instrumentos divinos. No puede negarse que han coadyuvado con éxito en "la alegría del Señor", facilitando la vocación de mártir que el cardenal se descubriera un poco tardíamente. El corresponsal del "Times" (Octubre 10) describe la escena con lujo de detalles: "Dadnos al perro negro", "Matad a Innizer", "Queremos despedazar a Innizer", "Que lo lleven a Dachau" (campo de concentración próximo a Munich), "Muerte a todos los sacerdotes". Se asaltó el palacio episcopal, se robaron los tesoros de San Esteban, se quemaron crucifijos y cuadros al óleo, se destruyó la biblioteca, la capilla y numerosas habitaciones, el secretario del Cardenal (Monseñor Jakob Weinbacher) fué arrojado en compañía de un canónigo por la ventana y finalmente el mismo cardenal fué herido en la frente con un vidrio. Al cabo de una hora había cinco mil personas en la plaza principal de Viena. Sólo entonces intervino la policía y lentamente las dispersó.

El comisario del Reich en Austria, señor Bürekel, dió la explicación oficial del incidente: "Quienes participaron en esas manifestaciones eran checos y judíos. Debido a

ello, le queda prohibido a la Iglesia mantener seminarios. Todos los checos y judíos, con algo que reprocharse, abandonarán Viena de inmediato".

Sugerimos al señor Bürekel que amplíe su investigación. Quizá descubra la complicidad de los etíopes, de los chinos y de los españoles republicanos.

●

TROZOS SELECTOS. — William Saroyan, quien hace algunos años publicó *The Daring Young Man on the Flying Trapeze*, trabaja en una "Antología de Literatura Despreciable" y solicita la contribución de los buenos escritores que en una u otra época, con preferencia recientemente, hayan escrito mal. "Las producciones — dice Saroyan en la carta que nos dirige — deben estar por debajo de las ordinariamente malas, y sus autores por encima de los ordinariamente buenos. Se invita a cada uno a comentar su propia contribución: cómo y cuando la escribió, por qué circunstancias atravesaba, etcétera. El libro contendrá cuentos cortos, capítulos de novelas, poemas, ensayos, críticas, noticias bibliográficas y cualquier otra clase de escritos. Todos han de ser inéditos. Cada pieza aparecerá en la antología sin nombre de autor, de modo que los lectores traten de adivinar a quién pertenece. La última parte estará consagrada a los comentarios de los autores. No se mandan invitaciones directas, de modo que sólo formen parte de la antología aquellos que aprecian su valor. Si los buenos escritores — concluye Saroyan — me envían sus escritos infaustos, mi proyecto, lejos de resultar lo que en jerga de teatro se llama "una morcilla", será una empresa de importancia trascendente. Todo el material debe recibirse antes del 30 de diciembre. Mi dirección es 348 Carl Street, San Francisco. U. S. A."

LA VERDADERA GUERRA QUE NOS AMENAZA. — Así bautizó Bernard Shaw su charla radio-telefónica, pronunciada por la British Broadcasting Corporation durante esos días — anteriores a la Conferencia de Munich — en que la hecatombe europea parecía inminente. “Me opongo a ver mi casa derrumbada por una bomba aérea — dijo Shaw — y a morir yo mismo, víctima del gas mostaza, de una manera horriblemente dolorosa. Y lo peor de todo es que a Madre Naturaleza no se le da un bledo de nuestro atroz comportamiento en esta o en cualquier otra abominable agonía que inventemos para morir: produce niños en cantidad suficiente para resarcirse de la peor carnicería de que seamos capaces. Quizá Londres se destruya. Quizá París, Roma, Berlín, Viena, Constantinopla se conviertan en ruinas humeantes, y los últimos chillidos de las mujeres y de los niños cedan su lugar al silencio de la muerte. No importa: Madre Naturaleza puede reemplazarlos y vencer a la muerte. Lo está haciendo cada día.

No debemos confiar en ninguna suerte de providencia divina que ponga fin a la guerra. Somos nosotros los llamados a detenerla. En lo que a mí respecta, no sólo la detesto por sus peligros e inconvenientes, sino por la pérdida de tantos hombres jóvenes, cualquiera de los cuales puede ser un Newton o un Einstein, un Beethoven, un Miguel Angel, un Shakespeare, e incluso un Shaw. O puede ser algo de una importancia mucho más inmediata: un buen panadero, o un buen tejedor o albañil. Si pensáis en un par de combatientes como en un heroico San Miguel Británico trayendo la ira de Dios sobre un Lucifer Germano, podéis regocijaros con la victoria si San Miguel mata a Lucifer, o arder en deseos de vengarlo si su cobarde adversario lo siega con una ametralladora. En

esa forma os será posible obtener de la guerra una intensa experiencia emocional. Pero supongamos que pensáis en ambos como en lo que probablemente son: dos buenos carpinteros, por ejemplo, arrancados de sus tareas para matarse recíprocamente. Es así como yo los veo. Y así vistos, cualquiera que sea el muerto, alemán o inglés, la pérdida es igualmente grande para Europa y para mí.

Cuando joven, en la última mitad del siglo XIX, la guerra no me concernía personalmente, porque yo vivía entonces en una isla, muy lejos de los campos de batalla, y porque peleaban soldados, quienes habían elegido ese oficio con preferencia a cualquier otro, de manera espontánea. Ahora que los aeroplanos me traen el combate al techo de mi casa y que los Gobiernos me arrancan de mi propio trabajo y, quiéralo o no, me fuerzan a ser soldado, ya no puedo contemplar la guerra como algo que no me concierne personalmente. Vosotros direis que soy muy viejo para soldado. Sin embargo, de tener sentido, las naciones comenzarían la guerra precisamente por los viejos, enviándolos a las trincheras. En 1914, era una cosa horrible ver a regimientos de adolescentes, camino al matadero, cantando el “Tipperary”. Pero ante el espectáculo de regimientos de octogenarios cojeando hacia el frente y blandiendo sus bastones, mientras carraspean la tonada de “Nunca volveremos, muchachos; nunca volveremos”, ¿no aplaudiríais entusiasmados? Yo aplaudiría. Desgraciadamente, tendría que ser uno de ellos.

Se ha convertido en un lugar común decir que otra gran guerra destruirá la civilización. Bueno; eso depende de qué clase de guerra sea. Si se trata de una guerra entre naciones, como la de 1914, es concebible que reduzca a migajas el Imperio Británico y deje

a nuestra isla en un estado tan primitivo como cuando Julio César desembarcó en Kent. Pero la civilización encontrará refugio en las dos grandes repúblicas federadas de Norteamérica y de la Rusia Soviética. Ningún ataque extranjero podrá dañarlas seriamente. Son demasiado grandes y quedan demasiado lejos. Podrá destruirlas, sin embargo, la guerra civil. Y esa es exactamente la clase de guerra que hoy nos amenaza. Ya ha comenzado en España, donde todas las grandes potencias capitalistas se están dando la mano para sostener al General Franco, valiéndose del Comité de Intervención, que consideran más decente llamar al Comité de No-Intervención. Esta, tan sólo, es una escaramuza de la guerra de clases, de la guerra entre las dos religiones del Capitalismo y del Comunismo, y que es una guerra entre el trabajo y la propiedad. ¿Hay algo erróneo en el actual estado de cosas? No es, por cierto, nuestra incapacidad para producir bienes. Pero no basta con que un país produzca bienes: debe saber distribuirlos con equidad. Y aquí nuestro sistema fracasa irremediablemente. Cada cual podría vivir tranquilo, trabajando de cuatro a cinco horas diarias, con dos domingos por semana. Y millones de trabajadores mueren en los asilos o pidiendo limosna, después de 60 años de rudas faenas, a fin que unos pocos niños, antes de nacer, gocen de una renta de cientos de miles anuales. Esta circunstancia no puede defenderse y ni siquiera discutirse. Es estúpida y perversa. Nos hará pedazos, a nosotros y a nuestra civilización, de no reformarla resueltamente. Hasta ahora nada hemos hecho fuera de vivir en perpetua alharaca en torno al Bolcheviquismo, Fascismo, Comunismo, Libertad, Dictadores, Democracia y todo el resto. No

hay civilización, por espléndida e ilustre que sea, que pueda perdurar contra los resentimientos sociales y la lucha de clases que siguen a una tonta distribución de la riqueza, del trabajo y de la ociosidad.

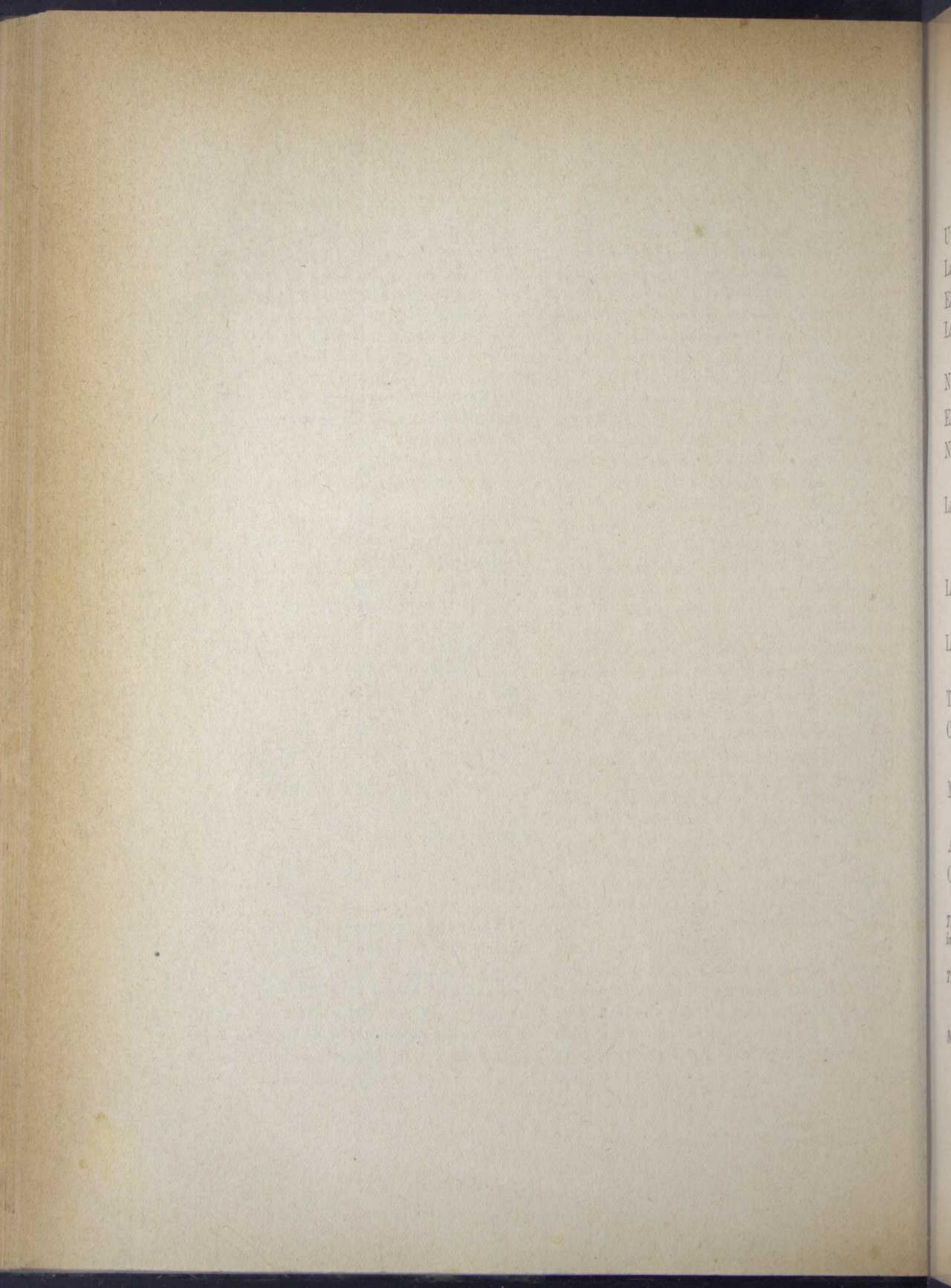
Y esta es la única lección de la historia que jamás se enseña en nuestras escuelas, confirmándose con ello el dicho de Hegel: "Aprendemos de la historia que los hombres nunca aprenden nada de la historia".

Pensadlo bien".

SANTAYANA CLASIFICA SU PROPIA OBRA. — Respondiendo a la carta de un amigo, quien le preguntaba qué libros suyos podía prestarle a una señora que lo admiraba grandemente, el filósofo anglo-español respondió en el dorso de una postal:

"Si la dama es contumaz: "Algunas Corrientes del Pensamiento en la Filosofía Moderna", "La Tradición Acorralada" o "Escepticismo y Fe Animal". Pero si es de poca resistencia: "Platonismo y Vida Espiritual", "Diálogos en el Limbo", "Soliloquios en Inglaterra" o "Poemas". Aun en el caso de que estas fuentes se agoten la dama no debe desesperar, porque, para esa época, ya tendré escritas varias obras nuevas".

LA CORTESÍA FRANCESA. — "No conozco ejemplo más bello que el dado por Luis XV cuando Damiens le asestó una cuchillada", escribe Julien Green en su "Journal" (página 114). "El rey, que subía a su carroza, se dió vuelta para designar al agresor y dijo: ¡Ese señor me ha herido!"



I N D I C E

	Pág.
Unamuno y Kierkegaard, por <i>Carlos Alberto Erro</i>	7
La inauguración del monumento, por <i>Silvina Ocampo</i>	22
Estaciones. La terraza, por <i>Adán C. Diehl</i>	34
La imagen visual y la imagen verbal, por <i>Roger Hinks</i>	36
N O T A S	
El régimen del tapón, por <i>Paul Claudel</i>	44
Noventa años después del "Manifiesto Comunista", por <i>Augusto José Durelli</i>	47
LETRAS HISPANOAMERICANAS: Poesía y sexo: a propósito de "Tala", por <i>Eduardo González Lanuza</i>	55
"Poesía religiosa española", por <i>Leopoldo Marechal</i>	63
LETRAS ALEMANAS: Una exposición afligente, por <i>Jorge Luis Borges</i>	66
LETRAS INGLESAS: "Al Faro", por <i>Julio Irazusta</i>	68
"Ends and Means", por <i>D. Wells Gill</i>	71
TEATRO: "Antígona", por <i>Luis de Elizalde (h.)</i>	74
CRÍTICA DE ARTE: El XXVIII Salón Nacional, por <i>Julio E. Payró</i>	77
MÚSICA: "La Pasión según San Juan" en el Teatro Colón, por <i>Jorge Pinto</i>	87
Alfonsina Storni	88
CALENDARIO: (Revista de temas del mes)	90

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia.

Todas las colaboraciones que no llevan al pie indicación alguna respecto al lugar de donde proceden, han sido escritas en Buenos Aires.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: Viamonte 548.

No se aceptan colaboraciones espontáneas ni se mantiene correspondencia sobre ellas.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 037921

Título de marca N° 159.486.

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

