

SUR

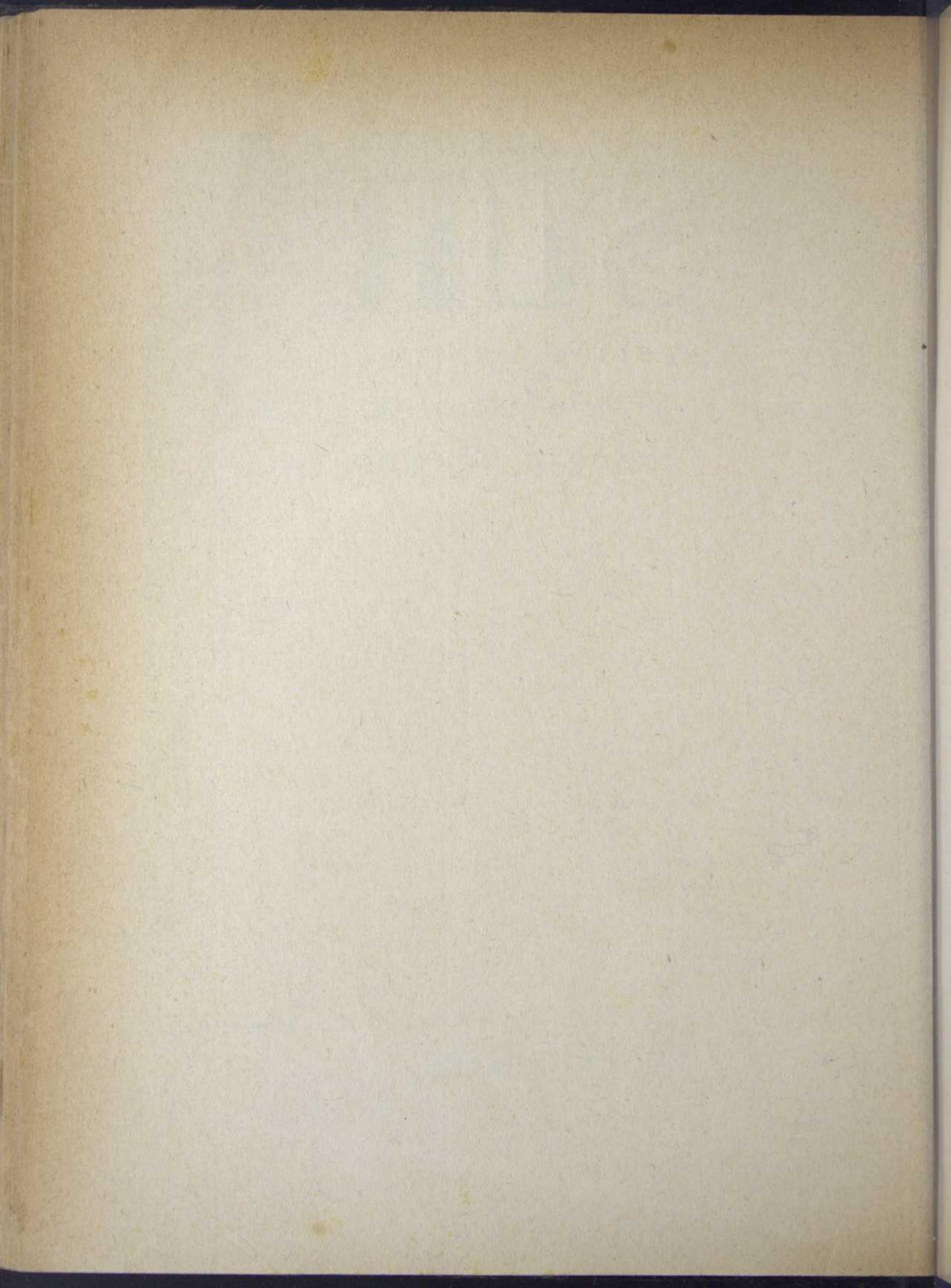
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

NOVIEMBRE DE 1938

AÑO VIII

BUENOS AIRES



S U M A R I O

A N D R É G I D E

SHAKESPEARE EN FRANCÉS

G A B R I E L A M I S T R A L

TIERRA DE CHILE

E V E L Y N W A U G H

INCURSIÓN EN LA REALIDAD

A M A D O A L O N S O

ENSAYO SOBRE LA NOVELA HISTÓRICA

N O T A S

Un homenaje a Victoria Ocampo ☆ *Eduardo González Lanuza*: Ubicación de Alfonsina ☆ LETRAS HISPANOAMERICANAS ☆ *Leopoldo Marechal*: "Conocimiento de la noche" ☆ *M. R. O.*: "Cartas a una señora sobre temas de derecho político" ☆ LETRAS FRANCESAS ☆ *Rafael Pividal*: "Los católicos, la política y el dinero" ☆ *Luis de Elizalde (h.)*: "L'Ère des tyrannies. Études sur le socialisme et la guerre" ☆ LETRAS ANGLOSAJONAS ☆ *Jorge Luis Borges*: "Apropos of Dolores" ☆ *D. Wells Gill*: La experiencia comunista de Eugene Lyons ☆ CRÍTICA DE ARTE por *Julio E. Payró* ☆ MÚSICA ☆ *Jorge Pinto*: "La creación del Mundo" de Haynd. Audición de instrumentos antiguos en la Asociación Wagneriana ☆ CALENDARIO (Revista de temas del mes).

SHAKESPEARE EN FRANCÉS *

¿Hacer la presentación de Shakespeare a los Amigos de la *Pléiade*? No seré tan impertinente. De todos los autores extranjeros, no hay quien más merezca figurar en esta bella colección. Desde hace mucho, Shakespeare forma parte de nuestra cultura. Los personajes de numerosos dramas suyos se nos han hecho familiares; conocemos a Otelo, Shylock, Hamlet y Desdémona, a lady Macbeth y al rey Lear. Pero, a decir verdad, con la sola excepción de Hamlet, los vemos actuar mucho más de lo que los oímos hablar, y aun así no conocemos sus palabras sino a través de una traducción. Pues bien: si no hay autor que más merezca ser traducido que Shakespeare, tampoco hay, sin duda, quien sea más difícil de traducir, ni más expuesto a resultar desfigurado por una traducción.

Shakespeare se preocupa muy poco de esa lógica sin cuyo apoyo tambalean nuestros espíritus latinos. Las imágenes, en él, se encabalgan y se atropellan; ante tal superabundancia, el desdichado traductor se queda boquiabierto. No quisiera sacrificar nada de tanta riqueza, y se

* Prefacio a las "Obras Completas de Shakespeare" que publicará la *Bibliothèque de la Pléiade*.

ve arrastrado a desarrollar en una frase la metáfora que, en el texto inglés, cabe en una palabra. Todo el impulso poético que vibraba en esa extrema compresión, se vuelve entonces un resorte flojo. La traducción se hace explicativa. La lógica queda así satisfecha; pero el encanto no opera ya. Una pesadez de tardígrado cubre, claudicando, el espacio que el verso shakespearino franqueó de un salto.

Sólo al contacto de una lengua extranjera es cuando se da uno cuenta de las deficiencias de la suya propia, y el francés que no sabe más que francés no advierte esas fallas. Cuando Théophile Gautier afirmaba (no sé si cito exactamente sus palabras): “En arte, lo inexpresable no existe”, quería decir, sin duda, que no hay nada que un artista consumado no esté en condiciones de expresar; pero prefiero entender: lo que no podemos expresar no existe.

Forcejeando con proposiciones insólitas, el traductor se impacienta. Lo comparo al picador que pretende hacerle ejecutar a su caballo movimientos que no son naturales para éste. La lengua francesa se muestra particularmente reacia. Ya no tiene aquella graciosa plasticidad que a un Ronsard, a un Montaigne, les permitía sus maravillosas invenciones verbales. Además, los sustantivos y los epítetos sin flexión no indican sus funciones sino por su posición en la frase; sólo con mucha dificultad es posible cambiarlos de lugar. Nuestra sintaxis no escapa fácilmente a reglas, a veces lógicas, a menudo arbitrarias; no hay más que someterse a ellas, y, para el traductor, desviarse. Sólo consigue permanecer fiel, tanto al genio de su propia lengua como al de Shakespeare, recurriendo de continuo a pequeñas estratagemas y menudas trampas. Pero hay más:

Ocurre casi siempre que un vocablo, aun cuando designe un objeto preciso y encuentre equivalente preciso en otra lengua, se rodea de un halo de evocaciones y de reminiscencias, especie de *armónicos*, que no serán los mismos en la otra lengua y que la traducción no puede tener esperanzas de conservar. (¿Quién va a creer que el “sol” y la “luna” cambian impunemente de sexo al pasar del francés al alemán?) Daré este ejemplo, entre mil: la palabra *mallard*, que en inglés designa el macho del pato (*canard*) silvestre, no tiene equivalente en francés*. La palabra *canard* permanece asexuada; y cuando, en unos versos admirables, la huída de la nave de Antonio, en el momento más ardiente de la batalla de Accio, es comparada a la del *mallard*, el traductor, impotente, se desespera. Expliquémonos: la palabra francesa *canard* no está rodeada de ningún halo poético; designa un ave de corral, evoca la chacra en que retoza; evoca, por otra parte (a no ser que vaya calificado de “silvestre”), no un vuelo, sino un andar sin gracia y cancanes inarmónicos; es el *duck* inglés. La palabra *mallard* evoca ante todo el pato silvestre; es un ave migratoria de gran vuelo y, en el texto de Shakespeare, despliega “alas marinas”. Y por más que, en una ornitología inglesa, encuentre yo mencionada una especie de patos marinos que frecuenta las costas del norte de Irlanda, es poco probable que precisamente en esos patos haya pensado Shakespeare al pintar la *Antoníada* arrastrada en la fuga de las galeras egipcias. No importa: al lector inglés, o al oyente, no le sorprenden ni molestan en absoluto estas “alas marinas” del *mallard*, mientras que las del *canard* harán reír al lector fran-

* Por lo menos en lenguaje corriente. Littré da sin embargo la palabra *malart*, que designa, según él nos enseña, el macho de las ánades silvestres y también, en ciertos Departamentos, el pato doméstico macho. Palabra de origen desconocido, agrega.

cés, le harán suponer un contrasentido, o por lo menos un descuido... que evitar. Además: el *mallard*, para los ingleses, es conocido por su fidelidad amorosa. He podido comprobar por mí mismo, cazando en las orillas del Logone, que esa reputación no es, de ningún modo, cosa usurpada (aun cuando Brehm no haga la menor alusión a ella): el pato sigue a su compañera herida; y se deja matar en donde esté, antes que separársele. Admitamos que la mayoría de los ingleses sepan eso, que la mayoría de los franceses ignoran. De todos modos, está claro que es principalmente en esto en lo que pensó Shakespeare, en esta noción de fidelidad, latente en la palabra; y que es principalmente esto lo que importa que el traductor preserve y destaque, aunque tenga que abandonar el *canard*, reemplazándolo por algún pájaro que pueda desplegar “alas marinas” sin exponerse a las impertinentes sonrisas del lector.

Si he presentado ese ejemplo y me he demorado en comentarlo, sólo ha sido tomándolo como representante del género de obstáculos más frecuentes: aquellos en que las palabras francesas tienen la mayor dificultad para abarcar la profusa abundancia de sugerencias, pero en que por lo menos las proposiciones del texto inglés siguen siendo claras. Ahora bien: esos obstáculos no son nada (o no son más “que una mosca junto a un águila”, como dice Shakespeare) frente a aquellos en que la significación misma del texto resulta dudosa. Gran número de pasajes de Shakespeare son casi incomprensibles, o presentan dos, tres o cuatro posibilidades de interpretación, a veces netamente contradictorias, acerca de las cuales discuten y sutilizan los comentaristas. A veces, hasta se mantienen varias lecturas distintas, entre las cuales los editores vacilan, y tiene uno el derecho de dudar si acaso la más comúnmente adoptada no es

errónea. Entonces se plantea el problema, para el traductor: ¿debe elegir entre esos sentidos diversos, optar por el que le parezca más razonable, o más poético, o más evocador? ¿O tratar de mantener en su traducción una ambigüedad, o hasta una incomprensibilidad, de que seguramente el lector lo hará responsable?

—Su texto, aquí, no está bien claro.

—¿Cree usted que está más claro el texto de Shakespeare?

A veces la palabra misma es de significado indudable, pero no se sabe a quién o a qué se refiere. El traductor francés se encuentra, por las exigencias de nuestra gramática, en la imposibilidad de dejar subsistir la perplejidad poética y esa incertidumbre psicológica en que a veces se revela admirablemente cierta perturbación del espíritu. De este caso muy particular, encuentro un convincente ejemplo en el *Rey Lear*. Este drama admirable nos muestra la locura que asedia por todas partes al rey vacilante y acosado. No es sólo eso: una misma escena reúne a Lear, semi-demente; a Gloucester, ciego y deseoso de la locura como de un refugio, y a quien conduce un viejo “a la vez mendigo y loco”, al cual va a reemplazar Edgar, hijo de Gloucester, que, por su parte, simula estar loco. En esta escena y en otras, la palabra *fool* (loco o bufón) se repite incesantemente (alternando con la palabra *mad*), y, por lo demás, suena a través del drama entero como un fúnebre campaneó. “Es la desgracia de estos tiempos: los locos (o bufones) guían a los ciegos”. Y: “Desde que nacemos, lloramos de haber venido a este gran teatro de locos” (o bufones)”. Un viento de demencia sopla sobre el erial, como para llevarse los últimos restos de razón... Pues ahora viene la dificultad ejemplar: el rey Lear, al final de la obra, exclama: *My poor fool is hanged*. Y ahí

tenemos acorralados a los comentadores. ¿De qué *fool* se trata? ¿De su bufón, compañero del comienzo del drama y que desaparece misteriosamente a partir del tercer acto? ¿O de su hija Cordelia, cuyo cadáver tiene en los brazos? Como la palabra *fool* conviene igualmente a lo uno y a lo otro, permite suponer lo uno y lo otro y protege una indecisión que no es posible mantener en francés. El traductor sí tiene que optar. Unos propondrán: “*mon pauvre fou s'est pendu*”, llevando el pensamiento titubeante de Lear hacia un pasado que el espectador apenas recuerda; y si el traductor opta por Cordelia, ¿se ajusta la palabra *folle* precisamente a ella, a quien la locura no ha herido; y no conviene reemplazar aquí *folle* por algún otro término *of pity and endearment* (como dicen los comentadores), acepción a que se presta muy bien la palabra inglesa *fool*, y muy medianamente la palabra francesa *fou* o *folle*? De todas maneras, y sea cual sea la solución que se adopte, el traductor perderá el beneficio poético de la duda, el beneficio psicológico de la indecisión.

A veces la ambigüedad no está en saber cuál es la persona designada; una palabra puede interpretarse de varios modos, de suerte que es lícito dudar sobre el significado que pretende darle Shakespeare. No parece que le preocupe precisar su pensamiento; la duda misma y la especie de fluctuación que de ella resulta ensancha el campo poético al que es lanzada nuestra imaginación.

Veamos, por ejemplo, algunas palabras, por sí mismas muy transparentes, pero que se prestan a múltiples interpretaciones. Las encuentro en el último acto de *Antonio y Cleopatra*, y, para edificación del lector, transcribiré las glosas de los comentadores: César, en Alejandría,

acaba de enterarse de la muerte de Antonio; aparece un mensajero: “¿Quién eres?”, le pregunta César (o, más exactamente: “¿De dónde eres?”). El otro contesta: *A poor Egyptian yet*. Y aquí empiezan las discusiones. ¿Qué significan estas cuatro palabras, de apariencia tan límpida? Pues el sentido del *yet* inglés es muy ambiguo y puede traducirse muy diversamente (*sin embargo; todavía; hasta ahora; en adelante; de nuevo; además, etc.*). “Tomada en el contexto, explica R. H. Case, la réplica parece querer decir: “Vengo del país que sigue siendo Egipto, mientras tú no hayas decidido de su suerte”. La explicación de Johnson es la siguiente: “Soy *todavía* servidor de la reina de Egipto, pero llamado a ser pronto un súbdito romano”. Deighton sugiere: “Aunque conquistado por ti, César, y por más miserable que pueda ser, tú no podrás hacer que no sea yo un egipcio”, y el *yet* toma entonces una entonación de desafío. Para aumentar la dificultad, ciertas lecturas enlazan estas palabras a la frase siguiente, la separan sólo por una coma y no por un punto seguido de mayúscula. Se lee entonces:

A poor Egyptian yet, the queen my mistress...

y el sentido cambia por completo, pues las primeras palabras ya no se refieren al mensajero, sino a Cleopatra; y la frase entera, así reconstituída, puede traducirse de este modo: “Mi señora, la reina, que desde ahora no es más que una pobre egipcia”. Tal es la interpretación de Schmidt. El *yet* inglés mantiene la indecisión, permite la duda; el traductor está obligado a elegir y precisar.

Por muy grande que sea nuestro respeto hacia Shakespeare, admitamos sin embargo que pueda haber también de su parte, una que otra vez, negligencia, y que alguna vez haya debido escribir ciertas escenas con demasiada precipitación.

En general, y sin que esto ocurra sólo en el caso de Shakespeare, surge el siguiente problema: las faltas y defectos, desfallecimientos, ilogismos, negligencias de un autor ¿deben ser “respetados”, o paliados, por el traductor? Esta tentativa de mejoramiento podrá parecer, en ciertos casos, muy temeraria, y, cualquiera que sea el modo como el traductor se las componga, es a él a quien se le echarán en cara las faltas mismas de su autor. De ahí que los pasajes menos buenos de éste sean, las más veces, los que mayor dificultad presentan para aquél.

Si muchos pasajes de Shakespeare son de interpretación trabajosa aun para el lector “en frío” que les hace dar vueltas en todas direcciones y los escruta, ¿cuánto más no han de serlo, se dirá, para los espectadores a quienes el recitado de los actores no les deja tiempo de reflexionar? . . . Por mi parte, creo que precisamente con eso cuenta Shakespeare. Escribe para la escena y sabe bien que, en el teatro, el espectador, arrebatado por el movimiento precipitado de la acción, ni siquiera tiene cómo advertir lo que le molestaría a la lectura. Lo que Shakespeare quiere es evocar, una tras otra, vivas imágenes; hasta descuenta quizá cierto asombro deslumbrado gracias al cual pasarán las metáforas discordantes y los términos contradictorios. No se dirige a la razón, sino a la fantasía y al corazón, que no se ocupan de argumentar. Con todo, no es que haya que ver en eso nada de premeditado; lo más frecuente es que ceda a una especie de embriaguez verbal: inesperadas profusiones de palabras se

levantan entonces, como espontáneamente, en el curso de la acción escénica, comparables a los haces de chispas que el galope de un caballo hace brotar.

Por eso, también, no creo que Shakespeare pueda tener, como autor para ser estudiado en clase, las mismas extraordinarias virtudes que presentan nuestros autores clásicos. Cada uno de éstos es siempre eminentemente (y algunos pensarán: deplorablemente) razonable. Con Shakespeare el niño puede apasionarse, sentirse con el corazón henchido de emociones sublimes; no aprenderá a razonar bien ni a escribir correctamente.

Hasta el día en que Victor Hugo pudo decir (1865) en el prefacio a la traducción de su hijo: “El peligro de traducir a Shakespeare ha desaparecido”, parece que los atrevimientos del texto shakespeariano espantaban a los traductores. De sus dramas, al principio se nos ofrecieron sólo versiones edulcoradas. François-Victor Hugo fué el primero en mostrarse extraordinariamente afanoso de fidelidad; y si a veces su deseo de no dejar que se pierda nada del hormigueo de las imágenes lo lleva a molestos alargamientos de la frase; si, para salvar la exactitud, suele sacrificar movimiento, ritmo y poesía, al menos su traducción permite penetrar en lo más espeso del matorral; despliega el detalle de las frases y nos permite una comprensión minuciosa del texto inglés. Por eso la hemos elegido.

Cada traductor, según su gusto y su temperamento personales, será sensible a tal o cual calidad de Shakespeare más bien que a tal otra y se esforzará especialmente en reproducirla. Hay que contar con este índice de refracción ligeramente deformador. De ahí que, aunque adoptando

la versión de F.-V. Hugo para el conjunto, la *Pléiade* haya juzgado conveniente presentar los textos de algunas versiones recientes, distintas. Si Shakespeare resulta algo traicionado, inevitablemente, por cada una de ellas, por lo menos no lo será siempre del mismo modo. Cada una de esas versiones tendrá sus virtudes particulares; sólo reunidas en haz permitirán recomponer el prisma del matizado genio de Shakespeare.

Cuverville, noviembre de 1938

ANDRÉ GIDE

T I E R R A D E C H I L E

LAGO LLANQUIHUE

A Doña Carmela Errazuriz

*Lago Llanquihue, agua india,
antiguo resplandor terrestre,
agua vieja y agua tierna,
bebida de vieja gente,
agua fija como el indio
y como él fría y ardiente
y en su pecho de marinero
tatuada de señales verdes.*

*Bebo en tu agua lo que he perdido:
bebo la indiada inocente;
tomo el cielo, tomo la tierra,
bebo la patria que me devuelves.*

*Cincuenta años esperamos,
tú con agua, yo con sedes.
Lago Llanquihue, mi capitán,
te llego antes de mi muerte,
con la boca que me dieron,
agua mía, para beberte.*

*Baja y suelta por mi pecho
el agua blanda, el agua fuerte,
entrabada de los helechos
y las quilas medio-serpientes.
Baja recta, agua querida,
baja entera en hebras fieles,
baja lenta, baja rápida
y me sacies y me entregues
el cielo mío, los limos míos
y la sangre de toda mi gente.*

*Bebo quieta lo que me das,
igual que bebe, curvado, el ciervo,
bebo pausada, regustándote,
bebo y sólo sé que te bebo...*

*Perdón de tu frente rota,
perdón de tu surco abierto.
Como el niño y el huemul
porque te amo te quiebro...*

*Lago de Llanquihue, arcángel
que se me da prisionero,
gesto que mi antojo sirves,
abajadura del cielo,
doblada y caída, no hablo,
cegada de sorbo ciego,
y de ser tuya nada digo:
te bebo, te bebo, te bebo...*

SALTO DEL LAJA

*Salto del Laja, viejo tumulto,
hervor de las flechas indias,
despeño de belfos vivos,
majador de tus orillas.*

*Avientas las rocas, rompes
tu tesoro, te avientas tú misma,
y por vivir y por morir,
agua india, te precipitas.*

*Cae y de caer no acaba
la cegada maravilla,
cae el viejo fervor terrestre,
la tremenda Araucanía.*

*Juegas cuerpo y juegas alma;
caes entera, agua suicida;
caen contigo los tiempos,
caen gozos con agonías,
cae la mártir indiada,
cae mi carne, cae mi vida.*

*Las bestias cubres de espumas;
ciega las liebres tu neblina,
y hieren cohetes blancos
mis brazos y mis rodillas.*

*Te oyen caer los que talan,
los que hacen pan y que caminan,
los que duermen y están muertos
o dan su alma o cavan minas,
o en los pastos y las lagunas
cazan el coipo y la chinchilla.*

*Cae el ancho amor vencido,
medio dolor, medio dicha;
cae en ímpetu de madre
que a sus hijos hallaría.*

*Y te entiendo y no te entiendo,
Salto del Laja, vocería,
vaina de antiguos sollozos
y aleluya que cae rendida.*

*Me voy con el río Laja,
me voy con las blancas víboras,
me voy por el cuerpo de Chile;
doy vida y voluntad mía;
¡juego sangre, juego sentidos
y me entrego ganada y perdida!*

*Salto del Laja, pecho blanco
y desgarrado, Agua Antígona,
mundo cayendo sin derrota,
Madre, cayendo sin mancilla...*

VOLCÁN OSORNO

*Volcán Osorno, David
que te hondeas a ti mismo,
Mayoral en llanada verde,
Mayoral ancho de tu gentío.*

*Salto que ya va a saltar,
y que se queda cautivo,
huemul que al indio cegaba,
huemul de nieves albino.*

*Volcán del Sur, gracia nuestra,
no te tuve y eras mío,
no me tenías y era tuya,
en el valle donde he nacido.*

*Ahora caes a mis ojos,
ahora bañas mis sentidos
y juego a hacerte la ronda,
foca blanca, viejo pingüino...*

*Cuerpo que reluces, cuerpo
a nuestros ojos caído,
que en el agua del Llanquihue
comulgan, bebiendo, tus hijos.*

*Volcán Osorno, el fuego es bueno
y lo llevamos como tú mismo,*

*el fuego de la tierra india
al nacer, lo recibimos.*

*Guarda las viejas regiones,
salva a tu santo gentío,
salva indiada de leñadores,
guía chilotes marinos.*

*¡Guía a pastores con tu lumbre,
Volcán Osorno, viejo novillo,
levanta el cuello de tus mujeres,
empina gloria de tus niños!*

*¡Boyero blanco, de yugo blanco,
dobla cebadas, provoca trigos!
Da a tu imagen la abundancia,
rebana el hambre con gemido.*

*¡Despeña tú las voluntades,
vuélvete carne, vuélvete vivo,
quema tú nuestras derrotas
y apresura lo que no vino!*

*¡Volcán Osorno, pregón de piedra,
peán que oímos y no oímos,
quema la vieja desventura,
mata a la muerte como Cristo!*

GABRIELA MISTRAL

INCURSIÓN EN LA REALIDAD

El portero del Restaurante Espinoza parece someter a su autoridad particular todos los taxímetros más decrepitos de Londres. Es un hombre impresionante, dominador; sobre su ancho pecho, el entendido en medallas militares puede edificar una novela de heroísmo y de experiencia: en esa triple hilera de condecoraciones se evocan granjas Boers reducidas a cenizas, fanáticos Fuzzi-Wuzzies * precipitándose en el paraíso de Mahoma, altaneros mandarines asistiendo al destrozo de su porcelana y al desgarramiento de sus finas sedas. Y basta que descienda al trote la escalinata del Espinoza para poner al servicio de usted un vehículo tan absurdo como todos los enemigos del Rey y Emperador.

Media corona en el guante de algodón blanco, porque Simón Lent estaba demasiado cansado para pedir cambio. Él y Sylvia se sumieron en la oscuridad, sacudidos por elásticos rotos, entre las corrientes de aire de las ventanillas. La velada no había sido satisfactoria. Estuvieron de sobremesa hasta las dos de la mañana, pues el establecimiento, esa noche, tenía licencia especial para cerrar tarde. Sylvia no quiso beber porque Simón le dijo que estaba tronado. De modo que permanecieron sentados cinco o seis horas, a veces silenciosos, riendo a veces, cambiando a veces saludos con parejas que pasaban de largo. Simón

* Fuzzi-Wuzzies: apodo que dieron los ingleses a los guerreros sudaneses sublevados por el Mahdí y derrotados por Kitchener. — (N. del T.).

acompañó a Sylvia hasta su casa; un beso, torpemente ofrecido, fríamente aceptado, y luego vuelta al departamento, situado en la bohardilla de un “garage” eternamente insomne, por el cual pagaba Simón seis guineas semanales.

A la puerta, estaban lavando una limusina. Para poder entrar se deslizó entre ella y la pared y trepó por la angosta escalera donde antaño repercutían los silbidos de los palafreneros que bajaban pesadamente a las cuadras antes del alba. (¡Ay de los jóvenes que viven en bohardillas! ¡Ay de los jóvenes, a medias enamorados, que viven de 800 libras anuales!). Mientras se desvestía encontró un montón de cartas sobre su “toilette”, llegadas aquella noche. Encendió la estufa de gas y se puso a abrirlas. Cuenta del sastre, 56 libras; camisero, 43 libras; aviso de que todavía no había pagado la cuota anual de su club; cuenta del Restaurante Espinosa, con una carta advirtiéndole que las condiciones eran estrictas (pago mensual en efectivo) y que no habría de fiársele más; “se deducía de los libros” de su banco que, con el último cheque, habíase excedido en 10 libras y 16 chelines de su crédito garantizado; del recaudador de impuestos: pedido de informes sobre su servidumbre y sueldos de la misma (Mrs. Shaw, que iba a hacerle la cama y le preparaba naranjada por cuatro chelines y medio diarios); pequeñas cuentas de libros, anteojos, cigarros, agua de colonia y de los cuatro últimos regalos de cumpleaños de Sylvia. (¡Ay de las tiendas donde se surten los jóvenes que viven en bohardillas!).

La otra parte de su correspondencia contrastaba marcadamente con ésta. Había una caja de higos secos, de un admirador de Fresno (California); dos misivas de señoritas que anunciaban estar escribiendo trabajos sobre sus obras para las sociedades literarias de sus respectivos colegios: “¿quiere Vd. enviarme una de sus fotografías?”; recortes de diarios que le calificaban de “popular”, “brillante”, “meteóricamente triunfal” y “envidiable” joven novelista; un pedido de préstamo de dos-

cientas libras para un periodista paralítico; una invitación a almorzar, de Lady Metroland; seis páginas de insultos concienzudamente razonados, procedentes de un asilo de insanos del norte de Inglaterra. Porque la verdad — que nadie habría podido sospechar jamás al escudriñar el corazón de Simón Lent — era que, a su modo y dentro de sus limitaciones, había llegado a ser un joven bastante célebre.

Por fin una última carta, la dirección escrita a máquina, que Simón abrió con pocas esperanzas de regocijo. El papel llevaba el membrete de un Estudio Cinematográfico de los suburbios de Londres. El mensaje era breve y comercial:

Estimado Simón Lent:

Me pregunto si ha pensado alguna vez en escribir para el cine. Apreciaríamos conocer su opinión acerca de una película que estamos haciendo. Quizá acepte Vd. almorzar mañana conmigo en el Garrick Club para darme sus impresiones al respecto. Le ruego se comuniqué con mi secretaria nocturna en cualquier momento antes de las 8, o con mi secretaria diurna después de esa hora.

Cordialmente suyo,

Al pie figuraban dos palabras escritas a pluma, que parecían ser *Jewee Mecceee* y, debajo, la explicación dactilográfica: *Sir James Macrae*.

Simón leyó dos veces el texto. Luego llamó por teléfono a Sir James Macrae e informó a la secretaria nocturna que aceptaba la invitación a almorzar para el día siguiente. Apenas había colgado el tubo, sonó la campanilla.

—Habla la secretaria nocturna de Sir James Macrae. Sir James celebraría que Mr. Lent le visite esta noche en su casa de Hampstead. Simón miró la hora. Eran cerca de las tres.

—Pues... es bastante tarde para ir tan lejos ahora...

—Sir James enviará un coche para usted.

A Simón se le pasó el cansancio. Mientras esperaba el automóvil, volvió a sonar el teléfono.

—Simón — dijo la voz de Sylvia — ¿dormías ya?

—No. En realidad, estoy por salir.

—*Simón*... Este... ¿me porté mal esta noche?

—Asquerosamente.

—Pues yo también te encontré asqueroso.

—Paciencia. Hasta luego.

—¿No quieres seguir conversando?

—No puedo. Lo siento. Tengo que hacer.

—*Simón*, ¿qué significa esto?

—No te puedo explicar ahora. Me espera un coche.

—¿Cuándo te veré? ¿Mañana?

—No sé. Llámame temprano. Buenas noches.

A 500 metros de distancia, Sylvia colgó el tubo, levantóse de la alfombra extendida junto a la estufa, en donde se había sentado esperando veinte minutos de íntimas explicaciones, y se deslizó desconsoladamente en la cama.

Simón fué conducido velozmente hacia Hampstead por calles desiertas. Se arrellanó en su asiento del automóvil, en un estado de agradable excitación. Pronto empezaron a ascender la empinada colina hasta llegar a un espacio abierto, con un estanque en el centro, y en torno al cual las copas de los árboles se veían negras y profundas como la manigua en la oscuridad. El mayordomo nocturno le abrió la puerta de la mansión baja, de estilo Georgian, y le hizo entrar en la biblioteca donde Sir James Macrae estaba de pie frente al fuego, vistiendo traje de golf, de color gengibre. En una mesa estaba dispuesta la cena.

—Buenas, Lent. Gracias por haber venido. Tengo que ocuparme de negocios cuando puedo. ¿Cacao o whisky? Sírvase pastel de liebre;

está bastante bueno. Primera vez que como desde el almuerzo. Llame y pida más cacao, compañero. Bien. ¿Qué deseaba?

—Pues entiendo que *usted* deseaba verme a *mí*.

—¿Cómo? Muy posible. Miss Bentham sabrá. Arregló la entrevista. Toque el timbre; en el escritorio, ¿quiere?

Llamó Simón, e instantáneamente apareció la secretaria nocturna, muy peripuesta.

—Miss Bentham ¿para qué deseaba yo ver a Mr. Lent?

—Lamento, Sir James. No lo sé. Miss Harper se ocupó de Mr. Lent. Cuando vine a trabajar esta noche, encontré una comunicación en que ella me pedía convenir una entrevista cuanto antes.

—Lástima — dijo Sir James —. Tendremos que esperar que venga Miss Harper, mañana.

—Creo que se trataba de escribir para el cine.

—Probablemente — contestó Sir James —. Seguramente es algo así. Le informaré sin tardanza. Gracias por su visita.

Depositó su taza de cacao y tendió la mano con cordialidad no simulada.

—Buenas noches, mi querido amigo.

Tocó el timbre y dijo al mayordomo nocturno:

—Sanders: que Benson lleve a Mr. Lent a su casa.

—Lo siento, señor. Benson acaba de salir para el estudio en busca de Miss Grits.

—Lástima — declaró Sir James —. En fin, espero que encuentre un taxímetro o algo por el estilo.

Simón se acostó a las cuatro y media. A las ocho y diez sonaba la campanilla del teléfono junto a su cama.

—¿Mr. Lent? Habla la secretaria de Sir James Macrae. El co-

che de Sir James irá a buscarle a las ocho y media para llevarle al estudio.

—Temo no estar listo a esa hora.

Hubo una pausa escandalizada. Luego, la secretaria diurna dijo:

—Muy bien, Mr. Lent. Veré si es posible arreglar las cosas de otro modo y le llamaré dentro de unos minutos.

Entretanto, Simón volvió a dormirse. La campanilla le despertó de nuevo y la misma voz impersonal le habló.

—¿Mr. Lent? Consulté a Sir James. Su automóvil irá a buscarle a las nueve menos cuarto.

Simón se vistió apresuradamente. Mrs. Shaw no había llegado aún, de modo que no podía contar con el desayuno. Encontró un pedazo de torta vieja en el armario de la cocina, y lo estaba comiendo cuando llegó el coche de Sir James. Bajó con una tajada en la mano y la boca llena.

—No era necesario traer eso — le dijo una voz severa desde el interior del vehículo —. Sir James le ha enviado el desayuno. Entre pronto. Es tarde.

En un rincón del coche, envuelta en mantas, estaba sentada una joven, tocada con un estrepitoso sombrero rojo; tenía ojos lucientes y una boca muy firme.

—Supongo que es usted Miss Harper.

—No. Me llamo Elfreda Grits. Trabajamos juntos en esta película, creo. Estuve toda la noche con Sir James. Con su permiso, voy a dormir veinte minutos. Encontraré un termo con cacao y pastel de liebre en ese canasto que está en el suelo.

—¿Vive Sir James de cacao y pastel de liebre?

—No. Son restos de la cena. No hable, por favor; quiero dormir.

Simón despreció el pastel pero se sirvió cacao humeante en la tapa del termo. En un rincón, Miss Grits se preparaba a dormir. Quitóse el llamativo sombrero rojo y lo colocó entre ambos, sobre el asiento; veló sus ojos con un par de párpados pigmentados de azul y permitió

que sus firmes labios se aflojaran y entreabrieran un tanto. Su cabellera de rubia platinada, movida por el viento, se estremecía y bamboleaba con la trepidación del coche mientras salían de Londres siguiendo líneas convergentes y divergentes de tranvías. El estuco reemplazó al ladrillo, y las fachadas de las estaciones del subterráneo cambiaron la mayólica por el hormigón. Aparecieron los baldíos y los arbolitos recién plantados en avenidas innominadas. Exactamente cinco minutos antes de su llegada al estudio, Miss Grits abrió los ojos, se dió polvos en la nariz, avivó sus labios con rouge y se ladeó el sombrero sobre la cabeza. Entonces se enderezó. Estaba lista para una nueva jornada.

Cuando llegaron, lo vieron a Sir James ocupado en un "set". En un infierno incandescente y calentado al blanco, dos jóvenes hilvanaban una conversación infinitamente aburrida, sentados a una mesa que se suponía ser de restaurante. Detrás de ellos bailaban sin descanso una docena de demacradas parejas en traje de soirée. En el otro extremo del enorme galpón, varios carpinteros construían la fachada de un castillo Tudor. Entraban y salían hombres con viseras. Había carteles en todas partes. *Prohibido fumar. Silencio. No toque el cable de alta tensión.*

Violando todos estos reglamentos, Miss Grits encendió un cigarrillo, apartó con el pie un aparato eléctrico, dijo: "está ocupado; hablaremos con él cuando termine la escena", y desapareció por una puerta con un letrero en donde se leía: "*Entrada prohibida*".

Poco después de las once, Sir James advirtió la presencia de Simón.

—Gracias por haber venido. Estaré con usted dentro de un momento, — le gritó —. Mr. Briggs, déle una silla a Mr. Lent.

A las dos de la tarde volvió a verle.

—¿Almorzó?

—No — contestó Simón.

—Yo tampoco. Ya voy.

A las dos y media volvió Miss Grits y le dijo:

—Bueno. Hasta ahora hemos tenido un día tranquilo. No crea que siempre descansamos así. Cruzando el patio hay una cantina. Ven-
ga y coma algo.

Un enorme buffet estaba lleno de gente con trajes y “maquillajes” diversos. Actrices decepcionadas, de lánguidas actitudes, servían tazas de té y huevos duros. Simón y Miss Grits pidieron sandwiches. A punto de comerlos, un altoparlante colocado encima de sus cabezas anunció de pronto con alarmante nitidez: “Sir James Macrae llama a Mr. Lent y a Miss Grits a la Sala de Conferencias”.

—Vamos pronto — dijo Miss Grits. Y, a empujones, lo hizo atravesar el patio. Llegaron al edificio de la administración y subieron por una escalera hasta una maciza puerta de roble en la cual se leía: *Conferencia. No entre.*

Demasiado tarde.

—Sir James acaba de salir — dijo la secretaria —. Pide que vayan a verle a su oficina del West End a las cinco y media.

Vuelta a Londres, esta vez por el subterráneo. A las cinco y media estaban en la oficina de Piccadilly, listos para recibir el próximo indicio en su Caza del Tesoro. La pista los llevó a Hampstead. Finalmente, a las ocho de la noche se hallaban de regreso en el estudio. Miss Grits no daba señales de fatiga.

—Decente, el viejo. Nos ha dado un día de vacaciones — observó —. Es agradable trabajar así... después de Hollywood. Vamos a comer.

Pero en el momento en que abrían la puerta de la cantina y sentían el hálito tibio de las viandas ligeras, el altoparlante volvió a anunciar: “Sir James Macrae llama a Mr. Lent y Miss Grits a la Sala de Conferencias”.

Esta vez no llegaron tarde. Allí estaba Sir James, a la cabecera de una mesa ovalada, rodeado por los jefes de su personal. Estaba sentado con el abrigo puesto, la cabeza gacha, los codos en la mesa y las manos cruzadas detrás de la nuca. El personal le observaba con respetuosa compasión. De pronto alzó la mirada, se sacudió y sonrió agradablemente.

—Gracias por haber venido, — dijo —. Lamento no haber podido recibirlos antes. Muchos detalles que atender en un oficio como este. ¿Comieron?

—Todavía no.

—Lástima. Es necesario comer. Imposible trabajar a toda máquina si no se come mucho.

Entonces Simón y Miss Grits se sentaron, y Sir James explicó su proyecto.

—Les presento, señoras y señores, a Mr. Lent. Estoy seguro de que ya le conocen de nombre, y supongo que alguno de ustedes ha leído sus obras. Pues bien, lo he llamado para que nos ayude, y espero que cuando se entere del plan consentirá en colaborar con nosotros. Quiero hacer una película de *Hamlet*. No es una idea muy original, pero lo que cuenta en el mundo cinematográfico es el Ángulo. Voy a hacer *Hamlet* desde un ángulo totalmente nuevo. Por eso he llamado a Mr. Lent. Quiero que nos escriba el diálogo.

—Pero — dijo Simón — me parece que allí no falta diálogo.

—¡Ah! Usted no ve mi ángulo. Se han hecho muchas obras de Shakespeare en traje moderno. Nosotros vamos a presentar *Hamlet* en lenguaje moderno. ¿Cómo quiere usted que el público guste de Shakespeare si no le encuentra pies ni cabeza al diálogo? Mire: el otro día empecé a leer un ejemplar, y bendito sea si pude entenderlo. Entonces me dije: “lo que necesita el público es Shakespeare, con toda la belleza de su pensamiento y de su carácter, traducido al lenguaje de la

vida cotidiana”. Ahora bien; Mr. Lent, aquí presente, es el hombre indicado para esta tarea. Muchos de los críticos más calificados han alabado el diálogo de Mr. Lent. Opino que Miss Grits, aquí presente, debe actuar en calidad de asesora, ayudándole en el aspecto técnico para escribir el guión, y que Mr. Lent debe gozar de plena libertad para la adaptación del argumento...

El discurso se prolongó durante un cuarto de hora más. Después, los jefes del personal asintieron juiciosamente. Llevaron a Simón a otra oficina, donde le dieron a firmar un contrato por el cual cobraría 50 libras semanales de sueldo y 250 por adelantado.

—Entiéndase con Miss Grits acerca del horario de trabajo más conveniente. Espero su primer borrador para fines de esta semana. En su lugar, ahora me iría a comer. Hay que comer.

Algo aturdido, Simón corrió a la cantina, donde dos lánguidas rubias ponían orden antes de cerrar.

—Estamos aquí desde las cuatro de la mañana —dijeron— y los “extras” se lo han comido todo, salvo el turrón. Disculpe.

Chupando una barra de turrón, Simón entró en el estudio desierto. Por tres lados, hasta la altura de doce pies, se alzaban con asombrosa exactitud de detalles las paredes de mármol del restaurante escenográfico; al alcance de su mano, la imitación de una botella de champaña había quedado dentro de su balde de hielo derretido; arriba se extendían las vastas tinieblas de las vigas y del techo.

—*Hechos*, —se dijo Simón—. El mundo de la acción... el pulso de la vida... Dinero, hambre... *Realidad*.

Al día siguiente lo despertaron con estas palabras: “Dos señoritas desean verle”.

—¿Dos?

Simón se puso la robe-de-chambre y, con el vaso de jugo de naranja en la mano, entró en la sala. Miss Grits le saludó con una gentil inclinación de cabeza.

—Habíamos convenido empezar a las diez, dijo. Pero no importa. No le necesitaré mucho para los primeros pasos. Le presento a Miss Dawkins. Es una de las estenógrafas del estudio. Sir James pensó que la necesitaría usted. Miss Dawkins permanecerá a su disposición hasta nueva orden. También le envía Sir James dos ejemplares de *Hamlet*. Cuando se haya bañado, le leeré mis apuntes para nuestro primer borrador.

Pero esto no había de suceder. Antes de que Simón se vistiera, Miss Grits había sido convocada al estudio por un asunto urgente.

—Llamaré por teléfono y le avisaré en cuanto esté libre — dijo. Simón dedicó la mañana a enviar cartas a todos los conocidos que pudo recordar. Empezaban así: *Discúlpame por dictar esto a mi secretaria, pero estoy tan ocupado actualmente que me queda poco tiempo para la correspondencia personal...* Miss Dawkins tomó deferentemente el dictado. Luego, Simón le dió el número de Sylvia.

—Hágame el favor de hablar a este número; salude de mi parte a Miss Lennox e invítela a almorzar en el Espinoza... Y reserve allí una mesa para las dos menos cuarto.

—¡Querido! — le dijo Sylvia cuando se encontraron —. ¿Por qué estuviste fuera todo el día de ayer y *quién* era esa voz que me habló esta mañana?

—¡Oh! Te habló Miss Dawkins, mi secretaria.

—Simón ¿cómo es eso?

—Te diré: he entrado en la industria cinematográfica.

—¡Querido! ¡Contrátame!

—En verdad... por el momento no me ocupo mucho de la distribución de papeles... pero te tendré en cuenta.

—¡Dios mío! ¡Cómo has cambiado en dos días!

—Sí, — contestó Simón con suma complacencia —. Sí, creo haber cambiado. Mira: por primera vez en mi vida me he puesto en contacto con la Vida, con la Vida Real. Dejaré de escribir novelas. De todos modos, era un juego de tontos. La palabra escrita ha muerto: primero fué el papiro, después el libro impreso, ahora el film. El artista ya no debe trabajar solo. Forma parte de la época en que vive; tiene que compartir (claro está, mi querida Sylvia, que en una proporción muy distinta) el salario semanal del proletario. El arte vital implica una serie correspondiente de vinculaciones sociales. Cooperación... coordinación... La comunidad, como una colmena, dirige sus esfuerzos hacia un fin único....

Simón, en este orden de ideas, prosiguió hablando largamente, mientras comía un lunch de dimensiones dickensianas, hasta que Sylvia le dijo en voz baja y dolorida: “Me parece que te has enamorado de alguna horrible estrella cinematográfica”.

—¡Dios mío! — exclamó Simón —. Sólo a una virgen puede ocurrírsele semejante vulgaridad.

Iban a iniciar una de sus antiguas e interminables peleas cuando el mensajero del teléfono le avisó que Miss Grits deseaba ponerse a trabajar inmediatamente.

—De modo que así se llama — comentó Sylvia.

—¡Qué ridiculez! — dijo Simón. Escribió sus iniciales en la cuenta y se levantó de la mesa, mientras Sylvia continuaba lidiando con los guantes y la cartera.

Sin embargo, las cosas se presentaron de tal modo que era el amante de Miss Grits antes de concluir la semana. Ella tuvo la idea.

Se la sugirió una noche, en su departamento, mientras corregían la copia a máquina de la última versión del primer borrador.

—¡No puede ser! — murmuró Simón, atónito —. No. Verdaderamente... sería imposible. Lo siento, pero...

—¿Por qué? ¿No le gustan las mujeres?

—Sí, pero...

—¡Bah! ¡Déjese de tonterías! — repuso Miss Grits vivamente —. No disponemos de mucho tiempo para divertirnos...

Y después declaró, mientras guardaba los manuscritos en su cartera: —Reincidiremos otro día, si tenemos tiempo. Además, resulta *tanto* más fácil trabajar con un hombre cuando hay un *affaire* de por medio.

Durante tres semanas, Simón y Miss Grits (siempre que pensaba en ella le daba ese nombre, a pesar de todas las subsiguientes intimidaciones) trabajaron juntos en completa armonía. La vida de él tomó otro rumbo y se transfiguró. Ya no se quedaba en cama, preparándose sombríamente para el día próximo. Ya no se decía todas las mañanas: “Tengo que irme al campo y acabar mi libro” para encontrarse todas las noches de vuelta hacia el mismo departamento urbano. Ya no se quedaba de sobremesa con Sylvia, riñendo ociosamente. Adiós las interminables explicaciones telefónicas. Desarrollaba, en cambio, un programa de incalculable variedad. Constantemente era llamado a conferencias que rara vez se realizaban; a veces a Hampstead, a veces a los estudios, en una oportunidad a Brighton. Transcurrían largos períodos de actividad en que paseaba de arriba a abajo por un lado de su sala, mientras Miss Grits ambulaba de abajo a arriba a lo largo de la otra pared y Miss Dawkins, obedientemente sentada entre los dos, a medida que ambos dictaban, corregía y reformaba su argumento. Hubo comidas a horas inverosímiles, y animados pasajes de amor con Miss Grits, carentes de todo sentimentalismo. Ingirió manjares irregulares e improbables mientras corría por los suburbios en el

automóvil de Sir James, hollaba la alfombra, dictando a Miss Dawkins, o trepaba, en “sets” desiertos, sobre trastos de escenografía que parecían hechos para sobrevivir al derrumbe de la civilización. Cayó con Miss Grits en breves pausas de un sueño de muerte, despertando, a menudo sobresaltado, para descubrir que una calle, un desierto o una fábrica habían nacido en torno de él mientras dormía.

Entretanto, la película crecía rápidamente. Todos los días daba nuevos brotes y cambiaba ante sus ojos de cien maneras inesperadas. Cada conferencia provocaba algún cambio radical del argumento. Miss Grits, con su voz precisa, invariable, leía el fruto del trabajo común. Sir James, sentado, con la cabeza apoyada en una mano, se mecía levemente y emitía de tanto en tanto leves quejas y gemidos. A su alrededor, ansiosos, los ojos brillantes, se sentaban los expertos — jefes de producción, de dirección, de personal, de montaje, de corte y de financiación — anhelando atraer la atención del gran hombre con alguna observación oportuna.

—Bueno — decía Sir James —, creo que podemos aprobar eso. ¿Alguna sugerión, señores?

Se producía una pausa, hasta que, uno tras otro, los peritos empezaban a formular su contribución... “Estuve pensando, Señor, que no conviene situar la acción en Dinamarca. Al público no le gustan los viajes. ¿Por qué no desarrollarla en Escocia? Así podríamos introducir algunos trajes regionales y asambleas de los «clanes»”.

—Sí. Me parece una observación muy juiciosa. Apunte, Lent...

—Estuve pensando, señor, que podríamos suprimir la parte de la Reina. Vale más que haya muerto antes de comenzar la acción. Traba el desarrollo de la obra. Además, al público no le gustará que *Hamlet* insulte a su madre.

—Sí. Tome nota de eso, Lent.

—¿Qué tal resultaría, señor, hacer de la Reina el fantasma en lugar del Rey?...

—Sí. Apunte eso, Lent.

—¿No le parece, Señor, que convendría que Ofelia fuese la hermana de Horacio? Más conmovedor, ¿no es cierto?

—Sí. Apunte, Lent...

—Creo que perdemos de vista la esencia del relato en la última parte. En resumidas cuentas se trata, ante todo, de un Cuento de Fantasmas ¿no es así?...

Y de ese modo, sencilla en sus comienzos, la historia se complicó majestuosamente. Sir James, en la segunda semana de trabajo y después de considerables debates — hay que reconocerlo — adoptó la idea de incorporar a *Hamlet* el argumento de *Macbeth*. En un principio Simón se opuso al proyecto, pero eran demasiado tentadoras las tres brujas. Entonces cambió el título de la película, convirtiéndose en *La Dama Blanca de Dunsinane*, y él y Miss Grits emprendieron una prodigiosa semana de actividad para redactar enteramente de nuevo el argumento.

El final fué tan súbito como todas las demás partes de este notable episodio. Una tercera conferencia se realizaba en un hotel de New Forest, donde Sir James estaba pasando unos días; los peritos, convocados urgentemente, acudieron por vía férrea, automóvil y motocicleta, y se hallaban fatigados y mudos. Miss Grits leyó su más reciente argumento; la lectura fué larga, porque a la sazón podía considerarse “en limpio” y listo para empezar a rodar. Sir James quedó sumido en

meditaciones más prolongadas que de costumbre. Cuando alzó la cabeza, fué para emitir una sola palabra: "No".

—¿No?

—No. No sirve. Tenemos que renunciar a todo eso. Nos hemos alejado demasiado del original. No veo la necesidad de hacer aparecer a Julio César y al Rey Arturo.

—¡Pero Señor! Eso lo sugirió usted en la última conferencia.

—¿De veras? Pues lo siento. Estaría muy cansado y no presté atención... Además, no me gusta el diálogo. Carece de toda la poesía del original. Lo que quiere el público es Shakespeare, todo Shakespeare y nada más que Shakespeare. Ahora bien, este argumento que han escrito ustedes es muy bueno, a su manera, pero no es Shakespeare. ¿Saben lo que vamos a hacer? Vamos a filmar la obra exactamente como la escribió Shakespeare, y nos guiaremos por ella. Tome nota, Miss Grits.

—Entonces ¿ya no requeriré mis servicios? — preguntó Simón.

—No. Me parece que no. De todos modos, gracias por haber venido.

Simón se despertó a la mañana siguiente, alerta y alegre como de costumbre, y estaba a punto de saltar de la cama cuando, de pronto, recordó los acontecimientos de la víspera. Ya no tenía nada que hacer. Un día vacío se abría ante él. Adiós Miss Grits, adiós Miss Dawkins. No más galopes a las conferencias ni dictados de diálogo.

Llamó a Miss Grits y la invitó a almorzar.

—No. Es imposible. Lo siento. Antes de que termine la semana tengo que hacer el guión de una película sobre el Evangelio de San Juan. Tarea difícil. Situamos la obra en Argelia para darle ambiente. El mes que viene me iré a Hollywood. Creo que no lo volveré a ver. Adiós.

Simón quedóse en la cama, mientras toda su energía se iba len-

tamente disolviendo. Nada que hacer. Bueno. Supuso que ya era tiempo de irse al campo a continuar su novela. ¿O haría un viaje al extranjero? Un tranquilo cafe-restaurant, lleno de sol, donde pudiera acabar esos intratables capítulos últimos. He ahí lo que debía hacer... algún día... a fin de semana, quizá.

Entretanto se apoyó en el codo, alzó el auricular del teléfono y, pidiendo el número de Sylvia, preparóse para veinticinco minutos de acrimoniosa reconciliación.

EVELYN WAUGH

ENSAYO SOBRE LA NOVELA HISTÓRICA

Yo no sé que suerte de incompatibilidad pugna por insinuarse entre la novela histórica y la creación literaria que quiera alcanzar el supremo rango que llamamos poesía. ¿Será porque en la novela histórica la materia es dada y, por tanto, echamos en ella de menos el raro don de la inventiva? No puede ser: también le es dada la materia al novelista que, como el Goethe del *Werther*, forja sus creaciones con trozos autobiográficos o, como Balzac, con sucesos y episodios de su tiempo; y, sin embargo, ni se les acusa por ello de falta de inventiva, ni sus obras han dejado de ser poéticas. ¿Será que la materia ofrecida por la historia lejana pone resistencias que la historia actual no pone? Tampoco puede ser: los trágicos y los épicos griegos y latinos tomaban la materia de la tradición, —historia, leyenda o mito—; y lo mismo sabemos de Shakespeare, Lope, Calderón, Corneille, Racine, Goethe, Schiller. ¿Y quién les regatearía calidad poética? Por ningún lado que se mire se le puede negar a la historia la calidad de idóneo material poético.

Y, sin embargo, cuando queremos ahondar en la novela histórica moderna, la romántica y la postromántica, algo parece resistirse dentro de la novela misma a dejarse traspasar de poesía, mezclado con ella y revuelto, pero siempre ajeno. Yo creo que consiste en una peculiar actitud del creador literario ante la materia histórica.

En todos los tiempos puede haber escritores que tengan una actitud anti-poética ante la materia histórica, como ante cualquier otra materia, y no son pocas las comedias de asunto histórico contemporáneas de Lope y Shakespeare que no han sido tocadas por la poesía. Ésas son fallas, mancas e impotencias de sus autores. Así, pues; si atribuimos ahora la insuficiencia poética de la

novela histórica a una peculiar actitud del escritor ante su materia, no es ésta una actitud de intento fallido, sino de logro dentro de sus fines, y aun una actitud a la que en mucho deben los autores su extensa fama. Aparte de las características individuales de cada novela, es notorio que el romanticismo y el postromanticismo han venido cultivando un tipo de relato imaginativo de apariencia histórica con determinaciones, condiciones y propósitos estéticos que forman tradición, desarrollados o rectificadas al pasar de mano en mano; esto ha hecho que la novela histórica, como tal, haya ido adquiriendo sus líneas formales propias y que, con eso, se nos ofrezca como un género o subgénero literario * capaz de ser en sí objeto de estudio. Pues bien; en esta vida tradicional de la novela histórica se ha ido acentuando como rasgo fisonómico esta actitud peculiar de los autores: el que releguen en su intención a segundo término lo que es propiamente *creación* poética, y que se apliquen cada vez más a la *elaboración y presentación artística de un material intelectualmente sabido*.

HISTORIA Y ARQUEOLOGÍA

Pero ¿no podrá darse una genial vitalización poética de un material estrictamente histórico? Ya lo creo. El poeta del Cid y Shakespeare son los ejemplos mayores. Para poner claridad en mi exposición voy a correr el riesgo de adelantar mis conclusiones a su demostración y de emplear para ello, no sin arbitrariedad sólo aquí conveniente, los términos de historia y arqueología, no como disciplinas diferentes, sino como dos aspectos complementarios del tratamiento histórico: una cosa es la sucesión de acciones ilustres, individuales y colectivas, otra cosa es el medio y el ambiente cultural donde las acciones ilustres transcurren. Una cosa es el río y otra los terrenos por donde se labra su cauce. Vamos a llamar historia a la sucesión de acciones que en su eslabonamiento forman una figura móvil con unidad de sentido; y vamos a llamar arqueología al estudio de un estado social y cultural con todos sus particularismos de época y de país, y cuyo sentido y coherencia no está en la sucesión, sino en la coexistencia y en la recíproca condicionalidad de sus elementos: instituciones, costumbres, técnicas, viviendas, indumentaria, alimentación, instrumental, etc. También

* Considerado aquí como históricamente condicionado, no como miembro de una construcción sistemático-retórica de géneros literarios.

le interesa a la arqueología el hacer humano, pero no lo individualizable, sino lo despersonalizado, lo genérico al hombre de una época en un país, de modo que, aunque es un hacer que transcurre, se puede considerar como un estado, por lo que tiene de habitual y genérico. Se le suele llamar “el espíritu de una época” *.

En la historia, entendida como un hacer de hombres individuales, se manifiestan las fuerzas creadoras del hombre en lo que tienen de permanente. Y cuanto más singular es la cadena de acciones y más extremada la personalidad de su actor o de sus actores, más ejemplarmente puede encarnarse en ellas y en ellos las fuerzas humanas universales de perpetua actualidad; así como, sin atención a lo que tengan de histórico, la extremada individualidad de Aquiles, de Otelo, de Romeo, de Don Juan, de Don Quijote, de Tartufo, de Fausto, de los Karamásov, es a la vez expresión poética de valores humanos universales.

En lo arqueológico, entendido como un estado social y cultural peculiar de un país en una época dada, lo importante es lo preterido y caducado, lo condicionado por el tiempo y el lugar, lo privativo, lo pintoresco.

El poeta puede tomar el material que aquí llamamos histórico, y recrearlo con un vivir personal, como una acción que va creciendo orgánicamente, una vida vivida desde dentro del personaje, el cual sólo con esa condición vive en la obra literaria con la doble autenticidad de su personalidad y de su carácter. Cuando el poeta nos presenta una vida histórica viviéndola él por dentro, siempre es un caso ilustre de invención, o, como ahora se dice, de creación, lo mismo si pretende ajustarse a lo que la historia enseña que si la altera. Así dice Goethe, admirador de Manzoni, a Eckermann: “Manzoni tiene excesivo respeto por la historia; puede que sean históricos sus hechos, pero sus caracteres no lo son, como no lo son tampoco mi Thoas ni mi Ifigenia”. El que Shakespeare se atuviera a las noticias transmitidas por Plutarco no ha impedido que su *Coriolano*, su *Julio César* y su *Antonio y Cleopatra* sean creaciones poéticas maravillosas. Ciertamente, los grandes trágicos y épicos no gozan del perenne privilegio de fecundar el corazón humano por haber reconstruído con arte un tiempo pasado, sino porque, en un tiempo que apenas excluye otros tiempos, en un ambiente hecho no más que con la atmósfera vital de sus héroes, forjaron unas vidas

* En vez de “arqueología y “arqueológico”, podría haber llamado a este aspecto, como es usual, “historia cultural” e “histórico-cultural”; pero mi terminología convencional delimita mejor los campos y evita una mayor pesadez de estilo.

humanas de alta tensión, almas singulares habitantes de cuerpos singulares, donde las fuerzas de la vida se presentan con aleccionante nitidez. En obras como las citadas de Shakespeare, o el Agamenón de Esquilo, o la Phedra de Racine, apenas entra en cuenta la fidelidad arqueológica o el anacronismo. Aquellos poetas veían en la historia, en la leyenda o en el mito, una manifestación ejemplar de su personal visión de lo valioso de la vida y del mundo, y sólo tomaban de los sucesos lejanos los valores perpetuos que intuían en ellos. A decir verdad, si atendemos a qué sea dar sentido a la materia histórica, esas fuerzas vitales de vigencia perpetua el poeta no las *toma* de la historia o de la tradición, sino que las *pone* en ella de su propio peculio, porque son invenciones de sentido, intuiciones y evidencias, ideas dinámicas que siente dentro de sí y que infunde en los personajes de la tradición y en la aleccionante geometría de los sucesos. Por eso lo que las grandes creaciones poéticas de tema tradicional toman de la historia o de la tradición es la acción central, sin proponerse reconstruir el ambiente arqueológicamente adecuado. A los trágicos les atraía la historia como un hacer personal, como biografía y como balística de destinos ejemplares, no como el humus cultural despersonalizado que resulta de la trituración de millones de vidas anónimas. Lo que les importaba era la ascensión y caída del cohete sentida desde dentro, vivida en identificación; no la especial composición química del espacio atmosférico que el cohete atravesaba.

Este modo de relación entre el autor y su materia en las obras de tema histórico o tradicional no es de modo alguno específico de los excepcionales genios creadores; es característico de ciertas épocas. Los grandes trágicos griegos y los sólo ilustres segundones de Roma, Shakespeare, de fuerza desbordante, y Racine, de menor potencia y mayor medida, se encaran con la materia tradicional de sus concepciones dentro de esta condición de mínimo pasado y de máxima actualidad perpetua, de máximo vivir personal y de mínimo ambiente cultural. Todavía un Alfieri, por ejemplo, no utiliza la historia de otro modo para sus tragedias.

No es cosa, pues, del genio de excepción. Era una de las normas ocultas y obedecidas del arte poético, que los poetas se trasmitían sin pasarlas por la aduana de los retóricos. Como algo trasmitido y vivido sin reflexión, ha sido un tenaz rasgo cultural de la tradición literaria grecorromana. Era una norma de libertad, no de limitación. Ni siquiera era sabida como norma, pues no se sospechaba otro género de conducta del poeta frente a su materia.

Materia son para la historia los sucesos pasados, recogidos y documentados por la erudición, y la historia les da "forma" al estructurarlos con un sentido; pero la historia es a su vez materia para la poesía, que le da su "forma" peculiar, poniendo en ella un profundo sentido nuevo, más allá de lo particular histórico.

La historia quiere *explicarse* los sucesos, observándolos críticamente desde fuera, y cosiéndonlos con un hilo de comprensión intelectual; la poesía quiere *vivirlos* desde dentro, creando en sus actores una vida valedera auténticamente como vida, gracias al acto poético de instalarse el autor en cada uno de sus personajes, identificándose alternativamente con ellos, viviéndolos intensa y profundamente con una conciencia genialmente lúcida que le permite sentir y expresar con nitidez, presentativa y no explicativamente, hasta las más pequeñas raicillas de cada movimiento. No es que el historiador permanezca enteramente ajeno a lo relatado y que se limite a la comprensión intelectual de los sucesos; sin duda puede haber y hay en el historiador actos valiosísimos de intuición, y hasta sólo los actos de intuición son los que pueden dar sentido histórico a los acontecimientos; sin duda, hay historias en las que el sentido que el narrador pone tiene su profundidad y evidencia. Ejemplos ilustres son Teodoro Mommsen con su *Historia romana*, y Ramón Menéndez Pidal con su *España del Cid*. Pero lo que el historiador profundo intuye son relaciones entre acciones y sucesos; lo que el poeta intuye es la presencia del vivir personal. La intuición intelectual del historiador hilvana las acciones y sucesos en determinado orden y jerarquía de causalidad, y su dibujo forma una figura de sentido; la intuición sentimental del poeta consiste en meterse en el personaje poetizado y vivir en él el crecimiento mismo de la acción. Por eso, hasta para la presentación de los caracteres de los héroes, la historia, como género existente, tiene su peculiar regulación, que se opone a la regulación de la creación poética de tema histórico. La historia expone las acciones en sucesión, e *induce* de ellas, explicativamente, la índole adecuada de sus actores. *Inducir* de los hechos la índole o carácter de sus actores es una operación esencialmente intelectual, y consiste en clasificarla conforme a una red de tipos y categorías: colérico, ambicioso, abnegado, vacilante, etcétera, hasta hacer el retrato. El poeta invierte el orden: su tema es la índole personal, y no la induce con categorización intelectual sino que la *intuye* evidencialmente como un modo de vida interior valedero de por sí, concretísimo, sin-

gular, un prototipo, pero no meramente un tipo, y lo presenta no explicativamente sino actuando, desarrollándose, siendo. Los personajes se convierten en personas y el retrato en alguien que está viviendo.

Como enseña Goethe, aunque los sucesos sean históricos, esos caracteres no lo pueden ser, sino creados; sólo que los llamamos históricos cuando armonizan con lo que de los personajes sabemos; y las acciones y sucesos históricos aprovechados no son más que la manifestación de esa índole intransferible. En esta inversión jerárquica de acciones y caracteres, en esta trasmutación de lo intelectual a lo intuído, de lo comprendido a lo vivido y de lo explicado a lo presentado y actuante, consiste la nueva forma que la Poesía da a la Historia.

ARQUEOLOGÍA Y POESÍA

Así, pues, la historia no podrá nunca identificarse con la poesía de tema histórico; pero como hacer de hombres, la historia es una materia favorable para la forma poética. La arqueología, no. Se puede describir artísticamente, virtuosísticamente también, un estado arqueológico. Podrán hacerse sobre él consideraciones de alto valor filosófico. Pero esa creación de concretísima vida personal, privilegio de la poesía en la tragedia, en la epopeya y en la novela, no puede hacerse sobre un material arqueológico. Pues la vida espiritual (“espíritu de la época”) de que se ocupa la arqueología es una vida despersonalizada, o, como se dice en filosofía, un “espíritu objetivado” * en fórmulas y formas comunales. No el acto vivo en que un hombre realiza un movimiento singular de su propia biografía, sino la inclusión genérica de ese acto en lo característicamente habitual y, por tanto, en el estilo del grupo humano al que pertenece. Si es el vestirse, la arqueología no se ocupa ni de lo que tiene de acto singular y de significación unioccasional, ni tampoco del valor universalmente humano reducido al cubrirse o al adornarse, sino de lo que ese vestido y el así vestirse tienen de diferencial y peculiar de un país en una época. Si es un saludo, no se ocupa del valor humano ni de su particular significado en la ocasión, sino de las fórmulas y convenciones peculiares del saludo en la sociedad que considere.

* El término usado por la filosofía alemana es “espíritu objetivo”; pero, evidentemente, “objetivado” cuadra mucho mejor tanto al concepto como a la realidad observada. Decir “espíritu objetivo” es mitificar.

Así, por ejemplo, los actores de las tragedias romanas de Shakespeare que se saludaban a la manera inglesa del siglo XVII, cometían anacronismo arqueológico pero no histórico, en el sentido que aquí nos esforzamos en discernir. Pues lo histórico es el saludo, lo arqueológico la fórmula empleada en él.

HISTORIA Y ARQUEOLOGÍA DEL ARTE

Ya es conocida la total desatención a la fidelidad arqueológica que reinaba en los teatros europeos hasta poco antes del Romanticismo. El escenario apenas hacía más que enmarcar, uniformemente, el lugar del salón o del corral donde iba a representarse la obra; los actores se vestían conforme a su tiempo o con extravagantes fantasías, lo mismo en los teatros de Londres que en los de Madrid y en los de París. ¡Pero si ésta era la ley seguida hasta por los más grandes pintores —flamencos, italianos, españoles, etc.— en sus cuadros de asunto histórico o religioso! En los siglos clásicos de Europa, los artistas en sus obras de tema histórico utilizaban con varia fidelidad lo que aquí discernimos como “historia”, y desatendían lo que aquí llamamos “arqueología”. O dicho de otro modo: de la historia no tenían apetencia más que para el aspecto puramente histórico, en lo que tenía de concreto hacer personal; lo otro, lo arqueológico, había sin duda alcanzado toda su dignidad desde la *Germania* de Tácito, y conservaba todo su rango en las historias; pero no tenía cabida en las obras de invención.

El cambio apunta en los albores de la Enciclopedia. Voltaire, ya con el fermento del realismo en el arte, quiso atender en el teatro al “color local”. En 1755 se representó su tragedia *L'orphelin de la Chine*, y su personal deseo de fidelidad fué tan vivo que empleó sus derechos de autor en el cuidado de las decoraciones y de los trajes. Pero tuvo que proceder con timidez para no chocar con el ambiente, todavía reacio al realismo de lo exótico: “Si los franceses no fueran tan franceses, mis chinos habrían sido más chinos y Gengis más tártaro todavía. He tenido que empobrecer mis ideas y quedarme corto para no irritar a una nación tan frívola que ríe locamente y que cree poder reírse de cuanto no está en sus costumbres o, mejor, en sus modas”. (Carta a Dumarais, octubre, 1755). La fidelidad realista a lo lejano y a lo antiguo tardó todavía mucho en ser sentida como valor artístico. Pero en aquella fiebre de conoci-

mientos que culminó en la *Encyclopédie*, cuando el placer intelectual de la información (*illustration*) no consentía merma ni empañamiento por parte de los otros goces espirituales, y “la *raison*” presidía toda la producción cultural de la época, de todas partes salieron anhelos, consejos, exigencias de que la literatura de imaginación rindiese acatamiento al verismo, realismo, costumbrismo. Así Diderot en *Sentiments du poète en face de la nature* o en *De la poésie dramatique*, y Nugaret, en *De l'art du théâtre en général* (1769). Así algunos autores detallan entonces con exactitud de peritos cómo han de ser los muebles y los vestidos en sus dramas históricos. Pronto hasta deja de verse la dependencia de la fantasía a la razón como un estado de servidumbre debida y, en interés del arte, ya se siente la razón como fomentadora de los efectos de la ilusión en el público. Es Beaumarchais quien lo formula (*Eugénie*, 1767): “Todo lo que tiende a dar la impresión de verdad (*à donner de la vérité*) es precioso en un drama serio, y la ilusión depende no menos de las cosas pequeñas que de las grandes”. No se postergan los derechos de la ilusión en el arte, pero es la ilusión de realidad lo que ahora se persigue.

La búsqueda “ilusión de realidad” llevará pronto a los escritores a pedir cada vez más a la realidad materiales para sus obras. Ya el conocimiento de lo real, que empieza a ser no más que una condición para la eficaz creación artística, reclama para sí una parte, cada vez mayor, y (como todo cuanto era razón y verdad tenía tal valor constitutivo en la cultura de aquella época) no tardará en exigir sus derechos como primordiales y en convertirse de condición en fin. (Y, en efecto, el germen del realismo literario está bien visible en la producción romántica). La “historia” será ya insuficiente para la confección de dramas y novelas históricas y será necesaria la “arqueología”.

Entre los clásicos griegos y latinos y entre los poetas del Renacimiento nunca se sospechó que la historia —con su doble cara “histórica” y “arqueológica”—, pretendiera penetrar en el campo de la poesía guardando su forma o estructura peculiar histórico-arqueológica, y creyendo convertirse en poesía con que se la sometiera a una cuidadosa elaboración artística. Mucho menos se podía sospechar, hasta muy avanzado el ochocientos, la existencia de un género literario en el que la forma específicamente arqueológica, fielmente mantenida y artísticamente presentada, pudiera servir de gigantescos canales para líquidos hilillos de corrientes poéticas o, como viene a confesar el autor de *Salambô*, de enorme pedestal para una estatuilla.

Pero el siglo de la Ilustración va a desembocar en el siglo de la Historia. El conocimiento documental del pasado se afina rápidamente. La historia aspira a constituirse en disciplina científica, y el hombre medianamente culto tiene ahora, como exigencia de su cultura, una información del pasado mucho más minuciosa que antes. Ya las figuras históricas trasladadas a la literatura no pueden actuar, sin provocar repudio, en un medio contradictorio con el que se les reconoce como propio. Y el repudio de lo históricamente inadecuado tiene como lado positivo la deleitación morosa en lo adecuado. Voltaire es un ejemplo temprano. Así, el medio mismo histórico (lo arqueológico) y los sucesos históricamente concomitantes con la corriente principal de la historia reclaman cada vez mayor atención, de modo que, en la literatura de asunto histórico, legendario o mítico, ya no se dibuja como antes unas vidas personales sobre un fondo arqueológico casi en blanco o indiferente, sino que ahora, con las novelas históricas, el fondo se adelanta con su estructura propia y el autor y el público se complacen en presentarlo y en reconocerlo. Los numerosos falseamientos gratuitos en la estructura de los fondos arqueológicos, comprobados en las novelas románticas, no desvirtúan el hecho, como orientación nueva. El auge del saber histórico, hacia el 1800, trae, pues, esta novedad en la actitud de autores y lectores frente a la literatura de tema histórico: hay una inusitada atención por los ambientes, y la pretensión de conformidad histórica es uno de los alicientes más eficaces y constantes. Pero ya que hemos distinguido la heterogénea regulación con que se rigen y alcanzan validez y calidad la historia y la poesía, hemos de reconocer el fondo de aberración que en esta expresión cultural se denuncia: pues en el escribir y en el leer obras de invención poética se aplicaba un criterio de intereses históricos. Manzoni lo testimonia: "Lamentan algunos que en tal o cual novela histórica, o en tal o cual parte de una novela histórica, no se distinga bien lo positivamente verdadero de lo realmente inventado, y que no se cumpla, en su consecuencia, *uno de los principales efectos de esta composición, cual es el de dar una verdadera representación de la historia*"*. Y aún

* Se ha hecho de la novela histórica la crítica desaprobatoria de que es un género ficticio porque el autor, pretendiendo hacer la novela del pasado, no hace más que la del presente; las costumbres antiguas están vistas a través del presente, y los caracteres se resienten de lo actual. Esta crítica cae en el mismo defecto que la literatura criticada: aplica a la invención poética un criterio de intereses histórico-arqueológicos.

me parece que no anduvo Manzoni lejos de reconocer lo que en esta crítica había de aberración: “Hacia la mitad del siglo pasado, no sé si un actor francés o una actriz francesa introdujo en la indumentaria escénica una reforma general, acomodándola al uso de la época en que la acción se fingía. Dependía antes de la moda corriente, del capricho del actor o de la costumbre establecida, y podía ser lo dicho cierta señal característica tomada de la Historia. Voltaire, no recuerdo en qué obra, describe al actor que en el siglo de Luis XIV representaba a Augusto en el *Cinna* llevando una enorme peluca, y sobre ella gran sombrero con grandes plumas, mezcladas con hojas de laurel y lo demás por el estilo. ¿Pero qué significaba esto? *Que los espectadores estaban mejor dispuestos de lo que estuvieron más tarde a ver en el actor el Augusto del poeta, el Augusto verosímil, sin pensar tanto en el Augusto real de la historia.* El haberse introducido ésta hasta en los menores detalles para reglamentar a los actores, *ministros natos de la poesía, y obligarles a tomar su librea,* es señal del predominio que sobre la tragedia iba adquiriendo e indicio del mayor predominio a que aspiraba sobre ella”.

El aumento del saber erudito en el siglo XIX propaga entre el público y entre los escritores un apetito de historia que se avalanza lo mismo hacia lo vivo que hacia lo pintado, y este rasgo de la época, expresión a la vez de vitalidad cultural y de profunda confusión, ayuda a interpretar las nuevas orientaciones de la literatura, con la creciente preponderancia que iban alcanzando los intereses históricos en las obras de ficción. Pero la interpretación de esta preponderancia tiene, además, otros motivos más radicales. Ante todo, el que la historia o la tradición den la materia no ya, como antes, para la tragedia y para la epopeya, sino ahora para la novela con sus ideales estéticos de objetividad. En la tragedia hay una desnuda arquitectura de vidas individuales, con los choques de esas vidas disparadas hacia sus encontrados destinos. ¿Qué lugar hay para detenerse en la forma arqueológica de la historia? En la epopeya la mitificación del héroe ya es en sí una superación de la historia en su aspecto “puramente histórico”, y el mito se va cuajando y manifestando en un puro hacer, en una línea de acciones ejemplares que deja dibujada la silueta mítica del héroe. Sabido es cómo, desde los poemas homéricos, los poetas épicos se deleitan en la descripción del instrumental guerrero; pero es evidente en ellos la ausencia total de una intención arqueológicamente informativa. Homero no se propone ilustrar sobre cómo eran los escudos, las espadas, los carros de guerra y los arreos de los

caballos en los tiempos de Aquiles, sino que dando por sabidos los géneros y sin sobresaltarse por posibles diferencias con los de su tiempo, describe algunos individuos con propósitos poéticos de exaltación y mito. La novela, en cambio, es un modo de literatura que, conforme entra y avanza en el siglo XIX, va atendiendo de manera muy especial al mundo material y cultural —costumbres, ambientes, normas de vivir, instrumental, etc.— en donde transcurren las vidas individuales noveladas. El héroe entre las circunstancias, de Goethe. Pronto las circunstancias importan más que el héroe, y se propaga el ideal del “héroe pasivo”, de que hablaremos luego. La degeneración de las ideas estéticas realistas, nacidas del romanticismo, producirá más adelante el naturalismo documental. Por otro lado, las exigencias históricas en las obras de ficción tienen otro fundamento más: el que los hombres del siglo XIX, y no ya el hombre vulgar, sino los de mejor mentalidad, crecieron en la atmósfera de cultura donde obtuvo su auge decisivo la ciencia experimental, y en esa atmósfera los espíritus se fueron habituando a considerar los objetos en su total identidad, autonomía y regulación propia; fueron adquiriendo, en fin, un nuevo respeto de base filosófica hacia las cosas “tal como son” y en su condicionalidad recíproca con el ambiente.

La técnica propia de la novela y la actitud filosófica romántico-positivista han alternado o se han unido a lo largo del siglo XIX para producir y fijar importantes características en el nuevo género literario. Esto en cuanto a *cómo* entraba la historia en las obras de invención; en cuanto al hecho mismo de la general afición, despertada hacia el 1800 entre los escritores de todo el mundo, a ejercitar su arte en temas del pasado, es evidente que, en la sensibilidad, si no siempre en la conciencia, era una de las formas de manifestación de su descontento e inseguridad en lo actual. Goethe nos dice que, huyendo de la vida circundante, Schiller se refugió en la filosofía y Manzoni en la historia. Y así le dice a Eckermann, a propósito de los capítulos de *Los novios*, en que Manzoni es más cronista que poeta: “Manzoni es un poeta nato, como Schiller. Pero nuestro tiempo es tan calamitoso, que ya no encuentra el poeta en la vida de los hombres que le rodean naturaleza alguna aprovechable”.

INFORMACIÓN Y FANTASÍA EN EL 1800

Es un rasgo caracterizador en la fisonomía cultural de las primeras décadas del ochocientos el que los autores produzcan sin descanso y los lectores demanden sin saciarse un género de lecturas en las que los juegos inventivos de la imaginación se apliquen al terreno histórico-arqueológico, como con ansias de afirmarse con realismo, —aparte ahora el refugiarse en el pasado por descontento de lo actual— y donde los sucesos sabidos informativamente por la historia exijan ser vivificados presentativamente por el arte de narrar, como con necesidad de experimentarlos y no sólo saberlos. Hay un valioso afán de síntesis del goce estético y del placer del conocimiento aplicados al humano vivir. Aquí es donde la novela histórica se inserta en la trama de impulsos e ideales del movimiento romántico, en el que no sólo se ha de ver el gusto por lo maravilloso y por las lejanías desdibujadoras, como propicias al febril juego de la fantasía y a la fuga de lo actual, sino también la voluntad de objetivación en el arte, raíz del próximo realismo. En los contrastables ambientes histórico-arqueológicos hallaban los románticos temas propicios a las ideas estéticas de objetivación. Pero, por desgracia, la síntesis buscada así nunca se logró, porque los autores tomaron voluntaria y conscientemente de la historia más que nada el lado arqueológico y, aplicado su esfuerzo a la representación artística y vivaz de estados culturales pretéritos —que ellos componían más propicios que el actual a sus ideales de personalidad— no crearon dentro de esos estados vidas individuales en auténtico crecimiento y función y a la vez henchidas de sentido. Dentro de trajes de museo metían los autores unos personajes que debían corresponder a denominadores comunes de la época y que, por lo tanto, como genéricos, se convertían también ellos en material arqueológico. Empezando por Walter Scott son muchos los novelistas de este género, ingleses, franceses, alemanes, italianos y españoles, que declaran explícitamente como finalidad de sus invenciones el representar “el espíritu de una época” pretérita. El espíritu de un pueblo, el espíritu de una época son otra vez arqueología, y, por supuesto, pseudoarqueología. Pues el detrimento que a la obra de creación causaba la actitud de acecho intelectual con que los autores tenían que procurar reproducir ese espíritu de la época pretérita, en las novelas románticas no estuvo nunca compensado siquiera con el acierto de la representación histórico-arqueológica. Todas tienen fallas graves; casi todas dan una historia caprichosa. Y el fondo de mistificación que hubo

en sus cultivadores se descubre en que, declarándose el propósito de reproducir una época histórica más vívidamente que lo que la historia documental lo hace, “dando a conocer el espíritu de una época”, cada vez que a un novelista se le sorprendía en contradicción con lo documental sabido, la réplica vivaz era unánime: creemos más en la verdad novelesca que en la verdad histórica.

En la novela histórica los románticos especularon con el reinante anhelo de síntesis del placer imaginativo y del informativo; lo excitaron y enconaron, pero, en los resultados, lo defraudaron. El lado histórico correspondía casi siempre a la nebulosa Edad Media europea, algunas veces a la no menos nebulosa América primitiva, otras al Renacimiento; en cualquier caso, lejos de valer en la obra como un cañamazo para el bordado de la imaginación, la lejanía del ambiente fué, en general, —siempre tendremos un Manzoni como excepción— pretexto para los desenfrenos de la fantasía, y la oscuridad de lo que se sabía de aquellas sociedades fué aprovechada para atribuirles un “espíritu de época” que fuera, no la encarnación, sino como el fantasma de los muy actuales anhelos estético-sociales de los románticos y su sed de infinito. Por eso, cuando una de estas novelas discrepaba de la historia, los románticos creían más en la verdad novelesca que en la histórica: era la defensa del propio corazón.

AMADO ALONSO

NOTAS

UN HOMENAJE A VICTORIA OCAMPO

La directora de SUR se encuentra en París desde el mes pasado. El 11 de noviembre, en el Elysées Palace, se realizó la comida organizada en su honor por la sección francesa de la Federación Internacional de los P.E.N. Clubs, a la cual asistieron numerosos escritores y artistas. Jules Romains ofreció el homenaje. Agradeciendo la demostración de que fuera objeto, Victoria Ocampo pronunció estas palabras:

Quand je suis arrivée à Paris pour la première fois, je ne savais pas lire encore et c'était le temps des cerises. Les premiers mots que je prononçais furent, je crois: toupie, guignol, sucre d'orge. L'alphabet où j'appris à lire fut un alphabet français.

Je passais assez vite de l'alphabet à "L'auberge de l'ange gardien" et de l'espagnol au français. J'y passais même si complètement qu'en rentrant à Buenos Aires j'avais déjà attrapé une passion pour la lecture et un besoin de mots français qui durent encore. En fait, j'avais presque oublié mon espagnol.

Depuis cette époque —celle de la Comtesse de Ségur— je suis revenue souvent à Paris. J'y suis revenue tout le long de ma vie. Matériellement d'une façon intermitente; spirituellement d'une façon continue.

Quand je n'étais pas en France, je tâchais de transporter la France en Argentine pour la simple raison que je ne pouvais pas m'en passer. Et comme j'ai dû souvent rester de longues années sans quitter mon pays j'y ai transporté une quantité de France telle qu'elle deviendrait inavouable s'il s'agissait de richesses que le partage diminue. Heureusement pour vous, Français, il s'agissait de richesses que le partage augmente.

Je n'ai jamais oublié, je n'oublierai jamais que je vous suis, que nous vous

sommes, nous les Argentins, au nom de qui je parle et dont l'histoire est la mienne, redevables de ces richesses. Mais permettez-moi de vous souligner un de nos mérites. (Ce manque de modestie ne me fait pas rougir car depuis que je suis en Europe je remarque que chacun des pays qui la composent — et surtout les totalitaires — ne cessent de faire l'éloge de leurs propres vertus. Puisque le moi n'est donc haïssable que lorsqu'il s'agit des individus, je profite de cette mode pour vous souligner, comme je disais, un de nos mérites). Ces richesses qui sont votre patrimoine, vous ne vous souciez pas toujours de les augmenter en les partageant avec nous. C'est nous qui venons vous les arracher. Si nous en étions moins avides, peut être seriez-vous un peu moins riches. Car votre vraie richesse, Français, vous vient davantage de ce que vous pouvez donner au monde que de ce que vous pouvez lui prendre.

En ce qui me concerne, j'ai toujours travaillé à m'emparer de ce que, distraits, vous ne songiez pas à nous donner. Et je n'ai eu aucune peur de voir notre dette à nous, Argentins, croître démesurément. Je me suis employée à ne jamais la laisser décroître.

Mais les Français qui, selon Drieu, se refusent à la géographie, ne connaissent pas bien leurs débiteurs, ni l'étendue de cette dette. C'est le seul reproche que je leur adresse.

Le 26 Septembre, après une absence de 4 ans, j'ai traversé Paris pour me rendre à Londres. Dans cette ville de Paris que j'ai toujours considérée comme mienne — pardonnez moi... en Argentine nous employons le possessif pour tout ce que nous aimons — je ne suis restée que quelques heures. Mais ces heures comptent. Pour la première fois de ma vie j'ai regardé des rues, des maisons avec une angoisse terrible, comme on regarde le visage de ceux qu'on aime lorsqu'on les quitte sans savoir quand, ni comment on les retrouvera.

J'ai déjeuné seule, dans un restaurant archi-plein. Il n'y avait qu'une place de libre à côté de trois Messieurs qui parlaient de la situation internationale. En les écoutant je me demandais si j'allais pouvoir revenir à Paris et j'avais le cœur serré... Le cœur serré de me sentir, dans une crise grave, si unie à la France et si étrangère aux Français — du moins à ceux qui m'entouraient. Ce déjeuner me parut symbolique. En passant plus tard devant l'obélisque je n'arrivais pas à le distinguer clairement. Je crois que mes yeux étaient pleins de brouillard.

C'est en partie à cause de ce triste déjeuner solitaire du 26 Septembre que

je suis si heureuse de m'asseoir aujourd'hui à une table avec des Français qui ne me sentent pas étrangère à la France. Avec des Français qui savent que je suis attachée à la France par des liens indestructibles: toupie, guignol, sucre d'orge. Avec des Français qui comprennent que nous, Argentins, avons à nous acquitter d'une dette envers eux et que nous ne pouvons nous en acquitter qu'en l'augmentant. Avec des Français conscients qu'une dette de cette espèce est plus importante et moins fragile que des traités.

UBICACION DE ALFONSINA

Dura deidad es el Arte: exige de aquellos que se le acercan una entrega absoluta y sin reservas. No tolera que se lo tome como instrumento ni como medio para lograr un fin extraño a su esencia, por alto que éste sea: Patria, Dios, Vida. Cada poeta, en el momento inicial de su carrera, ha de elegir entre poner su personalidad al servicio de la Poesía, o usar de la poesía para exaltar su personalidad. Decisión involuntaria, pero forzosa. A partir de entonces, la suerte está echada.

La personalidad es, desde luego, el suelo nutricio del arte. De sus jugos tradicionales se alimenta, y en su atmósfera encuentra el artista los elementos necesarios para realizar sus síntesis creadoras. Pero el Arte ya no es personalidad, como la hoja o el tallo ya no son tierra o aire: y cuando la personalidad no superada en intuición lírica quiere asomar en la poesía, la poesía se evapora.

Alfonsina Storni, que acaba de abandonarnos, se decidió por el segundo de los términos del dilema. Sacrificó la poesía en aras de su personalidad, casi diría de su temperamento, que es como la piel de la auténtica personalidad. Y la Poesía se vengó con crueldad, escapándosele reiteradamente de las manos cada vez — y fueron muchas — que estuvo a punto de asirla.

Mujer inteligente y fuerte, no logró realizarse como poeta por no haber sabido superarse a sí misma. En sus mejores poemas aparece con regularidad

fatal un elemento de impureza estética, un residuo inorgánico no asimilado, un prosaísmo que se enquistaba y resta vitalidad a sus versos.

No es éste un reproche, que resultaría absurdo formular precisamente ahora. Es una comprobación que hacemos como lectores atentos de su obra. Quizá pueda explicarse teniendo en cuenta que Alfonsina empezó a escribir en un medio adverso, erizado de obstáculos para toda mujer que pretendiera ser intelectual. Su sexo constituía una traba. Aun teniendo genio, las dificultades de Alfonsina hubieran sido inmensas. Tratándose de una escritora inteligente y batalladora como ella, el peligro adquiriría aspectos más solapados.

Aceptó el reto, y ese fué su mayor mérito y su irreparable error. Su mérito como mujer que supo tomarse los derechos que se le negaban; su error como poeta, porque la poesía no puede servir para nada ajeno a sus propios fines. Menos aun puede servir de válvula de escape para resentimientos personales: y en cada poema de la primera época de Alfonsina alienta, apenas reprimido, el resentimiento contra el hombre y la obsesión del eterno masculino. Puesto que el hombre ha decidido que la poesía no es ejercicio de mujeres ni debe figurar entre las denigrantes "labores propias de su sexo", ella ha de introducir sus efusiones sexuales en las estrofas que escriba. En este sentido puede decirse que Alfonsina fué la confluencia de la dionisiaca Delmira Agustini y de la católica Sor Juana Inés de la Cruz, aquella que dijera:

*Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón...*

Se ha repetido hasta el cansancio que la obra de cada artista es su autobiografía. Con la misma razón podría decirse lo propio de su libro de cuentas. Conviene insistir en que la obra, si lo es de arte, tiene que ser una superación de la propia biografía. No se me ocurre mejor ejemplo que el de Bach.

En la música de Bach nadie advertirá las dificultades inherentes a su vida de pequeño burgués, prolífico como padre casi tanto como músico. El "Arte de la Fuga" resplandece de serenidad, y en parte fué dictado porque la ceguera le impidió escribirlo con sus manos. Documento psicológico admirable, cuyo patetismo no es inferior a su valor estético. Cuando un artista cumple con sus deberes de artista, lo demás viene por añadidura.

Alfonsina encontró gran resonancia entre nosotros porque su situación era

comprendida por millares de mujeres que se hallaban en su caso y carecían de su valor para afrontar los prejuicios del ambiente, y porque es inmensamente superior el número de los capacitados para sentir el resquemor de una injusticia — en especial cuando se experimenta en carne propia — que el de los llamados a gozar de la Poesía. También, justo es decirlo, en más de un verso aislado Alfonsina tropezó con esa misma Poesía.

Y no sería ecuánime esta ubicación si no señalara otra circunstancia que engrandece su actitud de artista. Rodeada por la admiración fervorosa de un vasto sector del público, atraído por las mieles de sus rimas y de sus ritmos algo plebeyos, tuvo el coraje de despreciar esa gloria fácil y, a sabiendas de que se alejaba de sus admiradores, afrontó la certidumbre de su soledad, y recommenzó su poesía en una torturada búsqueda de expresiones inéditas, cerebrales la mayoría de las veces, durísimas de ritmo casi siempre, ingratas, en todo caso, para el inocente gusto de sus anteriores amigos. En ellas comenzaba laboriosamente a despuntar, ya demasiado tarde, la auténtica expresión de la gran poetisa que Alfonsina Storni pudo haber sido.

Ese gesto, más que su obra, merece mi admiración y mi respeto.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

Letras Hispanoamericanas

“CONOCIMIENTO DE LA NOCHE”

Nacido a la vida de las letras durante la revolución literaria de “Martín Fierro” y “Proa”, Carlos Mastronardi formó parte de aquel grupo animoso de jóvenes que, sin profesar una común estética, y hasta combatiéndose a menudo entre sí, se reconocían y se hermanaban, sin embargo, en un descontento del presente y en un anhelo de remozar el arte argentino, ya desechando temas y modelos caducos, ya dándoles una nueva juventud.

Mastronardi asistió a todas aquellas experiencias ruidosas mediante las cuales parecía quererse llegar al fondo de la posibilidad literaria; pero su actitud era cautelosa, como si en el estudio de aquellas manifestaciones audaces buscara él su acento propio y tanteara su propio camino. Fué entonces que publicó su primer libro de versos, *Tierra Amanecida*, en el cual fué dado señalar dos virtudes de su arte que luego le permanecerían fieles: una gran medida y recato en el idioma poético, y un gusto entrañable por las cosas de su tierra.

Después de su primer libro Mastronardi guardó un silencio lleno de promesas: aun en pleno movimiento “martinfierrista” nos anunciaba un segundo título, *Tratado de la pena*, y nos hacía llegar a veces el rumor de uno que otro verso cuyo castizo rigor nos gustaba, como aquel que recuerdo ahora y que dice:

El hombre a maravillas convidado...

Pero Mastronardi no dió su *Tratado de la pena*, y en el largo silencio que sucedió a su primer libro (un silencio de casi diez años) alguien pudo creer que su voz no se alzaría ya entre las voces hermanas de su grupo. Lo cierto era que Mastronardi había regresado a su Entre Ríos natal, donde, bajo esa “luz de provincia” que le es tan cara, y fiel al ritmo de aquella vida que tanto responde al de su alma, encontraría el verdadero cauce de su inspiración y la materia propia de su canto. Su segundo libro, su libro de regreso, se titula *Conocimiento de la Noche*.

Consta el libro de seis poemas, entre los cuales el primero, "Luz de provincia", da el tono más alto del volumen y es, a mi juicio, el que mejor define la lírica de Mastronardi. Por su extensión (tiene cincuenta y siete cuartetas alejandrinas), por la delicadeza de su factura, por su tono elevado y simple a la vez, por el trabajo serio y constante que su desarrollo revela, este poema figura entre los mejores que se han escrito en los últimos diez años. Su personaje es la provincia de Entre Ríos:

*Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre,
sus costas están solas y engendran el verano.
Quien mira es influido por un destino suave
cuando el aire anda en flores y el cielo es delicado.*

Toda la composición es un elogio inmenso; y su técnica, la de la alabanza, se cifra en un desfile de hombres y de cosas laudables, en un telúrico despliegue de lejanías, en una "ilíada" de los elementos que guerrean y se reconcilian en la ronda del año. A veces despunta la égloga:

*La vida, campo afuera, se contempla en jazmines,
o va en alegres carros cuando perfuma el trigo
cortado...*

Otras veces canta la zozobra, y, bajo el ademán cambiante de la tierra y del cielo, la exaltación de la vida heroica, pero sin fanfarrias de heroísmo:

*El inconstante cielo, las plagas vencedoras,
los nacientes sembrados que empiezan la alegría,
los anhelos atados a un destello del campo,
el riesgo, siempre hermoso, y el valor que no brilla.*

La provincia entera (campos y pueblos, hombres y bestias, días y trabajos, estaciones en círculo, penas y gozos) desfila en las cuartetas de Mastronardi y en ellas se reconoce: si buscáramos una comparación en la música diríamos que todo el poema es un "andante", pero un andante sin forzada solemnidad. El poeta es un contemplador de su mundo, y lo describe, no como a un objeto

extraño a su ser, tal como lo haría el viajero, sino como haciéndolo carne suya: de ahí el lirismo de Mastronardi, nacido en la intimidad de su amor por las cosas que alaba. Pero su tono lírico es recatado, como si el poeta se sobrecogiese ante la vastedad de aquel mundo, o como si temiera levantar demasiado la voz por encima del tono natural con que las cosas hablan en su poema:

*Hablo de mi provincia. Vuelvo a querer sus noches,
sus duras claridades y sus albas de hielo.
Mirando estoy la anchura de sus almas iguales,
su resplandor de espigas y su vivir sereno.*

Los poemas restantes, "Tema de la noche y el hombre", "Romance con lejanías", "Últimas tardes", "Los sabidos lugares" y "La rosa infinita" son anteriores, sin duda: trabajos de búsqueda o de preparación, preludios de canto, forman ese necesario conocimiento de la noche que precede al alba. Y el alba poética del libro es "Luz de provincia".

Con frecuencia los escritores del interior se duelen de la frialdad con que Buenos Aires acoge sus obras, las cuales, en su inmensa mayoría, no son sino reflejos artificiosos de lo que aquí se hace y de lo que aquí se piensa. A esos escritores hermanos querría decirles ahora con qué ansiedad esperamos aquí el testimonio de sus provincias, la revelación poética de sus terruños, todo ese caudal de vida que no podemos conocer en su intimidad y cuya traducción al idioma del arte nos deben los escritores del interior. Dos hombres jóvenes han cumplido recientemente ese deber armonioso: Bernardo Canal Feijóo, de Santiago del Estero, y Carlos Mastronardi, de Entre Ríos. Con el oído atento aguardamos otras voces parecidas.

LEOPOLDO MARECHAL

“CARTAS A UNA SEÑORA SOBRE TEMAS DE DERECHO POLÍTICO”

Un libro de divulgación, carente de humorismo, es casi siempre pedante o pueril. El libro de Angel Ossorio rebosa humorismo. Tanto tiene, que parece escrito por uno de esos anglosajones a través de cuya gracia resplandece un optimismo básico y una elemental buena fe. Además, no hay en él rastros de esa pretenciosa condescendencia que generalmente esgrimen los escritores de raza latina cuando se dirigen a un público de mujeres.

Pero en cambio es muy latino, o mejor dicho muy español, el ambiente generador de los prejuicios y enojosos hábitos mentales sobre los cuales Ossorio nos lleva a reflexionar. Cotidianamente nos topamos con personajes que argumentan y reaccionan como argumentan y reaccionan los personajes de su libro. El mismo tono que adoptan, es el de tantas discusiones familiares en las que a diario nos ha tocado participar.

De ahí la gran utilidad y oportunidad de esta obra, máxime teniendo en cuenta que se publica en Buenos Aires al tiempo que se presenta en las cámaras el proyecto de ley de sufragio femenino.

Las *Cartas a una señora sobre temas de derecho político* * fueron escritas en 1929, con el fin de orientar a la mujer española en el conocimiento de las distintas tendencias políticas del mundo actual. Fueron escritas para la mujer a quien se le otorga el justo derecho al sufragio y que, como bien dice el autor: “enfrentada ahora con el deber de opinar para votar, quiere cumplir dignamente esa obligación y se encuentra con que no sabe nada para orientarse por cuenta propia y con que la mentalidad de los hombres de su casa es como esos farolillos que sitúan los poceros en las bocas de las alcantarillas. El transeunte cree que indican el camino seguro y adonde llevan es al pozo”.

Ossorio nos advierte el peligro, nos pone en guardia de caer en la alcantarilla. No nos dice: seguid éste o aquél camino, pero nos indica las metas adonde esos caminos conducen. Posiblemente, las mujeres que ya eligieron una determinada tendencia política y profundizaron sus principios substanciales, encontrarán argumentos para refutar las síntesis de Angel Ossorio, olvidando que, en virtud de su mismo carácter esquemático, han de parecer forzosamente unilaterales.

* Editorial Losada, Buenos Aires, 1938.

Después de haber leído *Las cartas a una señora sobre temas de derecho político*, y la ya famosa *Intelligent woman's guide to socialism*, de Bernard Shaw, una mujer estará más preparada para emitir su voto y tendrá más conciencia de lo que el voto significa que la gran mayoría de los hombres. Con espíritu amplio y corazón generoso, Ossorio le explica los fenómenos sociales y la conmina a que tome sobre sí el deber de crear una sociedad justa y humana. Menos contaminada que el hombre por la mala política, la mujer tiene probabilidades de triunfar allí donde el hombre ha fracasado.

M. R. O.

Letras Francesas

“LOS CATÓLICOS, LA POLÍTICA Y EL DINERO” *

La grito que produjo Maritain en nuestro mundo católico vino de su colaboración con los medios no ortodoxos, y su opinión sobre la guerra de España no hubiera bastado para desencadenar la tormenta si su simpatía por todo hombre, por toda alma, no hicieran temer yo no sé qué colusiones con los enemigos de la Iglesia. Y en Francia ha pasado lo mismo. Simon alude a un artículo de Maritain, publicado en *Vendredi*, y al escándalo consiguiente. Pero lo que crea una diferencia considerable es que en Francia Maritain no está solo: está acompañado por una multitud de católicos que son la esperanza del mundo, “el vino nuevo” del Evangelio. La querrela se puso de manifiesto con el libro de Simon, que tiene por eso importancia. Este libro me es infinitamente simpático, pues en un hombre joven y pobre como su autor implica renunciar a las ventajas con que se obsequian entre sí los partidarios del orden a toda costa. Es un libro de auto-crítica, de crítica de los católicos hecha por un católico. Dice Simon: “Oseamos conservar en el seno de la Iglesia una actitud autocrítica: si hay abusos que proscribir o escándalos que denunciar, no esperemos que los incrédulos sean los primeros en advertirlos” (pág. 31). Ya lo dijo Maritain cuando declaraba que la mejor apologética no consiste en excusar ni en tapar las faltas de los católicos, sino en marcar sus yerros y mostrar que estos no afectan la sustancia de la Iglesia; pues la Iglesia es santa, pero los católicos no lo son. Esta actitud autocrítica tiene una tradición ilustre y viene de una exigencia imperiosa de fidelidad a Cristo; su antecedente inmediato debemos buscarlo en Leon Bloy, el último Inspirado. Nadie fué tan rotundo como él, y al lado de su impropio toda crítica parece anodina. “Nada hubo jamás tan odioso, tan completamente execrable, como el mundo católico contemporáneo”, escribía en 1900. No se crea que voy a hacer entrar, de viva fuerza, el libro de Simon en la herencia de Bloy. Fué éste un profeta del pasado, y yo conozco más de un católico que concilia, mal que bien, su culto al gran cristiano con su amor por Maurras: pero hay

* Ediciones SUR. Buenos Aires, 1938.

algo de Bloy que ha pasado por entero a Simon y a sus amigos. Me refiero al respeto de la pobreza, a la veneración religiosa de la pobreza, que fué la condición de Jesucristo. Bloy fué pobre, miserable, de grado o por fuerza. Experimentó en carne propia esa verdad según la cual el cristiano debe ser vejado, humillado, despreciado. ¿Dónde está el pueblo de Dios? se pregunta. “A partir de Jesucristo el pueblo de Dios es cada uno de nosotros, soy yo, es usted, el carpintero, usted, el cerrajero, usted, el empleado de oficina, el cloaquero o el poeta. Es todo lo pobre, todo lo que sufre, todo lo que está profundamente humillado. Es un inmenso rebaño en la soledad, una multitud infinita de corazones tristes en busca del Paraíso”. Y así debe ser, puesto que Cristo nació en un pesebre y murió en un patíbulo. Pero lo que no debe ser, lo que está fuera del orden, lo que sume a Leon Bloy en un abismo de rabia es que los ricos hayan usurpado el cristianismo, es que hayan invadido la Iglesia. “¡Ah! si los ricos modernos fueran paganos auténticos, idólatras declarados, no habría nada que decir. Pero quieren ser también católicos”. Tal es la paradoja de este tiempo: el cristianismo ha desertado de su medio natural, que es el pueblo. Pierre-Henri Simon comprueba que durante el siglo pasado “se ha visto el poder económico y la influencia social pasar a manos de una clase que, después de algunas vacilaciones y a despecho de algunas excepciones, se ha erigido en bastilla del catolicismo” (pág. 14). Esta clase es la burguesía. La burguesía es conservadora por esencia y partidaria de un orden que le aprovecha. Será enemiga del pobre, que es revolucionario y quiere destruir este régimen inhumano. Simon analiza con sutileza cierto reflejo conservador de los católicos que los inclina a la burguesía. “El católico es de fisiología conservadora, es esencialmente aquel que tiene algo que conservar”: una fe fija, invariable; una moral no menos inmutable. Esta fidelidad de orden religioso se extenderá, por inclinación natural, a su conciencia social. “Está demasiado en guardia contra las herejías para no desconfiar de las revoluciones; tiene en exceso el sentido de la continuidad y de la disciplina para tener el gusto de la rebelión y del cambio”. Agréguese que la Iglesia no sólo es espíritu sino también cuerpo, es “una potencia establecida” que arraiga en el siglo y, por una necesidad que solo chocará “a los que no tienen el sentido de las condiciones humanas”, debe sostener “ciertas formas de la sociedad cuyo espíritu desaprueba, pero cuya masa presta un apoyo útil a su arquitectura terrestre. ¿Cómo entonces el fiel, en presencia de un régimen político o social dado, no se inclinará a soportar el orden, e incluso el

orden puramente exterior, si la Iglesia ha podido insertar en él sus instituciones?” (pág. 22 y 23).

Así se explica cómo el católico será reacio a toda idea revolucionaria y cómo tendrá afinidad con la tradición, la autoridad y el orden. Pero hay épocas en que el divorcio se hace demasiado patente entre el orden, por un lado, y la justicia y la caridad por el otro. El orden deja entonces de ser tal y se convierte en un desorden establecido. Y como el católico es un discípulo de Cristo y su ley suprema es el Evangelio, siente “una sed de equidad y de amor que sólo puede ser apaciguada cuando llegue el reino de Dios”; si quiere ser fiel en la plena acepción del vocablo, será un sublevado (pág. 26). Maritain había denunciado, en su gran estilo, el materialismo sangriento de nuestra civilización roída de injusticia. “Cuando la noción del orden —escribe Simon— se define por una inmovilidad impuesta de afuera y no por un equilibrio interior, entonces se ha pasado la frontera que separa la verdad del error, y es una tierra de traición la que comienza” (pág. 25).

Este es el nudo de la cuestión, el punto de ruptura entre los católicos de una laya y los de otra. Para simplificar llamaré a unos los que prefieren al orden la justicia, y a los otros los que prefieren el orden a la justicia. La disidencia versará —Simon lo hace notar claramente— en el comportamiento social de los católicos.

Convendrían aquí algunas precisiones. No es indispensable compartir las ideas de Marx sobre la importancia de lo económico para discernir, bajo la disidencia teórica, una diferencia sustancial. Pierre-Henri Simon es un profesor de liceo, es un intelectual, y el libro que ha escrito es la expresión de todo un grupo. Nadie ignora que en Francia se han producido muchas conversiones entre los intelectuales, por el camino Bloy-Maritain. Estos intelectuales no tienen ni los mismos intereses de la burguesía, ni sus mismos reflejos psicológicos. Hay también de ese lado todo un pueblo de maestros de escuela, de bajo clero joven, regular y secular, de obreros calificados. Por su condición económica, este grupo está más cerca del pueblo que de la burguesía; forma un mundo aparte que escapa a las categorías corrientes, un *mundo nuevo*, en toda la acepción del término. Participa de la burguesía católica por la comunidad de creencia, en cuanto la burguesía es católica y no burguesa; participa del proletariado revolucionario en cuanto éste aspira a una sociedad más justa, pero no en lo que toca a los medios de instaurar esta sociedad, ni al

ateísmo de la doctrina. Que la pasión de partido, o los intereses de clase, o la simple mala fe supriman estos matices, es lamentable, pero no debe asombrarnos: ¿no vemos entre nosotros tildar de “rojo” a un santo obispo que se esmera en aplicar las encíclicas papales en materia social?

Ya suponemos lo que será la autocrítica de Simon en lo que atañe al comportamiento social de los católicos. Esta burguesía creyente del siglo pasado ¿qué actitud asumirá ante la cuestión obrera? Al pueblo minado por la desocupación, por los salarios de hambre, por las jornadas extenuantes del naciente maquinismo, ¿le dará pan? Pues la miseria es incompatible con la vida del espíritu. Esto lo han dicho Santo Tomás y los papas; esto lo sabía Jesucristo que daba de comer a las turbas antes de predicarles. *Primum vivere*. ¿Protestará esta burguesía católica contra el trabajo de los niños y de las mujeres? Se inquietará de que se trate al pobre como una cosa, como un valor comercial sometido a la ley de la oferta y de la demanda, como si no tuviera aspiraciones de persona y dignidad de persona? Y es un hecho de la historia que la masa de los cristianos sólo levantó la voz para oponerse al sindicalismo.

Simon nos invita a entrar en la Magdalena el 1º de Febrero de 1880, donde un orador sagrado “luminaria del episcopado”, se va a ocupar de la cuestión obrera. Hace ya medio siglo que los socialistas defienden al pobre, bregan por el pobre. ¿No será por culpa de ellos que el pueblo se ha apartado de la Iglesia? Así es, en efecto. Son ellos, “los demagogos”, los que han explotado el “terrible problema del sufrimiento, tan pronto para encender la cólera en el corazón de las masas, tan pronto para engañarlas mediante promesas o esperanzas irrealizables... A masas así descristianizadas ¿cómo se podría en adelante predicar con éxito la moderación en los deseos, el respeto de los derechos ajenos, la sumisión al orden establecido por Dios, la paciencia, el sacrificio, la conformidad”?

Ni una palabra sobre el escándalo de la Iglesia sin pobres —el orador habla ante el inevitable concurso de mundanas y la “élite” progresista y militante de acción social— “ni una palabra —dice Simon— sobre la legitimidad de las reivindicaciones obreras, sobre la formidable responsabilidad de los ricos y la verdadera concepción teológica de la justicia” (pág. 58, 59 y 62). Es el viejo sistema: todos los males del mundo vienen de los incrédulos. No hay entre ellos ninguna abnegación, ningún espíritu de sacrificio, ninguna idea justa, ninguna intención recta, ninguna obra meritoria, ninguna buena voluntad. Todo

es perfecto, por el contrario, entre los creyentes. Simon denuncia con fuerza “esa actitud sistemáticamente crítica con respecto a los espíritus irreligiosos — como si un filósofo ateo o un economista protestante estuviesen fatalmente condenados a no decir nada justo— e inversamente esa apología continua, esas alabanzas untuosas para los correligionarios — como si un católico rotulado estuviese garantizado contra toda falta de juicio y de corazón, no pudiendo escribir un mal libro, ni aconsejar una mala política, ni obedecer a una mala pasión” (página 28). Lo cual no significa, evidentemente, que un católico haya de aprobar la doctrina socialista, ni adherir al socialismo; pero, al menos, que reconozca que estos “demagogos” han hecho lo que él, en su modorra, ha dejado de hacer.

No se crea que todo ha cambiado después de las encíclicas papales sobre la cuestión social, tan claras para los que quieren oír. Simon ha visto muy bien cómo el viejo determinismo conservador ha reaparecido en las “ligas” de tipo fascista, que “buscan en el poder militar un desquite a su impotencia electoral”. Estas ligas se dicen revolucionarias y antiburguesas, pero en realidad “son aprobadas exactamente por los mismos periódicos, reclutadas en los mismos medios y sostenidas por las mismas fuerzas sociales que ayer aprobaban, componían y sostenían” los viejos partidos conservadores. Ya sabemos cual es la excusa de tales alianzas: todo debe ser aprovechado en la lucha contra el comunismo. Destruyamos el izquierdismo y luego veremos de instaurar la justicia social.

Todo es posible, sin duda. Pero, por ahora, lo que vemos en esas ligas, lo que hace su razón de ser y las une biológicamente a la burguesía, es un odio común, un miedo común al izquierdismo. Simon observa que todos los elementos de “derecha”, ya sean simplemente conservadores o facciosos nacionalistas, se caracterizan por el “uso demagógico de los mismos insultos y de las mismas calumnias contra los mismos adversarios, quienes da la casualidad que siempre se hallan a la izquierda” (pág. 118).

Derecha, izquierda ¿cuál será la opción de aquel que sabe que sin justicia y caridad no se es cristiano? Las mejores páginas de Simon son aquellas en que plantea esta dolorosa alternativa. De un lado los que, “por sinceridad confusa o por cálculo, se muestran dispuestos a defender el cuerpo de la Iglesia abandonando su espíritu”; del otro lado los que “tan pronto por ignorancia, tan pronto por odio, quieren crucificar otra vez a Cristo conservando una parte de su mensaje”. De un lado, “los adversarios del régimen democrático, parti-

darios y apologistas de las dictaduras”, beneficiarios los unos del desorden capitalista, buenos muchachos los otros, seducidos y conducidos por los primeros y que sólo aspiran a “una tiranía absoluta, quitándole al pueblo toda voz”: del otro lado los que prefirió Cristo, “ese Cristo que vino a traer su Evangelio a los pobres, que eligió sus primeros discípulos entre los humildes, que ha profirido ante el mundo una maldición formidable contra el dinero y una reivindicación absoluta de la justicia y del amor”, pero que están hoy inspirados y dirigidos por el partido comunista, “uno de cuyos fines principales es expulsar a Dios del mundo” (pág. 114 y 115). Opción cruel, sin duda. “¿Es que podríamos ser otra cosa que cristianos desgarrados?” exclama Simon. Opción imposible, en definitiva; pues “si hubiera realmente necesidad de optar entre sus combinaciones de pasiones confusas y verdades comprometidas llamadas “frentes”, sólo podríamos elegir entre dos especies de traición. En ambos lados encontramos violencia, mentira, calumnia, baja política” (pág. 116).

¿Qué hará entonces el católico que no se resigna a evadirse del mundo? ¿El culto de la pureza lo llevará hasta una “abstención obligatoria”? De ningún modo. Simon propone algunos caminos de emergencia, que tenderían ante todo a evitar un choque de los extremismos antagónicos. Pero lo mejor de las energías cristianas no debe ser absorbido por esta tarea. *Toda acción cívica no es política* dice Simon con fuerza, y toda acción social no es cívica. “La personalidad social del individuo no es únicamente cívica: el Estado no se confunde con la sociedad, y para que reine la justicia en ésta no basta con poner orden en aquél. No basta tener un gobierno estable, prudente y decente para que el régimen económico sea armonioso y humano, la vida familiar pura, la cultura sana y el espíritu cristiano floreciente” (pág. 133). La sociedad no puede ser reformada sino desde su interior. La acción del cristiano empezará por su propia purificación espiritual y se extenderá desde el marco humilde de su familia hasta el ancho campo de la inteligencia, que se aplica a criticar los vicios de la sociedad y a concebir “un plan más razonable”.

Para comprender esta posición es preciso remontarse a los orígenes del socialismo. Durante mucho tiempo los adeptos de esta doctrina se guardaron bien de gastar sus fuerzas en una lucha política infructuosa. Toda su acción se concentró en una preparación de las inteligencias, pues una revolución verdadera debe hacerse ante todo en las conciencias. Simon nos habla también de

una preparación: “Importa crear, nos dice, las condiciones psicológicas de un progreso” (pág. 136).

Encontramos aquí uno de los grandes temas de Maritain. Simon declara en el prefacio que su libro se inspira en la doctrina del maestro, y esta advertencia era innecesaria para los que conocen su obra. Para mí es un motivo de honda satisfacción ver que Maritain es tan escuchado en Francia, pues, a mi juicio, su *Humanismo Integral* es el equivalente católico y verdadero de lo que fué y sigue siendo para los marxistas *El Capital*. Ya sabemos que ese nuevo humanismo no se fundará sobre la fecundidad del dinero, sino sobre el respeto de las personas; no sobre los odios de religión, sino sobre la concordia y la amistad entre los creyentes; no sobre la lucha de clases, sino sobre la superación de las clases mediante la preeminencia acordada a los valores de abnegación y de trabajo. Este humanismo cristiano no es de realización inmediata. ¿Quién lo duda? Requiere una acción de largo alcance, y la colaboración de todos los hombres de buena voluntad, la “colaboración pluralista” de que habla Maritain. Los católicos no pueden *por sí solos*, dice Simon, “voltear la ciudadela de opresión que se ha instalado en el mundo moderno” (pág. 140). Los cristianos de todos los credos deben unirse en una misma acción, y deben unirse con los incrédulos. “No con todos los incrédulos”, aclara Simon, no con aquellos “cuya filosofía práctica o cuyos métodos de acción contradicen las actitudes cristianas fundamentales”, sino con aquellos “que respetan la persona humana y practican naturalmente las virtudes de justicia y humanidad”.

No puedo desarrollar aquí este tema de la colaboración pluralista, que ya hemos encontrado al principio, tan nuevo, tan fecundo y tan mal comprendido. Sólo diré para terminar —y así termina Simon su libro— que la colaboración pluralista no es lo mismo que la colaboración liberal. En tanto que ésta se logra a costa de la integridad de nuestras creencias esenciales y gracias a “la cobardía y a la traición de cada uno”, la otra exige que cada uno conserve la plenitud de su fe, pues esta fe es la que le dará la fuerza de sacrificarse por una obra que interesa a todos y que constituye el bien común de la sociedad.

RAFAEL PIVIDAL

“L'ÈRE DES TYRANNIES. ÉTUDES SUR LE SOCIALISME ET LA GUERRE”

“Mi obra es una obra de paciencia”, dijo una vez Elie Halévy. Este amigo de infancia de Marcel Proust no estaba destinado a la gloria literaria —fué profesor en la Escuela Libre de Ciencias Políticas de París, donde dictaba dos cursos sobre Historia de Inglaterra e Historia del Socialismo Europeo—, pero sus estudios sobre *La formación del radicalismo filosófico* y su monumental *Historia del pueblo inglés en el siglo XIX*, que la muerte no le permitió concluir, son indispensables para conocer la evolución de las ideas políticas en el siglo pasado. Los escritores más diversos —desde André Maurois, que lo cita en su *Disraeli*, a Bertrand Russell, que le debe el título de su libro reciente *Libertad y Organización*— han reconocido su deuda con Elie Halévy, investigador discreto y ejemplar.

Sus amigos reúnen hoy, bajo el nombre de *La Era de las Tiránias* *, una serie de artículos que se refieren todos a problemas planteados por el socialismo. El primero es un estudio sobre Sismondi, autor de los *Nuevos principios de Economía Política* (1819). Marx sostenía que su doctrina era el resultado de la filosofía alemana, la economía política inglesa y el socialismo francés. Sismondi, que ignoraba a Alemania, contradijo la economía inglesa y nació en Ginebra, es difícil de ubicar en alguna de estas tres fuentes del socialismo científico. Inició su carrera con un tratado sobre *La riqueza comercial*, simple vulgarización de las ideas de Adam Smith, pero después abandonó las ciencias económicas y se dedicó a la historia. Amigo de Mme. de Staël, asiduo en las tertulias de Coppet, hubiera dejado escasa memoria si un azar —el pedido de un editor— no lo hubiera obligado a considerar nuevamente los principios de la economía clásica que en su juventud había considerado intangibles. “En esa época —escribe— me conmovieron profundamente la crisis comercial que sufría Europa y los crueles padecimientos de los obreros fabriles que pude advertir en Italia, Suiza y Francia”. Realiza un viaje a Inglaterra, recorre los distritos industriales y conoce a Owen al pasar por París. El resultado de este viaje fueron sus *Nuevos principios de Economía Política*, donde por primera vez se inicia el combate contra las ilusiones del liberalismo. No es éste el lugar para exponer las teorías de Sismondi que, por otra parte, el lector encontrará muy bien sintetizadas en el artículo que comen-

* N. R. F., 1933.

tamos, pero cabe decir que Marx le debe una gran parte de sus ideas fundamentales: la división de la sociedad en dos clases antagónicas, la concentración cada vez mayor del capital y su consecuencia que es el aumento equivalente del pauperismo, y, por fin, la teoría de las crisis económicas de superproducción, es decir la idea —a primera vista absurda, pero en realidad profética— que el germen de muerte que el capitalismo llevaba consigo no estaba en sus imperfecciones sino, por el contrario, en su fuerza y su vitalidad. El libro demasiado sagaz de Sismondi cayó en el vacío; era lógico. Combatir el liberalismo, los principios de 1789, en nombre del porvenir y no del pasado, ser en suma un reaccionario de izquierda, es una posición que aún en nuestros días desorienta a la mayoría de las gentes, como el caso Mussolini lo prueba. Pero en 1819 era una paradoja demasiado extravagante para ser tomada en cuenta. “Salgo de este mundo sin haber hecho ninguna impresión”, escribe melancólicamente Sismondi poco antes de su muerte, ocurrida en 1842. Pero, poco después, llega a París un joven filósofo de Colonia que asimilará las ideas ignoradas del pensador ginebrino. En el *Manifiesto Comunista*, Marx reconoce expresamente el aporte de Sismondi a su doctrina. Decirlo significa reconocer la enorme influencia que ha tenido en la formación del mundo actual.

Los demás artículos que contiene *La Era de las Tiranías* pueden leerse con provecho, pero nos falta espacio para analizarlos. Nos detendremos en el último, que da su nombre al libro, y que es el *compte-rendu* de una sesión de la Sociedad Francesa de Filosofía, realizada el 28 de noviembre de 1936, y continuación —lo que sólo puede suceder en Francia— de un debate realizado en la misma institución en 1902... El acto se inicia con unas breves palabras de M. Brunschwig, que dice: “Señores, la sesión de hoy es la continuación de la que organizó Xavier Leon el 29 de Marzo de 1902. El tema era: *El materialismo histórico*; el interlocutor principal, Elie Halévy, y el protagonista, Georges Sorel. Desde ese día han sucedido muchos acontecimientos a los que no ha sido extraño el autor de *Las ilusiones del progreso* y de las *Reflexiones sobre la violencia*”. Esta frase impresiona... Sorel ha muerto, pero sus ideas, al incidir en Mussolini y Lenin, han cambiado el curso de la historia contemporánea... Elie Halévy, su interlocutor de otrora, vuelve a ocupar la misma tribuna y, al tomar la palabra, define su posición: “Tendré pues que recordarles que, en marzo de 1902, hacía algunos meses que había empezado a enseñar, en la Escuela de Ciencias Políticas, la historia del Socialismo europeo en el siglo XIX. Desde el mes de noviembre

de 1901, cada dos años, he enseñado esa historia. Tengo, pues, para hablar del socialismo, no como militante sino como historiador, una cierta competencia. Ahora bien, ¿cuál era, cuando empecé a dictar ese curso, mi actitud intelectual en lo que concierne al socialismo? Por lo que recuerdo, era la siguiente: No era socialista, era "liberal"; era anticlerical, demócrata, republicano, es decir —para expresarlo con una palabra cargada en ese época de sentido— "dreyfusard". Pero no era socialista, y sin embargo poseía un conocimiento bastante profundo del socialismo, no sólo por lo que podía observar en Francia, sino también por lo que me proporcionaba mi experiencia de las cosas inglesas. En esa época, ya había efectuado varias estadias prolongadas en Inglaterra y me había vinculado con Mr. y Mrs. Sidney Webb, inspiradores de la Sociedad Fabiana. Sigo siendo para ellos un amigo, y hoy tengo la impresión de que son mis contemporáneos, pero en esa época los diez años que nos separan contaban mucho para mí. Yo era un hombre de veinticinco, de treinta años, que platicaba con personas de treinta y cinco, de cuarenta años, autores de obras que han permanecido clásicas. Los escuchaba, pues, con respeto, y me explicaban los principios de su socialismo que era esencialmente antiliberal. Lo que detestaban no era el conservadorismo, el torismo —por el cual sentían una indulgencia extrema— sino el liberalismo gladstoniano. Era la época de la guerra Boer, y los liberales avanzados, los laboristas, que empezaban a formar un partido, tomaban todos, por generosidad, por amor a la libertad y al género humano, la defensa de los Boers contra el imperialismo británico. Pero ambos Webb, lo mismo que su amigo Bernard Shaw, hacían rancho aparte. Eran imperialistas con ostentación. La independencia de las pequeñas naciones podía tener valor para los sostenedores del individualismo liberal, pero no para ellos, precisamente porque eran colectivistas. Todavía me parece oír a Sidney Webb explicándome que el porvenir estaba en las grandes naciones administrativas, gobernadas por oficinas y mantenidas en orden por los gendarmes.

Quizás sean ellos los culpables de que siempre haya advertido lo antiliberal de la idea socialista. Reconozco, por otra parte, que alrededor de 1910 me preocupó el hecho de que, en Inglaterra, los Webb se habían engañado, y al engañarse me habían engañado a mí. Se produjo una violenta revulsión liberal, que no habían previsto; el nuevo liberalismo estaba fuertemente impregnado de socialismo y la experiencia Lloyd George, como se diría hoy, probaba que era posible concebir un radicalismo socializante dotado de una vitalidad muy grande.

En suma, esa conciliación entre liberalismo y socialismo, que los Webb consideraban imposible, se convertía en realidad.

Pero sobrevino la guerra. Su consecuencia fué lo que llamé *la era de las tiranías*. Los Webb y Bernard Shaw no han renegado las convicciones de su juventud, verificadas por los hechos, y dividen sus simpatías entre el soviétismo ruso y el fascismo italiano”.

He aquí cómo explica Elie Halévy lo que llamó “*la era de las tiranías*”: “La era de las tiranías se inicia en el mes de Agosto de 1914, en otros términos desde el momento en que las naciones beligerantes adoptaron un régimen que puede definirse de la siguiente manera:

a) Desde el punto de vista económico, estadización casi completa de todos los medios de producción, de distribución y de cambio; y, por otra parte, llamado de los gobiernos a los jefes de las organizaciones obreras para ayudarlos en esa tarea de estadización —, por consiguiente sindicalismo, corporatismo, al mismo tiempo que estadismo.

b) Desde el punto de vista intelectual, estadización del pensamiento, que asume dos formas: una negativa, debida a la supresión de todas las expresiones de opinión consideradas desfavorables al interés nacional; la otra positiva, debida a lo que podría llamarse la organización del entusiasmo”.

Y después agrega: “Es de ese régimen de guerra, mucho más que de la doctrina marxista, que deriva el socialismo de post-guerra”. En cuanto al término elegido, dice lo siguiente: “He preferido el vocablo “tiranía” al vocablo “dictadura”, porque la palabra latina dictadura implica la idea de un régimen provisorio, que, en el fondo, deja intacto el régimen de libertad, considerado a pesar de todo como normal. Mientras que la palabra griega “tiranía” expresa la idea de una forma normal de gobierno que el observador científico de las sociedades debe colocar al lado de las otras formas normales: monarquía, aristocracia y democracia”.

Ahora bien, esa tendencia, provocada por la guerra, hacia las formas autoritarias del gobierno, tiene un origen mucho más profundo y que está en la esencia misma del concepto socialista: “El socialismo, desde su nacimiento, a principios del siglo XIX, sufre de una contradicción interna. Por una parte, es presentado frecuentemente por los adeptos de esta doctrina como la consecuencia y la culminación de la Revolución de 1789 —que fué una revolución de la libertad—, como la liberación de la última servidumbre que quedaba en pie después que las demás habían sido destruídas: la servidumbre del trabajo por el capital. Pero es tam-

bién, por otra parte, la reacción contra el individualismo y el liberalismo; nos propone una nueva organización coercitiva que ocupe el lugar de las organizaciones arcaicas que la revolución destruyó”.

Nadie que haya estudiado la doctrina socialista podrá negar la exactitud de esta observación. La historia del siglo XIX, en la forma rudimentaria y superficial con que la miramos generalmente, es muy sencilla: es el triunfo de la izquierda sobre la derecha, del Progreso sobre la Reacción, de la Libertad y de la Democracia sobre la Santa Alianza, la Roma Negra y la Inquisición. Esta visión, que es real, sería además exacta si el socialismo no hubiera existido. Pero la doctrina de Marx —porque el socialismo, a pesar de lo que puedan decir los eruditos, es Marx y nada más que Marx— perturba esta visión confortante de los acontecimientos. Existen, es cierto, las ideologías, porque “*on ne tue point les idées*”. Pero los protagonistas, los autores de la historia son los hombres cuyas diferencias no nacen de las ideas, sino de lo que Sainte-Beuve llamaba “*les familles naturelles d’esprits*”. En la lucha del siglo XIX, en ese duelo de la Libertad y de la Autoridad, el socialismo ha sido apoyado por los hombres de izquierda, por todos los hombres que “por generosidad, por amor a la libertad y al género humano” defendían la causa de los oprimidos contra los opresores, de los débiles contra los poderosos. Pero, al mismo tiempo, esos hombres generosos, individualistas y liberales, eran —por la constitución natural de su espíritu— lo más opuesto al socialista real que puede imaginarse. Esa contradicción aparece con violencia en cuanto se lee a Marx con un espíritu “non-prévenu”. Marx odiaba al liberalismo, no lo podía tolerar; los “liberales burgueses y advenedizos”, los “pequeños buergueses demócratas”, son las víctimas constantes de sus sarcasmos. Y no los odiaba por razones políticas, por táctica, sino por causas mucho más oscuras y que nacían de la esencia misma de su ser. Ese profeta bíblico extraviado en el mundo moderno tenía en cambio afinidades indiscutibles con los reaccionarios más extremos de su época. Considérese a un Joseph de Maistre, a un Bonald, y después a Marx. Desde el punto de vista de “*l’histoire des familles naturelles d’esprits*”, es imposible no colocarlos en la misma categoría. Son espíritus metafísicos, absolutistas, que ignoran la duda y por lo tanto la tolerancia. Sus ideas son totalmente opuestas, pero, desde el punto de vista psicológico, lo que Maistre llamaba “designios temporales de la Providencia” está muy cerca de lo que Marx llamaba “materialismo dialéctico”.

El carácter inconfundible del momento que nos toca vivir nace, a nuestro

entender, de esa antinomía. El socialismo es un hecho en el mundo actual; su advenimiento ha surgido de muchas causas históricas que Marx había previsto y de muchas otras que son lo contrario de lo que había llegado a prever. Pero los continuadores de Marx —los realizadores efectivos del socialismo— no son los hombres que, por un equívoco, apoyaron su causa en el siglo XIX, sino los que se parecen a él, no por las ideas— lo más superficial y adventicio que hay en nosotros —, sino por la identidad profunda del temperamento.

Para concluir, citaremos otra frase importante de Elie Halévy: “Sería posible definir de la siguiente manera la contradicción interna padecida por la sociedad europea. Los partidos conservadores reclaman el fortalecimiento casi indefinido del Estado con la reducción casi indefinida de sus funciones económicas. Los partidos socialistas piden la extensión casi indefinida de las funciones del Estado y, al mismo tiempo, el debilitamiento casi indefinido de su autoridad”. Ésa es la situación; todos somos socialistas, y el Estado fantasma soñado por los liberales es lo contrario del Estado “factotum” que nuestro tiempo reclama. Pero la exigencia de libertad sigue subsistiendo, como subsiste la necesidad del lujo en los hijos de familia arruinados. . . . Por un lado, están los espíritus de derecha que se oponen a la libertad política, a la del pensamiento, a la de reunión y de huelga, a la de enseñanza, en suma a todas las libertades, pero que, en ese naufragio completo de los derechos individuales —nadie sabe cómo ni por qué— quieren mantener la libertad indefinida de poseer, con sus corolarios: las libertades del comercio y de la industria. Por otra parte están los espíritus de izquierda que no admiten la libertad en el terreno económico, ni la supervivencia del derecho de propiedad —que el liberalismo llamó “sagrado e inviolable”— pero que, exigiendo la intervención omnímoda del Estado en casi todas las actividades del hombre, pretenden que permanezcan intactas —probablemente por arte de encantamiento— la libertad política y la libertad de pensamiento.

Estas dos voces contradictorias —que a su vez se contradicen a sí mismas— mantienen el diálogo apasionado de nuestra época. La importancia de un libro como *l'Ère des Tyrannies*, es que nos permite oírlo con claridad.

LUIS DE ELIZALDE (hijo)

Letras Anglosajonas

“APROPOS OF DOLORES”

A juzgar por el misterioso resumen que decora la contratapa, el editor de esta novela de H. G. Wells sufre de dos alucinaciones. Una le hace describir una escena que no ocurre en la obra, que apenas está insinuada en la obra; otra lo mueve a revelar que este libro es un deliberado ejercicio a la manera del *Viaje sentimental* de Sterne. Wells es notoriamente digresivo; Sterne fué quizá el primer novelista que hizo de la digresión una ley. Esos dos hechos reales pero inconexos no bastan para establecer una afinidad. La digresión de Sterne es un procedimiento literario de fines humorísticos y poéticos; la de Wells, el mero desahogo inevitable de una inteligencia muy ávida. Sterne (como nuestro Macedonio Fernández, como Virginia Woolf) divaga porque divagar es una diablura; Wells, porque muchos problemas lo solicitan. Los dos me parecen incomparables. (Técnicamente, Sterne es contemporáneo de Gertrude Stein, es harto más “moderno” que Wells).

No es difícil resumir la historia (el pretexto) de *Apropos of Dolores* *. Un inglés muy civilizado conoce a una francesa que no lo es mucho. Esa urgente señora de origen armenio-escocés y vagamente viuda de un príncipe, le parece más bien intolerable. Con el tiempo le parece también imprescindible y se casa con ella. Su vida es más sensacional que feliz. Una oportuna distracción en la que tal vez interviene el libre albedrío lo lleva a envenenarla. Nadie sospecha de él. La sobrevive sin remordimiento y sin miedo, pero con una sensación incomodísima de soledad.

Abreviada así en el recuerdo, la historia parece de Eden Phillpotts o Francis Iles. En la lectura, nada tiene que ver con esos autores, tan exclusivamente atentos al crimen y a las vísperas ominosas del crimen. Lo contrario sucede con este libro. De los muchos sucesos que lo componen, el más insípido es acaso el envenenamiento de la mujer. Ello se justifica: los conceptos de *acción* y de *novela* son de orden sucesivo y este libro no es sucesivo. Es la pura imagen gradual de una perenne e inmutable Dolores. Transmitida esa imagen, el final

* Jonathan Cape & Co., London, 1938.

de la fábula es secundario. Willbeck envenena a Dolores X, para librarse de ella; para librarse de ella, H. G. Wells decreta que Willbeck envenene a Dolores X.

¿Qué opinar de Dolores? ¿Me atreveré a estampar que es inverosímil y que la inverosimilitud es un privilegio de que suele abusar la realidad (cf. Adolf Hitler) pero que está vedado a los novelistas? ¿Añadiré que no me incomoda la inverosimilitud de los hechos y sí la inverosimilitud psicológica? Me pasa con Dolores lo que me pasa con los personajes históricos: no descreo de su realidad pero sí de la versión de esa realidad que los historiadores proponen. Dolores (yo lo juro) es una *ancienne maîtresse* momentánea que Wells ha calumniado y canonizado. Su irrisoria apoteosis es inferior a la del capitán Teodoro Blup-Bulpington, pero es divertidísima y dichosos serán quienes la conozcan. (Inútil vindicar o paliar el título trilingüe, horroroso).

JORGE LUIS BORGES

LA EXPERIENCIA COMUNISTA DE EUGENE LYONS

Assignment in Utopia * registra la vida en Rusia de un periodista extranjero, quien partió para Moscú creyendo encaminarse al país maravilloso de sus sueños. Eugene Lyons, durante los seis años pasados en la U.R.S.S., sostuvo una lucha incesante entre su sentido de la lealtad hacia la revolución y las sórdidas realidades que veía en torno suyo. Su preocupación primordial era decir o no decir. Con respecto a su propia obra, he aquí como resume su actitud: "La verdad no está en los llamados hechos... Mi tarea, por lo tanto, consiste en consagrarme a las verdades subyacentes y no a los hechos superficiales. Aspiro a esa amplia objetividad que hace surgir la misma historia en su elaboración".

Hacia el fin de su permanencia en Rusia, siempre que callaba alguna horrible verdad, Lyons sentíase cada vez más desleal con el pueblo ruso. Y ahora se empeña en remediar esos silencios y esas evasiones. Estas páginas

* George B. Harrap & Co., London, 1938.

sinceras no tratan de disculparlo por su anterior reserva. Respiran convicción y han sido escritas, evidentemente, sin mayores preocupaciones literarias.

Lyons creció en el East Side de New York, en medio de una penosa pobreza. Después de trabajar para varios periódicos entró en la "Tass", agencia noticiosa soviética, pero sin afiliarse al Partido. De entonces datan sus actividades comunistas. En diciembre de 1927, en compañía de su esposa y de su hija, marcha a Rusia como representante de la *United Press*.

El día de su llegada a Moscú le sucede un episodio significativo. Volviendo del Ministerio de Relaciones Exteriores, se detiene para atarse el cordón de un zapato junto a un gran edificio cuadrado; de pronto dos soldados corren hacia él, con sus bayonetas en ristre, y sólo consiguen salvarlo del ataque las presurosas explicaciones de su intérprete ruso. Lyons descubre que aquel gran edificio era la sede de la G.P.U.... y ese día nace en él la impresión de hallarse en una ciudad estrechamente vigilada.

Su problema inmediato fué el alojamiento. Había en Moscú albergue para un millón de personas, aunque en realidad existían unos tres millones de habitantes, y todos los días llegaban miles y miles más. Las viviendas que en otro tiempo contuvieron una sola familia alojaban entonces de seis a siete, y los sirvientes dormían donde les era posible, sobre la estufa, en el piso de la cocina, en los corredores. Lyons, tras muchas dificultades, logra compartir un establo con una familia rusa, sucia, ruidosa, llena de parásitos, sin la más elemental noción de higiene.

La U.R.S.S. atravesaba por un período de transición. "NEP", la Nueva Política Económica de avenencia entre el capitalismo y el socialismo, introducida por Lenin en 1921, estaba en vías de "liquidarse". Se aplicaban "impuestos atrasados" por sumas confiscatorias, mediante los cuales se disolvían automáticamente las empresas privadas, unas después de las otras. Se intensificaba el régimen del terror, aumentaban los arrestos y las prisiones sumarias. Lyons afirma que las víctimas, en esa época, deben contarse por decenas de millares, pero que los primeros incidentes específicos de tortura de los rusos sospechados de poseer objetos valiosos o dinero extranjero llegaron a su conocimiento directo a fines de 1930. "...mil veces hablábamos (los periodistas extranjeros) de estas cosas entre nosotros... Informarlas habría significado una declaración de guerra a nuestros huéspedes oficiales... Era el tabú supremo en un país plagado de tabúes políticos".

Los víveres se hacían cada vez más escasos, y largas colas de gente esperaban toda la noche con la vana esperanza de obtener una magra cantidad de pan; solamente los extranjeros y un número privilegiado de rusos, provistos de tarjetas de alimentación, podían tener la seguridad de contar con algo para comer. Nadie sabía cómo conseguían vivir los miles de personas carentes de derechos políticos. Se efectúan confiscaciones de cereales; los campesinos responden negándose a abastecer las ciudades, envíanse tropas a las aldeas para castigar al pueblo, y entonces se inicia la gran lucha agraria que culminó con el hambre de 1932-1933. El 27 de diciembre de 1929 se publica el discurso de Stalin, en el cual se aboga por la "liquidación" de los *kulaks* (campesinos más acomodados). Así comenzó la dispersión en masa de cinco a diez millones de personas a quienes se privó de sus pertenencias, se separó de sus aldeas y se trasladó a los sitios en donde era más necesaria la mano de obra. Millares murieron de frío, de hambre y de enfermedades contagiosas, en tanto que la prensa cesaba de publicar estadísticas de mortalidad y el censor impedía que las noticias se filtraran al extranjero.

En cierta ocasión un prominente periodista ruso explicó a Lyons los principios directores de la prensa soviética. La prensa es de propiedad oficial y se halla bajo un rígido control: cada frase de cada diario pasa por la censura; no es, primariamente, un trasmisor de noticias, sino una de las tantas reparticiones del régimen soviético. Así habló el periodista de la verdad y de los hechos: "si se la imprime, es verdad para nosotros. Obraríamos como locos al publicar determinadas informaciones que retardasen nuestra tarea. En este caso, ya no se trata de verdad ni de noticias. Pasa a ser contra-revolución, sencillamente".

El fin del primer Plan Quinquenal coincidió con el hambre, y se calcula que murieron de seis a siete millones de personas. Lyons afirma: "invirtiendo menos dinero en máquinas, y más en víveres, se habrían salvado millones de vidas, pero el Kremlin no importó alimentos ni permitió que se apelara a los instintos caritativos de la humanidad... Se limitó a tomar medidas extremas para ocultar el desastre ante los ojos del mundo y salvar las apariencias del plan". Desde el punto de vista de la producción, Lyons considera que el Plan sólo se cumplió a medias, y que en la cuenta del debe es imposible estimar los daños, dolores y pérdidas de vidas humanas causados directamente por la brutal aplicación de este ensayo económico.

Lyons describe una sesión de la "TZIK", o Comité Central Ejecutivo. El

Salón de San Andrés, con sus columnas esmaltadas de oro y su techo abovedado, resultaba un escenario incongruente para los legisladores, mujeres y hombres llegados de los talleres y de los campos, sucios, sin afeitarse, con ojos torpes y atemorizados. “De hecho, el poder legislativo de la Tzik se limitaba a la facultad de alzar las manos para aprobar unánimemente todos los proyectos del gobierno. Ninguna voz opositora, según mi conocimiento, ha sorprendido jamás a esta legislatura”.

Dice Gide: “Suprimir la oposición en un estado, o simplemente impedir que se produzca, es algo extremadamente grave: es una invitación al terrorismo”. Basta echar una ojeada a los países de Europa, regidos por dictadores, para ver los efectos de esta abolición y comprobar el resultado de la intolerancia. La tolerancia conserva las minorías, que actúan como un freno importante del gobierno. La intolerancia, en cambio, significa una fijación de opiniones, un cese de las ideas, con la consiguiente retrogresión de las cualidades espirituales, emotivas e intelectuales. Las nuevas generaciones que crecen bajo las dictaduras, sin advertir siquiera su esclavitud, condicionadas desde la niñez a la uniformidad de no pensar, a la aceptación sin críticas y hasta al entusiasmo por los principios de la oligarquía dominante, deben llevar dentro de sí las semillas de su propia destrucción.

A fines de 1933 Eugene Lyons fué expulsado de Rusia. “Tuve la sensación de dejar tras de mí una nación caída físicamente en una trampa, con sabuesos, ametralladoras y condenas a muerte para cuidar las fronteras e impedir que la gente escapara; espiritualmente, caída en una trampa por su necesidad de fingir entusiasmo hacia el knout y de practicar la hipocresía como primera ley de la supervivencia. Fuí a Rusia creyendo que había buenas y malas dictaduras; salí de Rusia con la siguiente convicción: defender la dictadura es defender el principio de la tiranía”.

D. WELLS GILL

Crítica de Arte

Confrontación muy significativa, la de las obras de Aquiles Badi, Emilio Pettoruti y Lino E. Spilimbergo, que debemos a la inteligente iniciativa del escultor Luis Falcini, director del Museo Municipal de Bellas Artes en cuyo local de la calle Perú 190 se realizó la muestra. Declaró el organizador el propósito de ofrecer exposiciones periódicas, destinadas a facilitar o renovar el conocimiento de la obra individual de artistas que han contribuido a configurar la evolución del arte nacional, y anunció que en la primera manifestación de esa naturaleza se encontraría una visión sintética de "tres expresiones de la pintura contemporánea". La intención es plausible y se cumplió perfectamente en la exhibición inicial de la serie. Badi, Pettoruti, Spilimbergo son pintores que llaman la atención en cualquier conjunto en que figuren. Son artistas "vivientes" en la mejor acepción del calificativo, conscientes también de las responsabilidades que recaen sobre los temperamentos renovadores y originales: saben que deben justificar las formas nuevas que adopta su arte por un contenido denso, propio del ser humano moderno, que no pueden expresar las formas antiguas por ellos descartadas. Aquello de "Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques" es una aberración. Pero no menos falso sería "Faisons des vers nouveaux sur des penses antiques", que es lo que intentan ¡ay de mí! los innumerables seudomodernos. En suma, Badi, Pettoruti y Spilimbergo están en lo cierto cuando buscan plasmar sensaciones nuevas en estilos nuevos también. Por eso entusiasman a algunos, irritan a muchos, pero a todos interesan y obligan a hablar de ellos. Su arte tiene vida. No es la vida ficticia de las figuras que aparecen en las telas, esa similitud de muñeco de cera que hace decir a la gente, ante un retrato, la difundida atrocidad del "sólo le falta hablar", sino la palpación vital de los artistas mismos no fosilizados, en sincrónica vibración con su propio tiempo, manifiesta en cada parte y en la totalidad del cuadro.

Los géneros que cultivan Badi, Pettoruti y Spilimbergo son notablemente distintos dentro de su común contemporaneidad. Badi, temperamento delicado, sensiblemente poético, procede a base de una síntesis geométrica que cobra apa-

riencias externas del cubismo pero en realidad pertenece al orden de la estilización decorativa bidimensional hacia la cual derivaron André Lhote y sus discípulos, cultores de la "metáfora plástica". Pettoruti, en cambio, es un cubista casi ortodoxo, que descompone las formas y reconstruye los volúmenes con penetrante análisis, sin llegar al extremo de la no-figuración y la deshumanización total. Spilimbergo, más tradicionalista sin dejar de ser actual, se inscribe bien en el vasto círculo de la llamada Escuela de París, con su libre interpretación de una realidad que nunca deja de estar presente en sus lienzos y que nos induce a considerarle como el más clásico de los modernos argentinos.

En ese certamen que fué la exposición del Museo Municipal — certamen porque los tres pintores presentaron breves retrospectivas (unos diez cuadros cada cual) de su obra, y permitieron una clara comparación de los valores —, triunfó indiscutiblemente Emilio Pettoruti. Por difícil que sea confrontar temperamentos y estilos tan distintos, los once cuadros del cubista, que representaban su evolución desde el año 1918 hasta el 1936, se impusieron por una infalibilidad casi irritante. Por contraste, la pintura de Spilimbergo, que aparece tan categórica en otros conjuntos más variados, denunciaba una serie de incertidumbres imprevistas, y la de Badi, aunque sosteniéndose muy dignamente, cobraba una sonoridad algo hueca. Una vez aceptado el modo de expresión de Pettoruti, que ya sólo desconcierta a quienes ignoran los movimientos estéticos profundos de nuestro siglo, se reconoce en su obra un ascenso constante y recto, en su admirable constancia, y una perfección incomparable. El oficio es impecable, matemática la composición. No hay, en sus últimos lienzos, un solo elemento que pudiera desplazarse sin perjuicio grave para su concepción fundamental. Hay cuadros de buenos pintores ante los cuales uno se dice: ganaría esta figura si fuera más clara, o más oscura o si estuviera colocada más arriba, o más abajo. En presencia de la "Penserosa" (1920), del "Arlequín" (1928), de los "Caminantes" o de "La del abanico verde" (1925) (ésta última, envidiable propiedad del Museo), no es posible entregarse a semejantes suposiciones: cada cosa está rotundamente en su sitio, cada línea, cada plano, cada tono es insustituible. Y si esto no es maestría, ignoro lo que puede significar la palabreja. Comentando la obra de Pettoruti, uno va de cabeza, primero, a sus valores plásticos. Avasallan, al punto de que puede decirse que este cubista argentino ha llegado más lejos, en su escuela, que cualquiera de los más notorios europeos. Y tengo la absoluta convicción de que, expuesta su obra en algún

centro artístico importante de Europa, nos enteraríamos ¡por fin! merced las crónicas de ultramar, de que poseemos un pintor incomparable. Pero los valores plásticos no son todo en la obra de Pettoruti. En ese mozo jovial y eternamente joven, con su rostro irónico de escultura etrusca y su mirada movediza y circular de pájaro, que subraya la frase irreverente, anida un fondo grave y a veces casi dramático. Aparentemente desmentido por su postura física y mundana, se denuncia a las claras en su pintura, en la profunda y acaso dolorosa *humanidad* de sus figuras recortadas, desarticuladas y reconstituídas, pero que en ese proceso de trasmutación de lo carnal a lo plástico no pierden su vida esencial, sino que la conservan, condensada y multiplicada. Aquella infalibilidad de que hablábamos infunde al ánimo del espectador una paz extraordinaria. El sentido estético queda tan satisfecho, tan henchido de gozo por esa perfección, que los cuadros de Pettoruti sumen en una atmósfera de beatitud. Pero no nos engañemos atribuyendo esa serenidad a una carencia de fermentos interiores. A la larga se infiltra en ella la nota melancólica, “désabusée”, que es el reverso de esos alegres fantoches callejeros, con sus bigotitos insolentes, sus golillas festivas, sus barnizadas guitarras, su milagrosos trajes de arlequines. Esas figuras, tan distintas todas ellas en su supuesta uniformidad, son con toda su irrealidad, de una realidad amarga. Tipos y seres, en la misma medida que los tipos y los seres recreados por un dramaturgo o un novelista que, ellos también, sólo conservan ciertos rasgos, ciertos aspectos del modelo, de acuerdo con las necesidades y las limitaciones y los convencionalismos de la escena y de la novela. Advertimos que rara vez aparece el sol en las composiciones del cubista argentino, y cuando está, es con violencia de puñalada, materializado en un plano cortante de luz. Pero Pettoruti es un creador de “Nocturnos”, y por eso la luna, en su obra, está casi siempre presente, aunque indirecta, tiñendo de color de plata y de lunática tristeza los muy humanos personajes de ese incomprendido Pierrot que es el artista.

A los seudo entendidos que recurren al muy arbitrario y gastado argumento de que los cubistas hacen cubismo porque no saben hacer otra cosa — es decir pintura imitativa — Pettoruti dió en su muestra un desmentido categórico: expuso una pequeña naturaleza muerta — un porrón y un frutero con manzanas y peras — de un realismo de primitivo flamenco. La legendaria O del Giotto. Pero ha llegado el artista en su obra no imitativa a tal poder de expresión profunda que esa nota de realidad exacta, por excelente que sea, pierde en el

conjunto toda significación. No dudo que habrá pasado desapercibida: lo cual demuestra a las claras que Pettoruti sabe lo que hace cuando se aparta del verismo.

Aquiles Badi también se somete a una disciplina estricta. Salido ya de aquella etapa más o menos imitativa que señalan sus "Flores" (1928), enderezó hacia una "pittura metafisica" muy atrayente, de sólida estructura y finísimo colorido, que está representada por su "Desfile del Circo" y su "Plaza Italiana" de los años 1930 y 1932. Luego vino un "Interior" (1934), decorativo, de color alto que no perjudica a la atmósfera íntima de esa habitación de antiguos muebles, por el cual se advirtió en el Salón de aquel año la calidad del pintor que Europa devolvía a la Argentina. Y, en efecto, esa tendencia a una estilización vigorosa que no excluía la inmaterialidad y el sentimiento alado se subrayó poco después en el "Buenos Aires 1936", pequeña hazaña de la poesía aplicada a un tema escasamente poético: la demolición de la calle Corrientes. Badi triunfó en esa circunstancia. Desmaterializó la arteria despanzurrada, evocó ruinas, excavaciones y edificios modernos salvados del caos, describiéndolos en una composición basada en una red de líneas ortogonales y de grandes planos de tintas exquisitas que, sin imitarla, daban la impresión de la atmósfera porteña de los días grises. Hizo un canto plástico a la ciudad en la constante transformación de su eterna juventud. Ya le empezaba a preocupar el "contenido". Y ese "contenido" se acentuó poco después, en el bello y conmovedor "Descendimiento", que es como la contrapartida sombría y dramática del "Buenos Aires 1936", con su paisaje adusto de barrancas despiadadamente estériles, poblado por las agobiadas figuras que conducen al Señor a su última morada. Vimos en el Salón Nacional reciente la última fase de la evolución de Badi: esa composición "adivinada" de tema español que se titula "Rehenes". En la exposición del Museo Municipal, Badi reunió tres bocetos para esa obra. Tres bocetos que revelan su conciencia de artista, la lenta preparación, las idas y venidas en torno del asunto, de las cuales surgió luego el cuadro definitivo, más denso, más despojado de contingencias accidentales, más perfecto, en suma. En Badi, como en Pettoruti, hay un fondo dramático que el primero podría subrayar más, en tema y en ejecución, sin prescindir por ello de sus cualidades fundamentales de estilizador, de armonizador de formas y de colorista extraordinario. La muestra que comento ahora le señala en marcha hacia una arte más intenso

y alejado ya de cierta exterioridad a flor de piel que pudo, en algún momento, ser peligroso escollo.

Dos líneas rectas son las trayectorias de Pettoruti y de Badi. Seguros de sí, seguros de estar bien encaminados, van adelante. Lino E. Spilimbergo, más sensible acaso, de un temperamento más complejo quizá, aparece, en su pequeña retrospectiva de 1928-1936, presa de grandes inquietudes que se traducen en vacilaciones no menores. Dibujante expresivo, expresionista diríamos, capta el carácter de un árbol, de una casa, de un personaje, lo acentúa con rasgos fuertes, descarta el detalle innecesario, y de ese modo logra imágenes de ruda elocuencia. Su color es fuerte también, estridente aquí y allá, aunque las más de las veces prefiere armonías algo sordas de grises y dorados. En su gran composición "Meditando" (1928), la más antigua de las obras que expuso en el Museo Municipal, le vemos preocupado por la compaginación armónica en que el paisaje es función de las dos figuras centrales o, más aún, de esa figura vestida de rojo violento que lo domina todo. Se deriva de esta preocupación decorativa cierta artificialidad, ya que los elementos del fondo en suma, sólo están destinados a llenar zonas neutras y nunca dan la sensación de la *necesidad*. Esto, digámoslo de paso, jamás ocurre en las telas de Pettoruti, y tampoco debería ocurrir en cuadro alguno, sea cual fuere la escuela a que pertenece. Revela una indecisión que ya no debe subsistir en la obra de aliento. En los "Paisajes" sanjuaninos, lo mismo que en la "Calle" (1933), más rigurosamente constructiva que aquéllos, se advierte también una dualidad de intenciones, una pugna interior del artista entre lo sensual y espontáneo, que se expresa en la materia suntuosa y el color, y lo cerebral que impone sus conatos de disciplina: un rigor siempre dispuesto a ceder a las tentaciones, a las seducciones del desorden apasionado. Lo mismo vale para "Figuras" (1935), con esa mujer y ese niño de grandes ojos profundos, que tienen existencia individual y no íntimamente ligada en el rectángulo de la tela. Hemos visto en el Salón Nacional el último cuadro de Spilimbergo, dos retratos de niños muy intensos, en que el equilibrio entre esas fuerzas en conflicto del instinto y de la mente es mucho más estable que en cualquiera de las pinturas del mismo artista expuestas en la muestra municipal. Nada nos impide, pues, prever un afianzamiento ulterior en este sentido, que confirmará nuestra fe en Spilimbergo. Entretanto, es indudable que se encuentra en una encrucijada y ha llegado la hora de que se defina. Nadie puede aconsejarle en este trance. Su propio, vigoroso, auténtico temperamento

de artista le dictará la orientación definitiva que, a nuestro entender, será la de la severa disciplina lineal de la composición, sin prescindencia de un cromatismo dramático y ardiente en la línea de Rembrandt ("Los Novios judíos"), o la de una libre expresión sensual de pastas anfractuosas y colores violentos al modo de Favory o de Vlaminck. Sea lo que fuere, las objeciones que hacemos al conjunto de la producción de Spilimbergo son el fruto de una admiración que quisiéramos ver librada de toda reserva. Sufrimos el choque de las propias inquietudes del artista, porque su conflicto interno del momento da la medida de su vitalidad y de su grandeza.

JULIO E. PAYRÓ

Música

“LA CREACIÓN DEL MUNDO” DE HAYND

“Vimos desarrollarse ante nosotros una serie de bellezas hasta ese momento desconocidas. Las almas, ebrias de admiración, experimentaron algo jamás sentido: una existencia dichosa producida por deseos cada vez más vivos, siempre nacientes y siempre satisfechos”. Estas palabras —escritas por un aficionado hace 150 años, cuando se estrenó *La Creación del Mundo* de Haynd— cobraron actualidad durante el transcurso del oratorio que por una feliz iniciativa brindó al público de Buenos Aires la Asociación Argentina de Conciertos, en su 78º audición extraordinaria.

El goce divino de crear un universo en el cual los elementos, los seres y las cosas se equilibran en armoniosa vida, ese goce experimentado por Haynd octogenario al componer su testamento (antes de ponerse a escribir *La Creación*, su última obra, comulgaba para obtener la gracia de Dios) lo ha sentido también el público en la audición dirigida por Carlos Olivares.

Con un conjunto de instrumentistas y una masa coral de preparación insuficiente, por obra del fervor, fueron revelados los treinta y dos trozos breves en donde el Génesis, transmutado en música, hace brillar la luz, licuarse las aguas, rugir a las fieras, cantar a los pájaros, y por fin aparecer al hombre y a su compañera, despertando en ellos “el amor que prolonga la vida”.

El microcosmos de Haynd está construido con la sabia fantasía de los niños. Desde “El Caos” que, “cuando la luz se hizo”, por una maravillosa modulación da forma a sus abstractos componentes, hasta esas melodías de giro tan ondulado y dulce en donde se celebra “el firmamento con sus nubes”, “la amplia ballena”, “la reposada amenidad del mundo”, las potestades celestes “con sus manos en las arpas”, entonando himnos de gratitud al Creador.

En la composición del oratorio, además de la orquesta — similar a la empleada por Haynd en sus sinfonías — y de los coros mixtos, intervienen tres solistas: soprano, tenor y bajo. A ellos están confiados los “recitativos”, arias, dúos y tercetos de los arcángeles en las dos primeras partes, y los de Adán y Eva en la tercera. El conjunto, modelo de clasicismo, de una cohesión perfecta, tiene una variedad asombrosa de acentos y de ritmos.

Agradecemos al director que venciendo inauditos escollos ha traducido estas páginas jubilosas. No importa que muchos detalles de estilo y preciosismo pasaran inadvertidos, que tal o cual solista no diera con la inflexión requerida por determinada palabra... Entre los ejecutantes y el público matinal que colmaba la sala, existió esa fraternidad y esa alegría que sólo crea el contacto con las puras manifestaciones del espíritu.

AUDICIÓN DE INSTRUMENTOS ANTIGUOS EN LA ASOCIACIÓN WAGNERIANA

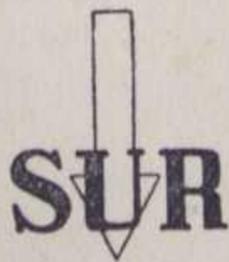
La costumbre y la moda influyen en la simpatía o retracción despertada por los instrumentos cuyo timbre difiere del timbre habitual a nuestros oídos. Sólo así se explica que la sonoridad del “oboe de amor” o del “virginal” puedan causar sobresalto en las primeras audiciones.

Empero, las melodías y ritmos de antaño reviven su fragancia, su exacto acento, cuando surgen de esas cajas que ahora duermen en los almacenes de antigüedades o en las salas de los ricos coleccionistas.

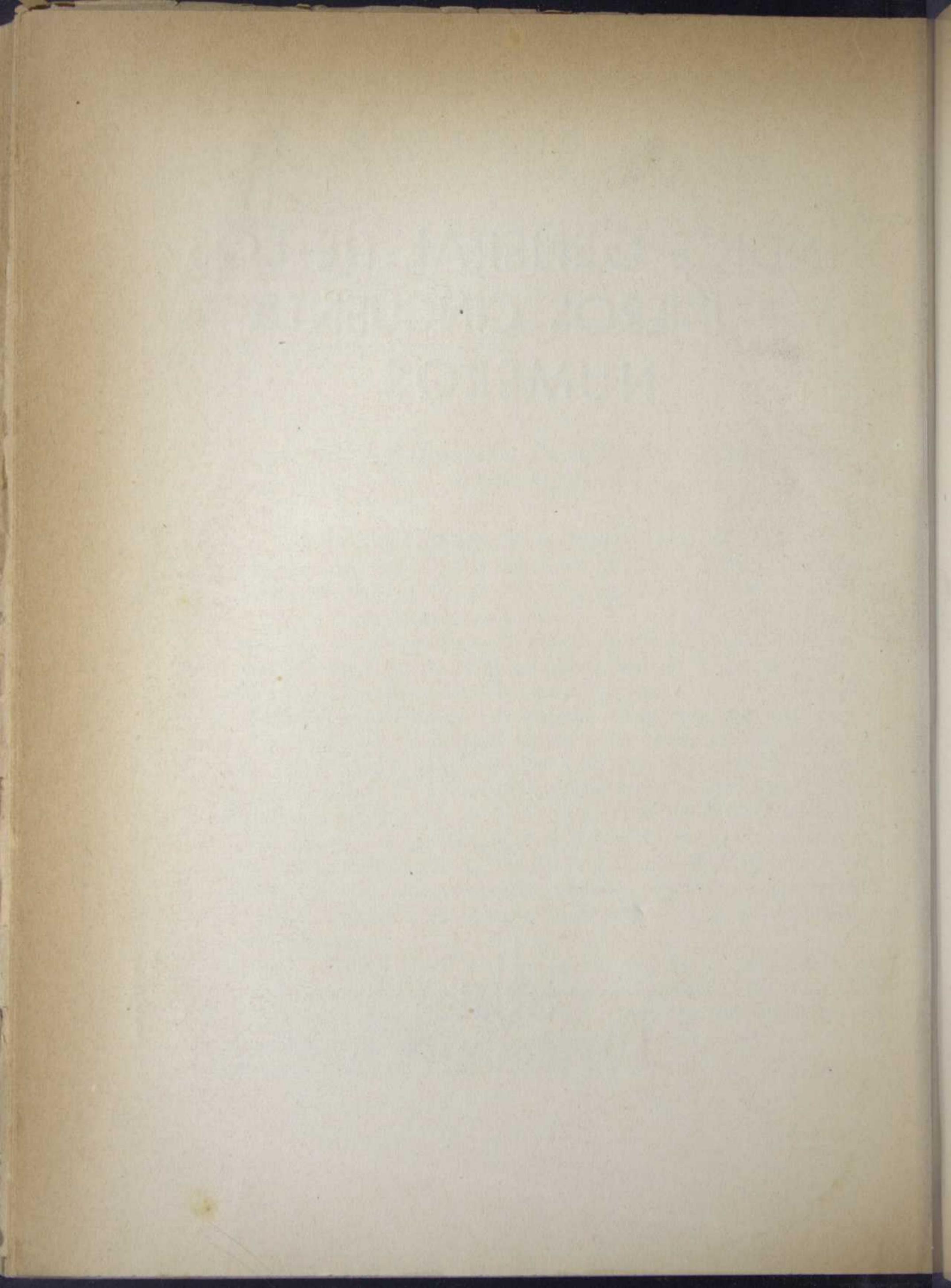
Las “tocatas” napolitanas, los “madrigales” florentinos, las “chaconas” y “musetes” francesas, las “sarabandas” españolas, las “gigas” inglesas, fueron escritas para esas “violas de amor” vibrantes a la simpatía como las almas, para esas espinetas y laúdes... Su apariencia comienza por despertar nuestro interés. Recordamos haberlos visto en las tapicerías (¡Oh aquella del *Unicornio* en el Museo de Cluny!), en ese Tintoretto de Dresde, *Las mujeres músicas*, y en los pulcros interiores holandeses de Ter Borch y Vermeer de Delft. Cajas ovales con largo cuello de pájaro, organillos portátiles, historiados como retablos, arpas — bajeles ostentando un mascarón en la quilla — y quintones, laúdes y violas color de carey.

Los siglos XVII y XVIII son la edad de oro de los instrumentos de cuerda. Los músicos disponen de innumerables variedades hoy sintetizadas en el violín, la viola, el violoncello y el contrabajo. Cada país, cada comarca, cada corte, dispone de un instrumental con características locales. Como acontece en los dominios de la pintura, donde la escuela de Umbría era disímil a la de su

INDICE GENERAL DE LOS
PRIMEROS CINCUENTA
NUMEROS



BUENOS AIRES



- ACOSTA, WLADIMIRO: *El mundo de los hombres invisibles*, N° 7, pág. 143.
- ALONSO, AMADO: *El problema argentino de la lengua*, N° 6, pág. 124 ☆ *El porvenir de nuestra lengua*, N° 8, pág. 141 ☆ *Ricardo Güiraldes*, N° 10, pág. 101 ☆ *Salvador de Madariaga*, N° 10, pág. 105 ☆ *Borges, narrador*, N° 14, pág. 105 ☆ *Alfonso Reyes*, N° 23, pág. 120 ☆ *Ensayo sobre la novela histórica*, N° 50, pág. 40.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: *Pedro Henríquez Ureña y su último libro*, N° 30, pág. 113 ☆ *María de Maeztu y Américo Castro*, N° 36, pág. 85 ☆ *Alfonso Reyes y las "Vísperas de España"*, N° 40, pág. 72 ☆ *La Argentina, Erro y la filosofía existencial*, N° 45, pág. 75.
- ANSERMET, ERNEST: *Los problemas del compositor americano. El compositor y su tierra*, N° 1, pág. 113 ☆ *Los problemas del compositor americano. El problema formal*, N° 2, pág. 170.
- ANZOÁTEGUI, IGNACIO B.: *"Laberinto de Amor"*, N° 22, pág. 101.
- ARTAUD, ANTONIN: *El teatro alquímico*, N° 6, pág. 179.
- ASTRADA, CARLOS: *"Vida" y "Espíritu" en la metafísica scheleriana*, N° 4, pág. 148 ☆ *De Kierkegaard a Heidegger*, N° 25, pág. 50 ☆ *Ontología y Poesía*, N° 45, pág. 59.
- BABINI, JOSÉ: *Los problemas de la ciencia*, N° 33, pág. 84 ☆ *Lógica, logística, logomaquia*, N° 34, pág. 68 ☆ *La abstracción y la recta*, N° 36, pág. 69 ☆ *Nuevos derroteros*, N° 38, pág. 82 ☆ *Invencción o descubrimiento*, N° 41, pág. 75 ☆ *La luz, la materia y la simetría*, N° 42, pág. 77 ☆ *La física, imagen "flou" de la realidad*, N° 44, pág. 85.
- BADI, AQUILES: *Tres opiniones*, N° 13, pág. 88.
- BATTISTESSA, ANGEL J.: *Antecedentes de la poesía gauchesca en el siglo XVIII*, N° 14, pág. 90 ☆ *Georges Duhamel*, N° 23, pág. 140.
- BAUDOUIN, CHARLES: *El punto de vista de C. G. Jung y la "Realidad del Alma"*, N° 11, pág. 97.
- BECK, MAXIMILIAN: *Consecuencias éticas de la teoría del conocimiento*, N° 26, pág. 109.

- BENDA, JULIAN: *La cuestión de la "élite"*, N° 27, pág. 117.
- BERDIAEFF, NICOLÁS: *Personalismo y marxismo*, N° 13, pág. 7 ☆ *La misión de los intelectuales*, N° 46, pág. 10.
- BERGAMÍN, JOSÉ: *La máscara de la sangre. Tiempo y Drama*, N° 28, pág. 31 ☆ *Carta abierta a Victoria Ocampo*, N° 32, pág. 67.
- BERNARD SHAW, G.: *Sovietismo*, N° 38, pág. 7 ☆ *Fascismo*, N° 39, pág. 43.
- BERNANOS, GEORGES: *Georges Bernanos escribe para "SUR"*, N° 48, pág. 7.
- BERNÁRDEZ, FRANCISCO LUIS: *Cielo desterrado*, N° 6, pág. 57 ☆ *Dos momentos del poema "El Buque"*, N° 10, pág. 29 ☆ *Sonetos nocturnos*, N° 22, pág. 45 ☆ *Caminata*, N° 45, pág. 64.
- BERVEILLER, MICHEL: *El teatro de Jean Giraudoux*, N° 23, pág. 74.
- BERRY, ANA M.: *¿Existe una nueva conciencia?*, N° 20, pág. 30 ☆ *Un libro del Swami Vivekananda*, N° 37, pág. 83 ☆ *Una voz nuestra*, N° 39, pág. 76.
- BIANCO, JOSÉ: *La novela de Leo Ferrero*, N° 10, pág. 76 ☆ *Siete años (I)*, N° 14, pág. 74 ☆ *Siete años (II)*, N° 15, pág. 81 ☆ *Las últimas obras de Mallea*, N° 21, pág. 36 ☆ *García Lorca en el Odeón*, N° 32, pág. 75.
- BRETÓN, ANDRÉ: *El castillo estrellado*, N° 19, pág. 69 ☆ *Cabezas de tormenta*, N° 32, pág. 7.
- BONSELS, WALDEMAR: *La esencia del animal*, N° 8, pág. 150.
- BORGES, JORGE LUIS: *El Coronel Ascasubi*, N° 1, pág. 129 ☆ *Séneca en las orillas*, N° 1, pág. 174 ☆ *El Martín Fierro*, N° 2, pág. 134 ☆ *Films*, N° 3, pág. 171 ☆ *Nuestras imposibilidades*, N° 4, pág. 131 ☆ *El arte narrativo y la magia*, N° 5, pág. 172 ☆ *Street Scene*, N° 5, pág. 198 ☆ *Noticia de los Kenningar*, N° 6, pág. 202 ☆ *Elementos de preceptiva*, N° 7, pág. 158 ☆ *El arte de injuriar*, N° 8, pág. 69 ☆ *Los laberintos policiales y Chesterton*, N° 10, pág. 92 ☆ *"El delator"*, N° 11, pág. 90 ☆ *Una vindicación de Mark Twain*, N° 14, pág. 40 ☆ *"La estatua casera"*, N° 18, pág. 85 ☆ *Dos films*, N° 19, pág. 109 ☆ *La doctrina de los ciclos*, N° 20, pág. 20 ☆ *Modos de G. K. Chesterton*, N° 22, pág. 47 ☆ *Las últimas comedias de Shaw*, N° 24, pág. 127 ☆ *"El bosque petrificado"*, N° 24, pág. 147 ☆ *Lawrence y la Odisea*, N° 25, pág. 79 ☆ *Wells, previsor*, N° 26, pág. 125 ☆ *Insomnio*, N° 27, pág. 71 ☆ *"Film and Theatre"*, N° 27, pág. 112 ☆ *Inmortalidad de Unamuno*, N° 28, pág. 92 ☆ *Dos films*, N° 31, pág. 100 ☆ *Swinburne*, N° 33, pág. 93 ☆ *H. G. Wells y sus parábolas*, N° 34, pág. 78 ☆ *"La fuga"*, N° 35, pág. 121 ☆ *"Verdes praderas"*, N° 37, pág. 87 ☆ *"De regreso"*, N° 38, pág. 92 ☆ *"Luis Greve, muerto"*, N° 39, pág. 85 ☆ *Leopoldo Lugones*, N° 41, pág. 57 ☆ *"La Amortajada"*, N° 47, pág. 80 ☆ *Una exposición afligente*, N° 49, pág. 66 ☆ *"Apropos of Dolores"*, N° 50, pág. 76.
- BULLRICH, ENRIQUE: *Ansermet y el sentido de una obra cultural*, N° 1, pág. 195 ☆ *Discos: a propósito de "Les Noces" de Strawinsky*, N° 10, pág. 108 ☆ *Tres conciertos de Juan José Castro*, N° 12, pág. 89 ☆ *Sobre "Jeu de cartes" de Strawinsky*, N° 48, pág. 76.

- BUTLER, HORACIO: *Tres opiniones*, N° 13, pág. 88.
- CAHN, ALFREDO: *América, el país sin muerte*, N° 45, pág. 84.
- CASAL, JULIO J.: *Poemas*, N° 28, pág. 47.
- CASTELNUOVO, ELÍAS: *La vida de los escritores rusos*, N° 5, pág. 194.
- CASTELLANI, LEONARDO: *Jacques Maritain*, N° 23, pág. 62.
- CASTRO, JUAN JOSÉ: *Arturo Toscanini*, N° 11, pág. 104 ☆ *Strawinsky*, N° 19, pág. 108.
- CASTRO, AMÉRICO: *En torno al "Facundo" de Sarmiento*, N° 47, pág. 26.
- CASTRO LEAL, ANTONIO: *Un día de sol en otoño*, N° 48, pág. 37.
- CLAUDEL, PAUL: *El régimen del tapón*, N° 49, pág. 44.
- COINDREAU, MAURICE ÉDGAR: *La autobiografía de Gertrude Stein*, N° 9, pág. 171 ☆ *Panorama de la actual literatura joven norteamericana*, N° 30, pág. 46 ☆ *John Steinbeck, novelista de California*, N° 42, pág. 7.
- CANAL FEIJÓO, B.: *"Einfuhlung" e historia del arte*, N° 27, pág. 105 ☆ *Idiomas aborígenes*, N° 31, pág. 92 ☆ *"Tiempo Lacerado"*, N° 32, pág. 82 ☆ *Radiografías fatídicas*, N° 37, pág. 63 ☆ *"Historia de una pasión argentina"*, N° 38, pág. 74 ☆ *Inteligencia y órdenes objetivos*, N° 46, pág. 48 ☆ *Escorzo del "Doctor montonero"*, N° 47, pág. 57.
- CALDWELL, ERSKINE: *Te estamos mirando, Inés*, N° 37, pág. 32.
- CALENDARIO (revista de temas del mes): N° 33, pág. 106 ☆ N° 34, pág. 96 ☆ N° 35, pág. 123 ☆ N° 36, pág. 88 ☆ N° 37, pág. 100 ☆ N° 38, pág. 96 ☆ N° 39, pág. 100 ☆ N° 40, pág. 85 ☆ N° 41, pág. 86 ☆ N° 42, pág. 82 ☆ N° 43, pág. 89 ☆ N° 44, pág. 95 ☆ N° 47, pág. 88 ☆ N° 48, pág. 82 ☆ N° 49, pág. 90 ☆ N° 50, pág. 91.
- CHESTOV, LEÓN: *Kierkegaard y Dostoievsky*, N° 14, pág. 7 ☆ *Iasnaia poliana y Astapovo*, N° 28, pág. 7 ☆ *Sobre "La transformación de las convicciones" en Dostoievsky*, N° 41, pág. 7.
- DANDIEU, ARNAUD: *Marcel Proust (I)*, N° 24, pág. 40 ☆ *Marcel Proust (II)*, N° 25, pág. 25 ☆ *Marcel Proust (III)* N° 26, pág. 74 ☆ *Marcel Proust (IV)*, N° 27, pág. 88.
- DIEHL, ADÁN C.: *Estaciones. La terraza*, N° 49, pág. 34.
- DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE: *Epigramas americanos*, N° 23, pág. 137.
- DOLL, RAMÓN: *Un ensayo de Julio Irazusta sobre Rosas*, N° 22, pág. 95.
- DONALD ADAMS, J.: *La novela en los Estados Unidos*, N° 41, pág. 51.
- D'ORS, EUGENIO: *Los cuatro órdenes de la arquitectura picassiana*, N° 1, pág. 37.
- DRIEU LA ROCHELLE, PIERRE: *Carta a unos desconocidos*, N° 1, pág. 53.
- DUFF, CHARLES: *"Ulises" y otros trabajos de James Joyce*, N° 5, pág. 86.
- DURELLI, AUGUSTO JOSÉ: *La unidad entre católicos*, N° 47, pág. 72 ☆ *Noventa años después del "Manifiesto comunista"*, N° 49, pág. 47.
- ELIOT, T. S.: *Rapsodia de una noche ventosa*, N° 29, pág. 43 ☆ *Miércoles de ceniza*, N° 48, pág. 20.

- ELIZALDE (h), LUIS DE: "El escalón", N° 37, pág. 80 ☆ *Cécile Sorel en el Odeón*, N° 48, pág. 68 ☆ "Antígona", N° 49, pág. 74 ☆ "L'Ère des tyrannies. Études sur le socialisme et la guerre", N° 50, pág. 70.
- ELUARD, PAUL: *Tres poemas*, N° 19, pág. 101 ☆ *Aquí, a un culpable*, N° 36, pág. 53.
- ERRICO, EZIO D': *La modelo*, N° 44, pág. 65.
- ERRO, CARLOS ALBERTO: *El juicio de la vieja generación sobre la nueva. Aco-taciones a un pensamiento de Scheler*, N° 2, pág. 224 ☆ *Un filósofo america-no: Waldo Frank*, N° 7, pág. 45 ☆ *Rasgos extrínsecos. La arquitectura, el mueble, el vestido, la palabra*, N° 24, pág. 88 ☆ *Carta a Bernardo Canal Feijóo*, N° 32, pág. 91 ☆ *Unamuno y Kierkegaard*, N° 49, pág. 7.
- ESTRADA, GENARO: *Donaire*, N° 3, pág. 83.
- FATONE, VICENTE: *Sobre la educación del hombre argentino*, N° 20, pág. 62.
- FERRERO, GUGLIELMO: *La libertad del espíritu y los poderes sin freno*, N° 34, pág. 64 ☆ *La inteligencia y las pasiones*, N° 46, pág. 43.
- FERRERO, LEO: *El malestar de la literatura italiana*, N° 4, pág. 118 ☆ *Carta de norteamérica. Crisis de "élites"*, N° 8, pág. 107 ☆ *Diario de un privilegiado bajo el fascismo*, N° 26, pág. 7 ☆ *La novela y la conciencia moral*, N° 40, pág. 35 ☆ *Sobre D'Annunzio*, N° 43, pág. 78.
- FERNÁNDEZ, RAMÓN: *De la Tolerancia*, N° 41, pág. 42 ☆ *La inteligencia y la asimilación*, N° 46, pág. 63.
- FONDANE, BENJAMIN: *El cinema en el atolladero*, N° 1, pág. 158 ☆ *Martín Hei-degger ante la sombra de Dostoievsky*, N° 5, pág. 151 ☆ *La conciencia des-venturada (Bergson, Freud y los dioses)*, N° 15, pág. 30 ☆ *Prefacio para el presente*, N° 21, pág. 72 ☆ *El poeta y la esquizofrenia — La conciencia vergonzosa*, N° 38, pág. 41 ☆ *Nietzsche y los problemas "repugnantes"*, N° 42, pág. 53.
- FRANK, WALDO: *La selva*, N° 1, pág. 19 ☆ *El mundo atlántico*, N° 4, pág. 7 ☆ *Un gran poeta americano — Introducción a Hart Crane*, N° 8, pág. 27 ☆ *¿Por qué ha de sobrevivir el judío?*, N° 9, pág. 152 ☆ *Un capítulo de "La muerte y el nacimiento de David Markand"*, N° 12, pág. 30 ☆ *Palabras sobre "SUR"*, N° 18, pág. 7.
- GARCÉS, TOMÁS: *Unamuno y Maragall*, N° 36, pág. 55 ☆ *Supervielle en clase*, N° 41, pág. 67.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO: *Poemas póstumos*, N° 34, pág. 29 .
- GARCÍA PINTO, ROBERTO: *Un balance literario: 1918-1930*, N° 4, pág. 142.
- GIDE, ANDRÉ: *Persefone*, N° 19, pág. 7 ☆ *Shakespeare en Francés*, N° 50, pág. 7.
- GUILLOT MUÑOZ, ALVARO: *Un talweg ontológico*, N° 21, pág. 113.
- GUILLOT MUÑOZ, GERVASIO: *Revisión y justiprecio del superrealismo*, N° 10, pág. 84 ☆ *Rene Grevel*, N° 11, pág. 92 ☆ *Emil Ludwig*, N° 23, pág. 89 ☆ *La agudeza disociativa de Henri Michaux*, N° 27, pág. 117 ☆ *Un enriqueci-*

- miento de la crítica contemporánea — *A propósito de "Histoire de la littérature Française"* por Albert Thibaudet, N° 29, pág. 89.
- GIRONDO, OLIVERIO: *Prólogo a una exposición* (cuadernillo), N° 23.
- GONZÁLEZ, MARÍA ROSA: *Conexiones*, N° 16, pág. 83.
- GONZÁLEZ LANUZA, EDUARDO: *A una música ya otra vez vivida*, N° 29, pág. 55 ☆ *¿Habrá que suprimir la radio?*, N° 31, pág. 102 ☆ *Mar enlunecido*, N° 33, pág. 78 ☆ *Oda a la alegría*, N° 37, pág. 46 ☆ *"Pan y vino"*, N° 48, pág. 56 ☆ *Poesía y sexo: a propósito de "Tala"*, N° 49, pág. 55 ☆ *Ubicación de Alfonsina*, N° 50, pág. 55.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN: *Riverismo*, N° 2, pág. 59 ☆ *Policéfalo y señora*, N° 4, pág. 91 ☆ *Lucubraciones sobre la muerte*, N° 7, pág. 96 ☆ *Logaritmos de imágenes*, N° 7, pág. 153 ☆ *La idea y la ciudad*, N° 26, pág. 57 ☆ *Siluetas de Macedonio Fernández*, N° 28, pág. 75 ☆ *Sobre la Torre de Marfil*, N° 29, pág. 58 ☆ *Oliverio Gironde*, N° 40, pág. 59 ☆ *"Platero y yo"*, N° 42, pág. 61 ☆ *Los siete Infantes de Lara*, (Novela histórica), N° 43, pág. 54.
- GIMÉNEZ, GUILLERMO: *La danza en México*, N° 5, pág. 179.
- GOROSTIZA, CELESTINO: *Un poema vivo*, N° 4, pág. 172.
- GOUIRAN, EMILE: *Prolegómenos de una filosofía de la existencia* (I), N° 27, pág. 72 ☆ *Prolegómenos de una filosofía de la existencia* (II), N° 28, pág. 65 ☆ *Prolegómenos a una filosofía de la existencia* (III), N° 29, pág. 80 ☆ *Homenaje a Paul Claudel*, N° 29, pág. 91 ☆ *Interpretación existencial de la duda cartesiana*, N° 32, pág. 48 ☆ *En torno a Rodin*, N° 36, pág. 63 ☆ *Una interpretación argentina*, N° 40, pág. 75 ☆ *Sobre Descartes*, N° 41, pág. 71.
- GROPIUS, WALTER: *El teatro total*, N° 1, pág. 141 ☆ *Arquitectura funcional*, N° 3, pág. 155.
- GUGLIELMINI, HOMERO: *A propósito del libro de Keyserling*, N° 8, pág. 117.
- GÜIRALDES, RICARDO: *De un epistolario*, N° 1, pág. 101 ☆ *De un epistolario*, N° 2, pág. 181.
- GUIXE, JUAN: *"Two worlds in conflict — We or they"*, N° 48, pág. 63.
- HALLAN HIPWELL, HERMINIA: *La América del Norte a través de los ojos de su juventud*, N° 5, pág. 186.
- HEARD, GERALD: *Un cambio fundamental en la Inglaterra de hoy*, N° 12, pág. 68.
- HEIDEGGER, MARTIN: *¿Qué es metafísica?*, N° 5, pág. 128.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO: *Martí*, N° 2, pág. 220 ☆ *Tradición e innovación en Lope de Vega*, N° 14, pág. 47 ☆ *Camino interior*, N° 16, pág. 76 ☆ *"El Buque"*, N° 17, pág. 76 ☆ *Dos valores hispanoamericanos: Sanin Cano — Enrique Díez-Canedo*, N° 23, pág. 133 ☆ *Filosofía y originalidad*, N° 24, pág. 124 ☆ *Palabras pronunciadas en el acto inaugural del primer congreso gremial de escritores*, N° 26, pág. 140 ☆ *Genaro Estrada*, N° 37, pág. 85.

- HERCSEGH KONJOVICH, IVY: "Mekhano" — *Casals en el Colón*, N° 36, pág. 83 ☆ *Estreno después de 158 años*, N° 37, pág. 96 ☆ *La "Sinfonía argentina" de Juan José Castro*, N° 38, pág. 93 ☆ *Dos estrenos*, N° 39, pág. 97.
- HINKS, ROGER: *La imagen visual y la imagen verbal*, N° 49, pág. 36.
- HOURLCADE, PIERRE: *Henri Michaux o el viajero perseguido*, N° 23, pág. 68.
- HUGHES, LANGSTON: *Tres poemas*, N° 2, pág. 164.
- HUGO, VALENTINE: *Retratos (ilustración)*, N° 19, pág. 100.
- HUIDOBRO, VICENTE: *El pasajero de su destino*, N° 8, pág. 60 ☆ *Tríptico a Sthephane Mallarmé*, N° 18, pág. 39 ☆ *Monumento al mar*, N° 32, pág. 41.
- HURTADO, LEOPOLDO: *Las crónicas autobiográficas de Igor Strawinsky*, N° 12, pág. 85 ☆ *Tren y automóvil*, N° 24, pág. 104.
- HUXLEY, ALDOUS: *Pigmalion contra Galatea*, N° 3, pág. 85 ☆ *Naturaleza y límite de la influencia de los escritores*, N° 11, pág. 7 ☆ *Notas actuales sobre la "Sociología Generale", de Pareto*, N° 17, pág. 7 ☆ *¿Cómo lo resuelve Ud.? El problema de la paz constructiva*, N° 22, pág. 7 ☆ *Un capítulo de "Eyeless in Gaza"*, N° 29, pág. 47 ☆ *Un capítulo de "Eyeless in Gaza"*, N° 30, pág. 28 ☆ *Pequeña enciclopedia del pacifismo*, N° 44, pág. 7 ☆ *Pequeña enciclopedia del pacifismo*, N° 46, pág. 66.
- IRAZUSTA, JULIO: *Acerca de Jorge Santayana*, N° 6, pág. 185 ☆ *Goethe en las garras de la revolución*, N° 6, pág. 208 ☆ *La experiencia rusa de Waldo Frank*, N° 7, pág. 151 ☆ *Libertad y organización en el siglo XIX*, N° 19, pág. 54 ☆ *El "Catilina" de Ernesto Palacio y la historiografía romana*, N° 20, pág. 77 ☆ *Siegfried y la América latina*, N° 21, pág. 111 ☆ *La representación británica al congreso del P. E. N. Club*, N° 23, pág. 79 ☆ *El Talleyrand del Conde de Saint Aulair*, N° 25, pág. 86 ☆ *Una opinión de Santayana sobre el testimonio filosófico de Proust*, N° 26, pág. 121 ☆ *Influencia del espíritu renacentista en el descubrimiento de América*, N° 31, pág. 50 ☆ *Reflexiones de traductor: la última novela de Huxley*, N° 34, pág. 74 ☆ *Lucio V. Mansilla*, N° 40, pág. 44 ☆ *"Al Faro"*, N° 49, pág. 68.
- IVANOV, W. I.: *Ensayo sobre las orientaciones del espíritu moderno*, N° 21, pág. 7.
- JARNÉS, BENJAMÍN: *El Cántaro*, N° 7, pág. 110 ☆ *Red invisible*, N° 40, pág. 17.
- JIMÉNEZ, ROMÁN: *"Advertencia a Europa"*, N° 44, pág. 82.
- JOYCE, JAMES: *Una escena de "Desterrados"*, N° 35, pág. 68.
- JUNG, C. G.: *Introducción al estudio de los tipos psicológicos*, N° 10, pág. 24.
- KEYSERLING, CONDE DE: *Perspectivas sudamericanas*, N° 2, pág. 7 ☆ *La verdadera significación de Ludwig Klages*, N° 3, pág. 7 ☆ *Sobre el porvenir de las civilizaciones del mediterráneo*, N° 16, pág. 7 ☆ *Un capítulo de mis "Memorias" (I)*, Rudolf Kassner, N° 36, pág. 7 ☆ *Un capítulo de mis "Memorias" (II)* Rudolf Kassner, N° 37, pág. 7 ☆ *"La realidad y el arte"*, N° 48, pág. 48.
- KUTSCHER, ARTHUR: *Balance del teatro alemán*, N° 7, pág. 130.

- LARBAUD, VALERY: *Una obra americana*, N° 13, pág. 103.
- LATCHAM, RICARDO A.: *Diagnóstico de la nueva poesía chilena*, N° 3, pág. 155.
- LE CORBUSIER: *El espíritu de Sudamérica*, N° 12, pág. 51.
- LEE MASTERS, EDGAR: *Tres poemas*, N° 3, pág. 132.
- LIBROS RECIBIDOS: N° 43, pág. 85 ☆ N° 45, pág. 87.
- LIDA, MARÍA ROSA: *El mito de Helena*, N° 39, pág. 65
- LIDA, RAIMUNDO: *Estilística. Un estudio sobre Quevedo*, N° 4, pág. 163 ☆ *Korn, o el filósofo prudente*, N° 20, pág. 71 ☆ *La música y su sombra*, N° 29, pág. 97 ☆ *Elogio de Mairena*, N° 36, pág. 59 ☆ *“La flecha en el aire”*, N° 43, pág. 85 ☆ *Los nombres de nuestro idioma*, N° 45, pág. 79.
- LINARES, HORACIO: *Los premios*, N° 13, pág. 86.
- LUDWIG, EMIL: *Sobre la grandeza*, N° 29, pág. 7.
- LUSARRETA, PILAR DE: *El viajero ciego*, N° 44, pág. 68.
- MADARIAGA, SALVADOR DE: *Alberdi precursor*, N° 10, pág. 32 ☆ *Alberdi precursor*, N° 11, pág. 48 ☆ *Elegía en la muerte de Federico García Lorca*, N° 43, pág. 47.
- MALLEA, EDUARDO: *Sumersión*, N° 2, pág. 86 ☆ *Suerte de Jacobo Uber*, N° 9, pág. 69 ☆ *Momentum Vitæ*, N° 11, pág. 41 ☆ *El escritor de hoy frente a su tiempo*, N° 12, pág. 7 ☆ *Fragmentos de Franz Kafka*, N° 18, pág. 20 ☆ *Rossi en Buenos Aires*, N° 30, pág. 118 ☆ *Noche*, N° 33, pág. 33 ☆ *Maestros extranjeros*, N° 37, pág. 50 ☆ *Introducción al mundo de Franz Kafka*, N° 39, pág. 7 ☆ *Sentido de la inteligencia en la expresión de nuestro tiempo*, N° 46, pág. 18 ☆ *Aseveración sobre Sarmiento*, N° 48, pág. 30.
- MALRAUX, ANDRÉ: *A propósito de “Lady Chatterley’s Lover”*, N° 4, pág. 125.
- MARAÑÓN, GREGORIO: *Soledad y Libertad*, N° 31, pág. 60.
- MARECHAL, LEOPOLDO: *Poemas*, N° 6, pág. 120 ☆ *“Don Segundo Sombra” y el ejercicio ilegal de la crítica*, N° 12, pág. 76 ☆ *El sentido de la noche en el “Nocturno europeo” de Mallea*, N° 15, pág. 116 ☆ *Carta abierta*, N° 25, pág. 100 ☆ *“Interlunio” — “Claro Desvelo”*, N° 48, pág. 51 ☆ *“Poesía religiosa española”*, N° 49, pág. 63 ☆ *“Conocimiento de la noche”*, N° 50, pág. 58.
- MARINELLO, JUAN: *Gabriela Mistral y José Martí*, N° 4, pág. 156 ☆ *Tres novelas ejemplares*, N° 16, pág. 56.
- MARICHALAR, ANTONIO: *Cordura y conocimiento. En el tricentenario del “Discurso del Método”*, N° 36, pág. 39.
- MARITAIN, JACQUES: *Carta sobre la independencia*, N° 22, pág. 54 ☆ *Conferencia de Jacques Maritain a propósito de la “Carta sobre la Independencia”*, N° 27, pág. 7 ☆ *Con el pueblo — De un nuevo humanismo*, N° 31, pág. 7 ☆ *Sobre la guerra santa*, N° 35, pág. 98.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL: *Horacio Quiroga*, N° 29, pág. 108.

- MASTRONARDI, CARLOS: *La rosa infinita*, N° 40, pág. 30 ☆ *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, N° 40, pág. 76 ☆ *Angélica*, N° 48, pág. 67.
- MEHRING, WALTER: *La nivelación de la literatura alemana*, N° 46, pág. 89
- METRAUX, ALFRED: *Un mundo perdido*, N° 3, pág. 98 ☆ *El universo y la naturaleza a través de las representaciones míticas de dos tribus salvajes de la Argentina*, N° 10, pág. 54 ☆ *El problema de la civilización*, N° 30, pág. 7.
- MICHAUX, HENRI: *Bajo el faro del miedo*, N° 3, pág. 94 ☆ *El porvenir de la poesía*, N° 24, pág. 83 ☆ *Búsqueda en la poesía contemporánea*, N° 25, pág. 7 ☆ *Aventuras*, N° 37, pág. 40.
- MIDDLETON MURRY, JOHN: *El futuro de la inteligencia*, N° 46, pág. 55.
- MISTRAL, GABRIELA: *Recado sobre Victoria Kent*, N° 20, pág. 7 ☆ *Recado sobre Teresa de la Parra*, N° 25, pág. 65 ☆ *Día*, N° 38, pág. 38 ☆ *Poemas*, N° 42, pág. 20 ☆ *Recado a Victoria Ocampo en la Argentina*, N° 43, pág. 31 ☆ *El divorcio lingüístico en nuestra América*, N° 46, pág. 85 ☆ *Tierra de Chile*, N° 50, pág. 17.
- MOLINARI, RICARDO E.: *Elegía*, N° 12, pág. 68.
- MORENO VILLA, JOSÉ: *Paisajes líricos a Punta seca*, N° 8, pág. 77 ☆ *Poemas*, N° 44, pág. 32.
- MOUNIER, EMMANUEL: *La vida privada*, N° 33, pág. 7 ☆ *Inteligencia y personalismo*, N° 46, pág. 38.
- MUMFORD, LEWIS: *El arte en los Estados Unidos*, N° 3, pág. 83.
- MUNSON, GORHAM: *La novela norteamericana de postguerra*, N° 4, pág. 107.
- NALÉ ROXLO, CONRADO: *En la muerte de Federico García Lorca*, N° 25, pág. 24 ☆ *Meditación ante un puñal*, N° 39, pág. 63.
- NOTAS: *Notíctulas*, N° 8, pág. 157 ☆ *Cosas y hechos*, N° 12, pág. 99 ☆ *Cosas y hechos*, N° 13, pág. 112 ☆ *El primer debate de "SUR"*, N° 19, pág. 114 ☆ *"El Buque" y "Nocturno Europeo"*, N° 19, pág. 115 ☆ *Benjamin Cremieux*, N° 23, pág. 145 ☆ *Escritores participantes en el congreso internacional de los P. E. N. Clubs*, N° 23, pág. 151 ☆ *Orquesta sin batuta*, N° 33, pág. 100 ☆ *Posición de "SUR"*, N° 25, pág. 7 ☆ *Una declaración de la "Alianza de intelectuales de Chile para la defensa de la Cultura". Y su respuesta*, N° 41, pág. 79 ☆ *Carlos Reyles y Pedro Figari*, N° 46, pág. 100 ☆ *Un homenaje a Victoria Ocampo*, N° 50, pág. 53.
- OCAMPO, VICTORIA: *Carta a Waldo Frank*, N° 1, pág. 7 ☆ *La aventura del mueble*, N° 1, pág. 166 ☆ *Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset*, N° 2, pág. 16 ☆ *Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires*, N° 2, pág. 205 ☆ *Palabras francesas*, N° 3, pág. 7 ☆ *Carta al arquitecto Erich Mendelsohn, de Berlín*, N° 5, pág. 170 ☆ *El hombre que murió (D. H. Lawrence)*, N° 6, pág. 7 ☆ *Al margen del "Wagner" de Pourtales*, N° 7, pág. 145 ☆ *Leo Ferrero*, N° 8, pág. 155 ☆ *Sobre dos poetas de Francia: I) Anna de Noaille y su poesía — II) "El cementerio marino"*, N° 9, pág. 7 ☆ *Al margen de*

- Gide, N° 10, pág. 7 ☆ "Espoirs", N° 10, pág. 71 ☆ A propósito de "El hombre de Arán", N° 10, pág. 95 ☆ La mujer y su expresión, N° 11, pág. 25 ☆ El esbozo de una vida, N° 13, pág. 40 ☆ Sobre un mal de esta ciudad, N° 14, pág. 99 ☆ Domingos en Hyde Park, N° 15, pág. 98 ☆ El congreso internacional de escritores de los P. E. N. Clubs en Buenos Aires, N° 23, pág. 7 ☆ Divergencias, N° 29, pág. 95 ☆ Carta abierta a José Bergamín, N° 32, pág. 69 ☆ Carta a Federico García Lorca, N° 33, pág. 81 ☆ El proletariado de la mujer según Mounier y según Bergamín, N° 33, pág. 103 ☆ María de Maeztu, N° 33, pág. 102 ☆ Dejád en paz a las palomas (Un nuevo cine abre sus puertas), N° 34, pág. 84 ☆ Virginia Woolf, Orlando y Cía., N° 35, pág. 10 ☆ "Viaje Olvidado", N° 35, pág. 118 ☆ George Gershwin, N° 36, pág. 84 ☆ Plagas. La langosta y los "gangsters" de las ediciones clandestinas, N° 38, pág. 68 ☆ Ravel, N° 40, pág. 55 ☆ Emily Brontë (Terra incognita), N° 45, pág. 7 ☆ Con Sarmiento, N° 46, pág. 7 ☆ Sarmiento, N° 47, pág. 7.
- OCAMPO, SILVINA: La siesta en el cedro, N° 26, pág. 53 ☆ El cuaderno, N° 38, pág. 62 ☆ Sábanas de tierra, N° 42, pág. 36 ☆ La inauguración del monumento, N° 49, pág. 22.
- OLIVER, MARÍA ROSA: Sobre "The death and birth of David Markand" de Waldo Frank, N° 10, pág. 97 ☆ "Títeres de cachiporra". Los fantoches de Maese Perico, N° 10, pág. 107 ☆ Una exposición de escenotécnica italiana, N° 12, pág. 80 ☆ Resumen, N° 13, pág. 84 ☆ "La Kermesse heroica", N° 34, pág. 86 ☆ Alfonsina Storni, N° 49, pág. 88 ☆ "Cartas a una señora sobre temas de derecho", N° 50, pág. 61.
- OLLIVIER, ALBERTO: A propósito de Igor Strawinsky, N° 25, pág. 60.
- OLLIVIER, LOUIS: La revolución del orden, N° 17, pág. 62 ☆ Misión o demisión del hombre (primer debate de "SUR"), N° 20, pág. 39.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: Dan-Auta, N° 23, pág. 20 ☆ Ictiosauros y editores clandestinos. Urgencia de una reacción moral, N° 38, pág. 40.
- PAZ, JUAN CARLOS: Héctor Villa Lobos y Claudio Arrau, N° 12, pág. 85 ☆ Bach y la música de hoy, N° 17, pág. 77.
- PAZ, OCTAVIO: Cultura de la muerte, N° 47, pág. 81.
- PAYRÓ, JULIO E.: Joaquín Mir. Raúl Soldi. Demetrio Urruchúa, N° 48, pág. 69 ☆ El XXVIII salón nacional, N° 49, pág. 77 ☆ Crítica de Arte, N° 50, pág. 81.
- PINTO, JORGE: Una ópera de Monteverdi en el Teatro Colón. Wilhelm Backhaus, N° 47, pág. 85 ☆ Un concierto ejemplar, N° 48, pág. 80 ☆ "La pasión según San Juan" en el teatro Colón, N° 49, pág. 87 ☆ "La creación del mundo" de Haynd — Audición de instrumentos antiguos en la Asociación Wagneriana, N° 50, pág. 87.

- PÉREZ FERRERO, MIGUEL: *En la vida de Antonio y Manuel Machado*, N° 42, pág. 66.
- PIVIDAL, RAFAEL: *Católicos fascistas y católicos personalistas*, N° 35, pág. 87 ☆ *Un ministro nacionalista insulta a Maritain*, N° 47, pág. 70 ☆ "Los católicos, la política y el dinero", N° 50, pág. 63.
- PALACIO, ERNESTO: *Catilina y la ambición política*, N° 8, pág. 83 ☆ *Los gracos o el advenimiento de la plutocracia romana*, N° 17, pág. 23 ☆ *Giuseppe Ungaretti*, N° 23, pág. 55 ☆ *La experiencia rusa de André Gide*, N° 37, pág. 77.
- PITTALUGA, GUSTAVO: *Grandeza y servidumbre del libro (Las fuentes de la cultura)*, N° 13, pág. 52.
- PICÓN SALAS, MARIANO: *El medievalismo en la pintura colonial*, N° 3, pág. 162.
- PREBISCH, ALBERTO: *Precisiones de Le Corbusier*, N° 1, pág. 179, ☆ *Una ciudad de América*, N° 2, pág. 216 ☆ *Exposición Italiana de arte decorativo*, N° 48 pág. 74.
- PETTORUTI, EMILIO: *Fines y organizaciones de los salones de arte*, N° 12, pág. 92.
- PLÁ, ROGER: *Malraux y la genealogía de la pasión*, N° 43, pág. 71.
- REYES, ALFONSO: *Compás poético*, N° 1, pág. 64 ☆ *Un paso de América*, N° 1, pág. 149 ☆ *Los dos augures*, N° 3, pág. 26 ☆ *Sobre la reforma de la ortografía portuguesa*, N° 3, pág. 167 ☆ *Rumbo a Goethe*, N° 5, pág. 7 ☆ *Cartas sin permiso. Un desliz de Groce*, N° 6, pág. 196 ☆ *Culto a Mallarmé*, N° 9, pág. 114 ☆ *Romances del Río de Enero*, N° 23, pág. 125 ☆ *Notas sobre la inteligencia americana*, N° 24, pág. 7 ☆ *Culto a Mallarmé*, N° 26, pág. 43 ☆ *Utopías americanas*, N° 40, pág. 7 ☆ *La Garza montesina*, N° 42, pág. 27.
- REYLES, CARLOS: *Mi amante... mi única amante*, N° 23, pág. 104.
- RINALDINI, JULIO: *El nuevo plan de estudios de la escuela de Bellas Artes*, N° 19, pág. 110 ☆ *Experiencia de una exposición de arte*, N° 22, pág. 92 ☆ *En torno a una exposición de arte "abstracto"*, N° 2, pág. 102.
- ROLLAND DE RENEVILLE, A.: *La imagen*, N° 8, pág. 92 ☆ *La hora fuera del tiempo*, N° 33, pág. 53.
- ROMERO, FRANCISCO: *Noticia y vejamen del "alacraneo"*, N° 1, pág. 192 ☆ *Al margen de "La rebelión de las masas"*, N° 2, pág. 192 ☆ *Notas sobre Spengler*, N° 21, pág. 87 ☆ *Presencia de Ortega*, N° 23, pág. 11 ☆ *Pérdida y recuperación del sujeto en Husserl*, N° 26, pág. 117 ☆ *Actualidad de la ontología*, N° 28, pág. 83 ☆ *El congreso Descartes*, N° 30, pág. 66.
- ROMERO, JOSÉ LUIS: *Introducción a un sudamericanismo esencial*, N° 48, pág. 131 ☆ *Sobre el espíritu de facción*, N° 33, pág. 65.
- ROMERO BREST, JORGE: *Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern*, N° 13, pág. 91.

ROSSI, ATTILIO: *Enseñanzas de un film*, N° 16, pág. 78 ☆ *Para iniciar una sección de crítica*, N° 18, pág. 82 ☆ *Crítica de Arte*, N° 20, pág. 75 ☆ *Crítica de Arte*, N° 21, pág. 117 ☆ *Raquel Forner en la Galería Müller*, N° 22, pág. 87 ☆ *Carta abierta a la comisión organizadora de la exposición de "Un siglo de arte en la Argentina"*, N° 24, pág. 131 ☆ *Salón de pintores argentinos en "Amigos del Arte"*, N° 25, pág. 90 ☆ *Salón anual de artes plásticas*, N° 26, pág. 127 ☆ *Exposición de pintores argentinos en la Galería Moody*, N° 27, pág. 121 ☆ *Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la Galería Moody*, N° 28, pág. 94 ☆ *De Buenos Aires a la capital arqueológica de Sud América*, N° 30, pág. 74 ☆ *Maruja Mallo*, N° 32, pág. 63 ☆ *Dos surrealistas: J. Planas Casas y J. Battle Planas*, N° 32, pág. 96 ☆ *Salón de otoño de la Sociedad Argentina de Artistas plásticos — César López Claro en la Galería Moody*, N° 33, pág. 99 ☆ *V Salón de Arte de La Plata, — II Salón de artistas decoradores*, N° 34, pág. 88 ☆ *Las exposiciones del mes*, N° 36, pág. 72 ☆ *XXVII salón nacional de Bellas Artes*, N° 37, pág. 88 ☆ *Las exposiciones del mes*, N° 38, pág. 88 ☆ *Héctor Basaldúa — Juan del Prete*, N° 39, pág. 86 ☆ *Víctor Cúnsola. Una idea*, N° 40, pág. 81 ☆ *Libros de Arte*, N° 44, pág. 90 ☆ *V Salón de Otoño*, N° 46, pág. 95 ☆ *"El grabado en lámina en la Academia de San Carlos de México durante el siglo XIX"*, N° 48, pág. 75.

SALINAS, PEDRO: *Pareja*, *Espectro*, N° 45, pág. 52.

SÁNCHEZ REULET, ANÍBAL: *Alejandro Korn*, N° 28, pág. 87 ☆ *Reflexiones sobre el aburrimiento*, N° 34, pág. 56 ☆ *La generación de Sarmiento y el problema de nuestro destino*, N° 47, pág. 35.

SANIN CANO, B.: *Sobre una novela de Carlos Reyles*, N° 23, pág. 98.

SANTAYANA, JORGE: *Breve historia de mis opiniones*, N° 7, pág. 7 ☆ *El último puritano*, N° 34, pág. 7.

SARTORIS, ALBERTO: *Ideas a la sordina*, N° 18, pág. 29 ☆ *Ajuste a una estética*, N° 25, pág. 86.

SASLAVSKY, LUIS: *"Crimen a las 3"*. *Una película de valores desiguales*, N° 11, pág. 109 ☆ *A propósito del film "Escape me never"*, N° 12, pág. 98.

SICCARDI, HONORIO: *La influencia del método en la composición musical*, N° 17, pág. 83 ☆ *"Giulio Cesare" no tiene influencia stravinskiana*, N° 26, pág. 138 ☆ *Jean de Bremaeker*, N° 30, pág. 116.

SOLDI, RAÚL: *Tres opiniones*, N° 13, pág. 88.

SOLER, SEBASTIÁN: *Lección de actualidad*, N° 47, pág. 47.

SUPERVIELLE, JULES: *Notas de viaje a Ouro Preto*, N° 1, pág. 74 ☆ *Poemas*, N° 4, pág. 83 ☆ *Poemas*, N° 23, pág. 45 ☆ *El porvenir de la poesía*, N° 24, pág. 80 ☆ *Un potentado del mundo*, N° 39, pág. 38.

STRAWINSKY, IGOR: *Beethoven*, N° 18, pág. 9.

STRUCKHOF, WADIM: *Pushkin*, N° 34, pág. 70.

- SYKES, GERALD: *Excusas por mi salud*, N° 2, pág. 146.
- TORRE, GUILLERMO DE: *Nuevos pintores argentinos*, N° 1, pág. 182 ☆ *Misterios poéticos*, N° 2, pág. 208 ☆ *Crítica de conferencias. Ramón y Morand*, N° 4, pág. 134 ☆ *La obra poética de Pedro Salinas*, N° 9, pág. 175 ☆ *Homenaje a Freud*, N° 21, pág. 99 ☆ *Unamuno o el rescate de la paradoja*, N° 28, pág. 55 ☆ *La fácil nostalgia*, N° 29, pág. 99 ☆ *Literatura individual frente a literatura dirigida*, N° 30, pág. 89 ☆ *Disciplina y deleite de Benda*, N° 30, pág. 105 ☆ *Larra*, N° 33, pág. 88 ☆ *Una apología de la literatura*, N° 34, pág. 80 ☆ *Por un arte integral*, N° 37, pág. 52 ☆ *Categoría y anécdota*, N° 39, pág. 90 ☆ *La revolución espiritual y el movimiento personalista*, N° 44, pág. 37 ☆ *Aproximaciones de "Tala"*, N° 45, pág. 70.
- TORRES BODET, JAIME: *Pecho en tierra*, N° 2, pág. 53 ☆ *Antonio Arnoux*, N° 36, pág. 30.
- UNGAR, ISAAC: "Asuntos humanos", N° 38, pág. 87.
- UNGARETTI, GIUSEPPE: *Dos poemas*, N° 23, pág. 58.
- VALLEJO, ANTONIO: *El amor no es amado*, N° 6, pág. 117.
- VASSALLO, ANGEL: P. L. Landsberg, "Essai sur l'expérience de la mort", N° 25, pág. 76.
- VELA, FERNANDO: *Orientaciones últimas de la filosofía*, N° 6, pág. 68.
- VILLARINO, MARÍA DE: *La novela de la guerra chaqueña*, N° 41, pág. 58.
- WAUGH, EVELYN: *Incursión en la realidad*, N° 50, pág. 23.
- WEIBEL-RICHARD, R.: *Dos altos representantes del espíritu francés: Jules Romains, Jules Supervielle*, N° 23, pág. 38 ☆ *El testimonio de Bernanos y la responsabilidad del cristianismo*, N° 47, pág. 64.
- WELLS GILL, D.: "Ends and Means", N° 49, pág. 71 ☆ *La experiencia comunista de Eugene Lyons*, N° 50, pág. 77.
- WOOLF, VIRGINIA: *Un cuarto propio (I)*, N° 15, pág. 7 ☆ *Un cuarto propio (II)*, N° 16, pág. 26 ☆ *Un cuarto propio (III)*, N° 17, pág. 41, ☆ *Un cuarto propio (IV)*, N° 18, pág. 46 ☆ *Pasa el tiempo*, N° 43, pág. 7.
- ZAVALA, SILVIO: *Indigenistas del Siglo XVI*, N° 42, pág. 73.
- ZÍA, LISARDO: *Los tomates y la luna*, N° 18, pág. 87 ☆ *Luz y sombra de Becquer*, N° 19, pág. 60.
- ZWEIG, STEFAN: *Resurrección de Jorge Federico Handel*, N° 24, pág. 16.

vecina Florencia, o la de Fontainebleau a la coetánea de París, las partituras y los instrumentos de Flandes se diferenciaban netamente de los alemanes contemporáneos. El abandono de ese instrumental no obedece, como muchos frívolamente suponen, al perfeccionamiento insuperable de las formas actuales. Lejos de eso. Los instrumentos de cuerda modernos son inferiores a los de Cremona, a los Guarneri y Amati (por citar dos nombres). Es probable que la dificultad del manejo, la extrema exactitud de afinación requerida por los instrumentos con “cuerdas de resonancia”, como la viola de amor cuyas finezas desaparecen en la nutrida orquesta contemporánea, hayan contribuido al paulatino olvido de su técnica. Así aconteció con los laúdes venecianos (chitarrones) de numerosas cuerdas — las agudas tocadas con plectro y las graves con el pulgar — cuyo juego demandaba suma destreza.

La viola, la “vielle” de los menestreses en los viejos “fabliaux”, era y sigue siendo el instrumento refinado por excelencia. Sus voces confidenciales imprimen a la más breve frase un sentido bien distinto al característico del violín, considerado antiguamente “chillón y lugareño”. La viola, por muchos años, gozó de gran favor; las había de formas y recursos acústicos diversos, desde la “viola de bolsillo” hasta la voluminosa “viola da spalla”. Existían también los ejemplares “únicos” fabricados por compositores artesanos, sutiles prácticos en materia de acústica.

Hago estas digresiones después de escuchar un concierto de la “Agrupación Argentina de Instrumentos Antiguos”, quien nos hizo conocer las obras de ciertos autores cuyo solo nombre es ya una evocación: Pórpura, Andrea Caporale, Couperin el Grande... Programa alejado de la rutina y del academismo corriente. La nobleza y la novedad de las composiciones ejecutadas (para novedad nada igual a los clásicos, que pocos conocen) conquistaron al auditorio. Manifestaciones de esta índole, abundantes en Berlín, París y Bruselas, depuran el gusto y orientan la musicalidad del público.

Morpurgo, musicólogo curioso de las formas del pasado, recopiló en sus búsquedas por las ciudades europeas los instrumentos de época utilizados por la agrupación. Cuenta con una rara joya: la viola bordona, que oculta dentro de sus formas armoniosas una voz de emocionante timbre repetido por el eco de cuerdas simpáticas. Su estudio, en olvidados manuales, le ha exigido al intérprete continuados años de labor. El éxito de ocho audiciones, incluyendo la comentada, premió los esfuerzos de Morpurgo.

Comprendía el concierto de la Wagneriana una "Sinfonía da Cámara de Pórpura para cuarteto de violas antiguas y clave", de robusta factura; la "Sonata para quintón con acompañamiento de clave y viola" de Andrea Caporale, cuyas peroraciones tradujo generosamente el solista Américo Bellotto; el "Concierto en sol mayor de Haynd para viola bordona con acompañamiento de violas y clave", obra considerable por la amabilidad de sus melodías, la perfección de su escritura y las dificultades de su ejecución — donde lució Morpurgo sus bellas cualidades de estilo y mecanismo — y una serie de cortas páginas (Couperin, Rameau, Gluck y Vivaldi) de espíritu galante.

Compartieron el beneplácito de la asistencia, además de los intérpretes citados, Cayetano Molo en la "viola de amor", Ricardo Beccarini en el "bajo de viola", y Elena de Bellotto en el clave.

JORGE PINTO

CALENDARIO

(REVISTA DE TEMAS DEL MES)

LA INVEROSÍMIL PERSECUCIÓN. — El antisemitismo recrudece en Alemania desde hace algunas semanas. Ahora, las medidas persecutorias confinan con lo irreal. Leer los telegramas de los diarios es revivir un clima trágico y absurdo: el de las novelas de Kafka. Se piensa en "El Proceso", en ese hombre llamado a purgar un delito terrible. Terrible en virtud de que no lo conoce. El procedimiento — lento, riguroso, encarnizado — hace más intolerable su gratuidad.

El tercer Reich castiga a setecientos mil hebreos. Cuando uno se pregunta a qué obedece esta persecución, todo lo que consigue saber es que un judío polaco de diez y siete años mató en París a un diplomático alemán. La causa continúa siendo impenetrable. Y cada nuevo castigo obstaculiza el cumplimiento del castigo anterior. Los acusados nunca podrán saldar la pena, liberarse. Interrogemos algunos telegramas:

"El propietario de cualquier comercio o residencia destrozado recientemente debe repararlo de inmediato. Tiene que sacar los escombros, restituir los vidrios rotos y dejar el local en el estado en que se hallaba" A continuación: *"Queda prohibido vender vidrios a los judíos para restaurar sus establecimientos"*. ("La Nación", noviembre 11).

Otra noticia: *"Los judíos que hayan pagado la fracción que les corresponda en la multa de mil millones de marcos impuesta por el asesinato de Von Rath, podrán salir*

de Alemania con sus mujeres e hijos". A continuación: *"Los padres judíos, cuyos hijos se educaban en colegios semitas, los buscan desesperadamente. Se ignora el paradero de estos jóvenes. Se cree que han sido amontonados en camiones y conducidos a la frontera francesa para trabajar en las fortificaciones"*. ("La Nación", noviembre 17).

Otra noticia: *"Se calcula en 30.000 el número de detenidos judíos enviados a los campos de concentración. La severidad del trato que reciben varía según los casos. Los hombres jóvenes son obligados a realizar trabajos corporales, a la manera de los condenados a presidio, a quienes se hace que se parezcan afeitándoles el cráneo. Si su edad no excede de 50 años se les obliga a partir piedra para la construcción de caminos. Se les da a todos un uniforme que ostenta en la espalda un número de gran tamaño para facilitar su identificación. Obtienen su libertad aquellos que están en condiciones de emigrar inmediatamente"*. A continuación: *"Los judíos, para estar en condiciones de emigrar, necesitan conseguir una serie de visas de las autoridades alemanas, cuyo principal objeto parece ser impedirles que abandonen el país. Por lo demás, el Ministerio de Hacienda se niega a extender nuevos certificados declaratorios de que sus ti-*

tulares se hallan en regla con el fisco". ("La Nación", noviembre 18).

¿Vale la pena seguir transcribiendo? Telegramas recientes informan que el tercer Reich admite que se han producido algunas ejecuciones "indispensables" de judíos en masa. "Solamente en el campo de concentración de Buchenwald se realizaron doscientas. Fueron cumplidas por piquetes de fusileros que tiraban sobre grupos de israelitas aterrados". ("La Nación", noviembre 19).

En el último capítulo de "El Proceso", Joseph K. recibe la visita de dos señores que lo conducen hasta una pequeña cantera desierta, en las afueras de la ciudad. Y entonces lo degüellan.

Así termina la novela.

ON N'EST TRAHÍ QUE PAR LES SIENS. — Pervertir el sentido de las imágenes religiosas bajo pretexto de venerarlas: tan repudiable como destruirlas. Esta forma especial del sacrilegio — de importación española — se abre camino en Buenos Aires. El 23 de octubre le fué colocado el fagín del General Franco a la Virgen del Pilar. Asistieron a la ceremonia los presidentes de tres costosas instituciones públicas, y el vicario general del ejército — no obstante hallarse en el recinto de un templo argentino — se permitió hacer la apología de un gobierno que no reconoce nuestra nación (complicando bonitamente a la Virgen en los horribles bombardeos con que el patriota Franco destruye su propio país). Ahora el "Diario de Burgos" (septiembre 14) nos da cuenta de otra iniciativa de la misma índole, también contra la Virgen del Pilar. Ya cundirá entre nosotros:

"La fábrica de material de guerra "Mercier" S. A. ha realizado un artístico trabajo de cinceladura, que dedica como homenaje a S. E. el Generalísimo y al Gobierno Nacional. El obsequio constituye una cuidada obra de suficiencia artística y buen gusto. Se trata de balas de artillería del calibre 10,5 en las cuales se ha cincelado, al más alto relieve posible, acabadas esculturas representando a la Virgen del Pilar, revestida con todos sus atributos sagrados. La simpática oferta constituye un magnífico adorno que será entregado, en días sucesivos, a su S. E. y a los señores ministros".

En "la guerra santa" todo ha de ser santo. Se entiende que para la *Fábrica Mercier S. A.* y para *S. E. el Generalísimo* las balas de artillería vienen primero. Y luego la Virgen sigue a las balas, como la Iglesia a los dictadores, como el catolicismo al fascismo... Como lo accesorio sigue a lo principal.

Esperamos ver muy pronto en la Biblioteca de la calle México, en la Comisión Nacional de Cultura y en la Academia Argentina de Letras esta explosiva encarnación de la *Mater amabilis*, "adornando" el despacho de sus respectivos presidentes.

MUSSOLINI CONTINÚA DESPRECIANDO AL PAPA. — La campaña anticatólica del fascismo sigue su desarrollo normal.

Las nuevas leyes, que prohíben el matrimonio entre católicos de diferentes razas, afectan principios esenciales de la religión de Cristo y están en contra del artículo 34 del tratado de Letrán, el famoso tratado que ilusionó a tantos creyentes sobre la posibilidad de un fascismo católico, o de un catolicismo fascista.

“El Papa (“La Nación”, septiembre 15) envió cartas autógrafas al rey Víctor Manuel y a Mussolini para evitar la promulgación de esas leyes. Las leyes han sido promulgadas y el diario *Il Tevere* hace notar que ninguna fuerza del mundo podrá desviar en lo más mínimo al fascismo de su política racista”.

●

ANDRÉ GIDE O EL ESTILO SIN ESTILO. — “Con una economía de medios que llega a la desnudez, una despreocupación completa de la música verbal (salvo en *Amyntas* y en algunos trozos de *Nourritures Terrestres*), con su partido tomado por la banalidad en la expresión y lo que Eugene Marsan llamaba su “clasicismo escueto” — o, mejor dicho, a pesar de todo eso — Gide ha ganado la apuesta de llevar a la existencia literaria (y no sólo pienso en *Si le grain ne meurt* y en *Corydon*) situaciones, sentimientos e ideas extraídas de las fuentes más turbias del alma humana. Algunos llegarán incluso a decir que un estilo brillante no le hubiera igualmente servido. Ese vocabulario sin aspereza, ese enunciado que no apunta sino a lo esencial y que apaga las palabras del autor bajo frases sin relieve, bajo locuciones vacías de todo sentido agresivo, formarían el instrumento ideal para escritores en busca de climas afiebrados o malditos. No abundaré en un razonamiento tan especioso, instituido demasiado visiblemente para la comodidad de Gide, y que destruiría el ejemplo de un *Mauriac*. Pero bajo la ingrata corteza de su estilo modesto, se mantiene y circula un juego secreto que atrae misteriosamente al lector más prevenido. La originalidad de Gide reside en ese contraste entre un pensamiento audaz, corrosivo, bata-

llador, y una forma tímida. Estilo de “una blancura inquietante”, aventuró Leon Pierre-Quint. ¡Vaya por la blancura! Todo lo que brilla no es oro. Todo lo blanco no es puro”. Ives Gandon: “Le démon du style” (Grand Prix de la Critique 1938).

●

ARTE DIRIGIDO. — “En materia de bellas artes, el pensamiento del Ministerio es definido y claro: volver al estudio serio, desechando las tendencias, desviaciones e improvisaciones que se mantienen aún en nuestro país bajo el rótulo impreciso de arte de vanguardia. Para el año próximo el salón se organizará sobre principios que eviten en forma absoluta los simulacros del arte”. Disertación del Ministro de Justicia e Instrucción Pública transmitida por L. R. A. (“El Mundo”, noviembre 10).

En materia de bellas artes los ministerios nunca han tenido “pensamiento”. Se han limitado a proteger el arte académico, es decir a perseguir indirectamente el arte verdadero. Pero nuestro ministro — a imitación de Goebbels — ensaya la persecución directa. Censura, señala normas, pontifica. ¿Con qué autoridad? También la crítica de arte exige estudios serios, tan serios como los requeridos para ser Juez de Comercio u organizar el Patronato Nacional de Menores. Y, además, dones naturales. El doctor Coll, que no ha hecho los unos, carece de los otros: sólo así se explican sus palabras de filisteo. ¿Dónde empieza el “arte de vanguardia”? Toda obra de arte es de vanguardia. Con el criterio del ministro, Gerónimo Bosch o el Greco, y actualmente un Picasso, un Chirico, un Dali, no tendrían cabida en el Salón.

Es bueno que de una vez por todas se com-

prenda que el hecho de escalar (más o menos fortuitamente) ciertas posiciones oficiales no comporta un privilegio de naturaleza en la literatura y en el arte.



UN LIBRO DE HEMINGWAY. — Este nuevo volumen reúne cuarenta y nueve cuentos (cuatro inéditos) y una pieza en tres actos sobre la guerra en Madrid. Los cuentos inéditos fueron cableografiados desde Barcelona. En uno de ellos se relatan las peripecias de un viejo español que debe abandonar su aldea. Los bombardeos lo alcanzarán tarde o temprano. Pero al viejo no le preocupa su vida sino la vida de los animales que deja tras de sí (dos cabras, un gato y cuatro casales de palomas). Está seguro que el gato se salvará, y ese es su único consuelo.

Peter Monro Jack se ocupa de "The Fifth Column" ("The New York Times Review", octubre 23). Entre otras cosas, dice lo siguiente:

"Desde 1921 hasta 1938, Hemingway nos brinda siempre el mismo cuento: amor y

lástima y orgullo y soledad, disimulados en un sucinto relato de hechos crueles. La único nuevo en sus historias es que ahora puede cablegrafiarlas. A despecho de su variedad de asesinos, gansters, soldados, toreros y cazadores, los temas resultan monótonos o, mejor dicho, resulta monótono el sentimiento con que son tratados. La prosa de Hemingway, maravillosamente exacta, no hace sino acentuar esta monotonía".



SÓLO ES RELIGIOSO REZAR POR ALEMANIA. — Reproducimos de "Le Figaro" (octubre 14) un párrafo del discurso pronunciado por el señor Bürckel, comisario del Reich en Austria, en la Plaza de los Héroes de Viena. No creemos necesario comentarlo:

"El cardenal Innitzer imploró la bendición divina para los esposos judíos practicantes. Es incomprensible que se pueda implorar la bendición divina sobre una casa en donde se trata a Cristo de hijo de p... (sic) y de criminal. Sólo hay derecho a rezar por el pueblo alemán y por su Fuehrer. El que no está con nosotros, está contra nosotros".

I N D I C E

| | Pág. |
|--|------|
| Shakespeare en francés, por <i>André Gide</i> | 7 |
| Tierra de Chile, por <i>Gabriela Mistral</i> | 17 |
| Incursión en la realidad, por <i>Evelyn Waugh</i> | 23 |
| Ensayo sobre la novela histórica, por <i>Amado Alonso</i> | 40 |

NOTAS

| | |
|--|----|
| Un homenaje a Victoria Ocampo | 53 |
| Ubicación de Alfonsina, por <i>Eduardo González Lanuza</i> | 55 |
| LETRAS HISPANOAMERICANAS: "Conocimiento de la noche", por <i>Leopoldo Marechal</i> | 58 |
| "Cartas a una señora sobre temas de derecho político", por <i>M. R. O.</i> | 61 |
| LETRAS FRANCESAS: "Los católicos, la política y el dinero", por <i>Rafael Pividal</i> | 63 |
| "L'Ère des tyrannies. Études sur le socialisme et la guerre", por <i>Luis de Elizalde (h.)</i> | 70 |
| LETRAS ANGLOSAJONAS: "Apropos of Dolores", por <i>Jorge Luis Borges</i> | 76 |
| La experiencia comunista de Eugene Lyons, por <i>D. Wells Gill</i> | 77 |
| CRÍTICA DE ARTE, por <i>Julio E. Payró</i> | 81 |
| MÚSICA: "La creación del mundo" de Haynd. Audición de instrumentos antiguos en la Asociación Wagneriana, por <i>Jorge Pinto</i> | 87 |
| CALENDARIO (Revista de temas del mes) | 91 |

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 QUINCUAGÉSIMO NÚMERO DE "SUR"
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA TREINTA
DE NOVIEMBRE DE MIL NOVECIENTOS
TREINTA Y OCHO EN LA IMPRENTA
LÓPEZ, PERÚ 666, BUENOS AIRES

