SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

DICIEMBRE DE 1938 AÑO VIII

BUENOS AIRES

S U M A R I O

SALVADOR DE MADARIAGA
DON CARLOS

LEÓN CHESTOV
UN CAPÍTULO DE "LAS REVELACIONES DE LA MUERTE"

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
VIGILIA

PIERRE-HENRI SIMON
INTENCIONES MORALES Y ESPIRITUALES DE LA LITERATURA FRANCESA CONTEMPORÁNEA

JULIO IRAZUSTA
JOSÉ MARÍA PAZ

N O T A S

Angel Vassallo: El drama, experiencia metafísica ☆ *Francisco Luis Bernárdez*: Francis Jammes ☆ CRÍTICA DE ARTE ☆ *Julio E. Payró*: Pissarro - Victorica ☆ MÚSICA ☆ *E. B.*: Primavera en el Colón ☆ DOCUMENTOS ☆ *Eugene Jolas*: Encuesta sobre el espíritu y el lenguaje de la noche.

DON CARLOS

(TRAGEDIA EN CUATRO ACTOS)

FRAGMENTO DEL ACTO I

RUY GÓMEZ: Señora, no fué nada.
ESPINOSA: Nada.
DON CARLOS: Nada.
DOÑA JUANA: Pues, para nada, mucho ruido hacía.
RUY GÓMEZ: Más de lo que la cosa merecía.
DOÑA JUANA: Bien, Ruy Gómez, me doy por enterada.
Dejadme con el príncipe.
(*Todos se van menos el* CARDENAL ESPINOSA).
Dejadme,
He dicho, Monseñor.
ESPINOSA: Ah, perdonadme...
¿No sería mejor que me quedara
Para serviros, o mandase gente?
DOÑA JUANA: Id, que no os faltará quehacer urgente.
Mi ruego claro fué. Mi orden más clara.
(*Vase el* CARDENAL ESPINOSA).

DON CARLOS: ¿Lo ves, lo ves? Ni aun tú puedes echarlos.
¡Moscas y avispas, siempre al avispero
En que me ahogo, muero y desespero!
¡Así el hijo de Carlos
Trata al nieto de Carlos!

DOÑA JUANA: Por Dios Nuestro Señor, no seas loco.
Cállate mucho lo que piensas poco.

DON CARLOS: Que lo he pensado poco ¡Santo Cielo!
¡Yo que llevo tragando año tras año
Esta amargura y este desengaño
De tener padre ruin y grande abuelo!

DOÑA JUANA: Don Carlos, que es mi hermano
Y tu Señor.

DON CARLOS: ¡Señor!

DOÑA JUANA: Tu soberano.
Y tu padre.

DON CARLOS: ¡Mi padre! ¿Quién lo olvida?
¡El que me dió la vida, sí, la vida!
¡El ser, el ser! ¿Cómo no agradecerlo
Este ser que me ha dado? Basta verlo.
¡Obra maestra de labor paterna!
Algo corta en verdad salió esta pierna,
Y suelta esta rodilla;
Este hombro me lo hizo algo caído;
Se escurre así como que distraído
Cuando hace falta; y en la rabadilla

Me dió un bulto de adorno
Como la pasta que sobró del horno
Se pega a la empanada...

DOÑA JUANA: Más respeto...

DON CARLOS: Hay quien nace incompleto
Sin ese último toque tan discreto
Y tiene que esperar año tras año
Que venga a jorobarle algún extraño.
¡Mi padre, al procrearme,
Tomó la precaución de jorobarme!

DOÑA JUANA: ¡Santo Dios, qué lenguaje!

DON CARLOS: Sastre que así haga un traje
No le pagan la hechura.

DOÑA JUANA: Ven acá, criatura.

DON CARLOS: ¡Déjame hablar!

DOÑA JUANA: Qué quieres, ¿que te deje
Hablar como un hereje?

DON CARLOS: ¿Hereje has dicho?

DOÑA JUANA: Como tal hablabas
Cuando a tu padre el Rey, loco acusabas
De haberte procreado como eres,
Dándole así poderes
Que pertenecen sólo al Rey del Cielo.

DON CARLOS: Pues baja aquí a este suelo,
Baja al oscuro suelo,
Baja a la dura tierra.

Mira como me encierra
En esta soledad, en este ocio.
Como me aparta del menor negocio
De Estado, de este Estado
Para mí reunido y conquistado
Por Don Carlos el Grande, el verdadero,
De quien soy heredero.
Mira como ese hombre,
Deja que no lo nombre,
Ese hombre nefando
Siempre me contraría;
Como puso a mi lado a Juan el Guapo
Y al hermoso Farnesio,
Sin pensar, o pensando,
Que así se realzaría
Mejor, se reiría
Mejor, que soy harapo
Y monstruo y adefesio...

DOÑA JUANA: ¡No me atormentes más!

DON CARLOS: ¡Escucha, escucha!
Que es todavía mucha
La miseria que en mi alma se pasea
Sola. Ya sé, ya sé a lo que venías.
Apuesto a que sabías
—Comido estoy de espías —
Que esta noche he de verme con... quien sea,

Una mujer cualquiera, guapa o fea,
Noble o villana, al caso nada importa.
Venías, lo adivino, a predicarme,
Con esa voz tan dulce cuando exhorta,
Tan dura cuando acusa.
Querías recordarme
Lo que mi rango exige sin excusa,
Que soy — ¿quién soy? — el Príncipe Cristiano,
El heredero de mi Rey, tu hermano...
Ahórrate el sermón. Lo sé de coro.
Honor, deber, decoro.
Memoria, gloria, historia.
Pero en la historia he visto
Que tu señor hermano,
Para comprar la mano
De María Tudor, la Reina Inglesa,
Pasándose de listo,
Daba a los hijos que tuviere de María
La tierra neerlandesa,
Que era mía, no suya, que era mía.
Así la Providencia,
A esta unión de traición e hipocresía,
No dió otra descendencia
Que el desengaño de una hidropesía.
Y tú sabes, tú, Juana,

Que Isabel, hoy mi reina y soberana,
Y siempre mi adorada alma querida,

DOÑA JUANA: ¡Carlos, por Dios!

DON CARLOS: ¡...ante la historia humana
Y la divina, fué mi prometida!
Y aun quieres apartarme de placeres.
¡De placeres!...
Cuando yo sólo busco en las mujeres
El olvido de aquella que en mi vida
Es promesa incumplida,
Mi prometida, que mi padre roba,
¡Dejándome humillado en mi joroba!

DOÑA JUANA: ¡Carlos! ¡Qué horror! Ten calma.
Como si fueras hijo de mi alma
Te lo pido.

DON CARLOS: Oh mi madre, si supieras...
¡Madre! ¡Te llamé madre!... ¡Ay si lo fueras!...
(*Se oye ruido de pasos*).
¿Quién va? Cerrad el paso. No hay audiencia.

VOZ: Orden del Rey. Dad paso. Con urgencia.
(*Entra un gentilhombre*).

GENTILHOMBRE: Señora, Su Majestad
Desea vuestra presencia.

DOÑA JUANA: ¿Al punto?

GENTILHOMBRE: Con impaciencia.

DOÑA JUANA: Don Carlos, con Dios quedad.

(*Vanse* Doña JUANA *y el* GENTILHOMBRE *por la izquierda*).

DON CARLOS: Con Dios me quedo, pues con Él me dejas.
Así al mendigo el rico se sacude
Con un "que Dios te ampare" o "Dios te ayude"...
Vete a Dios con el cuento y con tus quejas...
Cuando te vi venir hasta las rejas
De mi cárcel, cuando un instante pude
Soñar que tu cariño desanude
Un día esta maraña de madejas
Locas, esta cadena y este yugo,
Que en ti hallaría al fin para mi frente
Un regazo de madre tibio y tierno,
Nos separa el ESPECTRO mi verdugo,
El Padre temporal, omnipotente...
Y tú me dejas con el Padre Eterno.

Oh Dios Nuestro Señor, ¿quién eres?, dime.
Pues contigo me dejan, di, ¿quién eres?
¿Eres todos los hombres y mujeres,
Alma de almas, un piélago sublime
En el que cada ola se redime
Sumiendo en Tu infinito mar de seres
Sus formas, sus dolores, sus placeres,
Y lo que en ella ruge y lo que gime?
¡O eres un Don Felipe monstruoso,

Rigiendo inaccesible y silencioso,
El infinito imperio de Tu mundo,
Indiferente hacia Tu Criatura,
Tu menguado heredero que tortura
Ese silencio tuyo tan profundo!...

FRAGMENTO DEL ACTO II

(DON CARLOS *y* RUY GÓMEZ *sorprenden al enano* ESTEBANILLO *subido a la mesa para hacerse grande*).

RUY GÓMEZ: ¿Qué hace este renacuajo
Subido a un pedestal? ¿Eh, monigote?
Explícate, ¿qué hacías?... Habla, zote.
¿O te has quedado mudo
Como un santo de palo?
¿Hábrase visto ser más testarudo?

DON CARLOS: Déjale, que no hacía nada malo,
Ruy Gómez, y es a veces imposible
Explicar lo explicable
O alcanzar lo accesible.

RUY GÓMEZ: Enigmático estáis como sibila.

DON CARLOS: ¿Querrás que siempre hable
En aguachirle claro y detestable?

La vida, gota a gota, se destila
En quintaesencia amarga y sustanciosa
Pero incomunicable.
Déjame con mi fiel Estebanillo.

RUY GÓMEZ: Cada día se aprende alguna cosa.
(*Vase por la izquierda*).

DON CARLOS: ¿Qué te parece el mundo desde arriba?
¿Un tanto chiquitillo?

ESTEBANILLO: Si te callas, Ruy Gómez me derriba
De un manotón.

DON CARLOS: Peligros de lo alto.
¿Quién te manda exponerte?
Vive arrastrando y no podrás caerte.

ESTEBANILLO: Pero arriesgo la muerte
Bajo el peso de un grande que dé el salto
Desde arriba.

DON CARLOS: Peligros de lo bajo.
Tanto peligra el bajo como el alto.
Con tanto sobresalto
Cruza el águila el cielo
Como se arrastra el vil escarabajo.
Vil... ¿Por qué vil? ¿Por qué? ¿No es criatura?
¿No tendrá sed, anhelo,
Ambición, amargura,
Un alma sensitiva

Que llora de ser mero escarabajo
¿Cuando quisiera ser escararriba?

ESTEBANILLO: No amueles más.

DON CARLOS: ¿Qué dices?

ESTEBANILLO: Que no amueles.

DON CARLOS: Tienes razón, Estebanillo, como sueles.
A fuerza de afilarlos con exceso,
Mis pensamientos, aun los más sencillos,
Cortan como cuchillos.

ESTEBANILLO: ¡Si aun al menos cortasen pan y queso!
Pero no hay alimentos
Que se dejen cortar por pensamientos.

DON CARLOS: Bueno, dejemos eso,
Que te vas a poner impertinente;
Y dime qué se cuenta
O qué se mienta o miente
Sobre Don Juan y su magnífica escapada.

ESTEBANILLO: Pues se miente o se mienta
Eso precisamente.

DON CARLOS: ¿Cómo "eso"?

ESTEBANILLO: Se dice: "¡Oh qué escapada!"
Pero también se dice que es capada
Porque su hermosa empresa le caparon
Los que allá en Villahermosa lo cazaron.

DON CARLOS: ¡Gentezuela menguada,
Han de ser los que así lo comentaron!

¿No se aplaude la gracia
La juvenil audacia,
Del golpe? ¡Qué injusticia!
Claro que hubo impericia,
Más ímpetu que juicio.
Pero ¡qué ansia de honra! A mi servicio
Me llevaré a Don Juan cuando amanezca
El día deseado... ¿Qué se cuenta...
De Flandes?

ESTEBANILLO: Pues que sigue el disgusto entre los grandes
Y que no hay mala hierba que no crezca
Si es flojo el jardinero y la herramienta
Huelga; que allá gobierna
Mano por demás tierna;
Que la noble Madama Margarita
Se asusta en cuanto algún hereje grita;
Que la herejía
Sólo se cura con sangría y cirujía.
Que entre la turba levantisca y principesca
Sobran cabezas para una campana de Huesca.
Y en fin, que la ocasión la pintan calva
Y que habrá que mandar al Duque de Alba.

DON CARLOS: Oh, ¡qué locura ciega!
Que es menester que el Príncipe sea fuerte
Nadie lo niega;

Pero el Monarca que con sangre riega
Sólo ha de cosechar desastre y muerte.

ESTEBANILLO: Señor, bueno sería no atreverte
A tales osadías,
Pues de tí se murmura ya hace días
Que...

DON CARLOS: Di, ¿qué se murmura?

ESTEBANILLO: No te quejes
Si lo que se murmura es cosa dura.

DON CARLOS: Dime qué se murmura.

ESTEBANILLO: Que andas en no sé qué teje-manejes
Con el embajador de los herejes.

DON CARLOS: ¿Con quién?

ESTEBANILLO: Con Montigny.

DON CARLOS: ¿Quién lo diría?

ESTEBANILLO: No sé, pero calculo que sería
Persona piadosa... porque es...pía.

DON CARLOS: Pues dile a esos soplones
Que me vienen royendo los talones...
Mas no. No digas nada... todavía!
(*Pausa*).
En cuanto a lo del Duque, invención pura.
Flandes es nuestra casa. El Duque es grande,
Pero allí es tradición que siempre mande
Sangre real.

ESTEBANILLO: No hay tradición tan dura
Que al tiempo no se ablande.
Va el Duque a Flandes. La noticia es buena.

DON CARLOS: ¡Sería buena!... No. No hay quien se atreva...

ESTEBANILLO: Pues cuando el río suena es que agua lleva.

DON CARLOS: Y tú, ¿cómo lo sabes, si es secreto?

ESTEBANILLO: No lo hay tan bien guardado
Que no lo sepan dos; el que es objeto
Del secreto real,... y su criado.

DON CARLOS: ¡Basta de chismes ya!

ESTEBANILLO: Te doy trabajo
Si desprecias el ruido por ser bajo.
Ruido es el ruido,
Que te venga de arriba o bien de abajo,
Y quien lo escucha vive prevenido.

DON CARLOS: Razón tiene este porro que le sobra.
Pero ¡Dios! que zozobra...
No, no habrá quien se atreva
A insultarme con esa maniobra.

ESTEBANILLO: Sabe más el que sirve que el que manda.
Ese rumor que anda...
Yo he sabido una nueva,
Una nueva muy íntima y muy tierna.
No la hay que más concierna
Al Rey. Yo la he sabido
Antes que el Rey.

DON CARLOS: ¿Qué dices? majadero.

ESTEBANILLO: Quizá ni aun tú la sepas todavía
Y eres el heredero.
Ya ves, casi ni aun ella lo sabía...

DON CARLOS: ¿Quién?

ESTEBANILLO: Pues la misma Reina, cuando un día
Por un conducto que jamás me falla,
Por la azafata, supe que hay señales...
En fin, que ya preparan los pañales.

(*Pausa.* DON CARLOS *lucha primero impotente para expresar su emoción y su indignación y después, casi sin voz al principio, pero con un rugido al final, dice*):

DON CARLOS: ¡Vete, vete de aquí, vete, canalla!
(*Huye asustado* ESTEBANILLO).
¡Isabel, Isabel... mi amor, mi vida!
¡Qué horror, sólo en la idea, qué tortura!
¡Tu cuerpo todo abierto al enemigo!
¡Tu inmaculado cuerpo, allá en la altura,
Castillo impenetrado!... Oh Dios, ¿qué digo?
¡Isabel, no ganada y ya perdida!
El enemigo entró en la fortaleza.
Ya goza tu belleza,
Ya por tí se pasea
Y de todo tu ser se enseñorea,
En tí va y viene, y entra y sale; en tí respira

Y ya se asoma y mira
Por las ventanas de tus ojos tan suaves!...

. . . . . .

Y tú, mísero Carlos, tú que sabes,
Que sabes que este cuerpo y... otro cuerpo
Viven ha tiempo como macho y hembra,
Tú que sabes que es él como el arado
Que terco hiende porque terco siembra,
En la tierra divina
Por si la añeja encina
De Carlos y Fernando
En tu rama que al viento gime y tiembla
Se quiebra o muere seca,
Tú, que en tu seno vienes cultivando
Ambiciones de mando,
Empresas varoniles, nobles, grandes,
Tú,
Carlos de España y Flandes
Lloras tu pena hueca
De niña a quien han roto la muñeca!...
Hombre hay que ser, y príncipe y monarca.
Grande es el alma que grandeza abarca.
"Ténte y domínate, que sólo es grande
Quien se tiene y domina". No te ablande
En la dulce llanura

Ensueño vano o femenil ternura.
Hoy mismo pido, exijo de ese hombre
Que al Gobierno de Flandes se me nombre.
Carlos, sube a la cumbre que te salva.
(*Entra un gentilhombre*).

GENTILHOMBRE: Señor, desea audiencia el Duque de Alba.
(*Entra en escena el* DUQUE DE ALBA).

DON CARLOS: Me extraña veros aquí.
¿Qué queréis Duque, de mí?
¿A qué venís? ¿Con qué objeto?

DUQUE DE ALBA: Nombrado Gobernador
De Flandes, vengo, Señor,
A presentar mi respeto.

DON CARLOS: Luego era cierto, ¡ah traición!
Flandes es mío, ¡ladrón!
¿Quién te lo dió de barato?
Sólo para mí será.
Si insistes en ir allá,
Aquí mismo yo te mato.

(DON CARLOS *ha levantado el brazo en alto blandiendo su daga. El* DUQUE *le coge la muñeca con mano férrea*).

Soltad, no me toquéis, vil duquezuelo.
Soltad, que ya la daga está en el suelo.
Soltad. Soltadme Duque...

(*Suelta el* DUQUE *y se le queda mirando compasivamente un instante, luego se va pensativo*).

Rama seca...

Telón.

FRAGMENTO DEL ACTO III

(*Cambia la escena otra vez. Otra calleja de Madrid. Hay una imagen de la Virgen de las Angustias en una hornacina de la pared. Ante ella una* VIEJECITA *orando. Entran, siempre de camino hacia Palacio,* DON CARLOS *y* OSSORIO, DON CARLOS *hablando, y al ver a la* VIEJECITA *hace un ademán para detener a* OSSORIO).

DON CARLOS: De todos modos, haya o no haya nieve,
Y que me lleve el viento o no me lleve,
Que me apuñalen yelos...

VIEJECITA: ¡Virgen de las Angustias,
Desde tu camarín, allá en los Cielos,
Vigílame y protege
Al Príncipe de Asturias
Que olvidando la fe de sus abuelos
Se quiere hacer hereje!

DON CARLOS: ¿Qué estás diciendo? abuela.
Di, ¿quién es ese hereje
Por quien pides ayuda?

VIEJECITA: ¿Creerás tú sin duda
Que yo sea persona que se deje
Preguntar como un chico de la escuela?
Dime tú a mí primero
Quién eres.

DON CARLOS: ¿Que quién soy? Pues un hombre.

VIEJECITA: ¡Un hombre! ¡Un hombre!
Es lo que dicen todos
Sólo para engañar a las mujeres.
(*Se retira discretamente* OSSORIO).
Un hombre es cosa rara.
¿Lo oyes? No te asombre
Que te lo diga así de malos modos.
No basta tener nombre,
No basta tener cara
De hombre
Para ser todo un hombre.

DON CARLOS: ¿Soy acaso mujer?

VIEJECITA: Sé de mujeres
Más viriles que tú. Y hay muchos modos
De quedarse entremedias.
Los niños y los viejos,
Los que viven tan sólo de comedias
Entre nubes, imágenes y espejos,
Los que por no atreverse

A tomar por mujer la misma vida,
Toman algún ensueño por querida.

DON CARLOS: Es profunda la vieja... y divertida.
Es para no moverse
De aquí en toda la noche,
Viéndola galopar a troche y moche
Por los campos sin fin del pensamiento
Como bruja a caballo de una escoba.

VIEJECITA: A ver, ¡dáme la mano!
¡Oh sino, oh cumplimiento!
¡Destino soberano!

DON CARLOS: Dicen que el que lo hereda no lo roba.

VIEJECITA: El impaciente roba
Lo que, de ser paciente, heredaría.

DON CARLOS: ¿Es que adivinaría
Quien soy?

VIEJECITA: No sé quien eres
En la circunferencia
De este pequeño mundo
De hombres y de mujeres;
Pero veo lo que eres
Cuando leo en el piélago profundo
Allá en tu vera esencia.
Hay en tu alma un bulto, una joroba,
Y en la contemplación de tu alma misma
Derecha ya y hermosa,

Todo tu ser se arroba
Y como que se abisma.

DON CARLOS: (*Fuera de sí*).
¡Cállate, cállate! ¡Vieja asquerosa!

VIEJECITA: ¿Vieja asquerosa, yo?

(*Se transforma súbitamente en una mujer joven de asombrosa belleza y como tejida de luz*).

DON CARLOS: Esplendorosa
Visión. Dime quien eres.

VISIÓN: Soy la mujer en todas las mujeres.
Prosigue tu camino.
Ganarás la victoria
Sobre ese tu enemigo, el clandestino
Que estorba tu destino,
Porque en el mismo borde de la sima
Un alma femenina
Te elevará en sus alas a la gloria.
(*Se desvanece la visión*).

DON CARLOS: ¡Ossorio!

OSSORIO: ¡Aquí, Señor!

DON CARLOS: ¿Viste? ¿No has visto?

OSSORIO: Vi, Señor, una anciana,
Rezando ante la imagen.

DON CARLOS: ¡Santo Cristo!
¿Pero no viste la belleza soberana,

La visión luminosa? La suave
Caricia de su voz, tan dulce y grave,
Ossorio, ¿no la oiste?

OSSORIO: Luego ¿no era una vieja?

DON CARLOS: Era una diosa
De luz, al apagarse
Su forma con su voz, me dejó triste
De ya no verla, aunque feliz de haberla visto.

OSSORIO: Señor, y ¿no sería
Cosa de brujería?

DON CARLOS: ¡Cosa de brujería!...
¡De brujería!...
(*Pausa*).
Bah. No hay que preocuparse.
Esas apariciones y visiones,
Esa ilusión de luz y profecía,
Esas nubes, castillos y dragones
De los espacios de la fantasía,
Ángeles, monumentos,
Castillos interiores...
Nubes que alzan los vientos
Del mar de los dolores...
No más soñar. No más soñar. Escucha
Ossorio,
El tiempo es poco y la labor es mucha.
Ahora, a Palacio, que los centinelas

Que me han visto salir vean mi vuelta.
Me acostaré vestido. Apagaré las velas.
Tú tendrás ya tu gente bien resuelta.
A media noche, a oscuras,
Salgo por la escalera que da al norte.
Tú entretanto procuras...
(*Salen conversando*).

(*La escena representa el aposento particular de* Don Carlos. *El lecho ocupa el lugar adosado de la pared de la derecha. Hay una puerta en el fondo y otra en la izquierda frente al lecho. Al levantarse el telón, entran casi simultáneamente* Doña Juana *y* Doña Isabel).

DOÑA ISABEL: ¡Juana!
DOÑA JUANA: ¡Isabel! ¡Venías a lo mismo
Que yo!
DOÑA ISABEL: No sé qué tengo.
¡Una inquietud por Carlos!...
DOÑA JUANA: Algo pasa.
DOÑA ISABEL: Me oprime este mutismo,
Este misterio impenetrable de la casa,
Altos y bajos... todos. Y aquí vengo...
No sé a qué...
DOÑA JUANA: Ya te dije que venías
A lo mismo que yo. ¿Qué hará la Alteza
De Don Carlos tan tarde?
DOÑA ISABEL: Dios le proteja y guarde

De malas compañías,
Pero me temo mucho... Juana, Juana,
Hermana de mi alma... ¿eres mi hermana,
Verdad?

DOÑA JUANA: Y ¿no lo sabes?
Más que mi soberana
Y mi Reina y Señora eres mi hermana.
No más llegar y verte,
Te di, Isabel, las llaves
De mi pecho.

DOÑA ISABEL: ¡Qué muerte,
Qué muerte este silencio de sudario!
¡Nada!
Se urden las cosas en la sombra y nada.
Sale todo de pronto al escenario
Y ¡nada!
Deja el caso una estela de extrañeza
De espanto, de dolores...
Y ¡nada!
Esta noche me siento anonadada
Por atroces temores
De que se nos prepara una asonada.

DOÑA JUANA: ¿Qué es de Su Majestad?

DOÑA ISABEL: ¡Con los señores
Del Consejo lleva más de dos horas!

DOÑA JUANA: Isabel, ¿por qué lloras?

DOÑA ISABEL: No. Nada. Niñería.
Es natural que un Rey tan poderoso...
Sea así... silencioso...
¿Oiste? ¿Qué sería?
Don Carlos debe ser.

DOÑA JUANA: Muy cauteloso
Para ser de él, el paso parecía.

DOÑA ISABEL: Vienen. Que no nos vean. Ven conmigo.
Por si algo ocurre, quiero compañía.

FRAGMENTO DEL ACTO IV

(*El aposento del* PRÍNCIPE *en la Torre del Palacio en que vive prisionero. Habrá entre otros muebles una silla larga donde se echará de cuando en cuando a reposar. Al alzarse el telón, la escena está vacía. Poco después entra el* PRÍNCIPE *por la izquierda con paso ya caduco y vacilante de moribundo*).

DON CARLOS: ¡Aquí arrastrando por la dura tierra!...
Maltrecho el corazón, rota la suerte,
Perdida el ansia y el deseo inerte,
¡Aquí arrastrando por la dura tierra!
Abre el día ante tí, la noche cierra
El teatro del mundo y de la muerte,

Tragicomedia para entretenerte
¡Aquí arrastrando por la dura tierra!
Pero estrella, mujer, perla, aventura,
Obra, noble ambición, victoria, mando,
Otrora ensueños, goces y placeres,
Muertos, aquí arrastrando por la dura
Tierra contigo van, aquí arrastrando
Por esta dura tierra en que te mueres!...

Y el vasto cielo, oh Dios, y el vasto cielo
Oh Dios, tan puro y tan indiferente...
Tan por encima de la pobre gente
Que gusanea en el oscuro suelo
De la carne, ¿no sufre del anhelo
De los hombres por él, del alma ardiente
Sumida en esta charca pestilente
De la materia, oh Dios, y el vasto cielo
No sufre de ser puro y tan hermoso?
En la paz transparente de su esencia,
¿No sufre de su propia indiferencia
Para con este hermano tenebroso
Que gusanea por el suelo oscuro
Bajo este vasto cielo, oh Dios, tan puro?...

(*Ha entrado silenciosamente el* PADRE HONORATO JUAN, *confesor del Príncipe*).

DON CARLOS: ¿Sois vos? maestro. Vos... ¡Pobre maestro mío!
¡Habéis perdido el tiempo!

P. HON. JUAN: ¿Cómo, Alteza?

DON CARLOS: Habéis perdido el tiempo en educarme
O en intentarlo... Todo vuestro brío,
Todo vuestro tesón, siempre despierto,
Vuestro saber, vuestra gentil firmeza,
Para adiestrarme, y mejorarme y enseñarme,
¡Todo perdido en educar a un muerto!

P. HON. JUAN: ¡Muerto está en vida el que en pecado vive!
¡Vivo en la muerte está quien muere en gracia!

DON CARLOS: ¡Ven, Muerte, pues, y un muerto aquí recibe
Que en la desgracia y el pecado muerto vive
Y muerto muere en el pecado y la desgracia!...

P. HON. JUAN: Aterra ver, Señor, tal contumacia
Tal cerrazón del alma,
Ante la luz divina.

DON CARLOS: ¡La luz divina, oh Dios!... ¡La luz divina!...

P. HON. JUAN: ...¡Sol que todo lo aclara e ilumina!...

DON CARLOS: Si deseais que os siga en plena calma,
Que no se me desate en violencia
La pasión que domino... o me domina...
No disfracéis con fácil elocuencia
De imágenes pueriles y parábolas
Los lúgubres enigmas, los macabros
Enigmas, los atroces

Enigmas, que, como ánimas en pena,
Se alzan en la conciencia más serena.

P. HON. JUAN: ¡Señor!

DON CARLOS: "La luz divina",
"El sol que todo aclara e ilumina",
"La gracia" y "el pecado", son palabras!...

P. HON. JUAN: ¡Señor!... ¡Señor!...

DON CARLOS: Palabras y palabras
De niño que da voces
Contra las fieras bravas
Que en la sombra le acosan y acometen.

P. HON. JUAN: Esas fieras, Señor, son alimañas
De nuestra fantasía
Que, valido de infames artimañas,
Hace el Malo con los humanos pensamientos
Cuando, al faltar la fe, se le someten
A su dominio y guía.

DON CARLOS: ¡El Malo!... Otra palabra aun más vacía
Que las demás... Dejaos de argumentos
De escuela y teología,
Maestro, que la cosa es harto grave
Para esculpirla en viento
O pintarla en arena.
El que mucho ha sufrido, mucho sabe.
Yo tengo el alma llena
De esa ciencia sutil, la quintaesencia

Que en el fondo del ser nos deposita
Con paciencia infinita
El lento sufrimiento.

P. HON. JUAN: No hay otra quintaesencia ni otra ciencia
Que la fe.

DON CARLOS: Pero, ¿en qué?

P. HON. JUAN: En la vida eterna.

DON CARLOS: La fe en la vida eterna no me quita
Mi enigma y pesadumbre.
Antes me las aumenta que las merma.

P. HON. JUAN: Pesadumbre y enigma
Son la marca y estigma
De esta vida mortal perecedera.
La fe es la certidumbre,
La vida verdadera.

DON CARLOS: ¡La vida verdadera!... Y esta, ¿es falsa?
¿Creeríais acaso que este fuego
Que me consume el alma y me la abrasa
Es tan sólo ilusión, o vano juego
De alma que se divierte, simple farsa
De carnaval que dura lo que dura
La careta que lleva? Por ventura
Creeríais que el odio es fogarada
De virutas del alma... o algarada
De caprichos rebeldes... mera espuma
De llanto atragantado... No Maestro.

Yo os aseguro que es un error vuestro.
El odio que me mueve y que me abruma
¡Es vida, vida, vida verdadera!

P. HON. JUAN: Vida precaria que en el tiempo muere.

DON CARLOS: No hay vida que se muera.
El tiempo está en lo eterno
Como está en las pupilas la mirada.

P. HON. JUAN: ¡Alteza!... ¡Vais camino del Infierno!...

DON CARLOS: Pues la Alteza, el Infierno y el camino,
Todo es eternidad.
¡Error dañino!
¡Señor, que vais camino del Infierno!

DON CARLOS: Ya estoy en él.

P. HON. JUAN: ¡Señor!

DON CARLOS: En el Infierno
Estoy, desde que existo.

P. HON. JUAN: ¡Señor, por la pasión de Jesucristo!...

DON CARLOS: En el Infierno estoy desde que existo,
En el Infierno eterno!...
Y aunque algún día claro y reluciente
Del Infierno saliera eternamente,
Eternamente en el Infierno habría estado.
Lo que es es para siempre, y lo que ha sido
Ha sido para siempre.

P. HON. JUAN: Ya no arguyo,
Alteza. Sacerdote soy. Exijo...

Soy vuestro confesor, y sois mi hijo
En espíritu. Os mando y os exijo
Que humilléis ese orgullo
Que os lleva a tanto error y falsa ciencia
Y que me hagais examen de conciencia.

DON CARLOS: Inútil. Ya la tengo examinada.
Maestro, para mí, no hay indulgencia.
Odio a... cierta persona.
Por nadie ni por nada
Cambio el goce en que nada
Mi alma que en el odio se recrea.
Mi alma no perdona.
La muerte a este enemigo le desea
Y muerte le ha de dar. Muerte. Así sea.

(*El* PADRE HONORATO JUAN *se retira haciéndose cruces*).

DON CARLOS: (*Solo*). ¿Es tu secreto, al fin, que se declara
A estos mis ojos que la muerte aguza?
A esta mi alma, lúgubre lechuza
Siempre ante tu misterio cara a cara,
Siempre ante tu enigmática amenaza,
¿Entregarás al fin tu noche oscura?...
La imagen, el espejo, la figura...
¿Será esa trinidad, será la traza

Que me permitirá llegar a verte?
La figura, la imagen, el espejo:
La eternidad, la vida efímera, la muerte.
Y si es así, si todo en mí se invierte
De esta imagen al Ser de que es reflejo...
¡Vete!... que no me atrevo a conocerte.

SALVADOR DE MADARIAGA

UN CAPITULO DE "LAS REVELACIONES DE LA MUERTE"

León Chestov acaba de morir en París. Después de las herméticas teorizaciones de Heidegger, quizá nadie llevó como él a un tan alto punto de brillo expresivo el pensamiento llamado existencial. Sus hermosos, transparentes y profundos ensayos hicieron de él un exponente incomparable de las reclamaciones de la existencia frente a los encasillamientos dogmáticos y las evidencias aparentes que la razón establece como leyes y en los que se refugian la comodidad, el miedo y el instinto defensivo de la mayoría de los hombres. Una vez en posesión de la llave de su pensamiento, resultaba extraordinariamente delicioso acercarse a él y tocar con las manos el finísimo ramaje de su viva y rápida dialéctica. De su libro Las revelaciones de la muerte, *que tienen actualmente en prensa las ediciones SUR, extraemos el capítulo que se leerá más abajo y que publicamos en homenaje a su memoria.*

Los *Recuerdos de la casa de los muertos* y *La voz subterránea* son el hontanar de donde manan todas las demás obras de Dostoiewski. Sus grandes novelas — *Crimen y castigo, El idiota, Los poseídos, Los hermanos Karamazov* — no constituyen sino una serie de vastos comentarios a esas dos obras. Se trata siempre de una confrontación entre la vista natural y esos ojos naturales con que le ha obsequiado el Angel de la Muerte. Las evidencias, autoritarias como siempre, exigen de Dostoiewski reconocimiento y sumisión. También para él, la línea trazada con tiza es un muro imposible de conmover, imposible de romper. El dos más dos son cuatro constituye siempre una ley eterna que pone en práctica sus derechos para con y contra todos, y no teme ni a las befas ni a la indignación. La vida sigue su curso; triunfan las gentes normales; la ciencia se desarrolla y redobla su fuerza; el principio del

equilibrio aparece como el principio supremo, superior aún al tiempo devorador. En cuanto al pobre capricho, continúa en vano exigiendo garantías: todas las garantías se hallan asignadas ya y él no puede ser satisfecho. Dostoiewski es dueño de proclamar tan alto como quiera: ¡Que perezca el universo pero que tenga yo mi té! El universo sigue en su sitio; en cuanto al té, a veces se le tiene, pero con más frecuencia se le deja de tener. Y por lo que atañe al palacio de cristal, hay que dejarse de sueños: no hay en todas partes más que gallineros, hormigueros, establos, y para protegerse de la tormenta y la lluvia no queda sino meterse bajo el primer techo que venga a mano, por sucio que esté.

Parece que desde hace mucho tiempo es necesario no pensar en la lucha y rendirse a merced del vencedor. Pero Dostoiewski cuenta todavía en su reserva con un argumento final, que para el general sentir no aparecerá ciertamente más sólido que los otros; ocurre a veces que el hombre prefiere el sufrimiento al bienestar; el caos y la destrucción parecen a veces preferibles al orden, a la creación. Dostoiewski no renuncia nunca a esta idea; ella inspira toda su obra, donde se la puede discernir fácilmente (aún en el *Diario de un escritor*). Se dirá que no es ya ni siquiera una idea, que es siempre el mismo capricho, al que, no se sabe con qué propósito, se le ha vestido con el suntuoso ropaje de la idea, ropaje que no le queda bien. Imposible negarlo: ese traje de baile no conviene a la argumentación de Dostoiewski; aunque emplee constantemente la palabra idea, no tiene derecho a esa expresión. Todas las ideas han quedado atrás, lo mismo que la razón. Allí donde la razón ya no impera, no hay más que caos y capricho, y las ideas han desaparecido.

Ya lo vemos en *Crimen y castigo*. Parece que hay, que debe haber en ese libro una determinada idea: el propio título nos da el derecho de creerlo. Allí donde hay crimen, hay castigo. ¿Cómo dejar de ver en eso una idea, una idea perfectamente comprensible para la conciencia normal? Se trata del restablecimiento de la antigua justicia, del equilibrio, del principio, de la siempre despierta Adrastea, del dos más dos

son cuatro, de todo cuanto se burlaba en forma tan ofensiva el héroe del subterráneo.

En efecto, mientras *La voz subterránea* pasó inadvertida y aún hoy se la lee poco, *Crimen y castigo* tuvo un éxito enorme y entrañó el origen de la gran gloria literaria de Dostoiewski... La historia de Raskolnikov parecía a todos perfectamente clara: quiso huir de la conciencia común y fué trocado, como tenía que suceder, en una bestia feroz. Y permaneció siendo tal hasta que no "tomó conciencia de la mentira que había en él y en sus convicciones". Tan sólo esta conciencia, explica Dostoiewski, "podía ser el presagio de la crisis que tenía que atravesar, de su futura resurrección, de su nueva concepción de la existencia".

Reconoceréis aquí el eco de los sentimientos que había ya descrito Dostoiewski en los *Recuerdos de la Casa de los Muertos.* Se trata del mismo rinconcito de cielo azul, lleno de promesas, que se distingue más allá de los muros del presidio. Es la misma vida libre con que Dostoiewski soñaba en el penal. Y casi los mismos términos.

"Raskolnikov salió del galpón, se sentó a la orilla del río en unos tablones dispuestos a lo largo del muro y se puso a contemplar el río, ancho y desierto. Se oía apenas un canto elevado desde la otra orilla. Allá, en la estepa sin límites iluminada por el sol distinguíanse, como puntitos apenas perceptibles, las tiendas de los nómades. Allá estaba la libertad; allá, vivían otros hombres completamente distintos de los de aquí; allá, hasta el tiempo parecía haberse detenido como si los siglos de Abraham y las manadas no hubieran pasado".

En ese instante solemne, Sonia se encontró cerca de él. Por segunda vez en esta novela, el asesino y la prostituta se hallaron reunidos. Pero la primera vez lo habían hecho para leer juntos el libro eterno; esta otra, se habían reunido frente a la naturaleza eterna. Y el milagro se produjo.

"Cómo se produjo aquéllo él mismo no lo supo: algo lo transportó

súbitamente y lo precipitó a los pies de ella. Él lloraba y le abrazaba las rodillas".

¿Por qué "súbitamente"? ¿Qué significa ese "súbitamente"? Cuando en la tarde de ese mismo día Raskolnikov regresó a la cárcel, no podía no pensar en lo que había pasado. Pero pensaba de modo diferente a lo que habitualmente lo hacen los hombres. Los pensamientos se apretaban en su cabeza de manera desordenada:

"Todo, aun su crimen, hasta el juicio y la deportación, le parecían ahora, gracias a este transporte, como una serie de hechos extraños, ajenos a su persona, y que se habían producido con otra persona y no con él".

Y, en efecto, ese pasado de Raskolnikov que Dostoiewski nos ha descripto tan minuciosamente, no es en realidad el pasado de Raskolnikov. Tiene legítimo derecho a hacerse esta pregunta: ¿es él, él mismo, quien ha matado a la vieja y a Elizabeth? Y yo no creo que uno sólo entre los lectores atentos de Dostoiewski, ni que — menos que nadie — el mismo Dostoiewski, pueda responder afirmativamente a esa pregunta. Puede que él haya matado... ¿Acaso, no ha matado...? En los dos casos, que el crimen se hubiera cometido o no, lo importante no es eso; lo que es importante es que el castigo haya existido, haya existido realmente. En la última novela de Dostoiewski el castigo recae sobre Dimitri Karamazov, quien, según nos lo dice el autor, no es culpable del crimen. Y Dostoiewski triunfa: "los campesinos han hecho lo que se esperaba de ellos"; han condenado a un inocente.

Todo el mundo convendrá conmigo probablemente en que Raskolnikov es tan poco culpable de asesinato como Dimitri Karamazov. O, para mejor decirlo: ni Raskolnikov ni Dimitri Karamazov han existido jamás y eran completamente indiferentes a Dostoiewski: "Yo proclamo siempre la misma cosa, siempre la misma cosa, yo hablo de mí". "¿De qué otra cosa puede hablar un hombre honrado? ¡De sí mismo!" Dostoiewski no nos habló más que de sí mismo. Llevaba siempre consigo ese pensamiento insensato, atroz, que no lo abandonaba jamás y que con

inaudito cinismo puso en los labios del hombre subterráneo: "¡Que desaparezca el universo pero que yo beba mi té!"

He ahí, justamente, el capricho que exigía garantías y en nombre del cual proclamó Dostoiewski la rebelión contra la ciencia; he ahí el pato ordinario que nació de pronto entre tantos pensamientos nobles y elevados como los que alumbraron con su resplandor puro las tinieblas de la cárcel. Por extraño que parezca, fuerza es decir que Dostoiewski esperó siempre que ese horrible pato se volviera hermoso cisne. Mucho más tarde, poco tiempo antes de su muerte, cuando escribía en su *Diario de un escritor* que la humanidad no tuvo nunca más que una idea, la de la inmortalidad del alma, no hacía sino repetir las palabras de su héroe subterráneo. La misma voz, la misma obstinación, el mismo rostro convulso: "Yo declaro que el amor por la humanidad es una cosa inconcebible, incomprensible y de todo punto imposible, sin la fe en la inmortalidad del alma".

Verdaderamente, ¿no reconocéis esa voz? ¿Sostendréis todavía que el hombre subterráneo y Dostoiewski no son una misma y sola persona? Trátase siempre del mismo feo pato ordinario. El hermoso cisne está todavía lejos, pese a que todas las novelas están ya escritas, hasta *Los hermanos Karamazov*. Todavía se ve el feo pato ordinario en el discurso pronunciado con motivo del cincuentenario de Puchkin y en la polémica con el profesor Gradovski a propósito de ese discurso; el cisne sigue estando tan lejos. Pero no me explico con bastante exactitud cuando digo "lejos". Habría que decir más bien que es la acción de la doble vista y de los dobles órganos lo que se pone de manifiesto. Con sus propios ojos Dostoiewski distingue un pato feo y ordinario pero los ojos del otro... los ojos del Angel le muestran un hermoso cisne. La lucha entre la vista natural y la vista sobrenatural no cesa un instante; por el contrario, se exaspera. La visión antigua exige pruebas; quiere que todas las impresiones concuerden entre sí; la nueva vista se apodera de todo cuanto aparece ante ella y no sólo no piensa en armonizar su visión con los datos proporcionados por los otros órganos sino que no

comprende, no oye siquiera la voz de la razón. El principio de contradicción está ausente, el buen hombre no sabe más que emprenderla. Intenta, a fin de llevar de nuevo la paz a su alma, poner nombres especiales a sus visiones contradictorias. Dice: los nuevos ojos — y no se trata ya del conocimiento, sino de la fe. Pero la razón no está calmada; la razón no admite una fe autónoma. Reclama la omnipotencia, exige las llaves del cielo, y si la fe quiere ser aceptada debe justificarse ante ella y someterse a sus leyes.

Dostoiewski, ese mismo Dostoiewski que en la *Voz Subterránea* tanto se burlaba de las pretensiones de la razón, que obligaba a Claudio Bernard (ya sabemos que no es Claudio Bernard sino Aristóteles) y su ciencia a inclinarse ante Dimitri Karamazov, ese hombre casi iletrado, Dostoiewski, que decía en *El idiota*: "ningún razonamiento puede alcanzar la esencia del sentimiento religioso: se trata de otra cosa, se trata de otra cosa sobre la que se deslizarán siempre los ateos sin penetrarla". El propio Dostoiewski no podía vivir en constante y abierta lucha contra la razón. Hay momentos en que la segunda vista le pesa, así como ese estado de inquietud contínua provocado por las contradicciones que ella suscita; se vuelve entonces de las visiones sobrenaturales para regresar a la armonía, tan necesaria a los hombres. Esto es lo que reconcilia al lector con sus obras: casi todas sus novelas se terminan por un perfecto acorde mayor que deja triunfalmente resueltas las torturantes dudas surgidas en el curso de la obra.

Ved la conclusión de *Crimen y castigo*: "Pero aquí comienza una nueva historia, la historia de la renovación progresiva del hombre, la historia de su lenta transformación, de su tránsito de un mundo a otro, del descubrimiento que hizo de una realidad nueva, desconocida hasta entonces. Mas eso podría formar el tema de otro relato. El nuestro ha terminado".

¿Ha terminado en realidad? Sí, ciertamente, si un perfecto acorde mayor y la promesa de mostrarnos el tránsito progresivo (es decir, el más razonable que imaginarse pueda, porque la progresión resuelve

todo misterio, todo enigma, todos los caprichos, todo lo inesperado, en una palabra, todo ese lado fantástico de la vida del que tanto nos ha hablado Dostoiewski) a una vida nueva son respuesta a esas interrogaciones aplastantes que nos persiguen a lo largo de la novela; si lo son, entonces, verdaderamente, el autor tiene el derecho no sólo de poner un punto y detener el relato, mas de escribir: fin.

Pero la promesa no se realizó nunca. Quince años más tarde, poco antes de su muerte, Dostoiewski repite una vez más ese compromiso en *Los hermanos Karamazov;* advierte que ha llegado la hora de cumplirlo, pero no da un paso más. Es evidente que se encuentra abocado a un problema insoluble: las transformaciones lentas y graduales son posibles, hasta se producen muy a menudo, pero no nos conducen a una nueva vida. La nueva vida se realiza siempre bruscamente, sin gradación, sin preparación alguna y conserva su carácter extraño, enigmático, en el seno de los acontecimientos cuyo curso hállase sometido a la vieja ley. Dostoiewski dice de Raskolnikov que cortó como de un golpe de tijeras los lazos que lo ligaban a los otros hombres. Ninguna fuerza terrestre puede restablecer las vinculaciones tan brutalmente cortadas. Tanto en *Crimen y castigo* como en sus otras obras, Dostoiewski hace los esfuerzos más desesperados por volver más normales a sus hombres subterráneos, los anima con sus propios sentimientos, con sus propios pensamientos. Pero más se esfuerza, menos triunfa.

En *El idiota,* compuesto inmediatamente de *Crimen y castigo,* quiere mostrarnos a través del príncipe Muichkine una imagen de esa vida nueva de la que tanto nos había hablado. La obra es notable; pero lo que no se entrevé es esa vida nueva. Dostoiewski no puede alcanzarla, ya que su segunda vista le permite ver que en la tierra "todo comienza pero nada acaba". Lo repite constantemente y a propósito de todo, lo mismo que ese pensamiento que le es tan caro: "el hombre ama la destrucción tanto como la creación". Pero si entre nosotros todo comienza y nada acaba, si el hombre ama la destrucción tanto como la creación, ¿puede haber en la tierra una vida nueva? En efecto, mirad cómo vive

y lo que aporta a los hombres el príncipe Muichkine, que, en la mente del autor, es un ser transformado y profundamente renovado.

Encontramos de nuevo en *El idiota* esa misma atmófera, en extremo cargada y sobresaturada, de las otras novelas de Dostoiewski. El autor parece querer hacer penetrar a la fuerza en una historia protegida y regida por los principios de la contradicción y de la casualidad acontecimientos que no pueden entrar, con la esperanza secreta de que las leyes, al no poder resistir esa formidable presión interior, cedan bruscamente y se nos aparezca entonces la segunda dimensión, donde se continúa y se termina invisiblemente para todos lo que en la primera dimensión no hace más que comenzar sin terminarse nunca.

El príncipe Muichkine encuentra desde la mañana, en un vagón de ferrocarril, a Rogojine y a Ptitzine, y en el curso de esa misma mañana traba conocimiento con casi todos los innumerables personajes de la novela. Los acontecimientos se suceden con una rapidez vertiginosa; en la antecámara del general Epantchine el príncipe encuentra al doméstico del general al corriente de sus sentimientos más profundos, de los más íntimos. Luego viene la escena en el gabinete de Epantchine ante el retrato de Nastasia Filipovna, la familia del general, la familia Ivolguine, el encuentro con Nastasia Filipovna, la escena de la bofetada, la noche de locura en casa de Nastasia Filipovna, la llegada de Rogojine y de su banda de borrachos y vagabundos reunidos para agasajar a Nastasia Filipovna, etc., etc. No hay para qué decir que Muichkine, Rogojine y todos los otros no son hombres, sino máscaras. Dostoiewski no ha descrito nunca personajes vivos. Pero bajo las diferentes máscaras descubrís un solo ser real, el propio autor, quien, olvidándolo todo en el mundo, concentrado en sí mismo, cumple la sola cosa que le importa: continúa su proceso con su antiguo adversario, con el "dos más dos son cuatro". El "dos más dos son cuatro" gravita pesadamente en uno de los platillos de la balanza, inerte, inmóvil, con toda su secuela de "evidencias" tradicionales, eternas; en el otro, Dostoiewski deja caer con mano febril, temblorosa, los imponderables: sus ultrajes, su espanto, su

entusiasmo, sus triunfos, su desesperación, la belleza, el porvenir, la fealdad, la esclavitud, la libertad, todo lo que Plotino designa con un solo término: τὸ τιμιώτατου

Aparece por demás evidente para todo el mundo que el dos más dos son cuatro es más pesado no sólo que ese τιμιώτατου que Dostoiewski ha amasado en el curso de un solo día, sino que todos los acontecimientos de la historia universal. ¿Acaso va a ser el dos más dos son cuatro conmovido en lo más mínimo por los ultrajes que Nastasia Filipovna sufre de parte de Totzki; o por el coraje de Rogojine, que no habiendo visto más que una vez a Nastasia Filipovna no teme provocar el furor de su padre brutal; o por el hecho de soportar Muichkine cristianamente la bofetada de Ivolguine? Pero, si aun cuando Dostoiewski hubiera podido hacer entrar en los límites de esa jornada única que describe la primera parte de *El idiota* la historia universal entera, con los actos de los santos, las campañas de Alejandro el Grande, el heroísmo de Régulo y Bruto, las revelaciones de los profetas, los discursos inspirados de Platón y Plotino, con todo lo que ha habido de grande y de bello, de terrible y de feo, con todos los ímpetus y todas las esperanzas, todas las caídas y las desesperanzas, los actos de heroísmo y los crímenes de todos los que vivieron sobre la tierra, si hubiera podido depositar todo eso en el platillo de la balanza donde había depositado su τιμιώτατου no habría podido aligerar en un solo gramo el peso infinito del dos más dos son cuatro. Así se desvanece pues la última esperanza de descubrir siquiera fuera un índice de esta segunda dimensión del tiempo, donde se termina lo que aquí comienza y no acaba, donde podrán hallar sitio todos los caprichos que desecha la historia, que nadie quiere reconocer, que nadie protege, pero para lo cual Dostoiewski, por y contra todos, quiere obtener una garantía. Y Dostoiewski se da cuenta de ello, lo mismo que Spinoza. Hay más: Spinoza plantea la cuestión subrayando lo que la respuesta comporta de irremediable, y con esa fría clarovidencia que imprime un carácter tan particular a todo lo que dice este filósofo notable.

"Post quam homines sibi persuaserunt, omnia qua fiunt propter ipsos fieri, id in unaquaque re præcipuum judicare debuerunt, quod ipsis utilissimun et illa omnia prestantissima æstimare, a quibus optime afficiebantur. Unde has formare debuerunt notiores, quibus rerum naturas explicarent, scilicat. Bonum, Malum, Ordinem, Confusianem, Calidum, Frigidum, Pulchritudinem, Deformitatem. — Veritas humanum genus in æternam lateret; nisi Mathesis, quæ non circa fines, sed circa figurarum essentiale et proprietates versatur aliam veritates normam hominibus ostendisset". (*Eth.*, pars I, Appendix).

Veis reunidos en torno a la misma balanza, ante el mismo enigma, terrible, milenario, al escritor ruso contemporáneo, bastante poco sabio, y al filósofo, sabio y solitario, hoy célebre, pero desconocido o menospreciado en su tiempo. Es creencia general que Spinoza se redujo a las matemáticas, habiendo encontrado en ellas la respuesta a la cuestión que se planteaba. Pero si se lee a Spinoza prestando oído al sonido de su voz, puede captarse en las palabras que acabo de citar, así como en todo el apéndice que termina la primera parte de la *Etica*, el eco de ese mismo problema que Dostoiewski perseguía tan obstinadamente en todas sus obras. Spinoza pisotea a sabiendas el bien, lo bello y todo lo que alguna vez fué sagrado a los ojos del hombre, como si se preguntara, al igual que el profeta: "¿Hasta cuándo, pues, será necesario golpearte?"

Él nos despojó de todo; no nos dejó más que el dos más dos son cuatro. ¿Podrán soportarlo los hombres? ¿Yo mismo, podré soportarlo? ¿O bien mi conocimiento, el conocimiento humano será al fin aplastado por el peso de ese fardo? Y sentiremos entonces, hasta veremos, apenas, que acá abajo todo no hace más que comenzar, y que lo que comienza no acaba aquí, donde no hay aún ni belleza, ni fealdad, ni mal, ni bien, donde todo no es más que caliente o frío, agradable o desagradable, donde reina, no la libertad, mas la necesidad, a la que se ha sometido hasta Dios mismo, donde la voluntad y la razón humanas se parecen tan poco a la voluntad y la razón del Creador como el perro, animal que ladra, difiere de la constelación del Perro.

La naturaleza de Dostoiewski era doble, como la de Spinoza y como la de la mayoría de los que tratan de arrebatar a la humanidad de su sopor. Eso es lo que le obligaba a cerrar a veces su segundo par de ojos y a contemplar el universo con sus ojos ordinarios, ciegos; es eso lo que le incitaba a resolver sus disonancias en acordes armoniosos. Él mismo se refugió más de una vez a la sombra de las leyes y las reglas a las que había declarado guerra a muerte; él mismo corría a calentarse en la llama del enemigo. De ahí una suerte de continuos y penosos malentendidos para el lector. No sabe éste adonde está el verdadero Dostoiewski. ¿Está ahí donde las cosas comienzan y acaban? Está ahí donde todo comienza pero no acaba? ¿Ahí donde el equilibrio está restablecido o ahí donde está roto? ¿Ahí donde el tiempo no posee más que una dimensión o bien ahí donde se persigue la segunda dimensión y donde el platillo que carga el τιμιώτατου desciende ligeramente...?

Tan imposible de determinar es eso cuanto imposible es fijar exactamente la idea fundamental de cualquiera de las novelas de Dostoiewski. Su propio tema, bien que se halle siempre más o menos apartado a las reglas admitidas, es tan complicado, tan apretado que no es posible determinar lo que precisamente quiere el autor. Episodios secundarios interrumpen constantemente el curso de la narración y esos episodios presentan tal importancia, por el asunto y por el modo como el asunto está tratado, que desbordan el segundo plano y enmascaran completamente la acción principal. Sin embargo, todos los relatos de Dostoiewski tienen un rasgo común.

Sus personajes no saben actuar, no saben crear, no lo quieren siquiera, según parece; la destrucción, la muerte los siguen paso a paso, probablemente con el fin de no dar al lector ni siquiera la ilusión de concluir. Muichkine, un santo, según el autor: el desinterés encarnado, Muichkine no es una excepción a esa regla general: pese a todos los esfuerzos, no sólo no llega a ayudar a nadie sino que parece prestar su apoyo a todas las malas iniciativas. Un destino cruel pesa sobre todos; todos ellos son condenados. Spinoza pudo muy bien citar la escena de *El idiota*

como prueba de la pujanza soberana del principio de necesidad; Lutero pudo ilustrar con ellas su *De servo arbitrio.* Si Darwin hubiera visto la existencia con el mismo prisma que Dostoiewski no habría hablado de la ley de conservación de las especies, sino de la de su destrucción. Si los historiadores y teorizadores del conocimiento hubieran sido instruídos en la enseñanza de Dostoiewski habrían substituído el principio de la razón sufriente por el de la absoluta sinrazón. En las novelas de Dostoiewski, cosa alguna es determinada por otra. En ellas reina la lógica de Tertuliano, la lógica del sueño que las habita: *non pudet quia pudendum est, prorsus credibile est quia incertum, certum es quia impossibile.* El príncipe Muichkine se ocupa de los asuntos de los demás porque no tiene necesidad de ocuparse de ellos; Rogojine mata a Nastasia Filipovna justamente porque es la cosa más necia que ha podido hacer; Nastasia Filipovna aspira a la santidad porque sabe muy bien que no la alcanzará nunca.

Lo mismo sucede con las otras novelas de Dostoiewski: siempre las crisis, siempre los éxtasis. Todos los héroes de Dostoiewski aspiran a lo que amenaza a perderlos. *Los hermanos Karamazov* llevan a guisa de epígrafe uno de los versículos más enigmáticos del 4º evangelio: "En verdad os digo, si el grano de cereal caído en tierra no muere, quedará solo; pero si muere, traerá muchos frutos". Es una de esas máximas a propósito de las cuales el propio Dostoiewski dirá en *Los hermanos Karamazov*: "Es terrible lo que uno encuentra en esos libros (la Biblia). Resulta fácil metérnoslo por las narices. ¿Quién, pues, los ha escrito?" ¿En efecto, quién ha podido escribir esos libros? ¿Hombres? Y Dostoiewski, que ha hecho suyos esos pensamientos, ¿es él un hombre?

LEÓN CHESTOV

V I G I L I A

Zagal del sueño, cuídale de lejos
y multiplica musgos y alusiones
por las grutas de luz de los espejos.

Los árboles dormidos no abandones
no lo advierta èl rosal y se espabile
y cese de soñarnos sus botones.

Tu fiel desvelo el del jazmín vigile
y el cauteloso sueño de la roca.
(Su despertar no sea y te aniquile).

Moje el sueño los párpados que toca
del insomne arenal de yerta fiebre.
Su piel de sed, multiplicada boca.

Que rumie su dormir en el pesebre
la vaca, y pesadilla inoportuna
a su tibia modorra jamás quiebre.

No despiertes al aire ni a la luna
ni al vidrio, ni al metal, ni a la madera,
ni a la dormida sangre que te acuna,

y ni al agua sonámbula siquiera
que diluye en el suyo el del lucero
del recíproco sueño mensajera.

Duerman espacio y tiempo y no ligero
sueño, que generoso les permite
a su propio soñar por compañero.

Ofrece el corazón para el desquite
y aprieta tu silencio dolorido
hasta que adentro te rezume y grite.

En tanto tu vigilia en el olvido
resplandeciente en tal ceguera vela,
toma sobre tu espíritu advertido

el peso del clavel y la tutela
del mar, y de su sal la garantía:
responsabilidad y fe gemela

por cada noche y para cada día.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

INTENCIONES MORALES Y ESPIRITUALES DE LA LITERATURA FRANCESA CONTEMPORÁNEA

Cuando se contemplan en perspectiva estos seis o siete últimos años de la vida literaria francesa, se descubren escritores que difieren en todo lo posible por el temperamento, la posición filosófica y el arte. Por el talento también: pero atengámonos exclusivamente a los más grandes. Entre Valéry, Gide, Claudel, Mauriac, Bernanos, Giraudoux y Duhamel, para nombrar primero a los "antiguos", no es fácil encontrar una medida común, y tampoco es fácil si se consideran los "nuevos": un Saint-Exupéry, un Joseph Peyré, un Van der Meersch, un Giono, un Malraux, un Daniel-Rops, un Malègue. Sin embargo, algo en ellos nos sorprende: el carácter serio, profundo, inquieto de sus obras, sobre todo de las que corresponden por sus fechas de aparición a la crisis que sufrimos — no sólo crisis del régimen económico, sino de la civilización entera.

Escritores que hasta ahora se habían más o menos complacido en la virtuosidad literaria, en la poesía pura o en la psicología de los sentimientos personales, como Valéry, Giraudoux o Mauriac, se hallan crecientemente preocupados por los graves problemas políticos y morales planteados a nuestra época. Aquellos que, como Gide o Claudel, no han cesado de interesarse en la salvación del mundo (desde puntos de vista diferentes, claro está) ponen en sus meditaciones un inquieto fervor. Aquellos que permanecían principalmente apegados al estudio del hombre interior, cristianos como Bernanos o Malègue, agnósticos como Duhamel, aportan un sentimiento más agudo de lo trágico humano y nos invitan a compartir meditaciones que alcanzan, trascendiendo los problemas morales, el plano esencial de los problemas metafísicos y religiosos.

En cuanto a los jóvenes y a los últimos favoritos de la notoriedad literaria —Saint-Exupéry, con *Vol de nuit;* Malraux, con *La Condition Humaine;* Giono,

con *Regain* y *Chant du monde;* Guéhenno, con *Le journal d'un homme de quarante ans;* Daniel-Rops, con *Le monde sans âme* y *Mort, ou est ta victoire?;* Van der Meersch, con *Invasión 14* y *L'Elu*—, a pesar de todo lo que puede separarlos en su fe, en sus opiniones y en su estilo, coinciden en su negativa a considerar la obra literaria como un puro juego, en su deseo de emocionar la conciencia moral del lector y no solamente su imaginación o su sensibilidad estética. Pretenden, en resumen, elevar la literatura al nivel de la vida interior. Nos proponen una filosofía del hombre.

Pareja actitud no es, evidentemente, la única posible. No quiero plantear aquí la cuestión de saber si es o no la mejor, y un cierto aislamiento voluntario del artista en el culto de una perfección gratuita y abstracta quizá sea tan legítimo como un compromiso en la lucha de los partidos: porque toda perfección purifica el alma. Lo positivo, y profundamente característico, es esta opción más o menos general de la joven generación literaria por una literatura grave y seria; bastaría para demostrar una cierta inclinación común en medio de tendencias espirituales divergentes. Pero creo que se puede precisar aún más el carácter común de nuestros escritores actuales, principalmente si se consideran los jóvenes y, entre sus mayores, aquellos que supieron no envejecer. No sólo quieren enseñar una moral: esta moral, cualesquiera sean los principios sobre los cuales se funda, tiene casi siempre un acento heroico. Cualquiera sea la idea que se hagan del hombre, todos parecen pensar que el hombre únicamente se realiza superándose, poniendo su voluntad, su fuerza, su vida y su muerte al servicio de un ideal y de un absoluto. Sumisión heroica al ideal y al deber en un Saint-Exupéry; alianza heroica del Hombre y de la Naturaleza en el lirismo panteísta de un Giono; desafío heroico a la muerte y sobre humana fidelidad a sí mismo en un Malraux; atracción del heroísmo cristiano en un Van der Meersch, un Daniel-Rops y generalmente en los jóvenes escritores católicos: en todos se comprueba el impulso hacia lo noble, el apetito de la grandeza.

¿Se trata de un encuentro fortuito? ¿Se trata, por el contrario, de una resultante de las coyunturas históricas en que nos hallamos — esta dificultad de vivir, este fracaso de las ilusiones de nuestros padres y de muchos de nosotros, estas amenazas suspendidas sobre el mundo, estos crujidos de una civilización sacudida, esta inquietud y esta inseguridad que nos constriñen a vivir y pensar peligrosamente, que nos impiden ser una generación gozosa y despreocupada? Lo ignoro; pero es el caso que uno puede preguntarse si las letras

francesas fueron nunca tan serias como hoy. Digo serias, no digo sanas o sublimes. Pues si bien los alimentos que nos proponen han dejado de ser insignificantes confituras para convertirse en viandas fuertes y llenas de jugo, es manifiesto que no siempre son sanos. Rara vez los escritores incitaron a su público a reflexionar sobre problemas más graves e importantes. Rara vez, por eso, ha sido más difícil y peligroso leer. De nueve veces sobre diez, la lectura de una novela ya no es un pasatiempo, sino una invitación a poner en cuestión el orden del mundo o los principios de la moral. Es necesario, pues, practicar más que nunca una higiene de la lectura, lo que no significa tanto excluir los malos libros, cuanto ejercitarse en extraer de todo gran libro su mensaje de nobleza y de verdad.

Se sabe que Péguy distinguía en la historia los *períodos*, en donde nada sucede, en donde el hombre puede contentarse con gozar tranquilamente del trabajo de sus padres, y las *épocas*, fases críticas del progreso humano, en donde el individuo sólo puede mantenerse por el coraje y la energía. Hoy parece fuera de duda que tenemos el privilegio de vivir una época. Y tenemos una duda incontestable hacia nuestros escritores. Estos no han faltado a su misión, no han traicionado. Antes bien, supieron crear en sus obras un clima dentro del cual nos es posible elevar nuestros espíritus y nuestros corazones a la altura de nuestro destino.

En este amplio y característico fenómeno de espiritualización de la literatura, los escritores de cultura y creencias católicas han naturalmente ocupado un lugar importante. Al llegar aquí, a fin de aclarar una de las perspectivas más esenciales del movimiento de los espíritus en la Francia contemporánea, es menester subrayar numerosos puntos.

Fué en un principio, al terminar la guerra de 1914-1918, un florecimiento de grandes obras literarias directamente inspiradas por el pensamiento católico. Antes que la opinión católica media lo hubiese claramente advertido, la crítica profana reconocía que el más fuerte poeta de su tiempo, Paul Claudel, los dos novelistas más originales, François Mauriac y Bernanos, y el historiador más profundo de la literatura, el Abate Brémond, eran escritores católicos. No sólo católicos que escribían poemas, novelas o ensayos morales, sino poetas, novelistas y ensayistas que ponían su concepción católica del hombre, del mundo y de la historia en el centro de su inspiración y que construían sus obras sobre los

cimientos mismos de la teología. Porque hay, en un Claudel, toda la teología de la Creación y de la Redención; en un Mauriac, la teología del pecado y de la gracia; en un Bernanos, la teología de la rebelión de Satán, del rescate por el dolor y de la reversibilidad de los méritos. En cuanto a la obra crítica de Brémond, así su *Historia del sentimiento religioso* como sus ensayos sobre la poesía pura, reposa por completo en el conocimiento de la vida mística y hace entrar la psicología de los estados sobrenaturales en la historia de las letras y de las ideas.

Y he aquí un segundo punto, en el cual nunca habremos de insistir bastante. Los escritores católicos de postguerra ampliaron el dominio de las letras profanas y anexaron a ellas, como un hemisferio nuevo, aquél que ilumina las cruces astrales de la vida sobrenatural. Bourget y sus discípulos se habían contentado con describir los conflictos morales de las conciencias religiosas. Los novelistas actuales de Francia pretenden mucho más que mostrar, en las zonas claras de la conciencia, la vieja lucha corneliana entre la pasión y el deber, o el choque de una voluntad perversa contra las reglas de una ética religiosa, o las dudas de una inteligencia tironeada por la razón y la fe; abordan el dominio secreto de la vida espiritual y mística, osan mirar esos abismos del alma en donde se desarrolla el drama decisivo de la gracia y de la libertad. Tales Mauriac y Bernanos: uno y otro plantean el problema del mal en términos propiamente teológicos; uno y otro analizan el pecado en tanto que pecado. Pero mientras Mauriac —psicólogo de temperamento clásico— circunscribe el drama sobrenatural al mundo interior, dando constantemente la impresión de una verdad humana comúnmente observable, Bernanos —con su fogosa imaginación romántica y mística— tienta una vía más audaz y, lejos de limitarse a los milagros interiores de la gracia, pone en acción personajes literalmente desgarrados entre potencias sobrenaturales, obsesos por manifestaciones y presciencias demoníacas, y consagrados a las angustias y a los júbilos del misticismo más avanzado.

El mismo ensanche surge ante nosotros si comparamos, por ejemplo, *La historia del sentimiento religioso*, del Abate Brémond, con *Port-Royal*, de Saint-Beuve (este último sólo vió el problema moral del jansenismo, en tanto que Brémond analiza en el jansenismo una cierta forma de conocimiento místico), o incluso la obra lírica de Claudel con la de un poeta "cristiano" tal como Lamartine. La inspiración religiosa, en el autor de las *Meditations*, no va más allá de un deísmo poético vagamente teñido de moralidad evangélica, mien-

tras que el autor de las *Grandes Odes*, extrae el impulso de su pensamiento, la exaltación de su lirismo y hasta su vocabulario poético de la contemplación de un universo creado por el Dios de Abraham, rescatado por la sangre de Cristo y misteriosamente conducido por el Jefe de la Iglesia Romana hacia su eterna realización.

Podríamos buscar las fuentes de esta corriente mística en el pensamiento de las dos o tres últimas décadas del siglo XIX. Entonces sería menester señalar un fenómeno general: el movimiento simbolista —con los nombres de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Villiers de l'Isle Adam—, ya que el sentido de dicho movimiento fué una reacción contra el positivismo, un esfuerzo para alcanzar, bajo las apariencias simbólicas, las realidades profundas y secretas del alma y del mundo; así vista, cesa de ser una coyuntura fortuita la aparición simultánea del surrealismo, último avatar del simbolismo, y de una literatura católica enteramente orientada hacia la vida interior. Más o menos de acuerdo con el clima del simbolismo, también sería menester señalar el avance filosófico que desde 1890 tiende a rehabilitar la intuición y todo lo que fermenta de vital en el espíritu, más allá de sus operaciones lógicas y de las nociones formuladas por el lenguaje. Y aún sería necesario no omitir entre las influencias filosóficas (en un sentido muy distinto, sin embargo, de la corriente bergsoniana) el renacimiento del tomismo, es decir de un intelectualismo perfectamente equilibrado y abierto sobre el mundo sobrenatural. Por último, en la literatura propiamente dicha, habría que tener en cuenta la influencia de escritores de preguerra para los cuales el catolicismo no fué tan sólo un sostén de la moralidad común o una bastilla del orden social, sino una fuente de vida espiritual, un camino de santidad: Huysmans, León Bloy, Charles Péguy, Ernest Psichari, o el mismo Jacques Rivière.

Pero dejemos de lado estas consideraciones históricas y señalemos, a renglón seguido de su abundancia y profundidad, una tercera característica de la literatura católica contemporánea: su pureza. Su pureza: quiero decir la preocupación constante de librar el mensaje cristiano de todas sus adherencias al espíritu burgués, a la moral del dinero y al positivismo político. Conviene observar, en efecto, que el renacimiento del catolicismo literario, después de la vigorosa ofensiva cientificista y naturalista, se ha hecho en dos tiempos: entre 1890 y 1910, aproximadamente, hubo lo que podría llamarse el "tiempo Bourget",

que se caracterizaba por una apología positivista y conservadora del catolicismo considerado como regla de la vida moral individual y antídoto del espíritu revolucionario; luego, en los últimos años de preguerra, otro tiempo comienza durante el cual se ve menos, en la Iglesia, el peñón que resiste contra los deslizamientos de la sociedad hacia la anarquía y la revolución. Se ve en ella principalmente la fuente de aguas vivas, de donde las almas extraen una fuerza irreemplazable de gracia y amor.

La condena de *L'Action Française,* hecha por el Papa en 1927, ha incontestablemente acentuado este movimiento de liberación espiritual, porque denunciaba una tregua entre el positivismo y el catolicismo que pudo ser útil en cierto momento, pero que, a la postre, gravaba el pensamiento católico francés con una hipoteca aplastante. Fué entonces que Jacques Maritain —a quien puede considerarse, sino como el director de conciencia, al menos como el maestro intelectual más vigoroso y original del catolicismo francés contemporáneo— escribía *Primauté du Spirituel,* cuyo mismo título resonaba cual santo y seña, a la espera de la admirable síntesis que representaría, diez años más tarde, *Vers un Humanisme Integral.* Pero antes que Maritain hubiese discernido y formulado los principios, algunos grandes escritores católicos —siguiendo la inclinación de su genio y respondiendo a un llamado secreto de las almas— proponían en sus obras una escala de valores correctamente subordinados al primado del espíritu. Eso es muy visible en la novela, si se considera, por una parte, el mundo que han creado Bourget y sus discípulos; por la otra, el mundo de Bernanos y Mauriac. En tanto que los héroes de Bourget no hacen las distinciones necesarias entre lo que es *cristiano* y lo que es *burgués* en la moral de su medio, y sobre todo piden a la religión un socorro para vivir esta moral correctamente, Bernanos arroja a sus héroes en un conflicto místico, y allí la fuerza positiva no es el respeto de un cierto orden social sino la tentación vertiginosa de la santidad; en cuanto a Mauriac, al oponer a las almas amodorradas en su cómodo conformismo otras almas descuartizadas entre el pecado y la gracia, no cesa de recordar que la primera ley del cristiano no es la devoción farisea, sino la caridad ferviente *.

* Muestro aquí las direcciones generales, y ruego al lector se haga cargo de esta simplificación necesaria, no del todo justiciera. Lo que acabo de escribir es perfectamente justo para el Bourget de *Le disciple* y de *L'etape.* Es menos justo tratándose de *Le demon de midi* o de *Sens de la mort.* A la vez, la severidad de Mauriac con el catolicismo de las personas bien educadas no le impide advertir lo que en ese catolicismo puede haber de valedero: a este respecto es muy característico el personaje de la madre en *Le Mystere Fontenac.*

Por lo demás, después que se acentúa la crisis social y política que sacude el viejo mundo, y especialmente después que la guerra de Abisinia y la guerra de España han planteado de una manera concreta y trágica el problema de la fidelidad del cristiano en el mundo temporal, es igualmente asombroso el hecho de que los escritores católicos se hayan sentido llamados a bajar a la arena y tomar posición no sólo en sus creaciones de artistas, sino en tanto que periodistas por artículos resonantes, y en tanto que ciudadanos por manifiestos o gestos simbólicos. Claro está que no son los únicos en pasar así de la meditación a la acción. Entre los incrédulos tentados por la revolución comunista, un Gide, un Romain Rolland, un Giono no pierden ocasión de tomar su responsabilidad, y el cuadro siempre bien provisto de católicos conservadores, más o menos abiertamente fieles a las tendencias de *L'Action Française* (Massis, Henry Bordeaux, Louis Bertrand), también afirma ruidosamente sus simpatías políticas. Así, cuando la agresión italiana contra Etiopía, hemos visto producirse una verdadera batalla de *clercs*, alistados en tres campos: los fascistas, los antifascistas y los que se esforzaban, por encima de las querellas partidarias, en tomar una actitud puramente cristiana.

A este respecto, además de la influencia de Jacques Maritain, se comprueban dos casos igualmente sintomáticos: Mauriac y Bernanos.

Por su origen, por su temperamento y su cultura, Mauriac es lo que se ha convenido en llamar un escritor burgués. Y no creo falsear los hechos al decir que su complexión es la de un hombre de derechas. No se equivoca quien lo ha visto en su terruño de Malagar, en el país girondino, frente a su casón heredado y sus viñas bien cuidadas, elegante, irónico, prudente y un poco desdeñoso: este hombre no está hecho para el comunismo, ni siquiera para una sociedad sin clases y sin jerarquías; este hombre continúa una estirpe, una tradición, una cultura; se aferra a una aristocracia. Ciertamente, no se lo reprocho. Tan sólo apunto que Mauriac parecería consagrado al papel de gran escritor oficial y académico, heraldo lírico de la burguesía "bien pensante" y de los últimos salones en donde se conspira. Pues bien, en honor suyo, apresurémonos a decir que ha tomado una actitud completamente distinta. Sin estar empujado a ello por preferencias políticas o, mejor dicho, resistiendo a sus preferencias políticas espontáneas, ha escuchado las solas inspiraciones de su fe y de su sentido cristiano, no para hacer política de izquierda (porque está muy por encima de la política y sus mediocres distinciones partidarias), sino para

rechazar todas las hipocresías y todos los falsos valores que ordinariamente adulteran, en una conciencia burguesa, el acto de fe católica: conservadorismo egoísta, naturalismo pasional, antisemitismo latente, militarismo intemperante. Y es así como vemos a su pluma, honrada por el doble prestigio de un talento fuera de lo común y de una noble independencia —en el hebdomadario católico *Temps Présent* y en el muy aristocrático *Figaro*—, sostener un movimiento obrero como la *Jeunesse Ouvriere Catholique* (J. O. C.), protestar contra los procederes del imperialismo mussoliniano, interceder por los católicos vascos o por los judíos de todos los países.

El caso de Bernanos es muy distinto. Bernanos, por temperamento, es un inconformista, un intransigente, un violento. No fueron reflejos burgueses sino una negativa heroica de la mediocridad, un culto apasionado de los valores aristocráticos, quienes lo impulsaron en un sentido radicalmente opuesto al idealismo democrático en aquella época de *La grande peur des bien-pensants*. De ahí que *L'Action Françaice* lo patrocinara, y Bernanos, desde entonces, no cesó nunca de afirmar su fe monárquica. Pero a este aristócrata le sobra el sentido de los valores cristianos, y principalmente el de la pobreza, para defender a la plutocracia bajo una forma cualquiera; este monárquico honra menos al rey por su cetro que por su espada de caballero. Testigo de la guerra de España y de los monstruosos equívocos construídos en torno a ella, ha tenido el coraje de escribir *Les grands cimetières sous la lune*, panfleto violento, oscuro y a veces confuso, pero sin duda el libro más bello aparecido este año, un libro que contará en la historia de las letras y, más aún, en esa historia misteriosa, la única realmente verdadera, y cuya duración esencial trasciende el tiempo y se encamina hacia lo eterno.

Existen libros que sería absurdo querer juzgar por su contenido y su forma, analizar frase por frase, pesar palabra por palabra: su naturaleza se propone revelar, antes bien que un cierto sistema ideológico, una cierta calidad de alma. Tal *Les grands cimetières*. Incluso en medio del tumulto de las ideas oscuras, incluso bajo los pliegues demasiado pesados de la elocuencia, una gran alma se estremece. Un alma a quien crucifica el espectáculo de la mentira y de la injusticia. Un alma que ha recibido y conservado intacto, de su doble herencia cristiana y francesa, el sentido caballeresco del honor.

Sí, el honor: el respeto a la palabra jurada, la protección del débil y del pobre, la triple fidelidad a Dios, al prójimo y a sí mismo. He aquí la llama

que arde en el hogar de esta conciencia de hombre. Así se explica lo que habrá de parecer confuso para algunos: su actitud ante la guerra de España. Se sabe que la presenció como testigo durante largos meses, en esa isla de Mallorca donde habitaba con su familia. Se sabe que su hijo Yves ha servido en la Falange. El mismo Bernanos, católico, monárquico y violentamente antidemócrata, nunca ocultó su antipatía por el partido gubernamental. Pero vió de cerca "la guerra santa". Vió al fascista italiano Rossi organizar fríamente el Terror en Mallorca y vió a un pequeño pueblo cristiano, en una fermentación de odio y de miedo, someterse a la ley del crimen, acostumbrarse a matar cobardemente, suciamente. Entonces el hijo arrancó sus insignias falangistas y el padre lanzó esta protesta del honor que el mundo entero ha escuchado.

Y sin duda se le dirá, sin duda ya se le dice: "¿Y los rojos? ¿Y las iglesias incendiadas, los sacerdotes martirizados, y esos otros cementerios, más grandes que los suyos, donde están escondidas las víctimas de los anarquistas y de los comunistas?" Argumento irrisorio, que Bernanos puede rechazar de plano. En las 350 páginas de su libro no se encuentra la menor palabra que implique la menor indulgencia para con los crímenes de la España roja. Pero si él piensa menos en ellos que en los crímenes de la "Cruzada", es que ve en éstos una omisión más esencial a la fe. Porque los anarquistas y los comunistas, al fin y al cabo, no asesinan en nombre del orden, de la tradición, del honor español. No han asumido a Cristo en su guerra. Pero ¿quién medirá la profundidad de una traición que llega a matar al inocente, ese miembro de Cristo, bajo el símbolo de la Cruz? ¿Y no era acaso necesario que se elevara una voz cristiana para recordar que la misión de los sacerdotes de la Iglesia, en una guerra civil, no consiste en absolver mecánicamente a las víctimas del terror militar sino en detener el brazo del verdugo, cuando puede hacerlo, y, cuando no pueden, en suspender sobre su cabeza la maldición de Dios?

Sobre estas cuestiones quemantes Bernanos habló con la tranquila audacia de un León Bloy, reivindicando los derechos de lo absoluto. Los partidarios de lo relativo, los políticos, los "realistas", se lo reprochan ásperamente. Él lo había previsto y les ha respondido por adelantado. ¡Ah! ¡Esos realistas que no quieren ver la realidad de la empresa hitlero-fascista en el drama español! ¡Esos "nacionales" que se hacen eco de todas las calumnias lanzadas contra Francia por sus más peligrosos adversarios! ¡Esos apóstoles de la traición que rechazan, en nombre de un positivismo maquiavélico, el viejo idealismo caballe-

resco de la Francia cristiana! Ahora es la Voz de un Péguy que Bernanos encuentra para vengar el buen sentido y el honor.

Yo no firmaría todas las páginas de *Les grands cimetières*. Pero aprobar en silencio ciertos actos de rectitud y de coraje me parece una cobardía. No abunda la nobleza en este mundo: en vista de ello, apresurémonos a saludar a los hombres con los cuales iríamos gustosos a la muerte.

Los ejemplos ilustres que acabo de citar ponen en evidencia el esfuerzo de algunos escritores católicos para separar, de la ganga de prejuicios y falsificaciones interesadas, el metal precioso del espíritu cristiano. Quisiera completar estas notas destacando que este esfuerzo no es la obra de unos pocos. Marca el sentido dominante de la marcha de los espíritus, sobre todo en las generaciones que han comenzado a expresar su estado de conciencia después del año 1930 aproximadamente. Y muchos son los signos que prueban que una fracción importante de la opinión se ha conmovido. Los medios intelectuales prestan una creciente atención al pensamiento audaz y vigorosamente abstracto de Emmanuel Mounier y del grupo "Esprit", el cual actúa en las zonas marginales, allí donde los creyentes y los no creyentes tratan de fundar, sobre una metafísica de la persona, las bases de una civilización común. En un medio puramente católico, ciertas revistas inspiradas o dirigidas por religiosos (*La Vie Intellectuelle, Études, Les études carmelitaines,* etc.) agrupan brillantes colaboraciones y son autoridad en materia de crítica literaria, política y moral. Se conoce el papel importante que en la lucha de las ideas ha desempeñado el semanario *Sept,* al cual hoy ha sucedido *Temps Présents*: aquí domina la influencia de Maritain y de Mauriac, y la mayoría de los escritores católicos contemporáneos se encuentran, sino para defender las mismas posiciones, para confrontar al menos sus juicios con una igual preocupación de poner en primer plano los motivos morales de una conciencia cristiana. También sería menester señalar el éxito personal que ha obtenido Daniel-Rops —dentro de un público de burguesía cultivada, generalmente apegada a las ideas tradicionales— por sus propios ensayos (el mejor de los cuales es *Le monde sans âme*) y por aquellos que inspira y publica como director de la colección *Presences*.

Hacia 1880, cuando triunfaba en Francia un cientificismo estrecho y asfixiante, o incluso hacia 1900, cuando el pensamiento católico, ya renaciente, se comprometía en alianzas aventuradas con el positivismo político y los poderes

del orden establecido, ¿quién hubiera previsto una tal renovación? Pero he aquí que la verdad cristiana ya no aparece como esa lámpara vacilante y artificiosa que la razón humana debía de apagar un día, sino como la estrella pura, que brilla eternamente sobre nuestras miserias y nuestras debilidades, de modo que la razón humana puede cumplirse dejándose guiar por ella.

Saint Fort sur Gironde, noviembre de 1938

PIERRE-HENRI SIMON

J O S É M A R Í A P A Z

Pocas veces, los grandes acontecimientos, son tan decisivos en la vocación como 1810 lo fué en la de José María Paz. Por lo común, las revoluciones afectan el destino de las personas sin variar la línea de su actividad. La renovación de la escala de valores, alterando la jerarquía de las profesiones, desplaza los signos de lo positivo y lo negativo en la sociedad. Luz y sombra repártense en el orden nuevo de otro modo que en el antiguo; individuos o clases que yacían en la oscuridad anónima pasan al círculo de la notoriedad oficial. Y viceversa. Pero el fondo de los caracteres individuales, la dirección de las vocaciones profundas no varían mayormente. Las excepciones —salvo el mínimo que comporta toda ley moral— son en su mayoría aparentes. Las personas de profesión definida antes de una revolución, encumbradas en otra por el cambio, son casi siempre falsos grandes hombres que todo se lo deben al acontecimiento, en quienes la vocación es tan débil y sin importancia en el destino personal después como antes del éxito. Por mil casos en que el tránsito de una actividad a otra, coincidente con la fortuna debida a la ocasión, parece revelar en el animal humano frecuente variedad de aptitudes, hay sólo unos pocos en que la aptitud y la variedad son reales.

José María Paz es la excepción rarísima. Entre los grandes hombres sacados de quicio por las revoluciones, fué probablemente el que acabó más lejos de donde había empezado. Era hijo de una cordobesa perteneciente a una familia distinguida y de un porteño que había sido director de la estafeta de Córdoba durante toda la administración del Gobernador González, predecesor de Concha. Éste, a su vez, ubicó también en el correo al joven Paz, quien así llegó a costearse él mismo los estudios universitarios. Estaba por terminarlos

cuando estalló la revolución de Mayo. No tenía aún la edad en que la vocación generalmente se define, pero su carácter le daba una madurez que sus años no comportaban. Don Juan Martín de Pueyrredón, el nuevo gobernador mandado por la Junta de Buenos Aires a neutralizar en Córdoba la influencia de Liniers, debió desplegar toda su capacidad de persuasión para hacerle tomar las armas por la causa revolucionaria.

El joven cordobés se reveló perfectamente apto para el nuevo oficio. Pero no por ello se decidió a aceptar como definitivo el cambio de carrera que las circunstancias le habían impuesto. Dos veces más debió Pueyrredón influir sobre su ánimo para que dejara correr su espíritu en el nuevo cauce abierto a su actividad por el cataclismo revolucionario.

La técnica militar, habíala entre tanto ido aprendiendo por sí solo, en la lectura de las *Ordenanzas de su Majestad,* cuyo estudio prescribiera uno de los decretos iniciales de la primera Junta y cuyo texto es más instructivo que el de ningún otro código similar. De los jefes que tuvo su ejército el que duró más en el puesto, Rondeau, no podía enseñarle táctica o estrategia sino como el ilota ebrio enseñaba moral a los jóvenes espartanos. San Martín, el único capaz de darle lo que necesitaba, estuvo de paso en Tucumán, y la Academia que fundara no sobrevivió a su partida. El ejemplo de Belgrano podía servirle para adquirir esas virtudes sin las cuales la ciencia militar sería vana: el sentido de la responsabilidad, el cuidado de la disciplina. Pero no podía enseñarle ciencia militar, teórica o práctica, puesto que él no la tenía.

Por el contrario, fué sin duda su maestro de política. Los efectos producidos por el respeto de Belgrano a las creencias del pueblo, contrastaban muy visiblemente con el desafecto de las provincias del Alto Perú, donde los jacobinos habían hecho gala de su fanatismo antirreligioso. En los primeros años de la revolución, cuando la diferencia de grados no comportaba entre los dos el trato y la conversación frecuentes, le enseñaría, por el ejemplo, a vivir el republicanismo en la austeridad. En los últimos años, aunque la apariencia decía una cosa, sus palabras decían otra. El general había vuelto de Europa convertido en celoso monárquico, y no lo ocultaba a sus allegados. Pero su política de guerra exterior, igual que la de San Martín, se basaba en el acuerdo interno con el partido popular cuyos lemas republicanos fueron proporcionados por la minoría culta de Mayo. Y cuando estalló la guerra del Litoral, Belgrano la condenó en privado con un acierto que sin duda influyó en el ánimo de su

Estado Mayor. Los oficiales que por el grado lo frecuentaban más, debían oírlo con el doble respeto que inspira la autoridad intelectual sumada a la jerarquía del escalafón.

Trenza de tunas en los cercos a la entrada de la ciudad. Olor a humo de chala, a dulce de caña de azúcar. Árboles próceres. Colorido chillón de las flores — Tucumán. Paz estuvo allí varios años, como en un observatorio, mientras Güemes, apoyado en el ejército regular, defendía la frontera norte, y el litoral se sublevaba contra el gobierno central, cuya connivencia con los portugueses, adivinada al esbozarse, sabida al cumplirse, daba a Artigas la adhesión de gran parte de la opinión nacional.

Cuando el joven comandante Paz debió, seguramente mal de su grado, afrontar al pueblo armado contra el Directorio, estaba preparado para sacar de la experiencia lecciones muy útiles. Aprendió a no despreciarlo, ni en su capacidad combativa, ni en sus móviles. Y a vencerlo, estudiando de cerca las peculiaridades que la montonera aportaba a la guerra de nuestro país.

Pero asimismo estaba propenso a recibir el contagio de la fiebre ambiente. Por eso se explica que adhiriese a la sublevación de Arequito, que privó a Rondeau del único sostén que entonces le quedaba, dejando el gobierno central a merced de los caudillos. Y se alió con éstos, que tan sañudamente habían combatido a Pueyrredón (el amigo de sus padres, el que había decidido su permanencia en el ejército) hasta hacerlo abandonar la magistratura suprema.

Cierto, el plan de los caudillos era grande. Y es natural que un joven de condiciones simpatizase con su causa. Pero la situación personal del Comandante Paz era muy especial. Sólo con la victoria del partido popular, su evolución quedaría justificada como hábil operación política. La derrota haría de ello una traición difícilmente expiable. ¡Con qué angustia asistiría a la restauración directorial en Buenos Aires, a la lucha de Ramírez y Estanislao López con Artigas, al rompimiento de los vencedores en la lucha, a la alianza de López con Martín Rodríguez, al desastre final de Río Seco, y a la romántica muerte del caudillo entrerriano! La situación de Córdoba, donde se jugaba su propia suerte, no era sino un episodio del conflicto nacional, y su éxito feliz o desdichado relativamente menos importante. La derrota total de la causa que era suya en condiciones tan delicadas, dejaríalo en triste postura, poco menos que sin amigos, sin empleo, sin partido. Ni San Martín, cuya situación era tan semejante a la de los sublevados en Arequito, lo quiso en el ejército de los

Andes. Y la tardía expedición de Urdinenea, condenada al fracaso por la falta de apoyo del gobierno porteño, no podía, con su pasividad forzosa, disipar nubes amontonadas por su alma torturada en largos días de inacción.

Pero la actividad para él salvadora no tardaría. Una guerra que era como la justificación de su política del año 20, y como la rehabilitación de los vencidos entonces, había estallado en 1825 contra la previsión y la voluntad de los liberales de Buenos Aires, a impulsos del mismo sentimiento popular que provocara la sublevación de Arequito y la desobediencia de San Martín. Ella iba a darle la ocasión de revelar toda la capacidad de que se sabía dotado, y cuya forzosa ocultación le hiciese durante varios años sentir las angustias del talento no comprendido.

Empezó por completar en ella su educación profesional, mediante el trato con los militares del Ejército de los Andes, más técnico que el del Alto Perú, su única escuela. Luego combatió brillantemente en Ituzaingó, donde dió la carga decisiva que obligó al ejército imperial a retirarse, ganando en el campo de batalla sus charreteras de general y la confianza de Alvear que lo haría su jefe de Estado Mayor, poco antes de presentar su renuncia y de entregar el mando del ejército sin esperar la llegada de Lavalleja.

En los seis meses que median entre la vuelta de Alvear a Buenos Aires y la asunción del generalato en jefe por Lavalleja, nuestro héroe hizo los prodigios que señalaron su nombre a la atención y le obtuvieron la gratitud del país, y que luego darían a su carrera el sello característico. Convulsionado el país, poco podía el gobierno auxiliar al ejército que operaba en territorio enemigo, cerca de la costa del Atlántico, en medio de poblaciones hostiles, por una estación invernal cruda, y desprovisto de los elementos más indispensables de abrigo y subsistencia. El flamante general superó todos los obstáculos, gracias a ese genio de la organización que lo hizo famoso entre sus contemporáneos.

En el modesto salón del Fuerte de Buenos Aires, donde el gobernador de la provincia y encargado de las Relaciones Exteriores de la Nación tenía su despacho, Dorrego acaba de firmar la convención preliminar de paz entre la Argentina y el Brasil, ya ratificada por la convención nacional de Santa Fe. Al pasarle la pluma a su ministro José María Rojas y Patrón, exclama: "El general Paz salvó el honor de la Nación". Cuando el gobernador recordaba con tanta nobleza la actuación que seis meses antes había tenido su antiguo compañero de armas, estaba condenado en el ánimo de Paz. Y si éste no tardó des-

pués del acontecimiento en experimentar una decepción, como después de Arequito tratando en lo sucesivo de negar su responsabilidad en los preparativos de la revolución de diciembre, es indudable que la vió venir y estallar, no sólo con simpatía sino con alborozo. Su adhesión no fué la del militar que obedece órdenes de superiores desencarnados sino la de un entusiasta concausante.

Dos rencores lo extraviaron. Contra Bustos, el traidor a la causa federal en 1821, alentaba una ojeriza que en un principio había sido justa, fundada en la razón pública, pero que era lo contrario en 1828, después que Bustos había sido el gobernador argentino más deseoso de cooperar con San Martín o con Bolívar, y de los primeros en mandar contingentes de su provincia a la Banda Oriental. Contra Dorrego, militaba en la memoria de Paz el recuerdo de un joven oficial, valiente pero muy loco, que se burló de Belgrano cuando el maestro volvía del Alto Perú derrotado y procesado.

Pleitos de campanario y recuerdos de juventud provocaron adhesión tan errónea y trascendental. No bien estuvo en Buenos Aires pudo apreciar las escasas o nulas probabilidades de éxito de un movimiento dirigido por un militar más arrojado que inteligente y unos consejeros que tenían tanto horror de la responsabilidad como confianza en la hidalguía del ejecutor responsable. Los verdaderos directores del movimiento ejercían un despotismo sin freno, no sólo en la ley, sino en la realidad.

Su conducta en Córdoba sería mucho más hábil que la de aquéllos. Dió prendas a la opinión nacional, otorgando su confianza al enemigo más encarnizado de Rivadavia y del partido que ahora era el suyo: el presbítero Castro Barros. Comprendió admirablemente que una dictadura puramente militar no debe ser exterminadora sino conciliadora; que el espíritu faccioso es viable en los dictadores sólo cuando ellos surgen de un gran partido popular. Y después de vencer a Bustos y Quiroga ensayó esa conciliación con los caudillos cuyo principio aprendiera de San Martín y Belgrano como indispensable condición del triunfo exterior, y que había sido el móvil de su primera intervención en la política activa de su país.

Era el apogeo. El gran jefe militar, el político cuya prudencia contrasta en ese mismo momento con la desorientación de Lavalle, tiene cuarenta años. Es un apuesto mozo, de facciones regulares, con el bigote y la barba completamente rasurados. (Sus largas patillas no parecen tanto un sacrificio a la moda del día cuanto una muestra de su culto por los libertadores del país, que las

llevaron como él). Su brazo derecho es inútil, pero la invalidez no lo desfigura. A su edad, el triunfo es todavía un tónico para los primeros desfallecimientos que minan el optimismo natural, antiexperimental de la juventud. Y la gloria, en vez de ser un triste sucedáneo de venturas irrecobrables, multiplica las facultades fruitivas del hombre y desmiente por breve lapso la terrible palabra del viejo Testamento sobre la vanidad del todo.

La fisonomía abierta, casi risueña, que entonces tenía el joven jefe y que no mostraría nunca más en el resto de su vida, dicen de la inefable embriaguez. Después de Oncativo sentiríase como Bonaparte después de Marengo, como si la tierra se deslizara debajo de sus pies. Los arcos triunfales, el aplauso popular, las bandas militares; las fiestas mundanas, las ceremonias oficiales; la adulación de los hombres y la sonrisa de las mujeres, todo debía procurarle la sensación del ungido. El anciano puede ver en las muestras de su triunfo el resultado de la propia paciente labor. En un joven no hay conciencia de superioridad capaz de oscurecer la gratitud de un don que llega como era deseado cuando se lo esperaba sin motivo.

¿Enervamiento en el halago, confianza en la propia estrella, o incapacidad política fundamental? Sea una de esas la causa, sean las tres juntas, el héroe empezó a dar demasiada latitud para que sus lugartenientes emularan en el interior las violencias de hecho, ya sabidas contraproducentes, de Lavalle en Buenos Aires, y sus servidores de pluma las violencias de palabra que dificultaban todo intento de conciliación con los caudillos. Y al prepararse para la guerra acumuló en sus manos los poderes militares de las provincias coaligadas con la suya, pero no los políticos, únicos que podían haber hecho efectiva la cooperación militar bajo su jefatura suprema. Cuando le bolearon el caballo y él mismo cayó en manos de una partida enemiga, su liga estaba en vías de disolverse. Las provincias aliadas no cooperaban como lo habían prometido. La falta de opinión se traducía en el número creciente de los desertores.

1832. Está preso. Cavila sobre los hechos que precedieron inmediatamente a su captura. Recorre la cadena de circunstancias determinantes, para ver por qué eslabón pudo haberse roto antes de completarse. Probablemente pensaría que por ninguno. Ahora comprende hasta qué punto los revolucionarios de diciembre se equivocaron al apreciar el estado de la opinión nacional. Su sorpresa sería tan grande que, con los años, llegaría incluso a olvidar que compartió con sus conmilitones una engañosa ilusión.

En 1835, después de tres años de permanencia en la cárcel de Santa Fe, es trasladado a Buenos Aires. Advierte que ese traslado significa la declinación de la influencia de Estanislao López. Pero, con la óptica del prisionero político, no ve bien el proceso por el cual se va formando la autoridad nacional, mientras él se obstina en revolver cenizas del pasado. Ni las dulzuras inefables de la luna de miel pasada en la cárcel, ni de la vida de familia, ni el buen trato relativo que recibió durante los últimos años de su prisión, disipan las aprensiones con que había entrado en ella. Cuando sale en libertad asiste a un levantamiento contra el caudillo que resultó el verdadero beneficiario de su captura en 1832. El bloqueo francés, que era la causa del levantamiento, y de las contemplaciones que Rosas tenía ahora con él (para congraciárselo y arrastrarlo en su estela), no le parece una agresión incalificable, sino al contrario un instrumento de la propia liberación definitiva. Y huye a la Banda Oriental.

El ofrecimiento de una embajada que Rosas le hace llegar a la Colonia por intermedio de su familia, lo halla decepcionado ya de la recepción que le han hecho sus correligionarios emigrados. Pero no modifica su trascendental decisión. Su alma torturada, su temperamento caviloso, ofuscan su visión política. Desde 1820, él es un sospechoso para los unitarios, quienes han hecho circular, durante su prisión, rumores denigrantes acerca de su captura, dando a entender o diciendo libremente que había sido intencional. Consecuencias de sus dos evoluciones políticas anteriores. Una tercera (pasar al servicio de Rosas o simplemente esperar el fin del conflicto como neutral entre los dos partidos) implicaba el riesgo de una muerte civil.

Tragando humillaciones, desdeñado por Rivera y por Lavalle, seguro del fracaso que a éstos esperaba, se va a Corrientes a preparar un ejército de reserva con qué reparar los desastres previsibles. Gobernaba esa provincia un personaje cuya situación era tan compleja como la suya, Don Pedro Ferré. Éste había sido el federal provinciano que, en términos teóricos, planteara mejor el problema constitucional argentino, como arreglo equitativo de una economía desequilibrada. Además era enemigo de la libertad de cultos. Disposiciones suficientes para hacerle temer por igual el triunfo de Rosas y de los unitarios. Pero como no tenía dotes militares, debía servirse de generales unitarios para realizar la tarea de Sísifo que era su ideal estratégico en la lucha contra Rosas: rechazar las agresiones de éste a Corrientes sin tratar de ir a vencerlo en Buenos Aires. Y los generales unitarios, siguiendo la lógica de la lucha, tendían a pasar el

Paraná en cuanto dominaban la Mesopotamia. Así lo había hecho Lavalle. Así trataría de hacerlo Paz. Conflicto insoluble. No bien el vencedor de Caaguazú se hizo proclamar gobernador de Entre Ríos, para emanciparse políticamente del Gobernador de Corrientes, Ferré le quitó el ejército correntino, dejándolo a merced de una población hostil.

Primer episodio del triste final de un hombre que se pensó llamado a los más grandes destinos. A medida que su genio militar —ese genio que le había permitido no perder una batalla, por diversas que fuesen las condiciones del combate— se afirmaba más espléndidamente, la terrible situación política en que se hallaba colocado neutralizaba sus resultados. Era utilizado como instrumento, y hecho a un lado en cuanto se perfilaba como rival o era obstáculo para una transacción.

Su sensibilidad patriótica despertó cuando los emigrados más inescrupulosos negociaron pedazos del suelo patrio a cambio de la ayuda extranjera. Y entonces volvió a prestar al país un servicio tan grande como el de su jefatura interina del ejército nacional en el semestre final de 1827. Pero pronto se embotaba de nuevo. En 1845 aceptaría la ayuda del Paraguay, cuya segunda intención era separar a Corrientes de la República Argentina.

Eliminado de la Mesopotamia por el arreglo de los Madariaga con Urquiza, el General Paz se retiró al Brasil. Allí lo vió Sarmiento regenteando una triste fonda, a una legua del centro de Río, donde lo visitaban Pacheco y Obes, Andrés Lamas, y toda la emigración. Allí acabó la redacción de sus admirables *Memorias*, empezadas en Buenos Aires al salir en libertad en el año 1839, y en las que se cifran sus títulos más seguros a la inmortalidad. En efecto, son uno de los más grandes libros de nuestra literatura. Sin que lo parezcan, están admirablemente escritas. Sus numerosos galicismos y frecuentes errores gramaticales aminoran muy poco el valor de una lengua espontánea, de sabor más castizo que la de muchos escritores aparentemente menos afrancesados. Luego, sin aparato metafórico de ninguna clase, el estilo del general Paz es de impresionante plasticidad. El relieve no es resultado sólo de lo que vulgarmente se llama imagen. La representación artística no es el primor literario, sino la creación de mundos nuevos, sin que ningún elemento de la preceptiva sea desechable ni indispensable, sin que ningún método especial proporcione recetas infalibles para aquella creación.

Paz no tiene solamente la capacidad artística, sino también una soberana

facultad de juicio. Ya sea en materia militar, política, moral, etc., sus razonamientos son de absoluta objetividad. Todo objeto que pasa ante su vista es sometido a un riguroso examen poligonal, y hay algo del hábito científico, que dicho barbarismo indica, en la matemática gradación, la imperturbable minuciosidad con que examina todos los aspectos de un asunto. Paz nunca expone su opinión sin refutar las ajenas, viciadas por el espíritu de partido o de sistema. Y sin estar él totalmente desprovisto del primero o del segundo, tiene constante tendencia a superar los puntos de vista unilaterales que generalmente se dividen en dos grandes categorías. Es el hombre del tercer punto de vista, el específicamente filosófico.

Esa modalidad espiritual lo hace extrañamente persuasivo. Su completo examen de los problemas resuelve todas las dificultades que pueda presentar su propia solución, y al dar ésta, poco le queda al lector que objetar con fundamento. En eso son escasos los autores que, aun entre los mejores europeos modernos, le sean comparables. Y entre los nuestros, ninguno. Raro es el escritor que no mueva al lector a polemizar sobre ciertos puntos. Con las *Memorias* del gran cordobés no sucede lo mismo. Y si el lector tiene motivos de disentir con él, no los advierte sino después de haber terminado la lectura.

Esa característica debíala el general Paz a su formación en los institutos educacionales de la colonia, el colegio de Loreto y la Universidad de San Carlos, donde primaba la escolástica, cuya gloria incontestable en filosofía es el método expositivo de admirable objetividad, perfeccionado y divulgado por Santo Tomás. Cierto, la enseñanza colonial estaba divorciada del espíritu científico, divorcio que por otra parte no es forzoso, como lo prueba el neotomismo contemporáneo con su preocupación por las ciencias naturales. E indudablemente el ideal de la cultura sería armonizar aquélla con la metafísica. Pero la enseñanza moderna está divorciada de la filosofía, en su exclusiva dedicación al estudio de la materia, en su desdén por los métodos analíticos y expositivos de la escolástica, recibidos del mundo antiguo. Ahora bien: entre dos sistemas educacionales incompletos es preferible la formación puramente filosófica. Ya que si puede haber filosofía con una mala ciencia natural, es imposible que haya recta ciencia natural sin una buena filosofía. Libre del contralor de ajustadas categorías filosóficas, los estudios científicos degeneran en algo tan subalterno como lo que la crónica es a la historia y anidan más supersticiones que la escolástica vacía de ciencia natural de la vieja universidad cordobesa. Como uno de los

últimos productos de la enseñanza colonial, el General Paz conservó los hábitos mentales de buen razonamiento, de exposición imparcial, de moderación que ella habíale dado, y que lo distinguen notablemente entre los escritores argentinos.

Joven de veinte años al dejar sus estudios universitarios y tomar las armas en 1810, Paz fué contemporáneo de los hombres de la independencia y de las guerras civiles. Su inteligencia superior hace sumamente valioso el testimonio que nos da su libro sobre dos épocas decisivas de nuestra historia. El mérito artístico de su exposición nos apasiona por los hechos del pasado, los revive en nosotros. Su ecuanimidad nos da un hilo conductor para el laberinto de su natural complicación. La narración es en las *Memorias* amenísima. Se las lee como una novela. El escritor elige bien los detalles, reparte equitativamente el espacio entre los mayores, los medianos y los menores, a todos los sitúa diestramente en la amplia perspectiva de reflexiones generales, pasando siempre a tiempo de la representación concreta de los hechos a su interpretación causal y de ésta a aquélla, sin jamás perder el hilo de la narración.

Las *Memorias* son uno de los libros más desprovistos de egotismo con que cuenta el género, egotista por excelencia. El autor apenas da noticias sobre su familia, su formación, sus gustos. Y los datos personales que no podían menos de aparecer en él no están destinados a explicar a Paz en cuanto tal, como personalidad de excepción, sino a explicar a Paz en cuanto protagonista de los sucesos que narra. Lo autobiográfico en las *Memorias* es hermenéutica antes que panegírico.

Al pronunciarse Urquiza contra Rosas, su primer impulso fué juicioso. Resolvió no perturbar una revolución hecha por Federales y se estuvo quieto en Brasil durante varios meses. Pero el destierro debió hacérsele insoportable después de Caseros, al ver el alborozo de los emigrados, que volaban al Plata como las aves migratorias al calor de la nueva estación allí iniciada. Olvidó su propia importancia y que, como él lo pensara poco antes, su presencia en el lugar de una revolución encabezada por su rival Urquiza era más perturbadora que la presencia de los otros. Cuando llegó a Montevideo lo sorprendió sin motivo la noticia de estarle prohibido su traslado a Buenos Aires.

Pudo realizarlo después de la revolución anti-Urquicista del once de Septiembre, a cuyo servicio se puso. Aceptó una misión al interior, destinada a separar las provincias mediterráneas (donde él conservaba influencia) de la causa de Urquiza. Fracasado en ella, aceptó el ministerio de guerra. Tocóle

formar en una junta de defensa de Buenos Aires contra el ejército sitiador del Coronel Lagos, junta que logró un triunfo completo por los medios poco gloriosos de la corrupción, el soborno y la intriga. En cambio tuvo la satisfacción de combatir en la asamblea constituyente de que era miembro, y junto con Mitre, la constitución de Buenos Aires como estado soberano.

Retirado a la vida privada después de la asunción del mando por el primer gobernador constitucional de la provincia, murió en la Capital del Plata el 22 de Octubre de 1854, sin haber visto el fin de una segregación que él defendiera sólo como medio de dar al país entero una organización más liberal, pero que amenazaba con hacerse definitiva: tristeza suprema que armonizaba con la desventura que por tantos años persiguiera a un patriota digno de mejor destino.

JULIO IRAZUSTA

NOTAS

EL DRAMA, EXPERIENCIA METAFISICA

Bien puede parecer extraño, pero un drama de Gabriel Marcel quiere ser una experiencia metafísica. ¿Cómo un drama puede ser exaltado a tanto destino? Aunque sin la adecuada sabrosa lentitud, yo quiero insinuar esta posibilidad. Si nos fijamos bien, toda expresión desinteresada, cuando de veras es un *decir* y no cháchara o adornada vaciedad, dice algo en torno a las cosas esenciales. Si el acceso a las realidades esenciales fuera el oficio propio de un bienaventurado saber impersonal, la profundidad y el sentido no podrían venirle al arte (si de veras es arte, y no mísero deleite de gozadores adiestrados) sino como emblema, sino como pedagogía de la verdad: "il vero sotto favoloso parlare ascoso".

Pero las realidades esenciales tal vez no sean el don de una pura *ciencia*, y sólo consientan aproximaciones más concretas; a lo mejor, esas realidades sólo se revelan a un ser comprometido en ellas, y acaso a tal punto sucedan las cosas de esta manera que el ímpetu hacia las realidades esenciales sea ya un estar entreverado con ellas, un poseerlas en alguna manera y ser por ellas en alguna manera poseído. Tal sucede con nuestra cuestión más principal, la cuestión del ser, según Gabriel Marcel. Si quisiéramos consignar expresamente lo escondido en la exigencia del ser, si le prestásemos una voz y ella pudiera usarla para declararse, quizá dijese así: "Es menester que haya — o sería necesario que hubiese — ser, o sea que todo no se reduzca a un juego de apariencias sucesivas e *inconsistentes;* o, para retomar la frase de Shakespeare, que todo no se reduzca a una historia narrada por un idiota. En ese ser, en esa realidad

yo aspiro a participar ávidamente de alguna manera, y quizá esta misma exigencia sea ya en algún grado una participación".

El plantearse un problema así, en que el problematizador es tragado por la cuestión misma, y está esencialmente comprometido en ella, no es plantearse ya un problema, sino estar inmerso en un *misterio*. Del ser sólo puede hablarse como misterio, misterio ontológico.

Las aproximaciones al ser, a la cuestión del ser o al misterio ontológico no han de hallarse, conforme con esto, en un reino de *ideas*. Hace falta una aproximación concreta, o sea, en que todo mi ser esté comprometido. Ahora bien; hay estructuras espirituales que son la ocasión del ingreso del ser en el mundo, hay estructuras espirituales que obran la participación en el ser: tales, el amor, la fidelidad, la esperanza, y sus formas diversas. En todas ellas hay un excederse-hacia, un trascender-a; o sea, un *participar*. En todas ellas hay un "forzar estas puertas condenadas" de la mera subjetividad, siempre totalmente ocupada de sí misma, indisponible, por lo tanto, y, por eso, librada a la inquietud.

Si se entienden así las cosas, la existencia humana nos descubre en seguida un perfil dramático, sugiere su esencia trágica. Ya que el amor, la esperanza y la fidelidad, esas estructuras en que el ser está presente, de continuo son amenazadas por sus contrarios, el egoísmo, la desesperación, la traición. Así lo trágico visita la existencia humana en su más escondida esencia, y la define sustancialmente.

La obra dramática por su propia estructura tiene una justa y excepcional aptitud para hacer partícipes no sólo al autor, sino también al actor y al espectador, de la experiencia metafísica, experiencia metafísica que vive no de ideas, sino *encarnada* concretamente en situaciones. Por eso el meditador de temas metafísicos que es Gabriel Marcel se encuentra ser al mismo tiempo autor dramático. Ni drama "de tesis" ni drama "de ideas". "En el drama y a través del drama el pensamiento metafísico se aprehende a sí mismo y se define *in concreto*".

De esta manera, el drama se exalta a la dignidad de *misterio*, como ya lo fuera el "misterio" medieval. Allí, más lejos de la "catarsis" obrada por la tragedia antigua, el espectador es llamado a una participación vivificante en el drama de la salvación operada por el Cristo, salvación en que su ser está comprometido. En manera igual, sólo que en un horizonte en que conviven

lo sagrado y lo profano medievales, el drama de Gabriel Marcel, verdadero *misterio* en su esencia y no por reminiscencia, quiere ser una *experiencia metafísica.*

Gabriel Marcel ha insistido últimamente en el "morir a sí mismo" y en la muerte del ser amado como forma de acceso al misterio ontológico. Entonces "el contrapeso ontológico de la muerte no puede residir sino en el uso positivo de una libertad que se hace adhesión, es decir, amor. Mas al punto no sólo la muerte es contrapesada, sino que es trascendida. Lo metaproblemático (el misterio) es lo trascendente".

"Bajo las especies concretas de lo trágico — dice correctamente el Sr. Gastón Fessard, en la prolija introducción al drama — son (éstos) los mismos supuestos que analiza *La Soif* *. El suplicio de la *inminencia* es el que abruma a todos los miembros de esta familia Chartrain sobre la que planea el recuerdo de un drama oscuro. Stella lo sufre más que los otros, esta joven de veinte años que se obstina en descubrir la verdad sobre su madre muerta en encierro, acaso demente, después de haber intentado envenenar al padre. Pero la dialéctica concreta que hace aparecer poco a poco el medio de trascender esta *inminencia* se realiza entre su hermano mayor Arnaud y Eveline, la mujer de treinta años que se ha casado con el padre de aquéllos, más por afección a los hijos que por amor al padre. El suicidio quizá no acecha a todos estos seres, pero está ya de algún modo prefigurado en la manera en que viven los unos respecto de los otros desuniendo los vínculos de la comunidad que son los únicos que podrían satisfacer su necesidad de amor. Desencantada de su marido, Eveline llega, por su sed de afecto, a sentirse inclinada hacia su hijastro Arnaud. Pero la solución se descubre cuando éste le hace saber a Eveline que está decidido a renunciar al mundo entrando en una orden religiosa algunas semanas más tarde".

El "morir a sí mismo" y la muerte del ser amado para los demás ocasiona una participación en el misterio ontológico, y liberta a estos seres de la carga de la *inminencia,* restableciendo la comunidad y el amor que son consistencia de ser:

Arnaud.

Ante el viviente que perora y gesticula, Eveline, ¡si supiésemos evocar al que mañana estará yacente!

ANGEL VASSALLO

* *Desclée de Brouwer,* 1938.

FRANCIS JAMMES

No quería morir en septiembre. ¡Qué lindo el poema en que deja traslucir calladamente su temor a tener que marcharse antes que las golondrinas! Dios (que tanto lo había escuchado) le concedió pasar de esta vida a la otra poco tiempo después. No ha terminado aún la novena de las Ánimas, y en el aire del otoño tiembla el sonido de las campanas lugareñas y de los cantos en que los labradores piden al Señor que los libre del rayo y de la *subitánea muerte*. La montaña vuelve a su viento y a su nieve. La luz es como la de las estampas. Y en la noche, cada vez mejor y más grande, los pinos acercan el mar. El paisaje de Orthez abandona lentamente sus últimos oros, apaga su fuerza musical y se va encerrando con amor en un silencio de estrella, para no turbar el primer sueño del hombre que lo cantó para siempre.

Mientras reabro sus libros, un poco polvorientos ya, me pongo a recordar la época en que los leí por primera vez. Y me veo, allá por el año 1921, en una aldea de Orense o de Lugo, reflexionando sobre su valor y su alcance. Conservo todavía en la memoria la ventana que se abría frente al castillo del mariscal Pardo de Cela o aquella otra que miraba largamente las piedras dormidas de Santa María de Amarante mostrándome hombres y cosas como los que tienen vida y nombre en la obra de Francis Jammes. No sólo el mismo paisaje y los mismos rostros vigorosamente simples, sino también la misma luz y el mismo movimiento interior de las almas. Me conmovía de veras ver transfigurada en hermosura poética la realidad humilde que vivía delante de mis ojos (los trabajos y los días del campo, los amores sencillos, las pasiones desnudas) y descubrir, entre aquellos versos, perfiles que me eran familiares y voces parecidas a las que sonaban a mi alrededor. Este pastor de nombre francés era igual al pastor de nombre gallego con quien conversaba yo todos los días; este abad hablaba como el señor cura del pueblo, y no era mejor latinista; este notario podía ser confundido con el de la villa próxima por su lentitud y su paraguas; este paralítico se parecía bastante al que traían en un carro los días de feria para enternecer el corazón difícil de los chalanes; esta señorita le había arrebatado su gran sombrero de paja con largas cintas flameantes a la señorita de aquella casona blasonada; este mozo iba detrás de sus bueyes de bronce con la misma dignidad que los que yo veía regresar

todas las tardes a la aldea. El drama entero del pequeño mundo campesino (con su felicidad y su melancolía, con su miseria y su gloria, con su buen sol y su mal diputado) cabía para mí en aquellos versos, agrios y fuertes como el queso de la montaña. Diecisiete años después pienso, como entonces, que sólo gozando y sufriendo profundamente el campo y sintiendo con el corazón el latido del corazón de su pueblo es posible reflejar uno y otro con la belleza definitiva que tienen los versos de Francis Jammes.

En la poesía francesa contemporánea, tan dócil generalmente a los ficheros infalibles y a los cuadros sinópticos muy bien peinados, el autor de *Clairières dans le ciel*, que fué hombre de honesto escándalo desde que hizo irrupción en las letras (cuando la oferta de vidrieras góticas y de princesas enamoradas era realmente alarmante), Francis Jammes, digo, resiste de mala gana el menor intento de clasificación. En el sonido tradicional de su instrumento hay a menudo notas inesperadas (y no siempre biensonantes) que dan a su música un aire de música sin historia, sin antecedentes, sin filiación: un aire que maltrata los cánones y hace volar los catálogos pero que tiene el ímpetu y la frescura del aire de la vida. Yo creo, sin embargo, que donde hay que buscar el secreto de la originalidad de Francis Jammes no es tanto en el timbre de su canto como en el hecho (acaso único) de haber podido elaborar una poesía de extraordinaria calidad sentimental con el idioma de la conversación (sin eludir en éste lo irracional y lo inerte), y en la rarísima circunstancia de haber logrado fijar la voz de su provincia una vez depurada de todo rastro de folklore y elevándola de lo particular a lo universal con una voluntad vivísima y trascendente. Francis Jammes era demasiado artista para dejarse encantar por las sirenas del costumbrismo y demasiado hombre para no sorprender en el color local el color (y el calor) del mundo.

Entre los dos grandes ríos que fecundan la poesía francesa y que son, a mi juicio, el cartesiano de Paul Valèry y el aristotélico-tomista de Paul Claudel, veo un poco perplejo a este buen notario de las nubes, con la barba y la imaginación en el viento de los Pirineos y la fe católica bien adentro del corazón. Así estará también en el cielo de Europa, junto a dos hombres que amaron y cantaron cristianamente a los seres humildes: Jacopone da Todi con el alma encendida y Charles Péguy con la pobre frente agujereada.

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ

Crítica de Arte

VÍCTOR PISSARRO

Amigos del Arte rindió un homenaje póstumo a Víctor Pissarro (1891-1937), organizando en sus salas una exposición de un centenar de óleos, acuarelas y dibujos seleccionados con rigor para presentar un conjunto de la obra del artista fallecido en sus mejores y más significativos aspectos. Quedará, como testimonio de la estima y el afecto que supo merecer Pissarro y como documento para la historia de la pintura argentina, un catálogo ilustrado de la muestra, con un prólogo sentido y sobrio de Leopoldo Marechal, que fué editado por la mencionada asociación. Merecía el pintor desaparecido este amistoso tributo. Su obra se destaca en el panorama de nuestro arte nacional por su evidente sinceridad, por su entrega total a una sensibilidad aguda, directamente expresada en repentinas y breves anotaciones. Por su aspiración a la consonancia con su época, por su febril empeño en asirlo todo, en abarcarlo todo en su tembloroso abrazo de tierno y de exquisito.

La pintura no se presta a engaños: es espejo fiel de las virtudes o los vicios secretos de su autor. Por eso, después de recorrer las primeras salas de la exposición, examinando aquellos paisajes y aquellas figuras, escuchando su confesión silenciosa, cuando se llega al último recinto en que, sobre un caballete, está colocado el autorretrato de Pissarro, se encuentra quien no conoció al artista ante la efigie que esperaba ver: voluminoso cráneo, ojo pequeño y velado de tristeza, nariz grande de ser bondadoso, labios finos y trémulos de emotivo, mentón sin energía. La efigie de un hombre en que el cerebro y el corazón eran más grandes que la voluntad y, por ende, que la facultad de realizarse plenamente. Fué Pissarro un francotirador, un cultor solitario de la pintura. Ajeno a todas las escuelas, aparentemente insensible a las últimas inquietudes plásticas, desprovisto de recursos técnicos sólidos y vagamente orientado aquí y allá por algún maestro contemporáneo, pero dotado, en cambio, de extraordinarias dotes de adivinación que le facultaron para crearse una escritura independiente, medios de expresión que cuadraban bien con su temperamento. Sentía el espacio y la atmósfera; tenía un ángulo de visión original; percibía la grandeza de un

paisaje y la psicología de un individuo, y sabía subrayarlas a grandes rasgos, con la súbita inspiración y el grafismo breve que le caracterizan. Su cromatismo en tono menor, enemigo de los contrastes — algo monótono quizá, y sin esa limpieza aporcelanada de los grises que es el don de los grandes pintores nórdicos — asimismo representa bien al delicado que Marechal describe a base de observaciones personales. Es significativa, en este sentido, la tela titulada "Interior - Sanary" (Nº 10): esa vasta habitación rosa "fané", con su piano y su gran escritorio antiguo, cargada de real intimidad, y su ventanón que la comunica con un paisaje gris y verdoso de aldea, mar y montaña, es en su sobriedad descriptiva un canto a la felicidad humilde, y tiene la gracia de ciertos recuerdos cargados de añoranza. Pissarro, desde luego, comprendía esos rincones apacibles de Provenza en que la vida se desarrolla dulcemente, sin emociones fuertes. Y cuadraban a su alma melancólica los sordos fulgores del otoño. Por eso, "Aldea sobre el Loing" (Nº 29), con sus árboles rojos y sus casitas de techo de teja, es un apunte sensible y fiel de la comarca bendita que rodea a París. "Moret sur Loing" (Nº 27), una de las imágenes más poéticas de la muestra — toda en colores de aurora, — "Paisaje de Moret" (Nº 35) con sus chiquillos jugando al fútbol frente a un augusto edificio del Renacimiento, otra vista de Sanary (Nº 16), gris y verde, lavada, con sus añosos árboles retorcidos y recortados sobre un fondo de montañas, y por fin la "Casa de Cecilia Sorel" (Nº 4), al amparo de una redonda colina arbolada que se alza sobre un mar tranquilo y pálido (insensiblemente se transforma en cielo, allá en el horizonte) — son testimonios todos de que Pissarro fué un artista muy puro y receptivo, abierto a las sugestiones de los más diversos ambientes. Eso confirman sus acuarelas de Chile, Córdoba y Mar del Plata, o de distintas regiones de Italia, en que, con dibujo febril e inseguro, con colores muy líquidos y premiosa pincelada, quiso captar al vuelo todas las imágenes del mundo.

Consiente el paisaje — y sobre todo transcripto con procedimientos de instantánea — libertades que mal se justifican en la figura y el retrato. Y al cultivar estos géneros, más exigentes en materia de definición, Pissarro puso de manifiesto sus virtudes de sensibilidad y de inteligencia, pero también sus defectos de inestabilidad y de flaqueza, sus grandes lagunas técnicas. Por de pronto es más visible en sus figuras que en sus paisajes su inquietud, su indecisión en cuanto al procedimiento apropiado para la consecución de sus fines. Aquí, un desnudo empastado con aspiraciones al vigor de ejecución y la fuerza

del color; allá, una efigie de hombre, simétrica y estilizada al extremo, con acentos expresionistas de vivo interés; más lejos, la preocupación insólita del claro-oscuro y acaso de una especie de clasicismo analítico; o de pronto, en un rostro de mujer, una aspiración geometrizante y constructiva que muy luego se resuelve en un impresionismo "repentista" a lo Bonnard.

En suma, esta retrospectiva, si fuera de obras de un joven no llegado a la madurez, nos dejaría un rencor contra la suerte que a menudo destruye magníficos destinos. Parece una promesa, una espléndida promesa. Pero Víctor Pissarro desapareció a la edad de 46 años. Mucho era de esperarse de él aún, en las líneas estrictas de lo ya realizado, pero es dudoso que jamás pudiese llegar mucho más lejos. Cierto es que poseía virtudes esenciales del artista — capacidad de emoción, originalidad, sentido plástico — pero carecía de ese mínimo indispensable de oficio, como dibujante y como pintor, que se requiere para la creación de lo perenne. Abundan en sus cuadros los memorables aciertos — (ese puente de hierro del "Paisaje - Francia" (Nº 5), propiedad del Museo de Rosario, es uno de los más agudos) — pero dan la sensación de ser milagrosas "coincidencias" y no el fruto de una voluntad certeramente aplicada a un propósito. Desde Monet en adelante, el "métier", en su sentido tradicional, ha sido despreciado por los pintores independientes. No quieren — y sin duda tienen razón — acudir a las soluciones "ne varietur" que para todos los casos ofrece la Escuela. Pretenden plantearse cada vez de nuevo el problema de una mano, un rostro, un árbol o una flor, sin acudir a la receta, y resolverlo a su modo. Así lo exige el nuevo concepto de la personalidad. Pero todos los independientes que han descollado del 1870 a la fecha, en todas partes del mundo, reemplazaron aquel oficio convencional desacreditado por otro oficio — el propio — laboriosamente conquistado en años de afanosa lucha e investigación. Así tenemos los inimitables "métiers" de Degas como de Cézanne, de Matisse como de Chirico o Lhote. Para Víctor Pissarro, esa cuestión de la técnica no se planteaba. Un trazado rápido, espontáneo y a menudo defectuoso, el color transparente y sin densidad, aplicado en grandes superficies lisas, o la pasta rugosa chupada por el cartón le bastaban, sin retoque ni mayor esfuerzo, para hacer surgir una imagen sensible pero escueta. En ningún momento se advierte el deseo de ir a lo hondo, de hacer vibrar las cuerdas profundas, de cumplir, en suma, heroicamente, promesas balbuceadas en la emoción del momento. Tal indiferencia por los medios de expresión hizo de Pissarro más bien un espec-

tador privilegiado de lo bello, un catador muy fino de todo lo conmovedor del espectáculo del mundo, que un creador verdadero de cosas hermosas. Hermoso era, sin duda, lo que veía y adivinaba. Él lo gozaba, sin preocuparse mayormente por transmitirlo con intensidad a los demás. Hay espíritus así, llenos de talento, que la soledad ha vuelto taciturnos. Hablan más para sí que para el interlocutor, y no se cuidan de saber si para éste tienen sus sintéticas frases tanto poder de evocación como para ellos mismos. Empero, tenía Pissarro visiones tan bellas que mucho de ellas se comunica al espectador como un eco, como un perfume suave.

MIGUEL C. VICTORICA

Veintiocho años de la vida de Miguel C. Victorica estaban representados en la retrospectiva de su obra que organizó el escultor Falcini, director del Museo Municipal de Bellas Artes, en la sala de exposiciones del Concejo Deliberante. Un conjunto muy homogéneo, muy significativo, que ilustraba bien la tendencia tan personal del artista. Treinta y dos pinturas, fechadas año tras año desde el 1910, describían la lenta y segura evolución de ese "fauve" argentino que no lo es porque imite a los "fauves" franceses, sino porque coincide naturalmente, ineludiblemente con éstos por ser, como ellos, el producto de determinada época y determinado ambiente, de determinado régimen de vida y determinado sector social. Por eso, el arte de Miguel C. Victorica es con sus aciertos y sus deficiencias diversos, una de las cosas más auténticas que ha producido nuestro país, y, en el orden nacional, debe interesarnos tanto — sean cuales fueren los valores artísticos que atribuyamos a cada cual — como la obra de un Matisse o un Vlaminck. La generación de estos pintores franceses bajó a la liza en un momento en que la pintura llegaba al extremo límite de la anemia. Su rica sangre plebeya y su desenfrenada energía vital vigorizaron el arte y le dieron un acento más impulsivo y popular, que por cierto contrastaba con todos los almibaramientos anteriores. Indiferentes a la verdad trivial, enamorados de colores violentos y abigarrados, de la pincelada rabiosa y de la extrema simplificación, influídos por las enseñanzas de Gustave Moreau, que sólo creía "en lo que no veía y lo que sentía", lo deformaban todo, lo exageraban todo, desde el tono hasta la forma, con tal de ser directos y robustos.

De estos excesos — muy luego coartados y disciplinados por el cubismo — se desprendía sin embargo una extraña e ingenua poesía, una alegría de vivir y de crear, un algo cálido y sano como la música y los chillidos y el movimiento de las verbenas.

Victorica, pintor bohemio, popular, espontáneo, que halló su "medio" favorito en la populosa Boca, es un hombre de aquella generación que, renegando del impresionismo, en realidad hacía un impresionismo un poco más violento que el de sus predecesores, e introducía en él una novedad: el arabesco. Cuando llegó a París, allá por el año 1911, estaba ya predispuesto a absorber en el ambiente — y no por mera imitación de algún artista de éxito, sino por inevitable osmosis — aquellos tónicos fuertes con que se trataba de fortalecer un arte en decadencia. Adoptó el — entonces — nuevo modo de expresión, que cuadraba admirablemente con su temperamento, y se mantuvo fiel al mismo hasta hoy. Con un progreso constante en la realización. Esta constancia en no desviarse es, por lo demás, la prueba de que el capricho o la moda nada tuvieron que ver en la libre elección de su ruta, y revela que Victorica pertenece a la alta categoría de los sinceros y los incorruptibles. Quiso el destino encauzarle en una tendencia que no sólo no ha "hecho escuela" sino que es vigorosamente combatida por los jóvenes de hoy, mas ninguno de éstos le niega la realidad de su talento, el valor de sugestión de sus lienzos que tienen el encanto de lo inconcluso, la diversidad y la armonía certera de su colorido, el poder expresivo de sus retratos, en que la figura humana queda reducida con maestría a pocos rasgos esenciales, — a veces con su substratum de ironía — y sus cualidades de "pintor" libre, rebelde a la disciplina de la línea y el contorno, para quien las formas siempre rebasan y se funden en una sabrosa y fina amalgama cromática. Como obra incomparable en el conjunto, se destaca esa efigie del "Secretario" (Nº 26) casi chinesca en su admirable síntesis y su policromía de tonos suaves. Otros retratos, el del Dr. Cisneros, el de "Un médico" (Nº 23), ponían de manifiesto esa vehemencia elocuente de Victorica en la descripción del tipo humano, mientras un "Desnudo" (Nº 12), con todas sus fallas de construcción, salvadas por la gracia, era testimonio de la tumultuosa riqueza de temperamento que vuelca el pintor en sus lienzos más borrascosamente abocetados.

Una sorpresa de esta exposición consagratoria, en que se vieron muchas de las mejores obras conocidas de Victorica, fueron sus más recientes paisajes, como "La Parroquia", "Primavera" y "Torres de Santo Domingo", aladas evo-

caciones al óleo o al temple, vivas y alegres de color, con una nueva y mayor independencia de factura. Toda la finura del artista aparecía allí unida a su visión peculiar de las cosas y su comunión con los más humildes aspectos de la naturaleza.

Y al mismo tiempo, junto con todos esos valores innegables de su talento, la sensación vivísima de que el arte de Victorica representa, aunque con brillo, un período decadente del cual la pintura, por fortuna, ha logrado salir.

JULIO E. PAYRÓ

Música

PRIMAVERA EN EL COLÓN

Es difícil escapar al ritmo secular de las estaciones. Ni siquiera el Colón puede eludirlo, y para no aparentar menos que los ceibos y jacarandaes de la plaza vecina que se cubren de flores rojas y azules, año tras año a sus barbas — cuando parecía que iba a dormirse con sus butacas desiertas sumidas en la oscuridad, cediendo a todo el opio acumulado durante el invierno —, ha reverdecido vigorosamente gracias a la batuta de Juan José Castro. Dos programas sinfónicos bellísimos, ejecutados con absoluta probidad artística y profundo sentido musical, demostraron nuevamente que tenemos en Castro un director de alta jerarquía, por quien bien valdría la pena hacer entrar en juego los preceptos más elementales de un nacionalismo bien entendido.

Así pueden resumirse los dos conciertos de primavera a que acabo de aludir. Y es preciso decirlo sin ambajes: conjuntamente con el estreno de la *Pasión según San Juan*, la *Coronación de Popea* y el ciclo Beethoven, a cargo de Backhaus, constituyen las únicas notas de auténtico valor que se nos han ofrecido durante el transcurso de la temporada.

Castro, a diferencia de algunos directores importados, no convierte en pantomimas las partituras que dirige ni saca a relucir sus entrañas con gesticulaciones dramáticas. Tampoco se da por satisfecho entregándose a la explota-

ción más o menos remunerativa de los valores seguros del "viejo fondo sinfónico", como lo llamara con tanta gracia Debussy. Familiarizado con los movimientos de arte verdaderamente significativos, pone al servicio de todas las corrientes musicales que ha engendrado el corazón y el espíritu de Europa, sin ningún *parti-pris* de fechas (siguiendo el ejemplo inolvidable de Ansermet), sus recursos de técnico excelente y su clarísima inteligencia de los textos y estilos más diversos. Estos dos programas — de primavera sin cuento — incluyeron los *Tres Nocturnos* de Debussy, la *Sinfonía Elegíaca* de Malipiero, el *Juego de Naipes* y la *Sinfonía de Salmos* de Strawinsky, en armoniosa vecindad con el *Concierto de piano* de Schumann y las *Variaciones* de Franck, además de dos obras de Rodríguez y de Rogatis, bien elegidas dentro del repertorio argentino.

No es del caso repetir a destiempo lo que subrayó la crítica al día siguiente de cada concierto. Innecesario señalar la ejecución impecable de ambos programas. A los que tuvieron oportunidad de asistir al espléndido concierto de la Wagneriana, que incluía el *Retablo de Maese Pedro,* Castro les dió una nueva demostración de haber asimilado totalmente una técnica sin fallas en la dirección orquestal.

Resulta imposible, sin embargo, no dejar constancia del efecto prodigioso que causó la *Sinfonía de Salmos,* vertida conforme a las intenciones del autor: es decir con voces de niños y de hombres.

Esta obra, de la que Nadia Boulanger no vaciló en afirmar que tiene su sitio asegurado en los anales de la música al lado de las *Pasiones* de Bach, fué preparada con riguroso cuidado. Su ajuste resulta extremadamente difícil. Por mi parte, no puedo evitar que me invadan los más serios temores siempre que voy a escuchar el *fugatto* con que se inicia la segunda parte y otros pasajes corales e instrumentales, igualmente peligrosos. Esta vez casi todos los miedos se esfumaron, ante el orden y la seguridad que se pusieron de manifiesto durante los ensayos. No olvido, por cierto, las bellísimas versiones de Klempperer y del propio autor, pero debo puntualizar que la versión de Castro nada tuvo que envidiarles. Las voces blancas y diáfanas de los niños — justísimamente afinadas, espléndidas en los ataques, llenas de frescura y de entusiasmo — dieron tal elevado vuelo a estas páginas de carácter profundamente espiritual, que la *Sinfonía* entera terminó planeando en las alturas al compás pausado de las arpas,

pianos y timbales, sobre los cuales se multiplican las armonías inauditas y celestiales del final.

En cuanto a *Juego de Naipes*, puede decirse que sólo una absoluta asimilación del estilo strawinskiano le ha permitido a Juan José Castro (únicamente con 4 ensayos para un programa que comprendía también los Nocturnos) darnos de esta partitura una versión tan ajustada a su espíritu como a su letra endemoniada; tan respetuosa de su concepción impecable como clara en la transparencia de sus planos orquestales y justa en la vivacidad mordaz de sus ritmos bien marcados.

Con respecto a la forma en que *Juego de Naipes* fué recibido por la mayor parte de la crítica, creo interesante recordar que casi sin excepción, a los cuatro vientos y en ambos lados del Atlántico y otros mares menores, se han esgrimido contra cada obra nueva de Igor Strawinsky sus composiciones anteriores. El público y los críticos, ante las feroces arremetidas del *Sacre*, se atrincheraron tras el *Pájaro* y *Petrouchka;* cuando lo hubieron digerido, negaron sucesivamente *Renard, Bodas* y el *Soldado.* Lo mismo sucedió al estrenarse *Pulcinella, Apolo* y el *Beso del Hada* (esta última sigue siendo blanco del amable desdén de las gentes, por no hablar de las injurias), y así ha continuado ocurriendo hasta el Concierto últimamente estrenado. Después de todo, no ha de asombrar demasiado que treinta años de invención constante despisten a unos y a otros. Cierta ingenuidad, en los tiempos que corren, debiera entenderse como una bendición del cielo.

En el caso de *Juego de Naipes*, mientras algunos reclaman el ballet en escena para comprender las especulaciones — nada más que musicales — del compositor, otros se manifiestan sorprendidos ante tal recuerdo de Rossini, que sólo atinan a explicarse como una impertinencia. Asimismo, hay quien objeta la calidad de las ideas de que Strawinsky se sirve en la composición de esta obra, reconociendo, empero, la forma impecable e ingeniosa con que las trata y alabando la habilísima *mise en œuvre* de una materia tan pobre. Esta crítica merece cierta atención, pues permite recalcar una de las características singularmente geniales del arte de Strawinsky, evidenciada en varias de sus composiciones y sobre todo en *Juego de Naipes*: el propósito deliberado de trabajar con motivos musicales de aparente intrascendencia, a pesar de lo cual (y por obra de su genio inventivo) surge repentinamente de entre sus manos un maravilloso edificio sonoro que prueba, más que nunca, la inagotable fuerza creadora del músico,

capaz de extraer de los elementos más modestos bellezas inconmovibles *. Por otra parte, ya lo apuntó Gide cuando escribía: *los grandes espíritus tienden a la banalidad.* Quienes formularon la objeción mencionada podrían igualmente recordar el sabio aforismo de Cocteau: "Una Sagrada Familia no es, necesariamente, una Sagrada Familia; es también una pipa, un medio litro, un juego de naipes (extraña coincidencia), un paquete de tabaco".

Otra de las novedades ofrecidas por Castro fué la *Sinfonía Elegíaca* de Malipiero, en la cual el músico italiano parece encontrar — como lo indicaba justamente una nota del programa — la expresión adecuada y feliz de sus ideas y de su sensibilidad mediterráneas. Sus cuatro tiempos, muy bien escritos y equilibrados, son de expresión clara y sencilla, alternativamente fresca y grave, según el carácter de cada parte, pero siempre extraordinariamente serenos. Con esta obra y con su anterior Sinfonía en cuatro tiempos como las cuatro estaciones, la música italiana (tan viviente y admirable en otros aspectos) se incorpora por intermedio de Malipiero a las grandes formas sinfónicas de las cuales se había mantenido — preciso es reconocerlo — particularmente alejada. Y se incorpora con características que están dentro de la mejor tradición del arte latino.

Cabe destacar la buena actuación de las señoras Lia Cimaglia de Espinoza y Elsa Piaggio de Tarelli, que tocaron las *Variaciones Sinfónicas* de Frank y el *Concierto* de Schumann, virtiéndolos con eficacia dentro de sus respectivos estilos. La orquesta del teatro puso el mayor empeño y estuvo a la altura de su excelente y justa reputación, a pesar de las condiciones desfavorables en que le toca actuar. Los instrumentistas, acostumbrados durante buena parte del año a salir del paso de cualquier modo, dada la precipitación con que se desenvuelve la temporada y el continuo cambio de métodos de trabajo y de manos (y en ocasiones ¡qué manos!), demuestran sus posibilidades tan pronto como se encuentran frente a un director. Estos instrumentistas son lectores notables. Pudo comprobarse en el primer ensayo de *Juego de Naipes*, cuando la obra, pese a su dificultad, se fué organizando rápidamente después de media hora de trabajo.

Un tejido de ilusiones, complicado y frágil como el de los sueños, me induce a pensar que no ha escapado a quienes manejan este teatro de música — donde suelen acordarse de ella más vale tarde que nunca — la verdadera significación

* Y a este respecto es del caso recordar las prodigiosas 33 variaciones que el genio de Beethoven extrajo de un trivialísimo vals de Diabelli.

que han tenido ambos conciertos. Asombra, en efecto, en momentos en que parece que asistiéramos a una desnutrición de la cultura, abaratada por el film, la radio y otras propagandas, que haya un considerable número de personas siempre listas para la música. Tal vez por necesidad fisiológica y sin preocuparse del curso de las estaciones (ya sea abril o noviembre), estas personas acuden como por milagro a los buenos conciertos, sin recordar si ha entrado o no en vigencia el horario de verano. El verano, como se sabe, es el purgatorio natural de los aficionados a la música, dadas las consecuencias desastrosas que apareja la política de puertas abiertas, por donde el caudal de tangos, rumbas, rancheras y demás infecciones, más o menos localizables, salen desde cada ventana a zarandearse por el barrio.

Y esperemos, para terminar, el día en que alguien piense en las ventajas de que un músico — pero un músico de veras — se encuentre al frente del Colón. Sin embargo, no sin alguna melancolía, recuerdo que Debussy — cuyos *Nocturnos* surgieron eternamente frescos en la primera de las dos noches memorables — indicaba la necesidad de que un músico rigiera los destinos de la Ópera de París. Lo indicaba hace cuarenta años. Se me ocurre que la Ópera, como el Colón, seguirán aguardando su músico.

E. B.

Documentos

ENCUESTA SOBRE EL ESPÍRITU Y EL LENGUAJE DE LA NOCHE

Eugene Jolas, el director de *Transition*, ha formulado las siguientes preguntas a un cierto número de escritores ingleses y norteamericanos:

1. ¿Cuál ha sido su sueño reciente más característico (o sueño diurno, alucinación del entresueño, fantasma)?

2. ¿Ha observado usted algunos mitos o símbolos ancestrales en su inconsciente colectivo?

3. ¿Ha sentido usted alguna vez la necesidad de un nuevo lenguaje para expresar las experiencias de su espíritu nocturno?

SHERWOOD ANDERSON:

1) Me parece que mis noches y mis días vienen juntos, prosiguiendo la noche, casi invariablemente, los pensamientos del día. Hay en esto una cuestión de salud — una corriente buscada, a menudo activa y quizás adormecida. Hay frecuentemente visiones — rostros de personas viejas y jóvenes, que aparecen uno a uno, a veces lentamente, a veces con rapidez. Tienen algo acusador, y pienso en ellas como en personas ansiosas de que yo cuente sus historias.

2) No conozco ninguno.

3) No. Creo que el idioma tal cual es ofrece infinitas oportunidades, aun no aprovechadas por mí.

KENNETH BURKE:

Apostaría a que usted recibirá una cantidad de respuestas desconcertantes. Nuestros muchachos, a este respecto, son muy irreverentes. Tienen que serlo o se asustarían y tienen miedo de asustarse. No hay lugar para ello en la *Weltanschauung* de las comodidades modernas.

Los sueños de un escritor tienden a ser groseras caricaturas del trabajo a que se halla entregado. Por lo tanto, habrá que tomarlos como son. O podría usárselos con fines admonitorios. De tiempo en tiempo, durante varios días, un sueño nos imprime un estado de ánimo especial. ¿Es que realmente nos imprime ese humor, o lo teníamos

ya y el sueño solamente lo ha cristalizado? No lo sé. En ningún caso narraré los míos: ofrecerían una pista demasiado buena para presentarme adversamente ante los ojos de los demás. Si el enemigo quiere encontrar una caricatura de mi obra, que la desentierre por sí mismo.

En esta forma eludo su primera pregunta. En cuanto a la segunda: No creo que haya "mitos y símbolos ancestrales". Los símbolos se repiten porque en la vida de cada hombre vuelven a presentarse las mismas *situaciones*. Por ejemplo: uno puede soñar con ciertas cosas como el fuego o las montañas, o puede soñar que lo persiguen, como soñaban los hombres hace miles de años, porque uno tiene la misma clase de cuerpo que ellos tenían y le suelen ocurrir las mismas aventuras. Las situaciones, por lo tanto, son "ancestrales", y los símbolos que les corresponden siguen surgiendo de nuevo. Así, análogamente, no tenemos "inconsciente colectivo". Tenemos un "consciente colectivo" (nuestro espíritu está formado en gran parte por materiales forenses o *públicos*, fundados en el lenguaje y en las normas de cooperación social de la cual nace el lenguaje). En nuestros sueños, diseñamos privadamente sobre este material público, desfigurándolo grotescamente, quebrándolo y volviéndolo a componer de otra manera, para conseguir "perspectivas por medio de la incongruencia".

Y esto me lleva al tercer punto, el único en que me siento capaz de dar algo así como una respuesta directa. No veo porqué razón no podríamos tener vocablos para expresar la vida nocturna de nuestro espíritu. Especialmente cuando hay sonámbulos a nuestro alrededor y cuando nuestro conocimiento de los sueños puede, a través de la extrema, supersimplificada, caricaturesca calidad de los sueños, darnos pistas valiosas para conocer la forma en que las personas son hipnotizadas mientras están despiertas. También se podría encontrar una cierta clase de emisión que provoque su "réplica automática", como si uno fuera simplemente uno de los perros de Pavlov. El conocimiento de estos procesos nos ayudaría a ponernos en guardia contra ellos en situaciones prácticas, en las cuales — salvo que se estuviera prevenido — podrían inducirnos a una réplica equivocada. Uno puede ser belicoso, por ejemplo, no porque la belicosidad fuera a producir el resultado deseado, sino porque la situación es tal que lo hipnotiza hacia la belicosidad. Es muy concebible que una crítica precisa, suministrada por el "nuevo lenguaje", pueda servir para tomar esos procesos accesibles a la conciencia, cooperando a la mayor racionalidad de nuestra conducta.

Sin embargo:

Semejante vocabulario debe encuadrar en el *conjunto* de nuestra situación social. No debe especializarse en la introspección. Algunos — si les place — pueden martirizarse en beneficio de la humanidad, convertirse en "casos". Joyce lo está haciendo, aparentemente, y me imagino que cuando nuestros instrumentos psicológicos sean más agudos, descubriremos que se molestó para que nosotros gozáramos de mayor comodidad. Podremos usarlo a Joyce con fines admonitorios. Pero un genio es un caso especial, y el problema ha de ser distinto para la dirección general del yo. La dirección general del yo debe buscar los medios de ajustar esta especialización dentro de una trama más amplia.

Sostendría, pues, que un vocabulario para la vida nocturna del espíritu debe ensancharse en una dirección que hasta el presente

no han seguido las investigaciones de vuestro grupo. No somos embriones que sueñan artísticamente, así como somos automáticamente alimentados en la matriz. Somos algo más. Deben ustedes integrar su vocabulario de sueños con ese otro, forense y público. Al hacerlo irán más allá del ensueño, se introducirán en los problemas de la cooperación social. La "pureza" del surrealismo queda sumergida bajo los calificativos y modificaciones del realismo. Como diría Thomas Mann, dicho vocabulario no estará completo hasta que Hölderlin haya leído a Marx.

MALCOLM COWLEY:

Desearía que hubiera usted formulado su cuestionario en otros términos. Está usted tratando de lograr algo importante, pero sus preguntas no son las más aptas para obtener las respuestas deseadas. Vacilo especialmente ante la segunda pregunta, con sus mitos *ancestrales* y su inconsciente *colectivo*. ¿Qué es, en verdad, un inconsciente colectivo?

En cuanto a mis propios sueños, su simbolismo sexual es de una calidad tan elemental que me ruborizaría el tener que repetirlos.

GEORGE DILLON:

1) Por el momento, los que recuerdo no tienen nada de especialmente característico.

2) No he podido reconocer ninguno.

3) Creo que son inexpresables, por ser incognoscibles. De un sueño sólo sabemos lo que del sueño recordamos. Esta es una experiencia de nuestro espíritu cuando despierta. Quizá no sea sino una paráfrasis, en términos familiares, de una realidad totalmente desconocida. Quizá nada conserve de ese otro dominio de la experiencia, fuera de cierta rareza e intensidad. Esta cualidad es casi incomunicable. Sin embargo puede comunicarse, como en la poesía de Poe, Rimbaud y otros. No creo que requiera un lenguaje nuevo, sino un nuevo uso del lenguaje.

T. S. ELIOT:

Temo no poder serle útil. Las preguntas uno y dos son cuestiones acerca de las cuales prefiero guardar reserva. La respuesta al número tres es resueltamente *no*. En realidad, no estoy particularmente interesado en mi "espíritu nocturno". Mis palabras no implican una aserción general sobre los espíritus nocturnos y tampoco entrañan ninguna sugestión sobre el interés que otros puedan sentir por sus espíritus nocturnos. Sólo quiero decir que encuentro al mío muy poco interesante.

WALDO FRANK:

¡Por Dios! No puedo contestar a sus preguntas. Son demasiado penetrantes, requieren profundizar demasiado, clasificar, definir. Ahora no tengo tiempo. Estoy trabajando en otra obra, o, mejor dicho, en dos obras. Imposible comenzar una tercera. Además, las fronteras del espíritu nocturno nunca fueron muy netas en mi caso. Soy un hombre cuyo subconsciente nunca ha sido aislado. Tendría que escribir mi autobiografía para poder contestar a sus tres preguntas.

MICHAEL GOLD:

1) Después de mis experiencias en la guerra, he tenido una pesadilla persistente: me veía perseguido por una banda de monstruos de una u otra clase. Era un sueño infernal. Pero en los últimos tres o cuatro

años debo haber madurado, porque ya ni siquiera en sueños me atemorizan; empleo mi cerebro y consigo defenderme, derribar a unos cuantos. Puede usted suponer que eso no es nunca agradable.

2) Como judío, la figura de Moisés me obsesiona. Imagino — relacionado con el presente — al conductor de un pueblo que lo salva del cautiverio a través del desierto, a Lenin, Marx, Lincoln, la Comuna de París, el Comunismo, el pueblo de hoy. Me imagino yo mismo como uno de los millones de Moisés, quizá soldados rasos.

3) Cada escritor debe ser capaz de dar una imagen completa del hombre, y el espíritu nocturno es parte de ese retrato. Pero el espíritu diurno me parece el único que importa comprender en nuestros días. Sólo la razón y la verdad objetiva pueden sacarnos de este infierno nocturno que es el mundo del fascismo y de la guerra.

¡Luz, más luz! es lo que se necesita. El espíritu nocturno se halla más próximo a la niebla oscura y sangrienta de los fascistas. ¡El espíritu del sol es el Comunismo!

ERNEST HEMINGWAY:

Contesto a su primera pregunta: casi siempre sueño con aquello que estoy haciendo en el momento, o con algo que he leído en el periódico. Por ejemplo: que me topo con un oso pardo, estando armado de un rifle con cartuchos mal calibrados, o que el gatillo se rompe, etc., mientras voy de caza. Algunas veces disparo sobre un animal muy grande, de una especie desconocida, o veo, después de leer el diario, un combate reñido cerca de Madrid, en el cual se lucha de casa a casa, etc., o incluso me encuentro acostado junto a Mrs. S... (no muy agradable). He tenido aventuras amorosas con Miss Dietrich, Miss Garbo y otras, en sueños también; ellas se han mostrado siempre encantadoras (en sueños).

2. Segunda pregunta: no sé mucho de eso.

3. Nunca lo he sentido, pues desearía ser capaz de tratar el día y la noche con los mismos instrumentos y creo que se puede hacer. Pero respeto a todos los que intenten aproximarse a un problema de expresión literaria con sinceridad, y les deseo buena suerte.

ROBINSON JEFFERS:

Me fué muy grato recibir noticias suyas, pero, ¿qué puedo hacer con esas preguntas? Rara vez recuerdo los sueños, y me resulta imposible precisar ninguno característico; no tengo sueños diurnos, ni tampoco alucinaciones; nunca he observado mi inconsciente colectivo — si es que existe — y no creo que necesitemos un lenguaje nuevo.

Le deseo buena suerte y respuestas más simpáticas de otras personas.

ARCHIBALD MAC LEISH:

¿Conoce usted la maravillosa anécdota que cuenta el Dr. Jung? Un hechicero africano se quejaba de que su tribu no tenía más sueños desde que había ingleses en el país. El inconveniente estaba en que el comisionado del distrito lo sabía todo. Me parece un cuento hermoso y pertinente.

GILBERT SELDES:

El director de *Transition* me ha enviado expresamente tres preguntas porque está realizando una inquisición en el "Espíritu Nocturno de América". Desean conocer mi sue-

ño reciente más característico (¡Bah! se conformarían con un sueño diurno, si fuera necesario) y qué "mitos ancestrales" he observado en mi "inconsciente colectivo" (no he llegado tan lejos en el colectivismo), y, finalmente, "¿ha sentido usted la necesidad de un lenguaje nuevo para expresar las experiencias de su espíritu nocturno?"

Seguiré con el inglés.

Nuevo lenguaje. — Los únicos que realmente poseen un lenguaje nuevo son los que escriben los catálogos de semillas. Un buen horticultor es, ante todo, un estilista eximio. Para usted una manzana roja es una manzana roja, pero para un horticultor experto (que me cree dueño de varios acres de tierra en mi patio interior de New York City) es una "manzana roja, de un rojo vivo, enteramente roja". En cuanto al consejo estético: "Los manzanos se plantan, por lo común, en el jardín interior o en la huerta", está mal. Plantad manzanos sobre el césped: "El manzano resulta así un magnífico ornamento, combinación feliz de cualidades espléndidas en tanto que frutal y en tanto que árbol bien proporcionado, hermoso por sus flores y sus frutos".

El espíritu nocturno y el nuevo lenguaje no alcanzarían jamás ese nivel rapsódico a propósito de un manzano. Podría tratarse del mismo que vieron Adán y Eva, a tal punto es superior.

(*New York Evening Journal*)

CHARLES TRACY:

Antes de contestar sus preguntas, permítame subrayar que me he percatado de mi universalidad a través del único medium de mis sueños. Observando atentamente lo que sucede durante el sueño, advertí que no soy un solo individuo que vive aquí en la tierra, sino un principio multicorporal de vida extendida, un molde individual que vive en muchas tierras.

En el sueño, mi conciencia se convierte en mis otros yo, mis otros yo cuyos cuerpos no duermen. Cuando estoy despierto, mis otros yo están conmigo durante muchas de mis horas de vigilia, sin duda debido a que mis otros cuerpos están entonces dormidos. A menudo, las cosas que hago o los pensamientos que pienso son las actividades de mi yo más o menos integrado. Mis sueños se han convertido en vulgares realidades y mis pensamientos diurnos, mientras ando, no están muy lejos de mis divagaciones nocturnas. La diferencia principal consiste en los ámbitos siempre cambiantes de mis pensamientos nocturnos, que con tanta frecuencia se sobreponen a mi yo local y a sus actividades terrenales.

En vista de ello, dudo que mis contestaciones encuadren dentro del carácter específico que su encuesta requiere.

Respuesta a la pregunta 1. — En mi sueño más reciente, estaba de pie junto a un pequeño grupo de personas. Apenas vestidos, no llevábamos sombrero. En un principio no se hablaba. Por todos lados se extendía un terreno abrupto, reseco, árido, cuyo color oscilaba entre el gris claro y el blanco. En el suelo había una gran rueca, muy parecida a nuestras ruletas de carnaval. Esta rueca tenía probablemente 200 a 300 pies de diámetro, y nosotros hilábamos en ella con empeño, dramáticamente preocupados por saber dónde se detendría. A mi derecha vi entonces una gran luz amarilla que inundaba la escena. Éramos alrededor de seis, en estrecho círculo, los que enfrentábamos aquella gran luz. Yo podía ver un espacio infi-

nito, lleno de mundos y partículas móviles, que a su vez reflejaban la luz amarilla. La señalé y argüí que la luz éramos nosotros, y para probarlo me acosté en el suelo, dejando mi cuerpo rígido. El grupo observaba con toda seriedad cómo mi cuerpo se convertía en una losa inerte, mientras yo, como una inteligencia separada de mi vida física, continuaba explicando el experimento. Después señalé otros cuerpos, tendidos e inmóviles. Dormían. Y la gran luz amarilla fué empalideciendo y desapareció. Entonces, bajo la lluvia, un nuevo personaje se acercó. Se llamaba Gonthal. Sentóse a mi derecha, me explicó gentilmente que había venido proyectado por otra fuente de luz: una potencia anaranjada que se aproxima a la gran fuente de luz amarilla y produce un cambio en todos aquellos que habitan esta porción del universo. Gonthal, personaje soñado, se ha convertido para mí en una fuerza viva que penetra en mi vida consciente. He modelado en arcilla una silueta suya, tal cual se me apareció, y ahora constituye un miembro indispensable de mi familia. Creo que Gonthal es una entidad viviente y que va a desempeñar un importante papel en nuestra actual transición social y económica hacia una edad de poesía.

Respuesta a la pregunta 2. — No recuerdo que ningún mito ancestral específico se me haya aparecido en sueños, pero una forma oval, en mi subconsciencia colectiva, se ha fundido con situaciones celestiales que han resultado ser meros dobles glorificados de mis experiencias terrestres.

Los símbolos, no obstante, abundan en mis sueños. Algunas veces aparecen en el cielo, como si fueran llamaradas; otras veces, como rayas, se desparraman a mi alrededor sobre cualquier dominio con el cual mis sueños estén relacionados.

He retenido algunas de estas unidades del lenguaje de las formas, y estoy pintando con ellas una serie de cuadros. Sus resultados podrían llamarse *glifo-gramas*. Me propongo desarrollar un moderno vocabulario de signos. Los artistas antiguos usaron a menudo estos símbolos universales, pero creo que nuestra época ahondará el significado de un medio tan satisfactorio de expresión.

Respuesta a la pregunta 3. —Sé que hay una jerga universal, consistente en sílabas que se mezclan con expresiones silenciosas y variaciones tonales. Uso en broma este lenguaje, el cual — así lo creo — está sólo en sus comienzos como medio social de expresión. Creo que si tal lenguaje se hace coherente, nuestros sueños serán explicados o relatados con mayor facilidad. Creo, también, que habrá de sernos muy útil en nuestra vida diaria.

Lo practico, con algún éxito, en mis conversaciones con mi perro. Y cuando las frases de afecto del idioma inglés me resultan insuficientes para expresar ciertas cosas a mi esposa, también lo uso.

THERENCE WHITE:

1. a) Imaginando la muerte de seres queridos — con distinto grado de inconsciencia — para obtener una mayor tensión de la experiencia (pena, cambio, auto-acusación).

b) Rivalidades entre mis impulsos hacia la Tensión, hacia la Claridad y hacia el Todo: los aspectos ruso, mediterráneo e indio de mi personalidad.

c) Veo una forma definida que puede ser formulada en música, y también un fuego que se disuelve en torno mío; en muchos casos, tropiezo con ellos.

d) Aspectos del sueño que pueden resolverse en música; o la relación entre los orígenes musicáles y filosóficos;

E·tos cuatro son algunos elementos típicos hallados en mis sueños recientes.

2. e) Reflexiones sobre mis ascendencias extranjeras, especialmente con el objeto de conquistar el *Fsyechelovechnost*, o comprensión de *todos* los tipos.

3. Si.

Pero creo que las tentativas de crear un nuevo Lenguaje no deben limitarse a las palabras sueltas o a los juegos de palabra: también deben ocuparse de los modismos, de oraciones enteras consideradas como unidades, de la puntuación, de vocablos-claves "normales", a los cuales se puedan agregar una serie de nuevas variantes (de manera que, como ocurre a menudo en poesía, el significado básico continúe siendo usado), y de la posibilidad de combinar, en el lenguaje escrito, los sistemas de pensamiento occidental y chino.

GEORGE WHITSETT:

Hace algunos años estudié las teorías del Dr. Jung sobre el inconsciente colectivo y, en contra de su opinión y de las opiniones de otros investigadores del subconsciente, me propuse proyectar mis propios sueños, ensueños y experiencias del despertar.

He llegado a ciertas conclusiones que sin duda serán objeto de una estrepitosa rechifla por parte de cualquier tribunal.

Pienso que todo esfuerzo creador (en oposición al reflexivo) representa una organización consciente de facultades que deben mantener contacto con la desorganización inconsciente de sus orígenes. Pienso que esta última es no sólo un depósito de esencias, derivadas de todas las experiencias del individuo, sino que también, y en cierta forma aún incomprendida, mantiene contacto directa e indirectamente, a través de sus propias ondas secretas de comunicación, con otras experiencias pasadas y presentes. En otras palabras, no es un verdadero depósito, a menos que se lo considere como una especie de nivel de agua. Creo que un estudio profundo revelará que este inconsciente es, en principio, general a todos nosotros y que constituye nuestro pozo común, formado por todos los crecientes productos de la tierra, que motiva el medio ambiente, y principalmente por la presencia y ausencia del sol, junto con sus efectos sobre los varios elementos y compuestos atmosféricos.

Pienso que el consciente organizado debe establecer y mantener contacto con el inconsciente a fin de crear cualquier obra de arte, si ella se basa en la experiencia y en la observación. Creo que este contacto es inducido por su propia clase de trance, y que lo que podría llamarse la "integridad" o "pureza" del arte obtenido depende, no tanto de la organización de las facultades conscientes, como de la sostenida totalidad de su contacto con el inconsciente. Dado tal contacto, creo que la facultad creadora puede extraer de lo inconsciente las esencias del arte. La comunicabilidad del material terminado dependerá de la "porción" de su contenido subconsciente y también de las peculiaridades personales de las facultades conscientes organizadas del artista individual.

Lo antedicho me ha hecho sentir desde hace tiempo que el artista que todos buscamos no es el individuo poderoso y personalmente creador, como fué considerado en la plenitud de los períodos clásicos, durante los cuales la capacidad reflexiva y manual

del artista eran más pronunciadas. El artista que quisiéramos ver es aquél que se convierte cada vez más en un sistema receptivo y comunicativo de las sustancias comunes y universales del inconsciente.

Habiendo seguido esta línea de pensamiento durante tantos años, me resulta difícil atribuir importancia artística a los sueños o ensueños. Los psiquiatras pueden encontrarlos útiles desde el punto de vista terapéutico o sociológico, pero por el momento no alcanzo a ver cómo podrían ser empleados por el artista o crítico, excepto de la manera en que el psiquiatra los usa para ayudar a entender lo que fué escrito, o predecir lo que se escribirá.

No recordando en general los sueños, y sin tener mayor práctica al respecto, me siento incapaz de estudiarlos con seriedad. Parece que se dividieran aproximadamente en tres clases:

1) La clase más abundante (los que no se repiten): formas visibles. Se relacionan principalmente con objetos exquisitos, considerados por el que sueña de gran valor práctico. Cuando despierta, encuentra que no son de gran utilidad, pero sí de gran belleza.

2) La segunda (que le sigue en número): sueños de horror. Por lo general uno se salva prodigiosamente de caer desde sitios elevados. También revisten otras formas. Por ejemplo: saber que uno de mis más queridos amigos ha matado a una joven, desconocida para mí, a la cual sólo trató la misma noche del crimen.

3) La menos numerosa: hazañas de autosatisfacción. Estos sueños son bastante raros.

En otras palabras: respondiendo a su primera pregunta, no puedo encontrar características comunes de sueños o ensueños, a menos que incluya en ellas mi hábito de recordar frecuentemente (y con angustia) experiencias pasadas que se remontan hasta la infancia y que son humillantes para el ego.

Respondo a su tercera pregunta: He sentido la necesidad de un nuevo lenguaje, en especial de un nuevo ritmo y de un nuevo estilo para expresar la substancia del inconsciente recibida durante el trance creador.

EUGENE JOLAS:

Las respuestas a la encuesta que dirigí a escritores ingleses y norteamericanos — sobre el espíritu de la noche relacionado con la expresión creadora — hablan por sí solas. Quizá me sea permitido, una vez más, resumir brevemente mi punto de vista acerca de este problema.

Durante toda mi vida me ha perseguido la idea de la noche. Durante toda mi vida he soñado y he tenido ensueños diurnos. En la pequeña aldea fronteriza de Lorena, donde las civilizaciones francesa y alemana se buscaban y esquivaban mutuamente en una incesante tensión. pasé mi infancia, antes de la guerra mundial, soñando con escapar a la lucha milenaria de lenguas y razas. Allí pasé mi niñez soñando con el fantasma de una América utópica, en la cual nací, y que mis padres inmigrantes abandonaron por el suelo ancestral cuando yo sólo contaba dos años. Pasaba mis días soñando, al trabajar como inmigrante en mi tierra nativa — paradójicamente mi tierra nativa — y luchar con la realidad de Columbia, con el idioma inglés, con el ambiente de un continente en el que se operaba una revolución industrial. Pasaba mis días soñando, periodista vagabundo; pasaba mis días errando cual un

gitano por las ciudades norteamericanas, mientras procuraba resolver mi problema intercontinental como ser humano, como lingüista, como poeta.

Siempre me perseguía esta pregunta: ¿Soy yo el que sueño o es que soy soñado? ¿Soy el escenario donde algunas fuerzas místicas o cósmicas están representando sus dramas aparentemente irracionales? ¿Estaban en lo cierto los románticos al suponer que en el sueño vemos la tierra, las potencias demoníacas y las de un mundo invisible o celestial? ¿Revelaban mis sueños las perspectivas angelicales y satánicas que mi catolicismo innato me había inculcado? ¿Cómo podría expresarse esto?

La psicología moderna y los descubrimientos de J. W. Dunne (*An experiment with time*) abrió nuevos horizontes en este proceso exploratorio. La concepción romántica del espíritu nocturno halló su prolongación y elaboración en Freud y Jung. La idea de Jung del "inconsciente colectivo", la demostración de que continuamos llevando en nuestro espíritu nocturno la herencia de la masa ancestral, ha sido fijada definitivamente por mi propia experiencia. Lo que Jung llama "el hombre arcaico" es aún parte de nuestra psiquis. Dunne, el ingeniero, estudió sus propios sueños durante muchos años y estableció, para satisfacción suya, la existencia de un mundo multidimensional que nuestro ser tri-dimensional — según afirma — es aún incapaz de abarcar y (yo añadiría) de expresar.

En mis sueños más característicos he visto a menudo una analogía con los mitos seculares de la humanidad. El mundo mitológico se me reveló en reconstrucciones definidas de las siguientes imágenes: *Muerte y Resurrección; El Miedo Cósmico* (*Begriff der Angst*, de Kierkegaard; *la grande peur de l'an mil;* la hipótesis de Heidegger acerca de la aprensión ante la nada como base de la metafísica; la demostración de Lévy-Bruhl del miedo al trueno entre los primitivos y su descubrimiento de las consecuentes apariciones de los mitos naturales, etc.); *el motivo bíblico del conflicto entre Satanás y Miguel: la nostalgia de un Paraíso; la Torre de Babel; el Nacimiento de los Planetas; la Leyenda del Vuelo, o la conquista de la gravedad, etc.*

Objetivamente, siempre usé el concepto de "noche" en un sentido romántico-místico. Se aproximaba a la representación que parece haber sido la de Novalis en sus *Himnos de la noche*, o la de San Juan de la Cruz en su visión del universo nocturno. Dinámica interior del tiempo cósmico. La noche, como el conjunto del pensamiento inconsciente, como una emanación de la memoria racial y de la memoria privada, y como una revelación trascendental.

En un principio, al intentar expresar este mundo del espíritu nocturno, he usado mi lengua nativa (el alemán), ya que continuaba siendo el idioma de mi inconsciente. Descubrí una gramática desracionalizada en la cual la palabra y la sintaxis seguían las leyes orgánicas de la metamorfosis contenida en la psiquis. Gradualmente he usado esta nueva gramática en inglés y también en francés, y a veces he intentado una aleación inter-lingüística que parecía ser la réplica exacta de mis experiencias conscientes trilingües. Las imágenes se traducían en voces alemanas, primero, y luego en nuevas amalgamas que me conducían a un lenguaje de los sueños, de matices irracionalistas. Sigo dedicado a la búsqueda de este *lenguaje de la noche.*

INDICE

Pág.

Don Carlos (tragedia en cuatro actos), por *Salvador de Madariaga* 7

Un capítulo de "Las revelaciones de la muerte", por *León Chestov* 38

Vigilia, por *Eduardo González Lanuza* 50

Intenciones morales y espirituales de la literatura francesa contemporánea, por *Pierre-Henri Simon* 52

José María Paz, por *Julio Irazusta* 63

NOTAS

El drama, experiencia metafísica, por *Angel Vassallo* 74

Francis Jammes, por *Francisco Luis Bernárdez* 77

CRÍTICA DE ARTE: Víctor Pissarro-Miguel C. Victorica, por *Julio E. Payró* 79

MÚSICA: Primavera en el Colón, por *E. B.* 84

DOCUMENTOS: Encuesta sobre el espíritu y el lenguaje de la noche, por *Eugene Jolas* 89

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 Nº 037921

Título de marca Nº 159.486.

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