SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

FEBRERO DE 1939 AÑO IX

BUENOS AIRES

S U M A R I O

C O N D E D E K E Y S E R L I N G

MI RELACIÓN CON LO SUPRASENSIBLE

M A R Í A L U I S A B O M B A L

LAS ISLAS NUEVAS

S U S A N A S O C A

EN ESTE DÍA YA SIN HOJAS

F E R N A N D O P E R E D A

A UN CANTANTE MUERTO

E M I L E G O U I R A N

LA LUCHA CONTRA LA MUERTE

N O T A S

Antonio Castro Leal: La Poesía Mexicana Moderna ☆ *Enrique Anderson Imbert*: El estilo de Roberto Payró ☆ *Francisco Luis Bernárdez*: Los ensayos españoles de Anzoátegui ☆ *Carlos María Reyles*: La aventura científica de nuestro siglo ☆ ARTE ☆ *Maruja Mallo*: Integración del fondo y de la forma en las artes plásticas ☆ CINE ☆ *M. L. B.*: "Puerta cerrada" ☆ CALENDARIO

MI RELACION CON LO SUPRASENSIBLE

Jamás he tenido experiencias de ocultismo en la acepción corriente ni he sentido interés por esta clase peculiar de fenómenos, aunque, por lo demás, nunca dudé que fundamentalmente fueran posibles ni que en ocasiones se pudiera demostrar su realidad. Sólo una vez, en el caso de Björnson, estudiado en el librito *Ocultismo* que escribimos en colaboración el conde Kuno von Hardenberg, el doctor Karl Happich y yo, me he ocupado directamente de manifestaciones parapsíquicas. A mi modo de ver, lo significativo de tales hechos no radica en absoluto en su carácter inusitado, sino en que constituyen una demostración, difícil o imposible de interpretar materialmente, de la realidad espiritual que, por serlo, se manifiesta mucho más auténtica e intensamente a través de lo que no es ocultismo. La última circunstancia explica que todos los grandes videntes y creadores de religiones de que tengo noticia han sido enemigos del ocultismo, pues vieron en él, no sin razón, una de las más peligrosas seducciones que acechaban en el camino de la espiritualización personal. Desde un comienzo me fué deparado adoptar una posición de límite entre la conciencia normal y la supranormal. Y de mi

senda en esta materia quisiera decir algunas palabras inéditas, para contestar públicamente a las preguntas que cada año me llegan con mayor frecuencia.

Quién fuí yo como espíritu hasta 1914, más o menos, está tan claramente consignado en mi *Diario de viaje* que no podría agregar nada más. He descrito brevemente mi conciencia de mí mismo, tal como era en 1925 o 1926, y me remonté desde esa fecha al pasado en *Mi credo*, epílogo de *Renacimiento* * — que, apenas abreviado, ha sido reimpreso en *Del sufrimiento a la plenitud* **, la obra más vitalmente importante que he escrito. Pero el año pasado llegué a la crisis que la generalidad experimenta ya al frisar los cincuenta años, y que consiste, según C. G. Jung, en que la conciencia se aparta de los fines exteriores para volverse a su propio inconsciente; a partir de ese cambio de rumbo, la propia muerte es una meta natural en el mismo sentido que antes era la consumación de lo terreno. Y desde ese momento veo cada día más claro cuál ha sido siempre mi propósito, el sentido de mi destino y el último fin de mi vida.

Como puede leerse en *Renacimiento*, nunca me sentí sino como huésped en la tierra. Sólo logré contacto plenamente consciente con ella en América del Sud (1929), y de ese contacto surgieron las *Meditaciones sudamericanas*. Pero mi espíritu anheló siempre encarnarse, *no* desencarnarse. Y me volví escritor, yo que en un principio no tenía la menor inclinación para escribir, porque frente a las condiciones que reunía, y sobre todo frente a las que *no* reunía, no vi otro camino que el de la

* Espasa-Calpe.
** Ediciones SUR.

expresión escrita para materializar de alguna manera lo esencial en mí. Siento siempre, con todo, que no difiero mucho de un *medium* que escribe. Nunca he sabido por adelantado qué iba a decir. Yo sólo percibía el impulso a decir algo, este preciso instante, en un marco determinado o sobre un tema determinado: el resultado surgía siempre con la mayor rapidez y sin ninguna dificultad práctica, e importaba para mí mismo una sorpresa, aunque sólo fuera la de reconocer grata e inesperadamente lo que conscientemente tan sólo había vislumbrado. Como en Darmstadt yo tenía que desplegar una actividad exterior en la que nunca había pensado antes y con la que no congeniaba en absoluto, tan curioso estado de cosas se precisó de modo que mi creación se veía dirigida por la coincidencia de un título y un plazo determinados; en el interin no necesitaba pensar absolutamente en lo que tenía que hacer: cuando se acercaba el plazo, lo vislumbrado se corporizaba por sí sólo.

Hoy me encuentro más allá del período en que se desea exteriorizar (aunque no más allá de la exteriorización de hecho, pues la mayor parte de lo que un hombre hace le es impuesto desde afuera). No "quiero" más lo que quería en los primeros cincuenta y siete años de mi vida. Como última obra aspiro a la encarnación personal o, mejor dicho, a la encarnación del espíritu que rige y alienta en mi persona, a la que antes no podía llegar pero que hoy presumo fundamentalmente accesible. Mirando hacia atrás desde mi nueva posición, se me presenta un cuadro singular: desde joven, y siempre en nuevas etapas y aspectos durante el curso de mi vida, he anticipado en forma de exigencia espiritual lo que ahora —pero no antes, a buen seguro— se convierte en vivencia personal; lo que exteriorizaba antes sólo me "ocurría", en

cierto modo independiente de mí. Hace poco volví a leer el epílogo de la *Estructura del mundo* que concebí, si mal no recuerdo, veinticuatro años atrás: precisamente la total condicionalidad del hombre que, sin embargo, es la razón de ser de su libertad creadora y que caractericé con todo el rigor que pude en el *Libro del vivir personal*, me mueve a realizar un imperioso instinto. Hace veintiséis años, en *Inmortalidad* *, tendiendo de lo externo a lo interno —que no obstante no podía entonces vivir directamente —definí el núcleo más hondo del hombre personal como algo suprapersonal, y justamente, este algo suprapersonal que escapa a todos los conceptos se va convirtiendo para mí en experiencia viva, según un proceso de crecimiento orgánico. Toda la doctrina de la Escuela de la Sabiduría —señalo solamente como puntos capitales la nueva síntesis de espíritu y alma, la interpenetración de política y sabiduría en la "superioridad sobre el mundo", la formación del carácter más allá del carácter, la transformación de la vida real por la observación y, ante todo, la teoría de que en el reino de la vida espiritualmente determinada el sentido crea el estado de hecho y no a la inversa—, toda esta doctrina se me aparece hoy como anticipación de un "verbo" cuyo sentido original consistía en hacerse "carne". Así sólo hoy comprendo acabadamente (y lo firmo con todas las fibras de mi organismo) lo que figura en el capítulo final del *Diario de viaje* (sobre el Bodisatva). Lo escribí en el castillo de mis antepasados, que "perdí" durante el primer invierno de la guerra, 1914 o 1915, y como hombre personal estaba todavía muy lejos del cumplimiento de lo que intuía entonces

* Edición inglesa: *Immortality*, London, 1938. Oxford University Press.

claramente. Tan lejos que sólo entonces comenzó mi propia "vuelta alrededor del mundo", y no quedó concluída con el *Diario de viaje*, como lo haría creer su epígrafe.

Sobre la base de la experiencia que he bosquejado, hoy es para mí absolutamente seguro que el espíritu representa en el hombre algo tan concreto como el organismo físico, que a semejanza de éste empieza como germen y se desarrolla lentamente. Sólo que el ritmo de tal crecimiento es muy distinto del seguido por el cuerpo, y la consecución del fin no es nunca necesaria, tanto más que el "yo" sólo se realiza de decisión libre en decisión libre. (Ver los capítulos "Soledad" y "Libertad" en mi libro *Del sufrimiento a la plenitud*). En el hombre la vislumbre espiritual es el germen orgánico de su verdadero ser. Y en este punto se confirma la doctrina paradójica de todos los grandes videntes y la que también expresa Cristo según San Juan: "Yo soy el alfa y el omega, el principio y el fin", la misma que el budismo zen resume en la magnífica plegaria: "Ojalá pueda contemplar mi rostro original, tal como era antes de que yo naciese". El origen es de hecho la meta; lo que el hombre percibe en su más remoto principio es también su logro último y más alto. El sentido de la vida terrenal estriba en que es la necesaria "vuelta al mundo". Sin esa vuelta nos quedaríamos únicamente con una vaga anticipación. Si ésta se realiza, pese a todo, en la plenitud o en la perfección, entonces —pero sólo entonces— surge el "cuerpo de inmortalidad" que anuncian todas las religiones elevadas, el único a quien conviene mi convicción, hoy firme de más en más, en la inmortalidad. Pero no nace de ninguna manera en todos los hombres: sólo muy pocos emplean su existencia terrenal para perfeccionarla en la medida de sus fuerzas, aunque hasta cierto

punto cada cual participa en su posible ser de inmortalidad. Así se explica que la mayoría de las esencias espirituales descorporizadas con las que se ocupa el ocultismo no se hallan por encima sino por debajo de los hombres corpóreos de la tierra: en los últimos vive siempre la posibilidad del cumplimiento; en las primeras, esta posibilidad ha dejado de existir.

Darmstadt, diciembre de 1938

CONDE DE KEYSERLING

LAS ISLAS NUEVAS

Toda la noche el viento había galopado a diestra y siniestra por la pampa, bramando, apoyando siempre sobre una sola nota. A ratos cercaba la casa, se metía por las rendijas de las puertas y de las ventanas y revolvía los tules del mosquitero.

A cada vez Yolanda encendía la luz, que titubeaba, resistía un momento y se apagaba de nuevo. Cuando su hermano entró en el cuarto, al amanecer, la encontró recostada sobre el hombro izquierdo, respirando con dificultad y gimiendo.

—¡Yolanda! ¡Yolanda!

El llamado la incorporó en el lecho. Para poder mirar a Federico separó y echó sobre la espalda la oscura cabellera.

—Yolanda, ¿soñabas?

—Oh sí, sueños horribles.

—¿Por qué duermes siempre sobre el corazón? Es malo.

—Ya lo sé. ¿Qué hora es? ¿Adónde vas tan temprano y con este viento?

—A las lagunas. Parece que hay otra isla nueva. Ya van cuatro. De "La Figura" ban venido a verlas. Tendremos gente. Quería avisarte.

Sin cambiar de postura Yolanda observó a su hermano —un hombre canoso y flaco— al que las altas botas ajustadas prestaban un

aspecto juvenil. ¡Qué absurdos los hombres! Siempre en movimiento, siempre dispuestos a interesarse por todo. Cuando se acuestan dejan dicho que los despierten al rayar el alba. Si se acercan a la chimenea permanecen de pie, listos para huir al otro extremo del cuarto, listos para huir siempre hacia cosas fútiles. Y tosen, fuman, hablan fuerte, temerosos del silencio como de un enemigo que al menor descuido pudiera echarse sobre ellos, adherirse a ellos e invadirlos sin remedio.

—Está bien, Federico.

—Hasta luego.

Un golpe seco de la puerta y ya las espuelas de Federico suenan alejándose sobre las baldosas del corredor. Yolanda cierra de nuevo los ojos y delicadamente, con infinitas precauciones, se recuesta en las almohadas, sobre el hombro izquierdo, sobre el corazón; se ahoga, suspira y vuelve a caer en inquietos sueños. Sueños de los que mañana a mañana se desprende pálida, extenuada, como si se hubiera batido la noche entera con el insomnio.

Mientras tanto, los de la estancia "La Figura" se habían detenido al borde de las lagunas. Amanecía. Bajo un cielo revuelto, allá, contra el horizonte, divisaban las islas nuevas, humeantes aún del esfuerzo que debieron hacer para subir de quien sabe qué estratificaciones profundas.

—¡Cuatro, cuatro islas nuevas! —gritaban.

El viento no amainó hasta el anochecer, cuando ya no se podía cazar.

Do, re, mi, fa, sol, la, si, do... Do, re, mi, fa, sol, la, si, do...

Las notas suben y caen, trepan y caen redondas y límpidas como burbujas de vidrio. Desde la casa achatada a lo lejos entre los altos cipreses, alguien parece tender hacia los cazadores que vuelven una estrecha escala de agua sonora.

Do, re, mi, fa, sol, la, si, do...

—Es Yolanda que estudia —murmura Silvestre. Y se detiene

un instante como para ajustarse mejor la carabina al hombro, pero su pesado cuerpo tiembla un poco.

Entre el follaje de los arbustos se yerguen blancas flores que parecen endurecidas por la helada. Juan Manuel alarga la mano.

—No hay que tocarlas —le advierte Silvestre—; se ponen amarillas. Son las camelias que cultiva Yolanda —agrega sonriendo—. "Esa sonrisa humilde ¡qué mal le sienta!", piensa malévolo Juan Manuel. Apenas deja su aire altanero se ve que es viejo.

Do, re, mi, fa, sol, la, si, do... Do, re, mi, fa, sol, la, si, do...

La casa está totalmente a oscuras, pero las notas siguen brotando regulares.

—Juan Manuel, ¿no conoce usted a mi hermana Yolanda?

Ante la indicación de Federico, la mujer, que envuelta en la penumbra está sentada al piano, tiende al desconocido una mano que retira en seguida. Luego se levanta, crece, se desenrosca como una preciosa culebra. Es muy alta y extraordinariamente delgada. Juan Manuel la sigue con la mirada, mientras silenciosa y rápida enciende las primeras lámparas. Es igual que su nombre: pálida, aguda, y un poco salvaje —piensa de pronto. Pero ¿qué tiene de extraño? ¡Ya comprendo! —reflexiona— mientras ella se desliza hacia la puerta y desaparece: unos pies demasiado pequeños. Es raro que pueda sostener un cuerpo tan largo sobre esos pies tan pequeños.

...¡Qué estúpida comida esta comida entre hombres, entre diez cazadores que no han podido cazar y que devoran precipitadamente, sin tener siquiera una sola hazaña de qué vanagloriarse! ¿Y Yolanda? ¿Por qué no preside la cena ya que la mujer de Federico está en Buenos Aires? ¡Qué extraña silueta! ¿Fea? ¿Bonita? Liviana, eso sí, muy liviana. Y esa mirada oscura y brillante, ese algo agresivo, huidizo... ¿A quién, a qué se parece?

Juan Manuel extiende la mano para tomar su copa. Frente a él Silvestre bebe y habla y ríe fuerte, y parece desesperado.

Los cazadores dispersan las últimas brasas a golpes de pala y de tenazas; echan cenizas y más cenizas sobre los múltiples ojos de fuego que se empeñan en resurgir, coléricos. Batalla final en el tedio largo de la noche. Y ahora el pasto y los árboles del parque los envuelven bruscamente en su aliento frío. Pesados insectos aletean contra los cristales del farol que alumbra el largo corredor abierto. Sostenido por Juan Manuel, Silvestre avanza hacia su cuarto resbalando sobre las baldosas lustrosas de vapor de agua, como recién lavadas. Los sapos huyen tímidamente a su paso para acurrucarse en los rincones oscuros.

En el silencio, el golpe de las barras que se ajustan a las puertas parece repetir los disparos inútiles de los cazadores sobre las islas. Silvestre deja caer su pesado cuerpo sobre el lecho, esconde su cara demacrada entre las manos y resuella y suspira ante la mirada irritada de Juan Manuel. Él, que siempre detestó compartir un cuarto con quien sea, tiene ahora que compartirlo con un borracho, y para colmo con un borracho que se lamenta.

—Oh, Juan Manuel, Juan Manuel...

—¿Qué le pasa, don Silvestre? ¿No se siente bien?

—Oh, muchacho. ¡Quién pudiera saber, saber, saber!...

—¿Saber qué, don Silvestre?

—Esto —y acompañando la palabra con el ademán, el viejo toma la cartera del bolsillo de su saco y la tiende a Juan Manuel.

—Busca la carta. Léela. Sí, una carta. Ésa, sí. Léela y dime si comprendes.

Una letra alta y trémula corre como humo, desbordando casi las cuartillas amarillentas y manoseadas. *"Silvestre: No puedo casarme "con usted. Lo he pensado mucho, créame. No es posible, no es "posible. Y sin embargo le quiero, Silvestre, le quiero y sufro. Pero "no puedo. Olvídeme. En balde me pregunto qué podría salvarme. "Un hijo tal vez, un hijo que pesara dulcemente dentro de mí siempre, "¡pero siempre! ¡No verlo jamás crecido, despegado de mí! ¡Yo apo- "yada siempre en esa pequeña vida, retenida siempre por esa presencia!*

" Lloro, Silvestre, lloro; y no puedo explicarle nada más. — YOLANDA".

—No comprendo— balbucea Juan Manuel preso de un súbito malestar.

—Yo hace treinta años que trato de comprender. La quería. Tú no sabes cuánto la quería. Ya nadie quiere así, Juan Manuel... Una noche, dos semanas antes de que hubiéramos de casarnos, me mandó esta carta. En seguida me negó toda explicación y jamás conseguí verla a solas. Yo dejaba pasar el tiempo. "Esto se arreglará", me decía. Y así se me ha ido pasando la vida...

—¿Era la madre de Yolanda, don Silvestre? ¿Se llamaba Yolanda, también?

—¿Cómo? Hablo de Yolanda. No hay más que una. De Yolanda que me ha huído de nuevo esta noche. Esta noche, cuando la vi, me dije: tal vez ahora que han pasado tantos años, Yolanda quiera, al fin, darme una explicación. Pero se fué, como siempre. Parece que Federico trata también de hablarle, a veces, de todo esto. Y ella se echa a temblar, y huye, huye siempre...

Desde hace unos segundos el sordo rumor de un tren ha despuntado en el horizonte. Y Juan Manuel le oye insistir a la par que el malestar que se agita en su corazón.

—¿Yolanda fué su novia, don Silvestre?

—Sí, Yolanda fué mi novia, mi novia...

Juan Manuel considera fríamente los gestos desordenados de Silvestre, sus mejillas congestionadas, su pesado cuerpo de sesentón mal conservado. ¡Don Silvestre, el viejo amigo de su padre, novio de Yolanda!

—Entonces, ¿ella no es una niña, don Silvestre?

Silvestre ríe estúpidamente.

El tren, allá en un punto fijo del horizonte, parece que se empeñara en rodar y rodar un rumor estéril.

—¿Qué edad tiene? —insiste Juan Manuel.

Silvestre se pasa la mano por la frente tratando de contar.

—A ver, yo tenía en esa época veinte, no, veintitrés...

Pero Juan Manuel apenas le oye, aliviado momentáneamente por una consoladora reflexión. "¡Importa acaso la edad cuando se es tan prodigiosamente joven!".

—...ella por consiguiente debía tener...

La frase se corta en un resuello. Y de nuevo renace en Juan Manuel la absurda ansiedad que lo mantiene atento a la confidencia que aquel hombre medio ebrio deshilvana desatinadamente. ¡Y ese tren a lo lejos, como un movimiento en suspenso, como una amenaza que no se cumple! Es seguramente la palpitación sofocada y continua de ese tren lo que lo enerva así. Maquinalmente, como quien busca una salida, se acerca a la ventana, la abre, y se inclina sobre la noche. Los faros del expreso que jadea y jadea allá en el horizonte rasgan con dos haces de luz la inmensa llanura.

—¡Maldito tren! ¡Cuándo pasará! —rezonga fuerte.

Silvestre, que ha venido a tumbarse a su lado en el alféizar de la ventana, aspira el aire a plenos pulmones y examina las dos luces fijas a lo lejos.

—Viene en línea recta, pero tardará una media hora en pasar —explica—. Acaba de salir de Lobos.

"Es liviana y tiene unos pies demasiado pequeños para su alta estatura".

—¿Qué edad tiene, don Silvestre?

—No sé. Mañana te diré.

Pero ¿por qué? —reflexiona Juan Manuel—. ¿Qué significa este afán de preocuparme y pensar en una mujer que no he visto sino una vez? ¿Será que la deseo ya? El tren. ¡Oh, ese rumor monótono, esa respiración interminable del tren que avanza obstinado y lento en la pampa!

¿Qué me pasa? —se pregunta Juan Manuel—. Debo estar cansado —piensa, al tiempo que cierra la ventana.

Mientras tanto, ella está en el extremo del jardín. Está apoyada contra la última tranquera del monte, como sobre la borda de un buque anclado en la llanura. En el cielo, una sola estrella, inmóvil; una estrella pesada y roja que parece lista a descolgarse y hundirse en el espacio infinito. Juan Manuel se apoya a su lado contra la tranquera y junto con ella se asoma a la pampa sumida en la amarillosa luz saturnal. Habla. ¿Qué le dice? Le dice al oído las frases del destino. Y ahora la toma en sus brazos. Y ahora los brazos que la estrechan por la cintura tiemblan y esbozan una caricia nueva. ¡Va a tocarle el hombro derecho! ¡Se lo va a tocar! Y ella se debate, lucha, se agarra al alambrado para resistir mejor. Y se despierta aferrada a las sábanas, ahogada en sollozos y suspiros.

Durante un largo rato se mantiene erguida en las almohadas con el oído atento. Y ahora la casa tiembla, el espejo oscila levemente, y una camelia marchita se desprende por la corola y cae sobre la alfombra con el ruido blando y pesado con que caería un fruto maduro.

Yolanda espera que el tren haya pasado y que se haya cerrado su estela de estrépito para volverse a dormir, recostada sobre el hombro izquierdo.

¡Maldito viento! De nuevo ha emprendido su galope aventurero por la pampa. Pero esta mañana los cazadores no están de humor para contemporizar con el viento. Echan los botes al agua, dispuestos al abordaje de las islas nuevas que allá, en el horizonte, sobrenadan defendidas por un cerco vivo de pájaros y espuma. Desembarcan orgullosos, la carabina al hombro; pero una atmósfera ponzoñosa los obliga a detenerse casi en seguida para enjugarse la frente. Pausa breve, y luego avanzan pisando atónitas hierbas viscosas y una tierra caliente y movediza. Avanzan tambaleándose entre espirales de gaviotas que suben y bajan graznando. Azotado en el pecho por el filo de un ala, Juan Manuel vacila. Sus compañeros lo sostienen por los brazos y lo arrastran detrás de ellos. Y avanzan aún, aplastando bajo las botas frené-

ticos pescados de plata que el agua abandonó sobre el limo. Más allá tropiezan con una flora extraña: son matojos de coral sobre los que se precipitan ávidos. Largamente luchan por arrancarlos de cuajo, luchan hasta que sus manos sangran. Las gaviotas los encierran en espirales cada vez más apretadas. Las nubes corren muy bajas desmadejando una hilera vertiginosa de sombras. Un vaho a cada instante más denso brota del suelo. Todo hierve, se agita, tiembla. Los cazadores tratan en vano de mirar, de respirar. Descorazonados y medrosos, huyen. Alrededor de la fogata, que los peones han encendido y alimentan con ramas de eucaliptos, esperan en cuclillas el día entero a que el viento apacigüe su furia. Pero, como para exasperarlos, el viento amaina cuando está oscureciendo.

Do, re, mi, fa, sol, la, si, do... De nuevo aquella escala tendida hasta ellos desde las casas. Juan Manuel aguza el oído.

Do, re, mi, fa, fa bemol, la, si, do... Do, re, mi, fa, fa bemol... fa, fa bemol, fa bemol, fa bemol, fa bemol... Aquella nota intermedia y turbia bate contra el corazón de Juan Manuel y lo golpea ahí donde lo había golpeado y herido por la mañana el ala del pájaro salvaje. Sin saber por qué se levanta y echa a andar hacia esa nota que a lo lejos repiquetea sin cesar, como una llamada.

Ahora salva los macizos de camelias. El piano calla bruscamente. Corriendo casi, penetra en el sombrío salón.

La chimenea encendida, el piano abierto... Pero Yolanda ¿dónde está? Más allá del jardín, apoyada contra la última tranquera como sobre la borda de un buque anclado en la llanura. Y ahora se estremece porque oye gotear a sus espaldas las ramas bajas de los pinos removidas por alguien que se acerca a hurtadillas. ¡Si fuera Juan Manuel!

Vuelve pausadamente la cabeza. Es él. Él en carne y hueso esta vez. ¡Oh su tez morena y dorada en al atardecer gris! Es como si lo siguiera y lo envolviera siempre una flecha de sol. Juan Manuel se apoya a su lado, contra la tranquera, y se asoma con ella a la pampa.

Del agua que bulle escondida bajo el limo de los vastos potreros empieza a levantarse el canto de las ranas. Y es como si desde el horizonte la noche se aproximara agitando millares de cascabeles de cristal.

Ahora él la mira y sonríe. ¡Oh sus dientes apretados y blancos! Deben de ser fríos y duros como pedacitos de hielo. ¡Y esa oleada de calor varonil que se desprende de él, y la alcanza y la penetra de bienestar! ¡Tener que defenderse de aquel bienestar, tener que salir del círculo que a la par que su sombra mueve aquel hombre tan hermoso y tan fuerte!

—Yolanda... — murmura. Al oír su nombre siente que la intimidad se hace de golpe entre ellos. ¡Qué bien hizo en llamarla por su nombre! Parecería que los liga ahora un largo pasado de deseo. No tener pasado. Eso era lo que los cohibía y los mantenía alejados.

—Toda la noche he soñado con usted, Juan Manuel, toda la noche...

Juan Manuel tiende los brazos; ella no lo rechaza. Lo obliga sólo a enlazarla castamente por la cintura.

—Me llaman... — gime de pronto, y se desprende y escapa. Las ramas que remueve en su huída rebotan erizadas, arañan el saco y la mejilla de Juan Manuel que sigue a una mujer desconcertado por vez primera.

Estaba de blanco. Sólo ahora que ella se acerca a su hermano para encenderle la pipa, gravemente, meticulosamente —como desempeñando una pequeña ocupación cotidiana— nota que lleva traje largo. Se ha vestido para cenar con ellos. Juan Manuel recuerda entonces que sus botas están llenas de barro y se precipita hacia su cuarto.

Cuando vuelve al salón encuentra a Yolanda sentada en el sofá, de frente a la chimenea. El fuego enciende, apaga y enciende sus pupilas negras. Tiene los brazos cruzados detrás de la nuca, y es larga y afilada como una espada, o como... ¿como qué? Juan Manuel se esfuerza en encontrar la imagen que siente presa y aleteando en su memoria.

—La comida está servida.

Yolanda se incorpora, sus pupilas se apagan de golpe. Y al pasar le clava rápidamente esas pupilas de una negrura sin transparencia, y le roza levemente el pecho con su manga de tul, como con un ala. Y la imagen afluye por fin al recuerdo de Juan Manuel, igual que una burbuja a flor de agua.

—Ya sé a qué se parece usted. Se parece a una gaviota.

Un gritito ronco, extraño, y Yolanda se desploma largo a largo y sin ruido sobre la alfombra. Reina un momento de estupor, de inacción; luego todos se precipitan para levantarla, desmayada. Ahora la transportan sobre el sofá, la acomodan en los cojines, piden agua. ¿Qué ha dicho? ¿Qué le ha dicho?

—Le dije... — empieza a explicar Juan Manuel; pero calla bruscamente, sintiéndose culpable de algo que ignora, temiendo, sin saber por qué, revelar un secreto que no le pertenece. Mientras tanto Yolanda, que ha vuelto en sí, suspira oprimiéndose el corazón con las dos manos como después de un gran susto. Se incorpora a medias, para extenderse nuevamente sobre el hombro izquierdo. Federico protesta.

—No. No te recuestes sobre el corazón. Es malo.

Ella sonríe débilmente, murmura: "Ya lo sé. Déjenme". Y hay tanta vehemencia triste, tanto cansancio en el ademán con que los despide, que todos pasan sin protestar a la habitación contigua. Todos, salvo Juan Manuel que permanece de pie junto a la chimenea.

Lívida, inmóvil, Yolanda duerme o finge dormir, recostada sobre el corazón. Juan Manuel espera anhelante un gesto de llamada o de repudio que no se cumple.

Al rayar el alba de esta tercera madrugada los cazadores se detienen una vez más al borde de las lagunas por fin apaciguadas. Mudos, contemplan la superficie tersa de las aguas. Atónitos, escrutan el horizonte gris.

Las islas nuevas han desaparecido.

Echan los botes al agua. Juan Manuel empuja el suyo con una decisión bien determinada. Bordea las viejas islas sin dejarse tentar como sus compañeros por la vida que alienta en ellas; esa vida hecha de chasquidos de alas y de juncos, de arrullos y pequeños gritos, y de ese leve temblor como de flores de limo que se despliegan sudorosas. Explorador minucioso, se pierde a lo lejos y rema de izquierda a derecha, tratando de encontrar el lugar exactò donde tan sólo ayer asomaban cuatro islas nuevas. ¿Adónde estaba la primera? Aquí. No, allí. No, aquí, más bien. Se inclina sobre el agua para buscarla, convencido sin embargo de que su mirada no logrará jamás seguirla en su caída vertiginosa hacia abajo, seguirla hasta la profundidad oscura donde se halla confundida nuevamente con el fondo de fango y de algas.

En el círculo de un remolino, algo sobreflota, algo blando, incoloro: es una medusa. Juan Manuel se apresura a recojerla en su pañuelo, que ata luego por las cuatro puntas.

Cae la tarde cuando Yolanda, a la entrada del monte, retiene su caballo y les abre la tranquera. Ha hechado a andar delante de ellos. Su pesado ropón flotante se engancha a ratos en los arbustos. Y Juan Manuel repara que monta a la antigua, vestida de amazona. La luz declina por segundos, retrocediendo en una gama de azules. Algunas urracas de larga cola vuelan graznando un instante y se acurrucan luego en racimos apretados sobre las desnudas ramas del bosque ceniciento.

De golpe, Juan Manuel ve un grabado que aún cuelga en el corredor de su vieja quinta de Adrogué: una amazona esbelta y pensativa, entregada a la voluntad de su caballo, parece errar desesperanzada entre las hojas secas y el crepúsculo. El cuadro se llama "Otoño", o "Tristeza...". No recuerda bien.

Sobre el velador de su cuarto encuentra una carta de su madre. "*Puesto que tú no estás, yo le llevaré mañana las orquídeas a Elsa*" — escribe. Mañana. Quiere decir hoy. Hoy hace, por consiguiente, cin-

co años que murió su mujer. ¡Cinco años ya! Se llamaba Elsa. Nunca pudo él acostumbrarse a que tuviera un nombre tan lindo. "...¡Y te llamas Elsa...!" — solía decirle en la mitad de un abrazo, como si aquello fuera un milagro más milagroso que su belleza rubia y su sonrisa plácida. ¡Elsa! ¡La perfección de sus rasgos! ¡Su tez trasparente detrás de la que corrían las venas — finas pinceladas azules! ¡Tantos años de amor! Y luego aquella enfermedad fulminante. Juan Manuel se resiste a pensar en la noche en que, cubriéndose la cara con las manos para que él no la besara, Elsa gemía: "No quiero que me veas así, tan fea... ni aún después de muerta. Me taparás la cara con orquídeas. Tienes que prometerme...".

No, Juan Manuel no quiere volver a pensar en todo aquello. Desgarrado, tira la carta sobre el velador sin leer más adelante.

El mismo crepúsculo sereno ha entrado en Buenos Aires, anegando en azul de acero las piedras y el aire, y los árboles de la plaza de la Recoleta espolvoreados por la llovizna glacial del día.

La madre de Juan Manuel avanza con seguridad en un laberinto de calles muy estrechas. Con seguridad. Nunca se ha perdido en aquella intrincada ciudad. Desde muy niña la enseñaron a orientarse en ella. He aquí su casa. La pequeña y fría casa donde reposan inmóviles sus padres, sus abuelos y tantos antepasados. ¡Tantos, en una casa tan estrecha! ¡Si fuera cierto que cada uno duerme aquí solitario con su pasado y su presente; incomunicado, aunque flanco a flanco! Pero no, no es posible. La señora deposita un instante en el suelo el ramo de orquídeas que lleva en la mano y busca la llave en su cartera. Una vez que se ha persignado ante el altar, examina si los candelabros están bien lustrados, si está bien almidonado el blanco mantel. En seguida suspira y baja a la cripta agarrándose nerviosamente a la barandilla de bronce. Una lámpara de aceite cuelga del techo bajo. La llama se refleja en el

piso de mármol negro y se multiplica en las anillas de los cajones alineados por fechas. Aquí todo es orden y solemne indiferencia.

Fuera empieza a lloviznar nuevamente. El agua rebota en las estrechas callejuelas de asfalto. Pero aquí todo parece lejano: la lluvia, la ciudad, y las obligaciones que la aguardan en su casa. Y ahora ella suspira nuevamente y se acerca al cajón más nuevo, más chico, y deposita las orquídeas a la altura de la cara del muerto. Las deposita sobre la cara de Elsa. "Pobre Juan Manuel" — piensa. En vano trata de enternecerse sobre el destino de su nuera. En vano. Un rencor del que se confiesa a menudo, persiste en su corazón a pesar de las decenas de rosarios y las múltiples jaculatorias que le impone su confesor.

Mira fijamente el cajón deseosa de traspasarlo con la mirada para saber, ver, comprobar... ¡Cinco años ya que murió! Era tan frágil. Puede que el anillo de oro liso haya rodado ya de entre sus frívolos dedos desmigajados hasta el hueco de su pecho hecho cenizas. Puede, sí. Pero ¿ha muerto? No. Ha vencido apesar de todo. Nunca se muere enteramente. Esa es la verdad. El niño moreno y fuerte continuador de la raza, ese nieto que es ahora su única razón de vivir, mira con los ojos azules y cándidos de Elsa.

Por fin a las tres de la mañana Juan Manuel se decide a levantarse del sillón junto a la chimenea, donde con desgano fumaba y bebía medio atontado por el calor del fuego. Salta por encima de los perros dormidos contra la puerta y echa a andar por el largo corredor abierto. Se siente flojo y cansado, tan cansado. "¡Anteanoche Silvestre, y esta noche yo! Estoy completamente borracho" —piensa. Silvestre duerme. El sueño debió haberlo sorprendido de repente porque ha dejado la lámpara encendida sobre el velador.

La carta de su madre está todavía allí, semiabierta. Una larga postdata escrita de puño y letra de su hijo lo hace sonreír un poco. Trata de leer. Sus ojos se nublan en el esfuerzo. Porfía y descifra al fin:

Papá. La abuelita me permite escribirte aquí. Aprendí tres palabras más en la geografía nueva que me regalaste. Tres palabras con la explicación y todo, que te voy a escribir aquí de memoria.

AEROLITO: *Nombre dado a masas minerales que caen de las profundidades del espacio celeste a la superficie de la tierra. Los aerolitos son fragmentos planetarios que circulan por el espacio y que...*".

¡Ay! murmura Juan Manuel, y sintiéndose tambalear se arranca de la explicación, emerge de la explicación deslumbrado y cegado como si hubieran agitado ante sus ojos una cantidad de pequeños soles.

HURACÁN: *Viento violento e impetuoso hecho de varios vientos opuestos que forman torbellinos.*

¡Este niño! — rezonga Juan Manuel. Y se sienta transido de frío, mientras grandes ruidos le azotan el cerebro como colazos de una ola que vuelve y se revuelve batiendo su flanco poderoso y helado contra él.

HALO: *Cerco luminoso que rodea a veces la luna.*

Una ligera neblina se interpone de pronto entre Juan Manuel y la palabra anterior, una neblina azul que flota y lo envuelve blandamente. ¡Halo! —murmura—, ¡halo! Y algo así como una inmensa ternura empieza a infiltrarse en todo su ser con la seguridad, con la suavidad de un gas. ¡Yolanda! ¡Si pudiera verla, hablarla! Quisiera, aunque más no fuese, oírla respirar a través de la puerta cerrada de su alcoba. Todos, todo duerme. ¡Qué de puertas, sigiloso y protegiendo con la mano la llama de su lámpara, debió forzar o abrir para atravesar el ala del viejo caserón! ¡Cuántas habitaciones desocupadas y polvorientas donde los muebles se amontonaban en los rincones, y cuántas otras donde, a su paso, gentes irreconocibles suspiran y se revuelven entre las sábanas! Había elegido el camino de los fantasmas y de los asesinos. Y ahora que ha logrado pegar el oído a la puerta de Yolanda no oye sino el latir de su propio corazón. Un mueble debe sin duda alguna obstruir aquella puerta por el otro lado; un mueble muy liviano puesto que ya consiguió apartarlo de un empellón. ¿Quién gime? Juan Manuel levanta la

lámpara; el cuarto da primero un vuelco y se sitúa ante sus ojos, ordenado y tranquilo.

Velada por los tules de un mosquitero advierte una cama estrecha donde Yolanda duerme caída sobre el hombro izquierdo, sobre el corazón; duerme envuelta en una cabellera oscura, frondosa y crespa, entre la que gime y se debate. Juan Manuel deposita la lámpara en el suelo, aparta los tules del mosquitero y la toma de la mano. Ella se aferra de sus dedos, y él la ayuda entonces a incorporarse sobre las almohadas, a refluir de su sueño, a vencer el peso de esa cabellera inhumana que debe atraerla hacia quien sabe qué tenebrosas regiones.

Por fin abre los ojos, suspira aliviada y murmura: Gracias.

—Gracias, — repite. Y fijando delante de ella unas pupilas sonámbulas explica: —¡Oh, era atroz! Estaba en un lugar atroz. En un parque al que a menudo bajo en mis sueños. Un parque. Plantas gigantes. Helechos altos y abiertos como árboles. Y un silencio atroz. Un silencio verde como el del cloroformo. Un silencio desde el fondo del cual se aproxima un ronco zumbido que crece y se acerca. La muerte, es la muerte. Y entonces trato de huir, de despertar. Porque si no despertara, si me alcanzara la muerte en ese parque, tal vez me vería condenada a quedarme allí para siempre. Es atroz ¿verdad?

Juan Manuel no contesta, temeroso de romper aquella intimidad con el sonido de su voz. Yolanda respira hondo y continúa:

—Dicen que durante el sueño volvemos a los sitios donde hemos vivido antes de la existencia que estamos viviendo ahora. Yo suelo también volver a cierta casa criolla. Un cuarto, un patio, un cuarto y otro patio con una fuente en el centro. Voy y...

Enmudece bruscamente y lo mira.

Ha llegado el momento que él tanto temía. El momento en que lúcida, al fin, y libre de todo pavor, se pregunta cómo y por qué está aquel hombre sentado a la orilla de su lecho. Aguarda resignado el: "¡Fuera!" imperioso y el ademán solemne con el cual se dice que las

mujeres indican la puerta en esos casos. Y no. Siente de golpe un peso sobre el corazón. Yolanda ha echado la cabeza sobre su pecho.

Atónito, Juan Manuel permanece inmóvil. ¡Oh, esa sien delicada, y el olor a madreselvas vivas que se desprende de aquella impetuosa mata de pelo que le acaricia los labios! Largo rato permanece inmóvil. Inmóvil, enternecido, maravillado, como si sobre su pecho se hubiera estrellado, al pasar, un inesperado y asustadizo tesoro.

¡Yolanda! Ávidamente la estrecha contra sí. Pero ella entonces grita, un gritito ronco, extraño, y le sujeta los brazos. Él lucha enredándose entre los largos cabellos perfumados y ásperos. Lucha hasta que logra asirla por la nuca y tumbarla brutalmente hacia atrás.

Jadeante, ella revuelca la cabeza de un lado a otro y llora. Llora mientras Juan Manuel la besa en la boca, mientras le acaricia un seno pequeño y duro como las camelias que ella cultiva. ¡Tantas lágrimas! ¡Cómo se escurren por sus mejillas, apresuradas y silenciosas! ¡Tantas lágrimas! Ahora corren hasta el hueco de la almohada y hasta el hueco de su ruda mano de varón crispada bajo el cuello sometido.

Desembriagado, avergonzado casi, Juan Manuel relaja la violencia de su abrazo.

—¿Me odia, Yolanda?

Ella permanece muda, inerte.

—Yolanda. ¿Quiere que me vaya?

Ella cierra los ojos como si se desmayara de pronto. "Váyase", murmura.

Ya lúcido, se siente enrojecer y un relámpago de vehemencia lo traspasa nuevamente de pies a cabeza. Pero su pasión se ha convertido en ira, en desagrado. Las maderas del piso crujen bajo sus pasos mientras toma la lámpara y se va, dejándola hundida en la sombra.

Al cuarto día, la neblina descuelga a lo largo de la pampa sus telones de algodón y silencio; sofoca y acorta el ruido de las detonaciones

que los cazadores descargan a mansalva por las islas, ciega a las cigüeñas acobardadas y ablanda los largos juncos puntiagudos que hieren.

Yolanda. ¿Qué hará? se pregunta Juan Manuel. ¿Qué hará mientras él arrastra sus botas pesadas de barro y mata a los pájaros sin razón ni pasión? Tal vez esté en el huerto buscando las últimas fresas o desenterrando los primeros rábanos: *Se los toma fuertemente por las hojas y se los desentierra de un tirón, se los arranca de la tierra oscura como rojos y duros corazoncitos vegetales.* O puede aún que, dentro de la casa, y empinada sobre el taburete arrimado a un armario abierto, reciba de manos de la mucama un atado de sábanas recién planchadas para ordenarlas cuidadosamente en pilas iguales. ¿Y si estuviera con la frente pegada a los vidrios empañados de una ventana acechando su vuelta? Todo es posible en una mujer como Yolanda, en esa mujer extraña, en esa mujer tan parecida a... Pero Juan Manuel se detiene como temeroso de herirla con el pensamiento.

De nuevo el crepúsculo. El cazador echa una mirada por sobre la pampa sumergida tratando de situar en el espacio el monte y la casa. Una luz se enciende en lontananza a través de la neblina, como un grito sofocado que deseara orientarlo. La casa. ¡Allí está! Aborda en su bote la orilla más cercana y echa a andar por los potreros hacia la luz, ahuyentando, a su paso, el manso ganado de pelaje primorosamente rizado por el aliento húmedo de la neblina. Salva alambrados a cuyas púas se agarra la niebla como el vellón de otro ganado. Sortea las anchas matas de cardos que se arrastran plateadas, fosforescentes, en la penumbra; receloso de aquella vegetación a la vez quemante y helada. Llega a la tranquera, cruza el parque y el jardín con sus macizos de camelias; desempaña con su mano enguantada el vidrio de la ventana y abre a la altura de sus ojos dos estrellas, como en los cuentos.

Yolanda está desnuda y de pie en el baño, absorta en la contemplación de su hombro derecho.

En su hombro derecho crece y se descuelga un poco hacia la espalda algo liviano y blando. Un ala. O más bien un comienzo de ala. O me-

jor dicho un muñón de ala. Un pequeño miembro atrofiado que ahora ella palpa cuidadosamente, como con recelo.

El resto del cuerpo es tal cual se lo había imaginado. Orgulloso, estrecho, blanco.

Una alucinación. Debo haber sido víctima de una alucinación. La caminata, la neblina, el cansancio y ese estado ansioso en que vivo desde hace días me han hecho ver lo que no existe... piensa Juan Manuel mientras rueda enloquecido por los caminos agarrado al volante de su coche. ¡Si volviera! ¿Pero cómo explicar su brusca partida? ¿Y cómo explicar su regreso si lograra explicar su huída? No pensar, no pensar hasta Buenos Aires. ¡Es lo mejor!

Ya en el suburbio, una fina llovizna vela de un polvo de agua los vidrios del parabrisas. Echa a andar la aguja de níquel que hace tic tac, tic tac, con la regularidad implacable de su angustia.

Atraviesa Buenos Aires desierto y oscuro bajo un aguacero aun indeciso. Pero cuando empuja la verja y traspone el jardín de su casa, la lluvia se despeña torrencial.

—¿Qué pasa? ¿Por qué vuelves a estas horas?

—¿Y el niño?

—Duerme. Son las once de la noche, Juan Manuel.

—Quiero verlo. Buenas noches, madre.

La vieja señora se encoje de hombros y se aleja resignada, envuelta en su larga bata. No, nunca logrará acostumbrarse a los caprichos de su hijo. Es muy inteligente, un gran abogado. Ella, sin embargo, lo hubiera deseado menos talentoso y un poco más convencional, como los hijos de los demás.

Juan Manuel entra al cuarto del niño y enciende la luz. Acurrucado casi contra la pared, su hijo duerme, hecho un ovillo, con las sábanas por encima de la cabeza. "Duerme como un animalito sin educa-

ción. Y eso que tiene ya nueve años. ¡De qué le servirá tener una abuela tan celosa!" — piensa Juan Manuel mientras lo destapa.

—¡Billy, despierta!

El niño se sienta en el lecho, pestañea rápido, mira a su padre y le sonríe valientemente a través de su sueño.

—Billy, te traigo un regalo.

Billy tiende instantáneamente una mano cándida. Y apremiado por ese ademán Juan Manuel sabe, de pronto, que no ha mentido. Sí, le trae un regalo. Busca en su bolsillo. Extrae un pañuelo atado por las cuatro puntas y lo entrega a su hijo. Billy desata los nudos, extiende el pañuelo y, como no encuentra nada, mira fijamente a su padre, esperando confiado una explicación.

—Era una especie de flor, Billy, una medusa magnífica, te lo juro. La pesqué en la laguna para ti... Y ha desaparecido...

El niño reflexiona un minuto y luego grita triunfante.

—No, no ha desaparecido; es que se ha deshecho, Papá, se ha deshecho. Porque las medusas son agua, nada más que agua. Lo aprendí en la geografía nueva que me regalaste.

Fuera, la lluvia se estrella violentamente contra las anchas hojas de la palmera que encoje sus ramas de charol entre los muros del estrecho jardín.

—Tienes razón, Billy. Se ha deshecho.

—...Pero las medusas son del mar, Papá. ¿Hay medusas en las lagunas?

—No sé, hijo.

Un gran cansancio lo aplasta de golpe. No sabe nada, no comprende nada.

¡Si telefoneara a Yolanda! Todo le parecería tal vez menos vago, menos pavoroso si oyera la voz de Yolanda; una voz como todas las voces, lejana y un poco sorprendida por lo inesperado de la llamada.

Arropa a Billy y lo acomoda en las almohadas. Luego baja la solemne escalera de aquella casa tan vasta, fría y fea. El teléfono está en

el hall; otra ocurrencia de su madre. Descuelga el tubo mientras un relámpago enciende de arriba abajo los altos vitrales. Pide un número. Espera.

El fragor de un trueno inmenso rueda por sobre la ciudad dormida hasta perderse a lo lejos.

Su llamado corre por los alambres bajo la lluvia. Juan Manuel se divierte en seguirlo con la imaginación. "Ahora corre por Rivadavia con su hilera de luces mortecinas, y ahora por el suburbio de calles pantanosas, y ahora toma la carretera que hiere derecha y solitaria la pampa inmensa; y ahora pasa por pueblos chicos, por ciudades de provincia donde el asfalto resplandece como agua detenida bajo la luz de la luna; y ahora entra tal vez de nuevo en la lluvia y llega a una estación de campo, y corre por los potreros hasta el monte, y ahora se escurre a lo largo de una avenida de álamos hasta llegar a las casas de "La Atalaya". Y ahora aletea en timbrazos inseguros que repercuten en el enorme salón desierto donde las maderas crujen y la lluvia gotea en un rincón.

Largo rato el llamado repercute. Juan Manuel lo siente vibrar muy ronco en su oído, pero allá en el salón desierto debe sonar agudamente. Largo rato, con el corazón apretado, Juan Manuel espera. Y de pronto lo esperado se produce: alguien levanta la horquilla al otro extremo de la línea. Pero antes de que una voz diga "Hola" Juan Manuel cuelga violentamente el tubo.

Si le fuera a decir: "No es posible. Lo he pensado mucho. No es posible, créame". Si le fuera a confirmar así aquel horror. Tiene miedo de saber. No quiere saber.

Vuelve a subir lentamente la escalera.

Había pues algo más cruel, más estúpido que la muerte. ¡Él que creía que la muerte era el misterio final, el sufrimiento último! ¡La muerte, ese detenerse! Mientras él envejecía, Elsa permanecía eternamente joven, detenida en los treinta y tres años en que desertó de esta vida. Y vendría también el día en que Billy sería mayor que su madre,

sabría más del mundo que lo que supo su madre. ¡La mano de Elsa hecha cenizas, y sus gestos perdurando, sin embargo, en sus cartas, en el sweater que le tejiera; y perdurando en retratos hasta el iris cristalino de sus ojos ahora vaciados!... ¡Elsa anulada, detenida en un punto fijo y viviendo, sin embargo, en el recuerdo, moviéndose junto con ellos en la vida cotidiana, como si continuara madurando su espíritu y pudiera reaccionar ante cosas que ignoró y que ignora.

Juan Manuel sabe ahora que hay algo más cruel, más incomprensible que todos esos pequeños corolarios de la muerte. Conoce un misterio nuevo, un sufrimiento hecho de malestar y de estupor.

La puerta del cuarto de Billy, que se recorta iluminada en el corredor oscuro, lo invita a pasar nuevamente, con la vaga esperanza de encontrar a Billy todavía despierto. Pero Billy duerme. Juan Manuel pasea una mirada por el cuarto buscando algo en que distraerse, algo con que aplazar su angustia. Va hacia el pupitre de colegial y hojea la geografía de Billy.

"...*Historia de la tierra... La fase estelar de la tierra... La vida en la era primaria...*".

Y ahora lee "...*Cuán bello sería este paisaje silencioso en el cual los lipocodios y equisetos gigantes erguían sus tallos a tanta altura, y los helechos extendían en el aire húmedo sus verdes frondas...*".

¿Qué paisaje es éste? ¡No es posible que lo haya visto antes! ¿Por qué entra entonces en él como en algo conocido? Da vuelta la hoja y lee al azar "...*Con todo, en ocasión del carbonífero es cuando los insectos vuelan en gran número por entre la densa vegetación arborescente de la época. En el carbonífero superior había insectos con tres pares de alas. Los más notables de los insectos de la época eran unos muy grandes, semejantes a nuestras libélulas actuales, aún cuando mucho mayores, pues alcanzaba una longitud de sesenta y cinco centímetros la envergadura de sus alas...*".

Yolanda, los sueños de Yolanda... el horroroso y dulce secreto de su hombro. ¡Tal vez aquí estaba la explicación del misterio!

Pero Juan Manuel no se siente capaz de remontar los intrincados corredores de la naturaleza hasta aquel origen. Teme confundir las pistas, perder las huellas, caer en algún pozo oscuro y sin salida para su entendimiento. Y abandonando una vez más a Yolanda, cierra el libro, apaga la luz, y se va.

MARÍA LUISA BOMBAL

DOS POETAS URUGUAYOS

EN ESTE DÍA YA SIN HOJAS...

En este día ya sin hojas,
tocado por memorias de opuestas estaciones,
en este día como de una cansada tierra,
corolas apagadas se me vuelven las caras
y las piedras que oprimo con mis seguras manos
sólo color de greda y de incesante arcilla
en algún breve reino de la carne y la sangre.

Pesan en el ligero borde de las pestañas
y en la garganta densa, las palabras
cuya presencia fuera en mí
como el agua y el fuego necesaria y distinta.
En este día me oprimen las palabras
que no acerté a decir aunque nadie esperara
su peso y su poder a través de mi lengua,
cantos de vagas bocas que no lograron ser mi boca,
cosechas no recogidas sobre la tierra color de uva...

Son las voces nacidas entre el tiempo y la música
en un instante solo de unión,
parecido a ciertas ramas
de hojas anchas y separadas,
una vez unidas
en un extremo punto del largo balanceo.

Ciertas voces que nunca fueron mías
y no hablaron palabras de mi canto,
vuelven a mí, ciñen mi cuello
y yo siento de nuevo
la invencible, suave avidez
de las glicinas desaparecidas
sobre los troncos desligados y en reposo.
Yo las miro y las pierdo
en el deslumbramiento de esta precoz tibieza
de súbito escondida
por la niebla que ciñe el llano liso
de colinas livianas.

SUSANA SOCA

A UN CANTANTE MUERTO

"La batalla temerosa
Que esperais".
MANRIQUE

Detrás de esa cortina
buscad su voz de carne.
Está un río cavando,
más acá, en un teatro de difuntos.

Los guantes del zar Boris
quedan y no sus manos:
de prisa, a bordo de la tarde,
huecas, camino a la batalla.

Allí el río saca un brazo de su caverna
y deja en nuestros dientes riguroso alfabeto.

FERNANDO PEREDA

LA LUCHA CONTRA LA MUERTE

Entre los sentimientos humanos existen tres sentimientos fundamentales: el miedo a la muerte, el Hambre y el Amor. Estos dos últimos, por otra parte, no son sino una expresión del primero. El Hambre es una plegaria del cuerpo pidiendo socorro; el Amor es ese *punctum stans* por medio del cual la filosofía antigua definía a la Eternidad. En los dos casos hay triunfo sobre la muerte.

Lo notable en estos diferentes sentimientos, es la unión íntima que existe entre lo biológico y lo espiritual, unión que, por otra parte, poco a poco se transforma en una interdependencia, o en un compromiso, o hasta en un sufrimiento, tal como en el: "¿Quién me librará de este cuerpo de muerte?" del Apóstol.

Ahora bien, esta íntima unión y este violento deseo de divorcio que son los dos puntos extremos de una ascensión, constituyen el signo de que esos sentimientos participan de dos causas que serían como las variables de una misma función: la EXISTENCIA. Una causa puramente biológica, una causa puramente espiritual. Y esas dos causas requieren que se proclame altamente la absurdidez de la muerte. El contrasentido de la muerte. Revuelta de lo biológico y lo espiritual contra aquello que los niega. Y en esta revuelta encontramos el sentido mismo de lo corporal y de lo espiritual. Es por ello que esta meditación podría lo mismo intitularse: Las etapas de la ascensión espiritual. De lo biológico a lo espiritual. O también: Los grados de lo espiritual. O bien, simplemente: De la existencia en nosotros de una realidad única —nuestra conciencia— por el ministerio de dos causas, a saber: lo biológico y lo espiritual. O cualquier otro título más o menos erudito, pedante o profundo,

significando todos, en definitiva, que la lucha contra la muerte es, para el espíritu, la negación de la muerte.

He hablado de la absurdidez de la muerte con respecto a lo biológico, con respecto a nuestro cuerpo. ¿Acaso, en principio, la célula no es inmortal? En ciertas condiciones un fragmento de corazón de pollo, para referirnos a una experiencia de Carrel, es inmortal. El germen, en el hombre, también es inmortal. Y tanto las bacterias como los infusorios tampoco mueren, a menos que se los destruya. Ciertos vegetales participan de esta inmortalidad. Los multicelulares, a veces, poseen un *soma* inmortal como las abejas, puesto que sus huevos cuando no están fecundados producen machos o zánganos. Es el fenómeno denominado partenogénesis.

Agregad a esto la lucha magnífica que tiene lugar dentro del cuerpo contra todo lo que lo ataca, la magnífica acción de los fagocitos (micrófagos y macrófagos). Se diría que la muerte no existe sino bajo las especies del homicidio; que, en rigor de verdad, el hombre no muere sino se mata. La muerte sería un accidente. Ahora bien, el accidente siempre es absurdo.

No obstante, la muerte existe y no parece, en el caso del hombre en particular, constituir puramente un accidente. Si no se tratase de una ley natural, ¿por qué, a partir de cierto momento, los fagocitos destruirían ellos mismos el organismo que hasta ese entonces habían defendido? ¿Y por qué serían arrastrados de esta suerte a su propio suicidio? ¿Y por qué hasta el mismo Metalnikov en el libro que motiva estas reflexiones *, cuando lo intitula "La lucha contra la muerte" no quiere significar otra cosa sino: la lucha contra la vejez en favor de la muerte natural? La muerte existe a pesar de que todo la declara absurda. Es menester encontrarle un sentido. Ahora bien, ese sentido no puede ser el de una liquidación de las generaciones anteriores en favor de las generaciones actuales, como lo desean en general los biólogos; ese sentido debe ser más profundo. Y es eso lo que buscamos. Por ahora basta con confesar que la absurdidez de la muerte que parece exigir la organización biológica ha vencido a la lógica del cuerpo y que las aspiraciones del organismo se ven frustradas.

A pesar de ello, la aspiración hacia lo espiritual cuya existencia señalábamos al comienzo, esa ascensión de la vida hasta el espíritu, especie de escala de Jacob que va de la materia a Dios, esa dialéctica soberana que va de la vida

* S. METALNIKOW: *La lutte contre la mort.*

orgánica hasta los grados de lo divino aparece aquí también, y el cuerpo hace función de la escala que vió Jacob en sueños y que iba de la tierra a Dios. Ese deseo de inmortalidad no es frustrado en lo biológico sino para ser satisfecho en lo espiritual, como si el espíritu, no pudiendo lanzarse de una vez en lo eterno, debiera acostumbrarse a ello por medio del sacramento de lo biológico, tal como el hombre que habiendo descendido a las profundidades del océano no se adapta sino progresivamente a la presión atmosférica de la superficie. En cuanto al cuerpo, después de la muerte cesa de existir como sacramento para igualarse al espíritu en el día de la Resurrección.

Pero esto pertenece a lo teológico. Permanezcamos en el plano de lo racional. Ahora bien, en dicho plano, ¿cuál es la causa de la muerte? ¿Por qué en cierto momento los fagocitos destruyen el organismo por un exceso de egoísmo que, por otra parte, les es mortal?

¿Por qué cuando ciertas células tratan de vivir cada una por su cuenta —como sería el caso del cáncer, a mi parecer— dicha actitud constituye la muerte de esas células y del cuerpo todo?

Estos dos hechos de los cuales el primero es cierto y el segundo probable, parecen indicarnos que la causa de la muerte es precisamente el exceso de especialización de las células. Los fragmentos del corazón de un pollo son inmortales. Esos mismos fragmentos, en el conjunto del órgano al cual pertenecen y en la economía del *soma*, mueren.

Y es porque, en el primer caso, esos fragmentos no tienen que vérselas sino consigo mismos, no llevan sino su propia responsabilidad; mientras que, en el segundo caso, llevan la responsabilidad de un conjunto y por lo mismo que dicho conjunto depende de su buena voluntad, no pueden —sin perjuicio para su propia existencia— rebelarse contra dicho conjunto.

El organismo no permite a la célula su emancipación; así como la sociedad no lo consiente al genio o al santo. (El héroe es otra cosa, puesto que el heroísmo pertenece al orden de la Carne).

No obstante esta especialización, cada cosa en su lugar y conforme a un orden admirable, esta sublime organización del cuerpo biológico como del cuerpo social, ¿no es acaso una prefigura de la inteligencia, o también no es la inteligencia toda sin la conciencia aún, es decir sin el poder de com-prender?

El cuerpo realiza, pues, esa contradicción de una inteligencia mortal, de una absurdidez llena de sentido. Ahora bien, ¿esto no significa acaso la exis-

tencia de una solución que resolverá los términos de la contradicción, no por supresión sino por integración?

La adición constituiría el tipo de esa solución. Basta con recordar que la adición no es una suma sino una inferencia, una especie de acto de fe que es verificado luego, una integración en una realidad nueva de dos o varios términos distintos que hecha por tierra el principio de contradicción, y afirma la trascendencia del espíritu. 1+1=2. Muerte + Inteligencia biológica = Inmortalidad. Y la inmortalidad constituye también lo que llamamos Espíritu. El espíritu, el alma, poco interesa la denominación, cuyo origen siempre es de un simbolismo material, sería el producto de un hecho doble: la muerte, la adaptación biológica. De una manera inesperada y más profunda que en la Ética se hallaría verificada la idea spinozista según la cual el alma sería la idea del cuerpo.

Pero, ¿cómo puede surgir el Espíritu de la muerte y de la Inteligencia biológica? Precisamente porque la muerte y la Inteligencia biológica, al negarse recíprocamente, son la muerte y la vida que se unen en la unidad orgánica. Aquí tenemos, por otra parte, el sentido del TODO Y NADA de los místicos, y de sus afirmaciones por negaciones a las cuales William James no supo nunca dar una significación adecuada.

La Vida, en efecto, niega la Muerte y, por su parte, la Muerte niega la Vida. Lógicamente la negación es definitiva: los dos términos se excluyen. Pero, ¿cómo pueden excluirse dos afirmaciones de existencia? La Nada es una pseudo idea. La Muerte podría, a su vez, ser, y lo es, una pseudo realidad. Ahora bien, la realidad que trasciende a la muerte constituye la Inmortalidad. Así como pensamos Dios en términos de negación pensamos lo Inmortal en términos de muerte; así como debemos recurrir a la idea de nacimiento asociada a la idea de muerte para pensar lo Eterno. Lo Inmortal es lo que no muere. Ahora bien, lo que tiene conciencia de la muerte no tiene conciencia de su propia muerte. El argumento de Epicuro en la carta a Meceas, que despreciaba hasta ahora, adquiere en el momento actual para mí todo su valor, y tengo la impresión de comprenderlo por primera vez.

Esto no es aún satisfactorio. Se da el caso de que la negación proviene de un exceso de afirmación, que la muerte proviene de una perfección demasiado grande del organismo. Sería fácil ver en ello una confirmación suplementaria del "Quid perdiderit animam suam, salvet eam". Pero sería plantear el problema en términos místicos y deseamos permanecer dentro de lo biológico y lo

metafísico. Ahora bien, desde este punto de vista, es un hecho conocido que el organismo a partir de cierto momento vuelve sus propios poderes en contra de sí mismo. Tal como ametralladoras cuyo fuego se dirigiera de improviso contra los camaradas de combate. Cuando se trata de un hombre entre los hombres se puede hablar de traición o de locura. Pero el organismo no traiciona ni se vuelve loco. La traición y la locura exigen una voluntad de destrucción, una negación de la existencia del prójimo o de la propia. El organismo no tiene sino una voluntad de existencia. Ahora bien, si se vuelve contra sí mismo, si se suicida estrictamente hablando, ¿no está acaso la prueba de que es incapaz de alcanzar esa inmortalidad a la cual aspira? El suicidio, para el hombre, es un miedo a la vida. Para el organismo, es una imposibilidad de vivir. ¿No constituye esto la prueba de que el organismo es, en cierto sentido, más grande que sí mismo, que estalla como una granada demasiado madura en el árbol de la ciencia del Bien y del Mal? Y, finalmente, ¿no es ésta la prueba de que la materia está impregnada de conciencia, aunque incapaz de conciencia? Hablemos de una ósmosis de la conciencia, o de un perfume que impregna el cántaro.

La perfección del cuerpo es la exigencia más rigurosa del alma. Esto es griego. Al menos de Grecia tal como se nos la ha enseñado. Y también es cristiano. Al menos el cristianismo tal como se olvidaron de enseñárnoslo y tal como hemos creído encontrarlo en el azar de una dolorosa búsqueda. Esto es griego y cristiano a la manera de los griegos y no a la manera de los Bárbaros y de esos príncipes de los Bárbaros: los romanos.

Et Verbum Caro Factum est. Esto debe tener un sentido. La Carne no puede ser maldita sin que el alma también lo sea. Ahora bien, ¿quién se atrevería a afirmarlo con respecto al alma? ¿La Carne? Es una solución cómoda para todas nuestras cobardías y faltas. En otro orden se dice: el comunismo, el capitalismo, o los Judíos. Soluciones injustas y cobardes, estas últimas en el orden político y aquélla en el orden espiritual.

Ahora bien, todo lo que voy a escribir a partir de este lugar lo debo a mi Mediterráneo, a ese Mediterráneo que los nuevos ricos de la antigüedad bautizaron indebidamente Mare Nostrum, cuando es la madre de los Dioses y de las divinidades bellas hasta en el áscesis, puras hasta en el pecado, espirituales hasta en la Carne, estremecidas hasta los extremos del espíritu, tal como esa

cabeza de mujer que recuerdo, dolorosa a fuerza de voluptuosidad y bella, infinitamente bella como una luna en el momento de volverse sol.

La inteligencia biológica es prefiguración, especie de *vox clamans in deserto*, de la cual el filósofo se hace eco. El filósofo: precursor de segundo grado. La inteligencia, que llamaremos espiritual para distinguirla de la biológica, es fin en sí, no tiene otra significación que la propia. Al igual que la inteligencia biológica, niega la muerte, pero no se da finalmente a ella, no se arroja a las fauces del león. Su ejercicio no tiene por límites sino a los temporales y temporarios del cuerpo. Por otra parte, ocupa todos los puntos estratégicos: el cerebro, los cinco sentidos y todos los sentidos que los psicólogos han descubierto en estos últimos tiempos, todo lo referente a la caricia o a la ofensa. Vigila todas las avenidas, todos los desfiles. Y no se conforma con todo esto. Vive en sí misma, de sí misma. Congrega al mundo en sí. Es el espíritu que grita: Abba, Padre. Tiene el secreto y el poder. La Carne no tiene sino el Deseo y la Angustia.

Ahora bien, ¿qué sentido podría tener la muerte para el espíritu, cuando la idea de eternidad le es congénita? Así como la idea de inmortalidad trasciende a la Carne, la idea de Eternidad trasciende al Espíritu. Y es porque el Espíritu no es Dios, así como la Carne no es el Espíritu. Pero el Espíritu está destinado a vivir en la intimidad de Dios, tal como la Carne en la intimidad del Espíritu.

Volvamos sobre esto: que la idea de Eternidad es congénita al espíritu. Efectivamente, la idea de tiempo así como la idea de espacio, ya provenga ésta de aquélla o viceversa, no tienen un sentido intelectual, ni siquiera biológico. Son ideas puramente experimentales. Son ocurrencias y no leyes. Sólo la inteligencia es ley en la plenitud de la conciencia. La idea de infinito —¡oh, mi Mediterráneo!— no está necesariamente ligada a la idea de Eternidad. Es por ello que el espíritu, por finito que sea, no está directamente injertado en la eternidad, si expresiones como *directamente* e *injertado* tienen en este caso un sentido. Así como la idea de materia no repugna necesariamente a la de perfección espiritual, puesto que existe una resurrección de los cuerpos, exigida por el dogma religioso católico y que satisface la exigencia de inmortalidad, de entrada en lo eterno de la Carne. Y obsérvese que el cuerpo no muere por lo finito que contiene, puesto que continúa viviendo una vida química y que no hay interrupción, en cierto modo, entre el momento en que cesa de vivir en el sentido

biológico y el momento en que resucitará en el sentido cristiano. No hay sino el paso a una vida química, no hay sino reabsorción momentánea en esta realidad que la teoría de las quantas nos deja entrever. *El cuerpo muere por lo infinito que está en él.* La idea de infinito no entra tampoco en la realidad del espíritu, al menos a título inmediato, mientras que la idea de eternidad le es congénita, como lo acabamos de decir. Pues, ¿qué es el inifinito sino una idea negativa? ¿Qué es la eternidad?: una idea positiva aprehendida directamente en la visión metafísica. Ahora bien, estas dos ideas repugnan entre sí y la idea de infinito no es viable sino como sinónimo de indefinido, lo cual nada significa, o de eterno, lo cual es inútil.

Todo esto ¿nos lleva acaso a la exigencia de un más allá? La pregunta es peligrosa. No obstante, creo no salir de los límites que me he impuesto contestando por la afirmativa, tanto para el cuerpo como para el espíritu. No postulamos lo sobrenatural aún, y nadie lo podría; postulamos el más allá.

El más allá, para el espíritu, y también para el cuerpo, puesto que si el precursor debe eclipsarse un momento: *oportet illum crescere ego autem minui,* es tan sólo para reaparecer luego en la gloria al lado de aquel a quien anunciaba. Pues el profeta —el precursor también es profeta— es aquel que habla en lugar de, que vive en lugar de, que manifiesta para después del advenimiento de aquel a quien reemplaza, que anuncia, que manifiesta hablar con, vivir con, manifestar con. Imágenes, se me dirá. Teología. No, pues en términos del más allá, es una exigencia racional que se expresa. Y esto es eminentemente racional, pues el lenguaje no debe identificarse con la exigencia, sino con la realidad hacia la cual tiende dicha exigencia.

Por otra parte, observemos que la conciencia, que el espíritu, no es un objeto sino un estado y un estado del organismo —el cuerpo es el principio especificador—, no por cierto en el sentido de que aparece a la manera de un epifenómeno, tal como la incandescencia del metal a partir de una temperatura dada, pero en el sentido de que es una contradicción íntima de la Vida (Vida-Muerte acopladas) que surge. La afirmación de la conciencia aparece por negación de la muerte. Ahora bien, si el espíritu es el producto de una contradicción de la Vida consigo misma, no se dudará que los términos de la contradicción sean integrados en la solución a título de elementos íntimos y no tan sólo de componentes.

¿Me habré hecho comprender? Porque no he llegado aún a ese grado de

purificación espiritual que volvería clara esta dialéctica *ut exemplum meditandi de ratione mortis.*

Y para terminar evoco ese: "Arriba los muertos", esculpido en plena roca en el cementerio sembrado de pinos y de tumbas de mi ciudad natal. Los nombres de los muertos están alineados en orden sobre fragmentos de mármol arrojados al azar sobre la tierra arcillosa, tal como si esperasen la próxima señal de las trompetas de Yaweh. Y en la roca, nuestros mayores del 14, nosotros mismos también del mañana, los agonizantes medio sepultados en la trinchera derruída, vuelven a encontrar sus granadas, al llamado de uno de ellos, para arrojarlas al mismo tiempo que sus almas a la cara del enemigo.

Está bien. Hay que morir viviendo. La muerte que se busca o que se acepta es vulgar. La suprema elegancia sería morir sin advertirlo: con la mirada sobre la vida que se va o mejor aún sobre la vida que continúa. La muerte no interesa al "honnête homme". El gentleman no muere, cambia de lugar. Encuentro hasta vulgar el *dar su vida.* No da uno su vida: cumple con su deber al aceptar simplemente todo lo que ello implique. Obrar, he ahí nuestra tarea. Morir, pertenece a los acontecimientos. Ahora bien, los acontecimientos son lacayos: hacen su oficio librándonos de nuestras "pelures" como decía Proust. El heroísmo es precisamente un sentimiento de lacayo que hace las veces de amo, pues el heroísmo tiene necesidad de acontecimientos y no existe sino por ellos. El "honnête homme" no es heroico, es hombre. "Homo sum...". La continuación del verso es de un "malotru".

Córdoba, 1938.

EMILE GOUIRAN

NOTAS

LA POESIA MEXICANA MODERNA

Es costumbre considerar que la poesía mexicana moderna comienza en Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895). Cuando éste, en 1876, a los diecisiete años, cantaba:

Mi vida es un suspiro, tu vida una sonrisa,

se siente que nuestra lírica se ha librado de un gran peso, como lo habrán comprobado quienes hayan leído a nuestros poetas, de Fray Manuel Navarrete en adelante. Y es que en el vetusto salón literario de su tiempo, Gutiérrez Nájera deposita, con un atrevimiento de querubín, un vaso con un ramo de rosas. En ningún poeta anterior del México independiente está la poesía tan cerca de la vida, la *escuela* tan lejos de la poesía. Aligeró el idioma como quien hace de un bosque un jardín; aligeró la poesía con la amabilidad de quien pasa de los razonamientos a las confidencias. Afinó la música del verso y dió al paisaje lírico una nueva y más íntima entonación. La ordenada exuberancia y el color verbal de su canto *A la Corregidora* no tienen precedente en nuestra lírica; sus versos a la muerte de Manuel Alvarez del Castillo trasportan a un original tono menor la música solemne de la elegía, y en el *Non Omnis moriar* —su expresión más alta — corren fundidas en un cauce cristalino, por primera vez desde Sor Juana Inés de la Cruz, imágenes y palabras. Es el inequívoco amanecer de la poesía mexicana moderna, y no sería difícil demostrar que a su luz indecisa ya

se adivinaban los senderos de la sensibilidad por donde habían de internarse, acercándose cada vez más a nuestro tiempo, casi todos los grandes poetas anteriores a Ramón López Velarde (1888-1921): la tristeza dulce de Luis G. Urbina, la naturaleza religiosa y dramática de Manuel José Othón, la resignación entre estoica y cristiana de Amado Nervo, y aún la grave voz de las cosas de Enrique González Martínez. ¿Influencia? Ya la perdió del todo. Sus imitadores — que hasta hace poco los tenía— enturbiaron sus lágrimas, destiñeron sus flores. Ha sufrido mucho de la popularidad que le dieron los salones familiares de gusto sentimental, pero no se puede negar que los imponderables de su poesía — derramada durante cerca de veinte años continuos en las hojas periódicas — crearon el clima en que nació nuestra lírica moderna.

A pesar de haber sido contemporáneos de Gutiérrez Nájera, realizaron lo mejor de su obra después de la muerte de éste: Salvador Díaz Mirón (1858-1928) y Manuel José Othón (1858-1906). El primero, poeta vigoroso y pindárico, escaló en su juventud la cumbre en donde se apagaba, a la vista del mundo, el astro de *La leyenda de los siglos* y de *Los castigos;* su voz resonaba en el Continente como un eco de la fuerza americana. Pero al fin acabó acidulando su poesía en cristales tan finos como no los conocía la lengua desde Góngora. Vertió una inspiración viril y contenida, que recuerda acentos castellanos de los Siglos de oro, en formas tan severas como ningún poeta se las impuso nunca. Realzó, como todos lo saben, la música del verso suprimiendo, con gusto latinizante, las partículas; se prohibió, como lo ha observado Urbina *, aconsonantar dos adjetivos; pero no sé que se haya reparado en que la disposición armónica de los elementos del verso lo llevó hasta evitar que los acentos de él cayeran sobre vocales iguales. En sus últimas composiciones no hay un solo verso en el que se repita una vocal acentuada. En moldes tan severos no se ahoga, sin embargo, su poesía; nada delata esfuerzo tan considerable y, en general, el poeta cumple su hazaña con cierta elegancia de Hércules, lo mismo en las estrofas de gran entonación de la oda *A un profeta,* que en las quintillas de cierto dejo popular de *A un pescador.* A la variedad del color musical del verso, Díaz Mirón agregaba esa armonía interior, nacida de misterios semánticos, que llevan en su seno la expresión precisa y la palabra insustituíble:

* *La vida literaria de México.* (Madrid, 1917), pág. 267.

Ola que airada y túmida y resonante meces
en tus agruras íntimas el trágico despojo...
.. ..
Lanuda grey blanquea, como bullente plata
que sobre ponto glauco revela oculto escollo...

Le llaman parnasiano por ese decoro formal que —no hay que negarlo— endurecía a veces las líneas de su canto; pero debajo de éstas hay emoción, una emoción tímida de soberbia. Poeta sin discípulos y cuyos imitadores acaban siempre por rendirse a las tremendas dificultades del modelo, su influencia es de todos modos saludable en los poetas de valer y se la puede descubrir, siempre causa de continencia y nitidez, entre los más diversos de nuestro tiempo. Dejó dos libros inéditos; por las composiciones que de ellos se conocen se puede afirmar que no hay razón para considerar *Lascas* (Jalapa, 1901) como su obra central.

El desarrollo de Manuel José Othón es también lento y lo condujo igualmente a un afán de perfección formal. Empieza a publicar en periódicos y revistas por el 1874, y aunque edita un libro de versos en 1880, declarará más tarde que *Poemas rústicos* (México, 1902) es el primer volumen de su obra poética. Su temperamento lo llevó sin esfuerzo a cierta nobleza clásica; y su arte, más que una larga paciencia, fué una larga pasión. La naturaleza no es en su obra el fondo decorativo y convencional de una poesía de género: es el mundo en que vive el poeta, y tiene, en sus fuertes y exactos valores, un color dramático y una esencia religiosa. No hay un solo poema suyo que sea la simple visión impersonal del paisajista: en él la naturaleza tiene siempre un sentido, una implicación humana, hasta que llegamos al *Idilio salvaje* —uno de los más grandes poemas de nuestra lírica — en donde los términos se invierten, y el poeta, en intenso trance sentimental, no puede ya expresar los modos del alma sino recurriendo a las formas, los cambios y los tonos de un paisaje natural que, a diferencia de todos los demás suyos, tiene ahora, por su misma calidad de símbolo, los valores sintéticos de una decoración. Clásico es también por esa reserva que lo hace parecer frío en una época en que todavía no se apagaban los ecos de las lamentaciones románticas y porque podía resumir las normas y los ideales de su vida en los tercetos de las famosas epístolas morales castellanas. Othón cierra gloriosamente una tradición rica en nuestra poesía — la que

preside Virgilio — que, comenzando en los poetas latino-americanos de la Colonia, da una de sus últimas flores en Joaquín Arcadio Pagaza (1839-1918).

Vienen después Luis G. Urbina (1867-1934) y Amado Nervo (1870-1919). Con el primero se cierra, también gloriosamente, el romanticismo mexicano. Nadie ha expresado tan sencilla y poéticamente como él esas penas comunes a todos, esos dolores elementales, todo lo que nos da y nos quita la vida. Se salvó a la vez de la bohemia y de un sentimentalismo fácil en que se han perdido algunos de sus imitadores. Es un poeta de una capacidad técnica muy superior a lo que se cree generalmente; como pintor de la naturaleza agrega a la línea neta y precisa de Othón un juego impresionista de colores y luces en que nadie lo supera; sus imágenes de las vicisitudes humanas son tan elocuentes como las de González Martínez, aunque los símbolos que escoge tienen una cierta ternura de cosa más familiar y cercana. Con el tiempo su lirismo se fué depurando hasta que de toda su sustancia romántica no quedó más que aquel fondo de poesía que dejan las penas y las alegrías de los hombres. Fué en una época el eslabón entre los salones familiares — que tanto dañaron el buen nombre de Gutiérrez Nájera —y las bohemias literarias—, que aflojaron todas las cuerdas de la lira. Pero, lejos de unos y de otros, llegó a esa plenitud, fruto de experiencias de la vida y de la palabra, en que la melancolía se le deshacía naturalmente en música.

Amado Nervo fué en un principio poeta de inicial de antifonario y de cantos místico-eróticos, y también bardo de canción y de álbum. Eran los tiempos de la *Revista Moderna.* Pero bien pronto lució un escepticismo inocente y una piedad maliciosa: citaba entonces las *Horas, Hamlet* y el Apocalipsis, no como quien engalana su duda, sino como quien la ahonda. Después vinieron la alabanza franciscana, la disculpa de las espinas por las rosas, la pasión de las lunas en las fuentes y de la música de los viejos claves. Y al fin acabó por desnudar su alma. Su duda, su fe, su resignación dieron algunas de las mejores flores de la poesía española contemporánea. Mucho de su obra vale como ferviente muestra de purificación espiritual, porque no siempre logró trasmutar en sustancia poética aquella su íntima preocupación por el destino del alma. En él, lo mismo que en González Martínez, hay una zona en la que se confunden las vislumbres de un espíritu en depuración con los fulgores de la poesía.

Después de los cinco poetas mencionados, la nueva nota la dió Enrique González Martínez (1871), a quien, a pesar de la diferencia de edad, hay que

clasificar en el Ateneo de la Juventud. Su primer gran libro —*Senderos ocultos*, 1911— anuncia un cambio en el ambiente poético. Su obra fué una reacción sin estruendo contra el tono sensualista del modernismo: el poeta miraba hacia adentro cuando todos celebraban los esplendores de la materia. Con el secreto poder y la finura que dan la soledad y la meditación iba diciendo en versos limpios cómo se llega al mundo por el camino del alma y cómo hay en las cosas "un alma y un sentido oculto". Su poesía fué una corriente de espiritualismo que coincidió en México con reacciones análogas en otros campos de la cultura. Los jóvenes, sintiendo que respiraban el aire de su tiempo, lo siguieron, aunque sin lograr nunca su sustantiva tonalidad antidramática, sus grises tan sabios. No hay ejemplo en nuestra poesía de un desarrollo más consciente que el suyo; sus paisajes espirituales son el mismo paisaje en visiones cada vez más finas y significativas. El poeta que cantaba la vida interior y el alma de las cosas ascendía, casi imperturbable, hacia la serenidad; pero ya corridos los sesenta años, hay en su voz un sincero temblor que resulta más dramático que aquella antigua adhesión suya a la armonía universal. Esa poesía meditativa en la que el sentimiento imprimió sus huellas delicadas ha dejado expresiones imperecederas.

Después de González Martínez es Ramón López Velarde (1888-1921) quien lleva la poesía mexicana a un nuevo puerto. En lugar de buscar en las cosas un sentido oculto, vivía la emoción de ellas; en su mundo, el árbol, la fuente y la montaña eran anécdotas, y a la sabiduría del buho prefirió la misericordia de la paloma. Por una parte es un poeta nacionalista que incorpora a la poesía un México pintoresco, de color local y de feria, que se juzgaba indigno de ella. En esta parte de su obra revela una visión original y un vigor decorativo que recuerdan momentos de la pintura moderna y que no han alcanzado ninguno de sus imitadores. Pero el mejor poeta es, sin duda, el otro; aquél que con cierta novedad barroca iba diciendo los conflictos del espíritu y de la carne. Su estilo mismo se prestaba para dar sentido a las contradicciones de la vida, a la confusión del alma. Su huella en la poesía mexicana es muy honda porque amplió el horizonte lírico y encendió el color de las palabras. La carne, la muerte, el ser y el no ser son los temas primarios de su poesía. No le contentaba la serenidad ganada por los demás: quería alcanzarla por sí mismo y para ello vivía por su cuenta cada misterio con renovado pavor poético. Muchos lo han seguido a la provincia, a las ferias, al pintoresco mundo de las curiosidades nacionales;

pero sólo los mejores llegan con él hasta ese lugar en el que se sentía colgado de un hilo de seda sobre el abismo.

A los siete grandes nombres anteriores — que señalan el cauce principal de nuestra poesía de Gutiérrez Nájera a la muerte de Ramón López Velarde — hay que agregar los de otros poetas. Francisco A.ª de Icaza (1863-1925), cuyas canciones de línea sobria y sabia transparentan delicados otoños del alma y de los paisajes; José Juan Tablada (1871), elemento activo en nuestras letras desde los años de la *Revista Azul* e interesante temperamento literario cuya ansia de modernidad tuvo en una época gran influencia sobre los jóvenes, pone en sus versos una inteligencia y una maestría que suplen las ausencias de la emoción poética; Efrén Rebolledo (1877-1929), parnasiano del erotismo, que representó mejor que nadie, una vez que Amado Nervo superó su primera manera, el espíritu, la técnica y las limitaciones del grupo de la *Revista Moderna*. El neorromántico Manuel de la Parra (1878-1930), cantor de eternas *saudades*, fué, nada más que por razones cronológicas, el poeta del Ateneo de la Juventud. Con éste apareció Rafael López (1873), poeta civil que mantuvo con brillo la gran tradicción de Santos Chocano y del primer Díaz Mirón, y que da razón ahora, con una obra que madura en silencio, a los nuevos cambios en la entonación lírica. María Enriqueta Camarillo (1875) que, al lado de las ardientes poetisas de hoy, parece dar voz, con más brevedad y finura, a todas aquellas dulces expresiones femeninas del discreto siglo XIX.

En un lugar aparte hay que colocar a Alfonso Reyes (1889), poeta de aguda sensibilidad, educado en Góngora y Mallarmé, y sabio en clásicos antiguos y modernos. Talento poético indudable, aprendió de su maestro francés que la poesía se hace, no con ideas, sino con palabras. Y va prendiendo su canto — ecos de oculto torrente, iluminaciones cordiales, tornasoles de inteligencia — con los alfileres de palabras finas y exactas. Más que poesía para poetas, es la suya poesía para aquellos a quienes la línea impecable más bien contenta que confunde. Su obra lírica tiene más importancia de lo que se imagina el lector casual en cuyas manos suelen caer ejercicios y *divertissements* poéticos que Alfonso Reyes se complace en recoger, sin engañarse, por otra parte, respecto a su verdadero valor.

Después de López Velarde sigue — el más viejo de los jóvenes — Carlos Pellicer (1897). Le dió voz la sorpresa de las cosas, y cantó el color, la luz, las aguas y las montañas de América. Hubo siempre en su poesía el gusto del

gran trazo, del color orquestal; pero su certero instinto lo salvó de la gran entonación civil y americana, y renunció a ser pintor de corte del Continente heroico que celebraba Santos Chocano, para conformarse — ¡qué buen gusto! — con ser un Douanier Rousseau lírico. Su poesía, por virtud natural y por influencia de las nuevas corrientes, va enriqueciendo cada vez más su sustancia.

Se acostumbra citar en la misma línea a Jaime Torres Bodet (1901), Xavier Villaurrutia (1903) y Salvador Novo (1904). Los tres representan, cada uno de modo propio, una nueva etapa en el desarrollo de nuestra lírica. Torres Bodet, amante de las letras, va llenando con la poesía de los instantes las palabras dóciles y transparentes que, desde un principio, fueron uno de sus dones, cuando no enciende en los cristales de una retórica finísima las luces de nuestro tiempo. Villaurrutia — poeta en la tradición del mejor de los dos López Velarde — siempre estuvo en las cosas, en sus aristas y reflejos, casi escapando de ellas, y al fin saltó al ambiente que las recorta para seguir en un sueño táctil por ese mundo cuyas espumas rozan la realidad, punto en el que el hombre vive y muere como atado a un litoral. La poesía de Novo alimenta sus raíces en una zona de punzante sensibilidad, como desde el primer momento lo probó el muchacho irónico de *Veinte poemas*, y ahora se desnuda en un canto profundo, ardiente y desolado, compuesto con las más puras esencias modernas.

Entre los poetas muertos prematuramente hay que recordar a José D. Frías (1891-1936) que, resistiendo a un medio ingrato, llegó a alcanzar una pureza lírica que nada enturbiaba; a Pedro Requena Legarreta (1893-1918), cuya asombrosa facilidad escondía un espíritu fino que maduraba rápidamente; a Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930) que, después de variadas experiencias que no le contentaron, dejó rasgos de poesía en sus cantos sociales, y, finalmente, a Alfonso Gutiérrez Hermosillo (1905-1935), que dió pruebas solemnes de su extraordinaria visión poética.

De los poetas más jóvenes es difícil hacer un juicio que tenga valor. Todos sienten la poesía de su tiempo, algunos en forma original, otros suscribiendo la retórica de moda. Es indudable que el tono general de nuestra lírica se ha elevado y que en los modelos que ahora priman la poesía es más concentrada y rica. No creo que sea prematuro decir que, en la generación de los poetas que van a cumplir los veinticinco años, entre los cuales se destaca sobre todo Octavio Paz, se anuncia ya una saludable ampliación del horizonte humano y una mayor sensibilidad para nuevos intereses y problemas.

Nuestra poesía se ha enfrentado en los últimos años con un problema que no acaba de resolver: el imperativo social, la exigencia de que viva y haga sentir la importancia de los nuevos valores sociales. Las soluciones más fáciles — a todas luces insuficientes — han sido: la *poesía política*, el poner en verso frases o principios de programas de acción social; la *poesía del pueblo*, la celebración de la vida humilde, del trabajo, de los dolores del proletario, y la *poesía de la vida nacional*, la que canta tradiciones pintorescas, formas autóctonas, temas folklóricos que se confunden — en su oposición a las condiciones de existencia de otras clases — con la celebración de la vida humilde y, también, con los nuevos programas de acción social. Y aunque no hay nada en estas tres zonas que las excluya radicalmente del campo de la poesía, y aunque nuestra lírica moderna ofrece ejemplos — muy contados, por cierto — de plausibles realizaciones en cada una de ellas, nadie podrá negar que hasta ahora este imperativo social casi no ha hecho otra cosa que desnaturalizar la poesía. Su expresión poética tendrá que venir, — porque esos valores sociales se sienten cada vez más y porque están ya en el horizonte del hombre y acabarán por entrar en su mundo poético; pero es evidente que la solución tendrá que encontrarse por el camino de la poesía misma y que nunca tendrá sentido completo sino para aquellos para quienes tenga sentido la poesía.

La poesía mexicana moderna ofrece un cuadro complejo de influencias. El modernismo fué en México, como en casi todo Hispanoamérica, la fecundación por Francia de una poesía ya estéril al contacto de la poesía española. En los últimos sesenta años la influencia francesa ha tenido tres momentos culminantes: Hugo y Musset, en el siglo pasado: Baudelaire y los parnasianos, en la época de la *Revista Moderna*, y, ya en nuestro tiempo, los simbolistas y sus descendientes. Esta "ardiente pasión por la poesía francesa", como decía un crítico del tiempo de Gutiérrez Nájera *, hizo que las revistas literarias mexicanas del último tercio del siglo XIX y de principios del XX dieran a conocer a los principales poetas de Francia en su propio idioma.

La influencia española subsistía apenas (los clásicos, Bécquer, Campoamor, Núñez de Arce) y fué desplazada a principios de este siglo por la de los poetas modernistas hispanoamericanos, principalmente Rubén Darío. Cuando va declinando el modernismo, el cetro de la poesía en lengua española pasa a España.

* Antonio de la Peña y Reyes: *Ensayos críticos.* (México, 1889), pág. 65.

Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado — aire y cielo azul — no ofrecían lugar donde anidara la imitación; pero llegan después de García Lorca y Pedro Salinas y sus ecos hacen orquesta. La influencia del primero en los poetas de hoy es tan notable como la de Rubén Darío, hace treinta años, y la de Víctor Hugo, hace sesenta.

La influencia de nuestros poetas también culmina en tres momentos y se resume en tres nombres principales: Gutiérrez Nájera, González Martínez y Ramón López Velarde. La ordenación en el tiempo de estos seis nombres sería la siguiente:

Víctor Hugo,
Gutiérrez Nájera,
Rubén Darío,
González Martínez,
López Verlade,
García Lorca.

Así, en planos que se nos acercan cada vez más y tocándose unas a otras, tendríamos las figuras principales del cuadro. Para que éste fuera completo habría que agregar algo. Detrás del nombre de Hugo, a lo largo de los sesenta años y en variada perspectiva, los demás poetas franceses, de Musset a Cocteau; en una procesión encabezada por Rubén Darío, vendrían los principales modernistas hispanoamericanos (Lugones, Santos Chocano, Asunción Silva, Herrera Reissig); acompañando a García Lorca, en diversos términos, el grupo más importante de los poetas españoles modernos (Jiménez, los Machado, Pedro Salinas, Alberti, Guillén, Altolaguirre, y, apenas visible, Villaespesa). Si a esto agregamos la influencia de Urbina en la estela de Gutiérrez Nájera; la de Díaz Mirón con una línea que se va entretejiendo sutilmente sin llegar a desaparecer nunca; la de Amado Nervo como una estrella olvidada; la de Tablada, como una nubecilla que pasa; la de T. S. Eliot y otros poetas norteamericanos, los surrealistas y Pablo Neruda como un reloj de sol escondido entre el boscaje, y la de los clásicos españoles como un busto que mira desde una terraza — creo que tendríamos un cuadro casi completo — de las influencias extranjeras y nacionales en la poesía mexicana de los últimos sesenta años.

Pero los elementos de este cuadro han ido desapareciendo y sólo interesan ya a la historia literaria. La memoria de nuestro tiempo sólo ha conservado lo que tiene esencia propia, y quien lea cuidadosamente a los poetas centrales,

de Manuel Gutiérrez Nájera a nuestros días, encontrará una nota original y, también, común. Pedro Henríquez Ureña, en su famoso estudio sobre Don Juan Ruiz de Alarcón, caracterizaba la poesía mexicana por su "matiz crepuscular". El desarrollo de esta observación podría acaso acercarnos más a la esencia de nuestra lírica. Poesía *crepuscular*, poesía de esa hora en la que, como decía Leonardo, una luz uniforme hace ver mejor las formas, ambiente en el que las cosas adquieren una calidad de presencia que *impone un orden íntimo a la visión.*

Recojamos esta última frase y volvámonos hacia nuestros poetas. No nos sorprenderá descubrir en el *Non Omnis moriar*, de Gutiérrez Nájera, un mundo de sueño tan congruente en su desarrollo; en el *Idilio salvaje*, de Othón, un paisaje imaginario tan construído en sus masas y valores; en *El fantasma*, de Díaz Mirón, una visión tan nítida y tan dibujada; en *El poema del lago*, de Urbina, un juego tan sutil en las luces, las sombras, los contornos; en *El jardín que sueña*, de González Martínez, una misteriosa y justa arquitectura; en *La última odalisca*, de López Velarde, una interna composición surrealista; en la *Glosa de mi tierra*, de Alfonso Reyes, un orden holandés; en los *Esquemas para una oda tropical*, de Pellicer, un todo primer término a la Douanier Rousseau; en *Isla*, de Torres Bodet, una equilibrada fantasía de Boecklin; en la *Nocturna rosa*, de Villaurrutia, una organización plástica de la sombra; en la *Elegía*, de Novo, una impresión de anatomía en una noche desolada de columnas, y en la *Carta a un amigo difunto*, de Gutiérrez Hermosillo, el desarrollo mental de un mundo subterráneo.

Pero no nos dejemos engañar por todas estas referencias visuales y pictóricas en las que hemos ido cayendo casi sin darnos cuenta. Disociemos cuidadosamente las ideas, separemos la representación del sistema que la sostiene. Entonces podremos afirmar que la poesía mexicana no es pictórica ni visual, sino que en su composición preside un orden interno que se traduce — como la música que conjuga y recoge su línea melódica —en una impresión visual. Nos diremos que se trata de una poesía que siente sus datos trascendentes e inmanentes, su mundo exterior e interior, con la clara congruencia que tienen las cosas bajo esa luz uniforme que celebraba Leonardo; de una poesía que, cualesquiera que sean sus actos, tiene conciencia clásica; que descansa, como el barroco mexicano — ese otro producto de nuestro modo de sentir — en un orden subyacente. Y meditando en este paralelo, acaso lleguemos a la conclusión de que esa conciencia y este orden explican en nuestro barroco más rico ese *no perder*

la cabeza, esa constancia de previsión, y en toda nuestra poesía ese *no perder el alma*, esa limitación de sus registros. He aquí — declararemos finalmente — porqué nuestra poesía es sutanciosa y fina, honda y transparente, y porqué el alma se mueve dentro de ella como en un ámbito ideal que, más que la tiranía de una prisión, es la impuesta libertad de una órbita.

México, 1938.

ANTONIO CASTRO LEAL

EL ESTILO DE ROBERTO PAYRÓ

A diez años de la muerte de Roberto Payró aparece un libro de exaltada simpatía por su vida y su obra *. No lo ha escrito un compañero de generación, sino un joven ensayista, niño en 1928, que a la distancia se sintió tocado por la grandeza de Payró.

Rara vez sale Larra de lo anecdótico. Cuando se arriesga, lo arrebata la admiración y el juicio crítico se le llena de viento. Sin embargo, su esfuerzo nos ha evocado, por primera vez, la talla del varón ejemplar que fué Payró: Payró ciudadano, Payró periodista, Payró luchador, Payró hombre... Se le ha olvidado, lástima, el Payró escritor.

Es curioso que las biografías (todo Maurois, por ejemplo) atiendan la eventualidad de la carne y de la conducta y descuiden en cambio el hondo y singularísimo drama de una vocación. De Sainte-Beuve hasta hoy, a mucha chismografía se le ha llamado biografía, y aun crítica, siendo así que los accidentes del hombre no son importantes; los accidentes del ángel, del duende, del genio que ese hombre alienta, ésos sí son los que cuentan.

—Se sostiene, Mr. Shaw — le dice una señora — que *La Ilíada* y *La Odisea* no son de Homero. Algunos afirman que Homero no existió. ¿Cuál es su opinión al respecto?

* Raúl Larra: *Payró*. Edic. "Claridad". B. A. 1938 .

—Querida señora — responde Shaw —; yo hice investigaciones personales sobre la cuestión. Homero existió, ciertamente. Pero no fué el autor de *La Ilíada* y de *La Odisea*. Estos dos poemas fueron escritos por otro poeta de la misma época que se llamaba, también, Homero. De allí la confusión que se ha perpetuado hasta nuestros días.

Claro que no da lo mismo una persona que otra. "Tal árbol, tal fruto", insistía Sainte-Beuve. Pero bien entendido que lo interesante — en la biografía — es el fruto y no el árbol. Y tratándose de un escritor, la única vida que importa es la que se consume en la pasión de expresarse, en la fortuna con que se desperezan las palabras, en el contorno social que frustra o atiza la gestación estética. La vida de Payró, entonces, es también su prosa.

Ahora bien, Raúl Larra no nos cuenta chismes porque es un franco-tirador de puntería alta, pero tampoco nos cuenta el esfuerzo de Payró para abrirse paso a través del idioma. Su biografía nos permite explicar por qué Payró no fué, estrictamente, un gran escritor, pero no nos dice qué clase de escritor fué.

Payró pertenece a la generación de escritores que inician, entre nosotros, la profesión literaria, que viven ya como hombres de pluma. Desde Mayo hasta la federalización de Buenos Aires nuestros talentos construyeron, pelearon, recorrieron todas las líneas de la acción urgente. Y escribieron como pudieron, haciendo de la literatura un instrumento más. La generación del 80 inaugura una nueva modalidad. Ya el país está reorganizado. La vocación se depura. Pero la profesión de escritor, es decir, la literatura como destino de la persona, aparece más tarde, con la generación de los periodistas, alrededor del 1900. Sólo que el periodismo impone un alto precio: chupa al escritor su savia enérgica y lo habitúa al fraude. Además, lo echa de bruces a un idioma — el de los argentinos — empobrecido y haragán. Así le ocurrió a Payró.

Roberto Payró no fué un gran escritor, sino un escritor con gran tema. Para sus fines le bastaba y sobraba un estilo mostrenco. Pero se incorporó definitivamente a la literatura nacional porque tuvo la suerte de hallar el gran filón. Mejores escritores que él apenas se asoman a la historia de la literatura argentina: son almas en pena que no supieron — o no quisieron — describir la vida multitudinaria. Con menos esfuerzo, acaso, Payró domina todo un período de nuestra literatura: es el costumbrista, el historiador, el evocador de un momento importante de la evolución argentina. Los temas de Payró fueron el granuja y el figurón como fuerzas de una oligarquía poderosa, la radiación

de la capital sobre los pueblos y ciudades de provincia, las fortunas nuevas, los descendientes de inmigrantes, los movimientos de la democracia en gestación. Su primer propósito había sido captar en una novela — *Nosotros* — toda la vida nacional. No pudo lograrlo, pero dejó, desperdigada en crónicas, relatos y dramas, una concepción seria y entonces original de la Argentina.

Pero si espurgamos sus veintitantos volúmenes con un estricto gusto literario tal vez se nos queden en las manos solamente *El casamiento de Laucha, Pago Chico* y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira.*

Estas tres obras están estructuradas por un asunto común. Tienen un aire de familia, como que sus criaturas son vecinas y se conocen entre sí. Pero suponen distintos puntos de enfoque, una desigual voluntad hacia la Argentina y, claro, cristalizan también en maneras diferentes de estilo. Tres obras, tres miras: la del pícaro, la del humorista y la del sociólogo. Estudiándolas llegaríamos a calar la intimidad de Payró escritor. Aquí nos basta con sugerir el tema.

El casamiento de Laucha es una novela picaresca, donde la visión no se tiñe con escrúpulos ni intenciones activas. El mundo que allí rezuma es el mundo tal como lo intuye un pícaro, quien toma la palabra y va discurriendo gozoso de sí y confiado en que no existen valores más legítimos que los suyos. En el hermetismo del claustro donde actúa y estima Laucha reside la perfección de esta novelita. El autor está sumido en el alma del personaje. Todo es amor, simpatía, absolución estética para los pecados de Laucha y para el cinismo del medio. El lenguaje simula ser el de la conversación, pero los popularismos juegan allí un limpio papel artístico, de conjuradores de ambiente. El autor parte de las vivencias de Laucha y de sus modos expresivos, y luego los elabora literariamente. Si su trasposición a la lengua literaria no es de mucha eficacia poética, será porque Payró no es un poeta eficaz, pero el problema estilístico está tomado de las astas.

Más tarde Payró escribió sus relatos de *Pago Chico.* Pero aquí ya surgió el conflicto, pues entre el autor y ese hervidero de pícaros pujaba la moral cívica, la voluntad de mejorar los males descritos, la afiliación socialista. La tirantez la disimula Payró con la censura humorística. Payró se va burlando del bandolerismo político de Pago Chico sin levantar su admonición (la crítica la hacen sus personajes Silvestre y Pérez y Cueto). Pero el humorismo, cuando viene de extramuros, también es una manifestación activa del juicio. Por eso, aunque

el autor se instala en el alma de los vecinos de Pago Chico y finge hablar desde adentro ("En Pago Chico preparábase un miti, un metín, o cosa así"), la censura humorística termina por distanciar a Payró del tema y disuena por momentos la interferencia de las dos hablas, la lengua artística, veraz, creadora, y la superfetación de alusiones, conceptos y chistes que llegan de afuera, de la actitud ética y política del autor.

Ya en las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* encontramos, convicta y confesa, la censura moral. Es un pícaro quien habla (pues la novela figura ser la autobiografía de Gómez Herrera), pero este pícaro ve el mundo y sus propios actos desde las pupilas de un moralista y de un político de ideales. En las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* la disyunción entre ambiente y sujeto es ya absoluta, pues el autor ha colgado a Gómez Herrera en una postura violenta. Desde allí, pícaro redimido, Gómez Herrera perora con una especial voz de fantasma, fantasma de sociólogo, de moralista, de escritor tímido. Pronto se descubre que Gómez Herrera es el mismo Payró, disfrazado de pillo para iluminar desde el interior las bellaquerías de la política conservadora, pero que reacciona con todas las emociones, valoraciones e intelecciones del hombre decente. Como todos los espías, este Payró-Gómez Herrera vive en el mundo ajeno en constante sobresalto, sin saber cómo hablar ni cómo presentarse. Las formas locales de expresión aparecen amortiguadas entre comillas: "vos", "sos", "páis", "tenés", "guachita", etc. A veces mezcla los mazos y se va descartando ya con un "tú", ya con un "vos", o bien con un "andáte y llévatela". Los modismos son excusados: "Camino le ladeaba el caballo, como dicen los paisanos"; "siendo cuatro gatos, como suele decirse". Y toda la lengua del autor apunta a un ideal que él cree normativo para toda la comunidad hispánica: "Como estas postas eran, generalmente, una esquina o pulpería —pongamos mesón, para hablar castellano y francés al mismo tiempo—..."; "la dije... la dí el brazo... la ocasión de decirla... me atreví a decirla...".

La inseguridad en el idioma (rasgo argentinísimo y, además, exagerado en Payró por su equivocado respeto a la prosa momificada de la España del siglo XIX y por su deseo de escribir una novela que rebasara el coto nacional) le obliga a pedir perdón, con las consabidas comillas, cuando ensaya inocentes derivaciones lexicales ("pigmeizado") o cuando da vía libre a un modo de emoción argentina ("si eran bastante gauchos para allanar esas dificultades"; "gozando a su interlocutor", etc.). La actitud lógica, racionalista, lo mueve

hasta estirar la misma materia de la novela hacia esquemas, moralejas y alegorías: ¿María Blanco simboliza una república pura y Eulalia una república plutocrática? ¿Vázquez es el futuro triunfador de la Argentina?

Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira es una gran novela argentina, la más importante de Payró y de las más representativas de su generación, pero su estilo, resquebrajado por la falsa posición del protagonista, rehuye la expresión que correspondería a la realidad de "Los Sunchos" y vuela atolondradamente hacia un habla universalista, convencional y borrosa. Payró nos comunica, correctamente, con una prosa inteligible, su red conceptual; pero no logra hacernos resonar con la totalidad de notas de ese recinto obturado que es el mundo de Gómez Herrera. El mismo problema estilístico debió resolver Güiraldes en *Don Segundo Sombra*: memorias escritas en una lengua de categoría literaria por un antiguo resero. Pero en *Don Segundo Sombra* había identidad entre la visión del gaucho en la pampa y la del escritor. Cerrada la unidad emocional del poema, Güiraldes refundió en un solo orden el decir rural y las exigencias poéticas de una lengua personalmente elaborada. Pero Gómez Herrera escribe sus memorias en falso; más hubiera valido que, en vez de autobiografía, fuese un relato en tercera persona. En realidad, Payró hace de ventrílocuo. Y con una voz tembleque, va haciendo hablar a Gómez Herrera en un modo psicológicamente increíble. Sus cachafazadas las cuenta casi contrito; y hasta nos confiesa que sus escrúpulos en el momento de escribir las memorias pertenecen a otra clave, a otra personalidad: "Oh, estos aspavientos son cosa de ahora". Está tan distanciado de su misma vida, que califica sus actos y palabras de "risibles", "tontos estribillos", "sonoras frases huecas de mi repertorio".

Es fácil, entonces, medir el ángulo de desviación entre las trayectorias de los dos orbes, el de la experiencia vital de Gómez Herrera y el de la actitud crítica del autor. Y por esta aberración podemos también sorprender *in fraganti* las direcciones y motivaciones extraestéticas del espíritu de Payró al escribir *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira.* Se obtendrían así las improntas de las teorías de Payró sobre el país y sobre el estilo, su intuición sobre la dinámica de la sociedad argentina y la forma interior de su lenguaje. El tema queda intacto para otra vez. En este ensayo solamente quisimos sugerir cómo, en una biografía de escritor, no pueden faltar las anécdotas lingüísticas.

Payró insistía: "Creo haber honrado el idioma escribiendo en un español puro". Pero a un idioma no se le honra venerando sus patrones, sino tem-

plándolo con el fuego secreto de la personalidad y haciéndolo sonar en nuevas notas. La prosa pseudo-clásica de Payró era comodidad de periodista. Escribía como Galdós cuando ya en España la generación de 1898 había renovado los estilos afinando el idioma a cada módulo individual. Alguien ha negado el repentismo en la composición de Payró. Lo cierto es que en su taller solamente se atendía al decoro ornamental del estilo, al aseo retórico y a la fidelidad a viejos modelos, pero no se cincelaba la expresión única, poética, creadora, la que convierte al gran periodista en un gran escritor.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

LOS ENSAYOS ESPAÑOLES DE ANZOÁTEGUI

En la nueva literatura argentina, Ignacio B. Anzoátegui ha logrado afirmar su fuerte personalidad con decisión cada vez más clara y terminante. Desde las lejanas *Vidas de muertos* hasta los *Tres ensayos españoles*, que acaba de publicar con el signo editorial de *Sol y luna*, la obra de este Bloy sin truenos es un vivo testimonio de fidelidad a su fe de hombre y a su vocación de artista. Sus cuentos (muchos de ellos extraordinarios por la invención y el lenguaje), sus prosas epigramáticas (tan varoniles de fondo y forma) y hasta sus romances y sonetos (llenos de gracia y colorido) están iluminados (y no desde lejos, pues queman) por un corazón verdaderamente cristiano y por una voluntad estética perfectamente segura. Recuerdo que su jovial aparición en nuestra literatura, sumida entonces en una paz de sobremesa, provocó el escándalo que provoca el que, tras llegar tarde, se queja de la comida (y, a lo mejor, con razón); o el que se atreve a decir la verdad sobre el muerto en ciertos velorios de primera clase. Anzoátegui asomó su cara de duende trapisondista en aquella desoladora prosperidad estomacal, pero no sólo para divertirse a más y mejor con el susto y la indignación de aquellos buenos señores sino también (y sobre todo) para recordarles cosas muy útiles a los intereses de la justicia y al destino sobrenatural de cada uno de ellos. Si bien es cierto que con respecto a tales

y cuales personalidades de consagración escolar procedió con la irreverencia del chico que levanta en plena calle las polleras de la venerable matrona que espera el tranvía, también es cierto (y esto es lo que importa, porque es lo fecundo) que su extralimitación sirvió más de una vez para poner al descubierto mucha deformidad y mucha mentira. Pero en Anzoátegui no hay amargura, porque su buena salud espiritual ahoga el menor amago de resentimiento. Su combate es un combate por exceso de alegría, por ese exceso de alegría que hay en todo verdadero apóstol. Así combatía Chesterton, palmeando al contrincante en la barriga (no siempre con dulzura) para contagiarle su buen humor de hombre justo.

Este nuevo libro de Anzoátegui reúne tres ensayos sobre temas españoles. Yo no les diría ensayos sino estampas, porque en ellos es más importante lo plástico, lo musical y lo poético que lo estrictamente filosófico. El dibujo de estas estampas o retratos de Mendoza, Góngora y Calixto no siempre es rigurosamente crítico, porque a su autor le falta el debido desinterés ante los temas. El héroe de la primera fundación de Buenos Aires, el poeta de las *Soledades* y el amante de Melibea comprometen hasta tal punto su fervor que no puede mirarlos con ojos de juez sino de amigo. Hay en la historia de España héroes más grandes que Mendoza, poetas más altos que Góngora y amantes más españoles que Calixto, pero, con todo, los tres representan bastante bien el genio heroico, poético y amoroso de la raza. El drama español, cuya vitalidad rebasa todos los esquemas, habría sido más perceptible en ese triángulo si Anzoátegui lo hubiera trazado con mano menos asertiva y deliberada. Querer ver a España con ojos finales, querer encerrarla en geometrías sin apelación y definirla sin el más leve temblor dubitativo me parece que es condenarse a comprenderla imperfectamente. Es preciso acercarse a ella con ánimo de entrega y no para imponerle éstas o aquellas definiciones elaboradas de antemano. La evolución del estilo de Anzoátegui hacia una simetría cada vez más descarnada, que presenta los modos verbales como una sucesión de esqueletos, agrava en este libro el rigorismo esquemático de la visión estética y moral. Mientras leo páginas enteras de párrafos pendulares y de antítesis cuidadosamente medidas y calculadas (que dan al conjunto un aspecto severo pero un poco frío) siento nostalgia del otro Anzoátegui, de aquel Anzoátegui que en *Vidas de muertos* escribía un castellano de cabeza despeinada pero desbordante de gracia familiar y lleno de fuerza vivísima y espontánea. Lo que hay que señalar con el mayor elogio es la calidad de

los *Tres ensayos españoles*, tanto por la dignidad con que han sido pensados como por el decoro con que están escritos. Asomarse inteligentemente a temas de gran vuelo universal es una proeza cada vez más rara en nuestro país.

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ

LA AVENTURA CIENTÍFICA DE NUESTRO SIGLO

El hombre ha estructurado el mundo, derivado de sus experiencias y sus investigaciones, en función de la lógica y del sentido común. Es ése un mundo donde las cosas parecen que fueran lo que aparentan ser y que nos da la sensación de realidad sin la cual difícilmente podríamos vivir.

Pero, como consecuencia del advenimiento de la teoría de la relatividad y la de los cuantos, se comprueba que la solidez de aquel mundo era sólo aparente, y ha sido necesario substituirlo por otro, en gran parte disociado del sentido común, en el cual las cosas no son lo que aparentan ser y en donde el principio de causalidad no siempre rige con carácter infalible y axiomático.

Esta aventura científica, trascendiendo los límites de su propio dominio, ha invadido la conciencia del hombre de cultura media, el cual —de una manera vaga y confusa— siente que esa aventura influirá, a la larga, de modo decisivo en el destino de la humanidad. Quisiera ese hombre aprehender su significado. Mas ello implica dificultades. Implica un problema múltiple y delicado. Eddington, en su libro *La Naturaleza del Mundo Físico*, * lo resuelve magistralmente, no sólo porque logra, en la medida de lo posible, substituir la expresión simbólica por una ingeniosa exposición dialéctica, sino también porque consigue coordinar los aspectos más dispares, fundir lo científico con lo filosófico, y establecer puntos de contacto entre el mundo familiar del lector medio con el mundo simbólico del hombre de ciencia. En ese libro hay muchos climas, por decirlo así, que debemos a la extraordinaria versatilidad de su autor, quien se nos presenta ya como matemático, ya como astrónomo, ya como filósofo, y por fin, cosa en extremo difícil para un sabio, como un hombre corriente. Guiado por ese sutil mentor, el profano se interna en el mundo tetradimensional,

* Ediciones SUR, 1938.

contempla la declinación del universo, aprehende las nociones fundamentales de la relatividad y penetra en el misterioso recinto del átomo.

Ya instalados en el mundo creado por las teorías modernas, si lo comparamos con el de la física clásica este último se nos presenta como un mundo simple, como un mundo construído por una lógica de primera intención... como un mundo ingenuo. En cambio para movernos en el mundo de la relatividad y en el de los cuantos, preciso es recurrir a una lógica que haya perdido su carácter rigorista, a una ley de causalidad más maleable y elástica. Por eso dice Einstein: "Nuestro modo grosero de aplicar el principio causal es del todo superficial. Estamos en la situación del niño que juzga un poema por la rima y desconoce el ritmo. O en la de un joven aprendiz de piano que liga una nota con la que inmediatamente la precede o la sigue. En cierto modo esto podrá considerarse satisfactorio en el caso de composiciones pianísticas simples y primitivas, pero no así para interpretar una fuga de Bach. La física de los cuantos nos ha obsequiado con procesos muy complejos y para salir a su encuentro debemos refinar y ampliar nuestro concepto de causalidad".

El refinar y ampliar nuestro concepto de causalidad implica, cuando menos en parte, el abandono de nuestro habitáculo secular, de nuestras experiencias ancestrales, de nuestra noción de realidad. Este despegar del mundo ingenuo en alas de las nuevas teorías nos conduce a un plano jamás alcanzado por el hombre: por primera vez éste se encuentra frente a un mundo irrepresentable. "La ciencia física pretende estudiar un mundo de materia y radiación; y encuentra que no puede describir ni representar la naturaleza de la una ni de la otra ni aun a sí misma. Los fatones, electrones y protones se han transformado en cosas tan sin sentido para el físico como las *X Y* y *Z* para el niño que empieza a estudiar álgebra. Lo más que podemos aspirar por el momento es a manipular las *X*, *Y* y *Z* sin saber lo que son; con lo cual resulta que el progreso del conocimiento queda al presente reducido a lo que Einstein llama la extracción de un incomprensible de otro incomprensible *.

Lo incomprensible es irrepresentable, y la representación que del mundo se ha forjado el hombre ha tenido decisiva importancia en su evolución. El hombre no puede vivir sin ver. Su mente se ha plasmado sobre el órgano de la visión; el mismo horror que siente la naturaleza hacia el vacío lo siente el hombre

* Jeans: *Nuevos fundamentos de la ciencia.*

hacia las tinieblas; por eso, cuando no puede ver, es cuestión de vida o muerte para él representarse lo que no ve. Los ojos, al mostrarnos las cosas que estaban fuera de nosotros, nos hicieron caer, como en una trampa, en una radiante ilusión: la ilusión del mundo exterior.

Pero ahora realizamos que no hemos logrado irrumpir fuera de nosotros, que estamos encerrados dentro de nosotros como dentro de un círculo mágico, que estamos encerrados dentro de nuestro subjetivismo como dentro de una envoltura que vamos dilatando más y más, a medida que ensanchamos nuestro conocimiento del mundo exterior, el cual, mirado de cierto modo, no es más que la hipertrofia inconmensurable de ese subjetivismo, pues configuramos el mundo que está fuera de nosotros de acuerdo con los atributos y modalidades de nuestra mente. La historia del conocimiento científico exhibe una serie sucesiva de invasiones subjetivas que, como círculos concéntricos cada vez más amplios, proyectamos sobre el mundo exterior. En realidad no conocemos sino los puntos de contacto que tenemos con ese mundo, es decir, aquellas experiencias en las cuales la naturaleza nos dá una respuesta afirmativa. A medida que la ciencia progresa, aumenta la suma de esas experiencias, pero esos puntos de contacto de ninguna manera constituyen el mundo exterior "La mente, gracias a su facultad selectiva, ha encuadrado los procesos de la naturaleza dentro de un sistema de leyes que responde a un modelo debido en gran parte a su elección. En el descubrimiento de ese sistema de leyes puede considerarse a la mente como recuperando de la naturaleza lo que aquélla había depositado en ésta" *.

Pero la aventura científica no termina aquí. No se limita a revelarnos el mundo que debemos a las teorías cuánticas y a la teoría de la relatividad, no se limita a extraer de la naturaleza incomprensibles de los cuales no podemos obtener una imagen, pero que podemos manipular y utilizar. El raid científico moderno culmina abriendo posibilidades insospechadas, pues la teoría cuántica —a diferencia de todas las demás— parece ajena a cualquier esquema que subsconcientemente se nos haya impuesto o que hayamos elaborado. Quizá, al fin, estamos en vísperas de tomar contacto con las leyes de la naturaleza; quizá estamos a punto de rasgar la membrana infinitamente elástica que nos mantiene confinados dentro de nosotros y realizar, de este modo, aquello hacia lo cual el hombre impertérritamente tiende: a evadirse de sus propias fronteras.

CARLOS MARÍA REYLES

* EDDINGTON; *La Naturaleza del Mundo Físico.*

Arte

INTEGRACIÓN DEL FONDO Y DE LA FORMA EN LAS ARTES PLÁSTICAS

El origen de la expresión es la plástica. El dibujo de los niños es la imagen primitiva del hombre que comienza a expresarse con formas plásticas y, más tarde, con otras formas que constituyen el alfabeto. El dibujo en general es un lenguaje figurado, una escritura de las formas. La industria nace como necesidad, y el arte como un medio para comunicarse con el exterior.

Las primeras manifestaciones plásticas son las pinturas murales de las cavernas de la Era Cuaternaria. La plástica empieza por la representación de formas biológicas, dinámicas. Las pinturas murales de las cavernas y los primeros grabados constituyen la representación y evidencian el culto a los animales. Así lo confirma el mamuth, el reno y los peces que aparecieron, con la historia de la antigüedad, en las paredes de las cavernas y sobre las armas; los dibujos y relieves labrados en las hachas, en los puñales y en los harpones construídos con las astas y los huesos de los renos y de los toros de la Era Cuaternaria. El carácter formal de estas pinturas y grabados son las formas dinámicas reales y sintéticas.

El hombre empieza por reproducir primero la figura de los animales, más tarde la figura humana, y por último la de los vegetales.

Con la época de la Piedra Pulimentada, comienza la arquitectura con la construcción de habitaciones lacustres de madera. Con la arquitectura aparecen los primeros cuerpos geométricos, entre las formas y cuerpos de la naturaleza: los palafitos. Las primeras esculturas arquitectónicas son los monumentos Megalíticos: los dólmenes, los menhires y los cromlechs. Todos estos monumentos y tumbas tienen un sentido conmemorativo, y unas veces son simplemente bloques de piedra; otras aparecen con ornamentos lineales, compuestos de rectas o curvas paralelas, o representando la figura humana.

El arte de esta época tomó gran incremento, preparando la civilización egipcia y babilónica; en aquellos momentos, en los vasos y marfiles, se reproducía con frecuencia la figura humana y la de los vegetales. Más tarde, en la época del

Bronce desaparecen las formas orgánicas y son substituídas por las formas geométricas, es decir por las formas ornamentales.

Desde un principio, el arte se manifiesta primeramente con la reproducción de los seres vivos en movimiento, y después se complace en trazar formas lineales, simétricas. La plástica de la Era Cuaternaria, siendo unas veces representativa y otras ornamental, es siempre un medio de expresión figurado; las formas son símbolos gráficos y signos representativos.

La Época del Hierro substituye a la Época del Bronce: de entonces data el descubrimiento del alfabeto.

La plástica es lo que puede inmortalizar más concretamente un mito. Es más sólida la expresión de la plástica que el verbo. El mundo está construído con las manos, con formas y materias y no con palabras. La forma es un idioma universal. Para la plástica no existen fronteras. Las palabras cambian según los países, pero la forma es siempre la misma.

El arte de cada época es la encarnación, la síntesis de la naturaleza, del pensamiento y de los hechos del momento histórico que representa. Así vemos que el arte clásico ha surgido cuando la humanidad ha estado unida por un mismo pensamiento colectivo, cuando una mitología o religión está viva y aún no la han convertido en una superstición o en una arma política.

Las épocas clásicas son la consecuencia de un orden.

En los momentos en que la humanidad ha vivido de sus convicciones, el artista formaba parte de la sociedad que representaba, siendo el arte un medio para dialogar con el exterior, con las multitudes. Ejemplos estables de dichas civilizaciones son los templos, la escultura, la pintura y la cerámica de estas épocas históricas: Egipto, Caldea, Grecia, Roma, Bizancio, el estilo románico, el gótico y parte del renacentista. Toda la plástica de estos momentos ha realizado el arquetipo de sus ideales, haciéndolos así perennes en la Historia. Las épocas inmortales, que con el tiempo se han llamado clásicas, son épocas que representan un orden universal, y el artista ha formado parte de estos órdenes. Cuando el artista no está conforme con el medio que le rodea, surge el arte abstracto como consecuencia de su discrepancia.

La historia de la naturaleza y la historia del arte es como la historia universal: un compendio de procesos que están sufriendo cambios incesantemente.

Si analizamos la plástica de cada civilización, separada de su representación, vemos que las formas y cuerpos por sí solos son un lenguaje gráfico que sintoniza con el carácter del momento a que pertenecen.

La forma por sí sola expresa el contenido de una Época.

La forma por sí sola denuncia la psicología de la Época.

Podemos dividir el proceso del lenguaje plástico en dos grupos: primero el de las formas y simetrías dinámicas. Segundo, el de las formas y simetrías estáticas, cuyo origen está en la naturaleza, entre los seres vivos y los minerales.

Al primer grupo pertenecen las pinturas murales y grabados de la Era Cuaternaria, Grecia, Roma, el arte gótico y el Renacimiento.

Al segundo grupo los egipcios, los caldeos, el arte bizantino, el románico y el mahometano.

Así vemos que el arte de los cazadores de la Era Cuaternaria expresa con formas orgánicas lo que le rodea; la vida material, los animales a quien el hombre domina con armas y con fuego, y aquellos de los cuales se alimenta y se abriga con sus pieles.

El pueblo griego, que aparece en la historia después de los egipcios, es el primer pueblo racionalista, amante de la cultura y de la libertad. Para los griegos, la diosa tutelar era Atenea, símbolo del pensamiento y del progreso intelectual.

El arte griego representa, con formas biológicas, dinámicas, el ideal racionalista y el amor a la naturaleza de esta civilización. La presencia de las formas vitales y el movimiento en el cuerpo humano han marcado la presencia de una nueva civilización que se enfrenta a las formas fijas y al estatismo de los egipcios.

El culto al cuerpo humano, a la armonía y a la gracia, son constantes en la arquitectura, en la escultura, en la pintura y en la cerámica de este pueblo. En el arte griego vemos una aurora de libertad. No estando sujetos al despotismo ni a las supersticiones religiosas, los griegos consideraban las cosas humanas como puramente legítimas del hombre. Su religión misma no les quitaba libertades: al lado del ideal de los dioses habían creado un ideal humano, que representaba a los atletas y a las amazonas. A estos dioses, jugadores y guerreros, los presentaban con frecuencia desnudos: he aquí otra novedad que aporta el arte de los griegos.

Si los griegos rindieron culto a la vida que representaban con dioses y

alegorías, en forma humana, participando de la realidad exterior y expresados con formas biológicas y dinámicas, los egipcios rindieron culto a la muerte, que representaban con dioses y esfinges indiferentes y abstraídos de la realidad vital, expresados con formas cristalinas y estáticas.

La misma analogía que existe entre el contenido y la forma, la encontramos en la estructura de una arquitectura o de un vaso, en la disposición de los elementos que componen los frisos o capiteles.

En los griegos vemos que el trazado director, que sirve de andamiaje a un vaso o a un friso, se extiende por el espacio como obedeciendo a una ley central. Los seres vivientes —el hombre, los animales y los vegetales— se desarrollan de acuerdo a una fuerza interna. La estructura de una arquitectura o de una flor, en este caso, es la simetría dinámica.

En la arquitectura o pintura egipcia, por el contrario, vemos que el trazado o la disposición de elementos que componen un templo, un friso, o una pintura mural, están dispuestos por yuxtaposición, sucediéndose unos a otros como se extienden los seres inorgánicos por aglutinación. En este caso, la estructura de un friso o de un cristal es la simetría estática.

Lo que más concretamente define el carácter de los egipcios es la idea de la duración y el estatismo; así lo confirman las pirámides, que son los monumentos funerarios que crearon sobre la tierra, y las cavernas abiertas en las rocas. Para los egipcios, las tumbas eran las mansiones eternas cuyos muros cubrían de bajorrelieves, pinturas, esculturas y objetos que rodeaban la vida del muerto. Estos bajorrelieves y pinturas describen triunfos guerreros, escenas familiares, o representan a los dioses y sacerdotes practicando las ceremonias del culto. Todas estas figuras de presencia hierática y movimientos mecánicos expresan, con ritmo constante, las ceremonias rituales. Los ritmos, en las épocas clásicas, son la puesta en acción de los ritos. Los hombres y los dioses egipcios marchan siempre de frente, con los ejes de los cuerpos verticales, inmóviles, indiferentes a lo que les rodea, absortos en la idea de la eternidad.

Cada pueblo tiene una concepción particular de la forma humana.

Los griegos expresaron el movimiento y la gracia, y los egipcios representaron el estatismo y la duración. Para los asirios la divinidad tutelar era Hércules, símbolo del vigor físico, unido a Marte que era el Dios de la guerra.

En las esculturas, bajorrelieves y estucos de los asirios, vemos el ideal de la fuerza física asociada a la gloria de las armas.

Representaban con preferencia las cacerías reales, complaciéndose en reproducir espectáculos crueles y triunfos sanguinarios asociados a las formas firmes y rotundas con las que construyeron sus dioses y guerreros.

El arte y la mitología romana es un reflejo del arte y la mitología griega. Los templos, teatros y la escultura romana están inspirados en los griegos. Desde el siglo tercero (a. de J. C.) las victorias de los generales romanos transportaron a Roma, enriqueciéndola, una multitud de obras griegas.

Roma ha diseminado, por la superficie de su Imperio, templos, termas, anfiteatros, circos y arcos de triunfo. La arquitectura romana ha cubierto el mundo de grandes monumentos. Lo que tuvo esta civilización de original fué el sentido de lo práctico, unido a la idea de la realidad; la superioridad de este pueblo sobre los anteriores está en la arquitectura civil. El sentido de lo útil lo vemos realizado en las inmensas construcciones de necesidad pública, acueductos, puentes y aduanas. Estos son los acontecimientos más importantes que el pueblo romano ha dado a la historia del arte.

La idea de la realidad la vemos reflejada en la preferencia que sintieron por el retrato; la tendencia realista se afirma en su preocupación del carácter individual, asociada a las formas rudas y monótonas.

Estas son las cualidades indígenas del pueblo romano; lo práctico unido a la idea de la realidad.

En la Edad Media aparecen los primeros cristianos destruyendo los tesoros de la antigüedad. Este vandalismo destruyó la civilización pagana para levantar un nuevo orden medioeval: el Cristianismo.

Con la nueva fe comienza una sociedad nueva que se levanta y derroca a la sociedad antigua. Todo lo que era sólido y estable queda destruído; todo lo que era sagrado, queda profanado. Así vemos cómo una religión naciente se confunde en cierta medida con un arte nuevo. Las primeras manifestaciones plásticas de los cristianos son las pinturas de las catacumbas de Roma, donde daban sepultura a los mártires (del 100 al 420 d. de J. C.). Cuando el Cristianismo se convirtió en religión oficial del Imperio Romano, los cristianos funda-

ron necrópolis sobre la superficie del suelo. A partir de entonces desapareció la necesidad de abrir galerías para las tumbas.

Las catacumbas habían sido decoradas con pinturas y relieves. La escultura en el arte cristiano no aparece hasta el siglo V, debido a que los primeros cristianos eran hostiles a representar a sus dioses en escultura de bulto, porque los ídolos paganos eran estatuas. Más tarde, los iconoclastas se apoderaron del mando y el despotismo teocrático destruyó las imágenes.

El arte de las catacumbas no se distinguió del pagano más que en el contenido y en que las figuras estaban vestidas: el nuevo culto prohibió en absoluto la representación del desnudo. Los primeros cristianos no supieron crear un nuevo orden, hallar un nuevo tipo que armonizase con el ideal religioso cristiano.

A semejanza de las pinturas y relieves, la arquitectura no supo descubrir una base, una estructura nueva, para construir los templos del culto nuevo. Las primeras iglesias tomaron por modelos los lugares de reunión cerrados llamados basílicas. Si los templos eran la morada de la divinidad, la iglesia cristiana era un lugar de reunión para los fieles.

En el arte bizantino vemos una gran influencia del arte asiático: sus edificios de aspecto deslumbrador cubiertos de mosaicos son un reflejo de Persia y de los tapices de Oriente.

El arte bizantino encarna la idea del esplendor, convirtiendo todos los elementos en una profusión ornamental. Bizancio, con su extenso comercio, hizo que se extendieran por toda Europa sus monumentos de oro y vidrio, sus marfiles, esmaltes y bordados.

El arte bizantino es de gran novedad en el contenido, pero no en la forma. El contenido y el vestido fueron los signos precursores que la plástica bizantina trajo para la consolidación de un arte integral que toma realidad en las catedrales de la Edad Media.

La historia de la nueva civilización, al traer consigo una nueva humanidad que aportaba una nueva mitología, una nueva estructura social y material, tenía que traer asimismo un nuevo orden plástico. Nuevas formas para expresarse.

El arte románico es la confirmación de cómo un contenido ha ido creando un orden plástico. Las catedrales son la más firme expresión del arte de la Edad Media.

La arquitectura románica lleva consigo un orden integral, una estructura

sólida. Paralelamente, la catedral es el símbolo de la estabilidad, de la conciencia y del poder de la Iglesia.

En la Edad Media no sólo es poderosa y rica la Iglesia, sino que dirige todas las manifestaciones de la actividad humana. El arte está dominado por ella, del cual se sirve para construir monumentos ornamentados con esculturas, bajorrelieves, vidrieras, misales, marfiles y relicarios.

La arquitectura en la Edad Media tenía un lugar preeminente en la sociedad; a su vez, la catedral era la representación simbólica de las multitudes. La iglesia, el lugar de reunión de las muchedumbres; allí se celebraban los ritos del culto.

En las catedrales románicas vemos representada la idea del poder asociada a las formas firmes y estáticas, a los volúmenes macizos y sólidos.

La nueva estructura arquitectónica trajo consigo una nueva concepción de la forma humana, un nuevo tipo físico inédito que armonizaba con el ideal cristiano. Este nuevo canon humano es la antítesis de la proporción física del ideal griego. La figura de Cristo, en las esculturas y bajorrelieves, aparece como una presencia majestuosa, potente y apocalíptica, representada por movimientos rígidos y formas abstractas.

Esta presencia hierática de los apóstoles de aptitudes estáticas, contrasta con la movilidad atormentada de los condenados, con los animales irreales de formas retorcidas que labraron los frailes de la época románica al mismo tiempo que construían las catedrales. La escultura de la Edad Media es inherente a la arquitectura y al culto. Así lo atestiguan las múltiples figuras que decoran las fachadas y los interiores de las catedrales. La pintura mural, que había sido la primera manifestación del arte cristiano, fué substituída por las vidrieras y los misales.

La transición del románico al gótico no fué brusca; en algunos monumentos aparecen asociados los dos caracteres. Las diferencias que existen entre las Catedrales románicas y las góticas es que las primeras nos dan una idea de solidez, de reposo sobre la tierra, con sus voluminosos macizos dominando sobre los huecos, y las segundas nos dan la idea de elevación, de inestabilidad, buscando el espacio hacia arriba, con sus múltiples huecos dominando sobre los macizos.

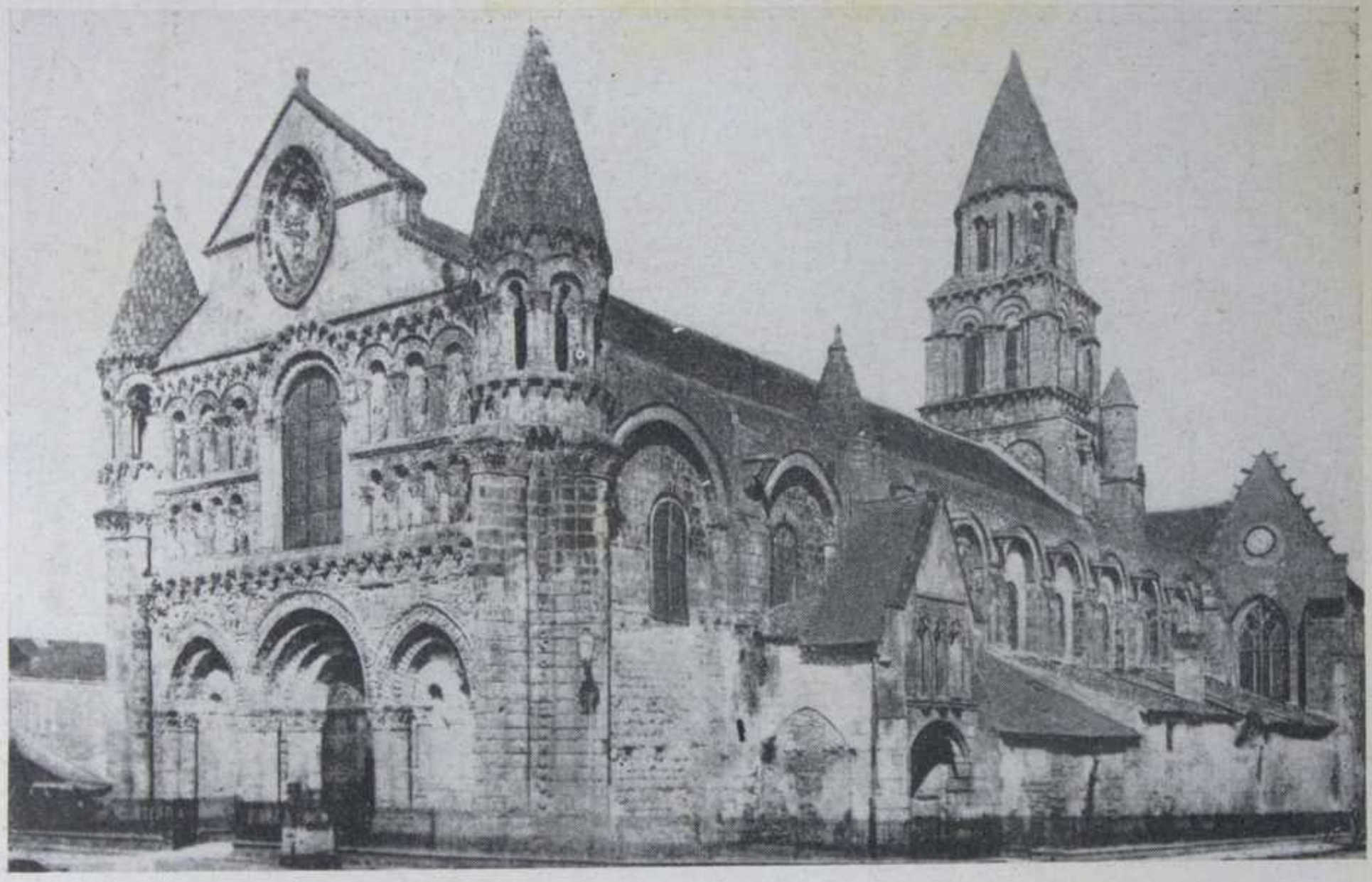
Los escultores románicos tenían un concepto de la forma humana abstracto

Era Cuaternaria

Egipto

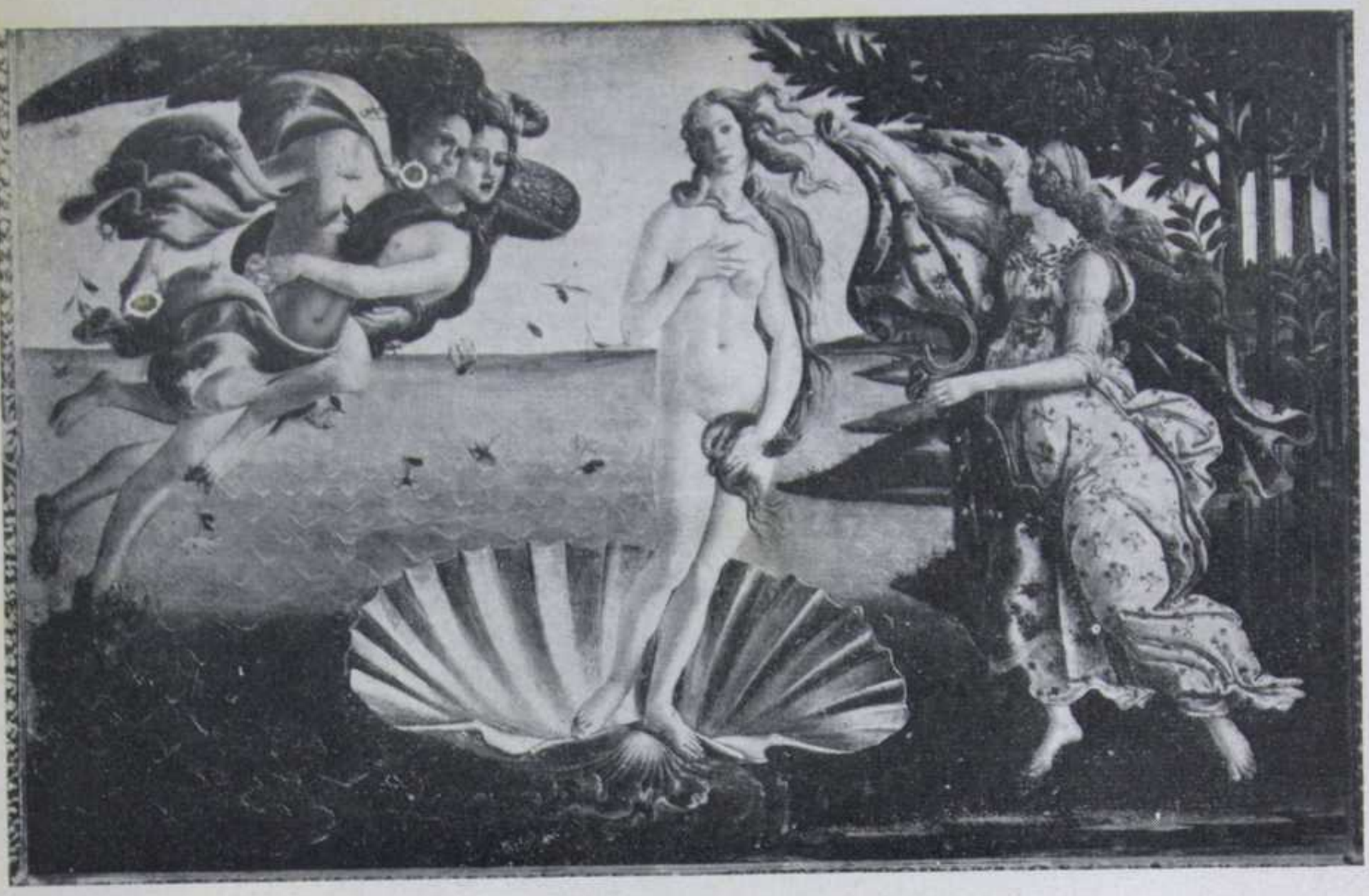
Asiria

Grecia



Románico

Gótico

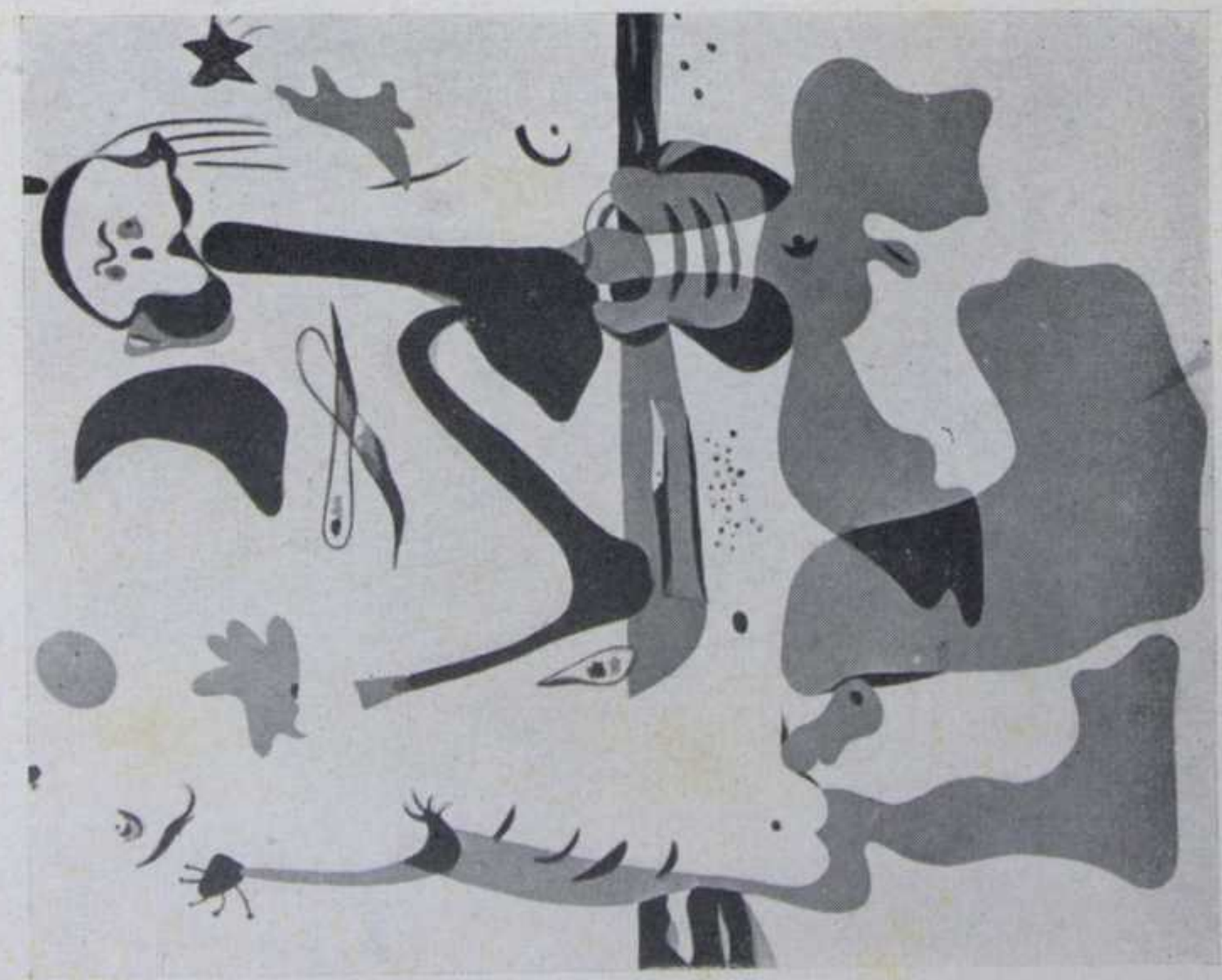


Renacimiento: Botticelli

Renacimiento: Fra Angélico

PICASSO

Cubismo



Surrealismo

y severo. La fauna románica irreal donde aparecen asociados el cuerpo humano y el animal, es la evocación de la mitología egipcio-caldea, con un contenido y forma diferentes. Por el contrario los imagineros góticos tenían un concepto de la forma humana natural y serena. Así lo afirma la fauna y la flora con que decoraron las fachadas y los interiores de las catedrales góticas.

En el arte gótico aparecen las formas de la naturaleza con un carácter vital y humano, representadas mediante formas dinámicas. En el arte románico, por el contrario, las formas de la naturaleza tienen un aspecto hierático, apocalíptico, y están representadas con formas estáticas.

El arte románico está construído por los frailes que trabajan en comunidades; el arte gótico se debe a los imagineros laicos que trabajan en corporaciones. El arte de la Edad Media se apoderó del Universo multiplicando por doquier sus catedrales. La iglesia, durante muchos siglos, ha dirigido los destinos de la humanidad. En los últimos momentos de la Era Cristiana es cuando se eleva la arquitectura civil frente a la Iglesia, como el símbolo de una humanidad nueva que se levanta, como el anuncio de un nuevo poder que crece: el de la burguesía laica.

Así como el viejo mundo fué destruído y las viejas religiones fueron vencidas por la religión cristiana naciente, y entonces revolucionaria, una nueva Sociedad, el Renacimiento, la Burguesía, se levantó eclipsando el antiguo orden de la Edad Media. El renacimiento de la cultura greco-romana y el movimiento humanista que se extendió por el occidente de Europa son la consecuencia de la vuelta a la naturaleza, de la vuelta a la afirmación, al poder absoluto del hombre libre de supersticiones. Con el espíritu laico, la arquitectura civil se sobrepone a la religiosa. Los palacios son la representación arquitectural del pensamiento racionalista.

El arte del Renacimiento es la síntesis de la antigüedad y de la Edad Media. Es una evolución que repite las épocas ya pasadas de manera diferente.

En la historia, las contradicciones de las creencias marchan paralelamente con las contradicciones de las formas plásticas. Al mismo tiempo que se levantaban palacios se construían iglesias. Estos mismos antagonismos los vemos reproducidos en la pintura; en el contenido y en la forma... La supervivencia de los episodios mitológicos hace que aparezcan simultáneamente con los episodios bíblicos. Parejamente al contenido, la forma marcha entre dos extremos, encau-

zada por las civilizaciones greco-romana y medioeval que formaron el período científico del Renacimiento.

El cristianismo continúa siendo un contenido universal, pero cada nación tenía un concepto diferente del ideal físico religioso.

El Renacimiento es la fusión de dos mundos opuestos, hostiles: el paganismo y el cristianismo. El arte del Renacimiento es el reflejo de una sociedad agitada, ardiente en sus discordias, en las cuales el fanatismo cristiano y el humanismo pagano se combatían mutuamente.

El barroco del siglo XVI, el eclecticismo y el academicismo pusieron fin al período científico del Renacimiento, a la vuelta de la naturaleza, a la concepción racional de la vida.

Al mismo tiempo que nació el barroco apareció en el interior de las iglesias el estilo jesuíta de formas caóticas, de aspecto deslumbrante y superficial: representación de la devoción mundana.

El movimiento católico provocado en el Renacimiento fué muy diferente a la religión triunfante y dogmática de la Edad Media.

En las épocas románticas, épocas de crisis de un orden, el arte se separa de su función social y las escuelas se multiplican. El arte que en las épocas de plenitud de un orden es el símbolo del pensamiento colectivo, en los momentos de crisis pierde integridad, se disgrega, transformándose en múltiples preocupaciones parciales y explosiones delirantes. Aparece la anarquía y el individualismo con todas sus formas imaginables.

Las contradicciones de la vida material, social y política se reflejan en toda manifestación intelectual. Desde el siglo XVII empiezan las contradicciones en las artes plásticas. La arquitectura, la escultura y la pintura, que en las épocas de plenitud de un orden eran indisolubles e imprescindibles para la obra total, en los momentos de crisis o decadencia pierden unidad. La pintura se separa del muro y queda reducida al cuadro de caballete: era un orden universal para las multitudes, y ahora pasa a ser un diálogo individual para el particular. Así fundó la anarquía su dominación. La burguesía derrumbó la sociedad del Renacimiento, que en un principio había sido revolucionaria y había derrotado al feudalismo de la Edad Media.

Con el barroco, los eclécticos y los académicos empieza la descomposición del Renacimiento. Las formas científicas de los siglos XIV, XV y XVI se con-

vierten, a través del barroco, en un conglomerado, en una orgía de formas y cuerpos retorcidos.

Los eclécticos y los académicos forman una alianza con el greco-romano, la Edad Media y el Renacimiento, resultando un estilo híbrido y de formas inertes.

Con el romanticismo comienzan las batallas en contra del academicismo. Los románticos formulan la protesta, la rebelión del artista en contra de la sociedad del siglo XIX. La burguesía condujo al artista al aislamiento, al individualismo y al cultivo de la personalidad.

Francia, con el romanticismo, decide el destino de la pintura del siglo XIX, preparando el advenimiento del impresionismo.

Los impresionistas, reacción violenta en contra del academicismo, establecieron una pintura de sensaciones ante la naturaleza, disolviendo la forma en el desdoblamiento espontáneo del color y en la extensión de la luz.

Los simbolistas son un reflejo mortífero de las agonías de los mitos paganos y cristianos; son la representación final del academicismo.

Los post-impresionistas encauzaron la visión improvisada de los impresionistas en el dominio de la forma, en el deseo de construcción y de síntesis, siendo los precursores del cubismo.

El futurismo, reacción violenta en contra del academicismo, es pintura de sensaciones dinámicas ante la ciudad, fracturando las formas en la velocidad visual, en la multiplicación objetiva.

El cubismo es plástica de realidad conceptual, de estructura subjetiva.

El surrealismo, movimiento más literario que plástico, constituye el último sobresalto de una época de agonía. El último latido del romanticismo.

Los antagonismos en las artes plásticas son reflejo de los antagonismos de los hechos históricos. La forma cambia como el contenido de una época. La arquitectura, la escultura y la pintura marchan separadas, pierden relación entre sí. Es la primera vez en la historia que las artes pierden unidad. Con el cubismo la recobran.

El sentido constructivo del cubismo ha sacado a las artes plásticas de la hecatombe y del caos en que se hallaban. Las conquistas de la técnica han eliminado la plástica cadáver que venía dominando desde el siglo XVII.

El cubismo se ha apoderado de la arquitectura, de la escultura, de la literatura, de la poesía, de la industria de los muebles y de los trajes. Acabaron por aceptarlo inconscientemente hasta los más refractarios. El cubismo fué un

movimiento progresivo; eliminó poco a poco los elementos en descomposición del Renacimiento, indicó que la arquitectura es una armonía de formas y volumen, que una superficie tiene dos dimensiones que hay que dividir armónicamente, y que un cuadro puede sostenerse por la forma, color y materia por sí solo. Ha barrido la pintura sentimental y anecdótica. Convirtió la plástica local y nacional en una plástica universal. El cubismo se ha hecho en cierto modo clásico. Ha cumplido ya su misión histórica, ha realizado una revolución formal, pero no ha creado un orden.

Si se analiza científicamente esta plástica no se hallarán aquellos problemas de álgebra de que se había hablado, ni aquellas distribuciones matemáticas respecto al plano, sino que, sintetizando por la geometría los elementos del mundo exterior y dando un conjunto de equilibrio y de síntesis, ha llegado a construir por la abstracción composiciones aparentemente científicas.

El arte clásico, sin hacer manifestaciones públicas de estos alardes constructivos; se sostiene por redes algebraicas y geométricas rigurosamente científicas; es decir, por un orden construído.

Nunca se ha elevado en el espacio una arquitectura, un muro o un vaso sin un trazado director, ordenador. Sin una anatomía armónica que sirve de andamiaje a toda forma o representación, siendo recíprocamente el contenido el trazado del mismo.

El arte que se llama clásico ha surgido de la naturaleza, de un orden, de una fe colectiva. El arte clásico tuvo un concepto real del mundo exterior. Es una realidad objetiva comprensible para las multitudes.

El cubismo tuvo un concepto abstracto del mundo exterior. Es una realidad subjetiva, conceptual, comprensible para las minorías.

La fe colectiva de las épocas clásicas se convierte en estos momentos en creencia individual. Las formas colectivas, en estos momentos, se tornan formas personales propias y privadas.

Pero un arte no puede sostenerse solamente por conquistas formales. A una humanidad nueva corresponde un arte nuevo. Porque una revolución artística no se contenta solamente con hallazgos técnicos. El verdadero sentido que permite a un arte ser nuevo e integral es, además de un conocimiento científico sólido y de un oficio manual seguro, la aportación de una iconografía, para una religión viva y por un orden nuevo.

La función del arte abstracto es apoderarse de la nueva realidad, descubrir la naturaleza.

Todas las conquistas técnicas deben encauzarse hacia un orden universal. Todas estas escuelas son los signos precursores de un arte futuro. El artista debe preparar el advenimiento de las nuevas tendencias dando una forma definitiva a las de su tiempo.

El destino de la pintura está en el muro, en la cerámica, en la escenografía y no en el cuadro particular de caballete. La misión de las artes plásticas está en su integridad.

El cementerio del arte son los museos. El arte nuevo debe descubrir leyes, considerar la naturaleza como un todo. Debe ser un compendio de conocimientos, debe darse cuenta exacta del lugar que ocupa en el conjunto de los hechos naturales e históricos.

El arte es un compendio universal. Tiene su historia en el tiempo, como la naturaleza, y representa el pensamiento de su momento.

La naturaleza, los hechos históricos y el arte van unidos incesantemente. El arte, consciente o inconscientemente, es propaganda. El arte revolucionario es un arma que emplea una sociedad consciente en contra de una sociedad descompuesta. El arte nuevo no es un arma, sino que es un resultado, es la encarnación, es el símbolo de una sociedad nueva.

El nuevo orden, el arte integral, es el que surge después de las últimas batallas. El que se establece después de los heroicos combates.

MARUJA MALLO

Cine

"PUERTA CERRADA"

"Hay que entrar en el juego; la gente no sabe entrar en el juego" protesta Jorge Luis Borges cuando le oponen reticencias o sonrisas incrédulas a alguna ingeniosa construcción imaginativa porque no descansa sobre ciertos puntales lógicos, tan arbitrarios como ineptos, en que la mayoría de las personas se empecinan en apoyarse.

Entrar en el juego. Habría aquí motivo para una serie de reflexiones trascendentales; por ejemplo: que el grueso público no quiere entrar nunca en el juego de la poesía; que las mujeres no quieren arriesgarse nunca en el juego del amor; que media humanidad se resiste a aceptar el juego de la vida, etc. Pero quiero hablar de un juego mucho más accesible, de un juego popular y cotidiano: el del cinematógrafo.

"¡Qué inverosímil, qué cursi!". Con estos reproches el público y hasta los críticos acogen películas cuyos méritos debieran ser juzgados precisamente en base de lo inverosímil y lo cursi. Y luego de haber hecho su reparo, unos y otros se sienten en paz con la inteligencia y el buen gusto.

Es posible, sin embargo, que esté calumniando un tanto al público y a la crítica. Mal puede el público y la crítica entrar en el juego cuando, por lo general, los argumentistas y los directores de las películas en cuestión tampoco aciertan a entrar en el juego. Son tan ingenuos que aun tratando un asunto ingenuo desdeñan ser enteramente ingenuos, son tan cursis que no se atreven a complacerse en lo cursi de miedo, sin duda, de mostrar hasta qué punto son congénitamente cursis. Y es por esta razón que casi todos los melodramas cinematográficos son ineficaces; porque sus propios autores, directores (y a menudo hasta los actores) desconocen el sentido y la gracia del melodrama.

Luis Saslavsky, argumentista y director admirable de *Puerta cerrada*, ha sabido entrar de lleno en el juego, y junto con él sus colaboradores. Todos

han entrado en el juego con entusiasmo, con elegancia, con una sonrisa entre burlona y tierna y con una gran probidad artística. Resultado: *Puerta cerrada* es probablemente el mejor film argentino que se haya realizado hasta la fecha, y un film perfecto en su género dentro de la cinematografía mundial.

Nada de trampas ni de temores en el argumento. *Puerta cerrada* es el perfecto y eterno melodrama con sus tradicionales situaciones y sus tradicionales personajes. La actriz que sacrifica su carrera al amor, el hijo veleidoso y bohemio cuya "mesalliance" reprueba la clásica familia aristócrata. Hay idilio, miseria, cartas interceptadas, crimen, cárcel, 20 años de cárcel para una inocente. Y luego, malentendidos, y un sublime sacrificio de madre, y finalmente la puerta cerrada de la casa señorial que se abre... demasiado tarde.

Luis Saslavsky ha puesto tanta habilidad, gusto y medida (medida, no afectada ni intempestiva sobriedad) en la realización (dirección, fotografía, música y decorados); el diálogo se desarrolla con tanta inteligencia y certera psicología dentro de la arbitraria psicología propia del género, el ambiente es tan netamente característico (por primera vez en un film argentino los personajes hablan como argentinos, por primera vez los malevos, y las viejas tías de la honorable familia criolla, y la dueña del inquilinato que reclama sus seis meses atrasados de alquiler, no parecen disfrazados, tienen frases, actitudes y vestimenta auténticas) que todas las situaciones sin excepción adquieren realidad, conmueven, emocionan como hechos reales.

Hasta los más mínimos detalles me parecen un acierto en este film, porque me gusta que se encare con seriedad y convencionalismo lo convencional. Me gusta que llueva contra los ventanales del atelier-buhardilla de la pareja enamorada, me gusta la huída de los hermanos después del crimen (ella arrastrando una cola de encajes y llevando al hijo pequeño en los brazos) perseguidos por los policías de a caballo, en la noche tormentosa. Y nada más lindamente teatral que esa salida de una reclusa a quien entregan la ropa con que ingresó, y que sale a errar por el Buenos Aires de hoy con su vestimenta de fin de siglo. Y poético, sí, poético convencional pero poético, el detalle del muchacho ciego que en el cafetín de bajos fondos se pone a tocar *Claro de Luna* de Beethoven a la hora en que se dispersa en retirada la gente del hampa.

¡Y Libertad Lamarque! Alguna vez la vimos trabajar en películas nacionales; y si nos sedujo su clara voz con pájaros, llena de juventud y de agua

fresca, nunca pudimos apreciar su extraordinario temperamento dramático. Es en *Puerta cerrada* que la vemos actuar y moverse por primera vez con soltura, gracia y dignidad. Otro triunfo de Luis Saslavsky éste de habernos descubierto (dirigiéndola) a una verdadera actriz, por fin. A una actriz patética de humildad, de emoción contenida, a una actriz más expresiva y más inteligente, no tengo miedo de escribirlo, que muchas de las grandes figuras de la pantalla.

M. L. B.

CALENDARIO

THE CRITERION. — Ha dejado de aparecer esta revista admirable, dirigida por T. S. Eliot durante diez y seis años consecutivos. Desde 1922, fecha de su fundación, *The Criterion* desempeñó un papel importantísimo en la historia de la literatura. Fué un raro exponente de generosidad, de probidad intelectual y artística. Una revista incontaminada. Sus páginas, libres de todo fanatismo político, de todo mezquino interés personal, constituían uno de los pocos refugios del pensamiento contemporáneo. Los más notables poetas, novelistas y ensayistas de habla inglesa colaboraron en ellas, y en ellas, por vez primera, T. S. Eliot dió a conocer al público británico la obra de escritores tales como Proust, Valéry, Jacques Rivière, Cocteau, Ramón Fernández, Maritain, Wilhem Woringer, Max Scheler, E. R. Curtius. A continuación transcribimos algunos párrafos de las melancólicas *Last Words* que, a modo de despedida, el autor de *The Waste-land* dirige a sus lectores.

"En este nada brillante futuro inmediato, y quizá durante mucho tiempo, la continuidad de la cultura habrá de ser mantenida por un muy pequeño número de personas — y no las mejor provistas de ventajas materiales. No serán los grandes órganos de opinión o los viejos periódicos, sino los pequeños y oscuros diarios y revistas (aquellos que son leídos casi exclusivamente por sus propios colaboradores) quienes conserven vivo el pensamiento crítico y alienten a los autores con talento original. Desearía que una revista pudiese venderse a diferentes precios, como las entradas de teatro. Dado que el público de mayor sentido e inteligencia crítica se encuentra frecuentemente en los asientos más baratos, sospecho que el precio al cual necesitaba venderse The Criterion *resultara prohibitivo a los lectores mejor calificados para apreciar lo que había en él de bueno, y censurar sus errores. El estado político del mundo actual ha producido en mi ánimo una depresión tan distinta a cualquier otra experiencia de estos últimos cincuenta años que ya no siento el entusiasmo necesario para dirigir una revista literaria como debiera hacerlo. No quiero sugerir con esto que la literatura, ahora o en cualquier época, me parezca indiferente. Por el contrario, siento como absolutamente esencial que los autores a quienes concierne esa pequeña parte de la "literatura" realmente creadora — y pocas veces inmediatamente popular — deberán aplicarse con ahinco a escribir su obra, sin desalentarse o sacrificar su nivel artístico bajo ningún pretexto".*

●

EL ANTISEMITISMO. — Reproducimos estas palabras sensatas y lúcidas de Léon-Paul

Fargue, aparecidas en *Marianne* (enero 11):

"No se trata de abrir a los judíos un corazón innumerable. Los Judíos no valen ni más ni menos que los Católicos, los Protestantes, los Anabaptistas, los Brahmanes, los Rapados, los Niams-Niams, los Vientres-Caídos o los hombres sandwichs. Los Judíos, como todos los hombres, valen según lo que son. Y son un producto de biología y de meditación, de sangre y de glucosas. Tal como vosotros o como yo. Hay judíos excelentes y judíos detestables, así como hay angevinos deliciosos y angevinos horribles, protestantes viperinos, beatos biliosos o empalagosos, brahmanes que terminan en fakires de lupanar. No veo diferencias de grado entre los hombres. Sólo veo diferencias de naturaleza. Habría que creerme verdaderamente atravesado, cobarde u obtuso para pedirme que pusiera en el mismo saco a Spinoza y a Shylock, Heine, Bergson, Einstein y Tannensaft. Y como no siento la comezón del antisemitismo, puedo amar tranquilamente a Tristan Bernard.

Todos conocemos a esos seres cuyo apretón de manos reconforta, cuya mirada consuela. Sólo el ruido de su voz, en el teléfono, durante un día gris, nos balancea por encima del infinito. Esas potencias de carne y de sentimiento son los amigos. ¿Qué nos importa que nuestros amigos sean judíos? Cuando un ser me agrada, "es porque es él, es porque soy yo". Lo adopto, pues, sin exigir que me instale bajo mis gafas su cédula de confesión, su certificado de buenas costumbres, su prontuario judicial, su permiso de caza, su libreta de ahorro y su colección de sellos postales. ¿Qué diríais vosotros si os detestaran porque vuestro padre bebía demasiado, porque tenéis un lobanillo en el cráneo o los pies planos? El antisemitismo, en el lenguaje de Talleyrand, es peor que un error: es una falta, porque se vuelve en seguida actitud, sistema, esnobismo y odio. Me cuentan que recientemente, en Alsacia, se han visto llegar niños con las mejillas quemadas por cigarrillos antijudíos. Si es verdad, y quisiera dudarlo, dichas marcas estarán toda la vida sobre la piel de esos seres para contrastar la brutalidad de la pasión falsa. No se trata de ejecutar las bajas sugestiones del humor animal, sino de "elegir". La civilización es el clima mismo de la elección, de la lucidez. Quemar las mejillas de los niños sería aspirar al hedor de la manigua. Odiar a todos los judíos implicaría volver a las locuras del Edicto de Nantes, de la Inquisición, y quemarse a sí mismo, como una mariposa cansada del progreso realizado, en los horribles recuerdos de las hogueras y de los festines de lobos. Volver a Tamerlan, Luis XI o Landrú. Vengarse es lícito en el plano individual, pero es odioso y ridículo pretender vengarse en bloque y asesinar una raza o una religión. Para ese gran nadador, bastardo de cigüeña y de zorro que fué Talleyrand, toda exageración, todo exceso, todo superlativo, sólo eran debilidad y mentira".

●

SINITE PUEROS VENIRE AD ME. — No piensan lo mismo las Hermanas del Huerto y los Padres Salesianos. En el proceso Stutz, *el Juez doctor Vélez Mariconde* ("Córdoba", enero 26) *resolvió que los niños Elba Yolanda y José Barrientos, hijos del matrimonio acusado, fueran internados respectivamente en los colegios que dirigen dichas órdenes religiosas. Esta mañana una comisión policial fué a cumplir la disposición del ma-*

gistrado, pero en ambos colegios se negaron terminantemente a recibirlos".

Habrá que fundar escuelas laicas para que los hijos de los pecadores puedan educarse cristianamente.

●

INERCIA. — Al ocuparse del Maestro Scherchen, quien dirige en París una interesante serie de conciertos con la excelente orquesta de la Sociedad Filarmónica, Boris de Schloezer hace las siguientes reflexiones (*Temps Présent*, enero 13) que son en todo aplicables a nuestro ambiente musical. Parecen referirse al Teatro Colón: por eso las transcribimos.

"Los "conciertos" Beethoven y Wagner prosiguen con más fuerza que nunca. Las razones que explican esta situación deplorable son bien comprensibles y las condiciones económicas actúan aquí como en todos lados: por una parte, anclado en sus costumbres, el público prefiere reescuchar aquello que al fin ha terminado por gustarle, antes que realizar ese trabajo necesario a todo descubrimiento; además, nada se arriesga ejecutando exclusivamente obras consagradas: el público acudirá siempre. Por otra parte, puede decirse que las orquestas conocen esta música de memoria, lo cual permite reducir a un mínimum el gasto de los ensayos. En los oyentes y en los ejecutantes se cumple el principio del menor esfuerzo. Se olvida por completo que las obras de Beethoven y Wagner, de las que se pretende gozar con toda tranquilidad, sin molestia alguna, eran la antítesis de las obras conformistas. Nacidas en el entusiasmo del combate, sólo pueden continuar viviendo y guardar su valor real si en torno a ellas la tensión persiste, si la batalla de las ideas continúa. Contentarse simplemente con aprovecharlas, es desconocerlas, es renegar del ejemplo que nos dieron. Los que hoy protestan de la obstrucción que causan en los programas las sinfonías de Beethoven, los fragmentos de las óperas de Wagner, etc., son justamente aquellos que permanecen fieles al verdadero Beethoven, al verdadero Wagner, a la auténtica tradición que fué la de todos los grandes maestros".

●

LEON CHESTOV. — En el último número de *Cahiers du Sud*, nuestro colaborador Benjamin Fondane publica una emocionada semblanza de Leon Chestov, el gran filósofo ruso muerto en París. *"Sus maestros* — escribe Fondane — *fueron Shakespeare, Nietzsche, Tolstoi, Dostoievski, Husserl* (por oposición), *pero sobre todo esos* indocti *que escribieron la mayoría de los tratados de la Biblia. En ellos adquirió el coraje de trastocar los fundamentos mismos de nuestro conocimiento, de dudar que las visiones que nos ofrece la vida estén inscritas en las estructuras del ser, y de instituir en el centro de la vida espiritual esa "lucha contra las evidencias" (lucha de Jerusalem contra Atenas, de la vida contra la muerte) que tan admirablemente resumen los versos de Eurípides colocados como epígrafe a uno de sus libros: "¿Quién sabe si la vida no es la muerte y si la muerte no es la vida?".*

Ahora no es el momento de situar a Chestov en la Historia de la Filosofía. No faltarán quienes lo comparen con Plotino y con Occam, con Pascal y con Lutero, con Kierkegaard y con Nietzsche. Quienes hablen de la "grandeza" del filósofo, de la "santidad" del hombre, de los "prestigios" del escritor. Quienes, de acuerdo con la tradición, encuen-

tren el medio de "consolarnos" de su muerte, asegurándonos que la obra que nos deja será "inmortal". Pero Chestov no ambicionaba rivalizar con Plotino o con Nietzsche, y asimismo le importaba poco dejar tras de sí una obra inmortal; el filosofare *nunca fué para él distinto al* vivere. *La filosofía, para él, no es lo que responde sino lo que pregunta, no es lo que enseña sino lo que busca, lo que busca gimiendo, y no* para todos, *sino para sí, y no exteriormente, sobre el plano del saber, sino interiormente, sobre el plano del poder. Para el autor de* Las Revelaciones de la Muerte *su obra no estaba en sus libros — ¡esos ceniceros! — sino en la tensión misma que se los hizo escribir, en la lucha que llevó, abiertamente, trágicamente, contra el mundo implicado en las estructuras de nuestro saber, a fin de obtener* fuera de la historia *— allí donde cesa la comunicación — esas "revelaciones de la muerte" que debían decidirlo todo. La vida, tal como se presenta a nosotros revestida de conocimiento, ¿no es acaso una pesadilla? ¿Es verosímil que sea "verdadero" este conocimiento tan bondadoso para con las esencias y los conceptos, que tanto ha hecho para conservar la energía, el espíritu, lo general, y que, por el contrario, ha sacrificado tan implacablemente al hombre — ¡aunque ese hombre fuera un Sócrates! — a la voracidad de las verdades increadas? Es legítimo salvar del vacío el destino de la especie y abandonar a la "ilusión" el destino de cada uno de nosotros?*

En los confines de la filosofía griega, decepcionado por el Saber que ratificara la pavorosa "verdad eterna" de que Sócrates estaba muerto, Plotino se atrevió a sostener que había, en el mundo noumenal, un lugar para Sócrates en sí. "Plotino ha tenido piedad de Sócrates", escribía Chestov. Plotino, en efecto, sintió que un pensamiento estaba condenado cuando ensayaba salvar la obra y trataba de "ser contingente y perecedero" al autor viviente que la había hecho.

Siguiendo el ejemplo de Plotino, no nos interesamos en la suerte reservada a la "obra" de Chestov; es la suerte reservada al mismo Chestov la que, en primer término, nos preocupa. He aquí una observación "absurda", si escuchamos a nuestro conocimiento. Lo sé. Plotino también lo sabía. Y Chestov. Sin embargo, cuando el Conocimiento le ofreció la dominación de la tierra: haec omnia dabo, si cadens adoraveris me, *Chestov le respondió como antaño Jesús (San Mateo, IV.* 9-10): Vade, Satan: scriptum est enim Dominum tuum adorabis et illi soli servies.

Si en el mundo noumenal hay sitio para un Chestov en sí, poco importa que la Historia haga de él tan sólo un hombre pobre, desnudo, con las manos vacías, un hombre vencido pero no convencido, o más simplemente aún: una vox clamantis in deserto".

●

LA VIDA DE LOS JUDÍOS ALEMANES EN LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN. — En *Esprit* (enero 1º) aparece un artículo titulado *Progroms* 1938. Quien lo escribe ha vuelto de Alemania, en donde pudo contemplar e incluso admirar la ciencia con que se cometieron los últimos excesos antisemitas, e interrogar y socorrer a muchos desencajados "revenants" de los campos de concentración. Por razones obvias, oculta temporariamente su identidad.

"80.000 *hombres han sido conducidos a los campos de concentración. La cifra es oficial. Se ha venido a buscarlos a sus ca-*

sas, generalmente a media noche, con orden de vestirse y descender en algunos minutos. A todos se les entregaron números, con orden de guardarlos cuidadosamente a fin de que pudiera avisarse a sus familias cuando "reventaran". No obstante la regla general que sólo se aplica el progrom a los hombres de 18 a 60 años, se condujeron ancianos, enfermos, impotentes, sordo-mudos. Todos pasaron por la tonsura, en pleno invierno. Todos fueron víctimas del frío, en esos campos donde se pasa el día en medio del barro y en los cuales, por la noche, hay que amontonarse sobre planchas desnudas, sin paja, a razón de 5 hombres por 2 metros cuadrados y de 5 pisos de estas especies de "cuchetas". No se desvisten jamás; no se lavan jamás, por la simple razón de que no hay agua, y la sed hace en ellos sus estragos pues el único líquido absorbido es la sopa o el café. Muchos, desde la llegada, fueron golpeados, y todos sufrieron los peores insultos por altoparlante (el comandante comienza cada uno de sus discursos por "hato de judíos: escuchad"). Muchos quedaron con los nervios destrozados o enloquecieron. Algunos, en sus alucinaciones, trataron de huir, pero allí están los alambres de púa, y más allá hay otro alambre por donde pasa una corriente eléctrica. Sobre los prófugos se tira inmediatamente, de modo que los cadáveres permanecen enganchados a los alambres de púa o electrocutados. Algunos debieron ser atados por sus camaradas, para que no tratasen de huir durante el sueño. A veces deben permanecer 16 horas de pie, con las consecuencias que pueden esperarse para las piernas y la columna vertebral. Aquellos que caen son azotados y enviados a un cobertizo: allí se los abandona por completo, hasta el día en que vienen a retirar sus cadáveres. Después de lo cual se envía la urna a la familia. Otros sufren la misma suerte, pues sucumben a causa de los malos tratamientos, del frío, de la inanición, o de las crisis nerviosas. No pueden escribir a sus familias sino dos veces al mes, y en cartas-formularios. Tienen derecho a recibir dinero, pero sólo les entregan una parte mínima. Pueden mejorar su ración alimenticia, comprando víveres en una cantina a precios exorbitantes. Los primeros que obtuvieron su libertad, al cabo de tres semanas, fueron aquellos que pelearon en el frente y que tenían la suerte de llevar consigo el documento probatorio. Ejemplo de diálogo:

—Durante la guerra estuviste emboscado, ¿eh?

—No. Hice 4 años de frente como voluntario.

—¡¡Entonces comiste el pan del gobierno!!

Entre todos esos infelices se ha creado una solidaridad admirable. De vuelta, aun los que tenían recursos para viajar solos y cómodamente han preferido regresar juntos, en vagones de tercera, y hacer recorridos de 12 a 16 horas. Uno de ellos me dijo que, después de esas semanas heladas, el solo calor del tren lo repondría. En las estaciones, las comunidades judías se ocupaban de ellos, mientras eran mirados con indiferencia (en todo caso, sin hostilidad) por los empleados y la población. Cuando un curioso se acercaba para escuchar noticias del campo de concentración, los mismos ex-prisioneros debían alejar a los charlatanes que hubiesen podido entrar en conversación, puesto que a todos se les ha dado la orden de declarar que han sido bien tratados, y la menor denuncia puede significar el campo de concentración vitalicio".

INDICE

Pág.

Mi relación con lo suprasensible, por el *Conde de Keyserling* 7

Las islas nuevas, por *María Luisa Bombal* 13

Dos Poetas Uruguayos

En este día ya sin hojas, por *Susana Soca* 35

A un cantante muerto, por *Fernando Pereda* 37

La lucha contra la muerte, por *Emile Gouiran* 38

N O T A S

La Poesía Mexicana Moderna, por *Antonio Castro Leal* 46

El estilo de Roberto Payró, por *Enrique Anderson Imbert*.. 56

Los ensayos españoles de Anzoátegui, por *Francisco Luis Bernárdez* 61

La aventura científica de nuestro siglo, por *Carlos María Reyles* 63

Arte: Integración del fondo y de la forma en las artes plásticas, por *Maruja Mallo* 66

Cine: "Puerta cerrada", por *M. L. B.* 78

Calendario 81

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 QUINCUAGÉSIMO TERCER NÚMERO DE
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA
VEINTIOCHO DE FEBRERO DE MIL
NOVECIENTOS TREINTA Y NUEVE,
EN LA IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES