SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

ABRIL DE 1939 AÑO IX

BUENOS AIRES

S U M A R I O

E D U A R D O M A L L E A
CARTA A ENRIQUE DE MONTHERLANT

J E A N G R E N I E R
LA METAMORFOSIS Y LA CREACIÓN

M A N U E L A L T O L A G U I R R E
TRES POEMAS

J E A N - P A U L S A R T R E
EL APOSENTO (II)

N O T A S

Francisco Luis Bernárdez: Soliloquio de Juan Lector ☆ *Enrique Anderson Imbert*: El pícaro Juan de Mairena ☆ ACTUALIDAD ☆ *Gina Lombroso*: Bellas Artes y Malas Artes ☆ El problema de los Refugiados ☆ LOS LIBROS ☆ *Luis Emilio Soto*: "La Degollación de los Inocentes" ☆ *Ramón Gómez de la Serna*: "Diccionario Abreviado del Surrealismo" ☆ *Carlos Alberto Erro*: Necesidad de una nueva pedagogía ☆ MÚSICA ☆ *P. Souvtchinsky*: Reflexiones sobre la tipología de la Creación Musical

CARTA A ENRIQUE DE MONTHERLANT

Montherlant:

Durante años lo he seguido de cerca. Durante años he visto cuán lejos estaba de usted. Durante mucho tiempo consideré su obra como un cadáver lujoso. Todas las esencias que ella encerraba me parecían las esencias de una expresión embalsamada. Bajo la apariencia de un heroísmo, esa obra entrañaba demasiadas fugas; lo propio del énfasis, su justificación misma, consiste en cubrir un vacío, y en cada una de las páginas del *Sueño* uno se encontraba con ciertas tiradas cornelianas debajo de las cuales era fácil sospechar una ausencia considerable de materia real. Me acuerdo de una conversación con Drieu en la cual contesté a una pregunta sobre usted con un desdén adecuado a tal vacío. Pero ese desdén era ligero. Porque —lo cual venía a ser como la recia consagración final de un destino vacilante— su lirismo desbordado era un grito en la garganta del combatiente pero, detrás, su mano estaba cargada: una delirante superfetación verbal arraigaba en realidad en el *hacerse* de un hombre, en el drama de su grandeza vocacional y problemática. Y lo importante no es la justeza de una voz sino su *existencia*, su humanidad, su verosimilitud, su parte de ayuda, su calor. ¡Ah, el verbo de Péguy no era preciso —pero en el momento de ir a la vida cuánto más nos sirve que la exactitud raciniana! Benditas sean las voces que nutren nuestra necesidad de no evadirnos, benditas sean las voces que, lejos de raptarnos, nos acercan a la tierra y nos proporcionan la medida de nuestra obligación particular.

La dirección de su voz, Montherlant, siguió sin embargo siendo fre-

cuentemente inaceptable. Ella se nutría más vigorosa e inmediatamente de naturalidad vital, pero su propensión iba demasiado a entretenerse en los efectos viriles de un cinismo frío, en el ejercicio de una vena pretendidamente estoica que no era en realidad sino la virtuosidad de un ingenio fácil y de un manejo experto y malicioso de la letra. En el fondo de su culto del coraje, de la masculinidad y del honor había todavía demasiado juego despectivo. ¿Cómo no reconocer en esos arrebatos "guindés" la actitud genuinamente pueril del niño arrogante que campa por sus fueros sin dejar de mirar con el rabillo del ojo a los que por entretenerse en partidas vulgares simula ni siquiera mirar? ¿Cómo no reconocer en Costa, su personaje, en el protagonista de eso que designa usted ahora como "una larga ofensiva contra la escala de valores en nombre de la cual se castra a Francia", a una naturaleza demasiado teatral para ser verdadera, demasido racional para ser *compartible*, demasiado fraguada para ser esa encarnación normativa, esa criatura involuntariamente proporcionada que define en la existencia y en la literatura a los tipos memorables? A lo largo de lo que digo no pesa vanamente la palabra demasiado. Ya que lo propio de su arte consistía, prácticamente, en una demasía. Sus actitudes eran demasiadas, y la humanidad que reflejaban, demasiada. En el fondo más recóndito de su morada lo mejor instalado era una demasía. Y estaba protegida por una práctica verbal excelente; lo difícil era vencer esta guardia suiza.

No es paradójico afirmar que si bien en arte una demasía de expresión acusa por lo general un temperamento rico, ella lo empobrece en la palabra por el expediente de un reblandecimiento —maleamiento cabal de los resortes esenciales, que son los resortes no de la afectividad sino los directos del espíritu. En el caso suyo, no obstante, esos resortes continuaban, bajo la maleza lírica, siendo fuertes. Pero continuaba usted concediéndose demasiado, confiriendo a la totalidad y al pormenor de sus actitudes patente de eternidad, adornando a su propio personaje con muecas y actitudes de estirpe helénica —o que se parecían mucho a esto. Había usted agotado todos los espectáculos en que se consume

preferentemente la virilidad, desde la práctica simbólica del deporte y los toros hasta una piedad cruel por las mujeres. Impostaba su voz a la altura de un malhumor viril. Había usted fortalecido al aire libre la languidez febril de Barrès, enferma de encierros y trasnochadas fragancias. ¿Se conocía usted bastante? Tal vez conocía únicamente las traiciones implícitas en su estilo; conocía el instrumento de la traición pero se resistía a mirar frente a frente sus efectos. Esto habría equivalido a destruir el lento proceso de armarse caballero, habría equivalido a echar abajo al hombre metido en la armadura.

Pero como en el hombre metido en la armadura había, un poco más adentro, eso que se llama una conciencia, el hombre no se estaba quieto en el interior de su aparatoso sistema bélico. Las notas de su canto eran muy altas y no quería usted bajar esas notas a su estatura sino levantarse hasta ellas, alcanzarlas. ¡Qué problema! La cuestión no consistía en exclamar: "Mon Dieu, préservez-nous du "don oratoire". La cuestión era dar a ese lirismo un pasto auténtico. La cuestión era no dividir la oración del movimiento espiritual que la equivale en acción y la condiciona verdaderamente. La cuestión era no incurrir en el peor delito, que es la petulancia de corazón.

Una exuberancia orientada hacia un orden, pase. Pero una exuberancia que no reconocía otro orden que la exaltación de la exuberancia misma, ¿adónde podía llevarle? Montherlant, temimos mucho por usted. No vea en este temor un juicio fariseo, una actitud puritana, una de esas sequedades de la crítica: era el miedo que tenemos todos de nosotros mismos. ¿Comprende usted? Muchas veces buscamos nuestra justificación en la justificación de nuestros —moralmente hablando— mayores.

Una exuberancia así, ¿adónde podía llevarle? He aquí sus riesgos netos: dar a su inteligencia la forma de algunos espasmos y a algunos espasmos la forma de una inteligencia; hacer aparecer el aparato de un orgullo árido como el signo de una fuerte magnitud personal; prestar a la acumulación de cierto ritmo de efusiones, despechos, menosprecios, aislamientos, soberbias, la calidad de una estructura heroica; engañarse

diabólicamente con el aire de un señor desdeñoso que da la medida de oro de lo humano. En suma, imponer a ciertas exaltaciones espasmódicas el lenguaje de las crisis de conciencia.

¡Ah, las crisis verdaderas tienen un lenguaje sobrio! En esta ruda *contradictio* fincaba su principal, su temible error. Y, entendámonos, no su inexplicable, sino su inevitable error. Pues estas cosas son las que no se ordenan desde la voluntad.

Su voluntad trabajaba. Su voluntad trabajaba operosamente. Pero cuando gritamos que estamos sangrando ¿cómo hacernos sangrar sinceramente? El coraje de artista es un coraje químicamente puro; cuando la vida lo toca, se desconcierta: se trata de un coraje que funciona en una proyección metafísica. Sin embargo, su voluntad trabajaba por mejorar ese coraje, por darle algo que yo llamaría territorialidad, por reducirlo a límites humanos y plantarlo. Porque en el fondo ha sido usted siempre un gran honrado y sus arranques, sus bríos, sus excesos gesticulantes se han parecido siempre a esos desplantes humildes que enternecen a los santos.

Su voluntad trabajaba más allá de su vanidad casi increíble. Una voluntad interior y como extraña, pues siendo suya no estaba hecha de la misma pasta de su vanidad. Y acabó usted por crearse crisis auténticas, aunque esas crisis, Montherlant, valían de poca cosa: eran todavía crisis literarias. Así, no había en usted *todavía* un fundamental artificio cuando después de haber escrito *Los Olímpicos, El canto fúnebre a los muertos de Verdun* y *Los Bestiarios,* acusaba haber pasado la crisis de saciedad sensual y haber sentido cómo su cuerpo al ser vaciado de ese contenido dejaba el campo libre a la espiritualidad? Este mismo trance no era sino metáfora. Pues no ignora usted que la invasión primacial del espíritu no se realiza por esa suerte de ósmosis alternada, demasiado fácil y demasiado física, sino por fenómenos mucho más serios y trastornadores que los meros golpes en el pecho. Al escribir *En las fuentes del deseo* creía usted haber tocado la vía misma de la ascensión metafísica; quizá el propio canónigo Ollier se dejaba llevar

por un extremado optimismo pastoral al juzgar que con esa obra tocaba usted el primer piso de la alta espiritualidad, que su disgusto por las vanidades y la inquietud de ciertas páginas equivalían a una rebusca de la Unidad y que estaba usted salvado por su llaga. Me era difícil ver en esa llaga algo más que un dibujo parecido a los que adornan sus queridos y profusos vasos de Corinto; ya que lo verbal era todavía, en su interior imperio, un dominio harto importante. Con todo, su voluntad de purificación parecía acentuarse. Reconocía usted haber superado el momento en que se amalgamaba en su ánimo cierto paganismo exaltado con cierto catolicismo "decorativo y fantasista" y haber llegado, si no a la fe del cristiano, por lo menos a tener sus sentimientos; apartado de la religión, la respetaba. Y su equivocación consistía en no advertir que daba usted una sucesión de gestos como una sucesión de signos fundamentales; de sus más ligeros humores pretendía usted hacer pesadas categorías: su desprecio por el dinero buscado, su vida nómade y sin ataduras, su desatención de las cosas mundanas, su "negligencia" frente a la gloria, su celibato, todo lo daba usted a cuenta de un estado de espiritualidad. ¡Cuánta complacencia! Y qué insoportables, las oscilaciones de esta complacencia. Uno no le veía llegar nunca al punto más obvio de todos, o sea a la convicción de que una terrible dureza, una terrible impiedad hacia sí es el primer grado de la piedad.

Aún en los momentos más típicos de su intuición de austeridad nadaba usted en aguas de placer. Se dejaba consolar con la idea de haberse dado y haber dado placer. El sentimiento de la significación positiva de la guerra lo amamanta sin embargo de continuo. Y del matrimonio de esa noción del placer y esa noción del deber nace al fin el fruto de los escritos destinados a *servir*, las partes que componen su libro *Servicio Inútil*. Después de habernos hablado de tantos vaivenes en la ruta interior de su vida, en definitiva, ¿adónde había llegado? El adolescente, el combatiente, el viajero en las colonias francesas de África, el hombre inspirado reconoce haber pasado por todos los problemas —particularmente por los que se refieren a la existencia y su

utilidad— y llega al fin al conflicto último, que es el conflicto entre su región interior y su patria nacional. Hay en eso una larga dialéctica de acciones y reacciones. "Soldat, il dresse l'action. Moine, il la sape. Ædificabo et destruam". Y he ahí, cree, un epígrafe para su vida.

He ahí, Montherlant, que había llegado usted, después de mucho andar, a un epígrafe. Al adolescente, al combatiente, al lírico, al apasionado, al amante de la muerte implícita en la plaza y el desierto, adonde acababa de conducirlo usted era a un epígrafe. Y ese epígrafe parecía lo más inmoral del mundo: construir para destruir.

No lo era, en realidad. Porque cuando escribió usted, cuando construyó los escritos que justificaban y daban un contenido a esta declaración excelente: "Hay dos clases de patriotismo: el que encuentra que todo lo que hace su país está bien y el que encuentra que todo lo que hace su país está mal. Este segundo patriotismo es el mío", cuando construía usted eso, no soñaba en voltearlo. El hombre Montherlant era más cándido que el literato Montherlant. Por primera vez, algo más consistente que el énfasis luchaba en usted por perdurar.

Algunas páginas de ese libro eran profundas y otras eran verdaderas. Tal vez no advertía usted que al afirmar que la verdadera actualidad es lo eterno, contradecía su propio epígrafe. Pero, entre otras cosas, no se equivocaba al citar tantas veces a Séneca, ya que no existe pensamiento más ejemplar para lo efímero de nuestro tiempo. No se equivocaba al decir que era necesaria, en su tierra y en las otras, una gran lección de honor y de desinterés. (Agregaba *placer;* pero las tres cosas juntas funcionan mal). No se equivocaba al sostener, repitiéndolo y volviéndolo a repetir —como se deben decir las cosas fundamentales—, que el equilibrio de todos los movimientos humanos está regido por principios permanentes. Y no se equivocaba al pensar que todo su pensamiento era inútil.

Ese libro era el terreno de una gran exaltación.

Entonces, ante su voz tan inquietante, a los críticos de Francia les vino a la boca la palabra grandeza. Nunca se ha pronunciado tantas

veces esta palabra como con motivo de sus obras. Todo juicio parecía desarmado ante el rigor violento de su marcha. Sus palabras se llevaban el mercado entero. Lo que usted decía parecía comunicar vigor a una multitud de vacilantes.

Pero no había llegado usted más que a lo moral. De su vida, lo espiritual continuaba ausente.

Su fase actual es otra. Su fase actual es mucho más profunda. Su fase actual tiene la forma de un relativo detenimiento. Su fase actual tiene la forma de una recapitulación casi sin voz.

No creo que se resista usted a esta interpretación. Sabe usted demasiado bien que un escritor es un objeto pasible de interpretaciones extremas, y de las más opuestas. El peligro es que lo interpretado sea la letra. Pero no es tal el caso mío. Al contrario. Lo que me esfuerzo en ver no son sus frutos servidos sino su huerto plantado.

Acaba de publicar usted su último libro. Los críticos están habituados a su letra fuerte. Como ella es ahora mucho más pausada, mucho más retenida, los críticos han gritado: periodismo. Roger Caillois se expresaba hace pocos días en estos términos: "Cuando el periodismo con todo lo que necesariamente comporta de precipitado, de vulgar, de molesto, es hecho por un gran escritor y —lo que es más— por un hombre que ha demostrado un sentido certero de la grandeza, tanto mejor para el periodismo y tanto peor para el hombre. Dudo que las crónicas de *El Equinoccio de Septiembre* sirvan de mucho a la gloria de M. de Montherlant".

Roger Caillois no está bastante lejos de usted, del libro. Si este libro no es precisamente grandioso, es otra cosa; es revelador. Este libro es en verdad el zumo todavía pobre de la secreta y lenta preocupación de un espíritu. La voz se va callando; el proceso tiene lugar mucho más allá de las fuentes de la palabra. Su virtuosismo, en este libro, hace quiebra. Sin duda las operaciones de su atención han estado minadas en su región central. Esas operaciones que le llevaban a usted

a blandir sus grandes discursos inspirados y a sostener en pie un arrebatador aparato nervioso, esas operaciones se han visto abiertas y penetradas por una desazón sutilísima, por una inhibición similar a la que usted acusa en los actuales franceses aunque de otro orden, por un llamado bastante sombrío a una situación de perplejidad. Perplejidad profunda: todo usted está envuelto en ese ritmo casi trágico. Y como el paseante preocupado del parque, su voz es una musitación desordenada.

Quiere decir que sabe usted que la transición ya ha ocurrido. Montherlant, esto importa más que sus medidas de oro. La transición ha ocurrido. Ya no puede usted decir, parafraseando al abate Brémond, "il faut que barbarie se passe". Porque la barbarie empieza ahora. Ya no puede usted decir tampoco: "Sed pues de lo temporal, ya que os atrae tanto serlo, pero sedlo con reserva y noncuranza; para decirlo de una vez, sedlo como un eterno ausente". Ya no puede decir nada de eso debido a un accidente que ha sufrido su estilo; ese accidente es: el estado de actualidad. Lo que su estilo no preveía es este escollo: el estado de actualidad. Su estilo había vivido siempre en estado de aseveración previsora o bien en estado de juicio libre. Ayer o mañana.

Pero sobre todo hombre que haya tenido entre sus manos pluma digna, que es la dirigida por una conciencia, ha descendido este *ahora*, este padecer la actualidad, este sentir lo trágico sin posibilidad de postergación. Este *sentir* lo trágico; este *ver* lo cómico. Y de los dos, la mayúscula, hacerla recaer sobre lo cómico. A fin de tocar así la unidad del conflicto eterno.

Querido Montherlant, los americanos no tenemos otra eternidad que nuestro ahora. Por eso somos capaces de reconocer pronto a los recién venidos. Yo le veo a usted dejar su carga compleja, su enorme equipaje verbal, y venir. Esto, en Europa, lo confunden con haberse, sin quererlo, despojado usted de su "grandeza". Esto, para nosotros, es verlo a usted llegar al acto presente, que se parece tanto a una llanura lunar en el visible nimbo nocturno.

A este vocablo: *ahora*, no le doy un contenido grande, no le doy

un contenido hermoso. No le doy un contenido romántico. Le doy un contenido extenso y desierto. Escritor, lo tomo como la hora de la cesación de nuestra influencia.

Lo tomo también como el comienzo de otra misión de nuestra naturaleza en cuanto especie.

Lo tomo como el comienzo de nuestra gran misión testimonial. Lo tomo, para el escritor, como la hora de nuestros órganos de percepción y como la hora del voluntario eclipse de nuestro libertinaje perorante. Lo tomo como la hora de nuestra pasión subterránea. Lo tomo como la hora de actuar y ver con los ojos lúcidos y la boca quieta. Lo tomo, en fin, como la hora de un considerable sacrificio.

El zapatero *ve* mientras martilla. El zapatero cuando ve mejor es cuando martilla. De ahí que no necesitemos paralización alguna en el sentido de escribir, sino *atender* sin peroración, atender con el fuego vivo, adentro; cuanto más vivo y más interno, mejor destacaremos los rasgos peculiarmente nefastos que involucra lo cómico. Y nada de *misereor super duces*.

¡Lo cómico terrible de nuestro tiempo! ¡El gran apego a una especie de sarcasmo bárbaro! ¡Los sacrificios religiosos operados ante un dios laico en los Sport Palast en medio de un ulular frenético! ¡La gran petulancia de los que encuentran la salvación en adherir precipitadamente a los pactos triunfantes! Todas esas cosas atrozmente cómicas. Todas esas cosas de la era de Harpo Marx. Porque lo cómico terrible se ha desplazado desde la comicidad de Chaplin a la comicidad de Harpo Marx. Chaplin tenía una complexión múltiple —pues encarnaba por excelencia a la *persona*, siendo ésta la que hoy sufre eclipse— y la comicidad de ahora es grosera y elemental. (Lo cual no quiere decir que Harpo Marx sea grosero y elemental: tal tipo de comicidad él no la presenta, él la re-presenta. Ya la ha desdoblado).

La comicidad es la materia de que están hechos para el ojo divino, los devoradores de pueblos que atemorizan con sus medios hiperbólicos y no con su virtud —virtud en el sentido clásico— real. La comicidad

es la materia de que están hechos los que a esa devoración oponen el pacto incierto y el balbuceo. De un lado y de otro, la comicidad es la deformación grosera de la estructura necesariamente grave del hombre.

El heroísmo no es nunca una categoría verbal; y, de este mismo modo, la diferencia entre los grandes imperialismos históricos y los actuales de la Europa del centro reside en que éstos no tienen por fundamento una fuerza sino las características aparatosas de una gruesa ficción discursiva y argumental.

Los grandes cómicos gritan: religión del trabajo, religión del Imperio, religión del Estado. El otro cómico, el cómico liberal, proclama: religión de la paz. Pero en materia de religión, todo lo que no sea unidad es anarquía. La actual anarquía no puede ser más escandalosa, más salvajemente cómica. En su hermoso libro *Journal d'Allemagne* dice su compatriota Denis de Rougemont: "Stalin proclama una religión del trabajo y los rusos son los hombres más perezosos del mundo; Mussolini una religión del Imperio, y apenas los italianos habían sido nunca una nación; Hitler una religión del Estado, y los alemanes aprenden esta lección penosamente, con una pedantería patética... (la comicidad, ¿ve usted?). ¡No vayamos a hacer nosotros una religión de la libertad! Sería el signo de que perdemos el gusto de ella y su uso natural, espontáneo". Hay otro malentendido: el de los que, fuera de los países totalitarios, atribuyen a los regímenes propios de esas naciones resortes diferentes a los que realmente poseen. Por ejemplo, los reaccionarios creen que fascismo y nazismo quieren decir reacción; los monárquicos, monarquía; los capitales, defensa del capital; los aristócratas, aristocracia; los oligarcas, oligarquía. Ahora bien: no quieren decir nada de eso. (Quieren decir cierto coeficiente individual de abnegación, esto es lo bueno que tienen; lo malo es que esa abnegación esté dirigida por un elemento de comicidad trágica). Resultado, un malentendido nefasto, pues tendrá que ser borrado con una experiencia perjudicial, para sí y para los otros. Es necesario que los reaccionarios conservadores comprendan que la única política que está borrada del mundo a la derecha

como a la izquierda, es la política capaz de protegerlos. Hay que buscar, pues, partido partiendo de otra base.

Donde lo veo a usted desde hoy es en este ahora elemental. Su aparente empobrecimiento es una severidad. Y el desconcierto que en las sensibilidades complejas produce esta comicidad primaria. Casi todas las etapas bárbaras de la historia han tenido su esplendor y su grandeza, pero ¿en qué se traduce esta comicidad totalitaria complicada con cierta comicidad liberal? Esta risa europea suscitada siniestramente en torno a las tumbas. Estos movimientos risibles al lado del serio, modesto, pobre sacrificio de la persona humana.

Al fin, Montherlant, está usted, confiéselo, aterrado; al fin esta comicidad lo inhibe, lo aterra. Esta comicidad aterra mucho más que la tragedia. Esta comicidad es mucho más insondable y feroz que los cuernos húmedos de la bestia en el ruedo. No diga usted *misereor super duces*, pues de ellos viene la gran risa.

Vuelva usted la frase latina a su forma primitiva. *Misereor super turbas*. Nada se puede dar vuelta sin hacerle el juego a la gran comicidad. Hay que aferrarse como nunca a la forma *propia* de las cosas. Propia, en su idioma, Montherlant, quiere decir también limpio. Lo único que no podrá cambiar la gran comicidad, el actual sarcasmo, es la forma propia de las cosas. La forma de la persona humana. La forma de una casa, de un hombre, de un sitio, de un cielo, de un encuentro, de un sentimiento. La forma de la dignidad. Todo lo demás lo cambiará. Ayer, un escritor que ha pactado con la comicidad, se reía de Husserl a mandíbula batiente por haber profesado éste la filosofía fenomenológica, y le adelantaba en nombre de Dios su sentencia en el Juicio Final... Lo cómico cree, entre sus convicciones más arraigadas, que Dios es de su propiedad; pero Husserl, como bien lo dice su compatriota Sartre, "nos ha restituído el mundo de los artistas y los profetas: tremendo, hostil, peligroso con sus puertos de gracia y amor". A aquel escritor, yo le preguntaría: Si su posición consiste en defender los fueros de Dios, ¿por qué juega usted con Dios?

Pero el juego es lo propio de lo cómico. Lo trágico de este tiempo es su encaminamiento a morir entre sangre; pero quien manda morir no es lo trágico sino lo cómico. Se trata ahora de un juego así.

Antes, Montherlant, en el 14, esto no pasaba. Todavía tenían validez ciertas expresiones abstractas (libertad, justicia, cultura, etc.) y usted templó su ascensión lírica en esos momentos auténticamente dramáticos. Pero lo que debe desconcertarle *ahora* es la tremenda comicidad. La intrusión en el mundo de este extraño huésped que adopta la forma de un déspota e invade nuestras casas con su cotidiana gesticulación, cada vez más cómica, cada vez más crudamente expoliadora.

Verdaderamente, es algo más asombroso que el drama liso y llano. No es unívoca, esta tremenda comicidad, es el doble de la realidad franca: se parece a la fuerza sin serlo verdaderamente, se parece a la violencia sin serlo verdaderamente, se parece a la omnipotencia sin serlo verdaderamente; pero las cartas con que juega son esas. Y su risa, su carcajada provienen del éxito de ese juego.

Esta tremenda fuga drolática comienza por un desprecio hacia todo estilo. La acción seria que esta comicidad finge parece un estilo, pero sus palabras son, bien se ve, lugares comunes. ¿Qué solidez puede tener una mística nacida de un lugar común? ¿Qué solidez puede tener una mística nacida de una moral al revés, de una moral monstruosa donde se dice: el acto *precede* a la norma? Toda gran mística halla su fundamento en un alto estilo de conciencia. El lugar común sistematizado ¿qué puede dar de sí, fuera de una mística subalterna? O sea, una contradicción en los términos. O sea, un vacío.

Reclamamos, algunos, una *no-comicidad* sustancial. Reclamamos un estilo genuino; para el cuerpo de nuestra moral, un piso que no tiemble. (Yo he visto —fuera de las escenas que nos brinda el cinematógrafo— los efectos terribles y visibles de la comicidad: un jefe manejaba a sus generales dándoles prueba de su impaciencia con golpes del pie en la plataforma circular que lo sostenía. Detrás —"pendant" cuidadosamente calculado— estaba la plataforma de César; pero ésta

no era de madera, era de piedra; y César no se agitaba, estaba digno. Una diferencia de estilos, so pretexto de una semejanza. Sentí una gran humillación por los generales, por esas personas. Pensé que, conducidos por ese énfasis, podrían combatir como fieras pero sus resortes interiores, sus frenos, su *hombría* estaban rotos).

He aquí lo que esperamos de algunos hombres de Francia: su gran lección de *no-comicidad*. Yo creo también que esto es lo mejor que lleva América incubado en su sangre. Su dolor y su risa son sólidos y corpóreos. Detrás de cada una de sus aventuras está el cuerpo. Lo propio de América es responder con su cuerpo; gran parte del desprecio de muchos europeos no es más que un despecho frente a esta calidad.

Si hay algo que un argentino, en general que un americano, no pueda concebir es vender su cuerpo. Acerca de la importancia de esto, ¿para qué hablar? Usted mismo lo ha dicho: "le corps fait trop l'ame pour qu'on doive s'excuser quand on parle de lui". En nosotros esa verdad alcanza su sumo sentido. Aquí, un hombre es algo sólido, no se le da como un número o como un instrumento automático; es algo sólido, denso, algo resistente. Nuestras emociones, nuestras pasiones, nuestra voz son corpóreas. Basta mirar a nuestras gentes en las calles, en el campo: tienen el corazón fuerte. Si tuvieran una metafísica tendrían una recia metafísica. No tienen en el alma partes cómicamente dirigibles, partes cómicamente esclavizables. Cuando obedecen, cuando se esclavizan, con qué humana, sombría, fuerte pasión es. Por eso no les convienen los extremos europeos; porque estos extremos son medios defensivos, medios ofensivos de defensa, de perduración. Son violentos expedientes; son eclampsias. Nosotros desconocemos la eclampsia: el ritmo de nuestro camino —no sabe usted cómo alegra verlo— tiene cierta majestuosidad calma. Piense usted en los grandes poetas nuevos de América. ¡Qué andar tranquilo y cuántas leguas come! Es el ritmo de los conquistadores reales, no de los actuales; es el ritmo de los grandes nadadores. Es una comunión tranquila del cuerpo y del alma; fuerte, *corpórea*. La comicidad es, al contrario, sacar el cuerpo; la excusa de una respuesta en

términos de sorprendente y jocoso contraste, una elusión trágica por el desparpajo hilarante que exhibe la tragedia, la tragedia de eludir, la tragedia de no acompañar el movimiento con el cuerpo. Lo cómico es, en la persona, aquello que no responde, o sea, la enajenación misma. La comicidad, bárbara por definición, viene de una saciedad frente a la permanente necesidad de responder.

Autor de *Los Bestiarios*, conocía usted una suerte de ferocidad heroica y lo arrastraba el mito romano del circo; pero no se imaginaba seguramente esta nueva forma de bestialidad, este sarcástico desprecio europeo actual por las fuentes de humanidad, no se imaginaba a estos farsantes pálidos, a estos dueños de Estado cuyo modo de codicia es una frenética devoración del individuo civil, una atroz desmoralización bajo la forma de una mística edificadora.

La degradación de los valores menos cómicos por el expediente de un contagioso histrionismo. Una verosimilitud substituída por un grito. Un panorama de decencia substituído por un panorama de indignidad servil y humillación reglamentada. Pero todo eso presidido, no por un despotismo glorioso: presidido por una gesticulación, por una gesticulación física y mental, por un sistema de gestos mentales.

Esto no lo esperaba usted. Su estilo de vida, de obras, podía esperar cualquier cosa menos esto. Su vocación consistía en tomar las cosas no sólo en serio sino tal vez demasiado en serio; así peligraba usted también de deslizarse, de caer en cierta comicidad. Pues la muerte nos mira y se sonríe fácilmente en cuanto levantamos la voz. Usted contaba con un mundo que *encara* la verdad. La guerra y la muerte, las dos verdades supremas, vistas desde acá abajo. Había usted visto una mano agarrotada y muerta saliendo de la tierra. Había usted visto la muerte próxima en tierra española. Se trataba de algo sólido, y serio. Pero, ahora, tiene que rehacer todo eso, tiene que contar con una posición falsa ante esas verdades. La muerte, la verdad, lo que suprimen es la gesticulación; pero el juego consiste ahora en gesticular, moral y física-

mente, ante ellas. Y usted, que iba cantando y exaltado, se ha detenido de golpe.

Me temo que sus críticos no hayan visto la naturaleza de este alto. Es como si el hombre que cantaba se encontrara ante un sarcasmo materializado en la soledad inmaterial y sintiera el terror cósmico de no explicarse ya las leyes naturales de la existencia. Es como si ese hombre se parara para mirar en torno y levantara los ojos a Dios, que está al principio y al fin de toda cuestión humana, cuando ya no quedan contestaciones en la tierra.

Por eso veo yo su voz apaciguada; su tono, retenido; su expresión, desnudada, visiblemente llamada al uso de medios materiales menos ostentosos.

Al confundirse con esta realidad, con esta actualidad, cuántos gritos, cuántos gestos le habrán parecido a usted, en su obra anterior, injustificables. Lo veo a usted entrando en el silencio y en el testimonio. Lo veo mirando a través de sus manos el espectáculo de un mundo que desalienta a los dignos y entenebrece las mañanas del hombre de buena voluntad. Lo veo en medio del estupor trascendente del que el escritor sacará más adelante su voz vigorizada y restablecida. Lo veo, en una palabra, cavilante, cohibido.

Antes había seguido a un escritor lujoso, especioso; hoy veo al hombre con los dedos clavados en la palma de la mano, con la cabeza alta, con la preocupación interior como un fuego inmovilizado, con los labios serios. Un hombre, un gran desconcertado, un sorprendido, un engañado en su buena fe. Un herido: en la inteligencia, en la sensibilidad; un testigo dañado. Alguien que siente el extraño frío oculto en una corriente de aspavientos brutales y que ya no puede seguir adelante con su propia ficción. Es ahora, Montherlant, en esta hora de soledad crítica de los sinceros, en esta pausa de su palabra, cuando me siento al lado suyo.

EDUARDO MALLEA

LA METAMORFOSIS Y LA CREACIÓN

CARTA A CORNELIO

A menudo, mi querido amigo, me gusta quedarme en casa, en una habitación grande y clara cuyas ventanas dan a la campiña. Me estoy allí para escribir, de pie delante de una mesa alta, con la pluma en la mano. Pero el papel se queda en blanco y mi pensamiento, por dondequiera que le lleve, no encuentra más que el vacío. Recorro extensiones solitarias, lagos secos, dunas arenosas, de horizonte fugaz. En cuanto me poso en un lugar, todo se hunde. He aquí lo que sucede a mi espíritu: ha hecho sin duda un pacto con la nada. Pero si me muevo, ocurre todo lo contrario. Inmediatamente se agita en mi cuerpo algo que no puedo definir. No he hecho más que ir hasta la ventana y volver a la mesa; a veces lanzo una ojeada furtiva al valle, me detengo a respirar las flores abiertas en un vaso. Ya me ha levantado una ligera sacudida y me es imposible retenerla. Veo, comprendo lo que tengo que decir. Bastaría transponer, por medio de la escritura, lo que me dicta este ritmo interior, para comunicar lo que tan distintamente experimento. Pero cuando me acerco al papel, cesa la música, todo se vuelve opaco. Me han clavado suelas de plomo... y hace un rato atravesaba el espacio. Lo que había de decir era sencillo: se confundía con el impulso de un pensamiento. Ahora he de atravesar meandros, pantanos y, cuando llego al fin, todo ha terminado. He hecho este trabajo en vano, he explicado lo que no importaba, he dicho lo que a nadie interesa.

¡Qué estúpido es y qué inexplicable! ¿No eran nada ese cascabel que se agitaba en el aire, ese sostenido de violoncelo, ese murmullo ¡yo qué sé!, todos esos sones suspendidos ante mí? Estoy en la condición de un niño al que hubieran llevado a dar una vuelta en calesita y le arrastrasen inmediatamente a casa por la fuerza. Sin embargo, era bien sencillo lo que yo sentía hace un instante; quizá demasiado sencillo, precisamente. Si lo quiero explicar, lo vuelvo pesado; si quiero sugerirlo, lo deformo. Nunca tengo otros recursos que los del que explica o declama. O estoy por debajo o estoy por encima. Y, no obstante, no puedo prescindir de las palabras; si apunto a un lenguaje directo, caigo en una retórica peor que la que quería evitar; sustituyo el discurso por el balbuceo.

No sé cómo habría que escribir. Pero una voz me advierte que la escritura está bajo la dependencia de algo y que si hubiera aprendido a vivir de una cierta manera no tendría más que dejar correr mi mano por el papel. Lo que me detiene no es la barrera de las palabras; lo que hiela mi impulso no es la pobreza del lenguaje. No; es el haber tenido por las grandes cosas preocupaciones sórdidas; es el haber creído que me preservaba no queriendo ser generoso; es el haber amasado un botín irrisorio de riquezas y el haber dejado pasar la ocasión de darlas. Lo que me entorpece no es el embarazo de la sintaxis: es el haber dejado caer la parte más preciosa de mí mismo en distracciones, en discusiones, en las mil complacencias de lo cotidiano. Esto lo pago hoy, y si el dardo ardiente de la palabra no consigue traspasar los abismos de olvido y de indiferencia, ¿de qué me voy a quejar, si esquivé su herida creadora? Después de tantos abandonos de mí mismo en los que he perdido lo que hay que llamar mi alma (puesto que por algo que hay en mí coincido con la eternidad del ser), luego de haberla dejado vagar sin esperanza, ¿cómo atreverme a esperar que vuelva a mí, de repente, lo que tanto he querido ignorar? Cuando, por un milagro, logro coincidir conmigo mismo, me parece oír el grito de dolor y de júbilo de San Sebastián acribillado de flechas; me parece ver, como Rembrandt, el lecho de

muerte de la Virgen agobiado por el peso luminoso de los ángeles; presencio el desvanecimiento triunfal del universo ante la sonriente maestría de los Bodhissatvas.

Estos instantes son demasiado breves. Ya comprenderás que son embriagadores. No debería pensar sino en multiplicarlos y aproximarlos de tal manera que formaran una línea continua (tal como aparece la Osa Mayor a los ojos del navegante, y no como una serie de estrellas arbitrariamente reunidas bajo este nombre). Sería preciso, tú lo sabes, que cada uno de estos instantes se refiriese a un centro y entrase en composición con los demás. ¿Pero cómo? Echan a volar, cual pájaros sorprendidos, en cuanto quiero reunirlos.

Siempre digo cosas diversas y he nacido para decir siempre la misma cosa.

. . . . . .

Desalentado, salgo de casa al atardecer. Ahora me siento bastante fuerte para no temer ya esa coincidencia fugitiva del día y de la noche. Esa hora aparece ante mí como el símbolo de la imposible unión entre lo que soy y lo que quiero ser; me parezco a un explorador que atravesara un bosque entre dos focos de incendio a punto de juntarse: tiempo y espacio me acosan inexorablemente. De buena gana saltaría a derecha o a izquierda para terminar, pero algo en mí (siempre ese "algo") me empuja hacia adelante. Creo —ya ves mi locura— que me he de apresurar para que por fin aparezca, a través del pedazo de espejo que llevo, un nuevo reflejo de ese mundo nunca acabado.

¿Pero sabes lo que más me sosiega en este paseo de la tarde? ¿Te imaginas qué es lo que reemplaza a mis ojos el milagro irrealizable de la obra? Los árboles. Cumplen las promesas que me hacían mis Arieles engañosos.

Me pregunto cómo podría explicarte la plenitud que siento contemplando la cima determinada de los bosques. En este momento no son para mí, como antes, fuentes de sueños. Pero al circunscribir mi senti-

miento tropiezo con una dificultad que conoció bien el que decía: *Aliquid amplius in sylvis quam in libris.*

Sí, en los bosques hay algo más grande que en los libros. Cuando intento definir ese algo choco (aquí como en todo lo demás) contra un obstáculo que no está en la naturaleza sino en mí. ¿Qué sucede? ¿Es la paz magnánima de las encinas, la calma olímpica de los cipreses? Sí. Es un alto en la naturaleza; en mitad de la carrera precipitada de los seres vivientes, el árbol marca un descanso. Es un respiro. O es el cantante que retiene su aliento antes de dar un largo sostenido. No encontraría palabras para decirte la alegría que me inunda cuando diviso la cabeza redonda y unida de la espesura. Se me figura que llego a la meta. De cerca, me encantan los cabellos revueltos de los árboles. Llenan, mejor que el oficio más absorbente, mejor que el cielo más monótono, el vacío espantoso de aquel que se ama a sí mismo y se ignora a la vez.

Antes me gustaban los árboles de las orillas del mar: los pinos de las dunas de arena del Atlántico, especialmente los pinos que crecen en las costas del Mediterráneo. Era para mí una verdadera felicidad ver el mar a través de las hojas mientras los troncos encuadraban un panorama irreprochable. Pensando luego en esto, he creído comprender que el deseo de contemplación, tan fuerte en todos los hombres, aun cuando ellos mismos ni siquiera lo adviertan, necesita un punto de apoyo para ejercerse, como el balcón en que se acoda una mujer. Los fotógrafos creen que el árbol sirve de marco al paisaje. Pero el árbol hace más: domestica el paisaje, nos facilita con él, con esa Naturaleza hirsuta o de una calma tan inhumana, una *entrevista* que no nos abruma.

Todo esto es contestable, todo esto no quiere decir nada. Cuando me paseo por entre los árboles lo primero que siento, ya ves, es que ellos consienten en su propia existencia, y yo no. Ellos se adhieren a su ser con un acto inefable, y yo no. Su tronco es una afirmación y mi cuerpo una confesión. ¡Ah!, para los que sienten el lúcido vértigo del Absoluto, es una embriaguez contemplar sin esperanza esos troncos

que son como teoremas, esas flores que son como corolarios y escolios. Pero teoremas vivos, demostraciones encarnadas. Esto es lo que yo no puedo comprender y lo que no puedo dejar de admirar. Yo, que no hago más que pensar en lo que hay de divino en este mundo, me lanzo hacia esa unidad incorruptible que la diversidad de la vida no puede disgregar. Admiro como un perpetuo milagro a esos seres que desean lo que poseen y quieren con todas sus fuerzas a la naturaleza que fué su destino.

Los árboles me transportan de golpe a la vida no-separada que la naturaleza lleva en secreto. Inmediatamente salgo de lo transitorio para instalarme en el Ser. Dejo caer la escala de David que el amor a los seres nos obliga a ascender (pero, ¿por qué?) y penetro en lo inexpresable y en lo concluído. ¿Para qué insistir? Habrás comprendido que —a falta de otra cosa mejor— el amor a los árboles representaba para mí una teología negativa; que, no pudiendo unirme al Dios verdadero, me deslizaba hasta el absoluto vegetal; sabrás que espero escapar a la necesidad nunca satisfecha de la expresión por medio de una metamorfosis. Como no puedo crear ni unirme a un creador, es preciso que me transforme. Llego a olvidarme en medio de las tinieblas.

Este deseo no es exclusivamente mío. Es el de todos los hombres. Los veo empleando medios groseros o finos para realizarlo. ¿Groseros o finos? Sí, según se trate de una embriaguez fácil o difícil, de un goce inmediato o postergado; es quizá la única diferencia. La humanidad se avergüenza de los *sustitutos* con que se contenta: pero Hafiz, pero Omar Khhayam, con el traje manchado de vino, no deberían causar más escándalo que el ermitaño retirado al fondo de los bosques; el agua que éste bebe tiene el mismo gusto que el vino que beben aquéllos. Las baratijas de las mujeres tienen el mismo significado que las ideas más raras y preciosas. ¡Ah!, ya lo sé: vas a repetirme las palabras del "sabio": todo lo que tiene precio en el mundo, todo lo que tiene valor, es raro y difícil. Pero no lo creo. Si sólo te interesa lo Absoluto, ¿qué puede importarte lo que no lo es? Ese sabio que me citas parece

"borracho de Dios". Sus palabras, sin embargo, prueban lo contrario. Nos hallamos en la situación de los moribundos: ya ganen o pierdan en la lotería, ¿qué diferencia hay para ellos? Si a mediodía encendemos una bujía o cien, ¿cuál será la diferencia? No niego, claro está, las jerarquías: más le vale a un niño obtener un punto bueno que uno malo (y esto será siempre así), pero el niño no ha comprendido aún... Quizá nunca comprenda. Para mí todo está en el mismo plano. ¿Debo decirlo? Siento un placer amargo, aunque poderoso, pensando en esta equivalencia.

Por lo tanto, no es sorprendente que uno se aficione en igual forma a las "cosas frívolas" que a las "cosas graves". Ya sé que la grandeza de Occidente estuvo en que sus más grandes hombres despreciaron el mundo y obraron como si lo estimasen sobremanera (Napoleón: "¡Qué novela mi vida!"). Se ha dicho de ellos que se comportaban *seriamente* con su sueño. Lo que yo creo es que siempre tomaron su sueño por realidad y que su pensamiento nunca fué más que la sombra de su acción.

. . . . . .

Amigo mío, todo esto me debería ser perfectamente indiferente. Pues no. ¡Qué de ardides para mantener una vida que continuamente se me escapa y que acabará por traicionarme! ¡Qué de precauciones para una cosa condenada de antemano! Se diría que ese espectáculo, cuya vanidad percibo a cada instante, necesita un espectador; sí, estoy como esos amigos que van a aplaudir a sus amigos al teatro, temiendo (y el temor está bien justificado en este caso) que no haya nadie para hacerlo. Hasta querría, de vez en cuando, sugerir una réplica, indicar un gesto. Pero el arte, aunque no me estuviera vedado, me parecería pronto una añagaza; y no debemos jugar con nuestro sueño. Ni treta ni gravedad. Hay que abolirlo... Hay que despertar. Oigo el canto de los pájaros; me paseo por entre los árboles.

He aquí que se me escapa lo que quería decirte para terminar.

Mi pluma encuentra, a pesar mío, un final distinto. Continuamente tiende hacia el ornamento, hacia lo que "queda bien". Quería expresamente decirte que esa transformación a que tanto aspiro me está prohibida, lo mismo que la transcripción de lo que pasa en mí o en el universo. Que cada vez estoy más lanzado hacia la amistad con las cosas y con los seres. Eso es decirte cuánto me tienta pasar de lo divino a los dioses. ¿Me darás ánimo, verdad? No puedes imaginarte mi desgarramiento entre un ser inaccesible y un sueño que no puedo disipar a tal punto me circunscribe. Un amigo, eso existe, me dirás tú. No, es la amistad. Pero, ¿cómo transportarme a la amistad? ¡Árbol sin hojas y sin frutos! Tendría que convertirme en lo que ignoro. ¿Qué dices tú de esto, tú que sólo has pensado las cosas que sabías, tú que no has pensado nunca?

RESPUESTA DE CORNELIO

Tu carta no me sorprende mucho. Es la expresión de una sensibilidad que con su constancia se esfuerza en convertirse en doctrina. La ineptitud para la acción, el gusto de la contemplación, son rasgos del carácter. Pero no quiero abrumarte con este reproche como hubiera hecho antes. Ya sé que esta acusación se puede volver contra aquellos que la prodigan. El optimismo, el pesimismo y todo lo que sigue involuntariamente (casi todo) proceden de los nervios y de la sangre, del cielo y de la tierra. ¿Y después? ¿No estamos en igualdad de condiciones? El resto, lo que queda cuando se ha quitado esa película, es lo que me interesa. Bajo esos sedimentos contra los cuales nada podemos, yo veo, como tú, lo que hemos convenido en llamar inteligencia. Así, pues, ¿no vale más dejar de lado todas esas diferencias, puesto que no tenemos una medida común para aplicarles? A mí, que soy holandés, se me podría reprochar —a causa de mi vitalidad impecable— una propensión inconsiderada hacia la acción; que me guste más, como a

tantas personas de mi especie, hacer dos cosas contrarias, una después de la otra, que abstenerme, como tú, de la una y de la otra. No, todo eso *significa*, pero no *prueba*.

No quisiera proponerte otra *metafísica*, sino otra *ética*. Supongamos que todo sea indiferente y que no tengamos razón alguna para decidirnos en favor de esto y no de aquello; ¿crees, por eso, que debamos refugiarnos en la abstención? ¿No se te podría acusar de perezoso? ¿No es tu posición excesivamente cómoda? "Puesto que todo es lo mismo, no hagamos nada".

Entiéndeme bien: no te reprocho que unas un sentimiento a un pensamiento; no creo que tu pensamiento pierda su valor por el hecho de que esté de acuerdo con tu sensibilidad. Frecuentemente he comprobado que muchos que se llamaban intelectuales puros y que sólo confiaban en la Razón, estaban tan desprovistos de pensamiento como de sentimiento. Se llaman insensibles... Es un subterfugio.

Y, sin embargo, temo que te dejes arrastrar. Temo que tu cuerpo te dicte tus ideas, pero no las interprete. Recuerdo una película que vimos juntos. Pasaba en Tahiti o en la Martinica (el Paraíso, porque era muy lejos). En la pantalla apareció una escena de danzas en un cabaret al aire libre. Recuerdo muy bien la expresión de aquellos que, en la pantalla, miraban bailar. ¡Qué bien representaban la emoción! A cada pausa de los bailarines, exhalaban como un suspiro de dicha. Aquello te gustó; es eso lo que buscas... Yo no: o, mejor dicho, a ratos también me gusta; pero no lo digo, me lo prohibo. Y tú no te enfadas por ello. Sabes que ninguna convención social me impone esta actitud, que nada me obliga (como a tantos hombres) a tomar una actitud de defensa contra la felicidad. Mi felicidad, sencillamente, no está en eso...

Sí; había algo más que agrado en tu adhesión a la danza de la película (la danza cósmica de Siva); había algo que te envolvía a tal extremo que llegaba a definirte.

Nuestro punto de partida es el mismo; pero nuestra conclusión

difiere. Tú te dejas mecer por el infinito; y yo lo esquivo... Le tengo miedo, como los niños tienen miedo a las tinieblas. ¿Hasta dónde no podrá conducirnos ese amor al infinito? Si el espíritu intenta encarnar lo que piensa, puede incluso llevarle a la locura. ¿No te acuerdas de aquel filósofo que atribuía la demencia de su amigo al vértigo que se apoderó de él cuando quiso convertir en imágenes lo que apenas era soportable en ideas?

¿Nunca te has sentido más que asustado, verdaderamente perdido? ¿Perdido sin esperanza de volverte a encontrar? Lo que al principio fué para ti una embriaguez, ¿no se convirtió, cuando tu espíritu quiso darse cuenta, en un gran sufrimiento? Imposible detenerte. Siempre algo nuevo, siempre algo que se le opone; y tú, de novedades en contradicciones, te descorazonabas. Sí, es divertido hacer centellear ese diamante de mil facetas que es la *naturaleza;* pero la naturaleza no cesa de nacer, no cesa de morir para *renacer*. Y mi espíritu, al lado de esas metamorfosis, da pruebas de una constancia imperturbable. Es como si no comprendiera nada; se tapa los ojos y los oídos; pasa en compañía de su cuerpo que crece y se pudre a cada minuto, como un viajero hastiado por delante de las tiendas de los mercaderes. Hay que hacerlo así. Es una cuestión de vida o muerte. Piensa que la metafísica de lo Absoluto no conduce al hombre más que a la muerte, o bien lo entrega a todas sus debilidades. Pero entonces, vas a decirme, ¿debemos renunciar a la única verdad que existe? Debemos seguir al rebaño, creer lo que todos creen a nuestro alrededor...

Para hablar así, es necesario no haber aprendido lo que inventaron los hombres. Es necesario no conocer por qué sesgos admirables los matemáticos distribuyeron el infinito en grupos, los físicos retardaron los movimientos y los químicos enumeraron las variaciones. Es necesario no haber escuchado el llamado de Lucrecio, quien también tuvo el vértigo del infinito, pero que intentó virilmente disiparlo. Por la firmeza de su mirada puedo apreciar en todo su valor la inquietud de su corazón. Su obra me recuerda una cabeza antigua del Museo de

las Termas, *Ariana*, que —más aún que su hermana, la *Medusa dormida*— suministra una imagen de lo más grande que hubo en el hombre: un patetismo vencido.

Existe un lugar a donde quisiera llevarte. Está en lo más alto de Europa, a orillas de un río triste y bordeado de pantanos, bajo un cielo privado de luz durante ocho meses del año. Con qué sorpresa verías deslizarse a ese río, no lejos de su desembocadura, por entre pretiles de granito gris, durante leguas y leguas; con qué sorpresa verías las islas cubiertas de construcciones multicolores, las grandes plazas, los palacios, las iglesias... Te maravillarías de que, bajo un clima semejante (y cuando conocieras a los moradores te asombrarías más aún) se haya podido levantar una ciudad que recuerda a Roma y a Venecia... Sobre el Neva (pues de él se trata) volveríamos a dar los paseos que dió Joseph de Maistre con sus amigos, durante esas extraordinarias noches de verano de la antigua San Petersburgo que son una fiesta perpetua, no un brillante y efímero fuego artificial como el que hacen en Italia los gondoleros el día del Redentor, sino una aurora interminable, una noche blanca en la que el espíritu se siente aligerado, liberado del cuerpo, dispuesto a construir la materia misma de sus sueños. Pasaríamos por debajo de la flecha del Almirantazgo, al pie de lo que fué el monumento a Pedro el Grande, erigido por Catalina, desde donde el emperador mostraba la ciudad que él había creado, esa ciudad de distancias magníficas, en la que las calles parecen plazas y las plazas parecen ciudades; por la cual los hombres circulan como insectos raros, perdidos en un mundo desmesurado. Quien eso quiso, sea cual fuere la calidad de su alma, fué por lo menos un creador: confesemos que grande; como lo habrán de parecer más tarde ciertos jefes de la Rusia actual, con sus fábricas y sus diques. Comparación sacrílega, sin duda, para unos u otros (no me tomaré el trabajo de decidir en qué sentido). Admiración condenable, sin duda, porque esas obras grandiosas fueron hechas a costa de sacrificios, ¡y de qué sacrificios! Pero considera solamente lo que esos hombres han *añadido* a la Naturaleza, y añadido con éxito, en vez

de haberla *disminuído* tratando de transformarse en ella y de anular así su propia existencia y su propia dignidad. Imagínate una ciudad levantada sobre estacas, los pantanos secados, los canales abiertos, la piedra transportada... ¿Puedes conservar tu indiferencia ante ese espectáculo? Si todo da lo mismo, ¿por qué no una obra en lugar de una contemplación?

Debes recordar —me hace pensar en ello Pedro el Grande— tu paseo conmigo por Zaandam, esa ciudad próxima a Amsterdam, de casas rojas y verdes, tan tranquila, tan insignificante después de todo, y que fué un gran astillero de construcciones navales. Para entretenernos fuimos a ver la cabaña que ocupó el futuro zar mientras aprendía cómo se hacen los navíos. En aquella humilde cabaña tú esperabas ver la maravilla de una vida escondida, esperabas no sé qué de religioso. Pero yo te enseñé, entre todas las inscripciones que hay en las paredes, una frase de Napoleón traducida a mi lengua: "Niets is den grooten Man te Kleein": "Para un gran hombre nada es demasiado pequeño". Esa frase tan sencilla resumía lo que yo experimentaba: que el hombre ha nacido para crear, que todo él está en su creación, a la cual se adhiere como un embrión a su concha, y que, por último, nada de aquello que puede transformarse es despreciable. Para un gran hombre... Pero es que tú no quieres ser ni siquiera un hombre.

En fin, si no deseas dejarte convencer por esas maravillas que la acción engendra, piensa, al menos, en los medios de expresión que la humanidad ha sabido encontrar y que deberían hacerte salir de tu indiferencia. Ya sé que los aprecias y que procuras circunscribir, en la forma más concreta posible, esos sentimientos que por el contrario parecen prestarse a la vaguedad y a la confusión. Te seducen las inscripciones y todo lo que el hombre ha inventado para definirse. Supiste decirme que, entre todos tus descubrimientos, el que más te ha entusiasmado (a ti, tan poco entusiasta) ha sido la escultura griega. Digo bien: descubrimiento. Porque un día podemos descubrir lo que acostumbrábamos a ver todos los días. ¿Y qué otra cosa es la amistad sino el descubrimiento de una predestinación inmemorial entre dos seres? ¿Qué otra

cosa es el amor sino el reconocimiento de un parentesco sensible a todos? Aquellos mármoles estaban allí, al borde del mar, y nunca los habías mirado. Los conocías, y quizá, con paciencia, hubieras podido ocupar un sitio entre los que se han ganado el derecho de hablar de ellos. Pero he aquí que tú has descubierto que el lenguaje de esas estatuas era inteligible, que era el lenguaje de todas nuestras fuerzas, es decir, de todas nuestras virtudes. Al punto de que una actitud humana podía adquirir valor y ya te era imposible suponer que fuese por un error de valoración... ¡Qué camino no has recorrido desde el claroscuro del *Filósofo debajo de la escalera,* de Rembrandt, hasta la *Venus* de Cyrene y el *Apolo* de Veies! Te lo ruego: no vuelvas al *Prisionero* de Miguel Ángel, para el cual "no ver, no oír, es una dicha grande".

Apenas sales de las arenas movedizas y ya piensas en hundirte nuevamente en ellas. Te complaces en un rechazo equívoco, porque es el rechazo de ti mismo en menor grado de lo que tú crees. Contempla una vez más esas formas humanas que no admiten otra sombra fuera de la que trae la luz necesariamente consigo y que sólo están verdaderamente acabadas cuando sus "puntos" han sido puestos en relación los unos con los otros por medio del compás. No se renuevan merced a una cobarde complacencia, sino gracias a su contacto con ese rigor maternal. "Apenas terminada, cada una de las obras de Pericles ya tenía, por su belleza, el carácter de lo antiguo; hoy, sin embargo, conservan toda la frescura y el resplandor de la juventud... Parece como si hubiera en ellas un espíritu y un alma que las rejuvenecen sin cesar y les impiden envejecer".

Esa alma ¿no es un orden viviente? Y, al revés tuyo, esos edificios empiezan por crear su orden y la vida les es dada por añadidura; pero tú quieres entrar de cabeza en la eternidad —y en lugar de sobrevivir, como ellas, pereces por entero... En cuanto a mí, cuando contemplo —o más bien cuando asisto al desarrollo de los planos y los volúmenes— creo sentirme arrastrado, como Eurídice en los Infiernos, a los misterios de la creación; y esos misterios se hacen alternativamente sombríos y

luminosos en los ojos cerrados y en la sonrisa de los *Cores* y en el salto frívolo aunque siempre necesario de la *Toccata*.

Todo esto podrás concedérmelo. No lo dudo. Pero tus últimas resistencias —las más fuertes— no quedarán vencidas aún. Admito —me dirás— que el arte, que la vida misma suponen un orden preconcebido, una voluntad definida. Quizás era incluso superfluo pasearme por Leningrado y Atenas para convencerme de ello. Pero ese orden, que admito, para mí no puede ser sino una convención; a lo sumo, tal vez, la expresión de mis más profundos deseos...

Para mí es mucho. ¿Qué más quieres? Discutiste con los que llamas "ortodoxos" porque pretenden creer lo que no se han tomado la molestia de pensar. Pero sus sedicentes doctrinas eran, simplemente, apresuradas justificaciones de su acción. Se justifican mal, es cierto, porque todavía no renuncian francamente a la vieja idea de Verdad. Cuantas más razones creen acumular, más se contradicen. No han escuchado aún la voz de Nietzsche. ¿Por qué no admitir, después de esto, que su verdad empieza en ellos, como la verdad de los jefes y los artistas? No olvides que en Europa hemos pasado bruscamente de la crítica ilimitada a la decisión parcial. Tú te obstinas en rechazar —más allá de un dominio inferior— las soluciones que preceden a los problemas (y que se considera que los inutilizan). Incluso querrías, si no me equivoco, unir la acción a un pensamiento que no se agote con ella. Crees que la creación humana no es en el fondo más que una procreación. Crees en una verdad eterna, en una luz increada.

Sí, quizás cada hombre necesite un apoyo hasta en el momento de sus mayores audacias. Me dices que esa roca no puede ser ni la continuación de tus antepasados, ni la atmósfera de tu país, ni las abstracciones familiares a tu época, ni las esperanzas de tu medio. Entonces, si te separas, si quieres flotar en alta mar, nada veo que sea compatible con el hombre, y tu Absoluto, a falta de intérprete, es sinónimo de vacío.

A menos que no sea un Dios descendido a la tierra, a menos que tu Absoluto no se acerque al hombre en una encarnación. Pero en ese

Bhagavad-Gîta que no cesas de releer, Vishnú, encarnado en Krishna, ¿qué viene a predicar al hombre sino la indiferencia hasta en el punto culminante de la acción, puesto que nada de lo que vale es perecedero? Y cuando Jesús resucitado se aparece a la Magdalena, ¡cuán distante se halla todavía ese Dios que acaba de sacrificarse por los hombres! *Noli me tangere*, dice. Aún tengo ante mis ojos el fresco del Giotto, en donde el amoroso impulso de la mujer va a romperse —tú dirías: a exaltarse— frente a la serenidad divina. ¿Eso no puede significar también que no es vana la acción del hombre, y que si él es indigno su obra no lo es, y que tan sólo necesita una cooperación divina? Y tú mismo, ¿cómo piensas conocerte si no has empezado por obrar y devenir lo que eres? ¿No eres tú, después de todo, el que teje la trama de tu sueño?

JEAN GRENIER

TRES POEMAS

LA TIERRA ENDURECIDA...

La tierra endurecida
y densa se dilata
frotando su ardorosa
ansiedad penetrante.
Mi cuerpo entre otros cuerpos
vuelve a estar no nacido.
Una futura madre
pequeña entre los astros
seduce en la alta noche
el alma del planeta...
Entre los no nacidos
en la sangre del mundo
de mi sangre me olvido.

NO SÓLO EN AGUA O EN CRISTAL SE VIVE

Lo que sobra de mí cuando me miras
es un rincón de espejo sin memoria
de espejo blando, enamorado, ciego,
algo que ni siquiera es una ausencia

que puede ser el cielo de tu vida
y que no existe, no, tú sola eres
mi verdad, mi bondad, mi maravilla,
porque eres en mi piel que te retiene
llaga de amor, o quemadura, o fuego;
pequeña tú como el dolor humano
y grande yo cual lo desconocido,
oscuro o claro, no lo sé, no estoy
delante, como tú, de quien me quiera.
Es mejor repetirte que no es nada
lo que sobra de mí cuando me miras.

AMOR

Mi forma inerte grande como un mundo
no tiene noche alrededor ni día
pero tiniebla y claridad por dentro
hacen que yo, que tú, vivamos.
Mares y cielos de mi sangre tuya
navegamos los dos. No me despiertes.
No te despiertes, no, sueña la vida.
Yo también pienso en mí cuando te sueño
y robo al tiempo todas mis edades
para poblar las íntimas moradas
y acompañarte siempre, siempre, siempre.

MANUEL ALTOLAGUIRRE

EL APOSENTO*

(Conclusión)

II

"Ya se fué". La puerta de entrada se había vuelto a cerrar con un golpe seco; Eva estaba sola en la sala. "Quisiera que muera".

Crispó las manos en el respaldo del sillón: acababa de recordar los ojos de su padre. El señor Dabérdat se había inclinado hacia Pedro con aire de competencia; le había dicho: "¡Qué ricos! ¿Verdad?" como alguien que sabe hablar a los enfermos; le había mirado, y el rostro de Pedro se había pintado en el fondo de sus abultados ojos vivos. "Le odio cuando mira a Pedro, cuando me parece que le *ve*".

Las manos de Eva se deslizaron a lo largo del sillón, y se volvió hacia la ventana. Estaba deslumbrada. La pieza estaba llena de sol, que lo invadía todo: la alfombra, en donde pintaba círculos pálidos; el aire, en donde flotaba como polvo resplandeciente. Eva había perdido la costumbre de esa luz indiscreta y diligente, que se metía en todas partes, limpiaba los rincones, frotaba los muebles y los hacía brillar como una buena ama de casa. Empero, se acercó a la ventana y alzó la cortina de muselina que colgaba contra el vidrio. En el mismo momento, el señor Dabérdat salía de la casa; Eva divisó de pronto sus anchos hombros. Alzó la cabeza y miró al cielo entrecerrando los ojos, luego se alejó con paso largo, como un muchacho. "Se esfuerza —pensó

* Véase la primera parte en SUR, Nº 54.

Eva—. Dentro de un rato tendrá una puntada en el costado". Ya no le odiaba: cabía tan poco en esa cabeza; apenas la preocupación de parecer joven. Sin embargo, la cólera volvió a apoderarse de ella cuando le vió llegar a la esquina del bulevar Saint Germain y desaparecer. "Está pensando en Pedro". Un poco de su vida común se había escapado del aposento cerrado y se arrastraba por las calles, al sol, entre la gente. "¿Por qué no nos olvidarán de una vez?"

La Rue du Bac estaba casi desierta. Una anciana cruzaba la calzada a pasos breves; tres muchachas pasaron riendo. Después, hombres, hombres fuertes y graves que llevaban portafolios y hablaban entre ellos. "La gente normal" pensó Eva, asombrada de encontrar en sí semejante poder de odio. Una hermosa mujer carnosa corrió pesadamente al encuentro de un caballero elegante. Él la abrazó y la besó en la boca. Eva tuvo una risita dura y dejó caer la cortina.

Ya no cantaba Pedro, pero la joven del tercer piso se había sentado al piano; tocaba un *Estudio* de Chopin. Eva se sentía más tranquila; dió un paso hacia el aposento de Pedro, pero se detuvo instantáneamente y se recostó en la pared con cierta angustia: como cada vez que salía de la pieza, se sentía presa del pánico cuando tenía que volver a entrar. Sin embargo, sabía que no podría vivir en otra parte: amaba esa habitación. Su mirada recorrió con fría curiosidad, como para ganar un poco de tiempo, esa pieza sin sombras y sin olor en donde esperaba que le volviera el ánimo. "Parece la sala de un dentista". Los sillones de seda rosada, el diván, los taburetes eran sobrios y discretos, algo paternales; buenos amigos del hombre. Eva imaginó que señores graves y vestidos de paños claros, idénticos a los que había visto por la ventana, entraban en el salón y proseguían una conversación entablada. Ni siquiera perdían tiempo en explorar el lugar: avanzaban con paso firme hasta el centro de la pieza; uno de ellos, que arrastraba una mano tras de sí, como una estela, rozaba al pasar los almohadones, los objetos colocados en las mesas, y ni siquiera se estremecía a su contacto. Y cuando un mueble se encontraba en su camino, estos hombres reposados, lejos

de desviarse para evitarlo, lo cambiaban de sitio. Se sentaban por fin, siempre sumidos en su conversación, sin echar una mirada tras de sí. "Una sala para gente normal" pensó Eva. Tenía los ojos fijos en el picaporte de la puerta cerrada y la angustia le apretaba la garganta. "Tengo que ir. Nunca le dejo solo tanto tiempo". Era preciso abrir esa puerta; luego, Eva se pararía en el umbral, tratando de acostumbrar sus ojos a la penumbra, y el aposento la rechazaría con todas sus fuerzas. Eva tendría que triunfar de esa resistencia y hundirse hasta el corazón de la pieza. Tuvo de pronto deseo violento de ver a Pedro; habría deseado burlarse con él del señor Dabérdat. Pero Pedro no la necesitaba; Eva no podía prever la acogida que le reservaría. Pensó súbitamente con una especie de orgullo que no tenía cabida en ninguna parte. "Los normales creen aún que pertenezco a su círculo. Pero no podría permanecer una hora con ellos. Necesito vivir allá, del otro lado de esta pared. Pero allá, no quieren tenerme".

Un cambio súbito, profundo, se había producido en ella. La luz la había avejentado, encanecía; se había espesado como el agua de un florero cuando no la han cambiado desde la víspera. Eva redescubría una melancolía que desde hace mucho tiempo había olvidado: la de una tarde de otoño que acaba. Miraba en derredor, vacilante, casi tímida: todo eso estaba tan lejos: en la pieza no había ni día ni noche, ni estación ni melancolía. Recordó vagamente otoños muy antiguos, otoños de su infancia, y luego, de pronto, se resistió: tenía miedo de los recuerdos.

Oyó la voz de Pedro.

—Ágata ¿dónde estás?

—Ya voy — gritó.

Abrió la puerta y entró en el aposento.

El espeso olor de incienso le llenó la nariz y la boca, mientras abría desmesuradamente los ojos y extendía las manos —el perfume y la penumbra, desde tiempo atrás formaban para ella un solo elemento, acre y mullido, tan simple, tan familiar como el agua, el aire o el fuego— y se adelantó prudentemente hacia una mancha pálida que parecía flotar

en la bruma. Era la cara de Pedro: la ropa de Pedro (desde que estaba enfermo vestía de negro) se había confundido con la oscuridad. Pedro había echado la cabeza hacia atrás y cerrado los ojos. Era hermoso. Eva miró largamente sus largas pestañas arqueadas; luego sentóse a su lado, en una silla baja.

"Parece sufrir" pensó. Sus ojos se acostumbraban poco a poco a la penumbra. El escritorio surgió primero, luego la cama, luego los objetos personales de Pedro, las tijeras, el tarro de goma, los libros, el herbario, que estaban sobre la alfombra, al lado del sillón.

—¿Ágata?

Pedro abrió los ojos y la miró, sonriendo.

—El tenedor ¿sabes? —dijo—. Lo hice para asustar al tipo. No tenía *casi* nada.

Las aprensiones de Eva se desvanecieron y se rió levemente.

—Lo lograste muy bien —dijo—. Estaba completamente espantado.

Pedro sonrió.

—¿Viste? Lo toqueteó durante un buen rato. Lo agarraba con todas sus fuerzas. Lo que pasa —añadió— es que no saben asir las cosas: las empuñan.

—Es cierto — dijo Eva.

Pedro se golpeó ligeramente la palma de la mano izquierda con el índice de la diestra.

—Agarran con esto. Acercan los dedos y, cuando han pescado el objeto, aplastan encima la palma para atontarlo de un golpe.

Hablaba rápidamente y casi sin mover los labios: parecía perplejo.

—Me pregunto lo que se proponen —dijo por fin—. Ese tipo ha venido antes. ¿Por qué me lo han enviado? Si quieren saber lo que hago, que lo lean en la pantalla; ni siquiera necesitan salir de su casa. Cometen faltas. Tienen el poder, pero cometen faltas. Yo no; nunca; es mi triunfo. Hoffka —agregó—, hoffka.

Agitaba las largas manos delante de su frente:

—¡Ramera! Hoffka paffka suffka. ¿Quieres más?

—¿Es la campana? — preguntó Eva.

—Sí. Se fué. —Y añadió con severidad—: Ese tipo es un subalterno. Le conoces. Fuiste con él a la sala.

Eva no contestó.

—¿Qué quería? —inquirió Pedro—. Debe de habértelo dicho.

Vaciló un instante, y luego le contestó brutalmente:

—Quería que te encierren.

Cuando se decía suavemente la verdad a Pedro, desconfiaba. Era preciso asestársela con violencia, para entorpecer y paralizar sus sospechas. Eva prefería tratarlo con brutalidad a mentirle: cuando mentía y él parecía creerla, no podía dejar de sentir una leve impresión de superioridad que le causaba horror de sí misma.

—¡Encerrarme! —exclamó Pedro con ironía—. Están locos. ¡Qué me importan las paredes! Creen acaso que eso me va a detener. Me pregunto a veces si no hay dos bandas. La verdadera, la del negro. Y luego una banda de entrometidos que trata de meter la nariz y que hace tontería tras tontería.

Hizo saltar la mano sobre el brazo del sillón y la consideró con satisfacción.

—Las paredes —añadió— se atraviesan. ¿Qué le contestaste? — preguntó volviéndose hacia Eva con curiosidad.

—Que no te encerrarán.

Se encogió de hombros.

—No era lo que debías decir. Tú también has cometido una falta, a menos que lo hayas hecho a propósito. Hay que dejarles mostrar su juego.

Calló. Eva bajó tristemente la cabeza. "¡Las empuñan!" Con qué tono de desprecio había dicho esas palabras, — y qué exactas eran. "Empuño yo también los objetos. Por mucho que me observe, creo que la mayoría de mis ademanes le fastidian. Pero nada dice". Se sintió de pronto desgraciada, como cuando tenía catorce años y Madame Dabérdat, viva y ligera, le decía: "Parece que no supieras qué hacer con

tus manos". No se atrevía a moverse y, precisamente en ese momento, tuvo irresistibles deseos de cambiar de postura.

Rozando apenas la alfombra, retiró lentamente los pies hasta colocarlos bajo su silla. Miraba la lámpara puesta en la mesa, la lámpara cuyo pie había pintado Pedro de negro, y el juego de ajedrez. En el tablero, Pedro sólo había dejado a los peones negros. A veces se levantaba, iba hasta la mesa y asía a los peones uno tras otro. Les hablaba, los llamaba Robots, y parecían animarse con sorda vida entre sus dedos. Cuando los dejaba, Eva iba a tocarlos a su vez (tenía la impresión de ser un poco ridícula): habían vuelto a ser trocitos de madera muerta, pero quedaba en ellos algo vago e inasible, algo así como un sentido. "Son *sus* objetos" pensó. "No hay nada mío en el aposento". Antes poseía algunos muebles. El espejo y la pequeña "coiffeuse" ataraceada que heredara de su abuela y que Pedro, por broma, llamaba "*tu* coiffeuse". Pedro se los había llevado consigo. Tan sólo a Pedro las cosas le mostraban su verdadero rostro. Eva podía mirarlas durante horas: se empecinaban, infatigables en su maldad, en causarle decepción, en ofrecerle únicamente su apariencia, como al doctor Franchot y al señor Dabérdat. "Sin embargo —se dijo con angustia— no las veo enteramente como mi padre. No es posible que yo las vea absolutamente lo mismo que él".

Movió un poco las rodillas; le hormigueaban las piernas. Su cuerpo estaba tieso y tenso, le hacía daño. Le sentía demasiado vivo, indiscreto. "Quisiera ser invisible y permanecer aquí; verle sin que me vea. No me necesita; estoy demás en esta pieza". Volvió un tanto la cabeza y miró la pared por encima de Pedro. En la pared había amenazas escritas. Eva lo sabía pero no podía leerlas. Miraba a menudo las grandes rosas rojas del papel, hasta que bailaban ante sus ojos. Las rosas resplandecían en la penumbra. La amenaza estaba escrita, generalmente, cerca del techo, a la izquierda, encima de la cama. Pero se desplazaba a veces. "Tengo que levantarme. No puedo estar sentada por más tiempo". También había, en la pared, discos blancos que pare-

cían tajadas de cebolla. Los discos giraron sobre sí y las manos de Eva empezaron a temblar: "Hay momentos en que me vuelvo loca. Pero no —pensó con amargura— no *puedo* volverme loca. Son nervios sencillamente".

De pronto sintió la mano de Pedro sobre la suya.

—Ágata —dijo él con ternura.

Le sonreía, pero le tenía la mano con la punta de los dedos, con una especie de repulsión, como si hubiera asido un cangrejo por la espalda, tratando de eludir sus pinzas.

—Ágata, desearía tanto confiar en ti.

Eva cerró los ojos y se hinchó su pecho: "No hay que contestarle. Sino desconfiará y no dirá nada más".

Pedro la había soltado la mano.

—Te quiero mucho, Ágata —dijo—. Pero no puedo comprenderte. ¿Por qué te quedas siempre en la pieza?

Eva no contestó.

—Díme por qué.

—Bien sabes que te quiero — contestó Eva secamente.

—No te creo —dijo Pedro—. ¿Por qué habrías de quererme? Debo causarte horror: estoy embrujado.

Sonrió, pero se puso grave de pronto.

—Hay un muro entre tú y yo. Te veo, te hablo, pero estás del otro lado. ¿Qué nos impedirá amarnos? Me parece que era más fácil antes. En Hamburgo.

—Sí — dijo Eva tristemente. "Siempre Hamburgo". Nunca hablaba de su verdadero pasado. Ni Eva ni él habían estado jamás en Hamburgo.

—Paseábamos por los canales. Había una gabarra, ¿te acuerdas? La gabarra era negra; había un perro en la cubierta.

Inventaba a medida que iba hablando; tenía un aire falso.

—Te llevaba de la mano, tenías otra piel. Creía todo lo que me decías. ¡Cállense! — gritó.

Escuchó un momento:

—Van a venir — dijo con voz apagada.

—¿Van a venir? Creía que no volverían más.

Hacía tres días que Pedro estaba más sereno; las estatuas no habían venido. Pedro tenía un miedo terrible de las estatuas, aunque nunca lo confesaba. Eva no las temía, pero cuando empezaban a volar por la pieza, zumbando, tenía miedo de Pedro.

—Dáme el "zintro" — dijo Pedro.

Eva se puso de pie y buscó el "zintro": era una ensambladura de pedazos de cartón pegados por Pedro. Lo utilizaba para conjurar las estatuas. El "zintro" parecía una araña. En uno de los cartones, Pedro había escrito: "Poder contra la celada" y en otro: "Negro". En un tercero estaba dibujada una cara sonriente, con los ojos entrecerrados: era Voltaire. Pedro asió el "zintro" por una pata y lo consideró sombríamente.

—Ya no me sirve — dijo.

—¿Por qué?

—Lo han invertido.

—¿Harás otro?

Pedro la miró largamente.

—Eso quisieras tú — murmuró entre dientes.

Eva estaba irritada con Pedro. "Cada vez que vienen, está advertido. ¿Cómo hará? Nunca se equivoca".

El "zintro" colgaba lamentablemente de la punta de los dedos de Pedro. "Siempre encuentra buenos motivos para no emplearlo. El domingo, cuando vinieron, pretendió haberlo extraviado, pero yo lo veía, detrás del tarro de cola, y él no podía dejar de verlo. Me pregunto si no es *él* quien las atrae". Nunca podía saberse si era enteramente sincero. En ciertos momentos, Eva tenía la impresión de que Pedro era invadido a pesar suyo por una multiplicación malsana de pensamientos y visiones. Pero en otros momentos, Pedro parecía un farsante; habríase dicho que inventaba. "Sufre. Pero ¿hasta qué punto cree

en las estatuas y en el negro? Las estatuas, en todo caso, sé que no las ve, las oye solamente: cuando pasan, vuelve la cabeza; sin embargo dice que las ve, y las describe. "Recordó el rostro coloradote del doctor Franchot: "Pero, estimada señora, todos los alienados son mentirosos; perdería usted el tiempo si quisiera distinguir lo que sienten realmente de lo que pretenden sentir". Se sobresaltó: "¿Qué tiene que ver Franchot en esto? ¡No voy a lanzarme a pensar como él!"

Pedro se levantó y fué a arrojar el "zintro" en el canasto de papeles. "Como *tú* quisiera pensar" murmuró Eva. Caminaba él con pasos cortos, en puntillas, apretando los codos contra las caderas, para ocupar el menor espacio posible. Volvió a sentarse y miró a Eva con ojos impenetrables.

—Habrá que colocar cortinas negras —dijo—. No hay bastante negro en esta pieza.

Se apelotonó en el sillón. Eva miró tristemente ese cuerpo avaro, siempre dispuesto a retirarse, a encogerse: sus brazos, sus piernas, su cabeza parecían órganos retráctiles. Sonaron las seis en el reloj de pared. El piano había callado. Eva suspiró: las estatuas no vendrían inmediatamente; habría que esperarlas.

—¿Quieres que encienda la luz?

Prefería no esperarlas en la oscuridad.

—Haz lo que quieras, — repuso Pedro.

Eva encendió la lamparilla del escritorio y una neblina roja invadió el aposento. Pedro también esperaba.

No hablaba, pero sus labios se agitaban; formaban dos manchas sombrías en la neblina roja. Le gustaban a Eva los labios de Pedro. Otrora habían sido conmovedores y sensuales; pero habían perdido su sensualidad. Se apartaban uno de otro, con ligero estremecimiento, y volvían a juntarse sin cesar, aplastándose, para separarse de nuevo. Tan sólo ellos vivían en ese rostro emparedado; parecían dos animales atemorizados. Pedro solía mascullar así durante horas sin que ningún sonido saliera de su boca y, a menudo, Eva se dejaba fascinar por ese

leve y obstinado movimiento. "Me gusta su boca". Pedro ya no la besaba nunca; tenía horror de los contactos: manos de hombres, duras y secas, lo tocaban por la noche, le pellizcaban todo el cuerpo; manos de mujer, de uñas muy largas, le acariciaban suciamente. A menudo se acostaba vestido, pero las manos se deslizaban bajo sus ropas y tiraban de su camisa. Un día había oído reír, y labios espesos se posaron sobre los suyos. Desde esa noche no besó más a Eva.

—Ágata —dijo Pedro—, no me mires la boca.

Eva bajó los ojos.

—No ignoro que se puede aprender a leer en los labios — añadió con insolencia.

Sus manos temblaban en el brazo del sillón. El índice se tendió, fué a golpear tres veces el pulgar, y los demás dedos se crisparon: era un conjuro. "Ya va a empezar" pensó Eva. Tenía deseos de abrazarlo.

Él se puso a conversar en voz muy alta, con soltura mundana.

—¿Te acuerdas de San Pauli?

No contestar. Quizá fuera una trampa.

—Allá te conocí —añadió con aire satisfecho—. Te robé a un marinero danés. Estuvimos a punto de pelear, pero pagué la copa y me dejó llevarte. No era más que una comedia.

"Miente, no cree una palabra de lo que dice. Sabe que no me llamo Ágata. Le odio cuando miente". Pero vió su mirada fija y su cólera se deshizo. "No miente —pensó—, está agotado. Siente que se acercan; habla para no oír". Pedro se aferraba con ambas manos a los brazos del sillón. Su rostro estaba lívido; sonreía.

—Tales encuentros son a menudo extraños —dijo— pero no creo en la casualidad. No te pregunto quién te mandó, sé que no me contestarías. En todo caso, fuiste bastante hábil para envolverme.

Hablaba con dificultad, con voz aguda y presurosa. No podía pronunciar ciertas palabras, que salían de sus labios como una substancia blanda e informe.

—Me arrastraste, en medio de la fiesta, por los tíos vivos de automó-

viles negros. Pero detrás de los coches había un ejército de ojos rojos que lucían en cuanto yo volvía la espalda. Me parece que les hacías señas, mientras ibas colgada de mi brazo. Pero yo nada veía. Estaba demasiado absorto en las grandes ceremonias de la Coronación.

Miraba hacia adelante, con los ojos muy abiertos. Se pasó la mano por la frente, rápidamente, con un ademán cohibido, y sin dejar de hablar. No quería dejar de hablar.

—Era la Coronación de la República —prosiguió con voz estridente—, un espectáculo impresionante en su género, a causa de los animales de toda clase que las colonias enviaron para la ceremonia. Temías extraviarte entre los monos. Dije "entre los monos" —insistió con aire arrogante, mirando en torno de él—. *¡Podría decir entre los negros!* Los engendros que se deslizan por debajo de las mesas y creen pasar inadvertidos son descubiertos y clavados instantáneamente por mi Mirada. ¡La consigna es callar! —exclamó—. Callar. Cada cual en su sitio y ¡firmes! para la entrada de las estatuas; tal es la orden. ¡Tralalá! —rugía, formando una corneta con las manos, delante de su boca— ¡tralalá, tralalá!

Calló, y Eva supo que las estatuas acababan de entrar en el aposento. Pedro estaba tieso, pálido y despectivo. Eva se estiró también, y ambos esperaron en silencio. Alguien pasaba por el corredor: era María, la encargada de la limpieza; sin duda acababa de llegar. Eva pensó: "Tengo que darle dinero para el gas". Luego las estatuas empezaron a volar. Pasaban entre Eva y Pedro.

Pedro gritó "¡Ah!" y se refugió en su sillón, con las piernas dobladas bajo su cuerpo. Volvía la cabeza; de vez en cuando tenía una risita burlona, pero gotas de sudor corrían por su frente. Eva no pudo soportar la visión de esa mejilla pálida, de esa boca que una mueca temblorosa deformaba. Cerró los ojos. Hilos dorados empezaron a bailar sobre el fondo rojo de sus párpados. Sentíase vieja y pesada. No muy lejos de ella, Pedro resoplaba ruidosamente. "Vuelan, zumban, se inclinan hacia él...". Sintió un cosquilleo muy leve, una molestia en el hombro y

el flanco derechos. Instintivamente, su cuerpo se torció hacia la izquierda, como para eludir un contacto desagradable, como para dejar pasar a un objeto pesado y torpe. El piso crujió de pronto, y Eva tuvo locos deseos de abrir los ojos y mirar hacia la derecha, barriendo el aire con la mano.

Nada hizo. Quedó con los ojos cerrados, y una alegría amarga la estremeció: "*Yo también* tengo miedo". Se inclinó hacia Pedro, sin abrir los ojos. Le bastaría un pequeñísimo esfuerzo y, por primera vez, entraría en ese mundo trágico. "Tengo miedo de las estatuas" pensó. Era una afirmación violenta y ciega, un encantamiento. Con todas sus fuerzas, quería creer en esa presencia; con la angustia que paralizaba su costado derecho, trataba de crearse un nuevo sentido, un tacto. En su brazo y en su flanco y en su hombro *sentía* el paso de las estatuas.

Volaban bajo y lentamente; zumbaban. Eva sabía que tenían un aire malicioso, y que pestañas salían de la piedra, en torno de sus ojos; pero se las representaba mal. También sabía que las estatuas aun no eran completamente vivientes, pero que placas de carne, escamas tibias, aparecían sobre sus corpachones; en la punta de los dedos, la piedra estaba pelada, y les picaban las palmas de las manos. Eva no podía *ver* todo eso; pensaba, sencillamente, que enormes mujeres se deslizaban muy cerca de ella, solemnes y grotescas, con una apariencia humana y la obstinación compacta de la piedra. "Se inclinan sobre Pedro —Eva hizo un esfuerzo tan violento que sus manos empezaron a temblar—. Se inclinan sobre mí..." Un grito horrible la heló de pronto. "Le han tocado". Abrió los ojos: Pedro tenía la cabeza entre las manos, y se oía su respiración entrecortada. Eva se sintió agotada: "Un juego" —pensó con remordimiento—. "Sólo era un juego. Ni un instante lo creí sinceramente. Y, entretanto, él sufría de veras".

Pedro estiró las piernas y respiró fuertemente. Pero sus pupilas permanecían extrañamente dilatadas; transpiraba.

—¿Las viste? — preguntó.

—No puedo verlas.

—Mejor para ti. Te asustarían. Yo —agregó— estoy acostumbrado.

Seguían temblándole las manos a Eva, y la sangre se le había subido a la cabeza. Pedro sacó un cigarrillo de la faltriquera y lo llevó a la boca. Pero no lo encendió.

—No me importa verlas —dijo— pero no quiero que me toquen; temo que me produzcan granos.

Reflexionó un momento y preguntó:

—¿Las oíste?

—Sí —repuso Eva—. Es como un motor de avión.

(Pedro se lo había dicho con esas mismas palabras, el domingo anterior).

Pedro sonrió con cierta condescendencia.

—Exageras — dijo, pero seguía estando muy pálido. Miró las manos de Eva.

—Te tiemblan las manos. Te ha impresionado, pobre Ágata. Pero no tienes que hacerte mala sangre. No volverán antes de mañana.

Eva no podía hablar; le castañeteaban los dientes, y temía que lo advirtiera Pedro. Él la contempló largamente.

—Eres terriblemente hermosa —dijo, meneando la cabeza—. ¡Qué lástima! ¡Es una verdadera lástima!

Alargó rápidamente la mano y le rozó la oreja.

—¡Mi hermosa diabla! Me molestas un poco; eres demasiado bella... Eso me distrae. Si no se tratara de recapitular...

Calló y miró a Eva con sorpresa:

—No es esa la palabra. Vino... vino —añadió sonriendo vagamente—. Tenía la otra en la punta de la lengua... y esa... la reemplazó. Olvidé lo que te estaba diciendo.

Pensó un instante y meneó la cabeza.

—Bueno, —dijo— me voy a dormir.

Y prosiguió con voz infantil:

—¿Sabes, Ágata? Estoy fatigado. No tengo las ideas claras.

Arrojó su cigarrillo y miró la alfombra con inquietud.
Eva le deslizó una almohada bajo la cabeza.
—Puedes dormir también, —le dijo Pedro—. No volverán.

"Recapitulación". Pedro dormía, con una semisonrisa cándida; inclinaba la cabeza: parecía que quisiera acariciarse la mejilla con el hombro. Eva no tenía sueño, pensaba: "Recapitulación". Pedro había tenido de pronto una expresión estúpida, y la palabra había corrido, larga y blancuzca, de su boca. Pedro había mirado hacia adelante con asombro, como si viera la palabra y no la reconociese: su boca se había abierto, blanda; algo parecía haberse roto en él. "Se le trabó la lengua. Es la primera vez que le ocurre eso: lo advirtió, por otra parte. Dijo que no tenía las ideas claras". Pedro emitió un quejido voluptuoso, y su mano hizo un gesto leve. Eva le miró con dureza: "¿Cómo despertará?" Esa incertidumbre la carcomía. En cuanto se dormía Pedro, tenía que pensar en ello, y no podía evitarlo. Temía que despertara con los ojos turbios y se pusiera a farfullar. "Soy una tonta. Eso no ocurrirá antes de un año: me lo dijo Franchot". Pero la angustia no la abandonaba. Un año: un invierno, una primavera, un verano, el comienzo de otro otoño. Un día, esos rasgos se volverán borrosos, dejará colgar la mandíbula, entreabrirá ojos lagrimeantes. Eva se inclinó sobre la mano de Pedro y posó los labios en ella: "Antes, te mataré".

JEAN-PAUL SARTRE

NOTAS

SOLILOQUIO DE JUAN LECTOR

¡Qué difícil es el tránsito de los libros a la vida! Cuando quien ha de padecerlo tiene ante sí las cosas que las palabras están atestiguando, casi forzoso es o que no mida la dificultad o que sienta placer en sobrellevarla; como que, sin advertir en toda su magnitud el trecho que va de los libros a la vida, la lectura puede proseguir entonces en el contorno de una catedral, en el color de una pared, en el estribillo de un pregón, en el funcionamiento de cada pájaro. No bien empieza el hombre (por exceso de distracción) a permitir que la brisa lo aventaje demasiado en la tarea de volver las hojas habituales, está el mundo circunvecino dispuesto a darle tanta criatura viviente por cada palabra leída, que la cabeza reúne toda su atención, aventura un símil entre margen y margen, y (mientras el último libro se desploma) deja que la tierra substituya naturalmente al papel. Cada una de las aficiones antiguas halla su correspondiente satisfacción en determinada cosa del paisaje que a la sazón aparece: las alas enseñan prosodia; las mareas elucidan el secreto de la concordancia; la geometría se confunde con un panal; el anapéstico se revela en la cítola del molino; y hasta para seguir el vuelo celeste de Garcilaso basta y sobra con abandonarse a la música de esa herrería que suele haber en el barrio de los adolescentes pensativos. El tránsito se consuma sin ocasionar el menor contratiempo. Pero ¡qué difícil es en Buenos Aires! En cuanto el hombre se aventura libros afuera, ya se siente descorazonado hasta la raíz. En la llanura desierta que por aquí lo aguarda no vislumbra ni siquiera la sombra de lo que su lectura fué. Ni remotas equivalencias hay aquí para las palabras que trae dormidas en el corazón. Y ninguna forma puede cumplir, en hermosura viva, ni la más humilde promesa

del papel. El espíritu que da ser a cada letra, la chispa que da calor y luz a cada imagen, el movimiento que da número a cada ritmo, todo, todo, todo está lejos de aquí. La tierra no hace más que pensar en un horizonte lejano; los hombres, en unas mujeres lejanas; el mar, en una costa lejana. Viene cantando el río, pero la fuente no se ve. Pasa viviendo el aire, pero pasa. De los pájaros hay el vuelo. De las hogueras el humo. De las flores, algún aroma. De las voces, el eco. De las palabras, éstas: adiós, adiós, adiós. Y nada más. ¿El viento? La veleta. ¿El mar? Anclas. ¿El fuego? La centella. ¿La tierra? Polvo. Pero la patria, la patria viviente y sin mezcla de otra cosa, la patria entera y firme y definitiva, la patria que se deja querer en una brisa dócil, en una campana lugareña, en un lar de granito, en un puerto sin pañuelos y en una tierra de labranza; la patria que se puede ver y tocar y oler y gustar y sentir y pensar y sufrir y gozar con los ojos y con los dedos y con la nariz y con la boca y con el corazón y con el cerebro y con el alma y con la persona toda; la patria que no se va hoy para volver mañana y para huir de nuevo al día siguiente; la patria que se queda para siempre a tus pies; esa patria, nunca. Todo vive de lo que se fué, de lo que posiblemente vuelva, de lo que todavía no llegó, de lo que no vendrá jamás. ¿Hay acaso en este país que nos envuelve como una constante neblina de lágrimas algo que no haya tenido su ser en la distancia, que no derive del horizonte, que no esté pendiente de la lejanía, que no descienda interminablemente del mar; algo que no cele su mejor hemisferio, que no sea memoria, reminiscencia, eco, resonancia, reflejo, resplandor; algo que no sea relámpago de tormenta muda y remota, perfume de flor que otros disfrutan, canción y frescura de manantial que aun no gozamos; algo que no se apoye en báculo de peregrino y no llegue desfigurado por el polvo de todas las rutas y no reanude cuanto antes su romería incomprensible; algo que se resigne alegremente y con todo su corazón a nacer, vivir, amar, ser, estar y morir aquí? ¡Llaman recuerdo a lo que ya no pueden llamar esperanza! Pero ¿cuándo (pregunto yo), cuándo podrán decir a todos los vientos y sin exponerse a que las cosas los desmientan, cuándo podrán decir: esto es esto, y no lo de más allá, ni aquello, ni lo otro, sino esto, esto, ahora mismo, sin antes ni después, ahora, siempre, con su figura, con su forma, con su acento, con su volumen, con su peso, con su color, acá? ¡Dicen que tienen porque ven, porque oyen, porque sienten algo que viene de una lejanía para desaparecer en otra más lejana! Pero ¿cuándo, cuando podrán agarrar una cosa viva con las

dos manos y gritar con toda la voz de que son capaces, para que su grito de júbilo sobrehumano llegue hasta los últimos confines del universo, que lo que tienen agarrado con las dos manos les ha pertenecido, les pertenece y les pertenecerá por completo, porque no ha llegado hace un instante para partir dentro de poco, porque no ha venido de lejos para irse más lejos todavía (sino que ha sido, es y será de aquí, en carne y huesos, en cuerpo y alma, en raíz y flor y fruto), y además, y sobre todo, porque está definitivamente agarrado con las dos manos? ¡Qué difícil eres, patria de ceniza y de espuma! ¡Qué difícil eres para el náufrago de los libros!

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ

EL PÍCARO JUAN DE MAIRENA

Las sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de Juan de Mairena * se mueven dentro del libro como dentro de un calidoscopio de espejuelos combinados. El rayo de luz va, saltarinamente, de espejo en espejo, y al llegar a Mairena se irisa en su prisma escéptico. Pero es siempre la misma luz. Si estropeáramos el calidoscopio —y no hay por qué— se desvanecería la ilusión del diálogo —Abel Martín, los alumnos de sofística, los amigos de la tertulia— y las ideas se trabarían en una maciza dialéctica personal, la de Mairena-Machado. Esta unidad de pensamiento no es un producto de alambique que destilemos de la promiscua alternancia de aforismos, chistes, escolios y anécdotas, sino la restauración de un orden anterior al libro mismo. Un lector que renunciara al juego y fuese al grano, se perdería lo mejor del libro, que es su poética dispersión, pero descubriría cómo el autor ha ido distribuyendo a pedazos, por aquí y por

* Los ha recogido ANTONIO MACHADO en su volumen *Juan de Mairena*, editado por Espasa-Calpe, Madrid, 1936, y en sus glosas en *Hora de España*, Valencia, de enero de 1937 en adelante.

allá, ensayos de sólida congruencia. Y si, en la primera lectura, uno admira la gracia, la agudeza, el estilo jocundamente conciso y popular, el zigzagueo del discurso y el chisporroteo de la intención, en una lectura que distinga atentamente las series de temas esenciales, se revela, en este mundo de Juan de Mairena, una de las actitudes filosóficas más puras que nos ha dado España.

Juan de Mairena, obra fundamental. Todos los temas, aludidos o tocados. Pero el pensamiento se demora sobre algunos pocos: el hombre, su dignidad y sus limitaciones, la lógica, la metafísica, la creación poética, la conducta...

Por momentos parece que *Juan de Mairena* gravita en la picaresca. Lo característico de la literatura picaresca es que el mundo aparecía como representación y voluntad de un pícaro —Guzmán de Alfarache, v. gr.—; y que su autor —Mateo Alemán, en ese caso— pintaba las cosas así porque no creía en casi nada. En otro plano, en el plano de la dialéctica, Juan de Mairena parece a primera vista un pícaro que, por dudarlo todo, se burla de lo humano y de lo divino. Pero a poco que lo estudiemos veremos cómo, detrás de su radicalísimo escepticismo, hay una suprema probidad. En el pícaro Mairena no es todo zumbón descreimiento: a veces la fe se levanta en un puño cerrado.

En primer lugar, su escepticismo es activo y creador. Su propósito es "enseñar a repensar lo pensado, a desaber lo sabido y a dudar de la propia duda, que es el único modo de empezar a creer en algo". Esta honrada y profunda actividad escéptica lo va encerrando en un laberinto sin salidas. Al llegar allí la metafísica se evade por los tejados, la lógica se salta los sesos y la poesía, la única que acepta la autenticidad del callejón sin salida, entorna los ojos y empolla.

¿Por qué?

El hombre es una mónada sin puertas ni ventanas, ansioso de lo que cae al otro lado del yo, pero destinado (¡oh Protágoras!) a ser la medida de todas las cosas. Sólo que a estas cosas que el hombre mide no las entenderá jamás sin mejorar antes sus entendederas. Su lógica es una lógica con falsas apariencias de salud. Por dentro, vive la carcoma. Sólo la sostienen unos supuestos indemostrables, postulados de razón a los que llamamos, presuntuosamente, "principios de la lógica". No existen. Ni existen los principios —que se demuestre que A = A— ni las formas —que se demuestre la validez de una inducción o de un silogismo—. Esta lógica supuesta busca una explicación única que esca-

motee la realidad heterogénea y la sustituya por palabras, un denominador común que, a la postre, resulta una metáfora. Por eso nuestra actividad racionante "es, en último término, un análisis corrosivo de las palabras".

El hombre hace también metafísica. Es un acto de fe en lo que se sospecha al borde de la nada. Esta metafísica funciona en el vacío o se anonada en angustia. (Las disidencias entre el metafísico Abel Martín y su agnóstico discípulo Juan de Mairena ocurren en la misma alma de Machado, es diálogo interior, de pudores y sonrisas).

La poesía da en el clavo. Así parece. El ser poético no plantea problemas ontológicos: "se revela o se vela, pero allí donde aparece, es". La poesía, entonces, es afirmación de una realidad absoluta. Entendamos. Nada de Heidegger. Esta realidad absoluta consiste en que el poeta ve, y esta visión es evidencia de la que no se duda. De lo que el poeta piensa, de eso sí sigue dudando. El poeta puede ser escéptico y al mismo tiempo entretener su hambre metafísica con asombros y congojas. Pero ¡ojo! lo esencial es que el poeta sienta la realidad henchida de confusión y misterio, intensamente concreta y temporal, y que sepa expresar las visiones de su experiencia.

Por el camino de la duda venimos a parar, así, a la fuente de la libertad humana, la creación artística, que hace del hombre un dios: "Yo os enseño, o pretendo enseñaros, a renunciar a las tres cuartas partes de las cosas que se consideran necesarias. Y no por el gusto de someteros a ejercicios ascéticos o a privaciones que os sean compensadas en paraísos futuros, sino para que aprendáis por vosotros mismos cuánto más limitado es de lo que se piensa el ámbito de lo necesario, cuánto más amplio, por ende, el de la libertad humana, y en qué sentido puede afirmarse que la grandeza del hombre ha de medirse por su capacidad de renunciación". (*Hora de España*, Nº X).

Y ahora devolvamos al calidoscopio esta delicada estructura que, pieza por pieza, le habíamos extraído. ¡Otra vez el torbellino de miniaturas y la picardía de los espejos enfrentados! El libro no es el esquema; es esta maravillada fiesta de luz y poesía. Y por él, por *Juan de Mairena*, Antonio Machado unció también la prosa a su gloria. ¡Bendito sea!

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Actualidad

BELLAS ARTES Y MALAS ARTES

Hace poco hubimos de comentar en estas páginas un discurso del Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Allí el Ministro arremetía contra las "desviaciones e improvisaciones que se mantienen aún en nuestro país bajo el rótulo impreciso de arte de vanguardia. Para el año próximo — agregaba — el Salón se organizará sobre principios que eviten en forma absoluta los simulacros del arte".

Estas declaraciones, en el mejor de los casos, eran una impertinencia. Así lo hicimos constar. ¿Con qué autoridad — preguntamos entonces * — el Ministro señala normas y pone trabas a la libre expresión artística? Nuestros gobiernos de todos los tiempos han protegido el arte académico, perjudicando indirectamente a los artistas verdaderos. He aquí una conducta contra la cual nada tenemos que decir. Estamos resignados. Pero no estamos resignados a que se rompa con esa bien cimentada tradición oficial para ensayar un método mucho más peligroso, de tipo nazi: la persecución directa. ¿Qué puede esperarse de un Salón en el cual se rechazan automáticamente las obras de "vanguardia"? (La palabra nos hace sonreír). Como si toda obra de arte, en su momento, no hubiera sido de vanguardia. Como si todo artista no fuera, por naturaleza, el eterno enemigo de lo convencional. "El artista —ha dicho Proust — actúa a la manera de esas temperaturas extremadamente elevadas que tienen el poder de disociar las combinaciones de átomos y agruparlos siguiendo un orden absolutamente contrario". En un principio, como destruye una armonía ficticia, la visión que nos propone puede parecernos paradójica, insincera. Pero bien pronto, gracias a él, reconocemos en las cosas aquello que antes no veíamos, pues esta apariencia inesperada corresponde a la identidad secreta de las cosas mismas y a la vez coincide con nuestro yo profundo. Psicológicamente, la apreciación estética ejerce una influencia educadora sobre el carácter en el sentido de que disipa esa carga original de rutina, prejuicios, ideas y senti-

* "Arte Dirigido". SUR, Nº 50, pág. 93.

mientos hechos que nublaba nuestra visión interior. Una obra de arte, que al nacer fué siempre nueva, se mantiene nueva en la medida en que conserva este germen disolvente. En la medida en que nos aligera de todo lo "artificioso", de todo lo superfluo.

Jamás nos inquietaron las opiniones del Ministro. Ante un *pensamiento* que se jacta de ser "definido y claro", resulta inútil detenerse *. Pero esa vez abandonamos nuestra discreta actitud. Sentíamos necesidad de protestar. Comprendíamos que no todo iba a parar en frases, que la cólera del Ministro contra el "arte de vanguardia" llegaría a tener consecuencias. Que su discurso iba a ser algo más que un discurso. Que un discurso aburrido.

No nos engañábamos. "*Écraser les malheureux*", según Juan Jacobo, es el lema de los jesuítas. Otro tanto puede afirmarse de nuestras autoridades oficiales. "*Les malheureux*", en este caso, son los pocos valores auténticos y puros del arte argentino.

En efecto. El Ministerio acaba de dar a publicidad un plan de pretendidas reformas de la enseñanza artística del país. El "nuevo plan" ha sido concebido en el silencio del gabinete, a espaldas de todo el mundo, como temiendo rectificaciones molestas. Ni siquiera fueron consultados los directores de los establecimientos oficiales de enseñanza artística, a quienes es lógico atribuir, por lo menos, cierta experiencia pedagógica. La Comisión de Bellas Artes — acéfala en la circunstancia (acéfala en el sentido más amplio de la palabra) — parece que se contentó con aprobarlo a libro cerrado. Como medida previa a su vigencia, todo el personal de Bellas Artes fué declarado en comisión: argucia burocrática con la cual se ha conseguido dejar en cesantía a un grupo de artistas jóvenes que honran al país. Y esto de un día para otro, sin aviso previo, sin explicación de ninguna especie, sin causa alguna.

Huelga decir que el "nuevo plan" no propone ningún cambio substancial en los programas de estudios vigentes hasta ahora. Persiste la misma cargazón de materias teóricas que caracterizaba a los anteriores. Basta un ejemplo: en

* *Completamente inútil. Véase otra muestra*:

"Nada es más pernicioso que dejar penetrar en las aulas la agitación de ideas políticas o sociales. La quietud del ambiente y la tolerancia por las ideas es lo que debemos ambicionar para los estudios universitarios".

A renglón seguido:

"La vida en una Universidad moderna debe entrar por puertas y ventanas; aun más, es preciso salir a estudiar los fenómenos donde se presentan". (Discurso inaugurando la Universidad de Cuyo, publicado íntegramente en el diario *La Razón*).

los tres años que dura la Escuela Preparatoria, sólo se cuentan en total 150 horas de dibujo!! El plan, en la práctica, se limita a una simple sustitución de personas: al reemplazo arbitrario — y arbitrario aún desde un punto de vista meramente burocrático — de lo bueno por lo mediocre, de lo genuino por lo falsificado.

Ahora, para terminar, dos palabras sobre el Director de Artes Plásticas. El señor José León Pagano ejercita la crítica desde hace demasiados años y así, parasitariamente, se beneficia de un prestigio que ni sus merecimientos literarios ni sus condiciones de pintor olvidado habrían podido conferirle. Si algo queda de la larga labor periodística del señor Pagano no es por cierto ninguna precisión sobre el arte que la motivó, sino la certeza del cabedor eclecticismo de su estética. Para el señor Pagano, hacia el año 1925, la pintura argentina comenzaba en el meritorio Eduardo Sivori y concluía en Fernando Fader, pasando, en su plácido recorrido, por los señores Alice y Carnaccini. A raíz de las afirmaciones de la revista *Martín Fierro*, el señor Pagano sintió peligrar la cotización de sus valores en el mercado periodístico: era necesario ponerse con presteza *à la page*. Y a tal efecto inauguró en su crítica un pedido de adhesión pecaminosa al "arte viviente". "No revela cordura aquel que se oponga a este arte porque no lo crea el fruto de firmes convicciones", escribía contrito en ese entonces. Los "valores nuevos" comenzaron a ser ensalzados en primera línea, con celo de novicio, en tanto que los "antiguos" se vieron en el caso de aceptar una humillante hospitalidad en la trastienda de sus crónicas. Es claro que el señor Pagano no tardó demasiado en comprender que tampoco revela cordura aquel que se aparta de lo establecido y sancionado por las cabezas "bien pensantes" del país. La historia de su último vuelco nos la resume él mismo en un artículo inserto en *La Nación* del 1º de enero de este año. El oportuno "mea culpa" apareció, por extraña coincidencia, a poco de conocerse lo que con cierta ligereza gramatical podríamos llamar el *pensamiento estético* del Ministro. Días después fué designado Director de Artes Plásticas. Con lo cual ya lo tenemos instalado cuerdamente — como él tanto gusta de escribir — "en lo suyo".

No hemos querido encarnizarnos con el señor Pagano. Lo mencionamos en esta revista porque la elaboración del plan ha corrido exclusivamente de su cuenta, según propias declaraciones aparecidas en la prensa, en su carácter de Director de Artes Plásticas. Lo mencionamos por primera y — Dios mediante — última vez.

Abril 10 *de* 1939

EL PROBLEMA DE LOS REFUGIADOS

El mundo actual está lleno de perseguidos. A excepción de Francia, Inglaterra, Bélgica, Suiza, Holanda y los países escandinavos, las demás naciones europeas rivalizan en agobiar de impuestos, desvalijar, martirizar y finalmente expulsar a parte de sus propios súbditos. Y entre ellos se cuentan profesores, médicos, editores, escritores, hombres de ciencia, artistas, periodistas. Pretexto: o bien la raza, o el partido político, o las tendencias religiosas y morales. Realidad: el fácil triunfo que ofrece la lucha del armado contra el inerme y el placer del prestigio, derivado de estas rápidas victorias que despiertan en otras naciones (igualmente fuertes) admiración, respeto, terror, condescendencia.

No he de hablar de los mil medios que tendrían las naciones libres y armadas para evitar las persecuciones, poniendo con ello fin al problema de los refugiados y librándose, al mismo tiempo, del íncubo de ser perseguidas cuando les llegue el turno. Pero no quieren emplearlos ni manifiestan tampoco horror por las torturas infligidas. Es natural que el número de los perseguidos crezca desmesuradamente.

Si un bandido, instalado en una encrucijada con una ametralladora, se dedicara a matar a todos los que pasan, y el público y los gendarmes —en vez de detenerle— permanecieran admirándole, cruzados de brazos, ¿creen ustedes que disminuirían las víctimas?

Esta actitud da lugar a que cada día aumente el número de los perseguidos. Forzoso es pensar, por lo tanto, qué ha de hacerse con aquellos que al menos lograron escapar a las ametralladoras, arribando a un país todavía libre.

¿Qué aguarda a estos desventurados en el momento en que se hallan a punto de cruzar la frontera donde el bandido acecha? Se les obliga, por la fuerza, a volver atrás. Todos los países de Europa responden de igual manera: reforzando las guardias limítrofes para devolver las víctimas a las ametralladoras. Pretexto: "no disminuir los recursos del país", "no acentuar la desocupación", "no aumentar el antisemitismo con la entrada de un nuevo contingente de judíos".

Estos "pretextos" no resisten al examen racional de los hechos. El pro-

blema de la desocupación nada tiene que ver con el de los refugiados: con la afluencia de refugiados, los recursos de los países aumentan en vez de disminuir. El antisemitismo nada tiene que ver con el número de judíos a quienes un país da hospitalidad. Pero tales errores se están convirtiendo en *slogans* peligrosos. Conviene destruirlos.

Los refugiados no aumentan la desocupación

Empecemos por el primero. En mi libro *La Tragedie del Progresso* *, escrito en 1896 (cuando en Europa aun no se hablaba de desocupación y mucho menos de refugiados), ponía en guardia al mundo moderno contra la crisis de superproducción y desocupación que fatalmente habría de producirse tarde o temprano a causa de la gran industria.

Demostré en ese libro que el uso de *máquinas colectivas* (que separan al obrero de la tierra, cuestan ingentes capitales y no son susceptibles —como las máquinas a mano— de ser dejadas en reposo cuando faltan los clientes) sólo pudieron implantarse en Inglaterra, y de allí diseminarse por el mundo entero, gracias a circunstancias fortuitas: la Revolución Francesa, que rompió las vallas alzadas por la desconfianza humana contra las máquinas, y la Revolución de los Estados Unidos, que abrió las puertas de ese país a la producción y emigración europeas.

Condiciones precarias. Son restringidos los países a los cuales se pueden imponer los productos y los desocupados, porque si les gusta tal o cual producto, tarde o temprano lo fabrican ellos mismos, y luego, al industrializarse, todos los países aumentan su población y dejan de absorber la población de los demás.

Desaparecidas esas condiciones excepcionales, decía yo que la gran industria debe provocar necesariamente crisis espantosas que no cesarán hasta que esa industria se fraccione en millares de industrias pequeñas, que permitan vincular al trabajador con la tierra y encuentren una salida para sus productos en el cliente local.

Las primeras crisis se salvaron con la colonización y más tarde con el

* Editado en 1929 en los Estados Unidos (Dutton, Nueva York), en Francia (Payot, París) y en España (Aguilar, Madrid) y reeditado ahora en Suiza (Nuove Edizioni di Capolago, Lugano).

proteccionismo extremo de las mercaderías y de los operarios. El proteccionismo de las mercaderías mantenía artificialmente su valor, cuando la superproducción hubiera debido motivar bajas espantosas, suficientes para cerrar las fábricas; el proteccionismo de los operarios se realizaba por medio de una organización férrea que impedía a los desocupados hacer competencia a las máquinas (y a los trabajadores ocupados) y permitía mantener el alto nivel de los salarios, aunque aumentara la desocupación.

Este feroz proteccionismo de las mercaderías y de los obreros hizo que fuera difícil ver directamente los daños de la máquina y que resultara muy confusa la causa del mal. Dividió al proletariado y a los industriales en dos categorías: aquellos que se benefician y aquellos que sufren con el industrialismo. Se trató luego de ayudar a los que sufren con subsidios a la desocupación y a la exportación, subsidios que prolongan el "statu-quo", impidiendo a la gran industria proporcionar los productos al mercado local, y, dentro del campo obrero, reabsorber a los desocupados. Tal es el motivo por el cual la crisis continúa indefinidamente.

Sería demasiado larga la explicación del mecanismo por el cual este proteccionismo obrero e industrial mantiene artificialmente, por un lado a las máquinas, por otro, a la desocupación. Sería demasiado largo exponer en qué forma esta crisis económica puede y debe resolverse. Lo que he dicho hasta ahora servirá, entretanto, para abrir los ojos al hecho de que *la desocupación ha nacido de un exceso de maquinismo y un exceso de proteccionismo que ha impedido al industrial proporcionar mercaderías al cliente y trabajo a los obreros, y que nada tiene que ver con el problema de los refugiados.*

Efectivamente, la desocupación no ha empezado en los países más pobres, como España, ni en los más poblados, como Italia, Bélgica y Holanda, ni en aquellos que siempre han tenido una vasta inmigración, como Francia, la Argentina y el Brasil, sino en los países más industrializados y mejor organizados, como Inglaterra, Alemania y los Estados Unidos. Es mínima en Francia, donde la libertad del trabajo es mayor, y desconocida, o casi desconocida, en los países agrícolas de la América del Sur. Es mínima también en Italia, Yugoeslavia, Bulgaria, donde hay pobreza pero donde la desocupación —si existe— se limita a los pocos centros industriales.

Se dice que los países democráticos inmunes al antisemitismo no deben absorber demasiados judíos (los expulsados de su país de origen son en gran parte semitas) para no hacer surgir el problema del antisemitismo allí donde aun no existe.

Error más flagrante que los otros, pero *slogan* muy fácil de exportar y propagar. Los hebreos son la cabeza de turco sobre la cual recaen los diversos odios que un gobierno determinado tiene interés en provocar. El antisemitismo existe allí donde se lo cultiva, donde se lo mantiene en acción por la fuerza de la propaganda y de las mentiras que no pueden contradecirse: nada tiene que ver con la proporción de hebreos residentes en un país. Recuerdo haber ido a los Estados Unidos en 1908. Por entonces, en Norteamérica, se hacía gala de antisemitismo. Los hebreos de las clases altas vivían separados de los norteamericanos aristocráticos, tanto que yo, cuando frecuentaba a los descendientes del "Mayflower", era señalada como la primera mujer judía que ellos hubieran visto. Volví a los Estados Unidos en 1930: el número de judíos había aumentado desmesuradamente, y con ello su importancia, pero el antisemitismo era infinitamente menor. Casi diría que había dejado de existir.

Creo que cuanto sucede hoy en Italia es una experiencia capaz de iluminar al mundo entero acerca de los orígenes del antisemitismo, mejor que todos los profundos estudios anteriores, porque indica claramente cómo se forma un "odio" que no existe, y cómo este odio es absolutamente independiente de la personalidad sobre quien recae (lo mismo ocurre, por lo demás, con todos los odios mediante los cuales se excita a los pueblos entre sí).

En Italia no había antisemitismo. Nunca lo hubo. Jamás ocurrió cosa remotamente parecida al Asunto Dreyfus. Mezclados los italianos en las escuelas, en el ejército, en la marina, en la burocracia, en las oficinas, en la Cámara, en el Senado, en las Academias, nadie se planteaba nunca el problema de saber si su vecino de banco o su colega, su superior o su inferior, era judío, católico o protestante.

Cuando el fascismo conquistó el poder, no se pensó en el antisemitismo. Los judíos, a su vez, no se plegaron al antifacismo. Cada cual se puso en pro o en contra, según la posición que ocupaba el partido, la clase o la profesión a la cual pertenecía. Entre los "squadristi" de la primera hora, en la Marcha sobre

Roma, figuraban judíos. Judío era Finzi, aunque se bautizó a último momento, y de origen judío es Balbo. Aun hoy, Bottai, Ministro de Corporaciones, es hijo de una judía. Ciano, el almirante, se casó con una judía. El presidente del Tribunal de Casación, d'Ameglio, es esposo de una judía. El jefe del Estado Mayor, mariscal Badoglio, es judío, y judío era el general Graziani que realizó la conquista de Libia y de Etiopía. La primera mujer que empezó a instruir a Mussolini, y que imperó en Italia durante diez años, la Sarfatti, es una judía. Y judío es Ludwig, a quien Mussolini confió su vida.

El antisemitismo estaba tan lejos de germinar en Italia, que cuando comenzaron las persecuciones contra los hebreos en Polonia y luego en Alemania, Italia (que era ya entonces la Italia fascista) tuvo la idea —excelente idea— de atraerlos al país con sus capitales, garantizándoles una vida fácil y sin molestias. Los estudiantes extranjeros obtuvieron el derecho de seguir gratuitamente los cursos universitarios, y los que se recibieron pudieron ejercer libremente su profesión. En Italia, donde había alrededor de 40.000 hebreos, se establecieron entre los años 1920 y 1939 cerca de 20.000 más, o sea que aumentaron en un tercio, sin que naciera el menor antisemitismo. Al contrario, creció la admiración y el afecto por los hebreos, pues los recién venidos llevaron con ellos industrias y comercios que hicieron prosperar a la nación.

Por consiguiente, en ese país que no conocía el antisemitismo, el número de judíos pudo aumentar en un tercio sin que naciera el menor indicio de antisemitismo. Pero de pronto se dió un "ukase" que expulsa bruscamente a todos los profesores hebreos de las escuelas universitarias, medias y primarias, que arroja a los oficiales del ejército, a los banqueros de la Bolsa, a los industriales de sus fábricas, a los editores de sus oficinas, que secuestra los bienes de los hebreos, priva a todos los niños hebreos de instrucción, suprime a los hebreos de la vida intelectual, se apodera de sus libros y echa del país a todos los judíos extranjeros a quienes había atraído, incluso a los naturalizados, incluso a los que hicieron la guerra por Italia en Etiopía y en España, incluso a los jerarcas, a los jefes del GUF, a los "squadristi" de la primera hora y a los que desempeñaban los más altos cargos fascistas.

Los suicidios sensacionales comenzaron en Italia después de ese "ukase", como había sucedido en Alemania y Austria. El editor Formiggini se arrojó de lo alto de una torre; un general se mató en palacio, después de haberse negado el Rey a recibirle; un coronel se suicidó en presencia de sus oficiales reunidos;

otro coronel, cubierto de condecoraciones, dióse muerte ante la tumba del Soldado Desconocido; un médico célebre puso fin a su vida en el hospital que él mismo fundara. El país, después del primer momento de estupor, reaccionó con reprobación general.

Los hebreos, al principio, recibieron las pruebas más patentes de la desaprobación del pueblo hacia aquellas medidas. Pero ese movimiento de reacción fué sofocado. Se inventó una forma nueva de delito: el "pietismo". Quien demostraba compasión, o se solidarizaba con las víctimas, era amenazado con el destierro o el confinamiento. Cesaron los actos de piedad. El pueblo empezó a preguntarse el motivo de esas medidas contra los hebreos. El gobierno tuvo que dar explicaciones. Intentóse primero inventar complots contra la moneda, contra el régimen, contra las leyes en vigor, y como no se obtuvo resultado, se inició una propaganda de tipo nazi. He leído un libro popular publicado para los niños. Es la historia de una mina cuyos dueños son dos judíos, y cuyos mineros son católicos fervientes, buenos trabajadores, etc. La mina está por quebrar. Interviene un judío extranjero que sugiere a los dueños la idea de hacer volar la mina, provocando una explosión de grisú, a fin de cobrar el seguro. Así lo hacen, y todos los mineros mueren en el pozo. La historia ha sido traducida palabra por palabra del alemán. Está escrita en un italiano burdo. Además, Italia no tiene minas de carbón en donde haya grisú y sus pocas minas de hierro se encuentran en poder de sociedades anónimas del Estado, que no dependen de los hebreos. Ese cuento es un ejemplo de cómo, después de haber hecho leyes atroces, absurdas e injustas, es preciso sostenerlas envenenando al pueblo con mentiras. No creo que el pueblo italiano haya sido conmovido mayormente por esa propaganda, pero en Italia se están creando intereses en torno a la caza del judío. Todos los hebreos, arrojados de las universidades, escuelas secundarias y primarias, del ejército, de los bancos, de las firmas comerciales, han sido substituídos por personas que deseaban sus puestos. Quienes los reemplazaron sienten vergüenza de haber aceptado el puesto de un colega expulsado por razones tan injustas y, para no confesarse a sí mismos que debieron declinar el ofrecimiento, se esfuerzan por creer y hacer creer que el gobierno tuvo razón, que había demasiados hebreos en la enseñanza, en los bancos, en las industrias... El antisemitismo no existía en Italia. Ahora está naciendo. Pero no está naciendo porque han llegado hebreos, ni nació cuando llegaron. Está naciendo porque los

hebreos han sido perseguidos. Está naciendo a causa de la propaganda que fué y es preciso hacer para justificar su expulsión.

Recuerden la historia del doctor Knock. En la región en que se instala, nadie está enfermo. Al cabo de unos años de propaganda, todos enferman, y todos bendicen al doctor Knock por haberles enseñado cuántos males padecían, cuya existencia ignoraban en absoluto.

Así debe de pensar el campesino de los Abruzos o de la Basilicata, que jamás en su vida ha visto un hebreo, cuando se entera de las leyes antisemitas. "¡Oh! ¡No nos imaginábamos que todas nuestras desgracias provinieran de los hebreos! ¡Duro, duro con los hebreos, y nos salvaremos!".

¿Qué sabe él de judaísmo? Tiene una idea tan vaga como la tenía de Fiume, que en Italia todos confundían con el Isonzo *, o de los Leones de Traú **, que los campesinos creían leones de carne y hueso lanzados contra Italia.

El hebreo forma parte de un grupo que en todas partes está en minoría. Por consiguiente, es débil. Por consiguiente, los gobiernos pueden azuzar al pueblo contra él, sin temer represalias.

Tampoco es necesario que existan hebreos en un país para fomentar el antisemitismo. De una manera análoga se procede "contra los bolcheviques" en países en donde no hay ni sombra de bolcheviques, o contra los masones, o los etíopes o los yugoeslavos.

Antes bien, cuanto menos numerosos son los hebreos en un país, más fácil resulta azuzar al pueblo contra ellos. Porque menos los conoce. Una dama de Zurich me refirió que, habiendo ido a un cantón en donde no hay un solo hebreo, le preguntó una campesina si era verdad que los judíos nacen con cuernos. ¿Cómo comprobar las mentiras en una región donde no existen aquellos contra quienes están dirigidas?

Conclusión: el antisemitismo — como el anticomunismo, como el chauvinismo y el nacionalismo — no es un sentimiento natural. No depende de los defectos o las cualidades de la raza y la religión que los hebreos representan:

* "Fiume" significa "río", lo cual explica la confusión entre el puerto del Adriático y el Isonzo, del cual tanto se habló durante la guerra europea. — (N. del T.).

** Eran leones de piedra, recuerdo de la dominación veneciana, que se encontraban en la ciudad dálmata de Traú. Las autoridades yugoeslavas los hicieron destruir en el año 1932, lo cual motivó un inflamado discurso del Sr. Mussolini en el senado italiano. — (N. del T.).

es el fruto de una propaganda artificial. La propaganda antisemita no se basa en cualidades o defectos reales, sino en costumbres imaginarias, falsificadas deliberadamente.

Los hebreos, pues, no deben temer que la llegada de otros hebreos al país en donde viven haga nacer o crecer el antisemitismo. Pero deben temer la propaganda adversa y luchar contra ella.

En este sentido, las persecuciones semitas son un síntoma muy grave para el país que las permite, porque siempre significan que allí existe un descontento sordo contra el cual el gobierno quiere reaccionar a toda costa.

Los refugiados aumentan la riqueza y el prestigio de los países que los asilan

Si tan encarnizadamente se escatima a los refugiados el permiso de trabajar y aún el permiso de residencia, es porque se teme, por una parte, su competencia en el trabajo, y por la otra, "una absorción de la riqueza general". No hay *slogan* más absurdo que éste, y todos los que viven en contacto con dichos refugiados están en condiciones de probarlo.

En efecto, por pobres que sean estos refugiados, *aumentan el consumo*. Ocupan viviendas, pensiones, hoteles, casas; se alimentan con víveres producidos y vendidos en el país que los hospeda; leen diarios y libros impresos allí; van al teatro, viajan en tren y en tranvía, utilizan las organizaciones existentes: hospitales, sanatorios, escuelas, colegios, universidades.

"Pero —se dirá— aprovechan estos medios con los recursos del país, que de ese modo se debilita". Si así fuera, bastaría exigir un *affidavit*, como se hace en los Estados Unidos. Pero no es cierto. Aunque escapen desnudos de las garras de sus perseguidores, la mayoría de estos refugiados —todos de clases superiores— conservan unos centavos en el exterior. Muchos tienen parientes que atienden a sus necesidades. Y los que no disponen ni de fortuna personal ni de parientes, cuentan con organizaciones propias que les proveen, organizaciones conocidas, con extensa raigambre y que reciben subsidios, sobre todo por parte de Norteamérica. En ningún país del mundo un hebreo ha sido una carga para las comunidades no hebreas. En todas las naciones ha encontrado siempre una organización racial que le ha dado con qué vivir. Lo mismo ocurre con los checos y los españoles.

Pero aunque el pobre refugiado no encontrara organizaciones de correligionarios capaces de darle lo necesario para su subsistencia, aunque no existieran tales organizaciones y el emigrado tuviera que vivir unos meses de la contribución del país que lo asila, de todos modos fomentaría el cambio de productos y la circulación del dinero, que tanto se desea activar. Se incita a los municipios a reconstruir los barrios viejos de las ciudades y hacer plazas monumentales, y debería agradecerse a quienes dan a las entidades públicas y a los particulares la ocasión de gastar "bien", es decir de hacer fructificar lo que gastan. Porque no creo que ningún capital, ningún esfuerzo, fructifique mejor que aquel que se destina para recibir a los refugiados.

Lo ha demostrado Suiza, el primer país que osó, en plena Edad Media, izar bien alta la bandera del derecho de asilo.

En su magnífico estudio *Le Droit d'Asile dans l'Histoire Suisse*, Alice Decouevres describe los resultados del derecho de asilo que los suizos ofrecieron a los hugonotes.

"Fué necesario —dice— consentir sacrificios materiales considerables cuando se trató de ayudar a millares de fugitivos enteramente desprovistos de todo medio de subsistencia, y ello en condiciones económicas muy duras, pues nuestro país estaba ya demasiado poblado. A fines del siglo XVIII, la pequeña ciudad de Lausanne dió asilo en un día a 2.000 refugiados, de los cuales no pocos se establecieron allí. En 1685, Ginebra, que contaba entonces 16.000 almas, acogió a 4.000 desventurados que alimentó y vistió durante 10 años. De 1682 a 1720, llegaron 16.000 emigrantes. Sabido es que sus sacrificios fueron recompensados, y que los fugitivos trajeron consigo la prosperidad. De Borgoña vino en 1587 el primer relojero. Los italianos introdujeron el comercio de la seda, y la fama de Ginebra y Lausanne, tan superior a la de los otros cantones, se debe aún hoy al prestigio de esa inmigración. Primero fué un gran empuje industrial: se aprendieron técnicas nuevas, se fundaron nuevas industrias. Pero hay que apreciar más aún el enriquecimiento intelectual que produjo la llegada de los emigrantes del siglo XIX. Sin ellos, Suiza jamás habría tomado el vuelo que señaló un contraste tan impresionante con la vida pedestre de las décadas anteriores".

Es lo que está ocurriendo en Norteamérica y en América del Sur, otrora tributarias de Europa en los campos artístico, cultural, económico, industrial y científico. ¿Qué origen tiene el rápido ascenso, efectuado durante los últimos

diez años, de la América Latina? ¿Y el de los Estados Unidos? Se debe a la afluencia de los refugiados alemanes, polacos, españoles, italianos. Y la mejora no ha sido solamente cultural. Hubo una mejora artística y económica. Los países aumentaron su riqueza, su belleza y su fervor por el trabajo. Mientras que las naciones que han rechazado a los que ahora corren desnudos por el mundo son más pobres que antes, aunque atesoren tantas riquezas.

Es que las riquezas, como la cultura, no están ligadas a un país, a una tierra, sino a los hombres que son sus exponentes. Es que la máquina humana es la más ingeniosa, potente y adaptable que existe, la única capaz de crear riqueza, orden, bienestar en cualquier parte del mundo, cuando es movida por una inteligencia y una moral. Es que los refugiados que ahora tienden los brazos hacia América son pedazos de la máquina más perfeccionada que poseía Europa. Son capaces, no sólo de trabajar, sino de organizar el trabajo, de producir en los campos científico, industrial, económico y moral, porque representan a la *élite*.

En su libro *Amérique, miroir grossissant de l'Europe* *, Leo Ferrero dice que lo que falta en América es una *élite* que sepa dar un objetivo a todas las buenas voluntades dispersas. "Más le vale a una nación tener una *élite* que sepa reflexionar —concluye— que minas de carbón o pozos de petróleo". América ya tiene "minas de carbón y pozos de petróleo". Ahora está por acoger a la mejor *élite* de Europa, la que ha pasado por las luchas más duras para la conquista de la libertad. En un futuro próximo, la actitud de la Unión provocará un aumento prodigioso de fuerzas y de influencia, y los países de la América Latina que acojan generosamente a estos refugiados y sigan las normas de los Estados Unidos, se encontrarán con ellos, en pocos años, al frente del mundo entero.

GINA LOMBROSO

* *Les Editions Rieder*, París.

Los Libros

"LA DEGOLLACIÓN DE LOS INOCENTES"

Entre los adelantados del ultraísmo en el Río de la Plata, la crónica literaria le reserva a González Lanuza un puesto de excepción. Destaca tanto su ruidoso advenimiento y su gravitación inicial que, por contraste, la obra realizada luego queda un poco en la penumbra, no obtiene la difusión progresiva a que su calidad le da derecho. Sin embargo, su evolución lírica de entonces acá describe una trayectoria personal que representa, al mismo tiempo, la de una parte de aquel grupo de jóvenes poetas ya memorable. Desde *Prismas* (1924) hasta el reciente libro *La Degollación de los Inocentes* *, pasando por *Treinta i tantos poemas* (1932), Lanuza sostiene una sola y empeñosa profesión de fe, digan lo que quieran las apariencias: la afirmación de la personalidad en sus raíces más ocultas. Ahora, lo mismo que antes, sus convicciones insobornables afrontan el límite del apasionamiento. Quien como él siempre ha sido reacio a nivelarse, de un tiempo a esta parte se propuso poner la propia obra al nivel de su fuerte y arisco individualismo. Es una forma de distanciarse de lo gregario que hoy lleva consigo el movimiento del cual él fué uno de los promotores. Cuando el ademán de turno era el de demoledor, Lanuza no detuvo la piqueta a mitad de camino, y actualmente tampoco depone la heterodoxia a ultranza. Es una posición independiente a su manera, sin gestos ni actitudes. En efecto, fiel a estos tiempos de restauraciones reales, no ha vacilado en restaurar hasta la octava. Restitución a fondo pues de formas métricas que habían sido radiadas y aún olvidadas junto con los preceptistas.

Al frente de *Prismas* figura un manifiesto poético que contiene dos significativas declaraciones. "Mis poemas son trabajados", dice en una de ellas después de defender los fueros de la inspiración, y en la otra afirma: "Para repetir los viejos tópicos que desentrañaron los clásicos, tenemos los clásicos...".

* Ediciones Sur, Buenos Aires, 1938.

Veamos si ambos juicios, a la distancia de quince años, sirven todavía de puntos de arranque para filiar *La Degollación de los Inocentes* o si, por el contrario, este libro escapa en absoluto a aquellas previsiones.

El primer poema es el que da el nombre al volumen y allí Lanuza ofrece una muestra acabada —prueba mayor sin duda— donde la inspiración y la laboriosidad técnica se equilibran. La jerarquía de la idea poética, el sentimiento trasmutado en plasticidad verbal y la pulcritud de las imágenes se funden en una delicada elaboración. No evoca la infancia puesto que ella misma es la que habla por sus labios y para que se la reconozca no cesa, como antes, de hacer preguntas:

¿Pero tú dónde estás? ¿En qué profundo
cuarto oscuro de miedo emparedado
sientes llorar segundo tras segundo?

Otros contemplarán la infancia como algo enajenado, algo que está colocado delante y no dentro de sí mismo. Para Lanuza es la tierra irredenta del alma, comienzo y finalidad de la vida en tanto que se nos impone como una norma de perfección ilimitada, como una proyección nunca agotable de nuestras más puras reservas. El niño castigado que yace en el hombre se incorpora en su recóndita intimidad y cada día que se contempla aumenta su pavor, o, mejor dicho, renueva el que antes le producía su propia sombra en la pared.

¿Cuánto arroyuelo, mar, has devorado?
¿Cuánto cordero, tigre, te ha nutrido?
(¿Cuánto vellón en garra transformado?)

Y esta transposición cuyo lacerado acento unamuniano salta a la vista:

¿Dónde estás, hijo mío, padrecito?

Desdoblamiento y piadosa actitud filial que completa el sentido expuesto anteriormente:

Mi tierno redentor anticipado,
sólo de tu morir vienen mis días,
de tu perdón se nutre mi pecado.

Inspiración, lava lírica que sube del subconsciente, sí, pero asimismo operación sabia y difícil que consiste en canalizarla, en abrirle el cauce del terceto. Lanuza ha elegido esta forma con estricta conciencia de la responsabilidad, como lo atestiguan la adecuada elevación y la congruente nobleza que trascienden de ese poema.

Del que titula "Al olvido", también ejecutado en tercetos de subida y austera dignidad, habría que encarecer incluso la correspondencia entre el contenido y la forma, para emplear términos convencionales. La meditación lírica cuya variedad de registros Lanuza domina, pone de relieve en este último poema un matiz que desaparece y reaparece a lo largo del libro. Traduce una acusada tendencia escéptica y acaso nihilista. "*Ciega vendimia de la nada*" (p. 14), "*reseca tierra de la nada*" (p. 31), "*frágil milagro en limitado sueño — el alma, breve ser en tanta nada*" (p. 107), son aseveraciones que el autor se complace en repetir. En las enhiestas octavas del "Nocturno de la gota de agua" surge el eco insistente: "*Y en la nada ignota — horadarás la noche, terca gota*".

Producto de esa honda desesperanza y del concepto de aniquilamiento universal que le sigue, es la no menos familiar imagen del desierto, fuera de otras objetivaciones del alma calcinada por la aridez. Arena, polvo o ceniza, vale decir, figuras de estados interiores negativos, ajenos a las escarpaduras que conocen los místicos durante la travesía de ciertas moradas, pero nunca exentas de belleza. La creación poética será siempre a imagen y semejanza de otro orden más alto. Nada tiene pues de singular que Lanuza sienta la suya estremecida por el soplo originario de los poderes que evoca e invoca. Su creación poética es una reminiscencia del primer día de la creación o, mejor dicho de la víspera que es cuando termina el reino de la nada, el imperio del polvo en que nuestro ser ha de desintegrarse, por lo menos el ser que se nos ha dado en préstamo para poder adquirir la libertad verdadera.

Imposible sustraerse a la extraña sugestión de esta poesía cuya luz cenital y cuyo frío nos calan los huesos del alma. Penetra en nosotros su desolación ante el olvido y no menos nos subyuga el triunfo que la fantasía creadora está obteniendo gracias a ese mismo poema. El poeta sólo por serlo y aunque lo calle, nos convence que redimirnos es una efusión unitiva (la propia metáfora junta dos realidades, obra por afinidad electiva); es un acto de inteligencia y de amor no hacia lo sensual, lo que llevamos de perecedero, sino hacia lo perdurable o sea, para el caso, la aprehensión de la belleza. En los poemas

de Lanuza la conciencia, a través de la imaginación y la sensibilidad, asiste a ese lento desmoronarse de cada día que suscita el tiempo y la acción socavadora de sus aguas. ¿No fué en ellas donde Mallarmé primero y Válery después sorprendieron la morosa contemplación de Narciso? Lanuza ama bastante la poesía desnuda y descarnada, lo cual no impide que deseche la deshumanización de esa imagen, arropando sus miembros ateridos y dándole a toda ella calor humano.

Podrían citarse en *La Degollación de los Inocentes* muchas formas inanimadas que ejercen atracción sobre la sensibilidad de Lanuza. Recordaríamos el secreto de la voz y el enigma de su ausencia poblada de ecos inquietantes. ("Aire en el aire para siempre mudo", "Mar en reposo, mudo campanario", "El horizonte en ondas maternales — traes a dormir entre su arena muda"). Unos y otros definen la profunda intuición de la realidad que alimenta este linaje de lirismo. Tales afluentes llevan su masa líquida al poema que se titula "Al olvido", ejemplo de expresión acendrada y hermetismo premioso:

Tu gravedad está en que no se advierte.
No llegas nunca; siempre estás llegando,
morir activo, solapado y fuerte.

El "mar enlunecido" —otra de sus interpretaciones representativas— no es el mar crespo y cambiante, sino estratificado, amortajado por la luna; el mar convertido en inmóvil paisaje lunar.

Tres latidos alternan en esta desazón metafísica de Lanuza, tres acordes que en medio de combinaciones diversas, se suceden en un ritmo inexorable: recuerdo-olvido-nada. De ahí el gusto de arena que deja en la boca su lectura. Lanuza contrasta el pulso vital de la duración con el pulso de la fantasía que, después de todo, da testimonio de ella. Véase el poema "A una música ya otra vez vivida", bien lograda fusión de la anécdota y la categoría. Nuestra vida siente vaciarse como un reloj de arena, se niega a escurrirse tiempo abajo. Y en un simbólico "alto del tren", la magia del recuerdo nos hace creer que podemos bañarnos dos veces en las mismas aguas.

Es innegable que el poema de Lanuza, por lo mismo que suele asumir el giro meditativo, no siempre salva los pozos de aire de la abstracción. La des-

treza en la colocación de los acentos, la acrobacia del ritmo y otros recursos del virtuosismo, tapan más de una vez la onda lírica. Hay acaso poemas excesivamente "compuestos". Ostentan la ensambladura formal que organiza la poesía, escamoteando la presencia de esta última. Lanuza cae entonces en el culteranismo que diluye la idea poética o la arrasa del todo. De los dos protagonistas de la parábola claudeliana —Animus y Anima—, el primero hace allí de uxoricida. Dicho sea esto sin desconocer las virtudes que oportunamente atesora la dureza diamantina de la elocución. Pues cuando la gracia se torna problemática, asoma una mezcla de agudeza y de patetismo de la mejor ley. Sólo aludimos a los poemas de *La Degollación de los Inocentes* donde el número de fuerza está a cargo de la técnica. Es la voluntad de danza que queda reducida a gimnasia pura. Y delante del Arco —Lanuza lo sabe de sobra— no hay que hacer ejercicios, sino danzar.

Para responder al reclamo de nuestro tiempo, le basta a Lanuza convertir en tensión lírica lo que le sacude auténticamente: la angustia ante la nada. Ahora bien, esta emoción de desamparo vital tiñe afectivamente hasta al filósofo que expone su dialéctica. Es entonces explicable que a su vez la visión del poeta contenga, a pesar suyo, filamentos de elucubraciones.

Nobleza obliga y poesía también. Lanuza vuelve a la estrofa y a la rima —nunca renegó del ritmo—, rehuyendo la poesía que se adquiere con facilidades. Se pone así voluntariamente a prueba. Somete las exigencias del subjetivismo moderno al rigor del molde clásico. Baudelaire le revelaba a un poeta joven que el secreto de la inspiración consistía en trabajar sin tregua, jornada tras jornada. Ya en el citado prólogo de *Prismas* Lanuza demostró saberse de memoria esta lección de aprendizaje permanente. Dijérase que ahora su poesía se ha retirado a la estrofa —celda penitencial— para reconcentrarse, movida por un vivo anhelo de perfección.

A nadie mejor que a Lanuza le consta que ha pasado la época en que la arbitrariedad y la creación eran conceptos equivalentes. El signo constructivo de nuestros días no se impone en la vida externa, la cual como pocas veces ha ocurrido en la historia, padece un acceso de disolución, de furia destructora. El afán de construir se afianza en los dominios del espíritu y la cultura, una de cuyas siete colinas pertenece a la poesía. Y en nombre de tal tendencia se

habla de nuevo de clasicismo, intención que, como afirma Lanuza, repudia el "repetir los viejos tópicos que desentrañaron los clásicos". Porque, entiéndase bien, la vuelta al verso regular no significa en modo alguno el retorno a la retórica: ni a la vetusta ni tampoco a la que estaba en vigencia antes del vanguardismo. Por lo que hace a este movimiento, la prueba de que no fué entre nosotros una experiencia estéril la proporciona el propio Lanuza, quien puede mirar atrás sin negarse. Privilegio de la autenticidad del poeta y también del teórico que en 1924 postulaba un arte trabajado, sin excluir la inspiración. ¿Pretenderá alguien no obstante que es un regreso al punto de partida? No, retorno del poeta pródigo después de una larga licencia.

La claridad inteligible no es, ciertamente, un atributo privativo de este tipo de poesía. En cambio, suele asociársele cierta transparencia sensible que arranca de la fuerza de sugestión. La energía del acento traduce casi inasibles reacciones de la sensibilidad, lo que aunque no es negocio de la estética, supone que fueron experimentadas intensamente. Para lograrla, Lanuza embrida su lengua poética sin consentirle desmayos ni aflojamientos. La misma tensión impide que en su verso se produzcan esas aglomeraciones de palabras, ese verbalismo díscolo que en algunos libros parece amotinarse contra el autor.

A semejanza de los jóvenes poetas españoles, Lanuza se distingue por el don de poesía pura, exenta de mácula discursiva. Comulga con esa vigilia intelectual, con esa asepsia lírica hecha de lucidez y de rigor, exigencia ambiciosa que está centrada con ahinco en la propiedad verbal. Dicho camino condujo a Lanuza a Garcilaso, a Fray Luis de León, a Góngora. Lo cierto es que la lengua pugnaba en su interior por disciplinarse dentro de la rima sin perder la máxima libertad. Era un tumulto sonoro, un flujo de bellas palabras reprimidas. Al fin Lanuza les levantó el veto, permitiéndoles ahora retozar, saltar por simple instinto de juego, compensar la larga abstinencia. Asimismo en *La Degollación de los Inocentes* Lanuza emplea el verso de arte menor cuyos pies se mueven ágiles y se acerca todo lo que el cultismo le permite, a la poesía de inspiración popular. Como un jubiloso padrino de estas nuevas bodas, arroja un "puñado de cantares": coplas forradas de sentencias, romances puro donaire y sutilidad.

Dámaso Alonso señaló en qué medida el gongorismo era una fuga de la realidad circundante, un expatriarse del tiempo en que vivían sus cultores, quie-

nes se refugiaban en la realidad de una ficción, confinándose en la mitología griega. Agreguemos nosotros que los poetas gongorizantes de ayer y hoy aprovechan la lección de levantada maestría técnica, pero al mismo tiempo la dotan de una vibración humana. Lanuza tal vez no trata menos de evadirse de la realidad de hoy y aquí, como expresión directa de los intereses sentimentales, aunque naturalmente no por eso echa mano ni de Juno ni de Faetón ni de Mercurio. A su fantasía no le hace falta personificar los arranques ni éstos hablan a la afectividad del lector por delegación mitológica. Antes bien, sus alusiones apenas si salen del inexpugnable reducto subjetivo. Su acento habitual consiste en un porfiado y transido interrogarse a sí mismo llevado al extremo. De tal modo, a fuerza de alquitaramiento, humilla en algún poema la opulencia verbal hasta donde se enrarece el aire de las últimas preguntas. La instrumentación lírica es en tales casos no tanto culterana como conceptista o sea de dominante tono intelectual.

La sensibilidad de Lanuza es un coto vedado a lo que no sea quintaesencia y decantación de la vida emotiva y ni siquiera a toda ella: es una zona de replegada intimidad, un inabordable mar interno que su rica expresión mina con imágenes, circunloquios y alusiones no a las cosas directas, sino a sus sesgos fugaces, a las asociaciones lejanas. Si se quiere aquí hay también fuga de la realidad, pero existe además la conciencia de esa evasión. Creemos que el timbre personal de Lanuza radica en ese contrapunto.

Detrás de la sintaxis retorcida de Góngora está la suficiencia del hombre renacentista, testigo de la antigüedad recién exhumada. Con motivo del tercer centenario de su muerte, le correspondió la exhumación al gongorismo, esa Atlántida de la poesía europea, descubrimiento que contó con el concurso de algunos egregios americanos, tales como Alfonso Reyes. Ahora bien, nunca se habló tanto de una nueva Edad Media como a partir de entonces. Nunca más dramáticamente que ahora se planteó la inactualidad de los ideales renacentistas y la concepción poética no podía escapar a esa crisis. Lanuza, humanista de nuestro tiempo, frecuenta pues el hipérbaton y la perífrasis, constriñe la frase y elude el nombre de las cosas, pero se vale de eso para enfatizar el destino del hombre, su visión de un mundo donde la poesía no ocupa un "espacio vital".

LUIS EMILIO SOTO

DICCIONARIO ABREVIADO DEL SURREALISMO *

Desde luego la creación y la imaginación tienen más velocidad en el surrealismo que en cualquier otro proyector literario.

Lautréamont ya hablaba del desarrollo extraordinariamente rápido de sus frases.

Los que se contentan con la lentitud de cualquier vulgaridad no tienen por qué embarcarse en la velocidad y originalidad del surrealismo, pero los espíritus inquietos y modernos sólo llegarán a atisbar un tope a sus inquietudes en las lontananzas surrealistas.

La ortodoxia y las leyes de la escuela surrealista son lo de menos, pues el deber de la revolución incesante del arte hace que sean rebasadas inmediatamente después de fijadas hasta por sus mismos secuaces.

¿Es el reflejo de lo onírico —ese pajarraco que ahora da nombre a los sueños— o la escritura automática el caudal del surrealismo? Sería inocente creerlo. El mismo retoque de sueños y automatismos es lo más genial de lo que les va saliendo. Es más un estado de inspiración que un credo.

Es lo arbitrario en plena gloria y peor para los que no lo comprenden, esos razonadores vulgares incapaces de elevarse a la lógica de lo absurdo, según aconsejaba Baudelaire.

La Venus de la Perturbación, la mujer de cien cabezas, anda siempre entre los surrealistas.

A veces encuentran una "greguería" estupenda como ésta: "el agua fría tiene las piernas desnudas".

¿Qué es entonces el surrealismo?

En el Diccionario, en la S hay un especie de definición de André Breton que dice: "Todo lleva a creer que existe cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente. Es en vano que se busque a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de poder determinar ese punto".

* *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, edition "Galerie Beaux-Arts", París, 1938.

¿Está claro? ¿Es que adelantaríamos algo con que estuviese claro cuando sólo de la nebulosa se puede crear un mundo nuevo?

Precisamente para que no esté claro, en el Apéndice de ese Diccionario, se repite la palabra surrealismo y su significado: "antiguo cubierto de estaño antes de la invención del tenedor".

André Breton últimamente, a propósito de algunas biografías que ha trazado su pluma, se ha atrevido a hablar del humorismo que late en la extravagancia y la superrealidad y hay que tener muy en cuenta que es humor lo que se mezcla muchas veces a las manifestaciones más serias del delirio surrealista.

No está en este diccionario, pero vibra en sus definiciones, el concepto del arte según Lautréamont, cuyos hallazgos deben ser "como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección".

La mezcla surrealista es inaudita y por lo tanto complejísima y así vemos en este diccionario que muchas veces recurren a Heráclito que nació 576 años antes de J. C. — aunque dijo cosas tan estupendas como que "el rayo es el que dirije el destino de las cosas" y que "el agua es una llama mojada" — y también recurren al buen Novalis o al viejo Jarry, aquel escritor humorístico y singular que estando en el período agónico, al pedirle el Dr. Saltas que le dijese para dárselo lo que le pudiese producir mayor placer, le pidió un escarbadientes.

Pero entremos de una vez en este curioso y divertido diccionario y repasemos algunas palabras.

ABURRIMIENTO: "El aburrimiento es hambre" (Novalis).

ARTE: "Una almeja en un cubo con agua".

CENIZA: "Enfermedad del cigarro". (Benjamín Peret).

CHIMENEA: "Los gatos enroscándose sobre ellos mismos han formado las chimeneas sobre los tejados". (André Breton).

DIENTES: "Nadie conoce el origen dramático de los dientes". (Paul Eluard y Max Ernst).

ELEGANCIA: "La elegancia es un progreso". (Jarry).

EROTISMO: "Ceremonia fastuosa en un subterráneo".

ESCRIBIR: "Yo escribo para abreviar el tiempo". (Kurt Hamsum).

HABLAR: "Hablar por hablar es la fórmula de la liberación". (Novalis).

NADA: "Después de haber bebido la gota de la nada que falta en el mar". (Mallarmé).

OCÉANO: "Viejo océano, tu eres el símbolo de la identidad, siempre igual a ti mismo". (Lautréamont).

OJO: "Los ojos son los locos del corazón". (Shakespeare). "El blanco —leche o esqueleto— de los ojos". (Jarry).

ORQUÍDEA: "Cuando las piernas de la mujer se contraen y las rodillas se pliegan a la altura de los senos". (André Breton y Paul Eluard).

PÁJAROS: "Los pájaros perpetúan los bosques". (Paul Eluard).

PARAGÜAS: "Pájaro azul que se ha vuelto negro".

PÁRPADO: "Sus párpados sobre los ojos como flor sobre flor. Mis párpados sobre mis ojos como fuego sobre fuego". (Swinburne).

PRECIOSO: Un bonzo preguntaba un día al bonzo Sozan Daishi: "¿Qué es lo más precioso del mundo?" ..."Cualquier cosa, una carroña, la cabeza de un gato muerto", respondió Sozan Daishi. "¿Y por qué eso?". "Porque son cosas que no se pueden valuar".

RAZÓN: "Nube comida por la luna".

SANGRE: "El cisne de mi sangre ha comido todas las grosellas del mundo". (Benjamín Peret). "La sangre es el azogue del espejo". (Henri Pastoureau).

SENO: "El seno es el pecho elevado al estado de misterio — el pecho moralizado". (Novalis).

SUEÑO: "El sueño no es otra cosa que poesía involuntaria". (L. H. V. Jakov).

TABACO: "Yo llamo tabaco a lo que es oreja". (Benjamín Peret).

UNIVERSO: "El poema desensibiliza el universo al solo provecho de las facultades humanas". (Paul Eluard).

VIERNES: "Viernes, cuando se ama, es el día de los deseos". (Benjamín Peret).

VIOLACIÓN: "Amor de la velocidad".

VIOLETA: "Mosca doble".

VIVIR: "No vivimos más que cataclismos". (Jarry).

Para muestra bastan estos botones, en que el azar está en conserva como quería el surrealista Duchamp.

Ya ellos lanzan sus definiciones con toda tranquilidad porque pueden decir lo que dijo Rimbaud: "Yo no soy prisionero de mi razón" y porque como ha escrito Breton en *Los vasos comunicantes*, los poetas —estos poetas— "ya no proclamarán un milagro cada vez que por una mezcla más o menos involuntariamente dosificada de esas dos sustancias incoloras que son la existencia sumisa a la concepción objetiva de los seres, y la existencia que escapa concretamente a esa conexión, hayan conseguido obtener un precipitado de un hermoso color durable".

El lirismo que sienten como el desenvolvimiento de una protesta y la ruptura del buen sentido y de la imaginación que les empuja en la inspiración, les hará siempre encontrar —tanto a los pintores como a los poetas del grupo— las cosas más desparejas y extraordinarias, las burlas en que lo tragicómico se sublima. El arte no son prorrateos e intrigas sino sorpresas que nos convenzan o nos anonaden a los puros lectores.

¿Que no es real ese mundo? Si lo real es lo real interior puede haber muchas realidades diversas y nadie tiene derecho a querer que sea la única la suya.

¿Que lo vamos a hacer si el tono divertido del tiempo presente es por lo menos algo surrealista?

Tan es del tiempo, que acaba de aparecer en estos días aquí, sin prólogos ni trompeterías, un libro mágico escrito y dibujado por una bella joven y elegante argentina —*El próximo pueblo*, de Mercedes Lèloir— y tiene palidez surrealista, línea surrealista y vagoroso deseo de decir algo idecible, vagoroso deseo surrealista.

¿Que alguien no entiende ese libro u otro libro por el estilo? Pues adquiera el diccionario para la intelección del arte prematuro y ultradicente de nuestra época, porque como ha dicho Von Der Gabelentz "el lenguaje no sirve solamente al hombre para expresar alguna cosa, sino también para expresarse él mismo".

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

NECESIDAD DE UNA NUEVA PEDAGOGÍA

"Hoy más que nunca se le pide a la educación que realice el milagro de convertir lo imposible en posible. Ante la crisis del mundo —crisis producida, en parte, porque el hombre no sabe o no puede acomodarse a las nuevas condiciones políticas y económicas— ¿qué hará la educación?" Con estas palabras comienza el último libro de María de Maeztu *. Y la pregunta se impone con violencia cuando uno piensa en lo que está pasando en torno nuestro. Se impone en un doble sentido y con la misma urgencia para las dos direcciones: ¿la educación, forjadora de hombres, modeladora de caracteres, hasta qué punto es culpable del sesgo que toma la conducta humana en nuestro tiempo, en qué medida ha fracasado y hasta dónde se hace necesario reformarla?; por otra parte ¿qué ha de hacerse para que la educación responda a las exigencias de la nueva situación, del nuevo tiempo presente, tan distinto, en verdad, de aquel otro en que surgieron y se inspiraron los principios fundamentales de la pedagogía que aun sigue rigiéndonos? No hay que llamarse a engaño. "Al visitar las Escuelas Nuevas con toda la maravilla que encierran —escribe María de Maeztu— vemos que se ha cumplido un gran cambio. Pero luego salimos a la calle y contemplamos la vida; de esos centros que eran una espléndida promesa ha salido la humanidad de hoy que lanza al mundo su grito de angustia".

Ante la grave crisis actual del mundo las miradas se dirigen hacia la educación, hacia las escuelas; muchos le piden que resuelva la crisis y lo piden con premura. "¿Pero, qué clase de educación? ¿Cómo tiene que ser la educación para que pueda responder a esta demanda? *Tendrá que comenzar por conocer los caracteres de nuestro tiempo y una vez conocidos acomodarse a ellos o reaccionar frente a ellos para transformarlos en su día. El conocimiento de lo que es nuestra vida y el análisis de los caracteres de la Edad Contemporánea deben preceder a toda labor educadora* **. Nuestro tiempo se caracteriza por su inestabilidad. Nunca los cambios han sido tan rápidos y bruscos como ahora".

* *El Problema de la Ética. La Enseñanza de la Moral.* Universidad Nacional de Buenos Aires, Instituto de Didáctica, 1938.

** Estas frases han sido subrayadas por el autor del artículo.

El problema se plantea del modo siguiente:

1° Nuestro tiempo cambia y seguirá cambiando con un ritmo vertiginoso.

2° Estos cambios exigen un cambio en la educación.

Así queda bien delimitado el tema central, el gran interrogante sobre el cual se desarrolla el libro de María de Maeztu. La ordenación y su estructura están regidas por las exigencias del desenvolvimiento de esas dos premisas que se enuncian desde las primeras páginas.

La autora expone a renglón seguido las causas que, a su juicio, han provocado el cambio que se ha operado en la vida moderna y los factores que han contribuído a producir la crisis espiritual del hombre. Se refiere al maquinismo, a la industria, a la nueva actitud crítica de la inteligencia, a la libertad y a la autoridad y a sus experiencias prácticas, a la democracia, respecto de la cual observa con hondura que es el mayor esfuerzo humano para fundar la sociedad en la Etica y, asimismo, el más alto esfuerzo cumplido en sentido inverso de la naturaleza. Anota como factores concurrentes: la educación, la ausencia de disciplina moral, la falta de seguridad económica, entre muchos otros que cabría señalar.

El maquinismo y la industria retienen por más tiempo su atención. Les dedica páginas profundas y certeras, apartándose de los juicios sumarios, fáciles y falsos a que nos tiene acostumbrados la literatura en boga "Se habla de la crisis del mundo —dice— pero en buena lógica no se puede hacer responsable de ella ni a la ciencia ni a la técnica. Ambas se han limitado a dar lo que se les pedía y no puede negarse que han tenido éxito. Lo que pasa es que no se han utilizado siempre en beneficio de la humanidad, de toda la humanidad. Se han creado multitud de necesidades nuevas sin que nadie se preocupara de que todos tuvieran satisfechas las más urgentes y apremiantes. En suma, se ha pensado en lo superfluo cuando todavía faltaba a muchos lo necesario". Agrega luego: "Pero la máquina puede y debe convertirse en lo que debió haber sido desde el primer instante, a saber, la bienhechora del hombre puesto que le liberta de la dureza de la labor y le deja el solaz necesario para que aumente el tesoro de la cultura con nuevas producciones. El hombre sólo es libre cuando tiene horas libres para crear, cuando desligado de la penosa tarea que le ataba a la tierra, puede entregarse a aquellas labores que sólo el hombre puede realizar. La máquina puede ser y es instrumento de liberación. La iniciativa para

que esta liberación se cumpla no puede venir de ella sino del hombre que la inventa y la maneja".

El problema de la máquina, como tantos otros, desemboca en la moral. La humanidad gime, ha dicho Bergson, bajo el peso de una civilización que ella misma ha creado. "Pero el porvenir, hoy como ayer, está en sus manos. Tiene que ponerse de acuerdo consigo misma". "Eso que se llama la crisis del mundo es, más bien, —expresa nuestra autora— la crisis del hombre: es una crisis de orden espiritual y moral que ha producido en Europa el fracaso de la vida moderna". "El racionalismo, en su empeño de constatar un mundo con fórmulas abstractas que han de ser absolutas y definitivas, conduce a la revolución, una revolución definitiva que hará imposible todas las demás revoluciones. Los acontecimientos actuales de Europa muestran la falacia de esta doctrina. Y bien, el mundo sólo puede salvarse por la vía de la moral. En esta afirmación coinciden todos los grandes pensadores de este siglo. El problema moral vuelve a ser el tema de nuestro tiempo: tema clásico porque es eterno".

Es claro que en un mundo en crisis la faena de la educación se vuelve infinitamente más compleja y difícil que en tiempos de estabilidad o de calma, porque toda educación tiene que impartir la enseñanza de principios, doctrinas, etc., y en tiempos como los que vivimos nos encontramos con que casi todos los fundamentos en que venía apoyándose se agrietan, vacilan. Tiene que levantar hoy, la educación, una casa en la tempestad, sobre cimientos conturbados. Con plena verdad dice María de Maeztu: "Para vencer tanto obstáculo hace falta lo que llaman en los Estados Unidos "*pionnœrs*", hombres y mujeres audaces (la palabra está desacreditada porque se ha empleado casi siempre para el mal) y valientes que abran el camino y construyan nuevas rutas. No le basta al maestro con enseñar a pensar, como se creía en el siglo XIX; tiene que enseñar a hacer, a sentir, a querer, a creer, a tener fe".

El concepto blando y epicúreo de la vida que se adueña de las conciencias bajo el reinado de la democracia liberal en la época del positivismo y el progresismo no puede subsistir bajo los rigores del tiempo actual y está siendo abolido rápidamente de capas cada vez más amplias de la sociedad y, como nota predominante de la vida colectiva, de un número cada vez mayor de Estados. Con esa concepción vital en derrota armonizaba muy bien el principio originado en Montaigne y en Rousseau según el cual "hay que captar la atención del niño, hay que darle lo que le interese", y es lógico que la pedagogía del siglo XIX

y primeros años del XX lo hiciera suyo. Se trataba de construir un puente desde el juego del niño al trabajo del hombre, desde el juego a la ciencia. Que se encuentre el niño en pleno trabajo sin saber que trabaja y que toda su vida, por este hábito adquirido en la infancia, el estudio sea un reposo y un juego.

Pero en ese mismo siglo XIX, Hegel desarrolla una teoría opuesta al concepto deportivo de la enseñanza y escribe estas palabras que podrían servir de lema a la educación para nuestro tiempo: "El niño no ama el juego tanto como vosotros creéis y sobre todo en la forma que vosotros creéis. En cuanto puede, deja de ser niño para ser hombre. Quiere ser niño ante vosotros para obtener por su capricho ventajas y privilegios. En cuanto se queda solo sueña con ser hombre, juega a ser hombre y lo hace de una manera seria; es menos niño que vosotros que hacéis el niño al aproximaros a él. El sueño y el ensueño son placeres un tanto animales, placeres que no elevan por cima de sí mismo. Mecer no es instruir".

La escuela nueva ha de asociar su orientación didáctica a un sentido heroico de la vida. Estas palabras de Nietzsche, citadas por María de Maeztu, le serían más aplicables que las máximas de la teoría deportiva: "Para llegar a la verdad la más rápida cabalgadura es el dolor". La escuela moderna aspirará a la formación del héroe. No puede contentarse con que de sus aulas salgan todos los años unas cuantas medianías. Se dará por fracasada si al correr de los años sólo sirve para aumentar eso que se llama la cultura media de un país.

"Todo un siglo —escribe María de Maeztu en la página 57 de su obra— el siglo XIX, ha padecido en la enseñanza la superstición *rousseauniana* que consiste en desdeñar los medios fatigosos de aprender. Las teorías del "Emilio" han sido funestas para la educación. De ese concepto erróneo de la enseñanza y de la vida ha surgido la ralea infinita de las blanduras modernas que empiezan siendo pequeños defectos que apenas se perciben y acaban un día, en la madurez de la vida, mostrando su verdadera faz: es la cobardía que ha sustituído al valor del hombre esforzado; es la hipocresía que no puede ser veraz y se encubre con una moral falsa; es la ignorancia y la incompetencia que quieren triunfar sin ciencia y sin virtud. El origen del mal hay que buscarlo en aquellos días de nuestra mocedad, en los que por evitarnos todo esfuerzo y dolor faltó a la educación lo que en ella es esencial: la capacidad de resistencia en las horas difíciles, de acometividad en los momentos de peligro, de sacrificio asceta cuando las voces de sirena llegaban a nuestro corazón".

El último capítulo de la primera parte está dedicado a la formación del maestro. Así como al niño se le exigen nuevas disciplinas, el maestro debe poseer especiales condiciones. Como la del poeta, la función del maestro es esencialmente artística y requiere para ser producida con plenitud una íntima originalidad que no se consigue con elementos de cultura recibida en los libros. Es preciso inquirir cómo y hasta dónde "puede ayudar la ciencia de la educación al que pretende ser maestro a fomentar o descubrir ese mínimum de originalidad que le exigen sus tareas. He aquí lo primero que tienen que resolver nuestros psicólogos investigadores".

En la segunda parte se estudia el problema de la moral, analizándose los sistemas de Bentham, Schiller, Goethe, Watorp, Nietzsche, Fichte, Kant, Kierkegaard y Bergson. Al referirse a las escuelas neo-kantianas de Marburgo que entienden que la moral sólo puede referirse al hombre en su relación con los demás hombres, María de Maeztu marca su desacuerdo, con estas palabras a las que no quiero inferirles el agravio de una mutilación, y que reproduzco íntegramente: "Esta dirección filosófica olvida con demasiada frecuencia la otra vertiente del cristianismo según la cual Jesucristo es, ante todo, la afirmación del hombre: es la integración del individuo en la suma de sus energías que le hacen fuerte en la soledad. En esa soledad que no es el vacío que puede llenarse con amores y recuerdos; sino la soledad del hombre abandonado a su dolor que camina entre la muchedumbre sin sentir el roce ni la caricia de lo humano. Este es el momento exótico de las almas escogidas y en el que se decide la existencia de la personalidad. Hay en el ser humano un valor íntimo, una energía radical que no es la creación momentánea de un arrebato del orgullo y de la violencia, sino fuerza latente identificada con el individuo; esa fuerza es la libertad. Sólo Dios conoce ese misterio que nos une a Él con los lazos de la vida eterna y que nos pone en condiciones de luchar brazo a brazo con el resto de la creación. Dios se ha reservado para sí ese espectáculo sublime de la soledad del hombre como el único digno de Él".

"No son las ideas abstractas, ni las colectividades artificiosas, la obra predilecta de la Divinidad. Sólo el individuo es "el hijo amado de Dios en quien puso Él sus complacencias". La religión Cristiana es la afirmación del individuo ante todo y sobre todo; es la afirmación de la libertad del hombre. Nunca tuvo mucha fe en las virtudes colectivas y es una condenación rotunda de ese fanatismo

por lo impersonal y por lo anónimo, de esa adulación a las utilidades irresponsables que es la superstición de nuestro siglo".

En la tercera y última parte del libro se estudia primeramente la formación del mundo de la voluntad, considerado como reino del deber ser. Hombre será el que realice el ser del deber ser. "El deber ser —dice bien Ortega y Gasset— es el clima del hombre como el ecuador es el clima de las palmeras". Las páginas finales están dedicadas a tratar directamente la enseñanza de la moral. "La virtud es ciencia", decía Platón. "La virtud es hábito", escribía Aristóteles. "Como los albañiles se hacen albañiles con la práctica y los artistas tocando el arpa —se lee en la *Etica*— nos hacemos justos haciendo lo que es justo, templados practicando la templanza y bravos la bravura". La doctrina inglesa —que participa del concepto del Estagirita— está en contra de la autonomía de la enseñanza moral en las escuelas. En cambio la doctrina francesa, más platónica que aristotélica, sostiene el punto de vista opuesto. Ambas tendencias se pusieron de manifiesto en el Congreso de Educación Moral de Londres de 1908.

La educación moral de la escuela abarca dos partes: la formación de la conciencia moral del alumno y la enseñanza de la Moral dada de una manera directa en los grados superiores con un contenido ético perfectamente definido y claro. Después de examinados los métodos para esa doble tarea, la obra se cierra con un cuestionario o programa de la asignatura.

Pero la autora sabe bien que no debe esperarse todo de la educación. Que su papel con ser capital no es único o exclusivo. Y hasta muy lejos de ello en algunos casos. "Especialmente en las grandes ciudades —dice la escritora hispana— el influjo moral que la escuela ejerce es pequeño comparado con el que puede ejercer el periódico, el libro, los espectáculos públicos, la calle. Sería un error desconocer el valor de esos agentes que actúan de manera tan enérgica sobre el alma del niño, y reducir su formación moral a unas cuantas fórmulas ausentes de toda emoción ideal". El hogar, el Estado y la sociedad tienen que colaborar con la escuela para llevar a cabo una efectiva transformación ética.

A pesar de los graves sucesos que le dan a nuestra época un tono casi apocalíptico, mucha es la gente que cree que hoy se puede vivir con el mismo repertorio de ideas y reacciones que hace medio siglo. Parece increíble lo que al hombre le cuesta ubicarse decididamente en un tiempo diverso del que ha dejado detrás. "No hay revolución verdadera —decía Charles Péguy— si no es una revolución moral". Todo lo que pasa hoy estridentemente en el mundo,

no marcará una huella duradera, será efímero y vano a la postre, si no va acompañado de una renovación moral simultánea. La educación debe tener grande parte en esa reforma ética. María de Maeztu que vive su tiempo y lo siente con intensidad, pide que la educación se ajuste a sus exigencias o que se organice para encauzarlo de acuerdo con los ideales elaborados por el espíritu frente a su hora, frente a la realidad contemporánea. Así lo señala explícitamente en las palabras suyas que hemos subrayado. Y recaba que la enseñanza acentúe su influjo por el costado moral. La labor silenciosa de la escuela, si se ejercita profundamente en ese sentido, puede tener efectos revolucionarios más permanentes y auténticos que la actividad ruidosa de los dictadores y jefes de Estado.

María de Maeztu ha planteado uno de los grandes problemas de la educación contemporánea. Su libro contribuirá, sin duda, a que la escuela tome conciencia de su más urgente misión en la actualidad. Por eso él contiene aportaciones de primera importancia para los estudios pedagógicos de nuestros días.

CARLOS ALBERTO ERRO

Música

REFLEXIONES SOBRE LA TIPOLOGÍA DE LA CREACIÓN MUSICAL
LA NOCIÓN DEL TIEMPO Y LA MÚSICA

Es más bien el modo en que los instantes se encadenan. En suma, mucho se habla de ese famoso transcurso del tiempo, pero no se lo ve.

JEAN-PAUL SARTRE

Entre los múltiples aspectos de la actividad humana, la necesidad de manifestarse por medio del arte y los dones por los cuales se realiza pertenecen y pertenecerán siempre a los problemas más oscuros y más conmovedores de la antropología. Cosa perfectamente natural, pues en los dominios del arte el procedimiento creador y la energía creadora del hombre se expresan y se afirman con la más evidente de las realidades, y el don creador de la naturaleza humana, así como su capacidad de crear "ex nihilo", continuarán siendo, en sí mismos, fenómenos inexplicables.

Arte y creación parecen sinónimos y, sin embargo, toda actividad humana, toda obra, dejan de ser concebibles fuera del elemento creador. Ahora bien, en las obras de arte es donde se manifiesta con mayor evidencia y se justifica, por así decirlo, por sí mismo, el acto específicamente creador. Por otra parte, el don de creación, en la esfera del arte, permite el determinar más fácilmente el *principio de estructura* propiamente dicho del fenómeno de este don humano, o de este talento, si se prefiere.

El talento del hombre no podría ser concebido como una concentración cuantitativa de tal o cual capacidad, de tal o cual propensión del individuo, sino como un *sistema de directivas*, un sistema de talentos en el cual los dones elementales recíprocamente se suplen, se corroboran y se determinan unos a otros en torno del "don esencial", formando con su múltiple diversidad una sola imagen, una sola fuerza, una sola forma del susodicho fenómeno creador *.

* Este principio constructivo podría encontrar confirmación en los ejemplos de "fracasados" de todo género. Por paradójico que pueda parecer, el tipo del fracasado se halla siempre dotado de cierto talento, pero, para realizarlo, le faltan aquellas directivas suplementarias e indispensables sin las cuales no puede surgir ningún verdadero sistema creador.

Este principio constructivo del don del hombre, principio que define el don como un *sistema de elementos múltiples*, es precisamente lo que puede llegar a ser, en la esfera del arte, una base metodológica para la definición de la *tipología de la creación*, o, más exactamente, para la definición de una clasificación imprevista de los tipos creadores.

Los sistemas creadores pueden ser tipológicamente semejantes y desemejantes; comparándolos, se puede determinar el papel desempeñado por la presencia, o la prevalencia, de tales o cuales elementos, y juzgar las relaciones recíprocas que han determinado tal o cual tipo creador. Este género de método tipológico (el cual puede, sin duda, aunque no deba, ser transformado en esquema insignificante), que se ocupa al mismo tiempo del estudio de las obras de arte y del de los procedimientos creadores, no podría dejar de suscitar interesantes conclusiones. Ante todo, estas conclusiones confirman la diversidad múltiple de los elementos que constituyen toda naturaleza creadora, la propensión y la diversidad de la experiencia interior que los estimulan y los crean.

Como estas notas se limitan a los problemas de música, sería interesante, ante todo, detenerse a considerar una directiva excepcional e inexplorada del don musical, a saber: *la experiencia del tiempo*, experiencia que existe y que, por así decirlo, constituye siempre la obra musical. El estudio del tipo creador de todo gran compositor puede dividirse en tres categorías esenciales:

1) el *tema* de la obra, que trata de la tendencia fundamental del compositor, siempre específica, limitada y determinada;

2) la *técnica de composición*, que se encuentra en dependencia recíproca con el tema principal de la obra; y

3) lo que podría llamarse: la *experiencia musical personal* del compositor.

Esta experiencia, que es un complejo innato de intuiciones y de posibilidades musicales, se halla basada ante todo en una *experiencia del tiempo* específicamente musical, en relación a la cual la música propiamente dicha no desempeña sino el papel de realizadora funcional.

La sensación del tiempo es sin duda una cualidad accesible a todos. Todo el mundo sabe que el tiempo transcurre de modo diferente, que la densidad y la intensidad del proceso temporal son siempre diferentes y variables, y que el hombre hasta es capaz de reconocerse simultáneamente en corrientes de tiempo de cualidad absolutamente distinta.

La espera, la angustia, el dolor, el sufrimiento, el espanto, la contemplación,

la voluptuosidad son ante todo categorías de tiempo diferentes, en el seno de las cuales transcurre la vida humana. Ahora bien, toda esta variedad de tipos y de modificaciones del *tiempo psicológico* sería inaprensible si, en la base misma de toda esta complejidad de experiencia, no se encontrase la *sensación primaria* —con frecuencia subconsciente— *del tiempo real, del tiempo ontológico.*

La particularidad específica de la noción musical del tiempo consiste precisamente en el hecho de que ésta nace y transcurre bien *fuera* de las categorías del tiempo psicológico, bien *al mismo tiempo* que ellas, lo que permite el considerar la experiencia musical como una de las formas más puras de la sensación ontológica del tiempo *.

El arte musical, que contiene en sí mismo las posibilidades de una experiencia de las más adecuadas del tiempo ontológico, no se limita únicamente a reflejar esta noción. Es muy raro que los reflejos psicológicos no dominen el proceso creador; hasta podría decirse que su ausencia, en el dominio creador, marca la presencia de un talento especial, que, en el estado puro, se encuentra rarísimamente.

La experiencia del tiempo, o sea la cualidad del elemento del tiempo en la obra de los diversos músicos, es siempre distinta, pero su tipo por excelencia —ontológico o psicológico— puede siempre definirse y, por tanto, prestarse a una clasificación tipológica.

Hay en la música una relación particular, un género de contrapunto entre el transcurso del tiempo, su duración propia y los medios materiales y técnicos con ayuda de los cuales fué expresada y anotada esa música.

O bien la materia musical llena de modo adecuado el curso del tiempo, que, por así decir, *conduce* la música y determina su forma temporal, o bien abandona este curso del tiempo, abreviándolo, ampliándolo o transformando convulsivamente su curso normal.

En el primer caso, la música puede ser llamada *cronométrica;* en el segundo, *crono-amétrica.*

En la música cronométrica, el sentido del tiempo se halla en equilibrio con el proceso musical; en otros términos, el tiempo ontológico evoluciona entera y

* La definición de la música, antaño corriente, como un arte que "aniquila el tiempo" pertenece a las nociones simbólicas que no definen nada. Al hombre le es dado el sentir el principio del tiempo en sus diferentes cualidades, pero no existe "experiencia del no-tiempo" en la vida inmanente del hombre.

uniformemente en la duración musical. En su base creadora primaria la música cronométrica se caracteriza por la ausencia de reflejo emotivo y psicológico, lo que le permite darse cuenta del proceso del tiempo ontológico y penetrar en él. Esta música es típica precisamente a causa de una noción de equilibrio, de un orden dinámico y de un desarrollo normal y gradual; en la esfera de las reacciones psíquicas, evoca un sentimiento particular de "calma dinámica" y de satisfacción. La música cronométrica gobierna el oído y la conciencia, gracias a su curso musical, que suscita en los auditores exactamente el mismo orden interior del tiempo que había experimentado el compositor en el momento en que su inspiración hizo nacer la obra.

La naturaleza de la música crono-amétrica es siempre psicológica, y sólo por ella pueden ser expresados los reflejos psicológicos. Esta música es, por así decir, una notación secundaria de los impulsos emotivos primarios, de los estados y proyectos del autor. En esta música, los centros de atracción y de gravedad se encuentran, en suma, desplazados. En vez de hallarse en el *instante sonoro*, o en la directiva musical, se encuentran siempre colocados delante o detrás (delante, generalmente), rompiendo así el curso normal del tiempo musical y destruyendo el predominio del "instante musical". O bien la música se adelanta al tiempo real, o bien se queda atrás, lo que establece una interferencia específica entre ambas, y produce la pesantez fatigante así como la inestabilidad de la música crono-amétrica. Una música semejante no podría estar en armonía con un oído musical sintético, cuya receptividad musical aparta todo reflejo de asociación accidental para percibirla en dos planos distintos: el de los sonidos y el de una especulación particular.

Si se intenta definir ciertas directivas esenciales de la tipología musical creadora, el "problema del tiempo" debe prevalecer sobre todos los demás problemas, puesto que se halla esencialmente vinculado a la definición de las categorías primarias en la música.

Lo mismo que la experiencia espacial, principio de la perspectiva y la transparencia en la pintura, la sensación del tiempo es para el músico el elemento fundamental, esto es: el resultante de una concepción universal, que determina el tipo y el estilo mismos de su creación. A pesar de la cantidad y la diversidad infinita de los dones humanos, los *géneros creadores* en el arte son sumamente escasos, a causa del número limitado de los géneros de la conciencia humana,

de los géneros de la noción de lo que es "mío" y "no-mío", y de los géneros de coordinación de lo "que es mío" con lo "que no es mío", cosas que se encuentran en la base misma de toda intuición creadora. Las obras de arte, diferentes en su estilo y en sus modalidades constructivas, no son realmente sino la variedad de una experiencia creadora idéntica, que las une a todas.

El problema del tiempo en el arte musical es interesante precisamente porque incita a una clasificación original de las obras musicales, clasificación que está por encima de un análisis de estilo o de forma.

La tendencia a aprehender el tiempo ontológico real, a traducirlo en categorías creadoras del arte, persiste siempre en la base de la intuición musical.

Los modos y tetracordios antiguos, que se transformaron en los neumas gregorianos de la primera Edad Media y que sirvieron de base al estilo único y adecuado de la música de iglesia, los verdaderos cantos populares con sus estribillos que, semejantes a los cantos gregorianos, no cantan las palabras sino arrastran las vocales (como unidades de entonación temporales desprovistas de toda intención descriptiva), se hallan tipológicamente emparentadas con obras tan desemejantes a primera vista como las concepciones polifónicas de Bach, concebidas siempre de acuerdo con su curso temporal, que incluso parece residir en ellas, como el cronometrismo transparente y espontáneo de Haydn y de Mozart y el sentimiento objetivo y mesurado de los más hermosos temas de Verdi, sorprendentes por su imaginación musical, pero de los que se encuentran siempre excluídas todas las entonaciones psicológicas. En la música moderna, es Igor Strawinsky quien ha sido el renovador y el continuador de la música cronométrica.

En todos los fenómenos musicales aquí indicados asistimos a una experiencia análoga al tiempo musical y a una intuición concreta de una ley ontológica interior, que rige el arte musical.

Esta música no se inventa, y su origen arranca de las leyes mismas que rigen el orden del arte musical.

La música más típica y más *grande*, desde el punto de vista crono-amétrico, es la de Wagner. La esencia del tiempo psicológico de la música wagneriana se determina no sólo por la forma de sus desarrollos, de modulaciones, gradaciones y cromatismos interminables *, sino también por la naturaleza y las

* Es de observar que, por lo que a la experiencia del tiempo se refiere, el diatonismo y el cromatismo nada tienen que ver: una música cromática puede ser cronométrica, lo mismo que una música diatónica puede no coincidir con el proceso del tiempo real.

entonaciones de los temas, siempre grávidos de sentido psicológico, sentido que los priva a menudo del elemento de realidad musical inmanente.

La forma de *leit-motifs* elegida por Wagner es igualmente característica, pues excluye el desarrollo gradual, normal y espontáneo del tiempo musical. Cada *leit-motif* posee ya su equivalente en el tiempo, que se repite incansablemente a cada retorno de la frase, lo que produce combinaciones puramente mecánicas de estados preconcebidos y presentidos por los auditores. Parece como si Wagner hubiese elegido esta forma de escritura musical precisamente porque reconocía en sí mismo la ausencia de experiencia viva de dinámica y de verdadera duración musical.

Sería difícil, ciertamente, encontrar otro ejemplo de música crono-amétrica en estado tan puro. En otros músicos, se puede sin duda, lo mismo que en Wagner, discernir el alejamiento y aún el olvido de las concepciones temporales en sus obras, pero en grado menos imperativo, o bien motivado por otras causas.

A este respecto, sería curioso proceder a un análisis consecutivo de las obras de Beethoven y de Chopin. A pesar de un sentimiento del tiempo profundo y consciente (sobre todo en sus últimos cuartetos y sus primeras sinfonías, y especialmente en la cuarta, en si bemol), muchos de los desarrollos de Beethoven, en los cuales se manifiesta su inclinación innata a las construcciones de música formales y esquemáticas, se conciben fuera del proceso del tiempo y no son registrados por la percepción musical sino como secuencias y oposiciones de construcciones musicales abstractas. La música de Beethoven, que, muchas veces, no tiene en sí la plenitud del tiempo, tampoco sin embargo es psicológica, puesto que su *pathos* y su emotividad psicológica no se determinan tanto por el género o la cualidad de sus temas y sus concepciones como por el procedimiento dinámico de sus desarrollos. La construcción de los planos de Beethoven parece desenvolverse fuera del tiempo; es musicalmente inmanente, aunque desprovista de la cualidad específica de duración temporal y de continuidad real, esto es, de cuanto constituye la esencia musical de un Haydn y un Mozart, y ello es aún más evidente en el Beethoven de la primera época, con el que conservan profundas afinidades Mozart y Haydn.

En cuanto a Chopin, su ejemplo es interesante por otros conceptos. Por lo pronto, su materia musical y su técnica, consideradas separadamente, pueden figurar entre los ejemplos de música formal y esquemática. Pero el sentimiento

psicológico de Chopin exigía, para encarnarse, formas y posibilidades muy distintas. De donde surgió la adaptación particular de los esquemas formales de la escritura de Chopin, a menudo imprecisos e inestables, a las exigencias de una emotividad, que llena toda su música. La consecuencia natural es una desigualdad de estilo, en que el esquematismo formal, desprovisto de toda duración musical, sucede a pasajes emotivos, que influencian siempre la continuidad normal de sus desarrollos. La "pulsación" particular de la música de Chopin puede definirse, entre otras cosas, por su plan de modulaciones, que determina, junto con otros elementos de construcción musical, el proceso temporal de la música, siendo, a su vez, determinado por éste *.

No sería posible tratar de los problemas de la música moderna sin volver de continuo a la cuestión wagneriana, con la cual se hallan en constante relación dialéctica dichos problemas. A pesar del triunfo gradual de las concepciones wagnerianas, previstas tanto por los predecesores de Wagner como por sus contemporáneos (Meyerbeer, Berlioz, Liszt) y de la lenta progresión del mismo Wagner, su fuerza y su poder de persuasión parece como si hubiesen aturdido la música y limitado su experiencia ontológica. El arte musical, que es el arte de la similaridad, del conocimiento ontológico del tiempo y de la especulación sonora, fué transformado por Wagner en un sistema de transcripciones musicales, de sincronización de nociones abstractas y de reflejos emotivos, cuya naturaleza es ajena a la música.

No era cosa fácil hacer entrar de nuevo la música en su elemento inmanente de tiempo real, y restablecer el predominio de las leyes olvidadas de la duración y la continuidad musicales, puesto que los principios wagnerianos eran extremadamente adaptables y se avenían fácilmente con los fenómenos musicales más diversos, habiendo sido asimilados por músicos tan distintos como, verbigracia, César Franck, Rimski-Korsakoff, Puccini, Vincent d'Indy, sin hablar de los epígonos directos del "Wagnerismo".

Dicho sea con perdón de Nietzsche, la primera antítesis wagneriana no fué

* La noción de extensión-duración se vuelve a encontrar en la música de Schumann. Su lirismo, de una intensidad siempre igual, se desarrolla armoniosamente y sin intercadencias, creando así un equilibrio extraordinario entre el procedimiento musical y su contenido.

Una armonía análoga existe igualmente en Brahms, aunque la equivalencia del tiempo y de la música no se determinen en él tanto por el carácter de su lirismo como por el género de su especulación musical. Por otra parte, estos desarrollos de Brahms se hallan, en comparación con ciertos desarrollos de Beethoven, enteramente concebidos en el tiempo.

Bizet, sino Debussy *. La textura musical de Debussy, estéticamente opuesta a todas las concepciones de Wagner, poseía una sorprendente "conductibilidad del tiempo", que es, en música, lo que la "transparencia" es en pintura, gracias a la cual su música, después de la falsa longitud de la de Wagner, sorprendía por su duración real y viva. Pero Debussy no podía, ni quizás tampoco quería vencer su inclinación innata a los "estados musicales", los cuales con frecuencia se tornaban estáticos. La "estática" musical de Debussy es en sí de una musicalidad inmanente; sus "estados musicales" constituyen por así decirlo una transformación en duración de instantes musicales y, sin embargo, a causa de la ausencia de un dinamismo vivo, Debussy no supo devolver a la música su sentido sintético, su plenitud de fuerzas y de posibilidades; que es lo que hizo Igor Strawinsky.

En el curso de las dos décadas de su vida musical, Strawinsky ha devuelto a la música sus leyes de composición y su experiencia inmanente. Este restablecimiento interior y formal de las leyes y del orden en el arte musical se ha efectuado poco a poco y ha sido, quizás, comenzado por Strawinsky casi inconscientemente.

Determinado históricamente, de una parte por lo que en otro tiempo se llamaba el modernismo francés, y por la escuela rusa de Rimski-Korsakoff de otra, Strawinsky ha tenido que pasar por la prueba dolorosa del auto-desenvolvimiento, tanto para dominar la textura musical concreta como para asimilarse la verdadera especulación musical abstracta, a fin de estar en situación, después de haberse arrancado a la influencia de sus predecesores inmediatos, de descubrir en sí la intuición musical y "la idea de la música", transformando rápidamente todo ello en una declaración creadora de toda su existencia musical.

Esta declaración, que confirman todas sus obras, empezando por *Petruchka* y acabando por el reciente "concierto en mi bemol", establece ante todo el principio de cronometria musical. La creación de Strawinsky, por su sensación del tiempo musical, por los medios con que se desarrolla y fluye su música, pertenece a las tradiciones clásicas, a esa "gran" música, en que el tiempo y el proceso musical se determinan recíprocamente, originándose, no en la esfera

* El caso Moussorgsky, en el cual la receptividad psicológica se halla adecuada a la intuición musical y forma con ella como una sola y misma entidad, es un fenómeno aparte y exigiría un análisis musical y psicológico especial.

de los reflejos psicológicos, sino en la experiencia ontológica. Ahora bien, habiendo restablecido esta tradición, Strawinsky ha demostrado toda su vitalidad y ha probado que era capaz de sufrir una renovación interior completa, que tiene por objeto no sólo la textura musical, sino igualmente la modalidad y la técnica de la composición. En las obras de Strawinsky se ha manifestado una síntesis sumamente rara en arte: la de una inmensa fuerza reformadora y un sentimiento agudo de tradición y de conservación.

La primera cosa que llama la atención cuando estudiamos la obra de Strawinsky es su voluntad inherente de traducir no importa qué tema musical, no importa qué estilo o qué forma, en un sistema de percepción y de auto-adaptación absolutamente personal y auténtico. Verdad es que esta concepción constructiva de Strawinsky es típica en él y constituye el indicio que caracteriza su obra del mismo modo que son típicos en Bach su manera y sus temas polifónicos, en Beethoven sus desarrollos sinfónicos, o los planos melódicos en Verdi.

La multiplicidad del estilo de Strawinsky, la periodicidad de su experiencia creadora en forma de ciclos ilusoriamente contradictorios, su actitud libre con respecto a los temas y procedimientos musicales de los demás: todo esto se encuentra en una relación dialéctica con la unidad de su principio musical, principio que recoge y *reconstituye* no importa qué directiva de afinidad musical. En Strawinsky, este principio conduce y remata en un sistema único de concepción y entendimiento universales, en el cual todas las leyes son *dadas* y no *inventadas.* Sin embargo, este "sistema de necesidad" no provoca en Strawinsky ningún sentimiento de rebeldía, sino, antes bien, le obliga a la libre sumisión, que, a su vez, condiciona un descubrimiento cada vez más profundo de las leyes y condiciones del ser.

En primer lugar, se trata de la *ley de la necesidad* del tiempo. El tiempo es fatal, ineluctable. El proceso de su desenvolvimiento no podría ser desnaturalizado ni por la veleidad psicológica, ni por una ilusión sobre su vacío aparente o su ciego poder elemental. Pero el tiempo puede ser organizado, traducido en aspectos infinitos y en cualidades, que son las de su extensión, su duración, su transcurso, — y en esto consiste el sentido ontológico del arte musical. Por complicada que pueda ser la estructura métrica de la música de Strawinsky, siempre es "conductora del tiempo"; el curso del tiempo la posee interiormente y, llenando este curso, jamás lo abandona y jamás desvía el orden de su movi-

miento. Esto es lo que constituye el verdadero parentesco tipológico de Strawinsky con los ejemplos clásicos de la música del siglo XVIII *. Strawinsky entronca con estos ejemplos por la analogía de sus concepciones interiores y de su experiencia musical. Por estas mismas razones, y pasando por encima de su maestro Rimski-Korsakoff —y de su música, que no significa nada ni se halla basada en nada—, Strawinsky, en la música rusa, siente una especial predilección por Glinka y Tchaikowsky **.

En el dominio de la cultura musical, es decir, de la problemática musical, Strawinsky se ha servido de su música para formular y resolver un gran número de problemas. Quizás el más importante de ellos es el de "los límites de la música". Estos límites se le antojan a la gran mayoría —de los músicos lo mismo que de los auditores— vagamente "ilimitados". Y, sin embargo, la experiencia de Strawinsky establece lo contrario. "Todo no está permitido" en la música; antes por el contrario, hay muchas cosas que están prohibidas (no en el sentido de las prohibiciones académicas, claro está). Así, por ejemplo, en la experiencia de la vida espiritual hay cosas que no podrían, ni deberían, ser traducidas o "expresadas" por la música ***. La música tiene temas que le son propios, una vocación y una experiencia propia, tanto creadora como "audi-

* No se vaya a creer por esto que toda la música del siglo XVIII se caracteriza por la concepción clásica del tiempo a que nos referimos aquí. En esta época, precisamente, fué cuando se crearon una porción de maneras y de fórmulas convencionales, y se escribió una enorme cantidad de música vacua y mediocre (llamada de *adorno*). Por esto resulta todavía más interesante el observar cómo las formas y convenciones de estilo se vivificaban en los grandes músicos del tiempo, y cómo éstos empleaban para ello tanto su experiencia personal como la técnica viva de su creación.

** Si esta afición de Strawinsky al lirismo objetivo y la riqueza puramente mozartiana de Glinka, con el maravilloso "ajuste" de su música, es perfectamente comprensible y natural, su estimación por Tchaikowsky parecerá sin duda a muchos, al menos a primera vista, un tanto paradójica. El psicologismo de Tchaikowsky no ha sido un medio creador; su *pathos* se hallaba en cualidad natural de su experiencia humana y de sus dones de músico. Así, jamás mutiló las bases constructivas de su música. Pero, tal cual, el arte musical de Tchaikowsky se fundó siempre en concepciones puramente musicales y su música, a pesar de la tensión patética, se desarrolla siempre armoniosamente en el tiempo y se halla siempre henchida de verdadera duración musical.

*** Esto, por ejemplo, relegó la música de Scriabine a un trágico *in-pace*, música sobrecargada de una metafísica dolorosa, nociva, y, al propio tiempo, de una ingenuidad débil. Sin el dinamismo de un Wagner y desprovisto de la rica sustancia artística que salvó siempre a Liszt y Chopin, Scriabine anegó, literalmente, su música en su propia emotividad convulsiva. Esta sumisión de la música a una esfera ajena llevó a Scriabine a una deformación de su conciencia musical y a un lamentable conflicto entre su música y sus concepciones rellenas de filosofía contemplativa.

tiva". Esta última sólo puede definirse parcialmente, como "re-sensación" de la música; en su sustancia, tiene que basarse en el entendimiento de la realidad ontológica del proceso musical, —esto es, en el tiempo musical *.

A todos aquellos que reprochan a Strawinsky la ausencia de principio emotivo, bastaría contestarles lo siguiente: que deben *escuchar* la música con un oído que, no sólo perciba la música como "sonoridades", sino también como música "en el tiempo". Lo que significa, parafraseando a Wagner, que se puede "oír el tiempo". Ahora bien, esta percepción es la que proporciona el goce musical más elevado, goce cuyas posibilidades se encuentran contenidas en la música "más elevada" y que constituye su cualidad más segura y su particularidad más preciosa. Sólo esta música puede ser un puente que nos une al ser en que vivimos, pero que, al propio tiempo, no es uno mismo.

P. SOUVTCHINSKY

* La percepción musical del tiempo del ejecutante se encuentra, por así decir, a medio camino entre la percepción temporal del "creador" y del "auditor". El verdadero don del ejecutante, don de reconstitución, así como la sensación de un contacto real con el público, se encuentran a menudo condicionados por una conciencia primaria y particularísima del desenvolvimiento de "la música" en el tiempo que caracteriza a los artistas grandes y puros.

INDICE

Pág.

Carta a Enrique de Montherlant, por *Eduardo Mallea* 7

La metamorfosis y la creación, por *Jean Grenier* 22

Tres poemas, por *Manuel Altolaguirre* 36

El aposento (conclusión), por *Jean-Paul Sartre* 38

NOTAS

Soliloquio de Juan Lector, por *Francisco Luis Bernárdez* .. 52

El pícaro Juan de Mairena, por *Enrique Anderson Imbert* .. 54

ACTUALIDAD: Bellas artes y malas artes 57

El problema de los refugiados, por *Gina Lombroso* .. 60

LOS LIBROS: "La Degollación de los Inocentes", por *Luis Emilio Soto* 70

Diccionario abreviado del Surrealismo, por *Ramón Gómez de la Serna* 77

Necesidad de una nueva pedagogía, por *Carlos Alberto Erro* 81

MÚSICA: Reflexiones sobre la tipología de la creación musical, por *P. Souvtchinsky* 88

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.

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

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

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 037921

Título de marca N° 159.486.

ESTE QUINCUAGÉSIMO QUINTO NÚMERO DE
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA
VEINTINUEVE DE ABRIL DE MIL NOVE-
CIENTOS TREINTA Y NUEVE EN LA
IMPRENTA LÓPEZ, PERÚ 666,
BUENOS AIRES.