

SUR

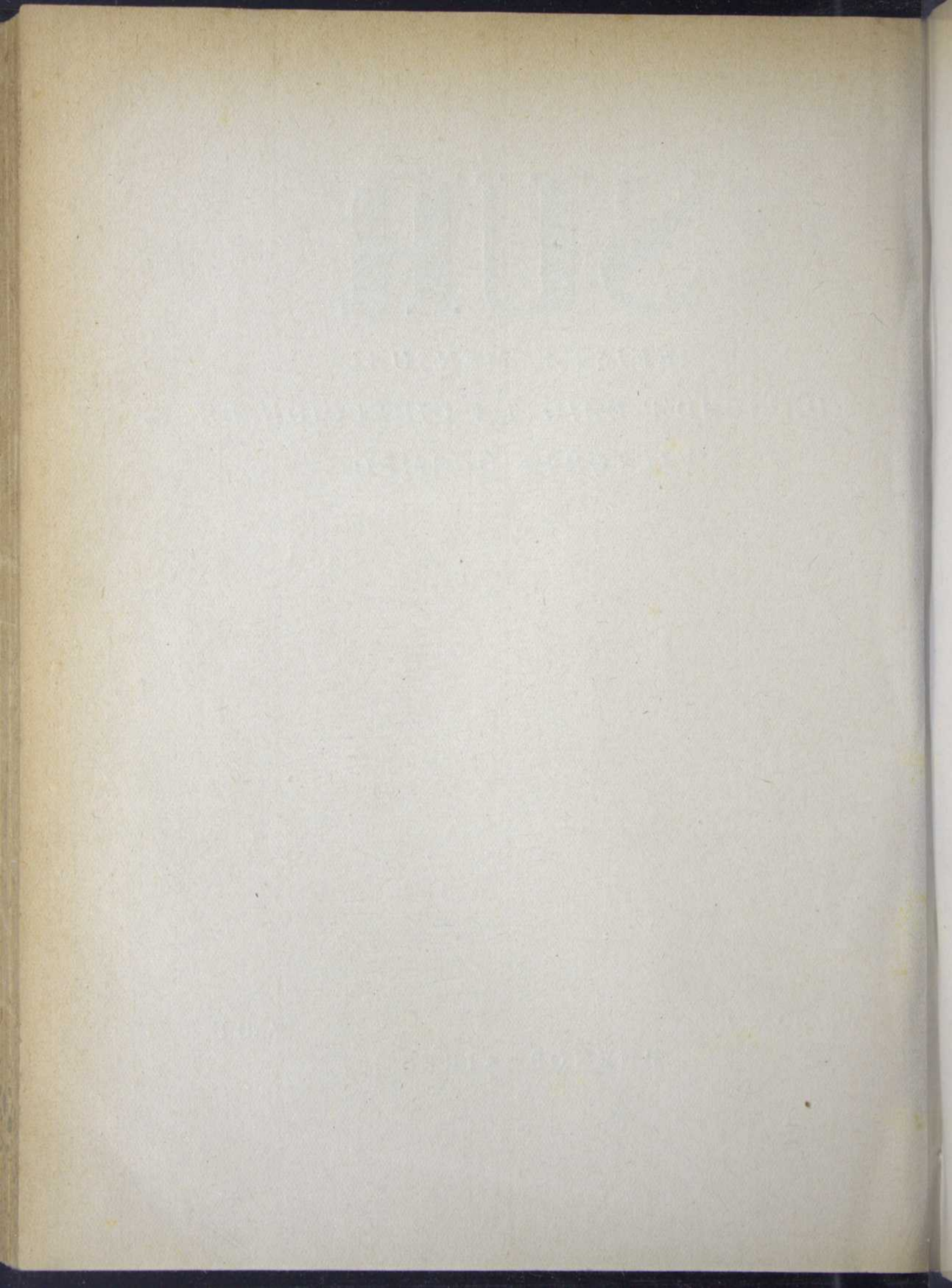
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

AGOSTO DE 1939

AÑO IX

BUENOS AIRES



S U M A R I O

D E N I S D E R O U G E M O N T

LA GLORIA

J O R G E L U I S B O R G E S

LA BIBLIOTECA TOTAL

W I L L I A M F A U L K N E R

SEPTIEMBRE ARDIDO

M A R Í A R O S A O L I V E R

*LA NOVELA NORTEAMERICANA
MODERNA*

N O T A S

Victoria Ocampo: Roger Caillois ☆ *Pedro Henríquez Ureña:* Centenarios ☆ *Francisco Luis Bernárdez:* Rosalía Castro ☆ TEATRO ☆ *Luis de Elizalde (h.):* "La Comédie Française" en el Odeón ☆ *Eduardo González Lanuza:* "Orfeo" de Cocteau, en el Teatro del Pueblo ☆ CRÍTICA DE ARTE ☆ *Julio E. Payró:* Exposición de pintura francesa ☆
CUESTIONES CIENTÍFICAS DE NUESTRO TIEMPO ☆ *José Babini:* Lenguaje científico y lenguaje lírico ☆ CALENDARIO

L A G L O R I A

Le conocíamos un poco, creíamos conocerle. La lectura de sus papeles póstumos —murió en 1930— nos lo revela muy distinto. Había ciertamente que contar con ello, y sin embargo uno se queda sorprendido. Y es que todo en sus libros —y especialmente en los más sinceros— parecía deber excluir las preocupaciones que delata su diario íntimo. Quizá el secreto de tan curiosa diferencia se oculta en los pasajes de estos cuadernos que creemos poder transcribir aquí. De estos fragmentos, de fechas diversas, no veremos desprenderse conclusiones del todo claras: hay demasiadas contradicciones. Pero esto es lo que puede interesar. Una actitud tan profundamente ambigua ante la gloria no se da sin mantener entre un autor y sus lectores los más curiosos equívocos. Ahora, tal vez sea ésta la actitud de la mayor parte de los escritores modernos.

“Yo he vivido para la gloria —dice el príncipe Andrés— ¿y qué es la gloria si no es también el amor al prójimo, el deseo de serle útil y de merecer sus alabanzas? Yo he vivido, pues, para los demás, y mi existencia está perdida, perdida sin retorno; desde que vivo para mí, estoy más tranquilo... ¡Los demás son el prójimo, como la princesa

María y tú le llamáis, el prójimo, esa gran fuente de iniquidad y de mal! El prójimo ¿sabes tú? son tus campesinos de Kiew que sueñas con colmar de beneficios". (TOLSTOI: *La Guerra y la Paz*).

Esta página me había seducido por su mal humor. Al copiarla yo no veo en ella más que sofismas. No, la gloria no es el amor al prójimo, sino el desprecio. El príncipe Andrés no ha encontrado prójimos porque sólo ha buscado un público. Es el público el que da la gloria a quien lo desprecia bastante como para adularlo, mientras que la princesa María, que ha verdaderamente amado a su prójimo, no ha recibido gloria de él ni se la pedía. Por eso, ella no cree haber perdido su vida.

Liszt, al terminar un concierto triunfal, se inclina y dice en alta voz: "Yo, no es preciso decirlo, soy el servidor del público". A esto es a lo que se da la gloria. Y los que no la mendigan corren el gran peligro de hacerse antipáticos. Jamás la multitud ha juzgado ridículo que se ostente un amor a la gloria incluso excesivo para el talento que se tiene. Acaso ella no considere gloriosos sino a los que se cuidan ellos mismos de hablar de su gloria (...) ¹.

Chateaubriand tuvo gloria, mas no Stendhal. La tuvo Madame de Staël mas no Constant (como escritor). Ahora bien: nadie lee ya *Los Mártires* ni *Corina*, y todo el mundo cree amar *La Cartuja* y *Adolfo*. Pero este cambio total de juicio sobre el talento no implica que se cambie de juicio sobre la gloria. La gloria es, pues, un mito: yo entiendo que su poder y su amplitud no dependen de razón alguna e incluso parecen no soportarla. *Fama crescit eundo; minuit praesentia faman*. Toda

¹ Omitimos aquí algunas líneas que aluden a dos de nuestros contemporáneos.

gloria es pues enajenada. La de un Chateaubriand no es de él ni de su obra sino del público que se la presta porque primero el autor se prestó a ello. En cuanto a mí, soy demasiado egoísta para dejarme conducir a ese juego. Me sentiría desposeído. Y es que yo quiero ser amado por mí mismo tal como soy, y no tal como me desea su gusto sentimental del “Arte”.

¡Pero cómo rebota y se complica todo! ¿Carecería de orgullo el que quiere la gloria? ¿Sería él más humilde que yo? Y el orgulloso que soy yo ¿no da una prueba de amor a su público al exigir de él más nobleza? Decir: yo desdén la gloria, es decir: yo os desdén a vosotros que dáis la gloria al precio de una complacencia. Pero es también decir: os amo, puesto que os espero menos vulgares de lo que sois.

El que no quiere la gloria tal como la da una multitud a quien la lisonjea, ¿no es que quiere la gloria tal como él sólo sería capaz de concedérsela a sí mismo?

La idea moderna de la gloria nos viene —creo— del Renacimiento. Glorioso es quien se afirma por diferente, más bien que por excelente. Es pues *el individuo que se distingue* —no importa en qué—. (Los crímenes cometidos para adquirir la gloria eran frecuentes en la Italia del siglo XV). La necesidad de gloria nace de una especie de enfermedad del sentido social. Es lo contrario del amor al prójimo. El individuo que busca la gloria no se cuida ni tiene incluso conciencia del vecino a quien podría ayudar (éste es el prójimo), sino del vecino a quien puede utilizar. Busca admiradores, *confirmadores* de su ser. Y es que el acto de separarse de una comunión o de una comunidad

separa también de sí, y se experimenta entonces la necesidad de hacerse confirmar.

Un hombre en comunión activa con los hombres que le rodean no pensaría en buscar la gloria. Pues la gloria es lo que separa. Buscaría la excelencia en su rango y según su estrella. Así los héroes y los reyes son los autores de su esplendor. Ellos dan y no piden nada. Y lo que dan ellos hace toda la fama del pueblo. (Actualmente se observa lo inverso: es el abandono de la multitud lo que hace la gloria de un hombre).

La gloria antigua era viril, como la dádiva. Alejandro, ejemplar más bello que todos, más fuerte y más feliz que todos, no estaba separado sino en la cima. Su gloria estaba en su destino, en prenda de una medida universal que sus acciones colmaban exactamente. Pero nuestra gloria no podría ser medida: es un rumor, es una publicidad, una especie de inflación provisoria. No es grande sino exagerada, móvil, nerviosa, sentimental. Y he aquí todavía lo más grave: que se la siente como aduladora. Se trata pues de algo vulgar. De hecho yo no conozco gloria moderna de la cual no se pudiese demostrar por qué medios fué alcanzada: siempre al precio de una vulgaridad (zonas de bajeza en d'Annunzio: ahí, y no en la belleza de su obra, es donde su gloria se ha constituido).

Y sin embargo yo me he sorprendido a mí mismo deseando una gloria que no me hastiaría. No la de ellos, sino la que yo podría alcanzar por mi obra y tal como la conozco desde siempre yo, sólo yo.

Un dios no tiene necesidad de adoradores para resplandecer y

alegrarse de su ser. Sí; es éste sin duda el privilegio de un dios. Y la verdadera gloria.

¿Qué es el *incógnito*? Alguien hay allí que tiene valor, pero se le ignora. La gloria moderna es aproximadamente lo inverso. Pero ¿darse el aire de renunciar al incógnito no será, precisamente, el mejor medio de salvarlo?

Otra ventaja de la gloria: confiere el derecho a ser banal. Tanto peor si muchos abusan.

Hipótesis: la experiencia íntima de la gloria precede siempre a la gloria real (incluso aunque ésta no haya de llegar nunca).

Muchos hombres no conciben que pueda confesarse la propia vanidad, o bien creen que sería ingenuo; y si uno confiesa su orgullo, creen que es por vanidad...

Yo soy hombre: por consiguiente vanidoso, ingenuo, retorcido, orgulloso, etcétera. ¿Qué ventaja hay en fingir? Es la más tonta vanidad, sin duda, intentar hacer creer que se está exento de vanidad. Si uno condena su propia vanidad, lo mejor para desembarazarse de ella será hablar de ella abiertamente. Como un mentiroso que dijera: "Os advierto que voy a mentir —por tal y tal razón fácilmente comprobables". Esto sería instructivo y divertido.

Yo deseo mi gloria y jamás lo confieso —me hago el modesto—. ¿De dónde viene este pudor?

No quiero la gloria para deslumbraros a vosotros, a quienes amo

y que me conocéis. Sabéis quién soy, y si un día os enteráis de que tengo gloria, ¿qué sabréis entonces de esencial que desde ahora no sepáis? ¿O es que os engañaríais, creyendo por otros lo que no creéis por vosotros mismos? Y yo no quiero el error. O bien ¿quiero yo ese error?

Sí, yo quiero eso... —pero no como un error.

¿Qué es, pues, esto de la “gloria”, cuya pronunciación —por poco énfasis que le preste— me hace venir las lágrimas a los ojos? Gloria y luz, gloria y misterio, gloria y muerte luminosa, gloria y este triunfal acuerdo clamado, o este instante, más bien, que se halla en el umbral de su fundamental resolución. ¿Qué es este umbral y qué nos abren, sobre qué cielo, las sinfonías?

No me atrevo a decir que quiero ser Dios. Ésa sería sin embargo *mi* verdad, la verdad de mi mentira, una verdad que no lo es. ¿Es a causa de que mi nombre es mentira, que yo quisiera la gloria y no sé por qué?

No se atreve uno a saber por qué...

Lo que no me atrevo a saber es angustia. Angustia es el nombre del secreto a que sirvo sin osar servirle, porque yo sé que su nombre es mentira y que eso es lo que soy, que no soy nada.

Por eso Dios es mi adversario. Es él sólo quien se opone a mi gloria y quien me salva, a pesar mío, de mi triunfo. No hay más que un solo Dios, el que dice Yo soy. Éste será Dios o seré yo. Si soy yo el que eso es, eso no será nada. Si es Dios, nada seré yo. Si Dios me mata, él será todo y todo será. ¡Así, oh Dios, libradme de la gloria!

Pero esta plegaria me sacude todavía como la gloria...

DENIS DE ROUGEMONT

LA BIBLIOTECA TOTAL

El capricho o imaginación o utopía de la Biblioteca Total incluye ciertos rasgos, que no es difícil confundir con virtudes. Maravilla, en primer lugar, el mucho tiempo que tardaron los hombres en pensar esa idea. Ciertos ejemplos que Aristóteles atribuye a Demócrito y a Leucipo la prefiguran con claridad, pero su tardío inventor es Gustav Theodor Fechner y su primer expositor es Kurd Lasswitz. (Entre Demócrito de Abdera y Fechner de Leipzig fluyen —cargadamente— casi veinticuatro siglos de Europa). Sus conexiones son ilustres y múltiples: está relacionada con el atomismo y con el análisis combinatorio, con la tipografía y con el azar. En la obra *El certamen con la tortuga* (Berlín, 1929) el doctor Theodor Wolff juzga que es una derivación, o parodia, de la máquina mental de Raimundo Lulio; yo agregaría que es un avatar tipográfico de esa doctrina del Eterno Regreso que prohijada por los estoicos o por Blanqui, por los pitagóricos o por Nietzsche, regresa eternamente.

El más antiguo de los textos que la vislumbran está en el primer libro de la Metafísica de Aristóteles. Hablo de aquel pasaje que expone la cosmogonía de Leucipo: la formación del mundo por la fortuita conjunción de los átomos. El escritor observa que los átomos que esa conjetura requiere son homogéneos y que sus diferencias proceden de la posición, del orden o de la forma. Para ilustrar esas distinciones añade: *A difiere de N por la forma, AN de NA por el orden, Z de N por la posición.* En el tratado *De la generación y la corrupción*, quiere

acordar la variedad de las cosas visibles con la simplicidad de los átomos y razona que una tragedia consta de iguales elementos que una comedia — es decir, de las veinticuatro letras del alfabeto.

Pasan trescientos años y Marco Tulio Cicerón compone un indeciso diálogo escéptico y lo titula irónicamente *De la naturaleza de los dioses*. En el segundo libro, uno de los interlocutores arguye: *No me admiro que haya alguien que se persuade de que ciertos cuerpos sólidos e individuales son arrastrados por la fuerza de la gravedad, resultando del concurso fortuito de estos cuerpos el mundo hermosísimo que vemos. El que juzga posible esto, también podrá creer que si se arrojan a bulto innumerables caracteres de oro, con las veintiuna letras del alfabeto, pueden resultar estampados los Anales de Ennio. Ignoro si la casualidad podrá hacer que se lea un solo verso*¹.

La imagen tipográfica de Cicerón logra una larga vida. A mediados del siglo diecisiete, figura en un discurso académico de Pascal; Swift, a principio del dieciocho, la destaca en el preámbulo de su indignado *Ensayo trivial sobre las facultades del alma*, que es un museo de lugares comunes — como el futuro *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert.

Siglo y medio más tarde, tres hombres justifican a Demócrito y refutan a Cicerón. En tan desaforado espacio de tiempo, el vocabulario y las metáforas de la polémica son distintos. Huxley (que es uno de esos hombres) no dice que los “caracteres de oro” acabarán por componer un verso latino, si los arrojan un número suficiente de veces; dice que media docena de monos, provistos de máquinas de escribir, producirán en unas cuantas eternidades todos los libros que contiene el British Museum². Lewis Carroll (que es otro de los refutadores) observa en la segunda parte de la extraordinaria novela onírica *Sylvie and*

¹ No teniendo a la vista el original, copio la versión española de Menéndez y Pelayo (*Obras completas de Marco Tulio Cicerón*, tomo tercero, página 88). Deussen y Mauthner hablan de una bolsa de letras y no dicen que estas son de oro; no es imposible que el “ilustre bibliófago” haya donado el oro y haya retirado la bolsa.

² Bastaría, en rigor, con un solo mono inmortal.

Bruno —año de 1893— que siendo limitado el número de palabras que comprende un idioma, lo es asimismo el de sus combinaciones posibles o sea el de sus libros. *Muy pronto* (dice) *los literatos no se preguntarán ¿Qué libro escribiré? sino ¿Cuál libro?* Lasswitz, animado por Fechner, imagina la Biblioteca Total. Publica su invención en el tomo de relatos fantásticos *Traumkristalle*.

La idea básica de Lasswitz es la de Carroll, pero los elementos de su juego son los universales símbolos ortográficos, no las palabras de un idioma. El número de tales elementos —letras, espacios, llaves, puntos suspensivos, guarismos— es reducido y puede reducirse algo más. El alfabeto puede renunciar a la *cu* (que es del todo superflua), a la *equis* (que es una abreviatura) y a todas las letras mayúsculas. Pueden eliminarse los algoritmos del sistema decimal de numeración o reducirse a dos, como en la notación binaria de Leibniz. Puede limitarse la puntuación a la coma y al punto. Puede no haber acentos, como en latín. A fuerza de simplificaciones análogas, llega Kurd Lasswitz a veinticinco símbolos suficientes (veintidós letras, el espacio, el punto, la coma) cuyas variaciones con repetición abarcan todo lo que es dable expresar: en todas las lenguas. El conjunto de tales variaciones integraría una Biblioteca Total, de tamaño astronómico. Lasswitz insta a los hombres a producir mecánicamente esa Biblioteca inhumana, que organizaría el azar y que eliminaría a la inteligencia. (*El certamen con la tortuga* de Theodor Wolff expone la ejecución y las dimensiones de esa obra imposible).

Todo estará en sus ciegos volúmenes. Todo: la historia minuciosa del porvenir, *Los egipcios* de Esquilo, el número preciso de veces que las aguas del Ganges han reflejado el vuelo de un halcón, el secreto y verdadero nombre de Roma, la enciclopedia que hubiera edificado Novalis, mis sueños y entresueños en el alba del catorce de agosto de 1934, la demostración del teorema de Pierre Fermat, los no escritos capítulos de *Edwin Drood*, esos mismos capítulos traducidos al idioma que hablaron los garamantas, las paradojas que ideó Berkeley acerca

del Tiempo y que no publicó, los libros de hierro de Urizen, las prematuras epifanías de Stephen Dedalus que antes de un ciclo de mil años nada querrían decir, el evangelio gnóstico de Basílides, el cantar que cantaron las sirenas, el catálogo fiel de la Biblioteca, la demostración de la falacia de ese catálogo. Todo, pero por una línea razonable o una justa noticia habrá millones de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias. Todo, pero las generaciones de los hombres pueden pasar sin que los anaqueles vertiginosos —los anaqueles que obliteran el día y en los que habita el caos— les hayan otorgado una página tolerable.

Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. Ha inventado el Infierno, ha inventado la predestinación al Infierno, ha imaginado las ideas platónicas, la quimera, la esfinge, los anormales números transfinitos (donde la parte no es menos copiosa que el todo), las máscaras, los espejos, las óperas, la teratológica Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espectro insoluble, articulados en un solo organismo... Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira.

JORGE LUIS BORGES

S E P T I E M B R E A R D I D O

En aquel sangriento crepúsculo de septiembre, en aquella siega de sesenta y dos días sin lluvia, había corrido como llamarada sobre los campos resecos —el rumor, el cuento, lo que fuese. Se trataba de miss Minnie Cooper y un negro. Estupro, vejamen, sobresalto: ninguno de los hombres que llenaba la barbería en el atardecer del sábado —mientras el ventilador del techo agitaba sin refrescar el aire viciado, arrojando sobre ellos oleadas de pomada rancia y de lociones o de sus alientos y olores igualmente rancios— sabía con exactitud lo que había ocurrido.

—Pero con seguridad no fué Will Mayes —decía un peluquero. Era un hombre de edad madura, delgado, con piel color arena y rostro apacible: afeitaba a un cliente—. Conozco bien a Will Mayes. Ese negro es buena persona. Conozco también a miss Minnie Cooper.

—¿Qué sabe usted de ella? —interrogó otro barbero.

—¿Quién es? —preguntó un cliente—. ¿Alguna muchacha?

—No —repuso el barbero—. Debe andar por los cuarenta y es soltera. Es por eso que no creo...

—¡Al diablo lo que usted crea! —exclamó un joven robusto que llevaba una camisa de seda manchada de sudor—. ¿No tiene para usted más valor la palabra de una mujer blanca que la de un negro?

—No creo que Will Mayes haya hecho eso —contestó el barbero—. Conozco a Will Mayes.

—Entonces tal vez sepa usted quién lo ha hecho. ¡Tal vez ya usted le ha permitido escapar del pueblo, maldito ayuda-negros!

—No creo que nadie haya hecho nada. No creo que haya pasado nada. Ustedes saben que las mujeres que empiezan a volverse solteronas no admiten que un hombre pueda...

—Usted es indigno de ser blanco —afirmó el cliente del barbero moviéndose bajo la toalla.

El joven se puso de pie de un salto.

—¿Así que no lo cree usted? —interpeló—. ¿Acusa usted de mentira a una blanca?

El barbero sostuvo la navaja sobre el cliente casi levantado. No miró a su alrededor.

—Es este tiempo atroz —dijo otro—. Es capaz de forzar a un hombre a hacer cualquier cosa. Hasta con esa mujer.

Nadie rió. El barbero repitió en su tono suave y obstinado:

—No acuso a nadie de nada. Pero sé, y ustedes también saben, que una mujer que nunca...

—¡Maldito ayuda-negros! —gritó el joven.

—¡Cállate, Butch —dijo otro—. Conoceremos los hechos a tiempo suficiente para actuar.

—¿Quién? ¿Quién conocerá los hechos? —vociferó el joven—. ¡Al infierno con los hechos! Yo...

—Usted es un verdadero blanco —dijo el cliente. Con su espumosa barba parecía un pordiosero de cinematógrafo—. Dígales usted que si no hay hombres en este pueblo pueden contar conmigo, aunque sólo sea un viajante y esté aquí de paso.

—Tienen razón, muchachos —dijo el barbero—. Primero hay que averiguar la verdad. Yo conozco a Will Mayes.

—¡Por el demonio! —chilló el joven—. Pensar que un hombre blanco de este pueblo...

—Cállate, Butch —dijo el otro—. Hay tiempo...

El cliente calló y miró a quien hablaba.

—¿Sostiene usted que algo justifica a un negro para atacar a una mujer blanca? ¿Cómo puede usted, siendo blanco, soportarlo? Haría usted mejor en volver al norte, de donde ha salido. En el sur no queremos gente de su calaña.

—¿De qué norte habla? —preguntó el otro—. Soy nacido y educado en este pueblo.

—¡Por Dios! —exclamó el joven. Miró alrededor con una mirada violenta y frustrada, como tratando de recordar lo que quería decir o hacer, y secó con la manga su cara sudorosa:

—¡Condenación si he de permitir que una mujer blanca!...

—Ya verán, Jack —dijo el viajante—. ¡Por Dios que si ellos!...

La puerta se abrió con furia. Un hombre se detuvo en el umbral: las piernas abiertas y el cuerpo fácil. Su camisa blanca estaba abierta sobre la garganta y llevaba un sombrero de fieltro. Su mirada, rabiosa y audaz, envolvió el grupo. Se llamaba McLendon. Durante la guerra había acaudillado tropas en Francia, siendo condecorado por su valor.

—Muy bien —dijo—. ¿Van ustedes a quedarse aquí sentados y permitir que un negro viole una mujer blanca en las calles de Jefferson?

Butch se levantó nuevamente. La seda de la camisa se adhería a sus gordos hombros. En cada axila ostentaba una media luna oscura.

—¡Eso mismo les decía! Eso es lo que yo...

—¿Ha sucedido realmente? —preguntó un tercero—. No es el primer hombre que la asusta, según dice Hawkshaw. ¿No se habló, hace cerca de un año, de un hombre que la espiaba desnudarse desde el techo de la cocina?

—¿Cómo? —preguntó el cliente—. ¿Cómo es eso?—. El peluquero lo forzó a sentarse lentamente. Se serenaba al inclinarse, pero

aún mantenía la cabeza en alto, mientras el peluquero lo presionaba para tenerlo quieto en el sillón.

McLendon se volvió hacia el tercer cliente:

—¿Que si sucedió? ¿Qué diablos importa que haya sucedido o no? ¿O es que vamos a permitir que los negros se envalentonen hasta que alguno lo haga realmente?

—¡Eso es lo que digo! —gritó Butch. Pronunció un juramento largo, violento, obtuso.

—¡Vamos! —dijo un cuarto—. No tanta charla. No griten tanto.

—Claro —dijo McLendon—. ¿Para qué hablar? Ya he dicho lo que tenía que decir. ¿Quién está conmigo?—. Se apoyó sobre los talones, haciendo vagar su mirada.

El peluquero echó atrás la cara del viajante y levantó la navaja:

—Primero averigüen lo que ha pasado, muchachos. Conozco a Will Mayes: él no fué. Llamemos al comisario y hagamos las cosas bien.

McLendon volvió hacia él su cara rígida, furiosa. El peluquero no bajó la vista. Parecían hombres de diferentes razas. Los otros peluqueros interrumpieron también el trabajo sobre los clientes reclinados.

—¿Quiere decir, pues —dijo McLendon— que vale más para usted la palabra de un negro que la de una mujer blanca? ¡Usted es un inmundo ayuda-negros!...

El tercer cliente se levantó y detuvo el brazo de McLendon: había sido también soldado.

—Calma, calma. Esto hay que meditarlo. ¿Quién puede saber lo que ha sucedido en realidad?

—¡Qué meditar ni qué diablos!—. McLendon se soltó el brazo—. Todos los que estén conmigo que se levanten. Y los que no estén...—. Miró otra vez vagamente, pasando la manga por su rostro.

Tres hombres se levantaron: el viajante entre ellos.

—Sáqueme este trapo —dijo tironeando de la toalla alrededor de

su cuello—. Estoy con él. No soy del pueblo, pero, Dios mediante, no he de permitir que nuestras madres y esposas y hermanas...—. Refregó la toalla contra su cara y la arrojó al suelo.

McLendon, de pie, insultó a los demás. Otro hombre se levantó. El único que quedaba se revolvió molesto en el sillón, sin mirar a nadie; los otros, uno a uno, le rodearon.

El peluquero levantó la toalla del suelo y empezó a doblarla cuidadosamente.

—Vamos, muchachos, no hagan eso. Will Mayes no hizo nada. Estoy seguro.

—Vamos —dijo McLendon dándose vuelta. En el bolsillo posterior sobresalía el mango de una voluminosa pistola. Salieron. La puerta sonó secamente detrás de ellos, vibrante en el aire muerto.

El barbero limpió su navaja rápida y delicadamente, la guardó, corrió al fondo y descolgó el sombrero de la pared.

—Volveré en cuanto pueda —dijo a los otros barberos—. No puedo dejar...—. Desapareció corriendo. Los otros dos barberos le siguieron hasta la puerta, sosteniéndola cuando iba a rebotar, asomándose y mirando la calle, buscándolo. El aire estaba quieto y muerto. Dejaba un sabor metálico en la base de la lengua.

—No puede hacer nada —dijo el primero.

El segundo repetía entre dientes, sin abrir la boca:

—Jesús, Jesús...

—Will Mayes o Hawkshaw cuentan igual si MacLendon está enojado.

—Jesús, Jesús... —murmuraba el otro.

—¿Crees que realmente haya hecho eso? —preguntó el primero.

II

Tenía treinta y ocho o treinta y nueve años. Vivía en una casa pequeña con una madre inválida y una tía flaca, persistente, cetrina. Todas las mañanas, entre diez y once, aparecía en el pórtico, llevando una cofia de lazos y balanceándose en la mecedora hasta mediodía. Después de la comida de la tarde descansaba un rato, esperando que empezara a refrescar. Luego, con uno de los tres o cuatro vestidos de muselina que se hacía cada verano, iba al pueblo y pasaba el fin de la tarde recorriendo tiendas con otras señoras que manoseaban mercaderías y discutían precios con voces frías, rápidas, sin ninguna intención de comprar.

Pertenecía a la clase acomodada —no de la mejor sociedad de Jefferson, pero sí de gente respetable, considerada. Y era escasamente bien parecida, con un fulgor suavemente marchito en sus movimientos y en sus vestidos. En la juventud había tenido un cuerpo delgado, nervioso y de una rígida vivacidad que le permitió por cierto tiempo ocupar un puesto elevado en la vida social de Jefferson —representada por las reuniones de la escuela secundaria y por la vida social eclesiástica— mientras sus contemporáneos fueron lo suficientemente jóvenes para no percibir diferencias de clase.

Fué ella la última en comprender que iba perdiendo terreno. Aquellos entre los cuales había sido como una llama luciente y alta empezaban a aprender el placer del snobismo —los hombres— y del desquite —las mujeres—. Fué entonces cuando su mirada comenzó a adquirir esa expresión fulgurante y marchita. Siguió así yendo a reuniones, paseando su apariencia en vestíbulos sombríos, en céspedes veraniegos, como una bandera o una máscara, con aquella frustración furiosa y verdadera en los ojos. Una tarde, en una fiesta, oyó el cuchicheo

de unos estudiantes, un joven y dos muchachas: jamás aceptó otra invitación.

Vió a las chicas que habían crecido con ella casarse, tener hogar, hijos; pero ningún hombre la solicitó y los hijos de sus amigas la llamaron "tía" durante largos años, mientras las madres contaban a los hijos cuán popular había sido "tiíta" Minnie de muchacha. Por entonces el pueblo empezó a verla en automóvil, las tardes de domingo, con el cajero del banco. Era éste un hombre viudo de unos cuarenta años, rubicundo, que traía siempre consigo un ligero olor a peluquería o a whisky. Era propietario del primer automóvil que conoció el pueblo, un trotamundos de color rojo. Minnie usó la primera gorra con velos —de moda para salir en auto— que conoció el pueblo. Por entonces algunas gentes empezaron a decir: "¡Pobre Minnie!". "Pero es bastante crecida para saber lo que hace", dijeron otras. Fué también por entonces que pidió a sus antiguas condiscípulas que los niños la llamaran "prima" y no "tía".

Habían pasado doce años desde que la opinión pública la acusó de inmoralidad, y ocho desde que el cajero se trasladó al banco de Memphis para no volver más que en las navidades, por un solo día, que pasaba en un club de caza junto al río. Un club de hombres solteros. A través de las cortinas los vecinos espiaban el paso de los hombres, y en las visitas de ese día de Navidad contaban a Minnie lo bien que se conservaba el cajero, lo que se decía sobre el mucho dinero que ganaba, acechando con ojos ardientes, secretos, su cara ardiente, macilenta. Por lo general, a esa hora su aliento hedía a whisky. Se lo vendía un muchacho empleado en la heladería: "¡Claro! Lo compro para la vieja. La pobre tiene derecho a divertirse un poquito".

La madre ocupaba ahora cuarto en común con ella. La escuálida tía dirigía la casa. Frente a aquellos vestidos detonantes, los días perezosos y vacíos de Minnie tenían algo de furiosa irrealidad. No salía ahora más que con mujeres, sus vecinas, a las secciones vespertinas de

cine. Por las tardes vestía cualquiera de sus vestidos nuevos y recorría el pueblo sola, mientras sus jóvenes “primas” vagabundeaban en los crepúsculos, con sus cabezas suaves, sedosas, sus brazos esbeltos y torpes, sus insultantes caderas. Se colgaban unas a otras, gritando y sofocando risas; o se unían a los muchachos en la heladería. En tanto, ella pasaba frente a las abigarradas vidrieras de los almacenes o junto a los zaguanes, donde hombres sentados y perezosos ya ni siquiera la seguían con la vista.

III

El peluquero recorrió rápidamente la calle en la que aislados faroles, rodeados de insectos, fulguraban en suspensión rígida y altísima sobre la atmósfera muerta. El día había fenecido en un sudario de polvo y encima de la plaza oscurecida, rica de polvo usado, el cielo era tan claro como el interior de una campana de bronce. Muy bajo, hacia el este, se divisaba el anuncio de una luna de cera.

Cuando los alcanzó, McLendon y los otros tres hombres entraban a un automóvil detenido en un callejón. McLendon bajó su cabezota, mirando por encima del grupo.

—¿Has cambiado de parecer, eh? —dijo—. ¡Has hecho bien! Porque mañana en cuanto se enteren en el pueblo de cómo hablaste hoy...

—Bueno, bueno —dijo el ex combatiente—. No hay nada en contra de Hawkshaw. ¡Arriba, Hawk, entra!

—Will Mayes no ha hecho nada, muchachos —dijo el peluquero—. No creo que nadie lo haya hecho. Ustedes saben tan bien como yo que en nuestro pueblo tenemos los mejores negros. Y ya sabemos que una mujer es capaz de imaginar cosas de los hombres cuando no hay motivo, y me parece que miss Minnie...

—Claro, naturalmente —dijo el soldado— no haremos más que charlar con él un poquito...

—¡Nada de charlas! —dijo Butch—. Cuando hayamos terminado con el...

—¡Cállese, por favor! —exclamó el soldado—. ¿Quiere usted que todo el mundo...?

—¡Diga lo que quiera! —gritó McLendon—. Gríteles a todos los hijos de p... que permiten que una mujer blanca...

—Vamos, vamos. Ahí llega el otro coche—. El segundo coche surgió entre una nube de polvo en la boca del callejón. McLendon saltó a su automóvil y empuñó el volante. El polvo parecía niebla sobre la calle. Los faroles callejeros colgaban como rodeados de un nimbo de agua. Se dirigieron fuera del pueblo.

El surcado camino se doblaba en ángulos rectos. El polvo colgaba sobre él y sobre todo el campo. El sombrío bulto de la fábrica de hielo, donde el negro Will Mayes trabajaba de sereno, se erguía contra el cielo.

—Mejor que paremos aquí, ¿no?— preguntó el soldado. McLendon no contestó. Avanzó el coche y lo detuvo de repente: los faros delanteros brillaban sobre una pared vacía.

—Oigan, muchachos —dijo el peluquero— si lo encontramos aquí, ¿no es prueba suficiente de que no ha hecho nada? De haberlo hecho habría huído. ¿No ven que es evidente?

El segundo coche se detuvo. McLendon bajó. Butch corría a su lado.

—¡Oigan!— gritó el peluquero.

—¡Apaguen las luces! —gritó McLendon. Descendía la oscuridad sin aliento. No había más ruido que el de los pulmones de los hombres rebuscando aire entre el polvo abrasado que los envolvía desde

hacía dos meses; se oyó después el susurro amortiguado de los pasos de McLendon y Butch. Algo más tarde la voz de McLendon:

—¡Will! ¡Will!

Debajo del oriente se intensificaba la pálida hemorragia de la luna. El polvo levantábase sobre las cuestas plateando el aire, de tal manera que les parecía vivir y respirar en un recipiente de plomo derretido. No había ruidos de pájaros nocturnos o insectos; se oían las respiraciones, y en los automóviles un leve latir de metal que se contrae. Cuando los cuerpos se tocaban parecían empapados en sudor seco, porque ya no se sentía humedad.

—¡Cristo! —dijo una voz— ¡Salgamos de aquí!

Pero no se movieron hasta que ruidos vagos comenzaron a llenar la oscuridad que les enfrentaba. Entonces, inmóviles, esperaron en la oscuridad sin aire. De pronto se oyó otro sonido: un resoplido, una sibilante expulsión de aire, y los juramentos que mascullaba McLendon. Se detuvieron un momento más y luego corrieron hacia adelante. Corrieron en un grupo torpe, como huyendo de algo.

—Matemos, matemos al hijo de...— murmuró una voz. McLendon los hizo retroceder.

—Aquí no —dijo—. Metámoslo en el coche.

—¡Matemos al negro! ¡Matemos al...!— repetía la voz. Lo arrastraron hasta el coche. El peluquero esperaba a un lado. Se sintió bañado en sudor; comprendió que se mareaba y que su estómago se descomponía.

—¿Qué pasa, señores? —preguntaba el negro—. Juro que no he hecho nada. Lo juro por Dios, míster John.

Alguien suministró unas esposas. Como si fuera un poste quieto, se movían atareados alrededor del negro, rápidos, asiduos, estorbándose. El negro aceptó las esposas mientras miraba prontas y repetidas veces una a una de las opacas caras.

—¿Quién hay aquí, señores?— preguntaba procurando escudriñar los rostros, acercándose tanto que los hombres pudieron sentir su aliento y el vaho de su sudor. Pronunció un nombre o dos.

—¿Qué creen ustedes que he hecho, míster John?

McLendon abrió la puerta del coche.

—¡Entra!— dijo. El negro no se movió.

—¿Qué me van ha hacer, míster John? Yo no he hecho nada. Señores: yo no hice nada. Lo juro ante Dios —. Pronunció otro nombre.

McLendon golpeó al negro. Los demás lanzaron su contenido aliento en silbidos secos y le golpearon desatinadamente. Entonces él se volvió maldiciendo y chillando y balanceó sus manos esposadas entre los rostros, pegando; e hirió al peluquero en la boca, y el peluquero le golpeó también. “¡Éntrenlo de una vez!” dijo McLendon. Todos lo empujaron. El negro cesó de luchar, subió al coche y se sentó quieto, mientras los hombres ocupaban sus puestos. Se sentó entre el peluquero y el soldado, acurrucándose para no tocarles, mientras sus ojos vagaban prontos y constantes de cara a cara. Butch se colgó al guardabarros. El coche partió. El peluquero se limpió los labios con el pañuelo.

—¿Qué te ocurre, Hawk?— preguntó el soldado.

—Nada— repuso el barbero. Tomaron el camino principal y se alejaron del pueblo. El segundo coche sobresalió del polvo. Se alejaban aumentando la velocidad: la última línea de casas quedó detrás.

—¡Diablos! ¡Este negro hiede!— exclamó el soldado.

—Ya arreglaremos eso— dijo el viajante que se sentaba frente a McLendon. Butch lanzó un juramento contra el aire caldeado que embestía al coche. El peluquero se echó delante súbitamente y tocó el brazo de McLendon.

—Déjeme bajar, John— dijo.

—Salta, ayuda-negros— contestó McLendon sin volver la cabeza.

Aumentó la velocidad. Detrás de ellos brillaban entre el polvo las luces sin origen del segundo coche. McLendon tomó un camino transversal. Era una ruta en desuso, llena de surcos, que conducía a un horno de ladrillos abandonado: unos montículos rojizos, cubiertos de cizaña y cubos de vino desfondados. El terreno sirvió para pastar en una época, hasta que el propietario echó de menos una mula. Removió los cubos con un largo palo pero no pudo tocar fondo.

—Mister Henry...

—Salta, pues— repitió McLendon lanzando el coche entre los surcos. El negro al lado del peluquero habló entonces:

—Mister Henry...

El barbero se sentó más adelante. El estrecho túnel del camino desapareció rápido. El movimiento era como el de un horno apagándose: más fresco, pero muerto. El coche saltaba de surco en surco.

—Mister Henry— dijo el negro.

El peluquero comenzó a tironear locamente el manubrio de la portezuela.

—¡Haga usted el favor!— dijo el soldado, pero el peluquero había abierto la portezuela de un puntapié y estaba ya en el guardabarros. El soldado se abalanzó sobre el cuerpo del negro e intentó cogerle, pero ya el peluquero había saltado. El coche no disminuyó la velocidad.

El ímpetu de la caída le tiró, aplastando los hierbajos polvorientos, hasta la zanja. Bocanadas de polvo le rodeaban. Y yació jadeante y curvado sobre unos tallos ardidos y sin savia que crepitaban insistentemente a cada uno de sus movimientos. Hasta que pasó el segundo coche desvaneciéndose. Se levantó entonces y cojeando, cepillándose la ropa con las manos, alcanzó el camino que llevaba al pueblo. La luna estaba mucho más alta, libre por fin de polvo, y después de un rato las luces del pueblo lucieron entre la tolvana. Seguía aproximándose, rengueando.

Oyó por fin los coches, y el reflejo de sus faros creció delante de él sobre el polvo, y él dejó el camino y se acurrucó otra vez entre las malezas. Hasta que pasaron. El coche de McLendon venía último ahora. Había en él cuatro personas y Butch no ocupaba el guardabarros.

Pasaron; el polvo los tragó; la luz y el sonido murieron a lo lejos. El polvo que levantaron flotó en el aire un tiempo y después el polvo eterno lo absorbió. El peluquero trepó nuevamente al camino y cojeando marchó hacia el pueblo.

IV

Mientras se vestía para la cena del sábado experimentaba una especie de fiebre de la carne. Sus manos temblaban buscando los ojales, sus ojos tenían una expresión afiebrada, su pelo se enredaba, crujía bajo el peine. Mientras se vestía las amigas pidieron para verla y sentadas la rodearon, en tanto ella desdoblaba su fina ropa interior, sus medias, su vestido de muselina. “¿Te encuentras fuerte para salir?” preguntaron, los ojos también brillantes, con un oscuro centelleo. “Cuando te recobres del golpe nos contarás todo lo que pasó. Todo lo que él hizo y dijo. Todo”.

En la oscuridad frondosa, caminando hacia la plaza, comenzó a respirar hondamente como un nadador que prepara la zambullida, hasta que cesó de temblar. Las cuatro caminaban despacio a causa del terrible calor y en atención a ella. Pero al acercarse a la plaza ella empezó a temblar de nuevo con la cabeza en alto, las manos pegadas a los costados, rodeada por murmullo de las voces también febriles y centelleantes como los ojos.

Entraron en la plaza, ella en medio del grupo, frágil con su vestido liviano. Temblaba mucho más. Caminaba más y más lentamente en-

tre los chicos comiendo helados, con la cabeza erguida y una provocación en el rostro macilento; pasó junto al hotel, y los hombres en mangas de camisa, sentados en sillas a lo largo de la vereda, miraron a su paso.

—Es ésa. La que va en el medio, vestida de rosa.

—¿Ésa? ¿Qué han hecho con el negro? ¿Lo han...?

—Naturalmente. Está muy bien.

—Muy bien. ¿Cómo?

—Sí... fué a hacer un viajecito.

Luego pasó por la puerta de la droguería donde holgazaneaban un grupo de jóvenes que requintaron sus sombreros y siguieron con la vista el movimiento de sus caderas y de sus piernas.

Continuaron ellas su marcha entre los saludos de los caballeros; las voces callaban deferentes, protectoras.

—¿Ves?— dijeron las amigas. Sus voces sonaron como un revoloteo prolongado, un quejido de sibilante alborozo:

—¡No hay un negro en la plaza! ¡Ni uno!

Llegaron al cine. Parecía un mundo de hadas en miniatura con su vestíbulo iluminado lleno de litografías en colores donde se representaban las pasmosas y terribles mutaciones de la vida. Sintió ella una comezón en los labios. En la oscuridad, cuando empezara la película, todo estaría bien; ella contendría la risa, así aquello no se desvanecía tan rápido, tan pronto. Y se apresuraron entre los rostros que se volvían y los murmullos sorprendidos, ocupando los sitios de costumbre frente a la tela de plata, desde donde podía ella ver las parejas de chicas y muchachos que entraban de dos en dos.

Se apagaron las luces; la pantalla se plateó y la vida empezó a desenvolverse hermosa, apasionada, triste, mientras los jóvenes y las muchachas entraban perfumados y cuchicheantes en la media luz; veía entrar las delicadas siluetas de las parejas de cuerpos esbeltos, desmañados, divinamente jóvenes, mientras más allá de ellos, inevitable, se

prolongaba el sueño de plata. Empezó a reírse. Cuando intentó contener las carcajadas aumentó el ruido; las cabezas comenzaron a volverse. Siempre riéndose, las amigas la levantaron y la sacaron fuera. Y permaneció en el cordón de la vereda riendo en un tono alto, sostenido, hasta que la empujaron dentro de un taxi.

Le quitaron la muselina rosa del vestido y la clara ropa interior y las medias; la metieron en cama con trozos de hielo en las sienes y enviaron por el médico. Pero nadie lo encontró, y entonces continuaron renovando el hielo, abanicándola, murmurando palabras tranquilizadoras. Cuando el hielo era nuevo cesaba de reír y yacía quieta un tiempo, gimiendo un poco. Después, la risa surgía nuevamente y la voz se elevaba en chillidos.

“¡Shhhhhhhhhh! ¡Shhhhhhhhhhhhhh!” decían renovando la bolsa de hielo, acariciándole los cabellos, buscando en ellos canas. “¡Pobre muchacha!” Y luego, entre sí: “¿Crees que realmente haya pasado algo?” Brillaban los ojos secretos, apasionados.

“¡Shhhhhhhhhh! ¡Pobre muchacha! ¡Pobre Minnie!”

V

A media noche McLendon llegó a su casita limpia y nueva. Era acicalada, fresca como una jaula de pájaros y casi igualmente pequeña con sus pinturas blancas y verdes. Detuvo el coche, subió al pórtico y entró. Su esposa abandonó la silla junto a la lámpara de lectura. McLendon sostuvo su mirada hasta que ella agachó la cabeza.

—¡Mira la hora!— dijo él levantando el brazo, indicando el reloj. La mujer se mantuvo frente a él, con la cabeza baja y una revista entre las manos. Tenía un rostro pálido, fatigado, atribulado.

—¿No te he dicho que no me esperes para espiar a qué hora llego?

—John— dijo ella. Dejó caer la revista. Erguido, él la miraba con sus ojos ardientes y su cara sudorosa.

—¿No te he dicho...?— El hombre se aproximó y entonces ella levantó la vista. Él la agarró de un hombro y ella, tranquila, siguió mirándolo.

—No John, no pude dormir... El calor..., algo. ¡John, por favor! ¡Me estás lastimando!

—¿No te he dicho?— La soltó arrojándola o golpeándola hacia la silla, y ella permaneció quieta y le observó rápidamente cuando dejó el cuarto.

El hombre atravesó la casa arrancándose la camisa, y en la oscuridad de las celosías del pórtico se detuvo y se refregó la cabeza y los hombros con ella; luego la tiró lejos. Sacó la pistola del bolsillo de la cadera y la colocó sobre una mesa. Después se echó sobre la cama y se quitó los zapatos. Se levantó y se bajó los pantalones. Todo su cuerpo sudaba otra vez, y buscó furiosamente la camisa. Cuando por fin la encontró, con ella enjugó su cuerpo y, oprimiéndose contra la celosía polvorienta, jadeó. No había movimiento, ni sonido, ni insectos. El sombrío mundo yacía agobiado bajo la luna fría y las desnudadas estrellas.

WILLIAM FAULKNER

LA NOVELA NORTEAMERICANA M O D E R N A ¹

Al ocuparme de la novela norteamericana moderna en los minutos que corresponden a la duración de una conferencia me es forzoso hacer un resumen. Para que este resumen no resulte una enumeración, como sucedería si tuviese que dedicarle a cada escritor el párrafo que le correspondería de acuerdo a los manuales literarios, me detendré en aquellos que, por un motivo u otro, han contribuido a que en mí se estructure la imagen formal y espiritual de esa tierra en donde, al presente, la fuerza creadora del hombre se expresa con mayor vigor, generosidad y eficacia; de ese continente en donde el soplo renovador que hoy estremece al mundo se humaniza sin perder su ímpetu.

Pero para situar a estos escritores que tienen actualmente, años más, lustros menos, la edad del Siglo, es necesario remontarnos a los comienzos de éste, cuando terminada la era que Mark Twain denominó, un tanto despectivamente, "dorada" (*gilded age*), los habitantes de los Estados Unidos miran hacia atrás, satisfechos de haber cumplido una jornada de trabajo, pero inquietos porque esa satisfacción no es completa: a través de ella se vislumbran problemas que nadie aún plantea; en ella laten angustias que todavía nadie formula. Tanto los nietos de los primeros pioneers, como los hijos del inmigrante, se preguntan: ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?

Emerson les ha dado sus ensayos, pidiéndoles que rompan con la tradición para obtener la libertad intelectual. Whitman les ha legado, bajo el título

¹ Conferencia pronunciada a pedido de la comisión organizadora de la "Exposición del libro norteamericano actual" en la Asociación "Amigos del Arte".

modesto de *Hojas de pasto*, unos poemas que son gritos de fe en América y en la vida, como afirmando que ambos términos son una y la misma cosa. Y a los escritores de entonces, puritanos y jabonosos, les dice que ante sus libros “cree oír, transmitida en eco desde un pico del lejano Oeste, la risa desdeñosa del genio de esos estados”. Whitman está en lo cierto, pues la herencia de los grandes novelistas veraces y líricos, la de Poe, Melville y Hawthorne, no ha sido cosechada sino por unos pocos. ¿Y qué es de éstos? Henry James, el psicólogo sutil, se destierra voluntariamente a Europa; Jack London, cansado de las ciudades de hierro, acude al llamado del salvaje y Mark Twain, que con burla titánica expresó su disconformismo, mirando correr los ríos se refugia en los recuerdos de infancia.

Pero he ahí que justamente en el primer año del siglo un hombre publica la novela que se necesita. Esta novela se llama *Sister Carrie*, y su autor, Theodore Dreiser, que tiene veintinueve años, es hijo de obreros alemanes. *Sister Carrie* es suprimida por la censura, así como lo será veinte años después otro libro de Dreiser: *Una tragedia americana*. Esto no impide que Dreiser sea hoy un clásico y que su *tragedia americana* sea incluida como libro de lectura en la lista de varias universidades. El espíritu estrictamente objetivo con que Dreiser estudió el fenómeno social de su época lo coloca a la cabeza de una tendencia dentro de la cual entroncan los mejores novelistas actuales, que no son, por cierto, total y únicamente objetivos. A la hondura de Dreiser le faltó lirismo. Por eso se comunica, a pesar de su importancia, poco o nada con la generación actual.

Quien mejor encaja en la línea dreiseriana es Sinclair Lewis, pero por ser un humorista resulta menos frío e imparcial que el autor de *El Titán*. Cada libro suyo es la fotografía implacable, despiadada, de un modo de ser, de un tic, de un prejuicio norteamericano y, como toda fotografía es bidimensional, no nos hace ver la otra faz, la que mostrando la debilidad del personaje despertaría nuestra piedad. A este respecto, opondría como ejemplo a su *Main Street* la *Adrienne Mesurat* de Julien Green o la *Therese Desqueyroux* de Mauriac. Y tal vez sea la unilateralidad misma de Lewis la que ha convertido a sus héroes en arquetipos o, por decirlo así, en símbolos de todo aquello que los americanos de nivel y calidad intelectual le reprochan al americano común. En *Babbitt*, esta minuciosidad en la observación llega a un punto máximo y, al terminar de leer el libro, encontramos algo de su protagonista en todo ame-

ricano del norte que se pone a nuestro alcance. En la Argentina tenemos el equivalente de Babbit, pero es femenino. Se llama Catita.

Sinclair Lewis es un Quijote que arremete contra los predicadores de religiones, contra las consignas tipo "smile and be happy", contra los charlatanes de la medicina, contra la mujer madura a quien un viaje a Europa torna pueril. Pero este Quijote no lleva en sí la imagen de una Edad de Oro. Por eso es en vano que Gorham Munson le pida que "grite con ese frenesí admirable al que daba rienda suelta Jonathan Swift", pues no se grita con frenesí admirable ante la realidad si no se lleva en el corazón una imagen de su perfeccionamiento.

Posiblemente para los europeos el autor de *Babbit* es el novelista más representativamente norteamericano; para nosotros no puede serlo. Están ausentes en sus libros ciertas cualidades que nos son comunes, tales como la generosidad proveniente del espacio amplio, la vitalidad nutrida por el contacto con la tierra y ese dolor y esa risa, sólidos y corpóreos, a los que alude Eduardo Mallea en un reciente ensayo cuando dice: "Detrás de cada una de las aventuras de América está el cuerpo. Lo propio de ella es responder con su cuerpo: gran parte del desprecio de muchos europeos no es más que un despecho ante esta calidad".

El reproche que le hacemos a Lewis es que carezca de esa rebeldía o de ese lirismo que en las obras realistas sirve de trampolín para saltar hacia arriba o hacia adelante. En esta tendencia realista hay tres mujeres que no carecen ni de la una ni del otro: Perla Buck, la tierna novelista de la vida china; Mary Grace Carlisle, autora del extraño y doloroso *Mother's Cry*, y Agnes Smedley, que llega a una sinceridad casi brutal en el libro semi-biográfico *A Daughter of the Earth*.

A esta tendencia se contraponen la de aquellos escritores formalistas y fantaseadores que Ludwig Lewisohn, en su *Historia de la literatura*, clasifica de "escritores cultos".

El más culto de entre ellos es James Branch Cabell, profesor de griego y de francés en la Universidad de Richmond. Sus novelas tienen por marco un reino parecido al de Languedoc y su acción transcurre en una época medioeval. En un estilo alambicado y erudito recomienda la evasión hacia el reino de la fantasía, pero advierte de antemano que el ensueño trae siempre la consiguiente desilusión. *Jurgen*, su mejor novela, fué prohibida por la censura, pues entre las frases preciosistas había alusiones que los censores no podían tolerar. Las

novelas cuyas sugieren vastas naves de catedral de un gótico teatral y ficticio donde dos colegiales, disfrazados de pajes, se cuentan en voz baja chistes de vagón restaurant.

Joseph Hegersheimer, aunque descarta de sus novelas seres y épocas imaginarias, lleva la vida actual, que describe en *Cytherea* y *Java Head*, a un plano donde lo real se transfigura quintaesenciado en algo sutil, refinado, desvitalizado, a pesar de que conoce y expresa con arte la psicología de sus contemporáneos.

En esta clasificación, donde entran Edith Wharton y Fanny Hurst, se encuentra Willa Cather, a quien algunos críticos colocan entre los escritores de primer orden y otros entre los de tercero o cuarto. Después de leer su novela de éxito *Death comes to the Archbishop*, podemos, con juicio salomónico, colocarla entre los de segundo orden. Caben también en esta línea Thornton Wilder, Harvey Allan y Margaret Mitchell cuyas obras *The Bridge of San Luis Rey*, *Anthony Adverse* y *Gone with the Wind* respectivamente, fueron las novelas de más venta en estos últimos años. Sobre esto de los "best sellers" abro un paréntesis. (Cuando en una librería de Buenos Aires nos recomiendan una novela norteamericana, casi siempre se trata de un "best seller", pero casi nunca es una novela de gran calidad. A pesar de ello no creemos, como afirma el crítico francés Maurice Edgard Coindreau, que al público americano le guste comprar libros "al peso". Todos los públicos tienen tendencia a adquirir, por el mismo precio, un libro cuya lectura durará más tiempo. Y en cuanto a la calidad de los últimos "best sellers", es bastante mejor que la de las novelas populares europeas. Su éxito denota un nivel cultural medio más elevado. Aclarado esto, cerremos el paréntesis).

Los escritores que Lewisohn calificó de cultos, al buscar una expresión estética, se apartaron de la realidad y perdieron contacto con la vida, mientras los naturalistas se contentaron con registrar burdamente el hecho americano, "the american fact", sin elaborarlo con la subjetividad necesaria para verterlo luego poética o líricamente. Ambas tendencias son deficientes, pues en ninguna se logra esa fusión de lo real con lo lírico que hace de la novela inglesa algo incomparable. Veremos como después esta fusión se logra, y cómo lograda prospera cual una planta que encuentra tierra propicia. Hoy día, *Wuthering Heights* se escribiría en América.

En 1919 aparece una novela donde se vislumbra esa fusión buscada. Se

titula *The son of Windy Mac'Pherson* y su autor es Sherwood Anderson. En este libro se plantea el tema de la huída, tema que se repite como un "leit-motiv" en la literatura norteamericana. Se trata del hombre que se evade de las ciudades y de las cifras comerciales para ponerse en contacto con la vida y recuperar así la perdida noción de que el dinero es un equivalente, y *nada más qu un equivalente*, de todo aquello que en primer y último lugar puede darle felicidad. Fué Whitman quien primero mostró a sus compatriotas el poder redentor de su tierra, aún tan virgen. Y Thoreau, en su *Walden*, nos describe la vida del primer "evadido" cuya última versión la tenemos en el *David Markand* de Waldo Frank. En ese anhelo de evasión se plantea no sólo el problema del americano dentro de su mundo sino el de la persona dentro de la civilización capitalista. Civilización que en los Estados Unidos de post-guerra llegó a su punto culminante.

En las novelas de Sherwood Anderson no hay sin embargo ni asomo de tesis social. Todo en ellas pertenece a la naturaleza, y las interferencias de ésta con los animales y los hombres son continuas. Diríase a veces que la palpitación de una hoja tiene culpa en el desencadenamiento de una pasión y que la contracción maquinal de un caballo responde a la obsesión del hombre que lo cuida. Esta sugestión, que hace vibrar el clima de sus relatos como si fuese de cristal tenue, no proviene de las frases, directas y simples, sino de un lirismo latente y fuerte que transfigura los hechos corrientes. En *Winesburg, Ohio*, a mi parecer su mejor libro, esta transfiguración llega a su máximo. Los personajes de los relatos, cuya acción transcurre en el pueblo de Winesburg y sus alrededores, son tahures, patrones de studs, palafreneros, negros, prostitutas, pequeños comerciantes y maestros de escuela, que dejan adivinar en sus reacciones semi-patológicas, en sus impulsos extraños, todas las angustias que sufren las almas que por no saber expresarse palpitan y se retuercen como algas adheridas al opaco fondo del subconsciente.

Lo oscuro, lo cruel y lo brutal marcan igualmente a los protagonistas de sus otros libros, *Dark Laughter*, *Horses and men*, *The triumph of the Egg*, etcétera. Pero esas pasiones tienen el candor de lo elemental. No florecen como flores del mal, pues éstas son de invernadero: brotan como esos hongos que después de la lluvia aparecen bajo un árbol, no por culpa del árbol sino porque el árbol da sombra.

Acabando de publicar *Winesburg, Ohio*, Sherwood marcha a París donde

conoce a Gertrude Stein. Se produce así el encuentro de los dos seres que, cada uno a su modo, marcan el comienzo de una nueva era literaria.

Gertrude Stein —fuerte y hombruna— conduciendo una ambulancia ha recorrido los campos de batalla y los campamentos de soldados americanos donde se encuentra con los voluntarios del "American Ambulance Service" que, según Malcolm Cowley, fué "la universidad de la nueva generación de escritores".

Al terminar la guerra están en Europa sirviendo como soldados o trabajando como periodistas John Dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway, Malcolm Cawley, William Seabrook, Slate Brown y Edward Cummings.

Otros siguen cruzando el mar, yendo de Greenwich Village a París y viceversa. Situado en pleno Manhattan, Greenwich se ha convertido en colonia de literatos y artistas. Su ambiente, su estética de jazz y de arte negro, su admiración por los surrealistas franceses, por los expresionistas alemanes y por los imagistas americanos, grupo que capitanea Ezra Pound, está descrito en *Love in Greenwich Village* de Floyd Dell, y en el *Peter Whiffles* de Carl Van Vechten. Pero Greenwich no es tan libre como parece: la censura tiene poder sobre él. Para sus habitantes sólo Europa es ahora (*entonces*) "the land of the free".

Desde allí anatemizan el filisteísmo de allende el mar: el poeta William Carlo Williams, en *The American Grain* y en *The great american novel*, y otros en artículos publicados en las revistas *The Quarter*, *Transition* y *Le Navire d'Argent*. Ludwig Lewisohn edita *The case of Mister Crump*, Gertrude Stein publica, al fin, *The making of americans* y Robert Mac Almon funda la editorial *Contact*.

En la casa de Montparnasse, donde vive Gertrude Stein, conocen a Picasso, a Joyce, a Cocteau, a Huxley. Influenciados por la dueña de casa, comienzan a expresarse en un estilo directo, sin metáforas baratas, sin imágenes triviales.

Varios autores empiezan a destacarse en ese grupo: uno es Robert Mac Almon, verdadero desencantado, que en tres novelas, *The Village*, *Post-adolescence* y *Portrait of a Generation*, dice la tristeza de la vida estrecha en los pueblitos norteamericanos y el vacío de la existencia rutinaria de sus habitantes. Otro es Glenway Wescott, quien también describe, con sensibilidad dolorida, las tragedias domésticas de Wisconsin, su ciudad natal. Pero el más importante de ellos, sin contar a Hemingway, de quien nos ocuparemos más adelante, es Scott Fitzgerald, que se hace célebre en cuanto publica su primera novela *This side of paradise*, inaugurando allí la época que él llamaría del jazz y que en Estados Unidos bautizarían más acertadamente de "época del Ballyhoo". La obra maes-

tra de Scott Fitzgerald fué *The great Gatsby*, de la cual dijo Gorham Munson que "había más arte en ella que en la colección entera de los libros de Dreiser". A Fitzgerald se le consideró un tiempo como el Aldous Huxley de América. En 1935 publicó su última novela, *Tender is the Night*. Actualmente es uno de los principales dialoguistas y argumentistas de Hollywood.

El arte puro, todos los ismos estéticos, la vida exacerbada de los bares y de los dancings, son otros tantos refugios para esos desarraigados. Europa pertenece en cuerpo, si no en alma, a esos ex-soldados, cuya experiencia bélica no fué lo bastante larga para dejarlos rotos como a sus compañeros europeos. El dólar se cotiza alto. París pulula de extranjeros. Llegan también los alemanes y son recibidos con los brazos abiertos. En realidad, el odio había tenido igual duración a la que tuvo la fe de los soldados en aquello que los periódicos les contaban. Es decir, había durado muy poco. Las trincheras, las fortalezas de hierro, los alambres de púas, no pudieron impedir que las tendencias estéticas y morales de los jóvenes alemanes y franceses siguieran en dos líneas paralelas que se juntarían de inmediato al cesar el fuego de las ametralladoras. Terminada la guerra, Europa conoce el único tiempo de verdadero europeísmo; diríase que los hombres, hartos de defender fronteras imaginarias, las desbordan adrede. Es por lo tanto con una Europa total con quien se topan nuestros americanos, esos muchachos que, a pesar del desencanto y la tristeza del momento, conservan inmune su poder creador, pues saben del contacto con la tierra no sólo a través del lodo de las trincheras, y conocen el aire incontaminado no sólo por haber volado alto en los aviones de guerra.

Y ese mismo poder creador, que los hizo gritar su rebeldía contra la América monetizada y puritana, los hace volver ahora, impelidos por una nostalgia fuerte como una fe, hacia la otra América, la invisible al vulgo, la que en el campo y en la ciudad trabaja y sufre. Con esta toma de conciencia surge en ellos la noción de que un mundo nuevo y mejor podrá crearse en este continente de tierra joven pero de civilización vieja.

Saben que las fallas de esa civilización están también en cada uno de ellos. Con humildad digna buscan la verdad pura a través de sí mismos; interrogan su infancia, su medio, su clase. Pero para conocer los orígenes de esa civilización, que ya les queda chica, interrogan el espíritu y la vida de los pioneers, del misionero puritano, del traficante de esclavos, del buscador de oro, del guerrero de la Independencia, de los plantadores del Sur, de los soldados de Lee

y de Grant, de los negros, de los estadistas y de los financieros. No para rendir culto a esos antepasados sino para pedirles cuentas, para juzgarlos, condenarlos o absolverlos.

Al bucear así en los albores del mundo americano van conociendo esa tierra vasta; su topografía, su paisaje, su rendimiento, y cuanto más la conocen más se enamoran de ella y más náuseas les causa la capa opaca y asfixiante que entre ellos y esa tierra interponen la falsa moral puritana y la monetización excesiva.

Comienza a despertar en las ciudades la conciencia obrera; en los campos el hombre se ve despojado del fruto de su trabajo; este descontento cunde y se une con el de los escritores jóvenes que, poco a poco y a medida que la crisis económica se aproxima, van haciendo causa común con los trabajadores. Al tomar posición, estos americanos vuelven a creer en América, pero en una América cuyo contenido sólo ellos vislumbran y a la cual piensan dar forma y expresión. La crisis de pesimismo fué, por lo tanto, tan sólo una crisis de crecimiento.

Uno de estos novelistas, aquel que en sus novelas *The dark mother* y *The unwelcome man* planteó el dilema de la generación que debe optar entre dejarse arrastrar por el maelstrom de los negocios o aceptar un ritmo más lento y tomar así conciencia de la vida, publica un libro que es un acto de reconciliación con su tierra natal. Este libro se titula *Nuestra América* y su autor es Waldo Frank.

Waldo Frank dice allí que "hacemos nuestro no lo que pensamos sino lo que sentimos" y toda su obra será luego un pedido a América de que sienta su realidad. La realidad para él, es, como para su maestro Espinoza, igual a perfección, pero Waldo Frank podría agregar que perfección, a su vez, es lo mismo que unidad. Toda su obra de novelista y de ensayista gira en torno a esta idea central: La tragedia del hombre moderno proviene de su falta de unidad interior y por lo tanto de su desconexión con el mundo circundante.

En *Rahab*, al concebir la unidad espiritual, Waldo Frank interroga al pueblo de Israel, y en su novela *Hollyday*, al pensar en la unidad con el mundo de la naturaleza, se vuelve hacia la raza negra, de todas la más arraigada a la tierra. Esta novela parece escrita por un Lawrence que no buscara el principio unificador en un yo biológico sino en nuestra psicología latente.

Al final del libro el negro es linchado. Éste es un tema que obsesiona a los nuevos escritores de Estados Unidos, y todos, sea dicho en su honor, protestan no sólo contra los linchamientos, sino contra cualquier prejuicio racial.

El libro que le dió a Waldo Frank fama universal no podría colocarse entre las novelas. *City Block* está compuesto de catorce relatos, y cada relato es la experiencia vivida por uno de los seres que habitan el Block, como náufragos arrojados allí desde el resto del mundo; viven solos, incomunicados, en un conglomerado heterogéneo que nos es familiar pues nos recuerda ciertos barrios de Buenos Aires. Por eso quizá sentimos que, pese a su carga de dolor, este libro no es desconsolador: su tristeza recuerda la calma gris que precede a la aurora.

Diez años estuvo Waldo Frank sin publicar novelas, y al cabo de ellos edita *The Death and Birth of David Markand*, libro de más de quinientas páginas, donde vemos vivir en hondura a los personajes que el cinematógrafo nos ha hecho familiares y a otros más, cuya sutileza o cuyos conflictos son de tal índole que el cine, por muchos años, no podrá abordar. En la deambulación de su protagonista a través de los Estados Unidos y en sus encuentros con hombres y con mujeres hay tanta veracidad, hay una tan profunda captación de la realidad, que el libro a veces pesa en nuestras manos como si en ellasuviésemos el peso del mundo.

El segundo tomo del ciclo de David Markand se titula *The Bridegroom cometh*. En él la protagonista es una mujer que, después de muchas luchas internas y externas, comprende —como David Markand— que para salvar su alma el hombre actual tiene que descartar su problema individual y entregarse al orden común de la justicia.

Estas dos novelas son, a mi parecer, de las más importantes que se han publicado últimamente y en ellas se plantean todos los problemas personales y sociales que actualmente obsesionan al mundo, pero se plantean en un plano tan elevado y están expresados en una forma literaria de tal calidad que podrán ser leídas, con placer y admiración, hasta por aquellos que disienten con la tesis social sostenida por Waldo Frank. De muy pocos escritores puede afirmarse lo mismo.

(Aquí quiero abrir otro paréntesis, en contestación a mis amigos del Norte que afirman que allá no se le da a Waldo Frank la importancia que le damos en América latina. Este hecho no nos ha hecho dudar, ni un instante, de lo que Frank vale. Entre un escritor y el ambiente en que vive pueden interponerse muchas cosas: una de ellas es la visión demasiado clara, o demasiado profética, que puede parecer equivocada o irreal a los que viven en el medio

que ella toca. Para ver si el enfoque de esa visión es justo se necesita distancia. Daré un ejemplo: cuando Waldo Frank estuvo aquí por primera vez, hace poco más de diez años, la América del Norte no existía en nuestra órbita cultural. Era un país muy progresista, sí, pero con el cual no nos reconocíamos afinidad ninguna. Waldo Frank, desde esta misma tribuna, así como desde la de la Facultad de Filosofía, comenzó a hablarnos de su América, de sus orígenes, de su significado, de su misión. Reconocimos en él de inmediato un hombre que sentía lo que nosotros sentíamos y que sabía expresarlo. Un hombre que hablaba un lenguaje común, un lenguaje que era como el apretar de codos de todo un continente. Cuando él se fué "*su América*" era para siempre en nosotros, en los de toda una generación, "*nuestra América*". Sin él, quizá no estaríamos hoy aquí... Ahora cierro este último paréntesis).

El tema social en su faz más revolucionaria está tratado en Estados Unidos por John Dos Passos. Y también con calidad, es decir sin que la propaganda asome demasiado. John Dos Passos tenía veinte años cuando marchó a la guerra como conductor de ambulancias. Cinco años después la repudiaba en su primer libro titulado *Three Soldiers*, pero su nombre sólo trasciende las fronteras de su país con *Manhattan Transfer* donde, con técnica cinematográfica, con un estilo que recuerda el fotomontaje y las composiciones musicales —los temas se intercalan unos en otros—, nos da una visión dinámica de Nueva York. Bajo el título de *U.S.A.*, libro que ha reunido en trilogía *42d Paralel*, *1919* y *Big Money*, estudia el proceso social de Nueva York desde Wall Street hasta los más ínfimos suburbios. En estas obras inserta recortes de diario, retazos de canciones, biografías, etcétera.

También son importantes como novelistas de la clase obrera Michael Gold que, en *Jews without money*, cuenta su infancia transcurrida en East Side, uniendo de manera desgarradora las dos tristezas: la del judío y la del proletario. Y el escritor de color Claude Mac Kay, cuyo libro *Banjo* se tradujo a casi todos los idiomas, obteniendo un éxito extraordinario por su audacia, colorido y sentido poético de la realidad.

Volvamos ahora a un escritor que nombramos al referirnos al París de post-guerra y que se ha convertido en uno de los capitanes de la nueva escuela literaria: me refiero a Ernest Hemingway.

A los pocos años de terminar la guerra publica *The Sun also Rises* que populariza su nombre con fulminante rapidez. Allí describe, en una prosa tersa,

fresca, precisa, digna de un buen discípulo de Sherwood Anderson, la vida que después de la guerra llevaron en París y en la costa vasca los jóvenes norteamericanos. El héroe, un mutilado, observa con ternura y lejanía, como encasillado en su desgracia, el girar sin norte de esa juventud sana y desesperada. En *Farewell to arms*, novela que la versión cinematográfica terminó de popularizar, nos da uno de los libros modernos más perfectos que existen: el relato de los hechos es allí viril cuando de guerra se trata, de una lucidez extrema cuando las ideas entran en juego, de un romanticismo seco, a fuerza de ser sobrio, en las escenas y en los diálogos de amor, y conmovedor, hasta lo inaguantable, en la descripción de la muerte. Pero donde Hemingway es maestro inigualable es en los diálogos, que llegan al colmo de la perfección en ciertas páginas de *To have and have not*. Mediante el diálogo nos transporta a una época, a un país, a un ambiente, a un clima espiritual, por más sutil que éste sea. Recomendando al respecto su libro de relatos titulado *Men without women*. No es de extrañar, pues, que su estilo siga teniendo una influencia enorme. Su talento directo, objetivo, tierno, así como su prosa de super-periodista, ha tenido infinidad de imitadores. En cambio, ¿quién podrá imitar el talento y el estilo de William Faulkner?

William Faulkner surge como un astro de tanto esplendor que apaga el brillo deslumbrador de Hemingway. Cuando aparece su primer novela *Soldiers' Pay*, Arnold Bennet exclama: "¡escribe como un ángel!" Más adelante André Malraux le dedica un estudio en la *Nouvelle Revue Française*; Gorham Munson dice que es un estilista por derecho propio; Coindreau afirma que es a William Faulkner a quien Sherwood Anderson ha entregado la antorcha que con tanto valor había blandido hasta entonces y, recientemente, Jean-Paul Sartre coloca sus novelas entre las pocas que uno acepta como se aceptan las piedras y los árboles, porque están ahí, porque existen, porque son un fenómeno natural...

Casi todos los relatos de Faulkner transcurren en la ciudad de Jefferson (Missisipi) o en sus alrededores, convirtiendo así a esa región en el símbolo vivo de la decadencia de las provincias del Sur. Allí, en ese clima cálido embalsamado por los pinos, las magnolias y las madreselvas, vemos como las taras, las locuras y las pasiones van deshaciendo los viejos núcleos familiares como el tiempo deshace una tela antigua, suntuosa y tornasolada.

Sucedan los hechos durante la guerra de Secesión, a comienzos del siglo, terminada la Gran Guerra o en nuestros días, aparecen siempre los mismos

apellidos, las mismas familias, ya sea con carácter episódico en un libro o como protagonistas principales en otro.

Pero el panorama que él presenta en el tiempo y en el espacio es tan amplio y colorido que jamás nos es dado advertir la limitación de ese universo donde los blancos parecen fantasmas, y los negros sombras corporales y premonitorias. Donde los asesinatos, raptos, atropellos, injusticias y tragedias familiares parecen generados por el aire electrificado, como si en él circularsen, desencadenadas, las furias de la tragedia griega.

Faulkner trata sus temas con una crueldad que comienza y termina en sí misma; nunca nos da tiempo de reprobarla ni de enternecernos. En cuanto a la crudeza absoluta de ciertas situaciones, va estampada en una atmósfera tan densa de lirismo que los hechos parecen ocurrir en ese mundo extralúcido pero irreal en el que transcurren nuestros sueños. Y también, como las de ciertas pesadillas, las escenas que nos describe son obsesionantes hasta la alucinación.

A Faulkner se le hacen dos reproches; primero, su preferencia por los anormales. Ahora bien, cuando se llega a ciertas profundidades psicológicas, es difícil no encontrar lo anormal: Dostoiewsky nos da de ello un ejemplo irrefutable. Segundo; el hermetismo de su prosa. Es difícil entrar en ella al primer intento: tampoco es fácil penetrar en la prosa de Marcel Proust. Pero en ambos nuestro esfuerzo es recompensado: encontramos tesoros inesperados, deslumbramientos infinitos. Para mí, el deslumbramiento que me dan las páginas de Faulkner es superior al que me causan las de Proust, por el hecho de encontrar en él la belleza pura, como se encuentra una piedra preciosa o una estrella marina, o la irisación azul en una llama.

Sus frases son largas, complicadas, con intercalaciones, pero a la vez completamente translúcidas. Por eso recuerdan ciertas estrofas de Shakespeare o de Góngora.

El corte, o para emplear el lenguaje cinematográfico, el montaje de sus novelas, consta de episodios ajustados según el ritmo interior del novelista. En ellos el orden cronológico no existe: un detalle aludido al comienzo es la culminación de algo contado más adelante. Como en la vida, sabemos de un acontecimiento poco a poco, según avance o retroceda el recuerdo en la memoria de los protagonistas. Así se interfieren varios relatos, y a veces son muchas las personas que nos hablan de un mismo acontecimiento, cada una desde su ángulo. Con esto logra Faulkner dar a los hechos un relieve estereoscópico. Con esto

también nos brinda el placer de adivinar, y la adivinación —como dice Sartre— convierte en mágico todo lo que toca.

Esta interferencia de planos que adelantan y retroceden llega a la perfección en *Light in August* y en *Absalom, Absalom* y si se la quiere encontrar en páginas menos herméticas léase el cuento *A Rose For Emily*. En su último libro, *Wild Palms*, hay dos relatos alternados, de ambientes totalmente distintos. Tanto que nos preguntamos por qué los habrá reunido en un solo libro. Al cerrarlo comprendemos por qué: los relatos se equilibran, se compensan. Uno, donde está el amor, es allí la esterilidad; otro, donde no hay pasión humana sino naturaleza desbordante y limo con serpientes, es allí la fertilidad. El significado es oscuro, subterráneo. Nos parece haberlo encontrado en nosotros y de manera arbitraria.

Si alguna novela recomendaría para “entrar” en la prosa de Faulkner sería *Sartoris* (la menos buena) o su penúltimo libro *The unvanquished* donde hay relatos de infancia cuya frescura podría ser de Mark Twain. En cambio, son de difícil lectura *Pylon*, *The Sound and the Fury*, *Soldiers' Pay* y *As I lay dying*. En todas estas novelas querría detenerme, así como me gustaría hablar de la vida de Faulkner, pero ni una conferencia entera bastaría para ello.

Muchos dicen que Erskine Caldwell recuerda a Faulkner. No sé en qué pueden basar esa similitud. Ante todo Caldwell ve a sus protagonistas desde afuera: no los embruja como los embruja Faulkner; luego, éstos son sanos, elementales, tienen la inconsciencia del animal, la inocencia del niño, y están de tal modo fusionados a la naturaleza que no difieren de ella: son juncos sí, pero no pensantes.

Caldwell es un rebelde ante las fuerzas que traban la expansión vital, pero no pone esa rebeldía en boca de sus héroes sino en la libertad que les presta. En *Tobacco Road* y en *God's Little Acre*, la fuerza es reina, no hay ley moral ninguna ni más limitación que la muerte. La misma nota de no conformismo travieso o macabro se encuentra en cada uno de los cuentos que componen sus tres libros *American Earth*, *We are the Living* y *Kneel to the rising Sun*. De todos los títulos éste es el que mejor cuadra a la índole de sus cuentos, cuya acción transcurre en los campos de la Nueva Inglaterra o en las quintas del Sur. Todo lo que él describe tiene savia, calor, color y movimiento: el pasto, la fruta, el cuerpo de las mujeres, los diálogos de los hombres, de esos hombres que tienen tanta inocencia elemental que la inocencia los redime hasta del crimen.

Un crítico americano dijo que cuando Caldwell escribe un libro parece estar diciendo: "los seres humanos son así; *créase o no*". Lo mismo podría haber dicho de los libros de John Steinbeck.

Pero el lirismo de Steinbeck es más tierno, más humano. Sus héroes si no piensan por lo menos imaginan. Y en su mundo primordial, donde tampoco existe la moral, pueden obrarse milagros. A lo menos éstos se producen en la mente de sus protagonistas cuya complejidad psicológica recuerda la de ciertos anormales de Faulkner, pero con un candor que éstos no tienen, y está expresada en un lenguaje sobrio y poético que nada tiene que ver con la prosa frondosa y lírica del autor de *Sanctuary*.

De las obras de Steinbeck, conozco sólo *Tortilla Flat* y *Of mice and men*, y creo que esta última es una de las novelas más perfectas que últimamente se han publicado. Considero, además, que solamente un norteamericano de hoy podía haberla escrito.

No podría decir igual cosa de las novelas de Theodore Wolfe, que tenía la misma edad de Steinbeck y que adquirió fama en la misma época. Wolfe era, en cierto modo, anacrónico. En sus dos novelas *Time and the river* y *Look homeward, angel*, hay un dinamismo titánico y enloquecedor que parece más bien el de un gran romántico. Sus mismos retratos recuerdan la cabeza del joven Víctor Hugo. La América toda, desde el Atlántico al Pacífico, con sus ciudades, ríos e inmensas llanuras, que él expresa en imágenes febriles, tiene una pesadez apocalíptica.

Tanto Steinbeck como Wolfe merecerían una conferencia aparte. Compararlos, buscar la causa de su gran disimilitud, indagar lo que persiste o no persiste en ellos de sus orígenes germánicos, nos aclararía quizá el fenómeno americano, o más bien el "milagro americano".

Porque, en verdad, leyendo a estos escritores, especialmente a los de post-guerra, creemos asistir a un milagro. Al de la asimilación por la tierra y al de la expresión de esa tierra mediante el arte de una generación.

Dos cosas caracterizan a la literatura americana de hoy, además del dinamismo, de la audacia y del poder enorme de captar la realidad. Esas dos cosas son: un concepto especial del candor o de la inocencia que nada tiene que ver con la conducta, y un sentido profundo y tierno de la fraternidad viril. ¿De dónde provienen estas dos nociones que también podrían ser nuestras? La primera de una reacción contra el puritanismo, la segunda de la soledad que

sienten los hombres que viven en los territorios despoblados. Quizá provengan de la tierra y del contacto que con ella mantienen sus habitantes. ¿Y por qué no del hecho mismo que hace de la americana una raza nueva, una raza *joven* en su composición actual? A esta raza en Estados Unidos le ha contagiado su candor otra raza muy vital, que vive a su vera: la raza negra. La raza negra es un elemento donde hay pureza. Prueba de ello es que los escritores que descubren o buscan lo elemental provienen o se ocupan de aquellas regiones donde los negros abundan: recordemos a Sherwood Anderson, a Waldo Frank, a William Faulkner, a John Steinbeck.

La tierra de los inmensos Estados Unidos se expresa generosa en todos sus hijos, vengan de donde vengan. Esta corriente renovadora los coloca hoy a la cabeza del mundo tanto en ciencia como en poesía, tanto en la creación audaz como en el sentido humano de la democracia. Y esta unidad en el esfuerzo creador está lograda por esos hijos suyos provenientes de tantos y de tan variados países. Nada puede la sangre ni la raza en ellos, pues son, ante todo, frutos del ambiente, pues son ante todo americanos. Sí, *ante todo*, y quizá por el hecho de serlo, por el hecho de habitar una nación donde el proceso histórico ha llegado a un punto en que debe renovarse, pero donde por producirse este hecho en una tierra grande y sin miedo no ha reventado en guerras ni en dictaduras, pueden ellos, estos escritores de los cuales nos hemos ocupado, seguir teniendo sus conciencias libres para hablar, protestar, creer y crear.

MARÍA ROSA OLIVER

NOTAS

ROGER CAILLOIS

Sobre "Los grandes temas míticos" versaron las conferencias que Roger Caillois pronunció en nuestra revista. En este breve curso de seis lecciones, el fundador del "Collège de Sociologie" esclareció la función que han desempeñado los mitos en las distintas civilizaciones y demostró que en el mundo de nuestros días se mantiene intactas las necesidades que ellos satisfacen. Luego de ocuparse de la naturaleza y función del mito en general y hacer una aguda crítica de las numerosas teorías que, a través de los tiempos, han intentado explicar su existencia, Roger Caillois expuso su propia concepción de la mitología. A diferencia de las interpretaciones literarias, históricas, morales o psicoanalíticas, Caillois no le asigna al mito un valor puramente simbólico, no lo separa de su contenido imprescindible. Mito —nos dijo— es todo aquello que suscita en el hombre una conducta capaz de hacerle desafiar la muerte en los momentos de urgencia, y se halla a tal punto ligado con la realidad que su casi desaparición en las sociedades modernas da lugar a que la realidad se transforme para desempeñar el papel de los mitos extinguidos. Sucesivamente se fué ocupando de los mitos que mayor influencia han tenido en el destino humano. He aquí los temas en los cuales se detuvo: "La conquista del cielo: Nemrod". "El descenso a los infiernos: Ishtar y Orfeo". "El filtro de inmortalidad: éxtasis y embriaguez". "Cosmogonía y crepúsculo de los dioses". "El héroe culpable y triunfante: Edipo y Prometeo".

A continuación transcribimos las palabras con que Victoria Ocampo, al iniciarse el curso, presentó al conferencista:

SUR nos ha reunido ya varias veces en esta sala. Hemos oído aquí a Maritain, Bernanos, María de Maeztu. Basta con citar estos tres nombres para comprobar que los problemas que nos interesan no pertenecen a un orden puramente literario o estético.

El sociólogo Roger Caillois, que SUR les trae de Francia, colaborador de la *Nouvelle Revue Française*, de *Mesures*, de *Verve* y de las revistas científicas de más prestigio y seriedad que hay hoy en París, escribía hace poco: "No se puede negar en la juventud actual la existencia de una crisis de la literatura. Los mejores espíritus se apartan de esta suerte de actividad en beneficio de preocupaciones políticas o filosóficas. Si se admite que los espíritus mejores son los más exigentes, se comprenderá fácilmente los motivos de esta elección".

Esta actitud mental, esta reacción ante personas y hechos del mundo contemporáneo me ha acercado a Roger Caillois, aunque no estamos siempre de acuerdo. Nuestros desacuerdos son a veces violentos... pero fecundos. Y no creo que se le pueda pedir más a un desacuerdo.

Hojeando ayer la traducción española de *Le Mythe et l'homme*, su autor me señaló con asombro y desagrado un pronombre personal. Se quejó del empleo hecho por el traductor de un "yo" malhadado del que él, Roger Caillois, no hubiese echado mano jamás. En efecto, Roger Caillois es ante todo un científico. Se dice, se quiere y se cree esencialmente objetivo. Que me disculpe, pero se me ocurre que no lo es tanto como desearía serlo. Me inclino desde luego ante esa voluntad, ante esa profesión de fe. No puedo, sin embargo, impedirme ciertas reservas mentales referentes no a la sinceridad de sus declaraciones pero sí a la objetividad misma. Este no es el momento de discutir tan tremendo tema.

¿Recuerdan ustedes los habitantes de la cuarta zona del último círculo dantesco, el círculo de Giudecca? Ahí se dan cita con los ángeles las aristocracias del pecado; con los ángeles que sólo pecaron por el espíritu, y en el espíritu.

Sin temor de equivocarnos groseramente, puede afirmarse que en el círculo de Giudecca han de abundar los hombres de ciencia tanto como los artistas. Quizás esta opinión no sea corriente y por eso quiero precisarla ante ustedes. Por eso quiero advertirles que una de las singularidades de esta fauna singular de hombres que se dicen más o menos abstractos por el hecho de ser científicos, consiste en cierta modalidad luciferina que nada tiene que envidiar a la modalidad satánica que tanto se les ha echado en cara a los artistas.

Frente a este ángel que se prohíbe a sí mismo el pronombre personal, siento más que nunca hasta qué punto el empleo del "yo" en la oración es prueba de modestia, en mí por lo menos, y sospecho que en muchos otros mejores y grandes a quienes podría perdonárseles la carencia de esa virtud. Pues decir

“yo” es simplemente confesar que uno no habla respaldado por tesoros acumulados de ciencia; es confesar ignorancia; es reconocer públicamente que nuestros sentires y pensamientos son productos directos de particularidades de nuestra naturaleza, y que no nos avergonzamos ni nos ensoberbecemos de esa naturaleza, porque ni siquiera la hemos elegido.

Les hablaré pues de Roger Caillois de la única manera que sé hacerlo: usando humildemente el pronombre personal. Trataré de explicarles por qué me he empeñado en hacérselos oír, así como me empeñé en que oyeran a Maritain, Bernanos y María de Maeztu. Trataré de explicarles lo que significa para mí.

Poco después de mi llegada a París, Supervielle me invitó a su casa para presentarme algunos jóvenes escritores. Caillois estaba entre ellos. Este primer encuentro fué más bien un desencuentro. Yo no había leído a Caillois y él y yo nos contentamos con mirarnos “comme deux chiens de faience”.

Algunos días más tarde Paulhan, el director de la *N. R. F.*, vino a comer a mi casa y me habló del “Collège de Sociologie” fundado en 1937 por Roger Caillois y George Bataille. Me dijo que las conferencias que allí se pronunciaban valían la pena de ser oídas. Esas conferencias, bimensuales, y seguidas de debates, tenían lugar en las “Galleries du Livre” en la rue Gay Lussac. Paulhan y yo quedamos en encontrarnos allí. Y así fué como oí hablar por primera vez al autor de *Le Mythe et l'homme*. Así fué como llegué a interesarme por su pensamiento y por lo que revelaba de rigor, de exigencia, de heroísmo, casi diría, aunque temiendo disgustarlo, de heroísmo desesperado. Así fué como decidí, no pudiendo trasportar a todos ustedes a la rue Gay Lussac, trasportar aquí a Roger Caillois.

¿Quién es este muchacho de cara puro filo, como navaja de afeitar, a tal punto que cuando está de frente se le ocurre a uno que sigue de perfil? Nació en Reims en 1913, unos meses antes de la guerra. Soldados alemanes debieron llevarlo en sus brazos más de una vez. Desde 1933 hasta 1935, es decir de 20 a 22 años, fué miembro del grupo surrealista. Decidió separarse de él porque le repugnaba su falta de seriedad. En una carta a Breton, fechada del mes de diciembre de 1934 y publicada en folleto por *Les Cahiers du Sud*, puede verse claramente cuán profunda era esa divergencia. Después de haberse alejado del grupo surrealista y como consecuencia de ese alejamiento Caillois funda con George Bataille el “Collège de Sociologie”.

¿Qué es el “Collège de Sociologie”? Definir su problema inicial será definirlo. Este problema es el siguiente: Las cuestiones propuestas por el surrea-

lismo son esenciales, pero los que las proponen no están preparados para resolverlas y los métodos que emplean carecen de disciplina y de rigor. Recordemos que estos métodos se basan en esta creencia ingenua y romántica: basta con desechar todo control de la inteligencia para que se exprese en toda su pureza la naturaleza profunda del alma humana. De ahí falta de severidad y lucidez. El "Collège de Sociologie" se propone hacer, a la inversa, una obra lenta, paciente, científica, pero sin perder de vista las necesidades instintivas elementales que han suscitado los problemas, es decir, sin privar jamás a estos problemas de su aspecto apasionante.

Por otro lado, el "Collège de Sociologie" juzga que es necesario tener en cuenta la influencia de los acontecimientos políticos, principalmente de los grandes movimientos de post-guerra, o sea el leninismo, el fascismo y el hitlerismo. Esos fenómenos colectivos muestran y demuestran que los movimientos sociales sobrepasan hoy a los individuos y que tienen sus leyes propias. Los fundadores del "Collège de Sociologie" estiman que bajo esos postulados y en esas condiciones se puede definir la mitología como una superficie de contacto entre las exigencias sociales ciegas y ciertas necesidades oscuras del alma del individuo tal como la psicoanálisis nos las ha hecho conocer.

El curso que hemos organizado bajo los auspicios de SUR se propone esclarecer, de una manera concreta, las convergencias o los conflictos de estos dos órdenes de necesidades: las que se originan en la vida colectiva y las que derivan de la parte a-social del ser humano.

He invitado a Roger Caillois a dictar este curso porque fuera de su valor personal, o más bien dicho, a causa de él, el "Collège de Sociologie" me ha interesado especialmente —como lo había previsto Paulhan. Creo ver en el "Collège de Sociologie", un movimiento, una agrupación muy representativa de nuestra época, de sus debilidades, de sus fuerzas, de sus necesidades espirituales.

Las conferencias y los debates de la rue Gay Lussac, la lectura de los libros de Caillois y nuestras conversaciones me han puesto sobre la pista de muchas preguntas, de muchas respuestas frente a los problemas de nuestro tiempo. No quiero decir que me hayan proporcionado soluciones. ¿Pero quién puede jactarse de haber encontrado soluciones en estos días? Vivimos bajo un cielo de tormenta tan denso de nubes, tan próximo a nuestras cabezas, tan oscuro. Sólo se cuenta con la luz del rayo que a cada instante lo surca. Estamos reducidos a no poder distinguir íntegramente los hombres y las cosas más que a la claridad de lo que los amenaza.

El "Collège de Sociologie" lo ha comprendido.

Nietzsche ha dicho en su *Crepúsculo de los ídolos*: "Todo lo que tiene valor me vuelve fecundo. No tengo otra gratitud, no tengo otra prueba del valor de una cosa".

Tengo una deuda de gratitud con el "Collège de Sociologie". Y sé que empiezo a saldarla si la comparto con ustedes.

CENTENARIOS

Hace cuatrocientos años nació en el Cuzco, de padre español y madre india, el Inca Garcilaso de la Vega. Es el primer gran escritor que produce América. Nació en medio de tragedias: el desastre de los Incas; las felinas luchas entre conquistadores, que estuvieron a punto de arrebatar a la corona de España el recién sometido imperio de los Andes. Recogió de labios familiares las maravillosas tradiciones indígenas. Cuando fué adulto, se le obligó a abandonar el Perú y vivir en España, porque se prestaba a sospechas temerosas su doble ascendencia: padre conquistador, de los que participaron en las guerras civiles; madre de la familia real de los Incas. En España se hizo escritor. Se ejercitó primero en la traducción de los *Diálogos de amor* de León Hebreo: la rica prosa italiana del judío español desterrado se vuelve castellano precioso en manos del mestizo trasplantado. Cuando publica el libro, las primeras palabras que pone en la portada son: "la traducción del indio". Después se entretuvo en contar la novela de Hernando de Soto en su exploración de la Florida. Por fin, emprende su grande obra, los *Comentarios reales*: en la primera parte cuenta las tradiciones de los Incas; en la parte segunda, la conquista española y las guerras civiles. Su descripción de la cultura peruana, obra de amor, de imaginación, pero de cuidadosa exactitud, suscitó largas desconfianzas en Europa. ¡Aquella civilización resultaba demasiado perfecta! Su imagen chocaba con una concepción estrecha y rutinaria, provinciana en esencia, de lo que podía

ser civilización. Con el tiempo, el cotejo de los *Comentarios reales* con toda especie de fuentes ha demostrado que Garcilaso tenía siempre razón. Es el Heródoto de los Incas y el Tucídides de las guerras civiles del Perú.

Hace trescientos años murió en Madrid el mejicano don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, “tan famoso por sus comedias como por sus corcovas”, dice el único comentador del suceso. Cuatro años antes, para el entierro de Lope de Vega se echó a la calle toda la ciudad; centenares de poetas tejieron, en español y en italiano, la corona de su *fama póstuma* y de sus *essequie poetiche*. Lope vivió siempre ante el público y en comunicación con él, dando y recibiendo, peleando y amando. Alarcón detestaba al público, “bestia fiera”. Mientras trabajó para él, debió de sufrir siempre. No porque no le concediera triunfos junto a fracasos, como a todos los del oficio, sino porque en su alma herida los fracasos de seguro calaban más a fondo que los triunfos. Su afición al teatro debió de comenzar temprano: Hartzenbusch supone que en Méjico empezaría a escribir comedias, entre 1599 y 1600. Supone bien: Méjico, villa y corte como Madrid, rica y suntuosa, acababa de adoptar en 1597 la gran institución moderna del teatro público, que en Madrid aun no tenía veinte años. Había, dice el gran Bernardo de Valbuena, “comedias nuevas cada día”. El joven estudiante mejicano debió de sentir la fascinación del teatro. Pero no sabemos que logre estrenar comedias hasta que lo encontramos en Madrid en 1615. Y allí conoce la mezcla de sabores y sinsabores que es escribir para las tablas. Los indicios hacen pensar que, después de diez años de brega y fatiga, abandona el teatro, cuando consigue el anhelado puesto de relator del Consejo de Indias. Pero está seguro de que su obra debe perdurar: él en persona la publica en dos volúmenes, en edición pulcra y cuidadosa, sin errores ni olvidos, como la obra misma. Que así es ella: colección de “pièces bien faites”, como anticipatoria de las comedias francesas en que ha de influir a través del *Menteur* de Corneille. Y acaso cuando ya no tenía que pensar en el espectador escribió su *No hay mal que por bien no venga*, creó su Don Domingo de Don Blas: personaje en quien concentra sus deseos de protestar contra todo lo que es convención sin objeto, artificio, engaño, pobreza y conformidad lastimosa, en la sociedad de su tiempo, desde el modo de vestir hasta los modos de buscar el amor.

Es Alarcón, se ha dicho siempre, moralista. Moralista insistente, pero no reformador: sólo pide que se viva la moral que se profesa y confiesa. Como

al asiático, le escandaliza la discorde dualidad de moral y vida práctica en la sociedad occidental. Unas veces se limita a pedir que se cumplan principios corrientes, como el de estimar en más la virtud que el dinero; otras veces tiene que optar entre la moral cristiana y la moral caballeresca, en cuestiones de pundonor y duelos, y decide en favor de Cristo: no matarás. Donde no hay conflicto, conserva la tradición de la Edad Media: atribuye valor especial a la nobleza.

Pero si hubiera sido mero moralista, mero moralista insistente, no se le recordaría: se le recuerda porque fué artista, porque escribió las comedias más pulcras y claras del siglo XVII hispánico —no las más poéticas—, porque “encontró aquel punto... en que la emoción moral llega a ser fuente de emoción estética”.

Hace cien años murió en Méjico el cubano José María Heredia (1803-1839), entre cuya multitud de escritos de toda especie sobresalen unas cuantas obras de espléndida poesía. Si Alarcón es “el clásico” del romántico teatro de su tiempo, Heredia es el romántico entre los poetas clásicos de América a principios del siglo XIX. Nacido entre luchas, vivió entre ellas siempre: tuvo vida errante y temprana muerte de romántico. Precocidad de romántico también: sus mejores versos — *En el teocali de Cholula*, *Al Niágara*, *En una tempestad*, *A Emilia*, *Vuelta al sur* — los escribió entre los diecisiete y los veintiún años. Y eso que la precocidad lo destinaba a poeta clásico: a los nueve años, en Santo Domingo, la tierra de sus padres, traducía a Horacio. Es uno de los primeros conquistadores del paisaje en América: paisaje unido siempre a su sentimiento exaltado y doloroso.

El año en que murió Heredia nació Eugenio María Hostos (1839-1903). Nació en Puerto Rico, pero murió en otra parte, como Heredia, Alarcón, el Inca, como tantos grandes de América: murió en Santo Domingo, donde hizo el mayor intento para transformarlo que conoce la historia del país. Otra vida inquieta, pero unificada y fortificada por la fe moral. Fué uno de los espíritus originales del siglo pródigo en ellos. Hizo libros e hizo hombres. Pensó con intensidad y escribió con luminosa energía. Son páginas imperecederas su Introducción a la *Moral social*, sus discursos a los maestros.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

ROSALÍA CASTRO

Tan adentro de mi corazón y tan ligado a las cosas y a los seres de mi sangre está el nombre de Rosalía, que no puedo escribirlo ni pronunciarlo sin sentir conmovido y removido hasta el fondo el mundo confuso y lejano de los recuerdos familiares. Distingo entre las vagas imágenes de mi memoria la de mi primera noche en Santiago de Compostela, vivida con temor entre campanas profundas (la de la torre del Reloj se oye a diez kilómetros de distancia) y rumor de llovizna en los negros cristales; y otra, menos pálida, donde se ve un tortuoso camino de montaña con su humilladero de piedra y su viejecita arrodillada; y otra que muestra un caserío marinero recostado entre pinares solemnes; y otra, hecha de piedra musgosa, con una capilla del siglo XIV y un sepulcro querido; y otra llena de caras de fuego y de música de vendimia; y otra que sirve de marco a un ciego que improvisa coplas maliciosas en un violín de tres cuerdas; y otra que deja ver la barba valleinclanesca de un peregrino asomado a la ventana de una cocina de aldea; y otra con un castillo dilapidado, en cuyo patio juegan a los bolos los mozos que salen de misa; y otra, muy solitaria, donde hay un cementerio campesino bordeado de olivos retorcidos. Y, asumiendo con su voz dolorida toda esa brumosa imaginería del recuerdo, que no está inmóvil y callada en la intimidad de la persona, sino que habla y se mueve y suele gobernar aún los sueños de la pluma, me parece ver la pequeña figura de Rosalía inclinada con atención sobre unos versos inconclusos en aquella mesa de piedra de su casita aldeana. Pienso, entonces, en la fuerza extraordinaria de su poesía y me asombra comprobar cómo cada una de sus palabras da formas precisas y contornos exactos a lo que hay de informulado y latente en el alma de los que, como yo, somos de su raza, aunque hayamos nacido en tierras lejanas de la suya. Es como si Galicia entera (con su historia, su paisaje y su gran sueño) hubiese escogido el cauce de esta voz enternecida para gritar a la cara del tiempo sus amores, sus incertidumbres, sus deseos, sus angustias, pero sin que esta voz (así dignificada y acrecentada) dejase de ser una sencilla voz de mujer, una voz hecha para la ternura humilde, para el consuelo escondido, para la oración. No quiere decir esto que Galicia no haya tenido voces viriles por las cuales dar curso a las exigencias de su vigoroso sentimiento, pues la profética

de Pondal y la inflamada de Curros Enríquez (que son la hombría misma) bastan para perpetuar el gesto diferencial de su pueblo; quiere decir, solamente, que una personalidad como la de Galicia (tan substancialmente maternal en la suavidad de su naturaleza y en la emoción entrañable de su idioma) nunca hubiese sido mejor expresada que por una voz de madre, como la de Rosalía Castro. Por ese milagroso poder de la verdadera poesía, que sabe unir en un solo fervor a las criaturas más diferentes y remotas, es difícil que haya un hombre de aquella tierra que no vea reflejado todo su corazón en el río musical que atraviesa los *Cantares gallegos* y las *Follas novas*. Las menores inquietudes de la raza gallega (desde la tristeza, que le viene del mar, hasta la nostalgia, que en el mar se interna y en el horizonte se confunde con la distancia) se suceden en los versos de Rosalía con una fidelidad y una transparencia que hacen poco menos que invisibles las palabras y desvanecen las más tenues sombras retóricas, para que la fuerte dulzura del sentimiento se manifieste en la totalidad de su temblorosa desnudez. La emoción ante el paisaje natal, el dolor de la forzosa emigración, las penurias de los pobres labriegos esquilmados, el recuerdo de la patria distante son cosas que Rosalía ha cantado como nadie y que nadie podrá entender nunca en la sana plenitud de su belleza si antes no se despoja de prejuicios estéticos y no se acerca a este rudo lenguaje y a este hondo sentimiento con el corazón desbordante de pura humanidad. Porque no sé de ninguna poesía tan aligerada como ésta de superfluidades, tan tenida de sus propias leyes interiores, tan justamente encerrada en sí misma. Mientras la gente de su siglo se enredaba de pies a cabeza en un palabrerío asfixiante, que iba y venía de lo civil a lo pseudo-lírico sin aliviar el tono recargado y campanudo, Rosalía se refugiaba devotamente en el sonido cariñoso de su lengua natal para encontrar más pronto el camino de la sobriedad artística. Aunque nacida en plena efervescencia romántica, la obra de la gran poetisa gallega se asemeja únicamente en la actitud metafísica (de temor ante el mundo circundante, de soledad en medio de las cosas creadas) a la de los escritores españoles de entonces. Su sentimiento de la naturaleza no es vago ni está diluído en palabras y conceptos abstractos como el de los románticos aquellos sino que descansa siempre en un lenguaje sin nubes, perfectamente físico y real, que llama por su nombre a las cosas y no elude lo que se ve con los ojos y se toca con las manos sino que lo abraza con todas las fuerzas del ser, en una especie de éxtasis terrestre. Hasta en las más incorpóreas alusiones de Rosalía, en aquellos versos que parecen más desasidos de la materia, se comprende que el punto de partida

está en lo concreto. El amor a la tierra nativa no es aquí mera afición a tales y cuales símbolos del patriotismo oficial: es el amor al suelo trabajado por la carne y los huesos de los antepasados, a las campanas del propio pueblo (y no del vecino), a la casa gastada por los espectros familiares, al olor, al calor, al sabor y al color inconfundibles del lugar en que se ha nacido. Y otro tanto podría decirse de su tristeza (que la mayoría de las veces nace de la privación de algo bien dibujado y metido en la realidad) y de su nostalgia (que vive de personas o cosas con nombres intransferibles) y de los más delicados movimientos de su corazón. Ignoro si (según se ha dicho frecuentemente) Rosalía debe ser considerada como precursora en el uso de determinadas formas métricas, que, por otra parte, no añadirían gloria a quien la tiene de sobra, más por la riqueza de su emoción que por su sabiduría técnica. Pero estoy seguro, eso sí, de que en ella más que en ningún otro poeta de su época fué donde mejor y más nítidamente resplandeció el genio poético de la península durante el siglo pasado, que quiso ser siglo de acción más que de contemplación. Y estoy seguro también de que ahora, mientras el mundo hispánico celebra con algún retraso (impuesto por la revolución que acaba de terminar) el centenario del nacimiento de Rosalía, su obra maravillosa tiene la misma frescura y la misma elocuencia que cuando vió la luz, por ese misterio que hace que las palabras muy sinceras escapen al rigor del tiempo y se acojan serenamente al amparo sin límites de la eternidad.

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ

Teatro

“LA COMÉDIE FRANÇAISE” EN EL ODEÓN

Una vez más en este año, Francia provoca la admiración del público de Buenos Aires. Primero fué la exposición del Museo de Bellas Artes; ahora, los espectáculos de la *Comédie Française* en el Odeón. Pero no la Comedia Francesa —gastada, risible— que hasta hace poco ocupaba entre las compañías teatrales el lugar que Cécile Sorel ocupa entre las actrices, sino el conjunto incomparable de actores, escenógrafos y autores que hoy constituye la Casa de Molière. Es casi inútil repetir, por sabido, que esta milagrosa transformación del vetusto organismo se debe a Edouard Bourdet que, en muy poco tiempo, ha vuelto a colocar al “Teatro Francés” a la altura de su celebridad. Gracias a Bourdet, el fénix renace de sus cenizas y se muestra al mundo *tel qu'en lui même, enfin! l'actualité le change.*

Eternidad, actualidad... Cambiar un verso célebre, así, al correr de la pluma, puede significar algo más que una asociación involuntaria de palabras. El imprevisible matrimonio de lo permanente y de lo efímero que la obra de arte requiere para sobrevivir, obedece —en cada uno de los géneros literarios— a leyes diferentes. En la poesía, en la novela, está condicionado por el olvido. Una generación lee y relee un libro con fervor. Poco a poco las palabras van perdiendo su eficacia, su virulencia; el libro lentamente desaparece. Un siglo después, un lector desprevenido descubre la obra enterrada y —con estupor, con delicia— se deja herir por las palabras renacidas. Pero en el teatro el proceso es menos simple; un espectáculo no se compone exclusivamente de un texto; interviene además la interpretación, el decorado, la atmósfera —elementos vulnerables... Las palabras, cuando están solas, son resistentes, tardan mucho en apagarse, en desaparecer. Pero todo lo que en las tablas se llama escenificación, dura muy poco y hay que renovarlo constantemente. Hace algunos

años la *mise en scène* perfecta se componía de una cortina negra, una escalera y una columna blancas, iluminadas por un reflector verde. Tairoff y su elenco moscovita cosechaban, en este mismo teatro Odeón, los aplausos sinceros de un público que ignoraba el ruso. Tal era, hace tan poco tiempo, la importancia del decorado. Hoy respiramos cuando un actor, vestido con un verdadero traje, confeccionado por un verdadero sastre, se sienta en una verdadera silla. Pero cometeríamos un grave error creyendo —como algunos censores demasiado ingenuos— que hemos abandonado las extravagancias de la post-guerra para entrar al fin en el puerto seguro del realismo y del sentido común. La verdadera silla durará tan poco como la falsa columna y será sustituida por algo nuevo o tan olvidado que parecerá nuevo.

Haber comprendido eso, haber comprendido que ciertas leyes y fórmulas infalibles han dejado misteriosamente de funcionar y que es necesario cambiarlas; acertar totalmente en la elección de las fórmulas nuevas —esto es lo que debemos agradecer a Edouard Bourdet. Considerar que un gigantesco imperio colonial es algo muy importante, pero que un inaprensible imperio espiritual es algo más importante aún— eso es lo que debemos admirar en el Gobierno Francés que, saliendo al fin de su miopía *petite-bourgeoise*, envía a la Argentina, a este Extremo-Occidente, una imagen legítima de Francia.

El repertorio ha sido elegido con verdadero acierto. Dos obras de Molière, *Tartuffe* y *l'Ecole des Maris*; el *Britannicus* de Racine; *A quoi rêvent les jeunes filles* y *Le Chandelier* de Musset, componen el repertorio clásico y romántico. La interpretación responde a las normas tradicionales de la Comedia Francesa, particularmente en *Britannicus*, pero la decoración es totalmente nueva y admirable. En *Le Chandelier* la escenificación inconfundible de Gaston Baty es tan importante que transforma la pieza. Jean Giraudoux con *Le Cantique des Cantiques* y François Mauriac con *Asmodée* son los autores actuales que figuran en el repertorio. El acto de Giraudoux posee un encanto tan penetrante que el espectador deslumbrado no sabe qué admirar más: si la fantasía, la gracia alada del poeta que parece jugar en el aire con palabras cargadas sin embargo de sabor terrenal, o la maestría, la astucia del hombre de teatro que, escondido detrás del poeta, lo salva constantemente. De *Asmodée* no podemos resignarnos a decir las frases contadas que permite una nota y esperamos dedicarle un comentario especial en el próximo número. François Mauriac es un contemporáneo capital, uno de los pocos hombres que, al expresarse, al dirigirse al pú-

blico inmenso y anónimo, parecería que hablaran particularmente para nosotros, y en voz baja.

Para terminar quisiéramos decir algo sobre el elenco de actores. ¿Pero con qué empezar? La crítica, como el amor, vive de lo imperfecto. Esas asperezas, esas deficiencias que no sabemos perdonar, son secretamente necesarias. Sin ellas resbalaría el deseo, no tendría de dónde asirse y quedaríamos —ante la belleza absoluta— inmóviles y como desterrados. Con la perfección, en cualquier orden en que se produzca, sucede lo mismo. El cuadro de intérpretes es tan ajustado, tan exacto, cumple su cometido con tanto acierto, que no deja lugar para la palabra. De él —como de un buen cronómetro— sólo podría decirse: funciona admirablemente.

LUIS DE ELIZALDE (hijo)

“ORFEO” DE COCTEAU, EN EL TEATRO DEL PUEBLO

Los milagros auténticos suelen pasar inadvertidos para los que sólo los conciben rodeados de un aura de irrealidad desvaneciente, como si el milagro no requiriera, por el contrario, un realismo neto y sencillo. Los incrédulos para afirmar su fe necesitan que el resultado del milagro de los panes y los peces sean peces de especies desconocidas o panes de virtudes especialísimas, como si esas circunstancias no redundaran en desmedro de lo auténticamente milagroso que exige, por el contrario, que los peces sean simples merluzas y los panes de triscante corteza y blanca miga. Por eso sonará a burla en los oídos de muchos la afirmación de que aquí, en Buenos Aires, y más exactamente aún, en Corrientes 1530, sucede cotidianamente un milagro, o lo que resulta más fabuloso, se mantiene latente y vivo un milagro desde hace ocho años.

Y para que el suceso alcance los contornos de lo prodigioso, ocurre en el seno del más prosaico —por no decir sórdido— de los ambientes porteños: el

teatral. Pocas industrias más subordinadas al imperativo de la ganancia inmediata y a cualquier costa, más fríamente resignadas al renunciamento a todo valor estético, a toda preocupación superior. El papel del bufón que entretenía los ocios del señor a cambio de las migajas de su mesa, ha sido heredado por los industriales de la escena que halagan los bajos apetitos del nuevo soberano, el “respetable público”, cuyas debilidades se estudian a conciencia para complacerlas y cuyas tendencias escatológicas o morbosas son catalogadas para satisfacerlas en el espectáculo.

¿Qué esperanzas podríamos tener de una renovación cuando hasta el oneroso Teatro Nacional de Comedia, dependiente de una no menos onerosa Comisión Nacional de Cultura, se ve reducido a echar mano de melodramas de circo y ramplones engendros pseudofolkloricos?

Cuando he aquí que un grupo de muchachas y muchachos... “aficionados” (y hay que oír el acento que los *profesionales* sin afición alguna hacia el arte que manosean ponen en la palabra) se reúne para intentar lo increíble. Hacer del teatro un arte desinteresado y puro hasta donde les alcancen las fuerzas. Prescindir de toda preocupación económica, llegando incluso al sacrificio de las más legítimas aspiraciones personales, para brindar una representación con esa generosidad sin límites con que el pájaro ilumina su canto.

Sabían de antemano que nada se perdona menos que eso. Que su inexperiencia les condenaba casi con seguridad a un fracaso nada glorioso. Que la remota posibilidad de éxito desataría contra ellos y su empresa la envidia manifestada en mil formas disfrazadas, desde la oposición abierta y la magnificación de los inevitables errores, hasta la ironía fácil, y la peor de todas: el golpecito protector en el hombro con que se consuela al infeliz que se ha propuesto conseguir algo superior a sus fuerzas.

Los coleccionistas de torpezas, los enciclopedistas de la pornografía sexual y de esa otra pornografía más triste aun, de la tontería espesa, sonrieron con sobradura conmiseración ante el desatinado optimismo de los que en su ilusionada inexperiencia creían contar con el “respetable público”.

Y empezó el milagro. Vió la luz —la escasa luz de un barracón destaralado— el *Teatro del Pueblo*, y a poco los contados espectadores del principio fueron aumentando hasta formar un número respetable, un público igualmente respetable, sin ninguna ironía.

Mientras se hablaba de crisis teatral y se forzaban todos los resortes para

atraer al público con el reclamo de las obras escritas, consultando sus supuestos deseos y debilidades, el *Teatro del Pueblo*, iba abandonando por insuficiente local tras local, y ésta es la fecha en que todas las semanas ostenta la boletería de su sala, con capacidad para mil quinientos espectadores, el cartel anunciador: “No hay más localidades”.

¿Qué “Virgencitas de Madera”, qué “Gallinas Cluecas” han conseguido ese resultado? Las que escribieran Sófocles, Shakespeare, Cervantes, Plauto, Lope, Tirso de Molina, Molière...

Los empecatados negadores sistemáticos se encogen de hombros, achacando ese resultado a la exigüidad del precio. Claro está que esa circunstancia —es un mérito más— abrió las puertas del espectáculo teatral a una cantidad de personas cuya situación económica les impedía satisfacer la sed de él que sentían, pero es evidente que nadie aprovecha la ocasión de aburrirse porque se le brinde el aburrimiento a bajo precio, ni hace provisión de bostezos porque estén a cinco centavos la docena.

Difícil resulta mantener con el correr del tiempo la armoniosa unión de dos seres a quienes el amor juntó. Las vicisitudes económicas y esos imponderables que llamamos las pequeñas cosas cotidianas ahondan las diferencias mínimas en su origen. ¿Qué pensar entonces de esta unión en que las defeciones han sido escasísimas, entre cuarenta y dos personas, a través de ocho años, todas ellas de mediocre posición económica, que tras el quehacer común para asegurar su sustento, en las más variadas profesiones, trabajan “por el amor al arte” —otra magnífica frase que la envidia ha cargado de sentido peyorativo— y trabajan, no de vez en cuando, como un lujo, como una distracción, sino noche tras noche, con la asiduidad de cualquier actor profesional?

Y aún los actores, servidores inmediatos del arte, pueden considerarse pagados en cierta forma por la fruición de su propia labor visible. Pero ¿y los electricistas, decoradores, traspuntos, auxiliares de escena, todos esos abnegados servidores del espectáculo con quienes el público no entra jamás en contacto directo, a quienes no distingue, cuyo esfuerzo anónimo rara vez es valorado en lo que vale, pero en cuyos descuidos se ceba la crítica, ¿qué pensar de ellos? ¿No es milagrosa su perseverancia? ¿No tiene algo de la simplicidad religiosa de las grandes órdenes monásticas?

La crítica consagrada olvida a estos obreros de la cultura, o les dedica como limosna cuatro renglones extraviados en el rincón más oscuro de la página.

Los hombres sabios, los desprecian con magnanimidad. Ciertamente que otros, acaso no tan sabios ni entendidos en cuestiones teatrales, como Antón Bragaglia o Lugné-Poe, los tienen presentes cuando deben citar ejemplos argentinos de artistas teatrales.

Y el público, desorientando a los “augures del semblante del privado”, los sigue con empeño entusiasta, los critica en las sesiones de teatro polémico, toma su labor como cosa propia, fraternizando en el espectáculo.

Paulatinamente su labor va subiendo de tono y aumentando en calidad. No sólo los clásicos reverenciados un poco supersticiosamente por las masas llenan las salas. Los poetas más modernos, más audaces, son igualmente acogidos; su lenguaje viviente y fuerte sopla como un viento renovador.

El *Orfeo* de Jean Cocteau, su más reciente realización, señala ya el primer paso en un terreno firme y definitivamente conquistado dentro de lo que puede valer esta palabra en el teatro.

Obra de exquisitas dificultades, de poesía en libertad, y por lo mismo sometida a las máximas tensiones estéticas, cuya técnica de sueño superdetermina cada escena, cada palabra, cuya gracia aérea y frágil amenaza quebrarse con un solo gesto desdibujado, con la imprecisión de un ademán, con la dureza del brillo de una mirada a destiempo, vivió su plenitud desconcertante de intención en el escenario servido por el *Teatro del Pueblo*.

Su mecanismo funcionó con la precisión de esos cronómetros encerrados en una caja de cristal, en los que vemos mover todas las ruedas perfectamente engranadas, sin que advirtamos sin embargo la espabilada tensión del acero que les cede su impulso.

El autor nos descubre en el prólogo, con la ingenuidad de un poeta auténtico, todo su secreto: sus personajes trabajan a gran altura y sin red, y esa es la trampa. Escapad al encanto de la poesía que mantiene en sus orbes los elementos escénicos y la obra se derrumbaría ante vuestros ojos. Pero ese riesgo, ese peligro de jugar a los dados con la muerte y ganarle en buena ley la partida, es lo que constituye el destino del poeta.

¿Que Cocteau ha abandonado posteriormente esa técnica por otra en apariencia más simple en *Les Parents terribles*? Es que no se puede permanecer impunemente demasiado tiempo en la estratosfera. No se puede regatear al poeta la necesidad de descender para renovar su provisión de aire antes de una ascensión. En *Orfeo* el mito pierde su rigidez de pieza de museo, desentumece

su reumatismo académico y vuelve a ser la cosa operante, viva, que fuera en su época; prueba evidente de ello, ese aire de irreverencia familiar que sólo se permite uno en materia religiosa con lo que alienta de veras en el alma y es algo más que un pretexto de liturgia. Ejemplo: la saeta.

La técnica onírica se presta admirablemente para lograr este rejuvenecimiento del mito. Pero esa aparente ilimitación de las posibilidades, que hace transitables los espejos, habitables los rincones del aire para los ángeles de vidriería, inspirados a los caballos y vecinos de barrio a los hierofantes del Sol y a los inspectores de la policía francesa, no es tan cómoda como les puede parecer a los profanos. Crea serias responsabilidades al artista. Las palabras deben sobresaturarse de intención, las situaciones aparentemente absurdas justificarse con una carga excesiva de potencial estético, so pena de deshacerse toda la obra como la pompa de jabón inflada por un niño demasiado ambicioso y que no sabe medir y limitar su aliento a la misteriosa elasticidad de la luz que lo contiene.

Afrontar la representación de semejante obra es correr un riesgo semejante al del autor. Eso hizo el *Teatro del Pueblo* y Jean Cocteau estuvo en buenas manos. ¿Puede decirse más alto elogio?

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

Crítica de Arte

EXPOSICIÓN DE PINTURA FRANCESA

No ha faltado quien denigre la exposición de pintura francesa —de David a nuestros días— que se realiza en el Museo Nacional de Bellas Artes. Ya antes de que se abrieran las puertas del edificio de la Avenida Alvear había empezado a desatarse la malicia de los eternos descontentos, de los vanidosos tontos para quienes nada de lo que pueda ofrecérseles es suficientemente bueno y, sobre todo, de los “vivos” suspicaces, siempre convencidos a priori de que

les van a engañar. Llegóse a decir que la República Francesa —que ha gastado tres millones de francos para brindarnos esta muestra de su genio— se proponía hacer un buen negocio, vendiéndonos el mayor número posible de obras expuestas, y ni siquiera se paró mientes, al propalar esa especie despreciable, en que la mayoría de las piezas proceden de grandes museos parisienses o provincianos y de colecciones particulares, mal dispuestos a deshacerse de sus tesoros de arte. Pocos, en cambio, pensaron en el “buen negocio” cultural y aun material (los ingentes ingresos de las arcas nacionales, derivados de entradas y venta de catálogos y álbumes de reproducciones) que significa para la Argentina esta exposición que sin duda no ha tenido su igual hasta la fecha fuera de Francia y que, a mayor abundamiento, es sin precedentes en nuestra capital. Comparándola con la otra muestra extranjera importante que se organizó recientemente —con la exposición de Arte Decorativo italiano del año 1938, esa feria puramente comercial de artículos fácilmente colocables y que, en efecto, invadieron los negocios de Buenos Aires— apreciamos en su justa medida el desinterés y el objetivo intelectual de la Nación francesa que no vaciló en enviar a esta tierra lejana ciento cuarenta óleos altamente significativos de los ya clásicos maestros del siglo XIX, setenta lienzos contemporáneos de la Escuela de París y alrededor de ciento treinta dibujos y acuarelas que finamente subrayan, enriquecen y completan un conjunto de un valor extraordinario.

Claro está que con el libre juego de las preferencias que por fuerza se manifiesta en materia de arte, no era posible conformar a todos brindándoles de cada pintor la obra que ellos consideran la mejor o la más característica. Nosotros mismos lamentamos —desde un punto de vista puramente individual— no haber tenido la oportunidad de volver a ver la *Madame de Senonnes* de Ingres, o *Las Matanzas de Quíos* de Delacroix, o el *Píjano* de Manet, o tal *Baigneuse* de Renoir, por los cuales abrigamos una secreta pasión. Pero estamos convencidos de que nuestra selección, de ser posible, tampoco podría suscitar una aprobación unánime, ya que cada cual tiene, de cada maestro, su lienzo preferido por motivos altamente personales. Y en vista de ello, lógico es que también manifestemos respeto por las preferencias de M. René Huyghe, organizador de la exposición, no menos humano que nosotros —y por ende apasionado— y que nos lleva la ventaja de ser una autoridad indiscutida e indiscutible en la materia.

Esas preferencias del conservador del Museo del Louvre —defensor entu-

siasta, no lo olvidemos, del arte viviente— se manifiestan a cada paso en las salas del Museo. Y él no las oculta, a la vez que alude, en “petit comité”, a las enormes dificultades de la organización de una muestra como la presente (abarcaban hasta la imposibilidad material de transportar determinadas obras, que se destruirían en un largo viaje) de las cuales el público en general, y particularmente los señores descontentos, no parecen tener la más leve sospecha. Y bien está que la exposición, en vez de ser un frío conglomerado informativo, lleve el sello de una personalidad directora. David, por ejemplo, no está representado como pintor de historia, como “neoclásico” arqueológico (salvo por el boceto para el *Rapto de las Sabinas*) sino como retratista, porque indudablemente sus retratos fueron lo mejor de su obra, y en ellos olvidó siempre las teorías artificiales y trasnochadas que tanto daño hacían a sus cuadros de imaginación. M. Huyghe se ha propuesto visiblemente organizar un conjunto de obras en que se revele con claridad la lógica evolución del arte francés en el curso del siglo pasado y hasta nuestros días. Ahora bien, el neoclasicismo fué un movimiento efímero, sin consecuencias para la pintura de Francia, pronto abandonado hasta por los discípulos mismos de David, que se inclinaron muy luego a un romanticismo irresistible. La misma *Danaé* de Girodet —que encierra una picante anécdota— sólo tiene las formas externas de la grecomanía. Justo es, por lo tanto, que se hayan descartado en la muestra las “grandes machines” del pintor regicida y figuren en cambio piezas capitales como el retrato de *Mlle. Joly*, en que se reflejan aún todas las gracias amables del siglo XVIII, la intensa efigie de *Pío VII* con su colorido espléndidamente sordo y su psicología agudísima, el satisfecho *M. Joubert* —anticipación de M. Bertin— y ese pequeño paisaje del Luxemburgo, el único que pintó David en toda su carrera, que por contraste nos permitirá apreciar luego el gran paso dado hacia la interpretación de la naturaleza por los paisajistas románticos.

La exposición, iniciada con una obra “antiguo régimen” del revolucionario iconoclasta, se desarrolla luego armoniosamente, llevándonos por etapas bien calculadas al período prerromántico del Imperio, al romanticismo histórico y orientalista, a la escuela de paisaje de Barbizon (dos polos en ese momento: Ingres idealista, Daumier con su pesimismo feroz), al naturalismo de Courbet, vecino de la gracia sutil de Boudin, a la senda decorativa de Puvis de Chavannes, luego al impresionismo poliforme, al neoimpresionismo y, de allí, al siglo XX rico en experimentos, incierto aún en realizaciones definitivas.

La primera y sorda rebelión contra la férula de David aparece en el magnífico proyecto de la *Batalla de Eylau*, en el *Retrato del teniente general Fournier Sarloveze* y en el *Bonaparte en Arcole*, de Gros. Gérard, en cambio, más obediente al maestro, está representado por su *Madame Récamier* que pasma por su perfección técnica tanto como estremece por su gracia ática. Desembocamos luego en el exaltado romanticismo de Géricault, frenado a veces por sus inclinaciones clásicas. El boceto de *La Balsa de la Medusa* —suscitó ese cuadro las primeras de las innumerables y vehementes controversias estéticas de la centuria pasada—, su *Carrera de Caballos*, tan cercana a Poussin a través de sus audacias, su vigoroso *Oficial de Carabineros*, anunciador de Daumier, su *Loco asesino* precursor de futuros “repentismos”, resumen bien toda la inquietud genial de ese maestro que murió joven, tan altamente colocado en la encrucijada de un pasado y un porvenir.

Grupo aparte, en la augusta asamblea, forman Chasseriau, por un lado, con su decorativa *Andrómeda*, y el inmenso y tan discutido Ingres. Vemos en Chasseriau (¡lástima grande que no haya venido el retrato de sus dos hermanas!) el nexo entre las grandes obras de imaginación del siglo XVII francés y la escuela estilística que a través de Puvis de Chavannes y Maurice Denis se perpetúa en nuestros tiempos. En cuanto a Ingres, su figura singular se destaca con fuerza, aislada entre los vehementes y los extravertidos de su época, por su sensualidad contenida, por su energía intelectual y moral que encadena pero no ahoga la pasión intensa que ardía en ese idealista puritano. Idealista, sí, y capaz de dar belleza absoluta a bovinas hermosuras como las de Madame Moitessier, sin alejarse mucho de sus muy terrenales rasgos de burguesa regordeta, pero capaz también de captar la riqueza interior de una Madame Gonse, o la vida explosiva que llamea en el rostro del arquitecto Dédéban. Pintorazo, además, no sólo cuando imita con perfección de primitivo las calidades y las materias —el raso y la puntilla, el oro de un entorchado o la lana de un frac— sino cuando deja que su mano acaricie libremente un detalle, una pequeña “naturaleza muerta” en un ángulo de un retrato, la empuñadura de una espada de plata cuajada de brillantes. Y el equilibrio perfecto de la mente y los sentidos se establece cuando organiza en armónico conjunto y depura e inmaterializa los veinte desnudos de su *Baño Turco*. Los dibujos de Ingres, el exquisito retrato colectivo de la *Familia Stamati*, el estudio para una de las figuras de *La Apoteosis de Homero*, nos introducen en la intimidad del artista, nos lo

muestran en su forma más humana, en su momento de expansión diríamos, tal como el retrato de Dédéban, inconcluso como está, nos revela los arrobadores secretos de su técnica. La *Estratonice*, con su pulcritud helada y sus tonos agrios sirve por fin de advertencia y “vade retro” al academismo.

En marcado contraste con Ingres está su rival en la vida y la muerte, Eugenio Delacroix, maestro de artistas fogosos y libres, intelectual “désabusé” y torturado que huía del cepo del dibujo clásico y tenía del mundo una visión de colorista y de pintor. En el Museo le vemos representado por una pieza importante, la *Grecia expirando en las ruinas de Missolonghi*, que hace revivir el arrebatado de indignación provocado en Francia por los sufrimientos del pueblo subyugado por los turcos. Lord Byron murió por Grecia, precisamente en aquella ciudad. Delacroix luchó por ella con las armas más eficaces de que disponía, poniendo al servicio de una noble propaganda sus pinceles, su paleta evocadora de tragedias. Ya lo había hecho en su mocedad, con las memorables *Matanzas de Quíos* —lienzo por el cual daríamos nosotros toda su obra posterior— y volvió a hacerlo en 1827, en un estilo más libre, con rasgos más rotundamente románticos, en el cuadro que hoy se ofrece a nuestra admiración. Otros aspectos de Delacroix —su personalidad compleja, de múltiples facetas— aparecen en la sombría *Batalla de Poitiers*, con sus dominantes negras y rojas, con su bárbaro entrevero de formas, en las tranquilas y sensuales *Mujeres de Argel* —variante de la composición del Louvre—, en el *Retrato de Bruyas*, en las *Mujeres Turcas en el Baño*. Esta última obra es una joya de rosa y turquesa, con su estupendo paisaje boscoso, sus aguas verdes en que se sumergen las bañistas luminosas. En cuanto al retrato de Bruyas —amigo y mecenas— bien confrontado está con el que pintó Courbet. El de Delacroix, sensible, fino, enfermizo, de una distinción impresionante. El del franco-contés, rudo, fuerte, plebeyo, con un aplomo y una fuerza magistrales. Dos versiones de la misma persona a través de dos temperamentos: en realidad, no retratos de Bruyas, sino de uno y otro pintor.

Hemos recorrido hasta ahora solamente la primera sala de la exposición francesa. ¿No sería suficiente ya ese conjunto para suscitar unánime admiración y entusiasmo? Pero aún hay en la muestra muchas obras más: obras de calidad, obras representativas que no dejan resquicio al descontento. Corot, por ejemplo, con ocho lienzos —entre ellos una hermosísima figura: *La Mujer de la Cofia*— domina en una sala más pequeña en que se han reunido en selección certera los grandes nombres de la primera época del paisaje francés, desde

Georges Michel, padre del género, con su poderosa *Tormenta de los alrededores de París*, hasta el tierno Millet, pasando por Díaz de la Peña, Daubigny, Dupré y Théodore Rousseau, este último representado por obras de su manera clara, de cielos de añil, y dramática, de contraluces y tonalidades pardas tan impresionantes. La colección de Corot es reveladora de todas las fases de su evolución. Digamos de paso que honorablemente figura en el conjunto la *Niña pensativa* de la colección Llobet, como honorablemente acompaña a los demás lienzos de Delacroix el *Descenso al sepulcro* de la colección Santamarina.

Al lado de esos paisajistas (vemos también a Millet figurista en una de sus obras más felices, el *Oficial de Marina*) aparece, categórico y avasallador, su contemporáneo Daumier. *Crispin y Scapin*, del museo del Louvre, nos visitan con su sicofántica pillería, diciéndose eternamente al oído sus secretas burlas, acaso dirigidas al espectador. *Los jugadores de ajedrez*, *La lectura*, escenas tenebrosas pintadas por un despiadado crítico de la humanidad, *Las bañistas*, excepcionales por la gracia femenina, tan poco común en la obra del satírico, y algunos dibujos y acuarelas de un vigor rotundo —sobre todo la terrible *Sopa*— muestran el enorme talento y el dominio de las formas de ese maestro que tanta influencia ha ejercido hasta nuestros días.

En torno de telas importantes de Courbet se organizan en otro ambiente las producciones de diversos artistas de su época, bastante desiguales, por cierto, frutos de un período algo desconcertado y de transición, en que actúan simultáneamente figuras tan contradictorias como Monticelli —preimpresionista y responsable en parte del lamentable “género La Touche”— y Carrière, un pintor que pareció grande y se está disolviendo con el correr del tiempo; como Boudin, el delicado paisajista de las playas aporcelanadas y Puvis de Chavannes, amanerado en su estilización del *Martirio de San Juan Bautista*. Courbet, desde luego, se impone allí por su rústico vigor, por su materialismo sano, por su manifiesto amor y su comprensión de la naturaleza, no tanto en el gran cuadro de *La Siesta*, lleno de sugerencias holandesas, como en la *Mujer pobre*, con su hermoso paisaje de nieve y sus figuras patéticas (un punto central entre Millet y Raffaelli) y, sobre todo, en la magistral *Soledad*, esa vista de su amado terruño, del río Loue encajonado entre floresta y húmedos peñascos, que es como una síntesis de todo el arte del maestro realista. Y que al mismo tiempo, por la factura a espátula de las rocas grises y verdosas bañadas por el agua, está proclamando a gritos la próxima llegada de Cézanne. Éste, el pintor de Aix,

aparece ya, discretamente, en esa sala, con una naturaleza muerta de su primera época, un pan flauta y tres huevos muy blancos, anterior desde luego al impresionismo, pero que ya es, por sus dramáticos contrastes y su sentido intenso del volumen, el anuncio de la pintura "bien couillarde".

La ruptura entre este arte poderoso pero sombrío de los naturalistas, y el "plein air" que iba a sucederle, está gráficamente ilustrada en una cuarta sala que es como la antecámara del arte moderno. Vemos allí, en primer lugar, las obras de Manet traídas de Francia en torno de la siempre hermosa *Susana*, propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes. Digamos, ante todo, que se ratifica nuestro juicio expresado hace años, contra la opinión que prevalecía generalmente aquí: ese lienzo que pertenece a la Argentina conserva todo su mérito, confrontado con cualquiera de las pinturas posteriores de su autor. Tiene, incluso, valores de construcción y equilibrio que no siempre se encuentran en las telas más impresionistas de Manet y está estrechamente emparentado con esa pieza magnífica que es el retrato de los padres del artista. En ésta encontramos todavía al Manet vecino de los naturalistas, con un color más vivo y ya esa orientación japonizante que se precisaron luego. Es el Manet menos audaz, pero más serio, que en verdad preferimos al alado y espontáneo del *Skating*, del *Otoño* o de las *Peonías* y las *Lilas*, aunque en la historia del arte prime el segundo sobre el primero. Tenemos que inclinarnos, sin embargo, ante la efigie de Albert Wolff que, impresionista y todo, y más impresionista aún por estar inacabada, es magistralmente certera, de un "parecido" y de una vida incomparables. Berthe Morisot, dócil alumna, Camille Pissarro, uno de los más grandes paisajistas del "aire libre", Degas, Sisley, el Gauguin de la época de Normandía, acompañan a Manet. Pissarro se agranda a medida que transcurren los años, a la vez que se empequeñece Claude Monet. La *Vista de Pontoise*, un lienzo de transición hacia el luminismo, el *Gran puente de Ruán*, potente evocación de las brumas del Sena, el *Bulevar Montmartre en primavera*, una de esas escenas callejeras que tanto amaba y tan finamente transcribía, colocan a Pissarro en el lugar privilegiado que debe ocupar. En cuanto a Degas, figura en la muestra con piezas de menor tamaño, salvo el curioso *Negocio de Algodón en Nueva Orleans*, tan distinto de su manera más conocida, la del pastelista audaz, la de las "mises-en-page" inesperadas, excelentemente demostrada en *El Palco*, cuyo principal personaje es una mano con un abanico, en el poético

“nocturno” del *Ensayo en el Foyer de Baile* y, “last but not least”, en el *Arlequín bailando* de nuestro Museo.

Después de ese primer momento del Impresionismo, la inquietud artística se acelera, se dan curso libremente los temperamentos individuales y, por consiguiente, sin que ello pueda evitarse, la exposición pierde el carácter coherente que hemos observado hasta ahora. En el gran salón del ala derecha del Museo se acumulan obras que, por mucho que estén inteligentemente dispuestas, contrastan entre sí. Vemos allí a Claudio Monet bajo los más diversos aspectos, poco atractivos en su mayoría, tanto en la chatura pedestre y monocroma de sus *Escolleras del Havre* como en el caos de color y de forma de *Manzanas y uvas*. Si las intenciones pesaran en la balanza, claro está que el juicio sería otro, mas por las realizaciones sólo se rehabilita Monet en su *Jardín* con la figura azul en medio de las flores, y en la pequeña impresión de Etretat, donde el mar y la roca están finamente vistos.

Acoge, ese salón, además, lienzos de Gauguin y de Renoir, de Cézanne y de Van Gogh, algunos de Seurat, típicamente puntillistas. Constituyen el “plato fuerte” del conjunto y ante ellos uno se asombra de que tantas críticas disparatadas hayan motivado esos hombres cuya visión, otrora discutida, es para nosotros la más normal y equilibrada del mundo, en la medida del equilibrio y la normalidad del genio. Nuestras preferencias —fuerza es confesarlo— van a obras de Renoir que no figuran en esta muestra, a los desnudos de su época de las formas redondas y los rostros ingenuos, más que a bodegones como *Los Pescadores*, fechados en nuestro siglo, los paisajes de los suburbios parisienses, como *Cuesta entre Malezas* o las figuras abocetadas y pálidas, con calidades de tiza, de *Ante el Piano*. Sin embargo, hay en el conjunto de Renoir una verdadera, inapreciable gema, que es el retrato, ya famoso, de las *Niñas Cahen d'Anvers*, con sus casi imposibles armonías de tonos inarmónicos, con su fantástica gracia infantil. En este lienzo vemos al Renoir enamorado de Rubens, al Renoir de una promisoría juventud que luego llegó a la expresión plena alrededor del 1890, después de un período de severa disciplina por la senda de Ingres. De todos modos, el paisaje citado y la *Mujer acostada* (¡qué amplitud y qué grandeza en el dibujo de esta figura!) son obras felices que acertadamente fueron escogidas.

Ahora, Renoir está al margen de las innovaciones. Es el verdadero clásico, aunque adopte recursos nuevos. En cambio, Van Gogh, Gauguin, Cézanne re-

nuevan realmente la pintura. Gauguin se inicia tímidamente, bajo la égida de Pissarro, en sus *Manzanos en Normandía*. Luego alza el vuelo hacia el color puro, hacia la estilización, impulsado por herencias misteriosamente bárbaras. Aquí, la *Frutera con naranjas y limones*, una explosión de tonos fuertes yuxtapuestos a otros tonos fuertes, fundiéndose en una armonía fresca y nueva, virgen. Allá, el fantástico paisaje tropical de *Haere Mai*, con su cielo arrebolado, su vegetación ardiente, sugerida en febriles más certeras pinceladas. Luego, la tenebrosa escena del *Caballo Blanco* del Museo del Louvre, en un registro más sordo, en que los azules cantan su melancolía. Por fin, la *Vahiné* de nuestro Museo Nacional, tan injustamente denigrada, una de las piezas significativas del maestro de Tahití.

¿Y de Van Gogh? Tres obras enormes: la *Vista de la Butte Montmartre*, con su pincelada característica, su dibujo sólido y vibrante, su extraordinario sentido de la atmósfera y de la profundidad espacial; *Los Estibadores*, con su colorido delirante de puesta de sol, el dinamismo expresionista de sus figuras; *La lluvia* por fin, en que el gigantesco holandés realiza el milagro de sugerir la plateada cortina de agua que cae al sesgo sobre la campiña gris.

Hemos omitido hasta ahora a Odilon Redon. En cualquier conjunto en que se encuentre, está aislado, es único en su simbolismo extraño. Pintor asombroso, sin embargo, y que proyecta tentáculos en todo sentido, hacia el pasado, hacia el presente, hacia el futuro. Puede asociársele con Gauguin y también con los superrealistas. Vivió en sus sueños, pintó sus sueños, y fué más plástico que intelectual. Su *Venus*, en el centro de un enorme caracol, es como una aparición entre nubes y ondas, una joya preciosa, rosa y nácar. *Perfil y Flores*, figura de mujer inmaterial entre fantásticas corolas multicolores, tiene una belleza extraterrena de ilusión y de recuerdo.

Ese don de trasposición de lo real lo posee también en alto grado Cézanne, aunque lo aplica con fines distintos, sin separarse jamás del plano natural. Transfigura las cosas sin querer llegar a la magia, sin dejar de ser inteligible, coherente. Es realmente su impresionismo —si es que así puede llamársele— “tan sólido como el arte de los museos”. Ha logrado conservar todo lo bueno del “plein air” sin caer en ninguno de sus defectos. Ha sabido construir sin dureza, difuminar sin vaguedad, sugerir el agua, la vegetación, la nube sin emplear los “clisés” de uso corriente. Ha conseguido pintar retratos que son reales, asombrosamente reales, y hondos de observación psicológica, sin dejar

de hacer "pintura". En suma, ha llegado, como todos los grandes que vivieron bastante, a la esencia misma del arte, a la dosificación exacta de lo objetivo y lo subjetivo: a lo que llegaron Rembrandt viejo, Rubens viejo, el Greco, Tintoretto y otros más. Y ello se demuestra muy especialmente en el *Cézanne del sombrero hongo*, ese trozo intenso de humanidad y de pintura inmaterial que todo comentario empuqueñecería. Y lo confirman la deliciosa *Alameda en Chantilly*, como los dos paisajes esmaltados de *L'Estaque*, como la incomparable naturaleza muerta gris (¡pero todos los tonos, reducidos a gris!) de 1890-94. Lamentamos que, en el último momento, no haya sido posible traer el célebre *Muchacho del chaleco rojo*, pero —aun sin esa pieza importante— el padre de la pintura contemporánea está dignísimamente representado.

Hemos recorrido así ese agitado siglo XIX en que Francia busca una expresión nueva, concorde con los tiempos nuevos que sucedieron a la Revolución. Hemos visto al tranquilo genio francés mantenerse en permanente equilibrio, aun en medio de la exploración febril que caracteriza a la centuria. Ningún desplante, ninguna retórica: una evolución firme y segura hacia la liberación de los recursos expresivos, hacia el lenguaje pictórico individual. Ningún milagro, ningún profeta convulsivo. Un anchuroso río, con sus rectas, con sus meandros, a veces con un salto de agua, siempre sereno, siempre reflejando un claro cielo.

Del arte del siglo XX hablaremos en el próximo número.

JULIO E. PAYRÓ

Cuestiones Científicas de Nuestro Tiempo

LENGUAJE CIENTÍFICO Y LENGUAJE LÍRICO

El mundo de los pensamientos, con su cortejo de palabras y significaciones, constituye el doble manto con que el lenguaje y la lógica envuelven a los objetos que la ciencia analiza. La investigación contemporánea, que ha tendido la

ciencia en la mesa anatómica, alrededor de la cual filósofos y científicos, gramáticos y lógicos la someten a una verdadera vivisección, estudia también la naturaleza de esa envoltura. Y en libros y revistas aparecen trabajos sobre “el lenguaje de las ciencias” o sobre “la lógica de la ciencia”, cuando no sobre “los elementos lingüísticos de la lógica” o sobre “el análisis lógico del lenguaje”.

A la primera de esas cuestiones dedica Pius Servien el tomo inicial de una “Colección científica de estética”, que él dirige ¹.

El taladro científico, al penetrar a través de la observación trivial de que la ciencia se hace con palabras, pone al descubierto conexiones profundas entre la ciencia y el lenguaje. La obra de Servien trata de uno de esos descubrimientos, precisamente del siguiente: El lenguaje total no es homogéneo; adviértese en él, a manera de polos, dos dominios restringidos con caracteres y propiedades específicos: ellos son el lenguaje científico y el lenguaje lírico. Sobre este resultado lingüístico, pone luego el autor el fundamento de una ciencia estética, concebida como el estudio del lenguaje lírico expresado con el lenguaje científico.

La propiedad fundamental del lenguaje científico es, según Servien, la que le sirve de definición: es el conjunto de las frases, cada una de las cuales admite frases equivalentes. Esta definición del lenguaje científico es, sin duda, la más apropiada, pues traduce, en el aspecto lingüístico, una de las notas sobresalientes de la ciencia: su carácter tautológico. En efecto, la condición indispensable que deben cumplir las frases científicas es la de encerrar un sentido único, independiente de la forma que adopte el lenguaje para expresarlo.

De ahí que, siempre que su sentido quede inalterado, las frases científicas admiten frases equivalentes obtenidas mediante procedimientos muy variados: traducciones a otros idiomas o a idiomas convencionales, agregado o supresión de palabras o frases, utilización de sinónimos, introducción de símbolos, sustitución de términos por su definición o inversamente, etc.

La introducción de símbolos es el procedimiento que mejor caracteriza al proceso científico, pues la ciencia muestra claramente una tendencia hacia el simbolismo, que se inicia con la introducción de términos técnicos y neologismos

¹ PIUS SERVIEN: *Le langage des sciences* (Hermann y Cía., París, 1938). Constituye la publicación N° 592 de la importante y conocida colección denominada: “Actualités Scientifiques et Industrielles”, de la cual han aparecido ya más de 700 números.

y culmina con la escritura totalmente simbólica. Pero en su marcha hacia el simbolismo, la ciencia no avanza libremente, pues la pesada influencia del lenguaje y escritura ordinarios retardan ese avance. No sólo el hombre de ciencia manifiesta una tendencia a oponerse a una introducción exagerada del simbolismo, que hoy por ejemplo se nota con la lógica simbólica, sino que, en la creación de nuevos símbolos, su imaginación no ha sido muy fecunda. En general se ha limitado a tomar las letras y grafías que le ofrecían los alfabetos propio y ajeno, ya sea aisladamente o combinados. Prueba de esto lo ofrece la matemática, ciencia en la cual el simbolismo es muy acentuado. El proceso histórico, mediante el cual la matemática ha llegado a su simbolismo actual, se ha desarrollado a través de varias etapas y con un ritmo muy lento. En la historia del simbolismo algebraico, por ejemplo, se distinguen tres fases: 1) *álgebra retórica* en la cual los razonamientos se desarrollan totalmente con palabras; 2) *álgebra sincopada* en la cual se utilizan abreviaturas para las palabras de uso frecuente, y 3) *álgebra simbólica* en la cual los entes algebraicos y las operaciones se indican por símbolos convencionales. Pero, no obstante estar actualmente en esta última etapa, el simbolismo algebraico y de toda la matemática, muestra rasgos de las etapas anteriores, lo que explica la frecuencia de símbolos representados por las abreviaturas de la palabra respectiva (*log.* para el logaritmo, *cos.* para el coseno, etc.) y el reducidísimo número de símbolos que tienen exclusivamente sentido en la matemática, como el símbolo del infinito, los signos de raíz y de integral y quizás algún otro.

El lenguaje simbólico, que representa el lenguaje científico en sentido estricto, comprende pues una porción muy reducida del lenguaje que utilizan las ciencias, formado, en su mayor parte, por frases y palabras del lenguaje total. Es este hecho el que exige el estudio de las conexiones entre ciencia y lenguaje y de su interacción mutua y explica la repercusión que cada crisis de la ciencia, como ocurre hoy en la física, tiene sobre el lenguaje de la misma.

Frente al lenguaje científico, como conjunto de frases que admiten equivalentes, se perfila otro dominio del lenguaje total, con propiedades opuestas. Es el lenguaje lírico, cuyas frases mantienen su personalidad propia con tal vigor que las frases equivalentes no son ya posibles. En cambio, las frases de este lenguaje ya no tienen un sentido único, pues en ellas el acento recae sobre las palabras, que contienen potencialmente una multiplicidad de significados.

A la pareja: sentido único-expresión múltiple de las frases del lenguaje científico se opone la pareja: expresión única-sentido múltiple de las frases del lenguaje lírico. Esta oposición lleva consigo otras: así las frases del lenguaje lírico no admiten traducciones, ni el uso de símbolos, ni la sustitución de sus términos por sinónimos o por su definición, ni permiten agregados o supresiones.

Otros caracteres distinguen el lenguaje científico y el lenguaje lírico. Así las leyes de la lógica, inexorables en el primero, no muestran igual vigor en el segundo. En el lenguaje científico una frase y la negación de su contradictoria son equivalentes, en el lenguaje lírico, esas dos frases tienen sentido distinto por el matiz introducido por las diferentes palabras. Asimismo, los métodos de las ciencias se reflejan, en el lenguaje científico, en un encadenamiento de sus frases que hace posible el pasaje de una a otra, cosa que no ocurre en el lenguaje lírico.

La referencia al ritmo y al sonido distingue también fundamentalmente los dos lenguajes; mientras el lenguaje científico es independiente de esos factores, ellos constituyen elementos esenciales en el lenguaje lírico. Esta distinción es la que caracteriza principalmente al lenguaje científico como lenguaje escrito, y al lenguaje lírico como lenguaje "dicho".

Esta delimitación de dominios restringidos, en el campo del lenguaje total, plantea interesantes cuestiones relacionadas con el estilo.

Por un lado, es claro que si cada frase del lenguaje científico admite frases equivalentes, una misma memoria científica puede redactarse de diversas maneras, sin modificar en absoluto su contenido esencial. Luego, el hecho de estar redactada la memoria de una determinada manera, plantea problemas de estilo en el seno del lenguaje científico. (En efecto; hay memorias claras y oscuras, hay trabajos científicos con muchas fórmulas y poco texto e inversamente, hay escritos en los que el autor expone la génesis de sus resultados mientras en otros el autor oculta cuidadosamente esa génesis limitándose a la demostración de los resultados, etc.). En cambio, con esta acepción, no caben problemas de estilo en el lenguaje lírico, pues cada obra literaria es única.

Por otro lado, si en lugar de referirnos a las palabras, hacemos referencia a las significaciones, los papeles se invierten. La unicidad de sentido de la

obra científica no plantea problemas de estilo en el lenguaje científico, mientras ellos surgirán, por la causa opuesta, en el lenguaje lírico.

Observemos, de paso, que si se considera que el estilo, además de los lingüísticos, plantea otros problemas cuando se le entiende en su acepción corriente de "huella indeleble que la personalidad creadora deja en su obra", la sugestiva cuestión de saber si la ciencia tiene o no tiene estilo, debe precisarse muy bien para no recibir las respuestas más variadas y contradictorias.

El análisis que Servien realiza en su obra muestra, en definitiva, el aspecto lingüístico correspondiente a los diferentes caracteres objetivos de la ciencia y de la poesía. La ciencia busca, a través de las palabras, los valores lógicos; de ahí la importancia de las significaciones y del sentido único que cada una de ellas encierra, mientras la poesía, persiguiendo los valores estéticos, utiliza las palabras como entes rítmicos y sonoros y explota la multiplicidad de sentidos que las palabras encierran por su alusión a la realidad total.

De ahí el distinto comportamiento frente al doble manto de las palabras y de las significaciones. Mientras la realidad científica enfoca cada significación con el mundo total de las palabras, la realidad poética ilumina cada palabra con el variado juego de sus significaciones.

Es claro que además de los dos polos señalados por Servien, pueden recortarse en el lenguaje total otros dominios restringidos, como el lenguaje de la vida diaria con su obligado acompañamiento de tácitos subentendidos y de gestos. Pero existe otro dominio lingüístico: el lenguaje de la filosofía, respecto al cual Servien adopta la habitual postura de los científicos franceses, insistiendo una y otra vez en el "fracaso de la metafísica", fracaso que considera como una prueba más de la existencia de los dos polos del lenguaje. Estimamos, no obstante, que existe un dominio lingüístico que merece el nombre de lenguaje filosófico, que difiere del lenguaje científico en algunos matices, cuyo análisis y explicación no depende de fenómenos exclusivamente lingüísticos, sino de la capa objetiva subyacente, donde reside esa diferencia, nada fácil de establecer, entre ciencia y filosofía.

JOSÉ BABINI

CALENDARIO

A FAVOR DE LOS INTELLECTUALES ESPAÑOLES.

— Siete eminentes figuras francesas han dirigido un escrito al doctor Roberto Ortiz, expresando que “*verían con agrado que la Argentina diera facilidades a los intelectuales españoles para que se trasladasen a dicho país, donde podrían continuar sus trabajos en bien de la cultura*”.

Firman el escrito: Henri Focillon, profesor de estética de la Facultad de Letras de París, André Gide, Frédéric Joliot, premio Nóbel, profesor de la Facultad de Ciencias y esposo de Eve Curie, Lucien Lefebvre, profesor de historia del Colegio de Francia, Jacques Maritain, de la Universidad Católica de París, François Mauriac, de la Academia Francesa y Jean Perrin, premio Nobel y profesor de química de la Facultad de Ciencias.



STALIN, MARX Y CENDRARS. — El suizo Blaise Cendrars cuenta en *El oro*, con esa dinámica capacidad de estilo que lo ha convertido en un estimable escritor francés, “la maravillosa historia del General John Augustus Suter”, aquel aventurero que descubrió oro en California y cambió así el destino de muchos millares de vidas.

El oro es un libro que tuvo su importancia política.

Sin duda recordaréis que Aldous Huxley se ha ocupado, en *The olive tree*, de la literatura de propaganda; y que, después de analizar todas las formas de esa literatura, se ha mostrado escéptico acerca del valor de los libros para cambiar el mundo. Un libro cualquiera que influya en el ánimo de un jefe de Estado —dice Huxley— tiene más poder revolucionario que los millones de ejemplares de grandes obras distribuidas en la masa lectora...

Y bien. En un artículo aparecido en el *Saturday Evening Post*, el ingeniero norteamericano Littlepage, de vuelta de la U. R. S. S. (donde había sido contratado durante diez años para explotar oro), nos cuenta una anécdota graciosa. Parece que José Stalin leyó entusiasmado el libro de Blaise Cendrars y entrevió la posibilidad de explotar, colonizar y enriquecer vastas zonas de Rusia del mismo modo que había ocurrido en California, gracias al oro. Y así lo hizo, contrariando (o por lo menos no tomando en cuenta) el pensamiento de Lenin, que asignaba al oro una función modestísima: coronar las dentaduras, por ejemplo.

De este modo —comenta Littlepage— puede decirse que *El oro*, de Blaise Cendrars, tiene en un fundamental aspecto de la construcción soviética una importancia mayor que *El capital* de Karl Marx.

PROPENSIÓN FUNESTA. — La que tiene a los discursos el Ministro de Instrucción Pública. Lo perjudica, pues manifiesta en ellos una rara incapacidad en el manejo de las ideas. No puede menos de contradecirse e invariablemente, al llegar al final, reniega del principio. Ahora ha disertado una vez más por radio con motivo de la Exposición de Arte Francés ("El Mundo", junio 27). Juzgue el lector:

"Los argentinos tenemos con Francia una deuda de gratitud eterna (...) Sin perder nuestro sentido propio y original, para buscarlo mejor, para afirmarlo más, debemos continuar frecuentando las fuentes purísimas de la cultura francesa..."

"Si en los primeros tiempos el arte nacional buscó su inspiración en las costumbres, el paisaje y los acontecimientos de la historia argentina, desde hace muchos años los artistas nuestros, salvo excepciones honrosas, se inspiraron en temas extranjeros, en sujetos sin ambiente ni humanidad, en ideas desvinculadas totalmente de nuestros sentimientos. La reacción se impone a fin de crear nuestro lenguaje pictórico..."

El silencio —ha dicho Montaigne— procura óptimos servicios a los grandes.

OTRO DISCURSO. — El año pasado se produjo un tiroteo durante una elección estudiantil de la Facultad de Derecho de Córdoba y murieron tres alumnos. Últimamente, al celebrarse un homenaje a la memoria de los mismos, el profesor Nimio de Anquín pronunció un discurso a raíz del cual ha sido suspendido por tiempo indeterminado.

Un discurso contra la democracia.

Veamos algunos párrafos: "No existe un

país grande y poderoso que sea realmente democrático. La democracia inglesa, por ejemplo, es un engaño cínico, o si se quiere ser menos terminante, no es más que una manera de decir de los súbditos devotos de S. M. La otra democracia es la francesa, que cuida celosamente de una vieja nobleza, y que en el supuesto que fuera sincera haría pagar muy cara esta sinceridad a la gran Francia de Juana de Arco, de San Luis y de Napoleón el Corso, reducida hoy a una potencia de segundo orden. En cuanto a la democracia americana, no es más que la forma de disimulo del egoísmo más brutal que se conoce en la historia, como que se trata nada menos que de la máscara que se pone la plutocracia protestante para maniobrar sin compasión y justificar la rapiña con la filantropía. ¡Camaradas! Es necesario aplastar a la democracia si queremos que nuestra nación sea grande. Combatidla en todos los terrenos y en todos los momentos. Combatidla en la escuela, en el taller, en el hogar. Los que sois jóvenes proclamad sin respeto humano vuestro repudio de ese factor de nuestra decadencia; los que sois maestros, con la historia y la filosofía en la mano, demostrad sus daños y sus vicios; los que seáis padres, al formar el corazón de vuestros hijos, inculcadles el horror de esa herejía contra Dios y la inteligencia. ¡Y todos recordad que tres camaradas nuestros fueron asesinados por la democracia!"

El profesor Nimio de Anquín, católico y por añadidura neo-tomista, descarta para Córdoba los ejemplos de Inglaterra, Francia y Norteamérica. Quiere convertir a su provincia en una sucursal de la U.R.S.S., España, Italia o el Tercer Reich, en los que se venera escrupulosamente a "Dios y la inteligencia" y en donde a estas horas —de ha-

ber pronunciado un discurso igualmente enérgico contra cualquiera de los respectivos regímenes totalitarios— se encontraría en un campo de concentración.

Lo menos que ha podido hacer la democracia cordobesa es suspenderlo. Pudo, incluso, acusarlo de plagio. La incitación final a la lucha hace pensar demasiado en *Aux armes, citoyens...*!

LITERATURA Y REALIDAD. — La novela que tuvo mayor éxito en los Estados Unidos durante los últimos meses fué *The grapes of wrath*, de John Steinbeck, donde se pinta en forma conmovedora el desamparo de los trabajadores nómades que se reclutan en California para las cosechas de frutas. La novela de Steinbeck originó una verdadera campaña a favor de la mano de obra "inmigrante" y actualmente su influencia se ha visto acrecentada por otro libro de reciente aparición. Se trata de *Factories in the field* y su autor es Carey McWilliams, abogado californiano. *Factories in the field* es un documento social de carácter acentuadamente combativo. En él se expone con la mayor crudeza la miseria de los proletarios ambulantes, hacinados en campamentos improvisados, cuya única esperanza es poder ganar de 12 a 15 céntimos por hora. La novela de Steinbeck y el libro de McWilliams han contribuido para que los trabajadores rurales ingresen en "*The United Cannery, Agricultural, Packing and Allied Workers of America*", asociación obrera que tan sólo en California cuenta hoy con más de 250.000 miembros, y el Gobierno del Estado —hasta tanto el parlamento dicte leyes que resuelvan este problema de una manera definitiva— ha organizado campamentos públicos que tienden a mejorar transitoriamente su situación.

CRÍTICA RESPONSABLE. — La información —según Ruskin— es enemiga de la observación. Induce al hombre a perseguir lo inexistente o lo accesorio y a no enterarse de las cosas que tiene frente a él. Pasa sin verlas, o resbala perezosamente sobre su apariencia.

Motiva las líneas anteriores un extenso comentario aparecido en "*La Nación*" (julio 16) a propósito de la Exposición de Pintura Francesa. El crítico se detiene en Cézanne y menciona entre las obras allí expuestas, que representan la madurez del pintor, a "El muchacho del chaleco rojo".

Pues bien: esa obra no figura en la muestra del museo.

Consecuencia de haber mirado poco los cuadros y mucho el catálogo.

UN LIBRO CON LECTURA PARA UN MES. — Somerset Maugham ha reunido "los mejores cuentos" escritos en los últimos cien años. Cinco países están representados (Rusia, Alemania, Francia, Inglaterra y Norteamérica) y el libro consta de noventa y seis autores y ciento un relatos (Lardner, Maupassant, Kipling, Sherwood Anderson y Washington Irving figuran por partida doble). Se han incluido algunos cuentos que por su extensión podrían considerarse novelas, como *Tifón* de Conrad y *Un corazón simple* de Flaubert.

La antología tiene más de 1500 páginas y es a tal punto consistente que —según Robert Van Gelder (*The Times Book Review*, julio de 1939)— si al lector se le ocurre abrirla por la noche, estando acostado, y al quedarse dormido la dejase caer, posiblemente rompería el piso.

Tellers of tales ha sido editado en Nueva York.

EL "DIARIO" DE JULIEN GREEN. — Acaba de aparecer el segundo tomo (Plon, 1939). Transcribimos la siguiente página:

"Nápoles. Después de comer, caminata por un barrio espantoso de tristeza y soledad. Supongo que a los ojos del pintor estas calles deben ser muy bellas, pero me resulta penosa la idea de que hombres y mujeres estén obligados a vivir y respirar en la basura. En las calles negras, entoldadas de andrajos y sembradas de detritus, he visto a niños sentados en torno a una especie de brasero en donde algo ardía. "Tienen frío —me dice Alberto— porque no comen bastante". Uno de ellos, al oírnos hablar en francés, levanta hacia nosotros un rostro de ángel y nos sonríe. Más tarde entramos a una iglesia donde se celebra un oficio nocturno. Hay tanta gente que apenas si podemos volver a cerrar la puerta. El aire es espeso y maloliente. La asistencia miserable se compone de harapientos inválidos o jorobados que chillan desahogadoamente los responsorios de las letanías. La iglesia está aclarada por numerosas bujías y el oropel brilla sobre los ornamentos de estuco. Imposible expresar la tristeza de los ora pro nobis gangosos que suben ruidosamente hacia una estatua vestida de puntillas. Tengo la impresión de asistir a una ceremonia muy

anterior al advenimiento del Cristianismo. Los pobres de la India o de Asiria que gritaban a sus dioses de piedra ¿gritaban de otra manera que estos cristianos de Nápoles?"



EL DETECTIVE EN DESGRACIA. — "Roma. — Los libreros y bibliotecarios recibieron otra lista de autores condenados oficialmente como inadecuados al espíritu fascista: Ovidio, Boccaccio, Rabelais, Maquiavelo, Voltaire, Casanova, Balzac, George Sand, Thomas Mann, Stefan Zweig, Emil Ludwig, H. G. Wells, Franz Werfel, Jacobo Wasserman, Axel Munthe, Arthur Schnitzler, Giuseppe Senizza, Radclyffe Hall y Robert Graves. También figuran las "Aventuras de dos boy-scouts americanos", la "Vida y aventuras de Buffalo Bill", los libros de Poe, Edgard Wallace, Agatha Christie y la serie de Nick Carter" ("La Nación", agosto 5).

Quizá el fascismo considere malsano cierto afán inquisitivo que despiertan las novelas policiales. Sea como sea, Mussolini no simpatiza con los detectives. E ignora los más famosos. Protestamos en nombre de Sherlock Holmes, el Padre Brown, Rouletabille, Arsène Lupin, Sexton Blake, Charlie Chan y Mr. Moto.

INDICE

	Pág.
La Gloria, por <i>Denis de Rougemont</i>	7
La biblioteca total, por <i>Jorge Luis Borges</i>	13
Septiembre ardido, por <i>William Faulkner</i>	17
La novela norteamericana moderna, por <i>María Rosa Oliver</i> ..	33

NOTAS

Roger Caillois, por <i>Victoria Ocampo</i>	48
Centenarios, por <i>Pedro Henríquez Ureña</i>	52
Rosalía Castro, por <i>Francisco Luis Bernárdez</i>	55
TEATRO: "La Comédie Française" en el Odeón, por <i>Luis de Elizalde (h.)</i>	58
"Orfeo" de Cocteau, en el Teatro del Pueblo, por <i>Eduardo González Lanuza</i>	60
CRÍTICA DE ARTE: Exposición de pintura francesa, por <i>Julio E. Payró</i>	64
CUESTIONES CIENTÍFICAS DE NUESTRO TIEMPO: Lenguaje científico y lenguaje lírico, por <i>José Babini</i>	73
CALENDARIO	78

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 QUINQUAGÉSIMO NOVENO NÚMERO DE
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA
TREINTA Y UNO DE AGOSTO DE MIL
NOVECIENTOS TREINTA Y NUEVE,
EN LA IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES

