

Col. 522
Top. 201.551

62

SUR

SUR

DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO



DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Viamonte 548

U. T. 31 Retiro 3220

BUENOS AIRES



COMITE DE COLABORACION

JOSE BIANCO

JORGE LUIS BORGES

ENRIQUE BULLRICH

CARLOS ALBERTO ERRO

ALFREDO GONZALEZ GARAÑO

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

EDUARDO MALLEA

MARIA ROSA OLIVER

FRANCISCO ROMERO

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCION

Número suelto \$ 1.—

SUSCRIPCION ANUAL

Argentina, América y España „ 10.—

(Por semestre \$ 5.—)

Otros países { Año „ 14.—
Semestre „ 7.—

Se reciben suscripciones en la Administración de SUR

Igualmente para todo pedido de librería

dirigirse a:

VIAMONTE 548, BUENOS AIRES

EDICIONES SUR

Emily Brontë (TERRA INCOGNITA)

por

VICTORIA OCAMPO

Una obra admirable y una
vida patética interpretadas con
lucidez y fervor.



(\$ 1.— m/n.)

Virginia Woolf, Orlando y Cía.

por

VICTORIA OCAMPO

El primer estudio completo
en nuestro idioma sobre la
famosa autora de "Orlando".



(\$ 1.50 m/n.)

SUR publicará en sus próximos números:

"Poemas", por Juan Ramón Giménez.

"La Raza", por Paul Valéry.

"Racine y *Mademoiselle*", por Victoria Ocampo.

"Los avatares de la tortuga", por Jorge Luis Borges.

"Sobre un lenguaje sagrado", por Jean Paulhan.

"Diálogo de los muertos", por Francisco Ayala.

"Los sonámbulos" y "Solomonía la poseída", por Alexei
Remizov.

"San Juan de la Cruz: de la noche oscura a la más
clara mística", por María Zambrano.

"Discurso sobre Melibea", por Salvador de Madariaga.

"Realización y Filosofía Crítica", por el Conde de Keyserling.



E D I C I O N E S S U R

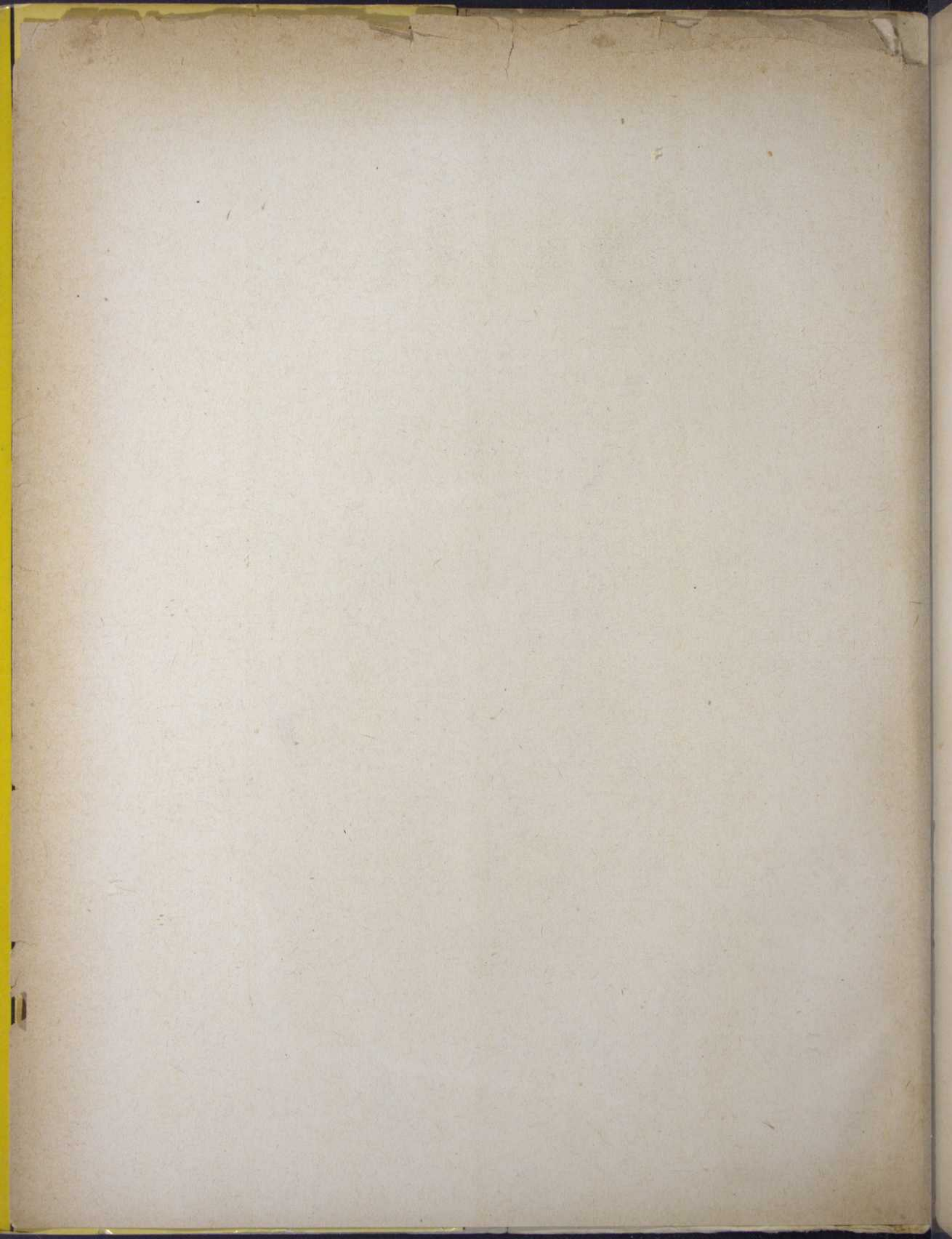
"EL MITO Y EL HOMBRE"

por

ROGER CAILLOIS

Por vez primera se publica en castellano un libro del joven y prestigioso sociólogo francés.

(\$ 2.50 m/n.)



SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

BIBLIOTECA NACIONAL

FECHA 8 SET 1999

COLECC N° 522

Top. 201.551

BIBLIOTECA NACIONAL
DONACION DE

DZ. HUGO

QUINTANA

FECHA 8 SET 1999

S1CJ.14.4.4

21

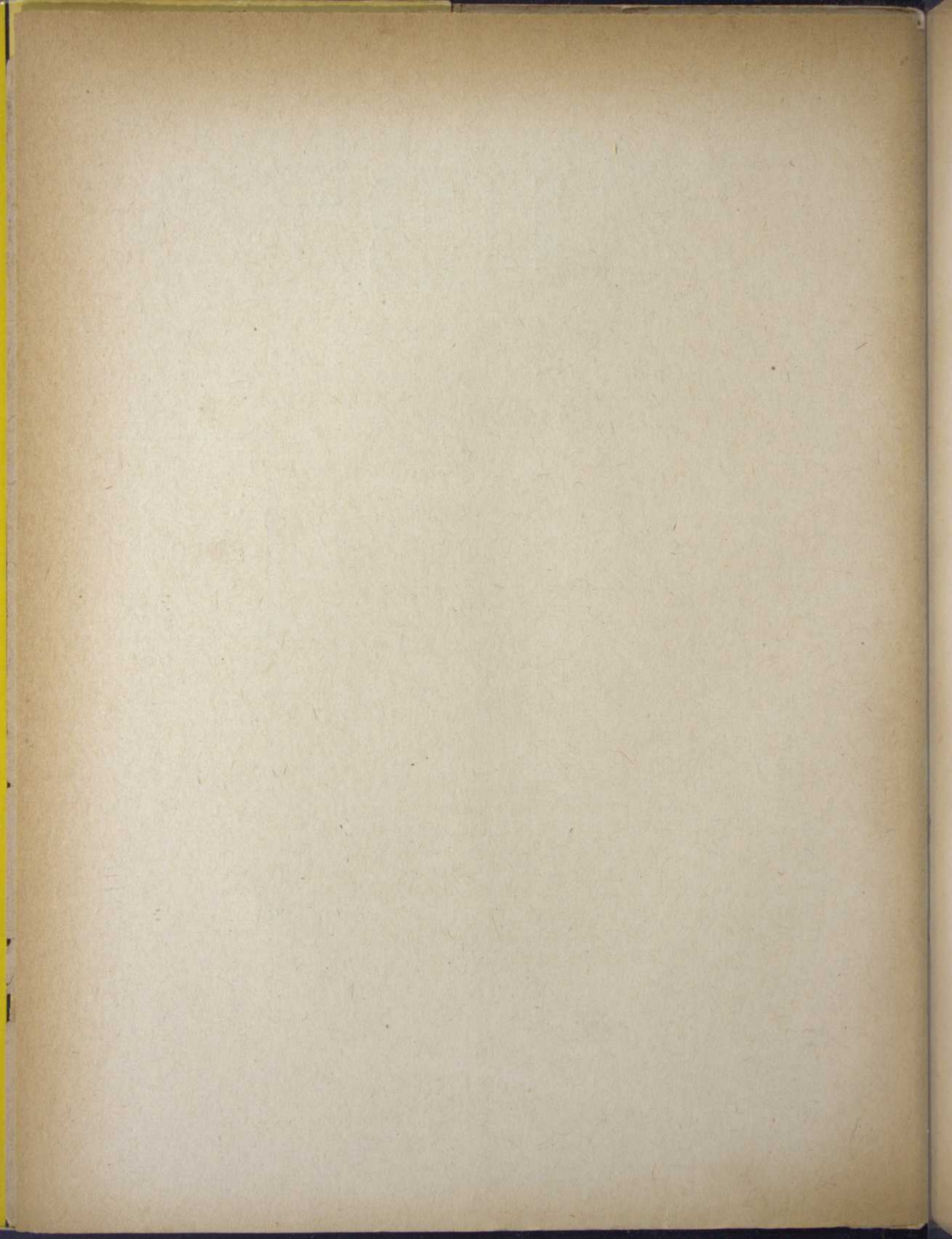


H0006493

NOVIEMBRE DE 1939

AÑO IX

BUENOS AIRES



S U M A R I O

N I C O L Á S B E R D I A E F F
LA PARADOJA DE LA MENTIRA

S I L V I N A O C A M P O
DOS POEMAS

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

J U L I O R I N A L D I N I
*EVOLUCIÓN Y CRISIS EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO*

C A R L O S A S T R A D A
*LA ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA Y SU
PROBLEMA*

T E Ó C R I T O
*LAS SIRACUSANAS O LAS FIESTAS DE
ADONIS*

N O T A S

Jorge Luis Borges: Joyce y los neologismos ☆ *Patricio Canto: A propósito de Freud* ☆ *LOS LIBROS* por *Ramón Gómez de la Serna, Enrique Anderson Imbert, Francisco Ayala, J. L. B. y Roger Caillois* ☆ *MÚSICA* ☆ *Vicente Salas Viu: Un camino cerrado: el folklore* ☆ *Andrés L. Caro: Manuel de Falla* ☆ *CRÍTICA DE ARTE* ☆ *Julio E. Payró: Salón de Artes Plásticas. Exposición Raquel Forner* ☆ *CALENDARIO*

LA PARADOJA DE LA MENTIRA

*"Vos ex patre diabolo estis; ... cum loquitur mendacium,
ex propriis loquitur, quia mendax est et pater eius".*
(Secundum Joannem 8, 44).

*"Il y a toujours quelque mensonge dans l'ordre.
"Le mensonge est une systématisation qui recouvre une
disharmonie.*

*"Un mensonge est à la racine de l'existence en tant qu'elle
suppose la discordance utilisée au profit de la systématisation".*

FR. PAULHAN: *Le mensonge du monde.*

Es inmenso el papel de la mentira en la vida humana. El mundo actual está ahogándose en la mentira. Los filósofos han atendido demasiado poco a este problema, pues mienten no sólo los hombres mentirosos por naturaleza sino también los veraces. Mienten no sólo conscientemente sino también inconscientemente. La gente vive en el miedo, la mentira es el arma de protección, y la estructura de la conciencia está deformada por el factor mentira, originado por el miedo. Hay varios tipos de mentira; el más interesante es aquel que no se considera pecado ni vicio sino deber, y el tipo más simple es el de la mentira interesada como medio para obtener fines egoístas. Se llega a un tipo de mentira desinteresada, casi artística, cuando el hombre no hace diferencia entre la realidad y su propia imaginación. No me ocuparé de este tipo. Existe, además, otro tipo de mentira: la mentira por compasión, que

podría salvar la vida de otro hombre. Pero mayor importancia reviste la mentira social, que se tiene por deber: llena la vida del estado y de las sociedades, sostiene la civilización, y estamos orgullosos de ella como de una preservación contra la destrucción y el anarquismo.

Los mitos profundamente arraigados en la conciencia de las masas constituyen la expresión de esta mentira. Por medio de estos mitos organizados, la mentira dirige al mundo, protegiendo las sociedades humanas. Los mitos antiguos nacían de la creación colectiva y espontánea y en su base había siempre alguna realidad, pero los mitos actuales tienen por propiedad la mentira deliberadamente organizada. Carecen de ingenuidad. Esto sonará a pesimismo, pero hay que reconocer que la mentira se coloca en la base de la organización social. “La verdad pura, desnuda, podría llevar al fin de todas las cosas, a la destrucción de las sociedades y de los estados”, dicen los defensores del pragmatismo de la mentira. La política es en gran parte el arte de manejar las masas humanas; es decir, supone la demagogia; es decir, supone una mentira. Este arte se sirve de los mitos que no constituyen un producto casual de la fantasía, de aquellos que tienen el carácter de organización consciente. El mito brota del objeto de amor o de odio y las emociones fuertes alcanzan en él gran tensión y gran materialización. El *eros* y el *antieros* provocan igualmente el trabajo de la imaginación inflamada, que produce imágenes ficticias. La mentira reconocida como socialmente útil alcanza actualmente en el mundo dimensiones nunca vistas y deforma a tal punto la conciencia, que se plantea el problema de una modificación radical de la relación para con la verdad y la mentira y el de la desaparición del concepto de verdad. También antes

desempeñaba la mentira un papel no despreciable en la vida política. En la diplomacia siempre se recurrió a la astucia y a la perfidia y, desde el principio de la nueva era, el maquiavelismo entró en Europa en el sistema de la dirección de los estados. Pero, sin embargo, la mentira no se reconocía como principio último y supremo de la vida, tendiente al crecimiento y al poder. Ya en Nietzsche, en Marx, en la filosofía pragmática se hallaba un cambio en la relación para con la verdad. Ya Nietzsche decía que la verdad era engendrada por la voluntad que tiende al poder, Marx enseñaba que el conocimiento de la verdad está indisolublemente ligado a la lucha revolucionaria de las clases y que no puede ser separado de tal lucha, y la filosofía pragmática afirmaba que la verdad es útil para el proceso vital. Así, la verdad depende en su totalidad del proceso vital, su criterio es el del aumento del poder de la vida, y esto conduce, en la práctica, a que se deje de buscar la verdad y que se busque el poder. Pero para obtener el poder, la mentira puede llegar a ser más provechosa que la verdad. De hecho, vamos tras el poder o la fuerza porque nos sentimos perecer en el mundo, que ha llegado a un estado líquido y donde no hay cuerpos sólidos. Recuerdo que en una reunión internacional en Alemania, poco antes del advenimiento de Hitler al gobierno, se leyó un informe sobre el estado de ánimo de los estudiantes alemanes, y la conclusión fundamental de este informe fué que los estudiantes habían dejado de buscar la verdad y buscaban el poder. De ahí la preponderancia extraordinaria de la técnica en la vida actual.

La mentira es la base principal de los llamados estados totalitarios: sin mentira organizada, no se podrían crear nunca. La mentira se in-

culca como deber sagrado, como deber hacia la raza elegida, hacia el poder del estado, hacia la clase elegida. Hasta no se la llega a considerar como mentira. No se tiene por mentira lo que refuerza el dinamismo, lo que sirve para aumentar la vida y para dar fuerza en la lucha. Más aún: la mentira puede parecer como la única verdad. La astucia de la razón, de la que habla Hegel, se transforma en una práctica consciente de la mentira útil. Ya Hegel se encontraba ante el peligro de la relativización de la verdad, de su dependencia de la relatividad de la Historia, y la mentira que se practica en gran escala en la Rusia soviética, la que ha recibido su expresión monstruosa en los procesos de los viejos comunistas en Moscú, es una mentira dialéctica. La mentira es un momento dialéctico en la realización de una sociedad ideal comunista. Cada momento del proceso dialéctico se subordina al triunfo final del *logos* en dicho proceso. Por ejemplo, un viejo comunista, fiel a la idea comunista, se vuelve fascista. Se niega en forma absoluta el momento que precede al proceso, pero esa negación se considera indispensable para el objeto de tal proceso, etc. La mentira en el fascismo y en el nacional-socialismo no tiene ya carácter dialéctico sino vital y dinámico. La propaganda de odio destructivo contra los judíos y los marxistas es necesaria para fortalecer el dinamismo y para el aumento de la fuerza vital. Todo lo que se dice del enemigo de raza o de clase es, por lo general, mentira. El enemigo es una ficción indispensable para despertar el entusiasmo, para justificar la violencia, para aumentar la fuerza. Los frentes que se forman en el mundo están llenos de mentira. El llamado frente anticomunista es una mentira y un chan-

tage ¹. En Alemania, es simplemente un arma de política internacional y un encubrimiento del deseo de dividir a Rusia. En general, es una concentración de las fuerzas interesadas, capitalistas y fascistas. Pero el frente antifascista, a pesar de la existencia de un peligro real de fascismo en todo el mundo, también contiene mentira, pues tilda de fascistas a todos los anticomunistas, lo que, por cierto, no es verdad. Muchos partidarios del capitalismo son liberales y no fascistas, porque el fascismo liquida el capital privado y lo substituye por el del Estado. La división del mundo en dos campos es una mentira: es un proceder de guerra. En realidad, el mundo es mucho más complejo, no consta sólo de fascistas y comunistas. Los partidos políticos se basan también en la mentira. La demagogia, de la cual no pueden prescindir, siempre implica una mentira. Los lemas que sustentan los partidos en la agitación pre-electoral no tienen generalmente nada de común con su práctica real. Todos tienen fines muy elevados que recubren intereses nada elevados.

Desde un punto de vista más profundo, es cierto lo que afirma la filosofía pragmática y lo que afirme cualquier teoría que haga depender la verdad del proceso orgánico vital. Con mayor razón se podría afirmar que la mentira es útil para la conquista de la vida y para la organización de la fuerza en este mundo. La verdad pura y no amoldada es perniciosa y destructiva para la organización del orden, para cualquier encubrimiento de lo inarmónico. Es, en esencia, lo que dice Paulhan, el único pensador que ha dirigido seriamente su atención al problema de la mentira. A esto está ligada una tragedia profunda en

¹ Este artículo llegó a nuestro poder con anterioridad al pacto ruso-germano.—*N. de la R.*

el destino del cristianismo. Dostoievski, en la genial leyenda del Gran Inquisidor, descubrió no sólo la dialéctica de la libertad y de la fe sino también la dialéctica de la verdad y de la mentira en la organización del reino de este mundo, en la organización de la Iglesia y del Estado. La verdad revelada por Cristo es la verdad que se refiere a la libertad infinita del espíritu. El Gran Inquisidor, por cuya boca hablan en realidad todos los que quieren organizar el orden mundial, consideró la verdad de Cristo destructiva y anárquica y, para organizar el bien de los hombres, quiso enmendar la obra de Cristo. La argumentación del Gran Inquisidor ha sido casi literalmente repetida por Charles Maurras, quien considera al Evangelio como un libro destructivo y anárquico mientras elogia la Iglesia Católica por haber logrado transformar ese libro destructivo y anárquico en una fuerza organizadora del orden, es decir, por haber "corregido" la obra de Cristo. Sería muy injusto referir exclusivamente al catolicismo la Leyenda del Gran Inquisidor. Todo el cristianismo histórico ha sabido transformar la verdad cristiana, que es una explosión apocalíptica del mundo, en una fuerza adaptada al mundo y a sus intereses vitales. Los hombres han afirmado mil veces que el mundo puede ser salvado con la mentira y sólo con la mentira, que la verdad es peligrosa para la existencia misma del mundo. Y una y otra vez se plantea a los hombres el problema de si es lícito salvar al mundo con la mentira. ¿Es posible dedicarse al servicio de la verdad y arriesgar la existencia del mundo? Es decir: ¿se puede, en nombre de la verdad, arriesgar la ruina universal? La mentira puede sostener la sociedad y el Estado, pero destruye la personalidad interna, mientras que la verdad la robustece.

Dostoievski planteó un problema profundo. Pero León Tolstoi, el escritor más veraz de la literatura mundial, planteó el problema tan fundamentalmente como aquél, aunque en otra forma. Toda la creación de León Tolstoi está dirigida contra la mentira; es una revelación artística de la mentira en la cual se basan la civilización, los estados y la organización de la sociedad. En el fondo, León Tolstoi propone arriesgarlo todo, jugarlo todo en una apuesta. La esencia de la doctrina tolstoiana de la no resistencia consiste en que cuando el hombre deje de resistir al mal por la violencia, entonces empezará a actuar Dios mismo y entrará en juego la naturaleza divina. Nada es menos difícil que criticar la doctrina de Tolstoi. Es muy fácil demostrar que en caso de no resistencia siempre vencerá el mal. Pero Tolstoi esperaba en un milagro histórico y, en nombre de la fe en el milagro de una intervención directa de Dios, proponía arriesgar la perdición de la sociedad, del Estado y de la civilización, la perdición del mundo, que se sostiene en la mentira y en la violencia, en una ley opuesta a la ley de Dios. Los cristianos han querido proceder en sus asuntos, por las dudas, en forma tal que anduvieran bien aunque no hubiera Dios. León Tolstoi exige ante todo que nos desprendamos de la mentira socialmente útil. Con ese imperativo se relaciona el extraordinario amor a la verdad de su creación literaria. El hombre debe ante todo dejar de mentir ante sí mismo y ante Dios, debe dejar de cerrar los ojos a la verdad que puede ocasionar sufrimiento, que no adula al hombre y que a veces lo amenaza directamente. Pero el amor a la verdad es una virtud fundamental y el mundo la necesita más que nada. El mundo está tan lleno de mentira que ha perdido el criterio de la verdad. El hombre dejó de discernir la reali-

dad de los productos de la imaginación nacidos de las entrañas de la subconsciencia, de los mitos que poseen utilidad vital y social. Pero siempre es muy sospechosa la acción de la imaginación socialmente útil y benéfica, que contribuye a exterminar el enemigo y justifica la violencia.

La ciencia quiere la verdad y la busca: no tolera la mentira. Tales son sus principios y en ello radica su grandeza. El verdadero sabio es un asceta. Pero también las teorías científicas que demuestran la ilusión y la mentira de la conciencia (por ejemplo, Freud y el psicoanálisis) pueden a su vez crear mitos muy lejanos de la realidad. Así, Freud creó un verdadero mito con el significado universal del complejo de Edipo, mediante el cual explica la aparición de la sociedad humana. Aquí Freud no es ya el investigador del mito sino su creador. Es interesante notar que la imaginación creadora de Freud no actuaba en este punto en la dirección útil del proceso vital sino en una dirección muy pesimista. La filosofía del mismo Freud es tan endeble (no me refiero aquí a sus grandes méritos científicos) que no puede fundar ni justificar su amor a lo verdadero con el cual revela la mentira de la conciencia. (Un surrealista francés ha deducido de los escritos de Freud que es necesario que uno mate a su padre y llame a esto homicidio). Freud no se ha dejado tentar por el mito optimista sino por el pesimista. La ciencia tiende a negar las realidades religiosas por ser mitos originados por la subconsciencia colectiva, pero creó el mito de la ciencia y el del conocimiento universal como solución de todos los problemas. La ciencia en sí ama la verdad, pero el cientificismo es una mentira y los hombres de ciencia practican a menudo la mentira útil y ventajosa para su vani-

dad científica. La novela actual revela verdades muy amargas sobre el hombre (Proust, Gide, Lawrence, la novela de análisis psicológico) y la literatura habla esencialmente de la disociación de la personalidad, de la pérdida de su centro. Pues bien: la disociación de la personalidad es la que engendra la mentira. La creación artística misma se ve envuelta en el proceso de descomposición de la personalidad. El discernimiento perspicaz de la realidad es un acto propio de la personalidad íntegra y es indispensable para la verdad. El aumento de la mentira es un proceso social y un proceso de la psicología del individuo.

¿Cuál es la causa del papel primordial de la mentira en nuestra época? Depende de la modificación de la estructura de la conciencia. El aumento extraordinario de la mentira en el mundo, y de la mentira justificada que no se tiene por vicio, se determina principalmente por la exteriorización de la conciencia. Cuando la conciencia que hace juicios morales pasa de la profundidad de la personalidad a la colectividad y al dinamismo de la colectividad en la historia, entonces cualquier mentira puede resultar justificada. También en el pasado la mentira se justificaba, no en la conciencia individual sino en la conciencia colectiva, en la conciencia nacional, en la de la Iglesia, en la del Estado, en la del Ejército, en la de las clases, en la de los partidos, etc. Pero nunca, todavía, la eliminación de la conciencia de la personalidad profunda y su tránsito a la realidad colectiva había ocurrido en proporciones tales como en nuestro tiempo. No es solamente que la conciencia y el juicio moral e individual se paralicen sino que se les exige la parálisis. La conciencia individual nunca habría osado formular una mentira tal como la que formula la conciencia del Estado, de la nación, del

partido, de la clase, etc. En nombre de los intereses de la raza germánica o del proletariado, se puede permitir una mentira enorme y organizada, que repugnaría a la conciencia individual de un nacional-socialista alemán o de un comunista ruso. La modificación de la estructura de la conciencia se manifiesta en que niega a la conciencia individual hasta el derecho de determinar la realidad y diferenciarla de la imaginación, derecho que se reconoce sólo a la conciencia colectiva. Lo que la conciencia individual juzga como mentira aparece como realidad ante la conciencia colectiva, aunque ello contradiga la más clara evidencia. Para cualquiera es evidente que los estados democráticos no quieren la guerra y que son de índole pacifista, pero para la conciencia colectiva de Alemania e Italia es evidente que los estados democráticos quieren la guerra, mientras que los dictadores no la quieren y luchan por la paz. Esto, que es una mentira desde el punto de vista del criterio y de la conciencia individuales, se transforma en realidad desde el punto de vista del criterio del colectivismo fascista, pues favorece el poder de las dictaduras. Es claro para el criterio y la conciencia individuales que los viejos comunistas fusilados en la U.R.S.S. han sido comunistas convencidos hasta su fin y no fascistas ni espías, pero para el criterio colectivo general del partido comunista la mentira sobre los viejos comunistas es una realidad indispensable en la dialéctica de la lucha.

La mentira del mundo actual no es una mentira en el sentido subjetivo, en el sentido del pecado de un individuo: es la expresión de un renacer profundo de la estructura de la conciencia. La conciencia individual desaparece del mundo cada vez más y su voz se oye cada vez menos. Pero esto no quiere decir que la conciencia desaparezca del

todo. Sólo modifica su carácter. La conciencia colectiva cristaliza con tal fuerza y en proporciones tales que abrumba completamente la conciencia individual en el hombre. El hombre se ve obligado a mentir en nombre de tal o cual concepto del bien colectivo. La mentira es siempre en alto grado un fenómeno de orden social. Generalmente el hombre miente ante otro o ante otros y, aun cuando mienta ante sí mismo, lo hace teniendo en cuenta a otros, consciente o inconscientemente. El hombre desempeña ante sí mismo un papel para desempeñarlo luego ante los demás. El dictador es siempre un hombre interiormente lleno de mentira, condicionada por su papel ante el mundo. Las relaciones sociales de los hombres no sólo están llenas de mentiras malignas originadas por el deseo del poder sino también de mentiras inofensivas y convencionales. La mentira inofensiva y convencional puede ser la condición de la posibilidad de la vida humana en común. Así, por ejemplo, un hombre es cortés con otro aunque en el fondo de su alma lo deteste. La mentira se transforma en mal cuando el deseo de predominio y poder, no sólo individual sino también colectivo, quiere realizarse a toda costa. El deseo de poder puede ser propio de un individuo, pero siempre tiene carácter social. El "superhombre" de Nietzsche tiene fatalmente que manifestarse en actos sociales, que exigirán fatalmente la mentira. El deseo de poder no puede realizarse sino mediante la mentira. Cristo ha hablado con poder y en Él hubo sólo verdad pura. César, el dictador, puede obtener el poder sólo con la ayuda de la mentira. Sólo sin la mentira se puede realizar el reino de la libertad, y la libertad es el principio opuesto a la mentira, y la auténtica libertad del individuo es su emancipación del poder de la mentira. La proporción

de mentira en el mundo se determina por la aparición de la conciencia colectiva centralizada, obsesionada por el deseo del poder, y a ella debe oponerse la lucha heroica por la libertad del espíritu, es decir, por la verdad descubridora de la mentira. Esto no es, en modo alguno, individualismo. El hombre es un ser social. No se puede dirigir la lucha hacia la creación de una nueva sociedad, de una nueva comunidad humana. Pero la verdad consiste siempre en que el espíritu imprima su carácter a la sociedad, mientras la mentira consiste en que la sociedad dé su carácter al espíritu. No puede crearse una sociedad nueva por medio de la diplomacia, es decir, por la adaptación al estado del mundo. El mundo está tan colmado de mentira, la mentira corroee tanto las ideas humanas más altas, que no se puede vencerla con las solas fuerzas de un mundo donde todo se torna relativo. La fe en la victoria sobre la mentira implica la fe en la existencia de una fuerza que se eleve por sobre el mundo, de una fuerza de la Verdad supraterránea, es decir, en la existencia de Dios. Aun cuando todo el mundo está contaminado por la mentira, existe, sin embargo, la Verdad pura de toda mancha de mentira, y en la lucha contra la mentira debemos unirnos con tal Verdad. La conciencia individual determina nuestra relación para con esa Fuerza suprema — la Verdad. Y no es una conciencia aislada de los otros hombres, sino impregnada del sentido de fraternidad espiritual de los hombres, de fraternidad en la Verdad y no en la mentira.

NICOLÁS BERDIAEFF

D O S P O E M A S

A mi hermana Victoria

B U E N O S A I R E S

*Anterior a tus casas, Dios te amaba.
Solo, imitando al sol, te contemplaba.
Hombres, después, te amaron: desde un barco
El navegante, el indio con el arco,
El señor que está incómodo en su arcano
Retrato con el lente en una mano,
El que murió sin un retrato y triste
De no dejar un rostro que subsiste.
Mucho antes de Solís y de Mendoza,
Como una delirante nebulosa,
Muchos te imaginaron desde lejos,
Caminando en la arena o en cortejos.
Sin saber que existías te inventaron
Entre ambiguas llanuras, te anhelaron
Sin hormigas, sin leones, sin serpientes,
Con tus soles de ahora, tus relentes.*

*Triste el Duque de Wu te imaginaba
Cuando la peste negra se acercaba.
En múltiples espejos con lombrices
Vió tu río pintado con barnices.
Y entre los Libros de Elefantis, quieto
Como el agua, Tiberius en secreto
Te vió en la isla de Sicilia. Verde,*

Semejante al oasis que se pierde,
 Te vió María la Egipciaca envuelta
 En su cabello, extática y resuelta.
 Y los vidrieros árabes en China,
 Que llevaban incierta en la retina
 Una insistente luz del meridiano,
 Te vieron de un azul mahometano.
 Mahmud de Gasni en ochocientos meses,
 Atravesando diez y siete veces
 Con sus huestes las índicas llanuras,
 Te imaginó en las grutas muy oscuras
 Con magnolias, sin viento sudoeste
 Y rameras vestidas de celeste.
 Con quioscos y tridentes, con la rosa,
 El árbol y la planta especiosa,
 Te pobló de un millón de personajes
 Murasaki Shikibu en los encajes.
 Cuatro falsos Delfines condenados
 Y los enfermos de Ilmenau cansados,
 Te vieron en la mancha de humedad,
 Durante años, con larga brevedad.
 Y De Quincey, en los sueños más horribles,
 Entre hombres de cabezas reversibles,
 Te imaginó en el mueble, en la palmera,
 En las hojas y flores de madera.

Y yo, Silvina Ocampo, en tu presencia
 Abstracta he visto tu posible ausencia,
 He visto perdurar sólo tus puertas
 Con la insistencia de las manos muertas.
 Entre piedras y latas y cementos,
 Debajo de alterados firmamentos,
 Como en un gran desierto me traspasan
 Diarios soles y veo cómo pasan

*Dejándote basuras exultantes
El Puente Alsina y lo que queda de antes:
El monumento atroz que persevera,
Tus seccionadas casas, la severa
Nostalgia de jardines ya baldíos,
Los amputados árboles sombríos
Y los últimos patios, las señoras
Saludando la tarde en mecedoras,
Tus palomas teñidas y tus flores
Y tus confiterías, tus olores.*

*En el Jardín Botánico, en Palermo
Rodeando los balcones de un enfermo,
En el Parque Lezama habré buscado
Plantas que son de un verde afortunado.
Bastantes veces no me habré sentado
Debajo del gomero señalado
Por la mano del público que aplaude
Al perro perseguido, al tango, al fraude.*

*No habrá una esquina ni una costurera,
Un paisaje pintado en una estera,
No habrá ninguna quema de basuras
Ni habrá muros ni techos con molduras,
Dos mujeres que se amen como hermanas
Ni una niña que escupa en las ventanas,
Un hombre en una plaza desdichado,
Una rosa en el turbio Maldonado,
Que no absorba el color que hace la tarde
En el cielo violeta y rojo que arde
Cuando los vendedores ambulantes
Cuentan sus mercancías como amantes.*

S A N I S I D R O

Quinta de San Isidro, en tus pacientes
 Barrancas para siempre yo habré amado
 Las mareas, las cicas, los tridentes,
 La malva, el quitasol artesonado,
 El sedante abanico, el gana-pierde,
 También el niño pobre y la hoja verde.
 Con persistencia yo habré amado el cedro,
 El triángulo, la esfera y el poliedro,
 El complicado adorno, las glorietas,
 Las melodías que parecen quietas,
 Una mujer encinta coronada
 Con luz eléctrica en una alta entrada,
 Un vestíbulo oscuro, con jazmines
 Prolongando en la casa otros jardines,
 El cuarto de la plancha y la costura,
 La almibarada telaraña impura,
 El bordado naranja y la azucena,
 El doblado mantel en la alacena.
 Habré escuchado para siempre un piano,
 Chopin, Ravel y Schumann en verano,
 El canto de la urraca en un declive,
 La rueda que se oxida en el aljibe,
 La compra de algún árbol y la estatua,
 La esperanza de ver una luz fatua.

Todo en las quintas es vegetación.
 Como el árbol serán tu dilección
 El jardinero, la maceta, el banco,

*Yo misma, el escalón, el guante blanco,
Las fogatas vidriosas, la humareda,
El viento entre los árboles de seda,
El consabido techo de pizarras,
La constancia del grillo y las chicharras.*

*Después que los rastrillos enmudecen,
Cuando parece que tus plantas crecen
Entrelazadas por la madre selva,
Cuando esperas que todo se disuelva,
El rubor del durazno en los canastos
Y los soles del día entre los pastos,
Duermen tus habitantes, prisioneros
Entre la red de tul de mosquiteros,
Con silencio de público en concierto.
Nadie puede escaparse ya despierto,
Ni en la noche del perro apuñalado
Ni en el camino nuevo alquitranado.
Nadie puede escaparse en las barrancas
Porque las lunas pintan sombras blancas.
Privilegiado algún ladrón, con alas
Livianas como de ángel, no señalas
Cuando salta la reja y las ventanas,
Evitando escaleras y campanas.
Noches de la escopeta y del casero,
Noches que desvelaron al jilguero.*

*Quintas de San Isidro, alucinada,
Mirando el cielo como una emigrada,
Os conocí con el triciclo, el llanto,
La tos ferina y el tejido manto,
Con ríos lilas y lombrices lisas,*

*Y el Sarandí con zanjás imprecisas,
Con las lunas y anillos de Saturno
Ampliados sobre el cielo taciturno
En el bélico y frío telescopio,
La vista eterna en el esteroscopio.
Con variaciones y sombreros viejos
Colgados de las perchas, entre espejos,
Con la bétula alba y la araucaria
Y el timbó pacará y la arbitraria
Duración de la tarde abanicada
Por una lenta palma acanalada,
En la contemplación meticulosa
De las nubes y el gusto de la rosa.*

SILVINA OCAMPO

A N G E R O N A

Somnium narrare vigilantis est.
SÉNECA.

En plena polémica con el misterio, hay quien llega a excederse hasta dar del amor una o varias definiciones. ¡Ah!, si pudiésemos amar lo bastante el amor como para no tener que acudir nunca a tales remedios, pues definir el amor no es conocerle sino limitar su parte en nuestra vida, y ningún amor puede sobrevivir a esta desconfianza o a esta avaricia ansiosa.

Pero hay una manera imaginable de hablar del amor sin malicia: formar algunos ritmos de frases en que lo indecible arroja por momentos una especie de emoción o de inquietud; no que él sea dicho ni siquiera descrito por alusiones o por símbolos, sino que su presencia soberana es anunciada por cierto estremecimiento en la asamblea de palabras que constituyen la corte: el Rey se aproxima.

Toda elocuencia es amorosa, excitada por el amor que la torna floreciente. Pero el amor mismo es cosa de silencio. Lo que me impulsa a hablar es *eso* de lo que no puedo hablar sin ofenderlo en su grandeza. Nada puede ser dicho del amor, pero nada es dicho sino por el amor — si algo es alguna vez realmente dicho.

La Fábula nos enseña a su manera que el amor es el recinto de un mutismo sagrado. *Angerona*, diosa del silencio: se cree que tenía su estatua en el templo de la Voluptuosidad. Y algunos creen que ella misma es la diosa Volupia.

Paseemos por los alrededores de este coloquio.

La Voluptuosidad no es el placer mismo, sino la imaginación activa del deseo que lentamente se aproxima a su término. Cuando el deseo se apodera de un hombre, sucede que le vuelve mudo. Incluso sucede que el deseo se manifiesta, en un principio, por ese mutismo. A tal punto que el hombre no recobrará el uso de la palabra hasta el término en donde el espíritu se libera. La voluptuosidad sería un fenómeno análogo al de la hipnosis: un estado del alma o del espíritu que reduce el campo de las facultades hacia un objeto único —el cuerpo— y un solo pensamiento —*la identificación*— por la conquista en uno, por abandono en otro.

Que esta hipnosis sea *en alguna medida* (la del “espíritu”) independiente del instinto es lo que inducen a suponer dos observaciones muy banales: la extrema concentración de la atención en un objeto no-corporal —obra de arte o pensamiento de un orden difícil— puede venir a encallar como por un cortocircuito en el “placer”; mientras que un vulgar libertino puede gemir de haber perdido la voluptuosidad.

El hombre del deseo: no puede amar sino indefinidamente. Sólo ama eso: mirar largo tiempo en silencio, perderse en ojos. (Ciertas horas, tardes, albas, pasajes). En la embriaguez naciente de los amantes, es el silencio quien se establece en ellos, entre ella y él.

La cercanía de los ojos, desde que han aceptado cada uno toda la mirada del otro: sentimiento comparable al vértigo. El juicio puede quedar libre, pero el alma parece que se exterioriza y *cae* sin fin en la mirada única. Durante algunos segundos sobrepasa el tiempo, se aproxima a los bordes de una inmovilidad sin fondo hacia la cual se inclina... Ahora un solo ojo es visible en este rostro descompuesto en sombras y resplandores lentamente oscilantes — un solo ojo por donde toda el alma mira y suplica con una imperiosa ternura. De más cerca todavía el ojo viene a perder toda expresión, mirada absoluta de la angustia. Si el hombre se aparta en ese instante, helos vacilantes, como

fuera de sí mismos. Entonces él le toma la cabeza entre sus brazos y la contempla y la nombra en su pensamiento como si dudase.... ¡Adolescencia!

El encanto del deseo es el del silencio: aleja sin fin el *término*. Tú no oyes sino lo que se interrumpe. Nada sabes que no pierdas. Y no es el saber lo que tú quieres, sino el divino conocimiento del presente. Ahora, este conocimiento está *prohibido*. Y la inminencia de la violación de lo prohibido impone a los amantes el silencio. Fascinación del horror sagrado, atracción del espanto mortal.

En el silencio del deseo, la posesión ha hecho un brusco rumor de olas afrontadas y hostiles. Ahora, la onda lisa y baja de un tiempo nuevo nos rodea. Y el silencio de aquellos que no aman a la mujer poseída muere en ese minuto del placer. Se evaden, charlan...

TRISTEZA PLATÓNICA

En el cumplimiento del más violento amor nos es otorgado concebir un absoluto, pero bajo la forma de lo Inaccesible. Alcanzados al fin los límites de la pujanza del deseo, sobre la soledad perdida de la pareja, Eros pasa a modo de corona una desesperación glacial: no iréis más allá de vuestra unión.

¡Oh, silencio de los astros! ¿Fundidas nuestras almas? Dos cuerpos se adormecen en su paz, y el ser al fin colmado no sabe ya a qué asirse. Se recoge en sí mismo, se divide en sus sombras. Así pasan las horas que preceden al amanecer en el extrañamiento del alma y en las metamorfosis indecibles. Él se despierta a veces por completo y sus ojos imaginan en la oscuridad. Un abrazo que se igualase al Infinito. ¡Fundirse en un solo ser, pero que este ser acceda luego al comercio de los semejantes, que a su vez él los ame, los posea! Así, por

una serie de vértigos, multiplicando el esplendor amoroso por mil abrazos sucesivos, asciende hasta el gozo imaginario y desesperadamente consciente del Ser.

El alba ya. El espíritu se vuelve hacia las cosas y las nombra de una mirada. Un cuerpo respira junto al mío, memoria gravitante de la incommensurable noche. No iremos más allá de nosotros mismos... Pero en esta derrota del abrazo, ¿no es el recuerdo del único *desierto* lo que en adelante buscaremos?

Al terminar la fuga, no tocaremos nunca otra cosa fuera de un imposible fascinante. Y viviremos desde entonces en el vértigo de destruirnos al contacto de este infinito, más pujante que la alegría y el dolor. En el vértigo de volver a tocar este absoluto, sensible sólo al que lo experimenta hasta el espanto: el ser que formamos en la cima del amor, y que muere en el instante mismo en que nace.

Todo nuestro platonismo fracasa en el instante del abrazo desanudado. Entonces el amor —se diría— cambia de signo. Se ve súbitamente que el deseo era el diálogo de los cuerpos, mientras que el placer es solitario. Es el instante en que los amantes están más separados, arrancados, retirados en sí. El placer es el fin del diálogo y no la fusión soñada. Entonces aparecen la conciencia, y lo serio, y la realidad de las vidas a la luz del día. Nosotros somos dos.

No hay más que dos filosofías: la del deseo y la del acto; o incluso, no hay más que dos doctrinas: la del silencio y la de la palabra.

La negación del deseo amoroso por el acto mismo que lo cumple es el *signo* físico, original, de la infinita contradicción que sufrimos. El deseo diviniza, el acto nos devuelve a lo humano. El amor soñado muere en el umbral del amor que será nuestra seria tarea.

Dejemos este ejemplo en que duermen dos ídolos, y hablemos el lenguaje del Día.

DENIS DE ROUGEMONT

EVOLUCIÓN Y CRISIS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Si quisiéramos una prueba de cómo las revoluciones más que la consumación de un hecho son la revelación de un hecho consumado (consumado en el continuo elaborarse de las conciencias: revelación *explosiva*, por consiguiente, de un estado de conciencia) ninguna mejor que la ofrecida por el examen de las corrientes de formación del arte contemporáneo. Cada acción individual, cada "movimiento", cada uno de los cambios que ilustran la historia de las artes plásticas desde hace poco más de un siglo a esta parte, se caracteriza por su índole subversiva. Actúa por reacción de contraste, se abre paso escandalosamente y se asienta, como quien cede turno, cuando otro cambio igualmente brusco desplaza la atención que soliviantó durante un momento. El hecho se repite con tan denodada frecuencia que parece un prurito de la época; de tal modo que se justifica la sospecha (nada más que la sospecha) de que el artista ha descubierto en las formas detonantes de expresión el secreto del éxito.

Sin embargo, estas acciones independientes las unas de las otras, opuestas entre sí en cuanto a su expresión inmediata, esos estallidos que desplazan sin tregua la atención del siglo, concluyen por revelarnos, al cabo, una voluntad enérgicamente dirigida hacia propósitos congruentes. Comprobamos algo todavía más importante: la voluntad que los rige tiene hincadas sus raíces en la entraña moral de la época; son un aspecto entre otros esenciales de una crisis total; crisis que la misma frecuencia de esos estallidos nos revela como un estado específico de la conciencia.

La relación de sentido y el fundamento lógico de los distintos cambios la hallaremos, en primer término, en los métodos de expresión. El artista empieza por reconsiderar los caracteres de su arte. Y tiene que hacerlo no porque haya germinado súbitamente en él un nuevo criterio estético; tiene que hacerlo porque han hecho crisis en él los viejos valores morales; porque la realidad ha cambiado en él de fisonomía. A una nueva realidad deben corresponder nuevas formas de expresión. Primero el artista trató de captar los aspectos cambiantes de esa realidad inédita (período que se define en el impresionismo); luego trató de fijar la estructura interna de esa realidad (esfuerzo que se personifica en Cézanne); y más tarde, al cabo de un período de análisis inquisitivo, de recomponerla en síntesis quintaesenciadas de forma y color. Pero para todo esto fué indispensable restituirle a la representación plástica su autonomía; recobrar para las artes plásticas lo que a través de este proceso vemos que se ha logrado restituirle: su integridad y pureza de lenguaje. Si todavía hay quienes dudan del "progreso" que media entre este período de la historia del arte y el tiempo anterior inmediato, si todavía hay quienes dudan que por el esfuerzo de los artistas que lo ilustran se ha retomado el hilo de las más nobles tradiciones, es porque ese esfuerzo se realiza, como necesidad, para fijar la imagen de un mundo moral a primera vista desconcertante. El proceso determinado por un estado de crisis se manifiesta, en su aspecto más ostensible, como expresión de un mundo en crisis. El análisis de la representación plástica que encara el artista se ejercita sobre el tema de una realidad en transición cuya fisonomía ese análisis va poniendo en evidencia y se revela al mismo artista como consecuencia sensacional de su trabajo. El artista pinta de otro modo porque las cosas han venido a ser para él de otro modo. Esta acción revisora nos revela, en el hombre contemporáneo, la existencia de un vuelco profundo, de una ruptura vertical cuyo aspecto aparente —nada más que aparente— es un prurito de negación. En rigor no hace más que aventar con impulso de arremetida lo que ha caducado en él. Su voluntad de hombre en crisis —en estado de cambio— se manifiesta en afirmaciones rotundas que darán lugar a interminables discusiones polémicas, pero que en él no admiten discusión.

Desde luego que sería inútil interrogar sobre este punto al artista. Como en el caso del artista de todas las épocas lo que trasciende de su obra no es lo que constituyó el objeto inmediato de su obra. Este hombre en crisis no

de fondo, para 1955-

— 31

siente su crisis, sino la necesidad de expresar una realidad que ha encarnado en él y que se manifiesta ante sus ojos bajo el aspecto inmediato de relaciones formales; revestida no de sentido, sino de caracteres formales. Sus teorías se refieren por lo mismo a los caracteres de la representación, a la manera de representar el hecho y no a la significación del hecho. Inútil será que le hablemos de estados morales; pero también será inútil que intentemos entender su obra sin considerar lo que inevitablemente trasciende de ella. Para entender la obra del artista contemporáneo es menester tener en cuenta lo que ella significa —más allá de la prescindencia de ese mismo artista de todo criterio moral trascendente— como testimonio de cambios radicales en la conciencia del hombre contemporáneo. En otras palabras, no entenderemos el arte contemporáneo si antes no convenimos en que la transformación se opera, en primer término y fundamentalmente, en el plano de la moral.

La comprobación circunstanciada de este hecho, para mí indudable, nos obligaría a un examen por demás extenso, pero creo que bastará seguir a grandes trazos la principal de las corrientes de formación del arte contemporáneo, la de cauce más profundo, para certificar su autenticidad; (la corriente que se inicia con el romanticismo, alcanza su mayor expansión con el impresionismo y se abre en distintas vertientes con las tendencias posteriores al impresionismo).

El período de evolución que va desde el romanticismo hasta el impresionismo, puede definirse, en pocas y auxiliadoras palabras, como una vuelta a la naturaleza. Esta vuelta a la naturaleza repite la consabida reacción del instinto frente al formulismo de los períodos finales de creación estética normativa. Pero esta vuelta a la naturaleza es también, como de costumbre, una reintegración del individuo o un estado de conciencia original, propia e indefectible. Es la vuelta a un *estado de naturaleza*. Es un colocarse de nuevo frente a la realidad, pero ante una realidad que *mientras tanto* ha cambiado de sentido. Los pintores impresionistas, en quienes esta vuelta a la naturaleza asume caracteres determinantes de consecuencias inmediatas, aportan a nuestra tesis un testimonio todavía más elocuente. Más que a la naturaleza los pintores impresionistas vuelven al paisaje, o, para mayor exactitud —puesto que el paisaje nunca fué tema preponderante de la pintura— le dan al paisaje categoría inusitada. Los pintores impresionistas plantan su caballete en el paisaje. En él insertan y disgregan

al hombre, al mismo hombre a quien, en los mejores tiempos, el paisaje apenas sirvió de telón de fondo. Radican su arte en el paisaje porque son pintores "impresionistas", es decir, registradores de estados transitorios; porque al reaccionar contra los formulismos de la estética normativa reaccionan a la vez contra las construcciones "de sentido". Técnicos consumados y escrutadores sagaces, su obra es, sin embargo, arte empírico, que se organiza ante el hecho, que no busca en el hecho un sistema de relaciones lógicas, sino que anota momentos, transiciones de momentos.

Ya he dicho que sería inútil, que habría sido inútil interrogarlos sobre este punto. La preocupación de los pintores impresionistas está en encontrar la técnica, el procedimiento adecuado para pintar *su* naturaleza. Delacroix ha roto el fuego diciendo: "Me asomo a la ventana y la idea de una línea no me viene a la mente". Manet, de vuelta de su viaje al Brasil, sostiene que el claroscuro es un procedimiento artificioso, que la naturaleza se manifiesta por vigorosos contrastes tonales e instaura su técnica de tintas planas. Hasta que Monet halla en la división del tono y la relación de los complementarios la fórmula tan ansiada, el procedimiento de anotación rápida de estados igualmente fugaces. Ellos no tienen más preocupación que hallar una manera de representar *su* naturaleza; pero su procedimiento ya está indicando el carácter puramente sensorial de esa noción de naturaleza. Esta naturaleza impresionista no tiene centro, eje ordenador de supuestos organismos lógicos. No tiene forma preestablecida, inmanente. Es pura irradiación de partículas bajo la acción generadora de la luz. En la luz se disgregan las cosas y el hombre inserto en ella como accidente fortuito. El pintor impresionista no tiene otra preocupación que acertar con el modo de representar la naturaleza tal como la percibe, pero esta manera de percibirla es ya demasiado radical y trascendente en sus consecuencias para que nos sea suficiente considerarla como un hecho insólito. Si de generación en generación ha venido a darse con esta fórmula tan sorprendente es porque, por debajo de la preocupación puramente formal de los artistas, se ha operado una transformación substancial en las relaciones del individuo con la realidad. Es demasiado lo que esta pintura destruye o niega de hecho para que podamos considerarla como mera "visión a través de un temperamento". Si la pintura impresionista carece de eje ordenador visible, también prescinde

de la categoría de relación que la pintura clásica atribuyó a la representación del hombre. Y ya veremos cómo semejante falta de respeto de los criterios tradicionales no tardará en asumir formas más contundentes. La pintura impresionista nos anticipa, sin proponérselo, el destino que ha de caberle en el desenvolverse de la conciencia contemporánea a esta víctima expiatoria. Escrutadores sensoriales de la naturaleza satisfacen, por vía de un instinto que al concretarse en obra es ya definición de un estado de conciencia, las premisas de un empirismo cuya fórmula la filosofía se había encargado de enunciarnos con antelación de un siglo.

Me obstino, como puede verse, en establecer una relación directa entre los filósofos ingleses del siglo XVIII y los pintores impresionistas del siglo XIX. Esta relación ha de parecer más clara si recordamos que en materia de pensamiento filosófico (en todo caso en materia de Estética) la Revolución Francesa fué un acto de represión, una contracción de la voluntad que cierra el paso a lo que una posterior experiencia confirmará como corrientes naturales en la evolución del espíritu contemporáneo. Apenas esas corrientes fluyen de nuevo sin estorbos, toman forma ostensible en la obra de los artistas. Y ya no podrá considerarse mera casualidad el hecho de que el iniciador del impresionismo fuera, como había ido antes Delacroix, a buscar en los pintores ingleses apoyo para su método de interpretación.

Y también me parece que debemos considerar como un testimonio elocuente o como una confirmación de la índole particular de la representación impresionista, el hecho de que la reacción que sucede al impresionismo, después de apoderarse de lo fundamental de su procedimiento, ataque su ausencia de visión sistemática. Los artistas dirán que atacan su desdén de la forma, o la progresiva disgregación de las formas como resultado de la anotación preponderante de los efectos luminosos. Pero estamos, una vez más, ante un razonamiento de artistas. Los pintores que reaccionan contra el impresionismo siguen apostados frente a una realidad de sentido inédito a la que ahora quieren descubrirle su estructura interna. A la pura sensación sucede el análisis razonado, a la anotación de los estados transitorios las "estructuras mentales", a la negación tácita de la forma la rehabilitación de la forma.

Los artistas hablan ahora de construcción, de estructura, de planos, de volúmenes, de masas. Y es fácil advertir que por debajo de esta preocupación

puramente plástica está palpitando la necesidad de hallarle un orden a una realidad que su indignación ha contribuido, en primer término, a poner de manifiesto. El sensualismo impresionista es el primer contacto, el de las reacciones inmediatas; la acción analítica y constructiva que le sucede en el esfuerzo por hallar en la nueva realidad un sistema de consecuencias lógicas. Cézanne es el primero que toma por este camino. Su tarea consistió precisamente en buscarle la ley, la estructura y el ritmo internos —que según André Lhote debía ser reflejo del ritmo universal— al paisaje que el impresionismo dejó disgregarse bajo la acción de la luz. Y lo improbo de la tarea de Cézanne yo creo que se debió, en gran parte, a que quiso buscar ese orden en el paisaje. Cuando considero este empeño de Cézanne y lo relaciono con la más inmediata consecuencia de este largo transcurrir de esfuerzos del artista contemporáneo por hallar la expresión de su tiempo, es decir, con una posible vuelta al humanismo, no puedo menos que recordar la opinión que los pintores humanistas del Renacimiento tenían del paisaje; —o su desdén evidente del paisaje. El orden universal que Cézanne parece haber buscado en el paisaje, ellos lo hallaron radicado de hecho en el hombre, espejo y resumen de todas las cosas; en ese mismo hombre que el impresionismo empezó por disgregar en el paisaje,— realidad eminentemente transitoria en la que era lógico que los impresionistas ejercitaran su visión sensorial del mundo. Y pienso que el nuevo humanismo, que ahora despunta como la más reciente voluntad de este largo juego de acciones y reacciones, lleva en sí la secreta intención de rehabilitar al hombre. Buena falta le hace. El impresionismo no hizo más que mezclarlo con las cosas. Ya veremos lo que hicieron de él los demás.

El artista es *siempre* intérprete; lo es aún a pesar de su voluntad expresa de substraerse a las generalizaciones de valor trascendente. Ninguno, ni el más obstinado, escapa a la regla. Cuando más “libre” es su obra ocurre que a la vez tanto más rigurosamente se ha apoderado de una realidad vital, o que más hondamente ha descendido a la esencia de los hechos de que fué testigo.

En todo caso es harto demostrativo que para saber cuál ha sido la suerte que le ha tocado al hombre —como concepto— en la evolución del arte contemporáneo, tengamos necesariamente que examinar, en primer término, la obra de Edgar Degas. Por lo menos ha de ser la suya la primera que nos ponga sobre

la pista de este singular proceso de desintegración de un criterio que parecía inmovible: el del hombre como centro de toda concepción de la realidad; en las bellas artes, como eje de toda composición. Es decir que el primer testimonio de este cambio revelador lo hallamos en la acción del artista que más rabiosamente —es el caso de decirlo— protestó contra las interpretaciones al margen del valor puramente formal de su obra; del artista en su hora más empeñosamente objetivo, más celosamente exacto, y sin duda, por lo mismo, más inmediatamente elocuente.

Degas se dió a conocer con los impresionistas; pero ya se ha dicho por qué no debe tenérselo por impresionista. Es un creador libre, moralmente solidario con los hombres del grupo, pero que al mismo tiempo marca la independencia en el expedirse propia de los hombres del grupo, su carácter de escrutadores impasibles a quienes viene a congregarse su naturaleza de intérpretes de un estado ejemplar de conciencia.

Así Degas abre una nueva vía en este indagar sin miedo y sin reproche. Rara vez pintó paisajes, y los pocos los pintó en su taller de puertas herméticas. Nunca practicó el *plain-air*. Toda su sagacidad la destinó a la inquisición del hombre. En él se complació ¡con qué meticulosidad y con qué impavidez de analista! Sus imágenes han ido tomando altura y viven transportadas por el aliento de su gracia; pero al nacer fué como si el artista las hubiera ido abatiendo de entre la selva humana, como si las hubiera ido segregando, cargadas de significación, del medio generatriz. Para definir las mejor se ocupa primero en aislarlas. Labor parsimoniosa de fijador de imágenes, pero cuyo análisis va minando las raíces de ese antropocentrismo del que la criatura humana se prevalece y desde cuyo asiento mira y pesa la realidad. Degas es el primero entre los artistas contemporáneos que desconecta al hombre de su centro de rotación y gravitación. El impresionismo le sorprendió en medio de la naturaleza y lo mezcló con las cosas en una profusa sensación de realidad; Degas en cambio lo separa y lo disloca ciñéndolo a la malla de un dibujo cada vez más apretado, a la vez que abordándolo desde puntos de enfoque cada vez más libres. Lo desconecta atacándolo desde las posiciones más inesperadas, como si le buscara, para dominarlo a su voluntad, sus secretos centros vulnerables.

Inútil sería desde luego —también en su caso— hablarle a él de otra cosa que la calidad de su arte. Sería irritarlo, sería reavivar sus proverbiales protestas.

Él sólo sabe y habla de técnica, de modos de realización. Paul Valéry ha venido a confirmarlo, en su obra reciente, con la autoridad de su larga frecuentación del artista. Cuando Degas incorpora al arte contemporáneo (influido, sin duda, por los métodos de representación del arte japonés de la estampa) su criterio de la *mise-en-page* y del *punto de vista*, también le mueve una preocupación de orden técnico: Degas quiere valorizar sus representaciones mediante métodos que acusen el carácter de las imágenes. Busca ante todo la definición de las criaturas en la acción y en el gesto. ¿Pero qué significa esta novedad de la *mise-en-page* y del *punto de vista* como dato sobre la orientación de la conciencia contemporánea? Nada menos que el derecho de enfocar al hombre desde donde se quiera y de situarlo en la composición dónde y cómo se quiera; la libertad de usar de él, y no a la luz de las plácidas razones del panteísmo oriental, sino a la luz de un pesimismo que se define a sí mismo por esta inaudita falta de miramientos. La libertad de usar de él porque se le ha perdido el respeto, porque ya no hay manera de respetarlo.

Degas, que a su hora fué poeta, compuso cierta vez un soneto en el que describe la pantomima de una bailarina. El poeta contempla a la protagonista que cae y se yergue con gesto de pájaro ligero, mientras la flauta desgrana un aire triste de Weber. Luego zumban los violines y la silvana fresca surge del agua azul. Y el poeta se exalta ante el espectáculo; pero en el último terceto advierte que su pájaro ligero, su silvana fresca, adelanta demasiado las piernas al saltar, y entonces concluye:

Es el salto de una rana en las charcas de Citeres.

El encanto se ha roto de pronto, sin remisión. Y así será siempre, porque esta desencantada visión de las cosas tiene la extensión y la profundidad de un *estado de conciencia*. Toda la literatura de la época está saturada de esta decepción súbita, nervio cordial que se suelta de golpe, inesperada laxitud mortal.

“El placer no duraba para él” —dicen los Goncourt por boca de uno de sus personajes. “Carlos pedía un conjunto demasiado completo, un acuerdo demasiado perfecto de las criaturas y las cosas. Era un encanto que se rompía súbitamente. Una nota falsa en un sentimiento o en una ópera, una fisonomía

aburrida o hasta un mozo de café desagradable, bastaban para curarlo de un capricho, de una admiración, de una expansión o de un apetito”.

Hiperestesia de los sentidos que se resuelve en abatimiento moral, en pesimismo melancólico —y en una irritada curiosidad por las deformaciones humanas. La literatura y el arte se ponen a medir las deficiencias del individuo; quieren saber hasta dónde es capaz de flaquear, de desviarse, de descender. Su análisis no respeta nada. Degas no respeta nada, o, más bien, se cuida muy poco de lo que va descubriendo, o de lo que nos está revelando como dato de la conciencia. Él es un artista, un técnico, un creador de imágenes que, amparadas en su propio ser, vivirán su vida autónoma; pero, mientras tanto, algo ha sido abatido, algo ha pasado, de la categoría de eje ordenador, a la de objeto maleable. Todo un orden nuevo surgirá para las artes plásticas de esta destitución. El artista se arroga, para en adelante, el derecho de “disponer libremente de los objetos para reconstruir y hacer más visibles a los demás las *arquitecturas mentales* nacidas de la sensación”. Nada más autorizado, por cierto. En todo momento el artista dispuso libremente de los datos de la realidad y empleó los objetos de acuerdo a una peculiar economía mental; pero dentro de las categorías de la realidad el hombre mantuvo siempre para él (o para los artistas de occidente) una posición de “sujeto”. Lo original es que ahora entre los “objetos” libremente utilizables está también el hombre.

Antes de llegar a la solución extrema de las “arquitecturas mentales” pasará por otros estados de prueba. Pasará, desde luego, por el “fauvismo”, delación en la que parecerá que quisiera quitarse la piel y mostrarnos su entraña a lo vivo; se debatirá en una lucha cuerpo a cuerpo consigo mismo, buscará la fórmula de la inocencia del hombre primitivo, emigrará de las ciudades hacia las tierras vírgenes. En las “arquitecturas mentales nacidas de la sensación” el artista parece haber hallado la paz, por lo menos, momentánea. ¿Pero, mientras tanto, qué ha quedado del hombre como ser estructurado, como criatura con forma y sentido propios? Lo pregunto no porque tenga nada especial que reprocharle, desde el punto de vista de la creación plástica pura, a las abstracciones de forma y calor en que han venido a resolverse, en última instancia, las arquitecturas mentales. Lo pregunto en mérito a las posibilidades de éxito que le están reservadas a ese nuevo humanismo que despunta como la más reciente ambición de los formulismos estéticos.

Un observador de los acontecimientos que han impreso carácter a la vida europea de los últimos ciento cuarenta años, podrá anotar la coincidencia de que los grandes movimientos de renovación artístico-intelectuales de ese tiempo histórico se producen, invariablemente, tras la consumación de guerras ejemplares: el romanticismo después de las guerras napoleónicas; el impresionismo después de la guerra franco prusiana; y el arte de "vanguardia" alcanza su apogeo con la crisis de la guerra europea. Podría hacer valer la semejanza de estado de ánimo de la *Confession d'un enfant du siècle* con la neurosis que denuncian los Goncourt, o de la ya convulsiva inquisición de los artistas a la manera de Degas y Lautrec con la desarticulación de los objetos reales característica de los artistas de la postguerra; pero le sería más difícil establecer cuáles de estos acontecimientos, si los político-sociales o los artístico-intelectuales, son los típicamente "sintomáticos". En todo caso aquí, en la obra de los artistas, hay continuidad de relación en la proyección de los hechos y con ella la revelación indudable de un acontecimiento fundamental, diverso en su manera de manifestarse, pero consecuente en su más íntima y desconcertante voluntad. No sólo cambia progresivamente la posición del individuo respecto a la realidad; la realidad también es filtrada por tamices cada vez más finos. Si la realidad ha venido a ser otra, también son cada vez más inesperadas y diversas, más audaces y extensas, las relaciones que el artista descubre entre los datos de la realidad.

Cuando se haga la historia desapasionada del arte de nuestro tiempo, habrá que reconocer, por lo menos, el mérito de la particular sutileza con que el artista ha ido desentrañando nuevas relaciones de valor entre las gradaciones extremas del color y de la forma; —que explican cómo justifican la toma de posiciones de la pintura abstracta (así como las relaciones de significación que el mismo artista ha venido a descubrir entre los objetos más heterogéneos explican y justifican la pintura surrealista). Del mismo modo que durante el sueño parecería que el instinto se librara de las presiones reguladoras a que está sometido durante la vigilia y actuase con una total autonomía de asociación, el artista considera la realidad como un conjunto de fenómenos independientes que hallan su ley, su orden, en las relaciones de una perpetua fantasía. Desmembrada y puestos sus elementos en libertad, la realidad le ha abierto todo un mundo de consecuencias inéditas. Lo real ya no está para él en el hecho inmediato; está en

lo que ese hecho contiene de inesperado, de libre disposición a recomponerse en nuevos estados de significación.

No vayamos por esto a creer que el artista se ha estado excediendo. Siempre usó de semejante libertad. Las bellas artes nunca fueron "imitación" de la naturaleza. Salvo en su emulación de crear, el artista nunca pudo *limitarse* a imitar a la naturaleza. Siempre le salieron al encuentro, en ella, nuevos valores, nuevas relaciones de sentido. El hombre —y vaya la referencia como dato ejemplar— no fué para el artista del Renacimiento un trozo de naturaleza; fué un concepto del que participó todo el humanismo renacentista, una idea encarnada. Tampoco los artistas del Renacimiento (basta para ello consultar la encuesta que Benedetto Varchi realizó en vida de Miguel Ángel) hicieron causa de la trascendencia de su criterio, pero, también ellos han venido a revelarnos, al cabo, que operaron sobre los términos de una realidad de signo propio.

Y si ahora esta deseada vuelta al humanismo se presta a graves cavilaciones es porque, una vez más, nos encontramos frente a una realidad distinta y tan categórica en sus proposiciones como todas las que ha visto transcurrir, en el curso de su historia, el espíritu del hombre. En todo caso es indudable que si el artista contemporáneo da en considerar como necesaria la rehabilitación de la imagen consuetudinaria del hombre, no podrá menos que hacerlo a través de todas las filtraciones de sentido a que, durante este proceso, han sido sometidos los datos de la realidad; que difícilmente podrá renunciar a su peculiar libertad de interpretación de los hechos. El hombre ha entrado en el juego de esa libertad. Y ha entrado tal como lo han dejado las circunstancias. Si el artista ha hecho de él lo que vemos que ha hecho, tampoco es de buen augurio lo que de él está haciendo la política. Si la obra sintomática de los artistas rehabilita de verdad al hombre, será porque, en lo íntimo de nuestras conciencias, está fructificando la voluntad de su rehabilitación total.

JULIO RINALDINI

LA ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA Y SU PROBLEMA¹

¿Qué es el hombre?

Tal la grávida interrogación que el más innovador de los filósofos contemporáneos entrega al afán especulativo de su época. Su pensamiento, retornando a una meditación que le era cara e inquietante, apenas pudo ahincarse en ella de nuevo, con visión integral, y silenció. La más central y candente de las cuestiones fué su última preocupación; y las reflexiones fragmentarias que en torno a la misma nos deja constituyen, puede decirse, su testamento filosófico. Queda no obstante por él intuída —quizá genialmente— en uno de sus puntos de arranque y dirección, la parábola siempre azarosa que, a través de dolor y alegría, puros momentos de exaltación creadora y súbitas caídas en el instinto, recorre la más efímera y contradictoria de las criaturas.

Ninguna época ha sabido más cantidad de cosas acerca del hombre, y menos del mismo, en sentido esencial, que la nuestra; de este ser abigarrado y múltiple que lleva en sí mundos pensados y soñados sin saber de su propia órbita y ciego para la luz de su interna constelación. Punto de cruce de las esencias de todas las cosas, bajo su paso se abren

¹ Para este tema, además de los citados en el texto, tenemos en cuenta los siguientes ensayos de SCHELER: *Mensch u. Geschichte*, *Der Mensch im Weltalter des Ausgleichs* (in *Philosophische Weltanschauung*) y *Die Formen des Wissens u. die Bildung*.

pluralidad de rutas y posibilidades ónticas que él señorea con voluntad omnímoda, y sin embargo no ha encontrado hasta ahora la “escondida senda” que le conduzca al conocimiento de su peculiar esencia. Tras sostenido y depurado esfuerzo, forja, allá en el orto de la cultura griega, un instrumento de maravillosa precisión y poder —la ciencia— y con él domina la naturaleza, pero el dominador, vencido por el enigma de sí mismo, ambula entre muchedumbre de cosas, proscripto de su propio reino, *terra incognita*, hasta hoy ni siquiera prometida!

Dueño de “tantos fines”, espoleado por tantas apetencias, el hombre no se aviene con la definición clásica que hace de él el *homo sapiens* y menos aún con las de *homme machine*, de Lamettrie, *homo instrumentificun*, de Franklin, u *homo faber*, de los positivistas, *homo æconomicus*, de Marx, hombre que se determina según el alimento, de Feuerbach; y tampoco con la más moderna de *homo libido*, de Freud. Rebasa todas estas definiciones con que en el curso de los tiempos se intentó apresar su variada e inestable personalidad. De todos estos moldes demasiado estrechos, meros aspectos parciales de una ingente posibilidad en desenvolvimiento, propiedades aparentemente fijas de un proteico contenido esencial que ellas no agotan, él escapa ágil, aguzando el interrogante acerca de sí mismo y dejándonos la punzante sensación de una mayor amplitud de su ser y del misterio de su rumbo. Es que la arcana intención del arquero no está en el movimiento de la flecha, ni en los momentos que templan o embotan su acero, sino en el blanco, por velado y remoto que esté, que ésta busca.

Después de diez milenios de historia y de sublimación cultural, el hombre, sujeto de esta historia y productor de la cultura, no sabe lo que él mismo es, ha devenido íntegramente problemático; mas por primera vez da un decisivo paso hacia adelante en éste su no saber de sí mismo y toma conocimiento de su total e interna problematicidad. Este conocimiento negativo, lejos de ser estéril, entraña necesariamente el postulado de una disciplina filosófica fundamental que enfoque en su raíz el objeto “hombre”. Max Scheler, el primero, se hace cargo de

esta exigencia —considerada como premiosa necesidad especulativa de nuestra época— e intenta echar las bases de una antropología filosófica, concebida y delineada por él como una ciencia fundamental para todas las ciencias. Semejante pretensión no sería injustificada desde que la nueva disciplina a fundarse trata de abarcar en su radio el problema de la estructura total de la subjetividad humana y de su posición en el mundo. “En un cierto sentido —afirma Scheler— todos los problemas centrales de la filosofía se dejan reducir a la cuestión qué sea el hombre y qué lugar y posición metafísica él toma dentro de la totalidad del ser, del mundo y Dios” ¹.

El pensamiento filosófico contemporáneo se esfuerza desde distintas posiciones, por echar las bases de una antropología filosófica. No se trata, como ya fué intentado por los sistemas filosóficos clásicos, de hacer un lugar a la definición del hombre en el amplio marco de una total imagen del mundo y, por así decir, iluminar de reflejo su estructura esencial, sino de afirmarlo como objeto indesplazable de una disciplina liminar que debe suministrar a las demás ciencias su fundamento y objetivos precisos para sus privativas investigaciones ².

En el pasado siglo se perciben algunos intentos ántropo-filosóficos que difieren y van más allá de la problemática antropológica de giro empirista, usual en el siglo XVIII. Para señalar los más significativos, mencionaremos las teorías de I. H. Fichte y R. H. Lotze. El primero, en su *Antropología*, trata de demostrar que el hombre, además del usual y reconocido aspecto empírico-temporal de su vida anímica, posee una dimensión supra-temporal, existiendo entre ambos lados de la naturaleza humana una permanente e inmediata relación; y Lotze, enfocando, en su obra maestra *Microcosmo*, el mundo humano en la casi totalidad de sus dominios, ensaya una vasta consideración del hombre en su archi-

¹ *Zur Idee des Menschen*, pág. 271, in *Vom Umsturz der Werte*, I, Leipzig, 1919.

² Sin entrar, respecto a este importante problema, en detalladas consideraciones críticas que excederían la intención de síntesis expositiva del presente ensayo, hagamos notar tan sólo que es cuestionable que la “antropología filosófica” se haya centrado, como lo pretende Scheler, en la interrogación más radical que pueda formularse respecto a la esencia del hombre.

tectura anatómico-fisiológica, constitución psíquica, posición en el mundo orgánico, etc. Pero en la segunda mitad del siglo XIX, apagadas las últimas resonancias de la gran tradición del idealismo alemán, perdida la noción de la auténtica tarea de la filosofía, desaparece todo vestigio de consideración metafísica del hombre, toda perspectiva unitariamente orientada en su estructura esencial. Con el desarrollo de las ciencias naturales, que al unísono conducen al apogeo del darwinismo, el problema de la esencia del hombre deviene completamente extraño a la nueva situación teórica. Así, bajo el signo de la trasposición de tales tendencias al terreno filosófico —el positivismo— la interrogación acerca del hombre, el tema eterno, al que rindiera tributo lo mejor del pensamiento especulativo del pasado, enmudece. Toman la palabra diversas ciencias particulares, las que, desconociendo la unidad inescindible de la esencia del hombre, lo encaran a éste parcialmente desde el punto de vista de las leyes naturales. El hombre, y, por ende, la total cultura individual y social, son incluídos en el engranaje de la naturaleza y explicados en función de las legalidades bio-físicas de ésta. Prima la panacea explicativa del naturalismo evolucionista, que no ve entre hombre y animal más que una mera diferencia de grado. La sociedad humana —explican los sociólogos— es la expresión de formas naturales semejantes a las de las agrupaciones animales. Es la época en que en el sufragio universal de las opiniones obtienen mayoría aplastante los “sentimentales románticos del mono”. La ciencia —mejor dicho una de sus direcciones que por casi canónica y oficial fué erróneamente reputada como única científica— calándose anteojeras, introdujo entre otras de calibre, esta errata en el tópico “origen de las especies”: “origen simiesco del hombre”. En ningún momento esta época fué capaz de suministrar la justificación y valoración filosófica de su posición doctrinaria.

Pero nuestro tiempo vuelve por los fueros de una consideración metafísica del hombre. Tras sus transitorios eclipses en el decurso de la historia, éste emerge siempre de nuevo en el horizonte de las preocu-

paciones del hombre por el hombre, e irradiando su enigma lo vemos tratar de orientarse y avanzar hacia la posición que le corresponde en el conjunto cósmico. Se cumple así la afirmación de Kant, siempre actual y verdadera: "Si hay una ciencia que el hombre realmente necesita es la que yo enseño, la ciencia de ocupar cumplidamente el lugar que al hombre le está asignado en la creación y por el cual él puede saber lo que debe ser para ser hombre. Supuesto que él haya conocido, por sobre o por debajo de sí mismo, engañosas seducciones que insensiblemente lo han apartado de su peculiar posición, esta enseñanza lo reconducirá nuevamente al rango de hombre, y aunque aun entonces pueda hallarse pequeño o defectuoso será, sin embargo, siempre adecuado al lugar que le está señalado, porque precisamente es lo que debe ser"¹.

Frente a la dispersión de que es objeto el hombre por parte de la concepción naturalista del pasado siglo, la tendencia actual hacia una antropología filosófica, en la acuñación scheleriana, sienta como premisa de su indagación, partir de la unidad del hombre como ser psico-físico-espiritual, unidad que nos es primariamente dada en nuestra experiencia vital. Destacando la complejidad de la conexión unitaria de los distintos estratos de la personalidad humana, el valor de este punto de vista reside en que él supera juntamente con el naturalismo, la visión unilateral de dos concepciones metafísicas tradicionales: la espiritualista del alma y la idealista del espíritu que, con renovada pujanza, han venido primando simultánea o alternativamente en la filosofía occidental. El hombre no es uno de sus aspectos con exclusión o represión de los restantes, sino que, tanto en sí mismo como en sus creaciones culturales y sociales es una síntesis que oscila y se polariza entre los términos de la dualidad que lo define. Por una parte éste es naturaleza, sujeta a causalidad; por otra es espíritu, es decir, personalidad capaz de libertad.

¿Cuál es el lugar de esta nueva ciencia entre las demás ramas del

¹ *Fragmente, Kants Sämtliche Werke*, VIII, pág. 624 ed Hartenstein, 1867.

saber? Según Scheler, “entre la metafísica de los problemas limítrofes de la matemática, física, biología, psicología, teoría del derecho, historia, etcétera y la metafísica de lo absoluto está una importante disciplina que actualmente gana cada vez más interés y significación: “*la antropología filosófica*”. Su problema es el del cual Kant dice (en la lógica) que todas las cuestiones filosóficas fundamentales a él afluyen, la interrogación: “¿Qué es el hombre?”¹. Scheler concibe la antropología filosófica como la teoría de la esencia y estructura esencial del hombre y de la relación de éste con los demás reinos de la naturaleza e incluso con el fundamento de todas las cosas. Desechando el dualismo cartesiano que conduce a un sedicente paralelismo psico-mecánico, establece, por el contrario, como presupuesto básico de la indagación ántropo-filosófica el concepto de la unidad de la vida y del ritmo vital en el proceso orgánico anímico-corporal. “*El proceso fisiológico y el proceso psíquico de la vida son, desde el punto de vista ontológico, estrictamente idénticos* (como Kant ya lo había sospechado), y sólo *fenoménicamente distintos*; pero también desde el punto de vista fenoménico son estrictamente idénticos en las leyes de su estructura y en el ritmo de su curso: Ambos procesos, los fisiológicos lo mismo que los psíquicos, son amecánicos, teleoklinos y concentrados sobre la totalidad... Lo que nosotros, pues, llamamos “fisiológico” y “psíquico” son sólo dos lados de la consideración de uno y el mismo proceso vital”². De modo que el abismo entre cuerpo y alma, erróneamente supuesto por Descartes, no existe. Hoy vemos que este error fué posible por haberse “prescindido completamente del sistema instintivo del hombre y del animal, el que precisamente constituye el intermediario y determina la unidad entre todo auténtico movimiento vital y los contenidos de la conciencia”³. Sin duda, el esquema de la biología y psicología evolucionista es apli-

¹ *Philosophische Weltanschauung*, pág. 10, Bonn, 1929

² *Die Sonderstellung des Menschen*, pág. 230, in *Mensch u. Erde*, Darmstadt, 1927; publicada después en edición aparte con el título de *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (hay traducción castellana).

³ *Ibid.*, pág. 232.

cable al hombre, considerado éste únicamente en su aspecto bio-psíquico. En este sentido, merced a los aportes básicos del evolucionismo hoy es un hecho comprobado que las funciones anímico-corporales de los animales superiores se dan también en el hombre, conforme a idénticas leyes naturales y en un ulterior desarrollo, diversificadas en la capacidad de elegir y en la inteligencia práctica o técnica al servicio del instinto puramente vital. Este hecho justifica y exige la estricta elaboración de un concepto sistemático natural del hombre. Mas, desde el momento que la dualidad —oposición— que se da en la esencia unitaria del hombre no se define, como acabamos de ver, por la sedicente de lo psíquico y lo físico, sino por la de vida y espíritu, se impone la necesidad de construir, a base de esta auténtica oposición, un concepto propiamente esencial del hombre. Si hombre y animal forman de hecho un riguroso continuo, toda separación entre ellos, fundada en meras propiedades naturales, es un corte y distinción arbitrarios que muestra inteligencia práctica en ese continuo; vale decir, que “*no hay una unidad natural del hombre*”. Algo nuevo según la esencia y el modo —no según el grado— no comienza en el *homo naturalis*, sino en el hombre “histórico” referido a Dios, en aquel hombre que sólo recibe su unidad por obra de lo que él debe ser y debe llegar a ser”¹. De modo que —aceptada su solidaridad y continuidad biológica con la animalidad— el hombre no puede de ningún modo ser traído a unidad, contemplado unitariamente, desde su *terminus a que*, sino sólo de acuerdo a su *terminus ad quem*, es decir, como “buscador de Dios”, como lugar de irrupción de una forma de sentido, de valor y de acción superior a toda la restante existencia de la naturaleza. En síntesis, él únicamente puede ser traído a unidad como lugar de manifestación de la “persona”, como ser que precisamente recibe su unidad —según esencia— mediante la idea de una *persona* perfecta e infinita².

¹ Zur Idee des Menschen, pág. 309.

² Sobre la idea de persona y el carácter “personal” del ser supremo véanse las fundamentales consideraciones de Scheler en *Der Formalismus in der Ethik u. die materiale Wertethik*, II parte, pág. 412.

Renovando una idea de origen aristotélico, sostiene Scheler que las funciones vitales y psíquicas se construyen gradualmente en correspondencia con la estructuración del mundo orgánico, de modo que el hombre comprende en sí los grados y estructuras esenciales de la existencia, en general, y los de la vida, y en él alcanza la total naturaleza la más concentrada unidad de su ser. De aquí resulta la siguiente construcción óntica que a partir de lo orgánico elemental remata en el hombre: la escala más baja del acontecer psíquico-vital constituye el inconsciente, insensible e irrepresentable ímpetu sensitivo (*Gefühlstrang*). En éste, sentimiento e instinto aun no se dan separados. Sus únicos estados son un placer y un dolor sin objeto. En este estadio, en que la vida instintiva sólo se traduce por un impulso al crecimiento y a la reproducción, no se da todavía ninguna sensación. El ímpetu sensitivo es extático. En la vida vegetal se da sólo este estadio. Sobre este primer estadio de la gradación psico-vital se erige el instinto. Éste, que se presenta como una especialización del ímpetu sensitivo, es conforme a sentido; es decir, para la totalidad del propio o de otro ser viviente es *teleoklino*, sea en beneficio propio o ajeno. Además, el instinto se desenvuelve según su ritmo, una forma temporal, y se caracteriza en que se decide únicamente sobre situaciones que se presentan de nuevo y tienen una significación para la vida de la especie, como tal, pero no para la experiencia singular del individuo. El instinto, que no se da en la planta y sí sólo en el animal, se diferencia fundamentalmente de la memoria y de la inteligencia asociativas, y referido al mundo circundante determina *a priori* lo que el animal puede sentir y percibir. El instinto decae paulatinamente en dos direcciones. De la conducta instintiva surge como primera dirección la "memoria asociativa", la que, a diferencia del instinto, está al servicio del individuo aislado. Como ya lo vió Aristóteles, y de lo que Semon y Hering, incurriendo en error, no se percataron, las plantas carecen de memoria asociativa. Ésta, cuya acción llega a cobrar pleno sentido en relación con el número de ensayos o de pruebas que ejecuta el animal, es un principio conser-

vativo que por medio de imitación y copia constituye tradición. Su base es el “reflejo condicionado” de Pavlow, o sea, el dispararse de una reacción; así, por ejemplo, la secreción de jugos estomacales en el perro no es originada por el alimento, sino al ver el animal a la persona que le trae el alimento. Por último, en la segunda dirección en que se bifurca el instinto originase la cuarta forma de la vida psíquica, la “inteligencia práctica”. Ésta se expresa en un repentino proceder pleno de sentido, independiente del número de ensayos hechos, frente a nuevas situaciones que no son típicas ni de la especie ni del individuo. La inteligencia no aparece, como hasta hace poco se aceptó, en un elevado estadio de la vida, sino que existe ya, como lo abonan las recientes investigaciones de Alberdes y Buytendik, en el infusorio. Y Köhler ha mostrado, tras pacientes experimentos, que los monos antropomorfos poseen inteligencia práctica.

Y aquí se yergue la cuestión decisiva. Concedido que el animal posee también inteligencia, resta por averiguar si entre hombre y animal existe únicamente una diferencia de grado, cuantitativa, o separa a ambos una diferencia esencial. ¿Es el hombre sólo un animal evolucionado o se da en él un principio esencialmente distinto, principio exclusivamente humano que no es hallable ni agotable mediante la capacidad de elegir y la inteligencia práctica? Scheler se decide por lo último, y a las funciones vitales, en la estructuración antes consignada, opone el *espíritu*, el que en el hombre corresponde a un nuevo centro de acción: la *persona*. Se aparta así resueltamente de las dos teorías con que se ha tratado de responder al problema de la relación entre hombre y animal: la que atribuye únicamente al hombre capacidad de elegir e inteligencia, y afirma entre éste y el animal una diferencia esencial donde sólo se manifiesta una cuantitativa, de grado —“entre un chimpancé” listo y Edison (considerado éste solamente como técnico) existe sólo una, sin duda muy grande, diferencia de grado”¹—; y la

¹ *Die Sonderstellung des Menschen*, pág. 191 (Nota).

teoría de los evolucionistas de las escuelas de Lamark y Darwin que, al conceder con Schwalbe y Köhler inteligencia al animal, niegan absolutamente una última y decisiva diferencia entre hombre y animal, y adhieren así al sedicente concepto unitario del *homo faber*, rechazando de plano toda metafísica del hombre, toda relación de éste con el fundamento de las cosas. En contra de esta teoría, Scheler sostiene que la “esencia del hombre, y lo que su situación especial puede llamarse, está por encima de lo que se designa por inteligencia y capacidad de elegir, y no sería alcanzada aunque a esta inteligencia y capacidad de elegir se las representara al arbitrio cuantitativamente elevadas hasta el infinito”¹. Por sobre la inteligencia técnica y la capacidad de elegir el “espíritu” elévase, pues, como un nuevo principio que, al margen de lo que llamamos vida (psíquica interna o biológica externa) determina la humanidad en el hombre. El espíritu, en la definición scheleriana, acoge en sí no sólo la intuición del fenómeno originario y de todas las esencias ideales del conocimiento, sino también los diversos actos emocionales y volitivos. Representa una singular función cognoscitiva, una especie de saber sólo a él adscripto; su centro es la persona en el hombre, a la que por consiguiente se debe asimismo diferenciar rigurosamente de todos los centros funcionales de la vida. En virtud del “espíritu” el hombre puede ampliar, superar su mundo circundante en la dimensión ontológica del mundo, moverse y obrar en una perspectiva abierta sobre éste, vale decir, tener, por distanciamiento y sustantivación, mundo; o sea, la esencia espiritual en el hombre hace que éste se sobreponga a sí mismo como ente natural y vital; mientras que el animal, carente de espíritu, está condenado a vivir internado y extático en su mundo circundante, arrastrando inevitablemente consigo, en todos sus movimientos, la estructura de su ámbito, límite infranqueable de todas sus reacciones (aún las más inteligentes) y percepciones sensibles, originadas en un estado fisiológico de su sistema nervioso. Sólo el

¹ *Die Sonderstellung des Menschen*, pág. 191.

hombre posee *objetos*, siendo el objeto la más formal categoría de la actividad lógica del espíritu.

De lo dicho surge la posición que al hombre compete en el acontecer cósmico. Desde el momento que él, mediante la conciencia de sí mismo y su capacidad de objetivación, reconoce que el mundo, en vez de no existir, existe (hecho contingente), simultáneamente se capacita para concebir la formal idea de un ser supra singular, infinito y absoluto. Consecuencia necesaria de esta vivencia es que el hombre se sitúa fuera de la total naturaleza, descubre la excentricidad de su esencia respecto al mundo y se percibe a sí mismo en inmediata relación con el fundamento del cosmos. Entre la conciencia que el hombre tiene del mundo, de sí mismo y formalmente de Dios existe una relación necesariamente esencial; la esfera de un ser absoluto corresponde, pues, constitutivamente a la estructura esencial del hombre. ¿Cómo tal esfera de un ser absoluto, o sea, Dios como persona infinita y perfecta viene a constituir, de modo esencial y en adecuada correspondencia, la estructura del hombre como persona? Esto es lo que ha ensayado de mostrarnos Scheler al asentar y elucidar la problemática en que reposa su ética, tan medularmente vinculada con su concepción ántropo-filosófica. Todos los actos se concentran en la persona humana; ésta, como persona espiritual, es unidad ejecutora de actos. El ejecutor unitario de actos de la más variada índole es, pues, la personalidad. Análogo problema surge en lo que respecta a los objetos y su esfera. Los objetos, en tanto desde su virtualidad esencial pasan a ser, o mejor, ingresan en el ser, se concentran también en una unidad. Esta unidad es el mundo. El problema del mundo se corresponde con el problema de la persona. De modo que el correlato objetivo de la persona en general es el *mundo*. A toda persona individual corresponde ¹ un mundo también individual; y así como cada acto pertenece a una persona, de la misma manera cada objeto pertenece a un mundo. A la vez, todo mundo es uno concreto

¹ Véase: *Der Formalismus in der Ethik u. die materiale Wertethik*, pág. 408 y sigts.

sólo como mundo de una persona. Ahora bien, si a cada persona corresponde un mundo, y recíprocamente, entonces surge el problema de si la idea de un *único e idéntico mundo real* encuentra realización por encima de la estructura apriorística esencial que enlaza a todos los mundos posibles; o si, por el contrario, hemos de aferrarnos a la pluralidad de los mundos personales, como a perspectivas irreducibles a unidad. Tal idea de un mundo idéntico, la que responde a una vieja tradición filosófica, no es otra cosa que la idea del "macrocosmo". Si éste existe, entonces podemos conocer y conocemos fenomenológicamente su estructura apriorística esencial. Y si ésta es válida para la esencia universal "mundo", también lo es necesariamente para todos los mundos posibles, o sea, todos los mundos personales. Así tendríamos que todos los mundos individuales y personales, es decir, todos los microcosmos son, sin perjuicio de su totalidad de mundos, al mismo tiempo partes del macrocosmo. Si el miembro correlativo del microcosmo es la persona humana, el miembro personal correlativo del macrocosmo estaría representado por la idea de una persona espiritual infinita y perfecta. Esta persona, si ha de llenar la condición esencial de una realidad, tiene que ser concreta. De este modo, según Scheler, nos es dada la idea de Dios con la unidad e identidad del mundo (macrocosmo) sobre la base de una relación esencial ¹. Si somos llevados a asentar un único mundo concreto como real, sería absurdo —sostiene él— no asentar también la idea de un espíritu concreto. A la idea del mundo corresponde, pues, necesariamente la idea de un ser personal infinito (Dios). Si se postula y asienta el mundo concreto y absoluto, se tiene que asentar también la persona concreta y absoluta de Dios. Así como cada microcosmo, como correlato de la persona humana, se integra en el macrocosmo, cada persona humana se integra en la persona divina, como correlato del último.

Ahora bien, la relación esencial del ser humano con el fundamento

¹ Véase *Der Formalismus in der Ethik u. die materiale Wertethik*, pág. 411 y sigts.

cósmico radica en que este fundamento, mediante la conjunción y co-penetración de *ímpetu y espíritu* —sus dos atributos— se concibe y realiza inmediatamente en el hombre mismo ¹. La existencia humana es, pues, el punto de encuentro de aquellos dos atributos primarios del fundamento originario en devenir. Sólo en el yo humano ímpetu y espíritu, los dos atributos del *ens a se*, se relacionan recíprocamente de modo viviente. El yo humano espiritual, el corazón del hombre, es el único y decisivo lugar en que se cumple el proceso de autorrealización, de autodivinización, proceso que sólo insertándose en el devenir histórico del mundo puede marchar hacia su plenitud; o sea, la divinidad o humanidad en el hombre adquiere el mundo, concebido y vivido como historia, a fin de realizarse a sí misma. “Ni el hombre puede llegar a su destino sin saberse miembro de aquellos dos atributos del ser supremo, ni el *ens a se* alcanzar el suyo sin la cooperación del hombre. Espíritu e ímpetu, estos dos atributos del ser, prescindiendo de su recíproca penetración en devenir, tampoco están —como finalidad— en sí acabados: crecen en sí mismos justamente en sus manifestaciones en la historia del espíritu humano y en la evolución de la vida del mundo” ².

De donde, el hombre no es un mero ser pasivo, algo que es simplemente dado, sino que en su irradiación esencial, en su intención de trascendencia, se cierne en la historia como tarea inacabable, como meta eternamente lejana de un incesante proceso de humanización.

CARLOS ASTRADA

¹ Acerca de las proyecciones y recíproca referencia de ambos atributos véase nuestro ensayo *Vida y espíritu en la metafísica scheleriana*, SUR, N° 4, 1931.

² *Die Sonderstellung des Menschen*, pág. 252.

LAS SIRACUSANAS O LAS FIESTAS DE ADONIS¹

ESCENA 1ª

EN CASA DE PRAXÍNOA

GORGÓ. — ¿Está en casa Praxínoa?

ÉUNOA. — ¡Querida Gorgo, cuánto tiempo! Sí, en casa está.

PRAXÍNOA. — ¡Milagro que te hayas acordado de venir! Mira, Éunoa, la silla en seguida. Coloca también el almohadón.

GORGÓ. — Está muy bien.

PRAXÍNOA. — Siéntate.

GORGÓ. — ¡Ay, qué valor he tenido! A duras penas he llegado en salvo hasta aquí, Praxínoa. Hay tanta gente y tantos carros, botas por todas partes, por todas partes soldados de uniforme. El camino es interminable ¡y vives tan lejos!

PRAXÍNOA. — Cosas de ese loco: alquiló en el fin del mundo esta cueva —porque esto no es casa— para que no fuésemos vecinas. ¡Siempre el mismo, maldito envidioso, para llevarme la contraria!

¹ En esta versión se ha intentado dar en el diálogo el matiz de lengua hablada (sin tratar de reproducir los intencionados dialectalismos del original), y a la vez mantener la fácil exaltación sentimental que colora el himno de la cantante tanto en la primera parte descriptiva como en la breve muestra de poesía ritual que le sirve de conclusión. — M. R. L.

GORGÓ. — Querida, no hables así de tu marido delante del nene: ¡mira, mujer, cómo te observa! No es nada, Zopirito, alma mía, no habla de papá.

PRAXÍNOA. — ¡Nuestra Señora me valga, la criatura se da cuenta! ¡Lindo papá! Ese papá, el otro día (y lo de “otro día” es un decir) fué a comprarme pomada y colorete y volvió trayéndome sal ¡tamaño hombrón!

GORGÓ. — Lo mismo le pasa al mío; es la perdición del dinero. Ayer compró cinco vellones —según él— a siete dracmas cada uno, y son pieles de perro, retazos de mochila vieja, verdadera basura, uno peor que otro. Pero dejemos eso. Ponte el vestido adornado de hebillas y el manto de salir para que vayamos al palacio del Rey a ver cómo han dispuesto la fiesta de Adonis: he oído decir que la Reina prepara algo magnífico.

PRAXÍNOA. — A los que tienen con qué todo les sale bien.

GORGÓ. — Si vas, cuánto tendrás que contar a los que no lo hayan visto. Ya sería hora de irnos.

PRAXÍNOA. — (*A GORGÓ, indicando a ÉUNOA*). Siempre es asueto para los haraganes. Éunoa, guarda la lana, y como vuelvas a dejarla en el medio... ¡condenada! A estas gatas les gusta remolonear. ¡Muévete, pues; trae pronto el agua. ¡Lo primero que se necesita es agua y ésta trae jabón! Dámelo, no importa; enjabóname de una vez. ¿No acabarás? Echa agua; infeliz, ¿para qué me riegas la camisa? Basta. Me lavé como Dios quiso. ¿Dónde está la llave del arca grande? Tráela aquí.

GORGÓ. — Praxínoa, ¡qué bien te queda este vestido con plegados! ¿Cuánto te costó la tela?

PRAXÍNOA. — No me lo recuerdes, Gorgo: más de cien o doscientos dracmas, y en la hechura puse toda mi alma.

GORGÓ. — Pero te salió a gusto.

PRAXÍNOA. — Eso sí. (*A ÉUNOA*). Tráeme el manto y ponme el sombrero como es debido. No te llevo, hijo. ¡Cuco muerde, y el caba-

llo...! Lloro cuanto quieras, pero no te has de quedar cojo. En marcha. Frigia, llévate al nene y entreténlo; llama adentro al perro y echa la llave al portón.

ESCENA 2ª

EN LA CALLE

PRAXÍNOA. — ¡Oh Dios! ¡Qué gentío! ¿Cómo y cuándo podremos cruzar este horror? ¡Qué hormiguero interminable! Por cierto que muchas buenas obras tiene hechas el Rey desde que su padre está en el cielo: cuando uno va por la calle, ningún pillo se le acerca a la egipcia, como hacían antes esos pícaros redomados que se ponían de acuerdo para molestar con bromas pesadas a la gente decente. Queridísima Gorgo, ¿qué será de nosotras? Ahí están los caballos de guerra del Rey. Hombre de Dios, no me pise. Se encabritó el alazán. ¡Mira qué arisco! ¡Qué atrevida, Éunoa! ¿No te apartarás? Va a matar al jinete. Me alegro en grande de que la criatura haya quedado en casa.

GORGÓ. — Tranquilízate, Praxínoa: nos han dejado atrás y se fueron a su lugar.

PRAXÍNOA. — Ya me siento mejor. Desde chica lo que más miedo me da son los caballos y las serpientes con ese cuerpo tan frío. Démonos prisa, que se nos viene encima un gentío enorme.

GORGÓ. — (*A una vieja*). ¿De palacio, madre?

LA VIEJA. — Sí, hijas.

GORGÓ. — ¿Será fácil pasar?

LA VIEJA. — Se esforzaron los griegos, hermosas, y entraron en Troya. Esforzándose todo se logra.

GORGÓ. — Cantó el oráculo la vieja, y se marchó.

PRAXÍNOA. — Todo lo saben las mujeres: hasta cómo fueron las bodas de Zeus y Hera.

GORGÓ. — Mira, Praxínoa, qué cantidad de gente junto a las puertas.

PRAXÍNOA. — Inmensa. Gorgo, dame la mano, y tú, Éunoa, toma la de Éutiquis, y arrímate a ella para no perderte. Entremos todas juntas. Éunoa, sujétate firme de nosotras. ¡Ay, pobre de mí! Ya me han rasgado en dos el velo, Gorgo. Por Dios, señor, tenga cuidado con mi manto.

HOMBRE 1º — No es culpa mía; haré lo que pueda.

PRAXÍNOA. — ¡Qué gentío espeso! ¡Apretujados como cerdos!

HOMBRE 1º — Tranquilícese, señora: estamos en salvo.

PRAXÍNOA. — Y ojalá ahora y siempre esté en salvo, mi buen señor, pues nos protegió tan cortésmente. ¡Qué hombre bueno y compasivo! Nos están apretando a Éunoa. Adelante, cobarde, empuja tú también. Magnífico: “adentro todas”, como dijo el recién casado cuando se encerró con su mujer.

ESCENA 3ª

EN PALACIO

GORGÓ. — Praxínoa, ven acá. Observa antes que nada estos tapices: ¡qué finos y bonitos! Parecen obra de dioses.

PRAXÍNOA. — ¡Santa Atenea! ¿Qué tejedoras los labraron? ¿Qué pintores dibujaron figuras tan perfectas? ¡Qué porte y movimientos tan naturales! ¡Parecen cosa viva, no figuras de tapiz! ¡Sabia criatura es el hombre! ¡Y cuán hermoso descansa en su lecho de plata —el primer bozo brotándole bajo las sienes— Adonis, el bien amado, amado en el mismo Aqueronte!

HOMBRE 2º — ¡Basta, infelices! Charlan sin fin como tórtolas. ¿A todo el mundo habrán de atormentar con su jerga dórica?

PRAXÍNOA. — ¿Oh, de dónde ha salido este hombre? ¿Y qué le importa si somos charlatanas? Cómprese esclavas si quiere mandar.

¿A dos ciudadanas de Siracusa viene a dar órdenes? Pues para que se entere, somos corintias de origen, ni más ni menos que Belerofonte. Y hablamos la lengua del Peloponeso. Supongo que les estará permitido a los dorios hablar en dórico. Virgen querida, que no me nazca otro amo: fuera del que tengo, nadie me importa. No se tome trabajo inútil.

GORCO. — Cállate, Praxínoa, va a cantar en honor de Adonis la hija de la argiva, esa cantante habilísima que el año pasado salió primera en la endecha. Estoy segura de que va a entonar un canto hermoso. Ya se contonea.

LA CANTANTE. — ¡Oh, Señora, tú que amas a Golgos, y a Idalio, y a la alta cumbre del Érice, y juegas con el oro, Afrodita! Mira: desde la onda eterna del Aqueronte, al cabo de doce meses, conducen a Adonis las Horas de pie suave. Lentas más que todos los Bienhadados son las dulces Horas; pero ¡cuán deseadas se acercan trayendo siempre un don para todos!

Cipris Dionea, las palabras de los hombres cuentan que de mortal has hecho inmortal a Berenice, pues vertiste en su seno ambrosía. Y agradecida ¡oh reina de muchos hombres, oh soberana de muchos templos! la hija de Berenice, Arsínoa, hermosa cual otra Helena, con primores sin número regala a tu Adonis.

Ves ante él toda la sazón de frutos que llevan los árboles; ante él los delicados jardines en tiestos de plata, ungüentos de Siria en vasos de oro, y cuantas formas modelan afanosamente en sus tablas las mujeres cuando mezclan toda suerte de flores con blanca harina, dulce miel y fino aceite; todas, pájaros y fieras, son su ofrenda.

Tiéndense verdes glorietas cargadas de tierno eneldo. Sobre ellas revolotean Amores niños, como los polluelos de ruiñón vuelan de rama en rama ensayando sus alas crecientes.

¡Oh esplendor de ébano y oro, oh águilas de blanco marfil que lleváis al hijo de Crono su joven escanciador, oh tapices de púrpura más blandos que el sueño! La hilandera de Mileto y el pastor de Samo

dirán: “Nuestras son las telas que cubren el lecho del hermoso Adonis”. Cipris yace a una parte y a la otra Adonis, el de sonrosados brazos; dieciocho o diecinueve años tiene el desposado y su beso no punza que las rosas aún lucen en torno a sus labios.

Gócese Cipris ahora, pues posee a su esposo; nosotras, al alba, a la hora del rocío, vendremos todas para llevarlo a las olas que blanquean de espuma la playa; allí, suelta la cabellera, caído hasta el tobillo el ropaje, desnudo el pecho, alzaremos nuestro canto:

“Adonis amado, nos visitas y visitas el Aqueronte, único —como es fama— entre los semidioses, pues ni a Agamenón fué concedido tanto, ni al gran Ayante, el de pesada ira, ni a Héctor, primogénito de los veinte hijos de Hécuba. No a Patroclo ni a Pirro, aunque volvió de Troya, ni a los Lápitás y Deucaliones de antaño, no a los Pelópidas ni a la estirpe remota del Argos Pelásgico. Sénos propicio ahora, Adonis, y retorna benévolo el año venidero. Cara nos fué hoy, cara siempre nos será tu llegada”.

GORGÓ. — Praxínoa ¡qué talento el de esa mujer! ¡Feliz la que tanto sabe y felicísima la que tiene tan dulce voz! Pero es hora de volver a casa. Mi marido está sin comer y el hombre es puro vinagre: no te le acerques cuando esté hambriento. ¡Sé dichoso, amado Adonis, y que tu retorno nos halle dichosos!

TEÓCRITO

(Versión del griego por María Rosa Lida).

NOTAS

JOYCE Y LOS NEOLOGISMOS

Laforge, hacia 1883, procrea estos hermosos y precisos monstruos verbales: *violuptés à vis, éternullité, chant-huant*. Groussac, ese mismo año, alude a las *japonecedades* — *japoniaiseries?* — que abrumaban el museo de los Goncourt. Swinburne, en una exasperada página de 1887, llama *Whitmaniacs* a los partidarios de Whitman. Hacia 1900, algún porteño (creo que Marcelino del Mazo) denuncia en broma las muchas orquestas de *gríngaros*. Mariano Brull, ayer o anteayer, combina la palabra *jitanjáfora*, que tiene sugerencias de Gitanjali, de gitanos y de ánforas. El ingenioso idioma inglés (según Jespersen) ensambla *whirl* y *twist* y produce *twirl*; *blush* y *flash* y produce *flush*. Edward Lear —¿pero a qué proseguir este catálogo de precursores, fatalmente incompleto? (No sé si incluir a Fischart, cuya versión del primer libro de Rabelais —año de 1575— desafortunadamente se llama *Naupengeheurliche Geschichtklitterung* y también *Affentheuerliche Geschichtschrift*).

Es sabido que el rasgo más evidente de *Work in Progress* (que ahora se titula *Finnegans Wake*) es la metódica profusión de *portmanteau words* — para usar el término técnico de otro precursor: Humpty Dumpty¹. En esa profusión reside la novedad de James Joyce. Tan poderosa y general es la pasión jurídica (o tan débil la estética) que los mil y un comentadores de Joyce casi no examinan los neologismos inventados por él y se limitan a probar, o a negar,

¹ Cierta lector de Carroll tradujo la balada de *Jabberwocky* al latín macarrónico. El primer verso reza:

Coesper erat: Tunc lubriciles ultravia circum...

En *coesper* se amalgama *vesper* y *coena*; *lubricus* y *graciles*, en *lubriciles*.

que el idioma requiere palabras nuevas. He aquí unas pocas de las imaginadas por Joyce; no simularé que son las mejores: son las que ha razonado Stuart Gilbert o las que he descifrado al hojear las 628 páginas de la obra.

Yahooth: Yahoo + youth.
Bompyre: Bonfire + pyre.
Merror: Mirror + error.
Pharoph: Phæraon + far off.
Fairyaciodes: Variations + fairy + odes.
Groud: Grand + proud.
Benighth me: Beneath + night.
Blue jonx: Blue funk + blue fox.
Clapplause: Clap + applause.
Voise: Voice + noise.
Silvymoonlake: Silver + sylvia.
Ameising: Amazing + Ameise (hormiga).
Sybarate: Sybarite + separate.
Eithou: Either + I + thou.
Secular phoenish: Finish + phoenix.
Bannistars: Banners + stars + banisters.
Pursonal: Purse + personal.
Dontelleries: Dentelleries + Don't tell.
Jinglish janglage: Jingle jangle + English language.

Esos monstruos, así comunicados y desarmados, resultan más bien melancólicos. Algunos —los tres últimos, por ejemplo— son meros *calembours* que no exceden las módicas posibilidades de Hollywood. Otras —*clapplause*, *bompyre*— son tautologías. Otro —*voise*— quiere significar una voz áspera, una voz que casi es un ruido, pero el sonido contradice la intención del autor. Otro —*ameising*— requiere algún conocimiento del alemán ¹. *Secular phoenish*, qui-

¹ También lo exige la más ilustre frase del libro: *The walls are of rubinen and the glittergates of elfinbone*. Marfil, en alemán, se dice *elfenbein*, que debe ser una corrupción de *Elefantenbein*; Joyce traduce literalmente *elfinbone*: hueso de elfo. No de otra suerte los evangelios manuscritos del siglo nueve hacen de margarita (perla), *mere-grot*: piedra del mar.

zá el más memorable de todos, alude a cierto verso final de *Samson Agonistes*, en que se llama *secular bird* al fénix de periódicas muertes.

Otro monstruo de Joyce, hecho de locuciones esta vez, no de palabras sueltas: *el animal que tiene dos espaldas a medianoche*. Shakespeare y la esfinge de Tebas allegaron los materiales...

Laforge —alguna vez— hizo del juego de palabras un instrumento lírico o elegíaco; en el vertiginoso *Finnegans Wake* ese procedimiento es constante. He aquí un lugar, donde es terrible y majestuoso el retruécano:

Countlessness of livestories have netherfallen by this plage, flick as flow-flakes, litters from aloft, like a waast wizzard all of whirlworlds... Pride, O pride, thy prize!

Es como una sentencia de *Urn Burial*, arduamente alcanzada a través de un siglo o de un sueño.

Añado, al corregir las segundas pruebas, algún ejemplo antiguo. Fischart, en su *Legend vom Ursprung des abgeführten, gevierten, vierhörnigen und viereckechten Hütteleins* —año de 1580— apoda a los jesuitas *vierdächtig* (*vier Dächer + verdächtig*). Shakespeare —¿distracción, fatiga, error tipográfico?— escribe en la tragedia *Troilus and Cressida* el monstruoso nombre de *Ariachne* (*Ariadne + Arachne*). El muy *vierdächtiger* Gracián llama *Falsirena* a cierta mujer alegórica del *Criticón* (primera parte, crisi XII).

JORGE LUIS BORGES

A PROPÓSITO DE FREUD¹

Antes de exigir una situación clara o una distinción fundamental convendría hacer el esfuerzo de columbrar a Freud en toda su extensión. Podríamos fácilmente comprenderlo y reducirlo a unos pocos postulados; pero no es eso lo que importa. Antecediendo a la labor de reducción está el momento en que se otean los vastos terrenos; y es este primordial momento el que nos brindará el fruto más valioso y más auténtico.

Ante la vista tenemos inmensos y abigarrados campos. Pero no utilicemos adjetivos; tan sólo esto percibamos: la abundancia.

Porque él tiene *muchas cosas* que decir. He aquí una característica (en rigor es absurdo llamarla tal) que se dió con frecuencia entre los intelectuales de esta generación, y que revela un cierto temperamento y un cierto hábito mental muy dignos de ser considerados. Algo que tolera traducción permanente a la palabra es para ellos el ancho mundo. Tan poca carne mundanal llevan en sí que siempre la están contemplando afuera. Sí: pues de estar más sumidos en el mundo, de ser más solidarios con él, no le verían tan nítido, y la expresión verbal parecería superflua para adquirir lo que *ya* se tiene. Seres angélicos, extraterrenales, sólo *reconocen* al mundo cuando éste ha sido informado por el verbo (a veces la verba).

Si estos intelectuales tuvieron muchas cosas que decir es porque el mundo se mostraba eternamente susceptible de ser traducido sin repeticiones —fué ésa, al menos, su fe. Y, en verdad, a la Tierra no ve quien metido en ella está.

La despejada visión de Freud y la tenaz voluntad de cimentarlo y explicarlo todo no lograron que su recreación de la naturaleza fuera tan imparcial y tan equilibrada como la misma naturaleza. Hay en sus interpretaciones un acento personal muy fuerte sobre determinados elementos, y unos contrastes demasiado

¹ Como estas líneas no han sido inspiradas por la pretensión de hacer conocer un poco mejor al hombre Sigmund Freud y a su doctrina, sino por un azar —el hecho de que este hombre haya muerto en Londres una de las últimas noches del verano de 1939 y de que a mí se me antoje recordarlo—, hablaré de él como de un intelectual que trabajaba con ciertos materiales y cumplía su función dentro de un mundo, sin considerarme obligado a especificar la naturaleza de tales materiales o a precisar las relaciones entre su apostolado y ese mundo. No haré otra cosa, pues, que ser tan esencial y tan inconsistente como el motivo que me ha hecho tomar la pluma.

acusados para que no se les sospeche de abstractos. Sus adversarios recargaron estas tintas, volviéndole más explícito y unilateral de lo que realmente era. Pero su absoluta seguridad, su dogmatismo judaico y divino, son en parte comprensibles, y en todo trágicos. Largos años de diario trato con una humanidad ansiosa y lacerada —humanidad genéricamente representativa, por otra parte— le han convencido de que en el hombre, en último término, lo que cuenta son algunas fuerzas constantes nunca desobedecidas. Tan pocas veces deja de cumplirse el aburrido mecanismo del ansia y su satisfacción que cabe preguntarse si existe algo que, sin referirse a ese mecanismo, no sea una mentira. Por cierto, Freud no llega a esta conclusión, pero hay en él una verdadera desatención de las regiones de la vida menos poderosas y efectivas que son consideradas por la ética como única gloria del hombre. Es menester, sin embargo, dar a Freud la razón que los hipócritas y los tontos le han negado poniendo los ojos en blanco: la conciencia es un matiz de la existencia. Lo que permanece y se repite son las acciones instintivas; la inteligencia no es más que un instantáneo fulgor (un motivo más para admirarla).

La austeridad lleva a Freud a no conformarse con las explicaciones que contenten nuestra íntima aspiración: que una aclaración no nos halague, acaso piensa él, no es indicio de estar en lo cierto, pero sí lo es de haber sido desechado un amplio margen de posibilidades erróneas. La exterminación freudiana de tules ilusorios, cobardías color rosa, idealismos bobalicones, es nobilísima por la intención, pero no siempre real. Este hombre, admirablemente dotado para ver y percibir, infalible en sus atisbos e intuiciones, suele fracasar en la formulación lógica que da a los descubrimientos de su genio. Siempre habla él de *algo que existe* y, en su conjunto, percibe agudamente; pero la causalidad en que fundamenta ese algo se supraordina y dibuja sobre el fenómeno dejándolo a veces intacto. Tiene el poder de abarcar de una vez, en un golpe de vista, los elementos esenciales que componen una situación dada: no tiene el de resolver formalmente esa situación.

Quizá haya exceso en afirmar que la lógica de Freud acostumbra a errar: sin duda lo hay en calificarla de “superficial”. La verdad es todo lo contrario. El razonamiento de Freud bucea hondo y su gran pecado es el de estar, pura y exclusivamente, en lo profundo. Es esto lo que le confiere cierto innegable carácter de vulgaridad. Pues vulgar es aquello que nos produce impresión de

ser conocido de antemano en el espacio y en el tiempo, aquello que nos da la seguridad de su propio acabamiento perfectivo y de la imposibilidad de contagiarse nuevos elementos que pudieran sorprendernos. Una argumentación es vulgar cuando sentimos que su desarrollo nunca enderezará por donde no podamos prever. Al no tomar en cuenta aspectos de la vida que no por más conocidos y manoseados son menos reales, el pensamiento de Freud se encartona y pierde contacto con lo real —que para ser tal ha de incluir lo profundo y lo que no lo es—. Emplear la palabra “superficial” requiere cautela, pues con ella designamos una impresión asaz confusa.

El pensamiento freudiano se mueve en un solo plano —que es un plano situado a grandes profundidades— y este ejercicio parece fácil e incompleto, por lo cual se le llama “superficial”. Superficial lo es en tanto tal voz designe un movimiento que se efectúa sobre una sola superficie (que puede pertenecer a un estrato abismal de no fácil arribo). Juzgamos que los poderes visuales de Freud son únicos (geniales); pero el uso que hace de los preciosos materiales proporcionados por sus sentidos nos parece un poco pedestre. Aunque, al fin y al cabo, no es que Freud razone tan mal, sino que su penetración es lo bastante aguzada como para crear un desaforado contraste junto a su correcta —no más— capacidad de formulación. El juicio desfavorable que podamos emitir contempla, ante todo, esta extraña desproporción.

Una importante distinción ha de ser hecha en lo que toca a una de las características más llamativas de Freud: su poder de crear asociaciones deslumbrantes y rarísimas. Aparentemente consiste esta facultad en vincular elementos remotos, entre los que nadie, hasta ese momento, había vislumbrado relación alguna. Ahora bien: si hay un punto de coincidencia, estará tan recóndito que admita difícilmente el trato por las potencias aclaratorias del lenguaje. Tan sepultadas están unas raíces dentro de las otras que diremos: no hay entre tales elementos verdadero contacto ni efectivas relaciones, sino una interacción misteriosa. Mas esto proviene, fijémonos bien, de su mutua implicación y no de su alejamiento. Lo paradójico es el hecho práctico de que los elementos en cuestión lleven nombres distintos y sean objetos perfectamente diferenciables los unos de los otros. Si nos azoramos de la trabazón que pone entre ellos un esquema más o menos racional, ello se debe a que nunca se nos habían dado sus nombres unidos en una proposición. La sorpresa que despiertan las atrevidas asociaciones

de Freud es, pues, nominal. Lo que la dialéctica freudiana asocia, no está tan asociado como íntimamente compenetrado en la realidad. No me refiero a cualquier relación especial establecida por Freud, que puede tener su correlativo real o no: me refiero al hecho de abarcar en un conjunto significativo elementos que forman verdaderamente un conjunto, aunque no es forzoso tenga una sola significación y ésta la dada por él. Por ejemplo: Freud escribe "libido" donde estampa Adler "complejo de poder" y fabrica Jung —en su repugnancia a las *ready-made answers*, que le hace sentir vagamente avergonzado de sus groseros términos-muletillas "introversión" y "extraversión"— cualquier neologismo que le parezca respetar un poco más la compleja naturaleza del proceso en que obra esa "libido" o ese "complejo de poder". Pero la gloria de haber integrado los sistemas de elementos que admitirán ésta o aquella explicación corresponde a Freud, y no a los célebres discípulos que con no excesiva delicadeza lo han combatido, o a quienes —mucho peor— le han ofrendado su ininteligente entusiasmo.

No desearía concluir estas líneas sin detenerme en un punto que se aleja de la dirección que me propuse, pero que dentro de su carácter anecdótico no carece de interés y de emoción.

En un determinado momento mantuvo Sigmund Freud una polémica con un reaccionario muy sincero, empeñado en defender la educación religiosa popular... "para la seguridad de la civilización, no siendo así de temer que el hombre del pueblo averigüe que las capas sociales más altas "no creen ya en Dios".

La respuesta a estos argumentos es de una gran nobleza y de un extraordinario valor por venir de quien viene: de un hombre que dedicó los largos años de su vida a poner de manifiesto la primacía de los instintos sobre la razón, pero que en trance de elegir entre unos y otra pronunció estas palabras: —"Creo sinceramente que defiende usted una causa perdida. Podemos repetir una y otra vez que el intelecto humano es muy débil en comparación con la vida instintiva del hombre, e incluso podemos estar en lo cierto. Pero con esta debilidad sucede algo especialísimo. La voz del intelecto es apagada, pero no descansa hasta haber logrado hacerse oír, y siempre termina por conseguirlo, después de ser rechazada infinitas veces". (*El Porvenir de una Ilusión*).

PATRICIO CANTO

Los Libros

PÍO BAROJA: *Laura o la Soledad sin remedio* (Editorial Sudamericana). — Después de haber leído esta última novela de Baroja he sentido la necesidad de dedicar una crítica sin remedio a este hombre impar, descabalado, vagabundo y blasfemo del arte.

No quiere decir lo que escribo a propósito de este libro que no sea interesante esta novela en que aparece desnudo el maniquí de tantos trajes y disfraces, el maniquí de tantos viajeros y tráfugas —promiscuantes de restaurant de estación fronteriza, Irún o Hendaya— el maniquí de tantos rusos, suizos y americanos de todas las Américas.

Como Baroja —el mozo de cuerda de la novela— estaba acostumbrado a que nadie leyese a los escritores, se ha descuidado y ha dejado con sus alambres y flejes a la vista el maniquí de su novelería.

Como en *Laura o la Soledad sin remedio* ya no puede Baroja propugnar como en otras novelas su vago anarquismo —que mimó la acracia de muchos— se queda más solo que nunca y como destechado, el encuentro y embrollo de las gentes barojianas, con sus preguntas y sus despedidas, creyendo que se van a volver a ver de nuevo cuando no se verán nunca más después de su breve aparición.

Se ve bien cómo Baroja nos atiborró de vida pasajera, de saludos y adioses, de espigas de Laura, cómo el turista extraviado nos hizo pagar sus cuentas de hotel y sus billetes de tranvía.

Aunque Baroja ha protestado de Galdós sigue su camino sin aquella idealidad de gran cateto y de isleño perdido en la corte, que tuvo Galdós. Así por ejemplo después de sorprenderme en esta novela la insistencia de presentar a señoras que parecen “cínifes” recordé que en *El Amigo Manso* de Galdós aparece la misma e inusitada comparación de la mujer con el cínife...

Los dos son más que novelistas lo que se podría llamar “episodistas nacionales” y en toda la serie de Aviraneta está, con menor mapa y con héroes más monótonos, lo que Galdós planteó en mayores cuadros.

El gran defecto de Baroja —como lo fué también de Don Benito— es que

no es artista. Por eso él se mete con los artistas como el albañil con el arquitecto, hasta habérseme llegado a aparecer, en la pesadilla del lector que recuerda sus lecturas, como el verdugo del arte, un verdugo que tuviera la obsesión de lograr arte en su saña de cortar la cabeza de lo artístico.

No se puede presumir como presume Baroja, siendo un literato de acción, que publica incesantemente literatura, de su falta de vocación literaria pues como dijo Fernando de Rojas "Ninguna ciencia es bien empleada en el que no la tiene afición".

Negado a la poesía, no dejándose llevar por su riada, Baroja no tiene estilo. Ha repetido él mismo un ejemplo que revela su desorientación en el natural decir. Ha presentado su irresolución no sabiendo si se dice "de zapatillas, a zapatillas o con zapatillas" cuando sólo se puede decir sencillamente "en zapatillas" que es el modismo que ni siquiera barrunta.

Sin embargo, con todo esto, Baroja nos ha conmovido en la paramera literaria de los últimos treinta años.

Yo conocí la calle de sus primeros tiempos y he de confesar que era intrasitable pues sólo quedaban algunos eruditos y la más negra y necrológica retórica. Era tan impresionante la sola rapsodia literaria en aquel tiempo que no tiene sabor el pan de hoy junto a lo que fué para el hambre de entonces el polvo de entonces.

Dedicado a la novelística como al arte de pasar los inviernos en casa entretenido —con unas terribles zapatillas como apósitos de los pies— Pío Baroja ha ido creando una obra carbonera, densa, áspera, tanteada que será la crónica somera, escueta, desganada pero casi única del Madrid de principios de siglo.

Muchas cosas de las que pintaba Baroja se desmoronaban al día siguiente de su descripción, como si no estuviesen esperando para desaparecer más que ese momento, pero gracias a Baroja se habían salvado.

Recuerdo que en *Los últimos románticos* por ejemplo describía Baroja unas tiendecitas que había en el pedestal de la Iglesia del Carmen —como las que hubo bajo las gradas de la célebre Iglesia de San Felipe en la Puerta del Sol— y desaparecieron en cuanto apareció la novela.

Brusco con la realidad la hace entrar en sus novelas y cuando ya la ha depositado en ellas, comienza a sonar el piano del hogar y se constituyen reunio-

nes que nos harán nostálgicos de su fiesta íntima, de sus discusiones, de su comedor de casa de huéspedes que al mismo tiempo es pura casa de familia.

Las novelas de bajos fondos como *La busca* —hoy se hubiera dicho cursilamente “La búsqueda” o con más crudeza “La buscona”— son las novelas de Baroja que representan sus paseos nocturnos por las calles, sus visitas atribuladas, su darse cuenta de lo que había de calvario humano y de pecado pobre y conmovedor en el Madrid simpático. Ni perversión, ni ensañamiento sino una especie de vida cándida, con visos de misticismo, con sus alardes de filosofía del albañal. Son novelas que representan la hombrada del forastero que se propuso revelar la bohemia de la vida española, la pintoresca ingenuidad del suburbio que muchas veces estaba en el centro mismo de la capital.

En sus novelas de intriga sentimental y casera, se ve al escritor que no se casa, pero que visita a las mujeres de sus amigos y las oye en toda su verdad —verdades como puños y como casas— y combate con su deseo de casarse y vive en idilio con la suposición de si se casase y ve en esa tentación mujeres más reales que las que guarda la propia realidad.

El solterón se resarce en la novela, ve señoras donde no las hay, hace desfilar viajeros y heroínas que no acaban de engatusarle porque ellas también quieren defenderse y entremedias de todo eso brota la confesión más profunda, a la pata la llana, con aciertos en la espiral y el logogrifo a veces, también por el estímulo de estar solo entre breñas, abrojos, tiendas de ultramarinos, farmacias y paredes indiferentes.

Ni es diario ni poema la obra de Baroja, sino cuento de lo que oye, de lo que piensa, de lo que espera, de lo que no cree, de lo que es posible que sea el porvenir.

El literato no se ha propuesto nada, ni ser literato. Él sólo es escribano chismoso, eco de Balzac, librero de viejo, conspirador, portero, espía, taquígrafo, dueño de barraca con muñecos de cera, aficionado a ver autopsias, propalador de invenciones, visitador de pensionistas, policía secreta en cafetines y pisos terceros sometidos a registros domiciliarios.

A través de su tosco cedazo Baroja iba filtrando su visión del mundo, su visión de cazurro, a las veces muy interesante porque derrochaba eso que se llama la sinceridad española desinteresada, hecha a prueba de bomba, transcripción del alma con su sombra, del que vuelve tarde con su sereno, del tío

con un sobrino, del político con su amigote, del escritor con ese visitante que no acaba de saberse quién es.

Baroja vestido de presidiario casero, con chaqueta y pañuelo al cuello, en traje de hemipléjico, no daba tregua al pasar de camiones con personajes para sus novelas. Los veía llegar a la Guayana de su mesa y los miraba como si fuesen dos moscas que estuviesen jugando sobre su papel, encargado como un oficinista del Registro de los personajes de una época.

Ponía en las cosas la fantasía que lograba rebañar en su cráneo y decía: “¿Yo? Yo no quiero tener fantasía”. Ponía sentimentalidad y decía: “¿Yo sentimental? Sólo quiero ser indiferente”. Ponía amor y se volvía colérico “¿Yo amor? ¡De ningún modo!”.

Pero, mientras, iba quedando su obra, su museo de figuras de cera, su galería de novelas.

Medio inconsciente, medio friolento, medio reñido con el arte y la literatura, iba tramando el poema prosaico de su época. ¡Es que quería ser literato! En ese querer serlo y no quererlo ser, está la paradoja de este hombre contradictorio y sereno. (Serenos en las dos acepciones, en la tranquila y en la profesional que pinta a los que abren las puertas de la calle en la noche).

Era un vasco que había asimilado la ejemplar temeridad castellana, es decir, decirlo todo sin pelos en la lengua, en estilo de relatoria, en actuación de escribano libre, como si quisiera ser un memorialista de afición, un poco poético entre pliego y pliego.

Apunta, como un pintor de realidades, la primera realidad de España, y a diferencia de Galdós —que se queda en esa primerísima realidad— Baroja penetra en una misteriosa realidad segunda que tiene en España todo lo real y que bordea el trasgo e intenta una especie de heroicidad desesperada. El primero que ve la fuerza constructiva de esos tipos de la raza abrupta y conspiradora, es él.

No se encuentra en él ni el atisbo de la nueva dimensión pero ya es bastante que esboce como en sueños de mecedora —sueños siesteros— esos personajes que si no entienden del todo con su humor y grandeza, poco a poco van sobreentendiéndose.

Pero ya es mucha crítica a Baroja y eso que yo no he repetido muchas

veces el nombre de Don Pío porque cuando eso se hace la crítica es un pío pío que la convierte en un apiario lleno de corralero piar.

El escritor con cara de león blanco —ya viejo como el Convidado de Piedra— permanece fiel a su misión de fragüero, junto a la encendida fragua, domeñando y herrando a innumerables personajes.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

ALFONSO REYES: *Capítulos de Literatura Española* (La Casa de España en México). — Alfonso Reyes pertenece a esa clase intelectual americana que acertó, de una vez por todas, en el problema de la expresión: crear el propio destino desde el fondo de la tradición de España. “En todos mis libros —ha dicho— se advierte constantemente la atención para las tradiciones de España”. Se advierte en los temas, pero también en su sabio estilo, tenso con muchos siglos de literatura. Reyes ha actualizado en su conciencia, a fuerza de estudio, el uso artístico que fué dando España a la lengua, desde el bajo latín. En estas largas incursiones captó la forma íntima del idioma, sus esquemas, su dinamismo, su genio fecundo; y de la lengua poseída como energía propia brotó luego el verso, en apariencia independiente, pero donde está resonando la totalidad de la poesía española, desde Gonzalo de Berceo. Se dice muy pronto: “es un poeta espontáneo”; y ni se sospecha que sus audacias en la invención de formas expresivas, su señorío del lenguaje, suponen un sentido histórico ejercitado pacientemente sobre los textos clásicos. Es como si se admirase la bellota nueva y no se reparara en los años de la encina. El Reyes poeta se beneficia con los trabajos del Reyes hispanista.

Primero fué un hispanismo de lector deslumbrado. Casi en seguida, además de eso, un hispanismo de estudioso. Nacieron así sus interpretaciones de Góngora. Después, en Madrid, guiado por Menéndez Pidal y rodeado de Américo Castro, Federico de Onís, Navarro Tomás, el papeleo disciplinado del Centro de Estudios Históricos y de la *Revista de Filología Española*. Años de pasión y creación. Acaso los mejores de Reyes: entre 1914 y 1924, un recio haz de escritos. A muchos los ha reunido en *Las vísperas de España*; otros

apenas se ven, de tan raros: *Visión de Anáhuac*, *El Suicida*, *El Cazador*, *Calendario*, cinco series de *Simpatías y Diferencias*, *Retratos reales e imaginarios*. Y ahora recopila, en *Capítulos de Literatura Española*, sus estudios de hispanista especializado. Acaba de aparecer la primera serie.

Se trata de capítulos sueltos: Reyes va saltando de pico en pico —el Arcipreste, Lope, Quevedo, Alarcón, Gracián— o asomándose a figuras menores —Rosas de Oquendo, Solís, Rivadeneyra.

Tampoco estos capítulos tienen unidad de actitud: aun dentro de cada autor Reyes cambia de lentes, de luces, de campos de visión, de distancias. Con cada perspectiva los fragmentos abstraídos del material restante se tiñen de un mismo color, adquieren una misma densidad y, por dispersos que estén, se emparentan en una veta que continúa por todo el libro como una capa geológica. Se forman así estratificaciones, desde la corteza hasta el fuego interior, círculos concéntricos, cada vez más intensos y de mayor esfuerzo intelectual.

El círculo más amplio, el periférico, contendría las informaciones comunes en obras escolares: biobibliografías, síntesis de movimientos estéticos, nociones generales de historia literaria, referencias a hechos y obras ya conocidos.

En el segundo círculo podríamos comprender las reseñas de trabajos ajenos, con el contrapunto sagaz. Por ejemplo: su resumen del libro de Coster y de los ensayos de Azorín sobre Gracián.

En un tercer círculo estarían las curiosidades, a las que suele consagrarse Reyes con tanto gusto y agudeza.

Más hacia el interior, en un cuarto círculo, cabrían los aportes eruditos de Reyes a la investigación de temas clásicos.

Luego, en el quinto círculo, ordenaríamos las páginas —finísimas— donde Reyes intenta una estimación personal de los valores clásicos: v. gr., su visión del Arcipreste, que hace del “yo” un uso cómico, no sagrado, y por no advertirlo se le supone más pecador de lo justo (pág. 3); o la suposición en Gracián de una “plástica trascendental que hace al alma esforzarse en reproducir las formas que ama”; o su interpretación del teatro de Alarcón como “mesurada protesta contra Lope”.

Por último, en el círculo sexto, Reyes toca ya el secreto del estilo, se remonta desde las palabras al alma y la sorprende en su trance creador.

¿Qué de extraño tiene que las mejores páginas del libro sean éstas de estilística?

La enseñanza de la literatura debería tender a instalar al lector dentro de cada obra original y brindarle así la posibilidad de asomarse al universo a través de las peculiarísimas visiones de cada artista. La poesía es revelación de una manera individual de sentir, estimar y comprender el mundo. Y leer es enriquecer el propio espíritu con las imprevistas e infinitas perspectivas del arte. Pero la enseñanza literaria generalmente se queda en los alrededores. En vez de crear percepciones da biobibliografías. Por eso, al dar cuenta del contenido de estos *Capítulos de Literatura Española*, establecimos un orden convencional para que se distinguiera la crónica de la crítica, las distintas distancias a que puede ponerse un lector de la esencia de un libro, en fin, para que se viera, con una imagen geométrica, el trayecto desde los esquemas abstractos del exterior —puro andamiaje— hasta ese escondido punto de mira por donde se atisba a Lope, a Quevedo, a Gracián, en el instante mismo de expresar sus intuiciones. En estas páginas está lo más brillante de Reyes: sus apuntes a la creación poética de Lope, “espontánea pero no simple” (págs. 84 a 92); la ya citada observación sobre la salud moral del Arcipreste y el uso cómico del “yo”; su parágrafo sobre el estilo dinámico de Gracián (pág. 272), escrito en 1915 y donde Reyes, al margen de una discusión con Coster, nos ofrece un hermoso ejemplo de estilística...

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

El pensamiento vivo de... (Editorial Losada). — A semejanza de iniciativas extranjeras, se ha lanzado en nuestro medio una Colección donde se ofrece al público, en cuidados volúmenes, una selección de escritos o páginas fundamentales de grandes pensadores, preparada por algún escritor actual de espíritu afín, cuyo nombre valga como garantía y cuyas páginas de introducción propicien y alivien el contacto del lector no especializado —el curioso lector de los viejos prólogos— con las altas tensiones del saber humano.

En esta colección han aparecido ya, emparejados, los nombres de Rousseau y Romain Rolland; de Voltaire y André Maurois; de Schopenhauer y Thomas

Mann; de Tolstoi y Stefan Zweig; de Nietzsche y Heinrich Mann; de Montaigne y André Gide...

Y cada uno de los escritores modernos, puesto a considerar la producción del autor editado y el hecho mismo de la edición, se plantea de un modo más o menos directo, más o menos sistemático, el problema —que para él es problema de conciencia— enunciado en el epígrafe: el problema del pensamiento vivo. ¿Qué es el pensamiento vivo? ¿Cómo decretar sobre lo que vive en el pensamiento de una mente poderosa del pasado, y lo que yace en el fondo de su obra, inerte, como letra muerta? Y en definitiva, ¿qué es la vida del pensamiento?

Creo que ha sido Gide, de todos ellos, quien con mayor amplitud y mejor criterio considera, con referencia a Montaigne, la cuestión de la eficacia social del pensamiento, que no es sino un aspecto singular de la vinculación del producto ideológico a la realidad histórica y su inserción en el mundo de la Cultura.

Habla Gide de “la oportunidad del mensaje” de un autor. Y dice: “Existen mensajes que sólo tienen una importancia histórica, y carecen de eco en nuestros días. Un autor pudo, en su tiempo, despertar conciencias, alimentar entusiasmos o preparar revoluciones, pero puede no interesar a nuestro tiempo”. De este modo establece —sin apenas recalcarlo— el carácter funcional del pensamiento, si no considerado en el punto de génesis del pensamiento mismo, sí, al menos, en su eficacia una vez formulado, cuando se alía con las circunstancias reales y anima los movimientos humanos, aportando a los complejos de interés, poder y sentimiento que mueven la Historia el factor ideal y la racionalización, sin el cual tales movimientos son tristes y pesados y cortos.

Tras haber estudiado la forma del pensamiento de Montaigne, añade: “Sin duda alguna sus contemporáneos resbalaron sobre algunos pasajes que hoy nos estremecen, y no tuvieron ojos para ver o, por lo menos, para considerarlos en su importancia... Con frecuencia sucede que un escritor, a través de los años, logra comunicarse con nosotros merced a los puntos que condena o desdeña más su época”. Y con estas palabras toca al fenómeno de los “renacimientos” en que el alumbramiento de viejos textos —dado a veces, cuán frívolamente, por casual— no es sino expresión simbólica de ese iluminarse en la conciencia, a favor de nuevas coyunturas reales, textos que hasta ahora habían sido inexpresivos y que, de improviso, se cargan de savia, se incor-

poran y vuelven a ser activos, o acaso lo son por primera vez decenios o siglos después de escritos, porque palabras que hasta para el propio autor fueron en su día, si no irrelevantes, provistas de sentido en otra distinta conexión de ideas, ofrecen ahora sugerencias nuevas.

Pero de los seis pensadores que hasta hoy figuran en la Colección de *El pensamiento vivo* es Rousseau, sin duda, el que con mayor apremio invita a considerar el tema de la eficacia práctica del pensamiento, puesto que el suyo tuvo una influencia directa, universal, dramática y —lo que es más significativo— contradictoria sobre el acontecer humano. Y sin embargo, se limita Romain Rolland en su prólogo a muy contadas y poco expresivas indicaciones; pues, a pesar de que comienza advirtiendo trivialmente que Rousseau es uno de los ejemplos más brillantes de influencia espiritual sobre su tiempo que pueden mostrarse, se contenta luego con señalar, sin hacerse cargo del problema, que “hay motivos para creer que hubiera renegado de la Revolución que le reivindicaba”; y que las grandes obras son siempre superiores a su autor. Pero, en cambio, contiene algunos atisbos útiles acerca del ambiente que propició su pensamiento, —es decir, sobre el problema del condicionamiento real, histórico, del pensamiento en el momento de su producción.

También, por su parte, nos dice Heinrich Mann: “Los grandes libros tienen una vida que su autor no puede ni medir ni prever”. Y con inmediata referencia a Nietzsche: “Según él, la segunda mitad del siglo XX comprendería por fin que él había existido. Eso es precisamente lo que se ha hecho dudoso en nuestros días: la primera mitad del siglo lo gastó con anticipación”.

Ninguno de los escritores que aportan su labor a esta Colección deja de aludir con su preocupación al problema del pensamiento vivo. Porque al preparar y respaldar tales ediciones afrontan una responsabilidad seria: elegir lo que se considera vivo en el pensamiento de un autor es ya interpretarlo, y al mismo tiempo interpretar nuestra época, el presente. Un trabajo de raciocinio; pero también de oído, de sensibilidad.

FRANCISCO AYALA

A Shakespeare anthology (The Nonesuch Press). — A principios del siglo diecinueve, Coleridge dijo vastamente que Dios pudo haber encargado a William Shakespeare la creación de hombres verdaderos de carne y hueso. Bernard Shaw, a fines de ese variadísimo siglo, solía repetir a los lectores de la *Saturday Review* que ningún don particular había en Shakespeare salvo su música verbal, su prosodia. El siglo veinte (o aquella minoría del siglo veinte que venera a James Joyce y a Paul Valéry) comparte un poco la segunda opinión, pero sospecha que las solas virtudes verbales —la inspirada sintaxis y la prosodia— bastan para la fama de un escritor. Ese punto de vista es el de esta novísima antología. El compilador ha excluido las moralidades que tanto fastidiaron a Shaw; lo mueve una pasión literaria, no “filosófica”. En la primera página dice Shakespeare:

*What seest thou else
In the dark-backward and Abyss of Time?*

Y en la 487:

*Let the bird of loudest lay
On the sole Arabian tree,
Herauld sad and trumpet be:
To whose sound chaste wings obey.*

Y en la 234:

The very place puts toys of desperation...

He trasladado esos ilustres y compactos fragmentos porque demuestran la omnipotencia verbal de Shakespeare y la incapacidad o infidelidad de sus traductores. Luis Astrana Marín, enfrentado por el tercero, traduce: *El solo sitio inspira ideas de desesperación.* Por el segundo: *Que el ave de canto más agudo, que se posa en el árbol solitario de la Arabia, sea el heraldo y triste clarín a cuyo son obedezcan los castos alados.* Por el adverbio sustantivado del primero: *¿Qué ves ahora en las tinieblas del pasado y en el abismo del tiempo?*

Un gustador de Joyce o de Mallarmé sería, tal vez, el mejor traductor de Shakespeare.

GEORGE S. TERRY: *Duodecimal arithmetic* (Longmans). — Teóricamente, el número de sistemas de numeración es ilimitado. El más complejo (*ad usum deorum vel Dei*) registraría un número infinito de símbolos, uno para cada número entero; el más simple sólo requiere dos. Cero se escribe 0, uno 1, dos 10, tres 11, cuatro 100, cinco 101, seis 110, siete 111, ocho 1000... El primer sistema, el de Dios, pertenece a la vertiginosa categoría de *objetos subsistentes* de Meinong, o sea de cosas que no existen, pero que es dable concebir de algún modo, siquiera nebuloso o afantasmado; el segundo, el binario, fué descubierto en 1690 por Leibniz, a quien estimularon (parece) los hexagramas enigmáticos del I King. “Un sistema unitario” declara Leibniz “comportaría un solo símbolo: el cero ¹. Es decir: la nada absoluta. La adición del uno equivale al acto creador de la divinidad”. De otro sistema de numeración, el vigesimal, perduran todavía huellas orales en el francés de Francia, que ante la irrisión de Ginebra o de Neuchâtel, balbucea bárbaramente *soixante-quatorze* en lugar de *septante-quatre* y *quatre-vingt-dix* (cuatro-veinte-diez) por *nonante*.

Este volumen suministra las bases de una aritmética completa duodecimal, con tablas de funciones circulares y logaritmos. A diferencia de la obra de Emerson Andrews (*New numbers*, Londres, 1935) su propósito esencial no es polémico. Anota, de paso, que el sistema decimal de numeración es inferior al duodecimal, ya que diez no es un múltiplo sino de cinco y de dos, en tanto que doce es divisible por dos, por tres, por cuatro y por seis. Integran el sistema duodecimal las siguientes cifras: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, a, b, y la cifra locativa 0. (Doce se escribe 10, trece 11, veintitrés 1 b, veinticuatro 20, ciento cuarenta y cuatro 100). Para multiplicar por doce una cantidad, basta agregarle un cero. Todos los números cuadrados acaban en 0, en 1, en 4 ó en 9. Su mayor obstáculo es éste: en casi todos los idiomas, el sistema de numeración hablada es decimal. Ello se debe verosímilmente a la mano, al *abacus princeps*. El sistema duodecimal, en cambio, haría que al trece le dijéramos doce-uno y al ciento cuarenta y cuatro, cien.

¹ Debo esta noticia a la obra didáctica de Colerus *Vom Einmaleins zum Integral* (Viena, 1934, pág. 82). Cabe, sin embargo, observar que las tres cifras iniciales de la numeración romana corresponden a un sistema unitario. Descartada la hipótesis cosmogónica, Leibniz viene a decir que el dos inaugura la pluralidad, o sea el universo interminable de la especulación matemática.

Hace más de doce años que Xul Solar predica (vanamente) el sistema duodecimal de numeración; más de doce años que todos los matemáticos de Buenos Aires le repiten que ya lo conocen, que jamás han oído un dislate igual, que es una utopía, que es una mera practicidad, que es impracticable, que nadie escribe así, etc. Quizá este libro (que no es obra de un mero argentino) anule o atempere su negación.

J. L. B.

HENRI LEFEBVRE: *Nietzsche, suivi de Textes Choisis* (E. S. I.). — El estudio de H. Lefebvre está hecho "a la luz del marxismo", lo cual no puede considerarse "a priori" muy alentador, pues la luz del marxismo no es ordinariamente de las más aclaradoras. Otro tanto ocurre con el psicoanálisis y en general con todas las hipótesis explicativas demasiado pronto convertidas en dogmas, si no en teologías, que suscitan fieles y grandes sacerdotes con mayor facilidad que investigadores, y producen incansables comentarios piadosos o aplicaciones mecánicas en lugar de una confrontación incesante con la realidad. La contribución de H. Lefebvre, salvo en algunos detalles accesorios, no se hace pasible de estas críticas. Si representa el verdadero marxismo, debemos felicitarnos por ello. Pero no corresponde decidirlo a quienes están fuera de la Iglesia. Estos pueden señalar, tan sólo, que el análisis ha sido conducido con una liberal, una franqueza, una sumisión al objeto y una ausencia de segundas intenciones que rara vez encontramos en las obras que invocan el mismo rótulo. Quizá se estime un poco forzado el capítulo preliminar donde se estudia la situación hecha al hombre consciente de principios del siglo XIX por los acontecimientos históricos, la reforma reciente de las instituciones y de las fronteras, la aparición de nuevos problemas y de nuevos valores: semejante tarea no puede llevarse a cabo sumariamente. Deja siempre y mucho que desear cuando se procede a grandes trazos. Sin embargo, debemos agradecer a Lefebvre el haberla abordado y el no reubicar a Nietzsche en su época de una manera estática —como acostumbra a hacerlo desde hace mucho tiempo la historia literaria— sino el situarlo en un determinado punto de un desarrollo que lo supera, que comienza al nacer el mundo moderno y que aún no ha terminado en la actualidad:

el desarrollo mismo de la conciencia adquirida por el hombre de los problemas inherentes a su existencia social, y de los que no debemos creer con tanta facilidad que sean inmediata, directa e indiferentemente afectados por los diversos cambios que ésta suele sufrir.

El análisis hecho por Lefebvre de la obra nietzschiana propiamente dicha es sin duda incompleto, pero resulta, en cambio, notablemente denso y agudo y beneficia de un vocabulario preciso y vigoroso que permite el uso e incluso el feliz abuso de fórmulas sorprendentes. En tal sentido, merece destacarse la segunda parte del volumen. La tercera, "Nietzsche y nuestro tiempo", por otra parte la más interesante, deja menos satisfecho. Da la impresión de estar en retraso con respecto a la precedente y, en lugar de superar a Nietzsche o de incluirlo en un sistema más vasto, parece volver a soluciones ilusorias como esa vana mística del progreso a expensas de la cual ha vivido el Siglo XVIII y que ningún mesianismo social consigue rejuvenecer. Por ejemplo: cuando H. Lefebvre (pág. 36) llama a los mitos "las grandes imágenes del hombre, a la vez modelos éticos y liberaciones estéticas", nos da una definición discutible, sin duda, pero infinitamente más de acuerdo con los datos de los estudios contemporáneos que las "líneas decisivas" de Marx que cita más adelante (Pág. 146): "cada mitología vence, domina y expresa las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y por la imaginación. Desaparecerá, por lo tanto, desde que dicha dominación llegue a ser efectiva". En efecto: la concepción corriente en tiempos de Marx era considerar los mitos como una victoria, una dominación y una expresión de las fuerzas de la naturaleza en y por la imaginación. Hoy nos parece singularmente impotente para darnos cuenta de la naturaleza y función de los mitos. También cuando Lefebvre define el espíritu dionisiaco como la complacencia en la ruptura del yo, angustia y anticipación de la muerte, ¿cómo puede imaginar, en seguida, que una tal enfermedad sea curable? No es necesariamente una consolación suficiente halagarse con la idea de que "el hombre quizá destruya hasta el retorno eterno de la muerte" (pág. 132). No ha llegado allí, en todo caso, y es imposible refutar la dialéctica de la vida con semejante esperanza.

Estas reservas hechas, conviene reconocer la importancia de las objeciones apuntadas por Lefebvre a quien suponga que basta sentir la nostalgia de un cierto pasado para poder resucitarlo. Es vano crear mitos cuando se sabe

que son mitos, escribe a propósito de la ruptura de Nietzsche con la tentativa fraudulenta de Wagner. "Aquel que comprende la esencia de la tragedia antigua comprende de inmediato que está fuera de lo trágico" (Pág. 152). Todo pasa, en efecto, como si conciencia y existencia se excluyeran mutuamente y, por añadidura, no está en el poder de la conciencia que prefiere la existencia a sí misma el permutar su ser por la frescura, la espontaneidad, la *vida*, por todo lo que ella no es. A esta vida, incluso, más bien que observarla o experimentarla, ella la imagina y la deduce por vía de contraste. Las relaciones humanas primitivas que la conciencia desventurada supone "misteriosas" y "profundas" eran quizá (eran sin duda) sumarias y pobres. En realidad, nada prueba la veracidad de este telón de fondo pintado con los colores vivos y groseros del sexo y de la muerte, de la orgía y del sacrificio humano, sobre el cual para los "civilizados" instruidos se destacan los "salvajes". Para los interesados todo es ajustado, periódico y administrativo. Al prestigio se lo añaden. Está proyectado en la espesura por el malestar y el desarreglo de los desadaptados de la vida urbana. Los valores que éstos reclaman anhelantes no son sino protestas contra su suerte y un testimonio de su doloroso deseo de sustituir milagrosamente aquello que se le opone, en lugar de trabajar en inscribir su destino en el mundo en que viven. Debemos recordar siempre la saludable desconfianza de Nietzsche por semejantes ilusiones. Sería detestable que la doctrina de aquél que dijo: "Rechazad los consuelos" se volviera un consuelo, y de la peor especie. La labor debe siempre recaer sobre la materia más actual.

Nada diré de los "textos elegidos" que siguen al estudio de H. Lefebvre. Soy contrario, por principio, a toda elección de textos.

ROGER CAILLOIS

Música

UN CAMINO CERRADO: EL FOLKLORE

Problema de una Música Española

Al producirse las actuales circunstancias que padece España y con ellas la más grave crisis que nunca haya pesado sobre su cultura, el movimiento musical que predicara Pedrell y que en Falla dió sus mejores frutos no había logrado aún ese punto pasado de madurez en que las actividades en cierto modo ajenas a la música en sí, que existen como de prestado a ella, se ofrecen en su mayor fuerza. Así ocurría con la crítica en todos sus grados, desde la más modesta y al ras del suelo de los periódicos hasta la que intenta disfrazarse de musicología. Si se hace caso omiso de la labor de un Salazar, de un Subirá o de un Torner, quizá de alguno más de nuestros escritores musicales, en la crítica de los diarios poco o casi nada se había avanzado desde los tiempos en que la reseña de los conciertos era una de las atribuciones secundarias del revistero taurino. Tal estado de cosas hizo que disfrutasen de una espléndida lozanía entre nosotros los tópicos desechados en todas partes. De la suma de muchos de los más gastados se ha mantenido esa teoría de que el movimiento nacionalista de los Cinco en Rusia impulsó al nuestro, y todas las absurdas analogías que luego se han querido ver en el desarrollo de uno y otro.

Cuando Pedrell se lanza a la busca de un acento propio para nuestra música, no sé hasta qué punto pudo o no animarle en la empresa el ejemplo de lo mucho logrado en Rusia y en las demás escuelas nacionales en desarrollo en otros puntos, pero sí que le impulsa una necesidad que nada tiene que ver con la sentida por los Cinco, ni por nadie, porque responde en absoluto a un problema que sólo entre nosotros existía, por entero nuestro. Precisamente del análisis de este caso tan nuestro, visto en sí y desligado de toda otra cuestión, parte la teoría pedrelliana.

Pedrell se encuentra con toda una formidable cultura musical española; nuestra gran escuela de los siglos XV y XVI. Analiza la obra de Victoria, de Morales, de Cabezón, de Narváez y los vihuelistas, de todos y cada uno de los

grandes maestros de nuestro pasado y por ella descubre no sólo la grandeza de esta nuestra producción musical — “Siglo de Oro de la música que podría equipararse en esplendor al de nuestras letras” — sino un sentido propio de la música española, un acento y expresión de una españolidad neta tras de cuya busca andaba hacía tiempo tan desalentado. De un golpe se le muestra el manantial de aquello que él perseguía de canción en canción oída al pueblo, hasta en sus más tenues raicillas; lo que en ellas aparecía disperso, allí estaba en un bloque compacto, imponente: una de las más grandes escuelas de música que han existido.

Pero si él buscaba este sentido español de la Música en las canciones del pueblo y si después de su hallazgo se dió aún mayor afán a perseguirlo en ellas, era porque para Pedrell no resultaba ni mucho menos indiferente cogerlo o no en vivo. El maestro catalán pudo pretenderlo todo, menos llegar a una reconstrucción histórica de nuestra música. Al contrario, era la tradición viva, el reanudar la continuidad de ella lo que con tanta fuerza le desazonaba. Y al fijar las bases de nuestro idioma musical propio, al dejar bien sentado qué era y qué podía ser lo español en la música, recurrió al pueblo porque el pueblo conservaba en su pureza lo esencial de toda aquella cultura, había salvado lo entrañable de ella a través de dos siglos largos de absoluta decadencia, de plena muerte de nuestra música de arte.

Si se excluye lo creado en estrecho contacto con el pueblo durante el siglo XVIII — la tonadilla — o sobre los ritmos populares en la “música de salón” del siglo siguiente, ¿qué nos queda en la historia de la música española de entonces que no sean pobres remedos de las decaídas modas de fuera? Sabido es cómo hasta el teatro lírico popular, la zarzuela, tuvo que reñir una lucha a muerte con el operismo italiano que desde sus comienzos lo atenazaba.

Desde luego ni en la tonadilla, ni en las sevillanas, tarantas, guajiras y demás “piezas” al uso de los castizos salones de nuestros abuelos, ni en la mejor zarzuela — Jiménez, Chapí, Bretón, Chueca —, los restos que por ellas se mostraban de nuestro acento musical propio valía la pena tomarlos en cuenta ni esperar de ellos nada para nuestro renacimiento musical. Pedrell no halla otro camino para impulsarlo que el estudio a conciencia de nuestro pasado en la obra de los grandes polifonistas del XVI y en el arte popular. De ellos arranca, en ellos encuentra el fundamento, las firmes raíces de nuestro idioma.

No es, pues, una busca de lo pintoresco español lo que le hace dirigirse hacia el folklore, sino razones mucho más profundas. Tanto que los músicos españoles — en aquel momento, Pedrell; más tarde Granados y Falla — son los únicos que no buscan el *color* español por el solo color, cuando a todos los demás deslumbra, desde Bizet como más remoto antecedente, a Rimsky y el propio Debussy. Porque el problema de nuestra música no era el de conseguir una apariencia española, sino el de serlo.

Los Cinco no se habían planteado así la cuestión, de manera tan cruda, ni tenían por qué planteársela. Entre otros motivos, y quizá el más poderoso, porque para ellos tal compromiso previo con lo anterior, que afronta Pedrell, no existía. Ni había existido aquella gran escuela, aquella fuerte expresión propia — “hecha de sangre mora”, que decían sus contemporáneos del misticismo vehemente de Victoria — ni por consiguiente tampoco su decadencia. Lo que era para Pedrell la terrible empresa del *renacimiento* de una de las más potentes culturas musicales, en el caso de los Cinco se reducía al *nacimiento* de una nueva escuela, cuya fortuna sería buena o mala, grande o chica, pero que no estaba en manos de sus impulsores determinarlo, ni llegar a compromiso mayor que el de servirla con sus mejores ansias. Para Rimsky, que era el animador de la escuela y el elemento más activo de ella, el problema se reduce en esencia a llevar a la Música ciertas “fórmulas” de color — si se quiere, de un color orquestal nuevo — que nace como primera consecuencia del orientalismo pintoresco que a él le gusta cultivar. Le interesa lo pintoresco, sea o no ruso, y tanto se le da acudir a temas de nuestro folklore español — ¡cuántas veces lo hizo! — como a los del ruso y a los arabismos que consigue de mezclar los unos y los otros, o de acentuar sus caracteres.

Exactamente igual ocurre con los demás componentes del grupo, ya que Rimsky es no sólo quien lo orienta, sino quien, en la mayoría de los casos, llega a la realización práctica de aquellas orientaciones en la obra de los demás. Sabido es que la partitura de “El Príncipe Igor” está escrita casi en su integridad por Rimsky. Desde luego, las famosas “Danzas Guerreras” lo fueron de cabo a rabo; el papel de Borodín en ellas apenas si se quedó en recoger los temas y esbozar lo que por ellos quería se lograra. Con la versión orquestal del “Boris” ocurre lo mismo, aunque el caso de Mussorgsky sea ya bien distinto del de los otros y constituya un caso aparte. Él sí que de verdad persigue abrir brecha

en la Música a la expresión de lo específicamente ruso. Por él se muestra en toda su fuerza y desvarío ese complejo fenómeno que se vino llamando "el alma rusa", todo a lo largo del XIX.

Aunque estas razones de necesidad en la expresión de lo propio, de llevar a la Música el acento privativo de la de un pueblo, aproximan tanto el de Mussorgsky a nuestro caso, aun en este mismo músico no se presenta más que en uno de sus aspectos, precisamente el que ha quedado por resolver entre nosotros: llevar esta escuela nacional a la ópera. Para Mussorgsky el problema, su vasto problema, es elevar lo popular al teatro de arte; ahora bien, lo popular tal y como se encuentra, todo un idioma hecho. Pedrell tenía que empezar por encontrar los fundamentos del nuestro desentrañando una serie de complicados factores.

Queda ya apuntada la diferencia fundamental entre la posición ante el folklore de Pedrell y la del grupo de los Cinco. En realidad, disparidad existente no sólo con el criterio de ellos, sino con el de todas las demás escuelas nacionalistas que en este período de la música europea se producen. Pedrell no acude tanto al dato folklórico en sí mismo, como a la referencia que por él encuentra de todo un sistema musical que busca. Su problema no es el de reanimar un arte fatigado por los excesos románticos, incrustándole retazos de lo popular, ni tampoco crear un sinfonismo más o menos rapsódico, sino el de poner en pie toda una nueva escuela de música: la española.

En la propia obra de Pedrell, a pesar de sus titubeos y de la carcoma de un wagnerismo trasnochado que la corrompe, se advierte clara esta posición del maestro ante el folklore español. En quien mejor siguió sus enseñanzas, quien las comprendió de una manera más profunda, Falla, el hecho es ya más que evidente.

Cuando Manuel de Falla habla no de *utilizar* el folklore de España, sino de *crearlo*, de crear esta música cada uno dentro de su estilo y temperamento propios, por consiguiente distinta en todos, pero en todos *hablada* en un idioma musical que es común a los españoles, no hace sino seguir fielmente la línea trazada por su maestro.

Pero insistamos sobre Pedrell. Se coge la partitura de "La Celestina" o de "Los Pirineos", y en cualquiera de ellas dos, urdida por completo sobre lo

que él tan certeramente llamó nuestra *música natural*, pocas veces aparece determinado, concreto, éste o el otro tema del folklore, a no ser que el compositor tenga interés en destacar tal canción o romance precisos. Para un purista, la manera en que está allí tratado lo popular no puede ser más irreverente. No porque los temas populares estén desfigurados de acuerdo a la nueva exigencia que cumplen en aquella escena —lo que frecuentemente también pasa—, sino porque ocurre algo más desazonante para los folkloristas que tienen tan perfectamente encasillados los tipos de canción y danza, analizados hasta en sus más leves caracteres rítmicos, armónicos e instrumentales, y es que cuando parecen que allí están, no están. Hay ocasiones en las que por el ritmo se denuncia clara una seguidilla, pongo por caso; pero sólo el ritmo es en pureza de seguidilla, porque si lo demás lo fuera, ¡qué seguidilla tan absurda! Otras veces la *ley de cadencia* de ésta o la otra especie de canción no es la propia exactamente de ella, tal y como por ahí se canta. En definitiva, éstos y muchísimos más casos peliagudos que se presentan al riguroso especialista son hijos de que los temas populares no están trasplantados a aquella partitura con sus perfiles bien netos, sino envueltos en un ropaje sinfónico que poco o nada tiene que ver con ellos y que parece que de propósito se hubiese procurado que se les despegara y hasta que se advierta bien lo postizo de tal vestidura. Por el contrario, constituyen de hecho melodías nuevas, creadas por entero de nuevo, sujetas, eso sí, a ciertas leyes generales de nuestro sistema musical, pero que allí se pliegan a las necesidades del caso, a la función que cumplen dentro de la obra, en relación estrecha con lo que las antecede y las sigue dentro del discurso musical de que forman parte y del que son algo más que solo ejemplo o pretexto para un farragoso *comentario sinfónico*. En nuestra música contemporánea, por desgracia, abundan lo suficiente como para ser detestados los “poemas sinfónicos” que son esto, un tema popular y una serie de comentarios a él abundosos, más o menos straussianos y aún peor. Oscar Esplá ha escrito algunos; Conrado del Campo, muchos.

Quizá en Pedrell, por todo cuanto hay de muerto en su obra, lo radical de esta postura ante el folklore que comento queda en cierto modo oscurecido. Su pobre orquesta, dechado de tópicos gastados, lo endeble de sus concepciones musicales, casi siempre disparatadas o a medio lograr, lo limitado de sus recursos de compositor, hacen un poco turbia la completa visión del fenómeno. No

ocurre ya así en Granados y sobre todo en Falla. Basta recordar algo que está en la memoria de todos y que es suficientemente significativo, buen ejemplo de lo que vengo hablando: el "Intermedio" de Goyescas. La *jota* de su parte central físicamente, por decirlo así, no será la *jota* en su pureza, pero ¡qué en lo hondo, qué reciamente aragonesa, qué en esencia es jota la de este "Intermedio"! Y no hablemos de la del final de "El Sombrero de Tres Picos".

Pedrell, hasta donde su limitado talento creador de música se lo permitía, Falla con pleno desembarazo, logran por entero este pensamiento básico de nuestro renacimiento musical. No acuden al dato popular exacto, no arropan en un sinfonismo más o menos extravagante éste o el otro tema del folklore, sino que, impregnados de su más íntima substancia, con un perfecto conocimiento de qué es lo profundamente español en la Música, hacen la suya. El "Concierto para Clavecín" de Manuel de Falla, y en él su maravilloso "Largo", significan la culminación de este pensamiento. Sólo por él es posible hacer fecundo — y no una escuela nacionalista más, cerrada en sus limitaciones — el movimiento iniciado por Pedrell, porque sólo por él es posible hacer sobre la natural una música viva, al día, sin caer en reconstrucciones históricas o pintorescas sobre datos del archivo popular, o peor todavía: del de los folkloristas.

En cierto modo, la postura señalada por Pedrell es todo lo contrario de la seguida por los cultivadores a ultranza del folklore, puesto que por ella no se busca en éste más que las líneas generales, básicas de un idioma ¹ para hablarlo cada cual a su manera y "decir sus propios pensamientos". Ni más ni menos que ocurre con los giros y las expresiones de un idioma literario. También en éstos hay sus folkloristas, sus cosechadores del tópico castizo, algunos hasta han formado escuela. Vuélvanse los ojos si no a los costumbristas de mediados del XIX, a muchas de esas novelas que a fuerza de estar tramadas sobre los dichos y hechos de lo privativo de esta o la otra región, tan para andar por casa resultan, que con frecuencia son ininteligibles hasta para los propios españoles de las otras, a menos que no se les explique, como se hace, una por una las razones de cada caso y el significado particular de cada expresión. La poesía extremeña — y la llamo poesía por comodidad en la busca del término — de Gabriel y

¹ Pedrell persigue concretamente, como hemos señalado antes, los puntos de referencia a él, al encontrarse con una tradición musical perdida y de cara a animar su renacimiento.

Galán, es también una buena muestra de hasta dónde se puede llegar en la aberración a que me refiero.

Es decir, que la oposición que existe entre las dos actitudes ante el folklore es esencial. El pensamiento de Pedrell es acudir a él para volverse al mundo y hablarle en español de los más vastos problemas, de las más universales concepciones. Enfrente están los que acuden a cultivar su huerto ¹, a hacer la música privativa de tal o cual comarca, sin apenas otro valor ni otro interés —que naturalmente no despierta sino el de los *paisanos*—, que el de copiar fielmente sus caracteres locales.

Este tender hacia la universalización de lo español, o, por el contrario, cerrarse a la banda de lo indígena es en definitiva la forzosa consecuencia de atender a lo popular en vivo o en muerto; en tanto que corriente que se renueva y muda, o detenida, archivada en firmes compartimientos estancos. Vuelvo a insistir: en tanto que uno acuda a ello como a simple *referencia*, o en busca del *dato* exacto, de la expresión hecha o la *frase hecha*. Camino tan cerrado éste, co-abierto y sin límites el otro. Y a esto es a lo que me refiero cuando digo del folklore que es camino cerrado, ya que la labor de los folkloristas, sobre todo en la música, se ha reducido a desecar lo popular en fórmulas, a clasificarlo, y rigurosamente; razón por la que todo el mundo entiende por folklore lo popular, sí, pero lo popular embotellado. Con su etiqueta bien puesta, desde luego.

A lo más que pueden llegar quienes acuden a los recipientes de su catalogación y no a la fuente viva de donde mana, los que hacen *música sobre temas populares*, es a ese algo monstruoso que es la *recreación* de lo popular, labor además bastante ociosa, porque bien se está cada cosa en su sitio.

La teoría que tan apasionadamente defendió Pedrell está en absoluto en pugna con tales procedimientos. Para él no se trata de *recrear* nada, sino pura y simplemente de crear; no de hacer el remedo de un cierto españolismo por el uso de sus tópicos, incrustándose para “dar color” en un sistema musical que les contradice — esas monstruosas Sinfonías sobre un tema de sevillanas, esas Sardanas para setenta violoncellos y otros disparates del mismo estilo — sino de animar nuestro propio sistema, fecundarlo con lo que es más entrañadamente

¹ O su huerta; entre los jóvenes músicos valencianos es donde el caso se ha dado con mayores caracteres de virulencia.

nuestro. El principio no puede ser de más ilimitadas consecuencias, y no sólo para la música de España. Hay toda una aportación española a la música contemporánea que apenas está iniciada y que en el momento en que las grandes formas creadas por el sinfonismo germánico se desmoronan y se anda a la busca de nuevos horizontes podría tener una importancia decisiva. Éste era el grave, más que grave, compromiso que la joven escuela de mi patria tenía con el futuro de la Música y hacia cuya realización los mejores esfuerzos se encaminaban. Por encima de las trágicas mudanzas sufridas, del destierro en que penan los valores más logrados de ella y los que ya despuntaban, el problema sigue ahí en pie, la "cuestión del renacimiento de la música española", tal y como el viejo Pedrell la fijara. Y por este camino hay que seguir, no importa el sacrificio que imponga lo aciago de las circunstancias, para volver a España su nueva, firme y pura música que amenaza quedar truncada.

VICENTE SALAS VIU

MANUEL DE FALLA

El acontecimiento musical más importante del año es sin duda la visita del maestro Manuel de Falla. De la expectativa que precedió su llegada fué un emocionado exponente la acogida que se le tributó en el Teatro Colón, y el interés y cariño con que nuestro público filarmónico siguió el desarrollo de las cuatro audiciones realizadas.

Muy grande es el prestigio conquistado por éste eminente músico español y muy justificada la curiosidad despertada en nuestro ambiente pues, aun cuando no debe considerarse un director de orquesta en sentido estricto, sus versiones revistieron el interés de las obras dirigidas por su propio autor, máxime tratándose de música folklórica, sobre cuyo ritmo y acentos suelen hacer los intérpretes curiosas disquisiciones. Personalmente, tengo la impresión de que la autenticidad de sus versiones, por la sencillez y franqueza de expresión desprovista de brillo fatuo, de impetuosidades y sentimentalismos extemporáneos, debe haber servido para advertirnos de la muy otra cosa que es la obra de arte desde el

punto de vista del autor. Y en este caso particular, y por razón de castellanía, de cuán poca sensualidad hay en el fondo emotivo, profundamente emotivo, hasta dolorido de un tema de jota.

De los *Homenajes*, páginas dedicadas a la memoria de Arbós, Debussy, Dukas y Pedrell, que estrenó ante nuestro auditorio, cabe destacar la compuesta con motivos que Pedrell empleó para musicar *La Celestina*, y que nos permite apreciar lo justo de este homenaje al gran precursor de la moderna música española. La vieja alcurnia de sus temas y su descarnada belleza musical, admirablemente comprendidos y glosados por Falla, caracterizan la inteligencia y honradez de un gran músico y la visión de un artista severo. Podríamos repetir estas palabras a propósito, si no ya de toda la música de *Maese Pedro*, de su estupenda concepción.

Bajo su dirección, la música de Manuel de Falla se convierte en más música y se humaniza más. Porque está más cerca de la verdad primigenia de su sentimiento, y porque Falla da su música con una limpieza y probidad de alma absolutas.

ANDRÉS L. CARO

Crítica de Arte

SALÓN DE ARTES PLÁSTICAS

El XXIX Salón Anual de Artes Plásticas causaba desmayo, más que el del año pasado. No sé si era peor que aquél, o si esta impresión debe atribuirse al hastío que acaban por producir esas manifestaciones colectivas heteróclitas en que apenas asoman valores nuevos, rara vez sorprenden los consagrados y, en cambio, va en aumento el arrastre aplastante de personalidades mediocres y obras insignificantes. Interesa la séptima parte de lo expuesto: unos cincuenta lienzos y esculturas. El resto es un conglomerado de nimiedades de los más diversos géneros y las más diversas facturas, desnudos inexpresivos, alegorías grotescas, composiciones desprovistas de contenido y de valor plástico, flores de solterona acuarelista, paisajes sin alma. Mucha bambolla, mucho pseudo clasicismo, no menos pseudo modernismo, muy poco talento, muy poca humanidad, muy poca conciencia profesional manifestada en las improvisaciones de última hora. Luego, existe una secesión. Es innegable. Por un lado está el arte moderno, viviente. Por otro, el arte clásico, conservador. La confrontación daña a ambos: hay que medir con dos raseros y el espectador se turba y se fatiga con tanto salto como es preciso dar para colocarse en los planos tan desiguales de un Carnacini y un Spilimbergo, un Butler y un Tessandori. ¿No sería posible agrupar las obras expuestas de acuerdo con sus tendencias de ayer o de hoy? ¿No sería un interesante experimento invitar a los expositores mismos a elegir el grupo o la sección en que consideran que cuadra su obra? ¿No se podrían organizar dos Salones en uno, de acuerdo con esa división, o acaso instituir bienales alternadas, una de clasicistas, una de modernistas, con lo cual se obtendrían apreciables beneficios aunque sólo fuera por el hecho de conceder más tiempo a los artistas para obrar y seleccionar lo mejor de su producción destinada a los Salones? ¿No se facilitaría del mismo modo la tarea de los jurados y, en particular, la otorgación de premios? ¿No sería más razonable e

indiscutible la distribución de galardones, si un año se escogiera a los laureados entre los vanguardistas y otro entre los ortodoxos? En todo caso, por ese procedimiento, se lograría algo que es indispensable para la dignidad de nuestros Salones Nacionales: la unidad, la homogeneidad, de la cual carecieron en absoluto hasta ahora. No se trata de favorecer oficialmente a tal o cual orientación, sino de dar a una y otra las mayores probabilidades de expresarse libremente. Y el público dictaminará en última instancia.

Había en el Salón de este año algunas pinturas de autores conocidos que estimulaban y tonificaban por señalar ascenso a la vez que consecuencia en el propósito. Una de ellas era el "Nocturno Español" de Aquiles Badi, una composición lunar, dramática, de figuras y paisaje semiabstractos en que dominaban los verdes y los violáceos para crear un ambiente de indefinida tragedia, acentuado por la sugestión de una tapia cortante y un tronco de árbol desgarrado. Badi aprovechó en la interpretación de un tema de alusiones contemporáneas la experiencia plástica de sus "Rehenes" del Salón anterior y de su "Descendimiento" que tan honrosamente figura en el Museo Municipal de Bellas Artes. Mucho se puede esperar de un artista tan definido en su orientación y que año tras año enriquece sus modos expresivos. Por razones análogas impresionaba "Ni ver, ni oír, ni hablar" de Raquel Forner, la mejor, sin duda, de sus producciones recientes, caracterizadas por una valiente reivindicación del contenido intelectual de la pintura. Aquellas cuatro figuras centrales de la composición, en sus actitudes simbólicas, aquellas pequeñas escenas accesorias —o complementarias— que subrayan el sentido del motivo principal, están logradas con recursos simples y directos, con pequeñas fallas de arrebató lírico aquí y allá, pero con una comprensión muy fina de la plasticidad expresiva y, sobre todo, con un sentimiento hondo que estremece al espectador. No menos intenso es el cuadro "La Noche" de Héctor Basaldúa, en que se advierte un espléndido desarrollo de las condiciones excepcionales de ese artista. Es la obra más simple, más despojada que hemos visto de Basaldúa y, a la vez, la más realmente humana. Dos viejitas en el patio de una casa suburbana: el ocaso triste de las pañoletas, la mecedora y el perrito faldero, dichos en muy pocas palabras, con una extraordinaria dignidad, con una prescindencia absoluta de los fáciles recursos sentimentales y, desde luego, con un oficio excelente. Butler también nos reservaba una sorpresa muy grata, con su "Embarcadero", lo más auténti-

camente Butler que hemos visto en mucho tiempo, con sus sugerencias de estampa antigua — o de tapicería — y ese colorido jugoso y penetrante de olivas y rosas y azules verdosos. La "Pregunta" de Berni, — madre e hija en una habitación sin adorno — era otra de las composiciones más apreciables de la muestra, con algunos trozos magníficos, verdaderamente de gran pintor, y, sin embargo, una falta de unidad y unos perfiles recortados sobre fondos oscuros que perjudicaban un tanto al conjunto, valioso sin embargo por la riqueza plástica y la fuerza escultural de las figuras. En Berni como en los demás nombrados se advierte una inclinación a abandonar lo más externo y exagerado de los recursos expresivos modernos, con lo cual tiende a establecerse un equilibrio nuevo, sin transigencias, altamente plausible. Un pintor menos conocido, Roberto Rossi, representado en la exposición con dos naturalezas muertas, progresa con paso rápido. Su colorido, su empaste tienen personalidad. Sabe dar vida y vibración interior a los objetos más simples (un pan redondo, un mantel blanco) y tomar de lo real exactamente la dosis necesaria, sin excederse: difícil medida. Centurión, artista altamente estimable, a quien se resiste uno naturalmente a criticar, no estuvo feliz en su retrato del "Adolescente". Fuerza es reconocerlo, recordando la "Venus Criolla" que él mismo nos ofreció como punto de comparación. Y ya entrance de objeciones a los más preciados de nuestros contemporáneos, digamos también que nos defraudó la "Coparmónica" de Pettoruti, tan esencial que resultaba, escueta. El problema era difícil y está elegantemente resuelto. No podía esperarse menos de Pettoruti. Pero "Coparmónica" no pasa de ser una solución ingeniosa. Pedro Domínguez Neira exponía una naturaleza muerta, titulada "Sombras", que merece señalarse: una tentativa de conciliación entre el procedimiento plástico cubista y el contacto directo con la realidad, por el empleo de elementos verídicos como una frutera, el marco de un cuadro y papeles extendidos o enrollados, colocados de acuerdo con un ritmo especial. De este experimento resultó una curiosa obra híbrida, a caballo entre el cubismo y el superrealismo, pero altamente decorativa, como todo lo que produce, con su característico refinamiento, el pintor nombrado. "Casas de América", de Raúl Soldi, es una obra lograda dentro del estilo peculiar, de la poética irrealidad y del sentimiento entre popular y decadentista que cultiva su autor. Siempre hay sugestión muy viva en esas imágenes de Soldi, pero con cierta femenina blandura que le resta valor. En cuanto a Spilimbergo, el

maestro de la expresión fuerte, sus "Figuras" revelan una vez más su crisis del momento, la lucha interna que en él se ha entablado entre lo humano, expresionista, y lo formal, abstracto, difícilmente conciliables. De ahí, en la obra comentada, fragmentos magníficos que deslumbran y entusiasman, pero fragmentos entre sí dispares. No hay motivo de desaliento. La crisis en un artista de la envergadura de Spilimbergo es indicio de vitalidad intensa y promesa de renovación y conquista para mañana.

Otras cosas de interés en el Salón eran el "Desnudo" de Cochet, con su colorido siempre agrídulce y su factura de grabador, aunque pinte al óleo; el "Barrio de la Boca" de Daneri, poeta de los rincones humildes; la "Calma" de Estarico, paisaje rítmico y ajustado; "Descansando", de César Fernández Navarro, con serias cualidades de construcción y sentido de los volúmenes, a pesar de cierta lamentable falta de libertad expresiva; un "Desnudo" luminoso de Goldenstein. Jorge Larco presentó un "Retrato" de mujer, brillante de factura, lujoso en el detalle vivamente captado y descripto. En los antípodas de esa pintura feliz estaba el "Retrato" de Gómez Cornet, sobrio, interior, anímico, lleno de magistral justeza y emoción. Algunos de esos méritos también se encontraban en el "Autorretrato" de A. G. Guastavino, con otro lirismo y una espontaneidad más efusiva en su grisalla. Con un concepto más realista y tradicional, Zandegiacomo logró igualmente un resultado muy encomiable en su "Retrato" de un joven. Ballester Peña, con dos místicas figuras decorativas, César López Claro, con un buen "Pierrot Músico", Malerba con una "Calle de la Boca", Pacenza en "Calle de otros tiempos", Hemilce M. Saforcada, Marcos Tiglio y Urruchúa señalaron aciertos variados en distintas orientaciones. Había atmósfera y armonía en el "Camino" de Alberto Prando, de color finísimo y suelta factura. El "Desnudo" de Vidal era una figura autoritaria, segura, armoniosa, algo pesada sin embargo, con detalles brillantes y esplendores de materia aquí y allá. Una revelación, en cierto modo, era el "Lago Mascardi" de Domingo Pronato, vasto panorama visto con amplitud y expresado en certeros términos de plasticidad, con un colorido profundo de real riqueza analítica. Un paisaje por cierto sentido y vivido, que descansaba de las innumerables tarjetas postales de turistas, abundantes en el Salón.

Las altas recompensas correspondieron este año a Ana Weiss de Rossi, Ernesto Scotti, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Manuel E. Coutaret.

En la sección grabado se destacaban Víctor Delhez, con dos xilografías magistrales, el "Retrato de Cazador" y la "Danza Macabra N° 1", obras de una espléndida madurez ambas y, la segunda, de una intensidad dramática y una plasticidad rara vez alcanzadas por el gran artista belga; Margarita Portela Lagos, finamente impresionista, dueña de su difícil oficio; Alberto Nicasio, muy decorativo, y Lasansky, con su "Canción de cuna", toda poesía y ensoñación.

Las piezas más significativas de la sección escultura eran la decorativa "Susana" de Sturla, "Pitangua", de Horacio Juárez, modelada sin pequeñez; "Juventud", de Assali, la "Afrodita" de Carlos de la Cárcova, el vigoroso "Hachero" de Musso, el clásico torso de Lagos, la expresiva "Norah Lange" de María Carmen de Aráoz Alfaro y el "Caín" de Nicolás Antonio de San Luis. Este último se destacaba, más que por sus valores esculturales, no despreciables ciertamente, por la interpretación simbólica de la trágica figura, cuya cabeza de expresión dual es un indudable acierto.

EXPOSICIÓN RAQUEL FORNER

Veintidós óleos y dibujos son, en realidad, expresiones varias de un solo tema central que obsede a Raquel Forner desde el año pasado: el tema del sufrimiento de la mujer ante las catástrofes europeas. El hondo sentimiento de la tragedia femenina que culmina en los momentos en que los hombres están trabados en sangrientos entreveros había plasmado ya en una composición de grandes dimensiones que tuvimos oportunidad de admirar en el Salón de 1938, y también se expresa en un lienzo de esplendor formal y dramático contenido que se destacaba como una de las mejores obras del Salón de 1939. A aquellas obras se suma, pues, el conjunto expuesto en la galería Muller, constituido por un número considerable de variaciones en torno a la idea básica. Impresiona la constancia y el esfuerzo que significa un estudio tan detenido, y aún metódico, de las posibilidades expresivas de ese asunto hondamente humano. He aquí el producto de meses y meses de afanes desinteresados, la obra de una artista poco preocupada de agradar o de hallar recompensa material a su labor. Ninguna de esas cosillas pequeñas y amables que suelen introducirse en las mues-

tras particulares "para la venta". Raquel Forner está muy por encima de esas consideraciones mezquinas. Mujer, ha sentido en lo vivo el horror de la mujer ante la guerra, y con denodado esfuerzo se ha dedicado a sintetizarlo. Pero no pretende sugerir el horror por la crudeza de los cadáveres ensangrentados, y así vemos en los brazos doloridos de aquellas efigies femeninas que simbolizan a las madres, no cuerpos de niños exánimes sino simples estatuas blancas que representan lo humano sin reproducirlo. El recurso, fruto de una real delicadeza sentimental, desgraciadamente no resulta todo lo plástico que pudiera pedirse — y que Raquel Forner es muy capaz de proveer. En verdad, toda la muestra, dominada como lo está por la preocupación de devolver a la pintura un *contenido* larga e injustamente despreciado, descuida un tanto la plasticidad. La artista no ha llegado aún, en el desarrollo de su tema, al justo equilibrio entre lo mental y lo pictórico, pero hay indicios de que hacia ello tiende. Un paso más hacia la irrealidad y la riqueza del colorido; un leve ajuste del dibujo lírico en el sentido de una estilización más armoniosa; una frenada en el expresionismo algo toscó de manos y pies, y Raquel Forner alcanzará brillantemente la meta que se ha propuesto, colocándose al mismo tiempo en el más alto nivel de la pintura argentina contemporánea. El valor mismo de su altivo experimento impone al comentarista señalarle esos defectos secundarios que impiden gustar sin reservas su, bajo otros conceptos, espléndida producción. La monumentalidad de sus figuras, la composición armónica, el certero juego de los episodios ilustrativos que se desarrollan en los fondos de la tela, el enorme grito de angustia que resuena en cada uno de esos lienzos, todo ello es el resultado de una concepción de singular magnitud, y lástima fuera que tan grandes méritos se vieran afectados por imperfecciones de detalle.

JULIO E. PAYRÓ

CALENDARIO

RUSIA EN PELIGRO. — Hasta ahora, dentro de Europa, dos pueblos insatisfechos decidieron aumentar sus territorios por todos los medios, incluso por la guerra. No obstante desdeñar las viejas costumbres e ideologías de los demás países, aquí renunciaban a cualquier innovación y ajustaban su conducta a la poco original ley del pillaje. La U.R.S.S., frente a ellos, sustentaba ambiciones de mayor alcance. No quería someter desamparados pueblos limítrofes o basar su gloria en un imperio colonial escasamente apetecible: quería conquistar al mundo entero. Quería transformar las circunstancias sociales, reformar los espíritus, difundir una religión enteramente humana y natural que salía en defensa de los oprimidos y cuyas normas eran la fraternidad y la justicia. Esta exclusión de su política exterior de todo imperialismo territorial podía explicarse —desde un punto de vista menos candoroso— por sus ciento y tantos millones de kilómetros cuadrados. ¿Podía explicarse? El “materialismo histórico” es de una vigencia accidentada. Nuevamente, la invasión de Polonia demostró que las necesidades materiales no siempre rigen el curso de la historia ni determinan el nivel social y moral de la humanidad.

Paulatinamente hemos visto a la U.R.S.S. desentenderse del mundo, traicionar el comu-

nismo, aburguesar la sociedad soviética, sustituir la dictadura del proletariado por la dictadura de una burocracia sobre el proletariado y, no satisfecha con prescindir de las virtudes que rescatan los abusos e imperfecciones de las democracias, imitar a los totalitarismos de derecha en sus costumbres más odiosas. Como sucede en estos casos, el nuevo modelo reproduce fastuosamente los métodos de aquéllos con un detallismo sólo comparable a su gratuidad. Molotov explica la superflua invasión de Polonia por el afán de libértar “las minorías nacionales perseguidas en el extranjero”. Después nos ofrece esa *hitleriana* comedia del Báltico: Rusia no puede vivir tranquila mientras una nación de cuatro millones de habitantes provoque a sus 182 millones y “las tropas finlandesas amenacen a Leningrado”.

Si la insolente Finlandia no ha cesado de existir cuando aparezcan estas líneas, los partidarios de Stalin y de Hitler deben continuar sobresaltados por el “peligro inmediato” en que se encuentra el “centro vital de los Soviets”.

PITÖEFF. — Pierre-Aimé Touchard lo recuerda en el último número de *Esprit* (octubre de 1939). “En todos sus espectáculos

—dice— encontrábamos ese impulso de grandeza mística o esa discreta intimidad poética que fueron las dos tendencias más acusadas de su personalidad. Todas las tesis fueron defendidas por este actor que amaba el teatro de tesis, y más allá de las fórmulas a las cuales prestaba su voz sorda, entrecortada, se sentía la necesidad de creer, de convencer, de ayudar. No siempre conoció en París el éxito y el apoyo que merecían su ardor y su genio. La mala fe intelectual le reprochó esa misma voz, y su acento, y hasta su pobreza. Pretextos tan miserables hicieron desatender la esplendorosa inteligencia de sus mises-en-scène y la verdad punzante de su juego lleno de humanidad, sin artificios y, no obstante, a menudo transfigurado. Los poetas, sobre todo, llorarán su muerte. ¿Dónde encontrar ahora un amigo dispuesto a compartir sus sueños y a locamente arriesgar en la escena las nursery-rhymes de Supervielle o los romances de Tagore? Porque eso fué Pitöeff, antes que nada: un poeta. Y quizá por eso no fué comprendido. Pero de su misma soledad, de su misma pobreza, él hizo cosas poéticas. Y aquellos que lo han visto, en su postrer espectáculo, encarnar El enemigo del pueblo guardarán durante mucho tiempo su recuerdo unido a la imagen del héroe soñador y puro de Ibsen, tan cruelmente combatido y desconocido porque se hallaba por encima de sus contemporáneos”.

LA GUERRA JUSTA. — No se trata de una guerra ideológica. No es por el servicio de una Idea o de un Principio abstracto divinizado que Francia y Gran Bretaña dan la sangre de sus hijos o arriesgan su herencia de civilización: es por las realidades elementales sin las cuales la vida humana cesa de

ser humana, porque viejas tierras de derecho y de honor —en donde el hombre puede aún respirar libremente, disponer de su persona, de su trabajo y de sus sentimientos, educar a sus hijos como a sí mismo y no como a bestias de propiedad del Estado— salvaguarden su existencia histórica y su razón misma de existir.

Tampoco se trata de una guerra santa. La gente de este país tiene bastante buen sentido y sabe lo bastante que toda guerra arrastra miseria y venenos, y pone de manifiesto la exasperación más vil y la exaltación más noble de nuestra condición terrestre. Por eso se cuidan de enrolar la santidad del Nombre incommunicable en la guerra temporal que hacen.

No se trata de una guerra ideológica ni de una guerra santa. Se trata de una guerra justa.

Combaten por la justicia. Sufren y mueren para que una barbarie bestial no reine sobre la tierra. Saben —al menos aquellos a quienes la fe ilumina— que pueden contar con el auxilio de Dios. No dicen: nuestra causa es divina, nuestra causa es la causa de Dios, nosotros somos los soldados de Dios. Dicen: nuestra causa es humana, es la causa de esa comunidad humana querida por Dios en el orden de la naturaleza y que se llama nuestra Patria y que, teniendo horror a la guerra, ha sido obligada a recurrir a la guerra contra un agresor inicuo. Por eso, porque nuestra causa es justa, Dios tendrá piedad de nuestros soldados y de nuestro pueblo”. — JACQUES MARITAIN (*Temps Présent*, octubre 29).

TROZOS SELECTOS DE “MEIN KAMPF”. — “Nunca debe olvidarse que los gobernantes de la Rusia actual no son otra cosa que

criminales vulgares cubiertos de sangre; se trata de la hez de la humanidad que, aprovechando una hora trágica, tomó por asalto un gran Estado, exterminó a millones de seres, asesinó con sanguinario salvajismo a los intelectuales de sus clases dirigentes y que ejerce desde hace cerca de diez años la más cruel tiranía de todos los tiempos. Tampoco debe olvidarse nunca que esos gobernantes pertenecen a un pueblo que une hasta un raro grado la *crueldad bestial* con un *arte increíble de la mentira* y que ahora más que nunca se cree predestinado a imponer al mundo entero su opresión sangrienta. ...Es una *locura* aliarse con una potencia sometida al enemigo mortal de nuestra raza. ¿Cómo quiere liberarse el pueblo alemán de este vínculo envenenado si lo contrae a su vez? ¿Cómo explicar al obrero alemán que el *bolcheviquismo es un crimen de lesa humanidad* cuando se tiene relación con las organizaciones de esta *ralea infernal* y, en resumen de cuentas, cuando se las reconoce?"

"La Rusia actual, despojada de su clase dirigente germánica, no puede ser una aliada para la liberación de la nación alemana. Desde el punto de vista militar, las condiciones serían directamente catastróficas en caso de una guerra de Alemania y Rusia contra la Europa occidental y probablemente contra el mundo entero. La lucha no tendría lugar en territorio ruso sino en territorio alemán, sin que Alemania pudiera recibir de Rusia un auxilio ni siquiera un poco eficaz". — HITLER (págs. 748 y 750).

LA "PERVERSIDAD" DE LOS JÓVENES NOVELISTAS NORTEAMERICANOS. — Maurois, de vuelta de los Estados Unidos, acaba de publicar un diario de viaje del cual transcri-

bimos estas observaciones sobre la novela norteamericana actual. Maurois las formula a propósito del libro de Steinbeck: *The grapes of wrath*. Lo ha leído en el tren, mientras hacía el trayecto de Chicago a Nueva York.

"Se ve que Steinbeck acumula todos los detalles insoportables con una especie de sadismo. Sus pobres son demasiado pobres y sus ricos demasiado crueles, como los de Zola en *Germinal*. Proust dice que hay escritores "perversos", que quieren hacernos sufrir. Muchos escritores jóvenes norteamericanos, y entre ellos los de más talento, son "perversos".

El tren silba en la noche con esa voz ronca y desgarradora de los trenes norteamericanos... Sí; ¿por qué pintan monstruos, en América, todos los escritores jóvenes de talento? Vagabundos semilocos, hambrientos sometidos a su bestialidad, asesinos y bandidos, patrones feroces, ¿por qué describir sólo a ellos en un país donde la mirada más rápida descubre, por el contrario, tanta benevolencia y tanta generosidad? ¿Por qué tantos Zolas y ni un solo Jules Romains? ¿Por qué toda una generación escribe Los Rougon-Macquart y nunca Los miserables o Los hombres de buena voluntad? ¿Por qué a ningún escritor americano le tienta la vida cotidiana, media, la que describen Tolstoi y Duhamel?

Las luces están apagadas. Vuelvo a encender para anotar esta respuesta:

a) Norteamérica atraviesa una crisis de romanticismo. La generación precedente (Dreiser, Sinclair Lewis) era más realista y más ampliamente humana. Pero la vida monótona de las grandes ciudades, el aburrimiento de las existencias demasiado bien reguladas, inspiró el deseo de evasión que es la esencia del romanticismo.

b) *El lector norteamericano, como se aburre, busca el thrill, el estremecimiento de horror o de placer. De ahí el gusto de la brutalidad, la violencia sensual de Erskine Caldwell, la crueldad de Faulkner o Steinbeck; de ahí también el éxito de Joyce, que le da el estremecimiento de lo ininteligible.*

c) *Norteamérica, durante mucho tiempo, no ha conocido ese tipo de literatura solapadamente revolucionaria porque la igualdad de las posibilidades permitía a sus ciudadanos olvidar la desigualdad de los bienes. La mina de oro, el pozo de petróleo, las invenciones nuevas, hacían de los negocios una lotería nacional y permanente. Hoy la distancia aumenta, las posibilidades se reducen, el foso que separa la pobreza de la riqueza se ha vuelto difícil de franquear.*

d) *En Norteamérica, los intelectuales son antisociales porque su posición social no es sólida. Un profesor lamenta no ser negociante. Ninguna institución antigua, respetada, otorga al sabio o al artista su lugar en una jerarquía. Es imprudente. Una sociedad bien constituida debe asimilar a sus élites...*

Pero apago la luz. Necesito dormir".



EL II CONGRESO DE ESCRITORES. — Por segunda vez los escritores argentinos ventilaron en una asamblea sus intereses morales y materiales. Poetas, novelistas y ensayistas procedentes de todo el país se dieron cita en Córdoba, que es desde donde nuestros políticos formulan a menudo las declaraciones de gran resonancia. Sin embargo, nada más desprovisto de interés para el público que tales deliberaciones, de estricto carácter gremial. El II Congreso de Escritores reunió a cerca de cien hombres de letras convertidos

por un momento en hombres de números. Aranceles, contratos, iniciativas encaminadas a la mayor difusión del libro nacional; supresión de trabas aduaneras y de gravámenes; estímulos oficiales y privados a la producción literaria mediante la institución de premios y adjudicación equitativa de becas; gestión ante los poderes públicos para que las entidades culturales subvencionadas no prescindan de los conferencistas argentinos, etcétera. Durante tres días nuestros escritores se evadieron del mundo de la imaginación creadora, primero para dar forma activa a los lazos de ética profesional y luego para examinar las relaciones concretas que vinculan al gremio con la prensa, la radio, el cine. Todo ese complejo aparato que comprende normas administrativas, defensa de derechos y afirmación de compromisos de solidaridad fué objeto de minuciosas consideraciones, articulando los principios con las posibilidades y peculiaridades de nuestro medio. Este mismo criterio se tuvo en cuenta al sugerir las reformas a la ley de propiedad literaria, así como en lo concerniente a impresores, editores y libreros. El Congreso acordó requerir la cooperación de estos últimos a través de diversas medidas que consultan las conveniencias de nuestra cultura, el amparo de la producción intelectual y los legítimos beneficios de dichos intermediarios, sin cuyo concurso inteligente ninguna política del libro puede obtener resultados favorables.

El II Congreso organizado por la Sociedad Argentina de Escritores animó los debates y aprobó soluciones de alcance práctico. Tanto su planteo como las medidas votadas no revelan una conciencia de casta, sino de gremio dotado ya de un alto sentido de la responsabilidad de su función social.

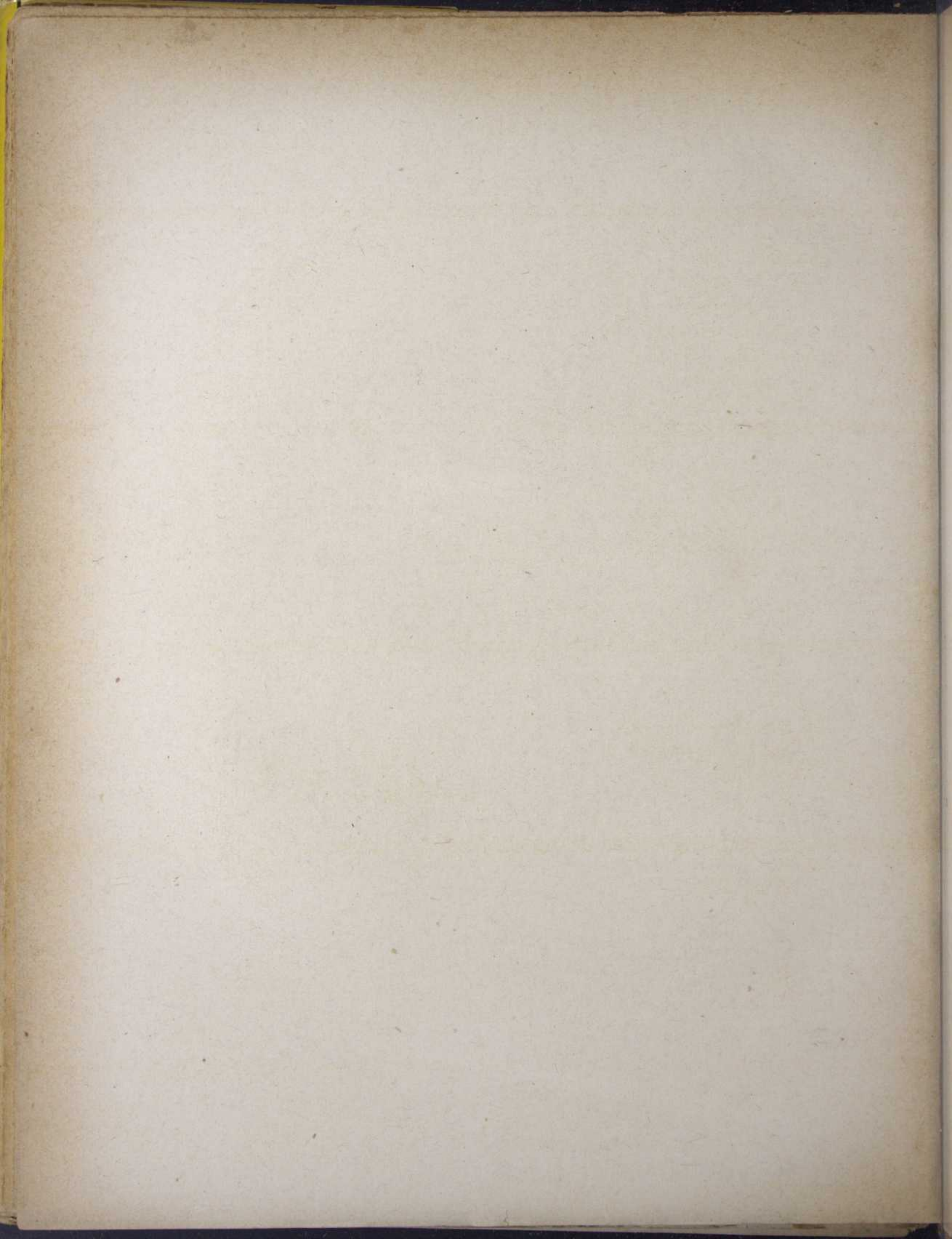
Dijimos que en Córdoba el escritor dejó aparte el fuero imaginativo, pero es evidente

que no pudo renunciar en absoluto a tal tendencia. En efecto, encaró algunas ponencias tan prolija y rigurosamente como si la profesión de escritor constituyera una realidad en el país. Fué, en parte, el tributo pagado a la fantasía por quienes están familiarizados con ella, pero esto mismo ennobleció las discusiones, despojándolas de toda intención egoísta e inmediata. Pues el Congreso de Córdoba aportó conquistas y mejoras gremiales cuyas ventajas efectivas, sin duda, pertenecen al futuro, pero esa suma de experiencia, esa complicada estructura de protección corporativa, perfeccionará el régimen legal vigente, aunque sólo será provechosa cuando el escritor argentino adquiera entre nosotros una auténtica significación social. No saldrán beneficiados los asistentes a este Congreso sino los escritores de las generaciones venideras cuyos libros les permitan vivir con decoro profesional, tal como ocurre en Europa y Norte América. Es decir, sin el socorrido recurso: periodismo o burocracia.

Para que esos beneficios sean accesibles alguna vez, el Segundo Congreso de Escritores continuó el programa y la orientación del primero, procurando evitar los defectos propios del ensayo inicial: el de 1936 ostentó en el distintivo la efigie de José Hernández y el que acaba de celebrarse la de Leopoldo Lugones; éste fué desde hace un cuarto de siglo uno de los propulsores más tenaces de la agremiación; en cuanto al autor de *Martín Fierro*, le corresponde la protesta inaugural por despojo de derechos, a causa de las ediciones clandestinas de su poema.

Muchos escritores que nunca se habían visto fueron puestos en contacto cordial gracias al Segundo Congreso de Córdoba, con lo cual éste logró una de sus finalidades y no de las menos significativas. El calor de ese conocimiento permitió que los debates se desarrollaran dentro de un orden constructivo y en un ambiente de buena voluntad. Ningún delegado opuso actitudes irreductibles, siendo unánime el deseo de eludir las controversias ociosas y el estéril verbalismo. Pero dicha disposición de ánimo, sobre todo, tuvo la virtud de desvanecer prevenciones localistas, determinando una de las jornadas más eficaces del Congreso: la creación de las seccionales de la Sociedad Argentina de Escritores, sin desmedro de las autonomías ni de la acción que depende del organismo central.

La asamblea de Córdoba no fué una academia para aprendices de parlamentarios, aunque no faltó quien quiso transformarla en un liceo de sofistas. Este pintoresco episodio de demagogia reaccionaria se produjo en la última sesión. Alguien invocó la libertad de pensamiento en favor de un profesor cordobés que fué separado de la cátedra precisamente por negar ese principio. La lentitud provinciana del extraño congresista conspiró contra tal maniobra sorpresiva cuyo éxito exigía menos énfasis y más vivacidad. Setenta y tantos votos contra siete demostraron que no se debe confundir un congreso de escritores con un jardín de infantes...



INDICE

	Pág.
La paradoja de la mentira, por <i>Nicolás Berdiaeff</i>	7
Dos poemas, por <i>Silvina Ocampo</i>	19
Angerona, por <i>Denis de Rougemont</i>	25
Evolución y crisis en el arte contemporáneo, por <i>Julio Rinaldini</i>	29
La antropología filosófica y su problema, por <i>Carlos Astrada</i>	40
Las siracusanas o las fiestas de Adonis, por <i>Teócrito</i>	53

NOTAS

Joyce y los neologismos, por <i>Jorge Luis Borges</i>	59
A propósito de Freud, por <i>Patricio Canto</i>	62
LOS LIBROS: Pío Baroja: "Laura o la soledad sin remedio", por <i>Ramón Gómez de la Serna</i>	66
Alfonso Reyes: "Capítulos de Literatura Española", por <i>Enrique Anderson Imbert</i>	70
"El Pensamiento vivo de...", por <i>Francisco Ayala</i>	72
"A Shakespeare anthology". George S. Terry: "Duo- decimal arithmetic", por <i>J. L. B.</i>	75
Henri Lefebvre: "Nietzsche, suivi de Textes Choisis", por <i>Roger Caillois</i>	77
MÚSICA: Un camino cerrado: el folklore, por <i>Vicente Salas Viu</i>	80
Manuel de Falla, por <i>Andrés L. Caro</i>	87
CRÍTICA DE ARTE: Salón de Artes Plásticas. Exposición Raquel Forner, por <i>Julio E. Payró</i>	89
CALENDARIO	95

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

cocina eléctrica cocina PERFECTA



La COCINA ELECTRICA es la más cómoda, económica e higiénica. Permite preparar rápidamente y con éxito, cualquier plato o postre. Deja más tiempo libre a la dueña de casa. Evita el humo, el hollín, las cenizas... Funciona con sólo dar vuelta una llave. Su consumo goza de una tarifa especial, reducida.



COMPAÑIA ARGENTINA DE ELECTRICIDAD S. A.

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 812

y Sucursales en Capital y Provincia

U. T. 35, Libertad 3001



FUNDADO EN 1822

EL BANCO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

ofrece los servicios de su sección

ADMINISTRACION DE PROPIEDADES

la que además de la función inherente a su especialidad, se ocupa de la colocación de dinero en hipoteca por cuenta de terceros, de los cobros de pensiones y jubilaciones, etc. Atiende tanto a los propietarios radicados en ésta, como a los que se ausentan del país.

CASA MATRIZ - LA PLATA
AVENIDA ING. LUIS MONTEVERDE 726

CASA CENTRAL - BUENOS AIRES
CALLE BME. MITRE 451-457 - SAN MARTIN 241-253

84 SUCURSALES EN LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES
10 AGENCIAS EN LA CAPITAL FEDERAL

BOOKS ABROAD

REVISTA TRIMESTRAL DEDICADA A COMENTAR LOS LIBROS
PUBLICADOS EN TODO EL MUNDO

EDITADA POR ROY TEMPLE HOUSE AND KENNETH C. KAUFMAN

Para el estudiante de literatura universal, para el lector interesado en las corrientes intelectuales de Europa, Sud América y Asia, *Books Abroad* presenta un informe atractivo de libros publicados corrientemente en otros idiomas fuera del inglés. Contiene además un índice indispensable de las publicaciones de todos los países y artículos de crítica firmados por destacados hombres de letras de todo el mundo.

"Considero esa publicación de sumo interés, pues que trata quizá del único esfuerzo en ese sentido realizado en el mundo entero". — ARTURO CERRETANI, Buenos Aires.

"Aprecio en todo su valor esa interesantísima publicación que Vd. dirige, y la considero de gran utilidad para el lector estudioso". — J. SAMET, Buenos Aires.

Tarifa de suscripción: \$ 2 dólares por año o 3 dólares por dos años.
Número suelto 0.50 dólar cada uno.

DIRÍJASE A: CIRCULATION MANAGER BOOKS ABROAD
UNIVERSITY OF OKLAHOMA PRES — NORMAN, OKLAHOMA, U. S. A.

HEMOS

adquirido

PRESTIGIO

como impresores de libros

Esta consagración no solamente se debe a la pulcritud y perfección, ya indiscutible, de cada obra que sale de nuestras prensas, sino también al excelente servicio y colaboración que prestamos a los autores. Para ello contamos con verdaderos artistas egresados de las más importantes escuelas del libro, y con un cuerpo de expertos correctores que poseen vasta erudición y amplios conocimientos técnicos. Disponemos asimismo de una gran maquinaria moderna, con un sinnúmero de implementos mecánicos y un surtido enorme de tipos procedentes de las mejores fundiciones del mundo, lo cual nos permite adaptar con toda justeza la letra adecuada para cada obra, según su índole.

Nuestra organización perfecta en sus más mínimos detalles CON MAS DE TREINTA AÑOS DE EXPERIENCIA, EN CONSTANTE SUPERACION AL SERVICIO DEL LIBRO, nos permite producir las mejores ediciones a precios sumamente moderados.

ANTES DE IMPRIMIR SU OBRA
CONSULTENOS

IMPRENTA LOPEZ

al servicio del libro

PERU 666 • BUENOS AIRES
TELEFONOS: 33, AVENIDA 5261 y 6917

EDICIONES SUR

Los católicos, la política y el dinero

por

PIERRE-HENRI SIMON

Libro en que se afrontan con la mayor claridad y valentía los deberes y las responsabilidades del catolicismo frente a los intereses de la política y del dinero.

• (\$ 2.50 m/n.)

VIAJE OLVIDADO

por

SILVINA OCAMPO

Imaginación y lirismo, novedad y gracia de expresión se alían en las páginas de este primer libro, auténtica revelación de un valor nuevo en las letras argentinas.

• \$ 2.— m/n.

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ACABA DE PUBLICAR:

Cristal del Tiempo

EMIL LUDWIG: TRES DICTADORES... Y UN CUARTO \$ 2.50

Una nueva colección: Los Inmortales

BRILLAT-SAVARIN: FISIOLÓGIA DEL GUSTO \$ 3.50

Ciencia y Vida

ALBERT EINSTEIN y LEOPOLD INFELD: LA FÍSICA, AVENTURA DEL PENSAMIENTO \$ 6.00

Biblioteca del Pensamiento Vivo

JULIAN HUXLEY: EL PENSAMIENTO VIVO DE DARWIN.
ARNOLD ZWEIG: EL PENSAMIENTO VIVO DE SPINOZA.
Volúmenes encuadernados, con retratos. Cada uno \$ 3.00

Biografías Históricas y Novelescas

GEORGE SOLOVEYITCHIK: POTEMKIN, EL FAVORITO DE CATALINA DE RUSIA \$ 4.00

Grandes Novelas de Nuestra Epoca

FRANZ KAFKA: EL PROCESO \$ 3.00

Azul y Blanco

ÁLVARO MELIÁN LAFINUR: BUENOS AIRES. Imágenes y Semblanzas \$ 3.00

Biblioteca Contemporánea

JACINTO GRAU: EL CONDE ALARCÓS, EL CABALLERO VARONA \$ 2.00

ROBERTO J. PAYRÓ: DIVERTIDAS AVENTURAS DEL NIETO DE JUAN MOREIRA \$ 2.00

Las Cien Obras Maestras

HORACIO: ODAS Y EPODOS \$ 3.00

RACINE: ANDRÓMACA, BRITÁNICO, FEDRA, ESTER \$ 3.00
(Volúmenes encuadernados en tela.)

Biblioteca Filosófica

ANGEL VASSALLO: ELOGIO DE LA VIGILIA \$ 2.00

JORGE BERKELEY: TRATADO SOBRE LOS PRINCIPIOS DEL CONOCIMIENTO HUMANO \$ 3.50

Pida nuestro nuevo catálogo. - Adquiera estos libros en todas las buenas librerías o en:

TACUARI 483

EDITORIAL LOSADA, S. A.

BUENOS AIRES

SUR

SUMARIO DEL Nº 61

LA GUERRA

VICTORIA OCAMPO: Vísperas de guerra ☆
FRANCISCO ROMERO: Los límites de la teoría
☆ *JORGE L. BORGES*: Ensayo de imparcialidad ☆
E. GONZÁLEZ LANUZA: Posición del escritor
frente a la actual guerra europea ☆ *RAFAEL PI-
VIDAL*: La balanza y la espada ☆ *E. ANDERSON
IMBERT*: Hitler corre el amok ☆ *PATRICIO
CANTO*: Los intelectuales y la guerra europea ☆
TESTIMONIO FRANCÉS ☆ *JEAN CAZAUX*: La
guerra en las conciencias ☆ *A. M. PETITJEAN*:
Condición del reservista ☆ *ROGER CAILLOIS*:
Naturaleza del hitlerismo ☆ *TUCÍDIDES*: Oración
fúnebre de los atenienses ☆ DOCUMENTOS ☆
Contestaciones a una carta de Miguel Ozorio de
Almeida

Algunas publicaciones de SUR

SIR A. S. Eddington

LA NATURALEZA DEL MUNDO FÍSICO

Conde de Keyserling

DEL SUFRIMIENTO A LA PLENITUD

Alain Fournier

EL GRAN MEAULNES

Luis Emilio Soto

CRÍTICA Y ESTIMACIÓN

Eduardo González Lanuza

LA DEGOLLACIÓN DE LOS INOCENTES

León Chestov

LAS REVELACIONES DE LA MUERTE

Pierre-Henri Simon

*LOS CATÓLICOS, LA POLÍTICA Y EL
DINERO*

Roger Caillois

EL MITO Y EL HOMBRE

S U M A R I O

NICOLÁS BERDIAEFF: La creación de la mentira ☆ *SILVINA OCAMPO*: Dos poemas ☆ *DENIS DE ROUGEMONT*: Angerona ☆ *JULIO RINALDINI*: Evolución y crisis en el arte contemporáneo ☆ *CARLOS ASTRADA*: La antropología filosófica y su problema ☆ *TEÓCRITO*: Las siracusanas o las fiestas de Adonis ☆ NOTAS ☆ *JORGE LUIS BORGES*: Joyce y los neologismos ☆ *PATRICIO CANTO*: A propósito de Freud ☆ LOS LIBROS por *Ramón Gómez de la Serna*, *E. Anderson Imbert*, *Francisco Ayala*, *J. L. B.* y *Roger Caillois* ☆ MÚSICA ☆ *VICENTE SALAS VIU*: Un camino cerrado: el folklore ☆ *ANDRÉS L. CARO*: Manuel de Falla ☆ CRÍTICA DE ARTE ☆ *JULIO E. PAYRÓ*: Salón de Artes Plásticas. Exposición Raquel Forner ☆

CALENDARIO

N O V I E M B R E D E 1 9 3 9



H0006493

S1CJ.14.4.