

# SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE  
VICTORIA OCAMPO

JULIO DE 1941

AÑO X

BUENOS AIRES



# S U M A R I O

G E O R G E S   B E R N A N O S

*CARTA A LOS INGLESES*

J U A N   R A M Ó N   J I M É N E Z

*ESPAÑOLES DE TRES MUNDOS*

A N D R É   M A L R A U X

*EL CAMPO DE CHARTRES*

F E R N Á N D E Z   M O R E N O

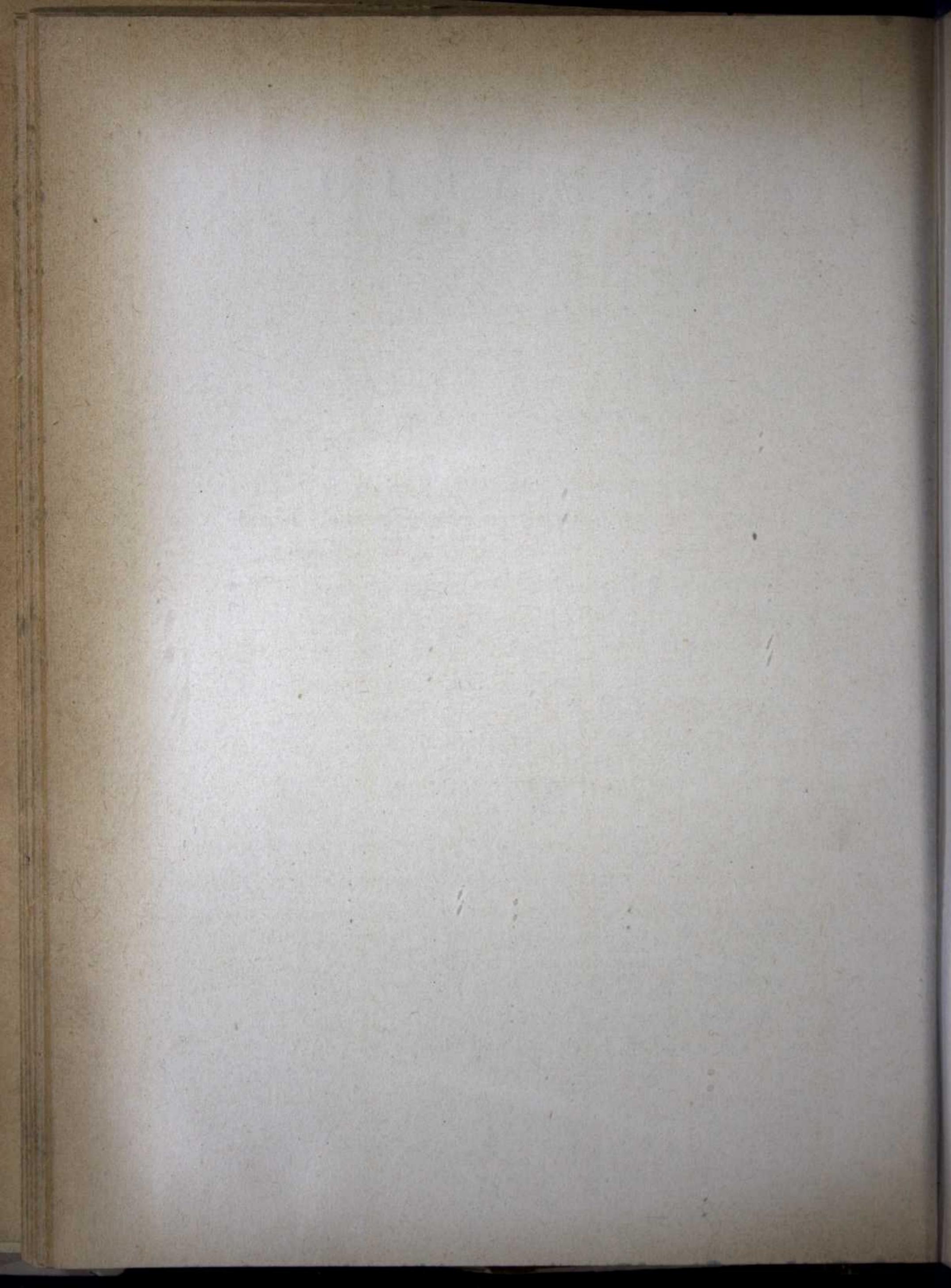
*SONETOS DE LA PENUMBRA*

R A F A E L   D I E S T E

*PEQUEÑO DISCURSO ACERCA DE  
PINTURA, CON EL EJEMPLO DE  
UN PINTOR: COLMEIRO*

C R Ó N I C A S

CRÓNICAS ☆ *Robert Weibel-Richard*: Denis de Rougemont ☆ *Guillermo de Torre*: Actitudes poéticas ante la realidad ☆ NOTAS ☆ LOS LIBROS por *Raimundo Lida*, *María Victoria Prati* y *Eduardo González Lanuza* ☆ CRÍTICA DE ARTE por *Julio E. Payró* ☆ *M. V. P.*: Aparición de "Lettres Françaises".



## CARTA A LOS INGLESES <sup>1)</sup>

No me cuesta escribiros una vez más, Ingleses, porque esta carta es, al igual que mi carta anterior, un mensaje perdido, lanzado a un porvenir que no conoceré, lanzado al porvenir como al viento y al mar. Si creyera que hoy podéis escucharme, Ingleses, Ingleses vivientes, no caería ciertamente en el ridículo de pretender escribirme con un pueblo, no le daría este inútil trabajo al lector. Pero llegará el día, lo sé, llegará el día en que algún joven de vuestra raza, que sin duda no ha nacido aún, encontrará por azar estas páginas muertas y su mirada las volverá a la vida, porque habrán ellas conmovido su corazón.

¡Ingleses, Ingleses! Todos nosotros hemos pecado contra la infancia, todos nosotros hemos hecho un mundo ávido y feroz, seco y frío, en donde el genio de la infancia no puede dar su flor ni su fruto, un mundo en donde la infancia es estéril y la vejez monstruosamente activa y fecunda. ¡Ingleses, Ingleses! No sonriáis de nuestra desgracia: por ser más indigna y vergonzosa no corre menos el riesgo de ser un día la desgracia de la humanidad entera, el castigo universal de

<sup>1)</sup> Segunda de una serie de tres cartas que aparecerá próximamente en volumen. La primera se publicó en *The Dublin review*.

una culpa común. No somos un pueblo hipócrita, no sabemos escon-  
der nuestras miserias. Todos traicionaron la infancia, pero la explo-  
taban, explotaban en ella el signo sagrado, se decían jóvenes, habla-  
ban en nombre de la juventud. ¿Quién osaría en estos momentos mi-  
rar de frente a la infancia alemana, ese cruel enano? ¿Qué ha hecho  
Mussolini de la infancia italiana? En cuanto a la infancia española,  
hace seis años que lame sangre fresca en una escudilla; tuvo a Tor-  
quemada por nodriza; al nacer, sorbió de sus tetillas negras. Sí, todos  
traicionaron la infancia, pero al menos nosotros la hemos renegado pú-  
blicamente. Francia se ha dado públicamente al anciano, a la senec-  
tud, al espíritu de la senectud. La nación más joven, la que más reía  
del mundo, se ha echado en la senectud por desesperación como si  
ya no se juzgara digna de otra clase de muerte. El Anciano se cree  
su dueño, pero la historia dirá que ha sido su juguete y que su joven  
presa lo tiene prisionero. Ella le ha hecho encarnar la vergüenza que  
no se atrevió a tomar para sí en la hora de la angustia máxima. Puso  
en ese anciano toda su vergüenza, como se vuelca aceite en un odre de  
cuero, y, llegado el día, a la primera coyuntura favorable de su des-  
tino, olvidará el Anciano y la Vergüenza al mismo tiempo.

Ingleses: tales palabras no deben sorprenderos. En el Mariscal  
Pétain no véis sino un viejo señor casi nonagenario, y tenéis por los  
viejos señores que ganan el record de la edad la misma admiración  
familiar que por no importa qué campeón, mezclada a ese respetuoso  
enternecimiento, casi filial, que también os inspiran las viejas posadas  
y los viejos árboles. Pero no juzguéis nuestros ancianos por los vues-  
tros. Un francés no tiene más remedio que permanecer joven toda

su vida. Aquellos de entre nosotros que envejecen, envejecen mal, porque envejecen demasiado pronto. Envejecen, entran en la senectud, se alaban de ser viejos a una edad en que los vuestros todavía trabajan por conveniencia u obligación, y escapan del trabajo en el juego como antaño saltaban los bancos del aula para llegar más pronto al campo de fútbol o de cricket. Nuestra raza envejece mal precisamente porque Dios la ha marcado con el signo de la juventud, porque no puede envejecer sin renegar de sí misma, porque envejece como quien abjura. Ofrecemos al mundo las formas más mediocres, más solapadas, más virulentas de la vejez, porque ésta es primeramente en nosotros una disposición del espíritu, un consentimiento, un cálculo, una disciplina voluntaria, una especie de horrible ascesis. La vejez para nosotros es una carrera en la que se entra lo más temprano posible, un sistema, una religión. Ya os dije que la clase media francesa había formado en dos siglos un tipo de hombre diferente del tipo nacional, pero seguramente no me creísteis y no me creéis aún hoy. Pensáis que nuestra burguesía, a ejemplo de la vuestra, ha surgido legítimamente de la antigua, en tanto que la ha devorado como ha devorado todas las instituciones de la Monarquía. Y si pruebo lo que afirmo no habré de convencerlos más por ello y me diréis que se trata de viejas querellas que a nadie interesan, y que en dos siglos, cualquiera sea su origen, nuestra clase media ha tenido tiempo de sobra para incorporarse a la nación. Se ha incorporado, en efecto, pero —¡y esto os toca de más cerca, Ingleses!—no le sobraron dos siglos para constituirse una tradición e imponer al resto de los franceses una concepción nueva de la vida francesa adaptada a sus necesidades, a sus intereses, a sus pres-

tigios. Y digo que os toca de cerca, Ingleses, porque en nombre de esa moral particular se ha justificado el Armisticio y se justificará, mañana, la demisión de Francia.

Ninguna importancia verdadera tiene a mis ojos que tales palabras os escandalicen o no. Vuestro pueblo se escandaliza de muchas cosas, y por eso evita nombrarlas. El mío las nombra y, después que las ha llamado por su nombre, ya no las teme, ya no tienen fuerza para perjudicarlo. No comprender es el único escándalo para un hombre de mi raza. En tanto que no os hayáis esforzado lealmente en comprender el desastre de mi país permaneceréis en la injusticia, y si creéis haber cumplido con la más vieja nación de Europa desviando púdicamente los ojos de su desgracia, como de un espectáculo vergonzoso, "inconveniente", cometeréis una injusticia más grande que, tarde o temprano, será expiada. ¡Ingleses, Ingleses: estuvimos juntos en Munich! Os hemos decepcionado, pero dos años antes decepcionamos juntos al mundo. Os hemos traicionado, pero ya traicionamos juntos en Ginebra, en Shangai, en Barcelona, en Praga y en Tirana. El mundo estaba lleno de nuestras palabras de honor arrojadas al desecho antes de haber servido. La historia que hemos escrito juntos después del armisticio de 1918, con la sangre de cinco millones de hombres, no es de aquellas que los niños pueden leer, y correría el riesgo, si éstos comprendieran bien su sentido, de secar en ellos la fuente de la felicidad y romper el impulso de sus jóvenes vidas. Es una historia realista, Ingleses, quiero decir una historia de hombres maduros, y hasta tan maduros que ceden bajo el dedo como peras pasadas. ¡Oh, bien lo sé! Me responderéis que esta historia no ha descorazonado a vuestros he-

roicos muchachos, no los ha descorazonado de morir. Tampoco ha descorazonado a los nuestros de morir: los ha descorazonado de vivir, lo que no es la misma cosa. Los ha asqueado de sí mismos, ¿y qué inglés, desde que Dios ha creado esa clase de gente, se asqueó nunca de sí mismo? Nada puede asquearos de vosotros mismos porque todo os distrae desde la infancia: los juegos, los animales, la naturaleza, una moral simple y práctica hecha para servir inmediatamente, tan ajustada a la mano como el mango de un palo de golf. Para estar de acuerdo con vosotros mismos os basta que vuestra conciencia y vosotros frecuentéis el mismo club, leáis los mismos diarios, toméis el mismo té, practiquéis los mismos deportes y os atengáis a los mismos temas de conversación, severamente elegidos para no suscitar ninguna controversia, porque no deseáis en modo alguno convenceros uno al otro. Al día siguiente ¿qué os importaba Munich? ¿Qué os importaban esos “hombres culpables” que un libro acaba precisamente de denunciaros? Sus errores o sus crímenes en nada os conciernen, así como nada de vosotros les concierne a ellos. No hay lugar para pesares o remordimientos en un Imperio en donde todo debe hallarse en orden, cueste lo que cueste. Es necesario que las rutas imperiales estén netas. ¡Oh, Ingleses! Nosotros no mantenemos con nuestra conciencia relaciones tan corteses, no tenemos dormitorio aparte para encontrarnos tan sólo a la hora del *lunch* o del *breakfast* alrededor de una mesa irreprochablemente servida. Formamos, nuestra conciencia y nosotros, un matrimonio donde todo es común, lo mejor y lo peor, un matrimonio de gente pobre, insoportable para los vecinos, lleno de gritos, de reproches, de risas, de sollozos, en un prodigioso desorden que templó los corazones o los rompe

porque no es un desorden como cualquiera: es el desorden del amor. ¡Ay! Temo que tales palabras en modo alguno nos enaltezcan a vuestros ojos porque nada estimáis tanto como eso que llamamos “saber vivir”. Y nosotros, en verdad, no sabemos vivir, nunca tuvimos tiempo de aprender a vivir: es de la vida, por el contrario, que aprendemos todo diariamente con una especie de goce ardoroso y desgarrador del cual nos aliviamos por la risa, pues antaño reíamos como ningún pueblo había reído y nadie sabía el secreto de esa risa. Nuestra risa era un grito de libertad, nuestra risa era un grito de fe en el hombre, y la humanidad hizo bien en cerrar los oídos a esa risa, porque de haber estallado un día libremente, hubiera resonado con más fuerza que todas las marsellesas... Pero ¿a qué hablar de nuestra risa en un mundo tan estricto, tan duro, tan compacto, un mundo de hierro, soldado con oro en cada juntura, y del cual Dios mismo no podrá reír antes que los tiempos no se hayan cumplido —*ridebit in die novissimo?* ¡Ingleses, Ingleses: ambos somos responsables del mundo que hicimos! Éramos los dos pueblos más ricos y poderosos de Europa, éramos las dos Cristiandades más ilustres. Abundábamos en héroes, en santos, en mártires, y aquí y allá, por centenares, en catedrales arrodilladas con los brazos levantados y las manos unidas, tan puras que su sombra santificaba la tierra. Desde el siglo XIII pudimos aportar a los pueblos la justicia y la libertad. ¿Por qué nos gastamos en luchas fratricidas? En los tiempos en que la Italia simoníaca, toda podrida bajo su oro y sus brocados, hacía de la Ciudad Santa una caverna de ladrones, una cisterna de lujuria, renegasteis de la Iglesia en lugar de ayudarnos a salvarla, pusisteis vuestra mano en la mano del primer Hitler, os

asociasteis, sin tener siquiera la excusa de compartirla, a esa gran desesperanza estéril, a ese inmenso orgullo condenado a dudar eternamente de sí mismo y que, de siglo en siglo, hace de la fatal Alemania a la vez el mártir y el verdugo del género humano. Al mismo tiempo, oh Ingleses, vuestra defección ha estado a punto de encadenar la Iglesia a otra especie de monstruo: la Dictadura Clerical Española, el Terror Negro, toda la crueldad y la tristeza del Infierno, el odio del hombre ofrecido en homenaje al Dios hecho Hombre, la sangre del pecador substituída en el cáliz inefable a la sangre del Cordero que lo redime, Cristo sujeto al yugo de la Antigua Ley. En el curso de tres siglos la política de nuestros dos países no se inspiró nunca en una idea común; dejamos romper el frente de la Cristiandad y, perdido el sentido de la unidad europea cuyos fundamentos tuvo el siglo XIII el genio de asegurar, perseguimos la quimera de un equilibrio empírico con la esperanza de ser los únicos beneficiarios de su inestabilidad. Dejamos que se rompiera el frente cristiano, y los odios religiosos, el orgullo y la avidez de las iglesias enemigas, el fanatismo de los devotos, llevaron a su más alto grado de malignidad las combinaciones del maquiavelismo político tomadas a los *gangsters* del Renacimiento italiano. Participamos en vuestras revoluciones, vosotros en las nuestras, y no hay una llaga en el flanco de nuestras dos patrias en la que no hayamos vertido solapadamente aceite hirviendo y plomo derretido. Pero ¿a qué recordar ese pasado lejano? Es ya irreconocible en el presente, aunque en él se encuentra, ¡ay! hasta su última parcela se encuentra en el presente, porque nada se pierde de nuestras culpas. Hoy quisiera hablaros de un acontecimiento más próximo a nosotros. ¿Y cómo hablar?

Lo ignoro. Ingleses: Dios sabe que hoy no quisiera deciros nada de nuestra antigua victoria; apenas me atrevo a escribir su nombre. ¿Pero qué? Ese nombre pertenece a todo el mundo, todo el mundo lo ha utilizado, nuestra victoria ya no tiene nombre. ¡Qué importa! Quizá antes le dimos uno, pero temo que no fuera el verdadero aquel que habían elegido para ella, en su corazón, los ahora olvidados muertos... Y de pronto advierto una cosa, Ingleses: todos nuestros cementerios militares están en manos del enemigo. No tenemos dos millones de prisioneros, sino cuatro; no hay nada en ello que se preste a bromas... Yo no me permitiría hablaros de nuestra antigua victoria, Ingleses, si —pese a que la hayamos ganado juntos— creyera que nos ha sido realmente común. Pero eso no lo he creído nunca. ¡Oh, sin duda hemos pagado por ella el mismo precio, sangre y lágrimas! Pero me pregunto si tuvo la misma significación para nuestras conciencias. Hoy sabéis vosotros lo que es una guerra por el suelo, el hogar, la casa. Esta guerra es vuestra guerra. Nosotros simulamos compartir la guerra anterior con vosotros, nuestros viejos compañeros; sin embargo, en el fondo estábamos persuadidos que nos pertenecía exclusivamente: era nuestra guerra, la guerra de los muchachos franceses contra los militares profesionales, las gentes del oficio que se creen más vivos que los otros, pretenciosos... No faltaba otra cosa... Dejarse asustar por esos tipos. No, ¡basta de bromas! Ahora verán lo que es un hombre, ¡caray! Comprendedme: hablo en nombre de ellos y me disculpo por usar su lenguaje como si tuviera derecho, como si fuera lo bastante simple de corazón, pero al menos he servido con ellos, en el mismo rango, en el último rango; ellos me han hecho el honor de vivir y morir a mi lado

—no bajo mis órdenes; me han tratado de igual a igual, hemos bebido en el mismo vaso. ¡Oh, los he querido tanto! Con vuestros abrigados uniformes, vuestro correaje deslumbrador, vuestra curiosa chaqueta tan deportiva y vuestros cigarrillos de señorita, esos hombres os tomaban por niños bien, por *mylords*, por los jóvenes del castillo que vienen amablemente a dar una mano el día de la cosecha, y si les robabais sus gallinas, sentíanse más bien orgullosos. ¡Dios mío, me temo que todo esto os parezca muy vulgar! Pero no habéis escuchado, como yo, en la carretera de Péronne, a ese pálido y raquítico obrero de Aubervilliers, negro de mugre y de pólvora, con la espalda desgarrada por el trípode de la ametralladora, decir con voz ronca a la vista de vuestros hermosos escoceses tendidos en la hierba: “¿No es el colmo hacer parar las patas a fortachos semejantes?”, mientras escupía un grueso coágulo de sangre fresca. Y como yo lo mirara, agregó en seguida, para tranquilizarme: “No te aflijas, debe venir de la garganta; la caja es sólida”. Lo veía por vez primera. Nunca lo he vuelto a ver.

Sí, esa guerra era la guerra de ellos, y no me toméis por un demagogo. Bien sé lo que todos han hecho con las palabras cuya raíz griega es *demos*. De tal palo tal astilla, y es justo que habiendo sido inventadas por pedantes, esas palabras no hayan nunca servido sino a los mentirosos. Pero yo, precisamente porque no soy demócrata, ni demagogo, ni siquiera demófilo, tengo derecho de hablar honrosamente del pueblo de mi país. No dudo que un patriota americano, por ejemplo, ame tanto a su pueblo como yo amo al mío, pero ese pueblo no tiene misterios para él. Por orgulloso que esté del puente de Brooklyn, no puede tener por esa obra maestra de la técnica el sentimiento que me inspira

la Catedral de Chartres. El pueblo francés no sólo es para mí el conjunto de trabajadores manuales de todo origen, de toda raza, de donde la burguesía recluta sus elegidos. Es eso, sin duda, pero también es otra cosa. Es la antigua Francia siempre viva bajo mis ojos, es el instrumento inestimable, la preciosa materia humana con la cual nuestros reyes hicieron poco a poco mi país, es la antigua Francia misma, os digo, y hasta en sus culpas la honro como a tal, porque sus culpas son en realidad las culpas de sus indignos amos que pretenden servirse de ella. La única excusa de un caballero a quien su caballo echa por tierra es haber montado un caballo vicioso, y si ese pueblo fuera tarado, ¿cómo hubiera la Monarquía escrito con él una historia tan magnánima?

Esa guerra era su guerra. Por necesidades de propaganda, los literatos habían inventado la fórmula "militarismo prusiano" y él la adoptó, a falta de otra, pero transfiguró su sentido. Esa guerra era su guerra. ¿Qué podía pensar de ella un obrero de Birmingham o de Manchester, un minero del País de Gales, un pescador de Yarmouth, un granjero del condado de York?... Imagino que ninguno pensaba gran cosa, salvo que el Imperio estaba amenazado, las rutas marítimas en peligro y cada inglés herido gravemente en sus intereses y en su dignidad de inglés. Les hubiera parecido preferible que la flota por sí sola asumiera esta tarea, porque la conscripción, en principio, menoscaba las conciencias. Pero, en fin, puesto que hay que ir a la guerra, que se vaya. A su Majestad se le antoja. He aquí las razones de un pueblo opulento, seguro de la perennidad de sus instituciones parlamentarias, de la solidez de la libra esterlina y de la benevolencia de

Dios. Mas precisamente nuestro pueblo no estaba en modo alguno seguro de sus instituciones ni de sus banqueros, ni, menos aún, de la benevolencia de Dios. Desde hace cien años y más, nuestro pueblo se preguntaba ansiosamente en qué habían podido servirle sus revoluciones legendarias y si en realidad había liberado al mundo, como se lo afirmaban sus demagogos. Gustoso concedía que los demagogos exagerasen, pues no se deja engañar fácilmente por sus alabanzas; experimenta por esta clase de gente la misma cordialidad jovial y sin un ápice de estima que muestra, por ejemplo, hacia las prostitutas. Que el mundo no esté liberado aún, ¡de acuerdo! Pero que el pueblo francés haya recibido la misión de echar por tierra a los tiranos, ¡sobre eso no le cabe duda alguna! La Historia lo escribe, la Marsellesa lo canta... Sí; sobre ese punto, al menos, los demagogos no habían mentido. Desgraciadamente ¡ay! existen tiranos por todas partes, sin contar aquellos que brotan del mismo lugar en donde yacen los otros. La burguesía denuncia al noble, el incrédulo al cura, el cura al incrédulo, y, después que todos han hecho cuanto pueden, quedan siempre viudas sin pan, chicos sin madres y aguaciles para rematar los muebles de los humildes. Oh, sin duda hay injusticia en todas partes, y nuestro pueblo es un pueblo demasiado viejo, un pueblo demasiado cargado de experiencia, y de buen grado se resigna a una parte de injusticia como se resigna a la enfermedad, a la fealdad, a la muerte. Pero ha observado también, desde hace mucho, que hay injusticias superfluas, desprovistas de sentido, injusticias que a nadie sirven, ni a quienes las cometen, y —como supone no creer en el Diablo— se inclina mucho a pensar que en alguna parte del mundo debe encontrarse la oficina tenebrosa en

donde así se conspira gratuitamente, por tontería o malicia, contra la paz del género humano. Víctor Hugo acusaba a los reyes y a los sacerdotes. Pero hay buenos curas de barrio, y hay también buenos reyes, buenos zares a los que se va a aplaudir con la familia en la estación del Bosque de Bolonia... ¿Qué podría daros la idea, Ingleses, de un pueblo abandonado desde hace ciento cincuenta años, no a las luchas de partidos —pues nuestros partidos no están organizados como los vuestros— sino a ese caos de programas, de fórmulas, a esos grupos precarios e inestables que favorecen todas las empresas de los bajos intelectuales ambiciosos? Los tartufos de Derecha, enfurecidos por la repulsión que inspiran sus personas y no sus principios, como quisieran hacérselo creer, pretendían entonces —como pretenden ahora— deducir la profunda desmoralización de nuestro pueblo del gran número de esos impostores políticos: en tanto que los explotadores de conciencias pululan entre nosotros precisamente porque la conciencia francesa les suministra una materia sana y nutritiva, pues los buenos sentimientos son de más provecho que los malos, y si bien la generosidad es menos fácil de explotar que el egoísmo o el odio, rinde cien veces más. Los parásitos de la justicia social sólo prosperan entre conciencias magnánimas y mueren demasiado pronto entre conciencias secas o podridas. Francia, en 1914, no estaba seca ni podrida. Sentíase engañada, eso es todo —engañada, pero no decepcionada—, engañada, o mejor dicho traicionada, traicionada, o mejor dicho burlada, burlada en nombre de sus propios principios, de su inmortal divisa, en un mundo no consagrado a la Libertad, a la Igualdad, a la Fraternidad sino al Dinero y al Provecho. Engañada, traicionada, burlada hasta en la ad-

miración que ese mundo seguía sustentándole por costumbre y que ella sentía fingida, cuya ironía percibía muy bien. Pero ¿dónde se originaba la traición? ¿Dónde estaba el traidor? ¿Quién desviaba de ella, solapadamente, el corazón de los hombres?... Y de pronto ese pueblo sabe una tarde, por los diarios, a la hora del aperitivo, que el emperador Guillermo acaba de declararle la guerra en nombre del Militarismo Prusiano, a fin de terminar de una vez por todas con la Revolución Francesa.

Esa guerra era su guerra. Pero nuestra Paz no ha sido su Paz. Esa guerra ha sido la guerra de ellos y la hicieron como hacían todo, con la misma aplicación astuta y la pasión de la obra sólida terminada, terminada hasta en sus menores detalles, perfecta en lo que se ve y más aún —de ser ello posible— en lo que no se ve o que sólo advierte la mirada de otro hombre del oficio. Esa guerra era la guerra de ellos y la hicieron con amor. ¡Oh, Ingleses: bien sé que aquí no habréis de comprenderme! Ellos amaron su guerra y no lo sospechaban; yo no hubiera osado nunca decírselo de frente, pero ahora lo digo, entrego el secreto que no me confiaron pero que ellos mismos dejaban transparentar y que aclaraba su vida humilde, su agonía humilde, su muerte humilde. Y si me objetáis que los que sobreviven de entre ellos leerán hoy estas líneas sin comprenderlas, al igual que vosotros, os responderé que su testimonio no es admisible porque no son los mismos hombres, no han sobrevivido a su grandeza, y ¿quién los ayudó nunca a sobrevivirse? Ingleses: hicieron esa guerra con amor, la amaban. Os lo ruego: no me hagáis decir, como se escribía entonces en los diarios, que rehusaban su permiso de convalecencia para volver más pronto a las

trincheras; lo tomaban sin vacilar e incluso se servían de complicadas artimañas para prolongarlo furtivamente. Amaban su guerra maldiciéndola, como amaban de instinto no importa qué trabajo que exigiera toda la destreza y toda la paciencia de sus manos, de sus brazos; amaron su guerra como el tejedor ama la fina tela que gasta sus ojos, como el vidriero ama el hueco tallo que le roba el aliento, como el labriego ama un suelo firme, elástico, que a cada gran golpe hace temblar el mango de su azadón. Esa guerra era la guerra de ellos porque la encontraban lenta a pedir de boca, porque descorazonaba a los aficionados, porque era un trabajo de ajustamiento, a la medida de sus capacidades. Le concedieron su lenguaje. Decían: “Se resistirá”, “Los tendremos”, como si se tratara de arrancar una viga de hierro, desarraigar un gran tronco rebelde. Esa guerra era la guerra de ellos. No entraron de buen grado, ni adelantaron en una hora el encuentro que fijaron las oficinas, pero, una vez la cosa decidida, pesaron cuidadosamente el pro y el contra, avaluaron los gastos, sopesaron los peligros. Todo estaba ordenado en sus cabezotas, y les importaba un comino lo que sobre el particular podían decir los diarios de gran tirada y los oradores. Algunos meses antes la mayoría de entre ellos protestaba contra la esclavitud militar, los brutos galonados, los armamentos y, perfectamente capaces de hacerse matar por nada, por el placer de fastidiar a un cabo o de asombrar a un compinche, o de ganar una apuesta hecha en el cafetín, creían ingenuamente que se burlaban de la gloria. Hacían la guerra a la guerra: he aquí cómo se representaban la cosa; le ajustaban las cuentas a la guerra, demostraban que ciudadanos conscientes, muchachos libres, pueden terminar con la guerra. Habían llegado insensiblemente

a quererla, porque se la habían conquistado a los militares, porque la habían arrancado de las manos militares. Y tenían bajo su cuerpo a esta hermosa muchacha ardiente que desde hacía siglos servía al placer de los déspotas; habría de arañar y morder, ¡qué importa! A pesar de todo, le harían un hijo y más tarde se diría de ellos —pues no tenían la esperanza de sobrevivir a la boda—: son esos hombres quienes preñaron la guerra con una victoria como nunca se vió, una victoria antimilitar, una especie de victoria inocente, una victoria concebida sin pecado.

Comprenderéis que estas imágenes son mías, sólo mías; las he encontrado para vosotros, sólo para vosotros. En cuanto a aquellos de que hablo, habrían sonreído al oírlas: “¿De dónde diablos sacas todo eso?”, me habrían dicho. “Es mucho más simple”. Y se hubieran quedado allí, y ese “mucho más simple”, ese profundo secreto de sus corazones honestos, no lo conocían: sólo la muerte se los revelaba. ¿Qué queréis que os diga, Ingleses? Os pido disculpas por hablar tanto del pasado. Pero quisiera haceros comprender cómo se ha perdido tanto honor, cómo tanto honor se ha perdido. Y si no basta decir que nuestra paz ha decepcionado al mundo, hay que saber a qué clase de hombres esta paz ha escarnecido.

Mayo 26 de 1941

*GEORGES BERNANOS*

# ESPAÑÓLES DE TRES MUNDOS <sup>1)</sup>

4

ALFONSO REYES

Lo conocí en la plataforma de un tranvía amarillo y morado de "Salamanca", Madrid, que cruzaba la Castellana por la Biblioteca. Subía yo adivinándolo y él me sonreía. Sí, su sonrisa, como luego siempre, en su pisito bajo de General Pardiñas, en su piso principal de Serrano, en el Centro de Estudios históricos, en la Embajada de Méjico, en mi misma casa, me recibió fina, tersa, subida a los ojos. Entonces ¿lo recuerdo bien? Alfonso Reyes usaba un bigotillo mejicano lacio y de curva caída que armonizaba con los cálidos ojos pillastres y los hoyitos de la mejilla, fuente de su sonrisa. El hombre breve y lleno era entonces todavía, y me parece que lo seguirá siendo, un niño travieso y ya un insigne veterano, en un joven propio. No dos caras distintas, una al pasado y otra al futuro, cogidas por la nuca como en lo clásico, sino dos en una y en fundición general esférica, giratoria, presente, con eje en la medula espinal. Doble, triple ser en instinto, sustancia gris, ansia y fomento de la existencia.

Hombre trino y uno Alfonso Reyes, superior de espíritu, diferencia, cultura, conciencia, despejo, tolerancia. Una cabeza entera. ¿Desde

<sup>1)</sup> Véase la primera serie (José Enrique Rodó, Antonio Machado, José Asunción Silva) en SUR, N° 79, pág. 7.

dónde venía, así preparado de lo ajeno, y de dónde le llegó lo diferente que él mismo le añadía, se incorporaba, se donaba? Bello caso de destino fatal resuelto. Tres razas por lo menos, sumadas en cuenta final. ¿Cuánto? Su prosa, su verso lo dirán a quien no lo conozca de vista. Las siete personalidades, la oblicua, la redonda, la recta, la picuda, la cuadrada, la horizontal, la vertical. Caminos indígenas españoles, mexicanos hacia lo total permanente. Y todos caminados por lo sumo, con entrega y con análisis, con profundidad y con alegría, con decisión y con serenidad, sin perder nada, ni una coma, del tránsito internacional y universal.

Alfonso Reyes, salvador de todo lo salvable. Buen ejemplo y buena amistad la de este sintetizador de Méjico; dejadores, generosos, llevadores de lo mejor y sin necesidad suplicada del recíproco diario; saboreador el amigo ejemplar de la segura verdad expresada o secreta. Y un castillo gracioso dondequiera que se pare, y una tienda de campaña, por si acaso, que lo libre anda fuera del castillo, en la intemperie mayor, donde brota la sencilla y más rica verdad. Llega al lugar necesario o gustoso, planta su receptor y su emisor y a dar y a recibir con entusiasmo. Oídlo ahora reír y cantar. (Estuvo serio). Nos tira por el aire caliente o yerto, fondo de valle, sierra o llano, las flores y las frutas de donde sea, oeste, norte, este, sur y la demasía en la encantadora estación que él hace total.

## 5

## NORAH BORGES

Envuelta en plumosas pieles plata (una camelia en sus mismas hojas, una paloma blanca en sus propias plumas) su tersa, delicada, curva blancura internacional, habló con medias palabras suaves, músicas, en

un argentino sutil y escapado. Habló poco y suficiente. Y se fué, sonriendo despacio, con su Guillermo, en el frío madrileño, sobre el difícil granito húmedo con otras palomas blancas, azules, cobres, negras, de la Cibeles.

Al verla esa vez única vi, como crías suyas, todos sus dibujos, flora y fauna humana de ojo maduro en tersa pulpa, también, delicada, curva y luminosa, mundo sobre aire blanco mayor; dividido sólo, como en estancias de cuerpo y alma, por finos paréntesis grises, con el sentido del ver, digo, como en agujeros quemados por estrellas redondas; caretas leves de carne, y el espíritu en la vista luceando misterioso negror vivo. Errante Norah en su propio nido con ruedas de alas, estrellas redondas que fuesen abejas, mariposas, la cercaban volando con ella, como a una Deirdre los pájaros, en enjambre general.

Norah Borges es ella misma lo mismo que lo son ciertas frutas, algunas flores (el caqui, la crisantema) que no pueden dejar de ser nacionales y son internacionales sin perder nada de su natividad. Argentina Norah Borges, aunque, como la crisantema y el caqui, pueda ser rusa, portuguesa, china, irlandesa, suiza, japonesa, española.

Ella ha visto un mundo, una vida, sin necesidad de telescopio ni microscopio; su mundo, cosa rara, y en él se está, se vive, va completando sus fases, igual que una llenita luna del sur del cielo, sin salir necesario. ¿Para qué, a dónde tiene que salir la luna, Norah? Eva mimosa y sensitiva de hoy, manzana ella misma, se ha dibujado por órbita su paraíso natural en el que todos los otros seres (flores, pájaros, jarros, estrellas, peces, frutos, escalas, panes) hasta hombres y niñas, niños y mujeres son, por armonía de cuerpo y alma, hermanitos de ella, de un secreto Francisco de Asís y, además, del mejor hombre, el fuertemente delicado por instinto o cultivo.

## NICOLÁS ACHÚCARRO

“La Aurora”, le puse yo cuando lo conocí (1902, laboratorio de Juan Madinaveitia y Luis Simarro, calle General Oráa, cerros, entonces, chopos solitarios y sierra libre, azul y nieve). Donde él entraba, parecía que entrara el primer sol, un sol primero universal, angélico diabólico, de todos los jóvenes orientes; con luces, rayos, lenguas de todos los buenos días. Y aunque a él le gustaba poco entrar como médico por la puerta, curaba, como el sol no médico, por las ventanas, con sus fatales rayos ultra.

Yo no sé qué había, hay siempre en él de borrachera, embriaguez rubia del espíritu en el cuerpo recibidor. Un champaña rosa y oro con sol fino de abril. Se ve que le está tocando en ardiente entusiasmo el centro del corazón, por algún sitio delicado y hondo, a la vida. Lleva como sangre ideal en sus manos sin fatiga eléctrica. El buho de Minerva vive bien en su hombro, hombrera gris descuidada, con algún pelo de su melena oro; pero con la luz en los ojos del canto de un canario belga o andaluz sin gayarrismo, a no ser irónico. (“Alado Gayarre”, le decía al pájaro amarillo, un buen maestro de Alcalá de Guadaira que intentó enseñarme a gorjear en mi adolescencia).

De todos sus viajes, patrias, idiomas, bailes, laboratorios, conciertos, alpinismos, libros, pinturas, conserva y lleva encima este internacional universal banderas de gracia y cultivo generales, que flotan al viento como cabelleras de mujer y diosa, premio simpático, cuando se echa cantando contra él. ¡Que no lo paren en su fuga! Si alguno lo pone amargo, le jura desde el vallado de su huída, en siete lenguas extran-

geras y una, auténtica, bilbaína. Alegre, dinámico, estático de pronto, inquieto y bueno Nicolás Achúcarro.

... Y ahora, un poco tocado de un secreto otoño prematuro, resol de no sé qué lado triste del mundo; fijo frente a su sonrosada fe, tiene algo de canario enfermo, chopo enfermo; pero a través de cuyas hojas de oro en fuga, alas en muda de oro ¿hacia dónde? siguiera siempre despuntando, aunque tal vez por ocaso, un sol mayor, más visible, más cercano, más astronómico, con rara inminencia de eclipse próximo; sol de verdad, de belleza y de sabiduría profundas y raras, con apariencia ligera de disco traslúcido... y serio. ¿Serio? ¿Ha dado una vuelta distinta el mundo, por este vasco libre? Algo le rinde de las siete virtudes amarillas, que antes le eran vicios verdes primaverales.

Parece que la aurora sin aurora, sin él, está pasando en él, sin él quererlo, dejándolo apartado y mudo de la punzada con encogido calambre, por una extraña, temida fase.

## 7

## ENRIQUE GRANADOS

Entró con abrigo doble, bufanda escocesa hasta los ojos, una manta pequeña en la mano, saltados los globos visuales, muy convexos, que veían, como los de Sócrates, media esfera; riendo bonachón con su bigotazo asiático palabras suaves y cariñosas, dejo catalán. Olvidado un momento del ambiente, me hablaba en un rincón de mi "Platerillo", que le gustaba, decía, por sensitivo e irónico. Periquet trajo entonces las canciones que había que traducir de prisa para el estreno de "Goyescas".

Era en Nueva York, 1916. Nieve y negro, calles de tubo, tiros de una inmensa total chimenea, en cuyo fondo, sótano todo, miriadas de

seres diminutos como insectos de microscopio, nosotros entre ellos, llevaran de un lado a otro colores nítidos y luces mates de todos los países, en fondos de extrañas coincidencias y disonancias. Ventanas con vida y muerte de cuadro de pintor, naturalezas muertas y vivas, otro museo de ventanas, todos los cuadros de todos los pintores del mundo. Y en todas partes (calles, parques, cuartos) los modelos de todos los cuadros del mundo, aun los más raros, con épocas y estilos superpuestos. Y muchos de nosotros saliendo de nuestros cuadros o hablando solos, como se habla en Nueva York, huyendo o queriendo llegar.

Enrique Granados tenía miedo, horror, esto se le veía en el alma y en el cuerpo; horror ¿de qué? de todo, todavía del mar, de Nueva York abstracto, del hotel, del teatro, de la gente. Su redonda bondad toleraba, pero ¡con qué angustia evidente sin posible disimulo! Lo oí tocar el piano, por la tarde, tímido, lejano, fino, como disculpándose y escondiéndose bajo aquella Ana Fitziu carnal, oronda y tembladera; aceptando luego a medias el aplauso sin creer merecerlo, mirando a otra parte, del lado de Pablo Casals eclesiástico y de la Argentina, vestida en la sala de maja grana.

La baraundada de Nueva York cogió a Enrique Granados y lo llevaba y lo traía, qué presagio, como el mar a un naufrago todavía libre. La ola sucia total lo dejaba aquí o allá, encima o debajo, lastimado o risueño. Un ciclón vertical me arrancó entonces mi sombrero de copa, se lo subió hasta un piso 50 de la estrecha calle y lo devolvió luego rápido y terminante, como un punto final, a una lata de basura. Y a Granados le cayó un ascua del elevado de carbón de la Sexta, entre la bufanda y el bigote. ¡Chamusquina! ¡Correr, huir (melodía) por aire o agua!

Por agua. Huyó al mar, su mayor angustia. “Si te persigue un león, échate al mar”. Siempre en el camarote, me dijeron. Se asomaba un momento a la cubierta, embozado para ver menos, se espantaba

de lo elemental y huía corriendo, como de lo monstruoso, adentro. ¿De qué huía? Y el Sussex fué torpedeado. Por miedo al mar, se echó Enrique al mar, con su Amparo. Todos los otros se quedaron arriba, no había peligro. Los vieron un momento, todos, desde lo alto, en una balsa de Caronte. Desaparecieron en una ola (él huyendo del horror; ella amante, fiel, seguidora, celosa de la ola, de la Venus fatal) para siempre.

*JUAN RAMÓN JIMÉNEZ*

# EL CAMPO DE CHARTRES

*Ofrecemos a los lectores de SUR un fragmento de la nueva novela que prepara André Malraux, cuya última parte está consagrada a la campaña de Francia.*

*Ya rodeado París, el ejército alemán marcha sobre la Loire. Los heridos franceses que va recogiendo, agrupados primeramente en las iglesias, son reunidos más tarde en la Catedral de Chartres.*

No reconozco la nave: los vidrios que han reemplazado los *vitraux* le dan proporciones desconocidas. Como los que me preceden, como los que me siguen, estoy fascinado por el suelo, cubierto de algo que creíamos no volver a ver nunca más: de paja. En la nave, repleta ya de heridos, tiemblan ante nuestros ojos unos soldados abriendo latas de conserva, otros bebiendo, un mostrador abandonado por la Cruz Roja cubierto de medicamentos y de vendas... Ni el hambre, ni la herida, ni la sed, nada es tan fuerte como la paja; hambrientos, heridos, todos se tiran sobre las gavillas.

Allá arriba, muy alto, veo juntarse las grandes nervaduras góticas. Desde mi herida hasta las caderas, mis piernas se vuelven un estípite voluptuoso y paralizado, después se disuelven, desaparecen —como en el campo de trébol, cuando esperábamos los tanques alemanes. A mi lado, un tirador argelino mira, hipnotizado, las moscas que van a posarse en su cara, está demasiado cansado para espantarlas, y sonrío a su paja. Atrás de mi cabeza, unas voces, cada vez más débiles, hablan de traición...

Un cosquilleo lancinante del pie me despierta: uno de los enfermeros prisioneros me está curando la herida. Se ha apoderado de las vendas, del algodón y del agua oxigenada de la Cruz Roja y, desde el Pórtico

Real (muy cerca de él nos hemos desplomado), atiende a los heridos, uno después de otro, aun cuando estén dormidos. Un deslumbrante sol de media tarde irrumpe por las altas ojivas; he dormido cinco o seis horas. Mis piernas han reaparecido, y me parece que podría caminar sin apoyo. Una paz de sanatorio descende de los grandes muros blancos. Me levanto sosteniendo mi bastón a dos manos delante de mí, como si me ayudara de un árbol. No camino tan bien como lo esperaba; en fin, camino. Ha vuelto la fatiga, una fatiga humana y pesada, pero no esa enfermedad de alucinados que nos hacía avanzar con las bocas abiertas como peces o apretar las mandíbulas... Y con la fatiga, el hambre.

Yo creía que estábamos más allá del hambre... Y sigo con la mirada, paralizado, a los prisioneros que abren sus latas de sardinas en la nave de Chartres. Parece que ahora no vamos a encontrar nada más para comer: ya hay varios miles de prisioneros. ¡Algunos de ellos conservan todavía botellas de aperitivo! He aquí a otros que vienen de afuera, mostrando golletes bajo las bombachas de golf, con senos extraordinarios en las camisas kaki. Avanzo, paso a paso (pero ¿quién camina aquí normalmente?). Franqueado el portal, vuelvo a encontrar el pequeño jardín provinciano del atrio, saqueado bajo el sol de verano. ¿No lo habíamos mirado cuando llegamos? ¿Ha sido transformado mientras dormíamos? Charcas de vino, frascos rotos, y por todos lados botellas de aperitivos con anchos marbetes: Pernod, Cinzano, Picon y tantos más; todos los despojos del más sórdido pillaje militar, entre los cuales se pasean los heridos, atentos a no apoyar sobre los cascos sus pies ensangrentados, recién vendados... Dos cafetines vecinos, abandonados, han sido saqueados por los prisioneros sanos. Yo he visto este pequeño jardín un mes antes de la guerra, con su profusión de pequeños claveles de la India toda sonora de velludos abejorros; los fieles salían de misa, el gran latido de la última campana se perdía al ras del suelo, imperceptible, cubierto poco a poco por el violín agudo de las avispas...

Un poco hacia atrás, los centinelas alemanes miran. La guerra. Me vuelvo. Encuentro otra vez la luz sorprendente en lugar de las profundidades submarinas, los rosetones vacíos, los vanos enormes reemplazando a los líricos reyes de baraja del crucero; mis ojos se acostumbran al boquete de luz que irrumpe allí donde estuvieron las pedrerías ilustres del árbol de Jesse. Estoy en la catedral de Chartres en construcción...

Quisiera dar una vuelta por la nave, pero en cuanto veo la paja me tumbo de nuevo sobre ella. Un soldado de caballería con acento campesino dice detrás de mí, pensativo:

—Entonces, ¿es esto, la catedral de Chartres?...

Vuelvo la cabeza:

—¿Qué es lo que te sorprende?

—No lo habría creído...

—¿No te gusta?

—No es que no me guste... Hay trabajo... Es grande... Es grande. Yo creía que sería diferente. Creía que sería diferente a las otras iglesias.

—¿Como la Torre Eiffel, por ejemplo? —dice un malicioso.

El campesino levanta su hombro vendado, hace una mueca, mira las nervaduras de piedra que levantan a cincuenta metros su encuentro solemne:

—Sólo que uno está bien, no se puede decir que no... Y además es sano. Lo que es curioso, es ver paja aquí, ¡como en una granja!

El soldado cierra los ojos. Pienso en la pequeña iglesia donde los médicos del ejército alemán nos examinaron bajo las enormes vigas; era una granja. Chartres también es una granja. Ni selva, ni templo, ni casa: toda catedral ha nacido de la granja, su gran nave se nutre de las más viejas fuerzas campesinas. El sosiego que trae a tantos heridos, a tantos rapaces incrédulos, es porque los envuelve en todos sus siglos confundidos en el calor milenario de esta paja sobre la cual están todos ellos acostados, sin sueños.

Los soldados alemanes pasan, hablan en voz alta, y las miradas de los que no duermen los siguen: ¿Nos concernirá a nosotros lo que dicen? En este mundo del que toda información ha desaparecido, cada alemán es un oráculo. Escucho: “En Bamberg, como si dijeras aquí, a la izquierda de la catedral, conozco, viejo, ¡un pequeño camisero! un comerciante que...” Para mí, las catedrales son el Occidente. La tierra de los hombres blancos, la de nuestros enemigos y la nuestra. ¡Qué miseria! Volver a encontrar la parte fraterna de los hombres entre los llamados de los heridos y el ruido de las botas alemanas que se alejan!...

Despertadas por este pasaje, las informaciones circulan de nuevo.

—Parece que el armisticio ha sido firmado... Están desmovilizando, pero todas las usinas de guerra van a seguir trabajando contra los ingleses...

—Pétain ha sido muerto por Weygand, en pleno consejo de ministros.

—El Comandante de la plaza ha pasado hace un instante. Yo comprendo un poco el alemán; dijo que había un millón y medio de prisioneros... Jarana general: ¿por qué no diez millones?...

Risas y rumores cesan de golpe; cerca del portal, dos heridos se han levantado, y en seguida diez, cincuenta; y todo el grupo traqueteando, cada uno adelantándose a proteger su herida, vacilante, prendiéndose al más próximo, procura correr hacia el mostrador de la Cruz Roja.

Apoyados sobre los codos, todos los heridos acostados siguen con la mirada ese grupo que engrosa a cada paso. Cada uno sabe lo que le parece haber oído, pero guarda avaramente ese secreto que los liberaría a todos de su más dolorosa angustia. Al fin una voz, y en seguida diez, cien voces cascadas de heridos aúllan: “¡Muchachos, podemos escribir!”.

El grito suena en las bóvedas acostumbradas a la esperanza, y a treinta metros ya no es más que un llamado confuso. Mi vecino —también tanquista, herido en el hombro— y yo nos precipitamos como dos

cangrejos enredados. Sobre el mostrador, vigilado ahora por tres suboficiales prisioneros, ya hay decenas de cartas tiradas en montón: Arriba, en un cartel, el modelo de lo que está permitido escribir: *Estoy prisionero. Estoy herido. Me siento bien. Estoy bien tratado. Afectuosos recuerdos. Tachar las menciones inexactas. No dar dirección. No cerrar el sobre.* Ya no queda más papel, ni más sobres. En un tumulto confuso en el que aúllan sordamente los heridos, en el que se mezclan las preguntas absurdas y los pedidos rabiosos de sobres (“¡Un pedazo de papel, eso se encuentra siempre!”), volvemos a nuestros lugares. A mi vecino, un artillero que ha conservado su mochila, le quedan cuatro sobres, pero no tiene papel. El tanquista, iluminado, desaparece rengueando, en dirección a un entrevero que no cesa de aumentar, vuelve con un prospecto de tintura de iodo que cortamos en tres; y escribimos en grandes letras, con el lápiz del artillero, sobre las pequeñas letras del prospecto. Mi libreta sirve de carpeta y escribimos de pie para no tener que levantarnos de nuevo. “*No cerrar el sobre*”. ¡El artillero ha cerrado el suyo! El último de los cuatro que había debe permanecer sagrado. Un vecino que todavía conserva una cantimplora de agua se la pasa, la mirada vigilante; el sobre está otra vez abierto. Cuando, terminada la operación, levantamos los ojos, la noticia ha llegado hasta el coro. Y, de un extremo a otro de la catedral, alucinados de nuevo, ceñudos, temiendo no llegar a tiempo, curvados sobre los bastones, prendidos a los hombros, prisioneros y heridos seguidos de hilillos de sangre van en oleadas hacia dos voces que gritan alternativamente cerca del Pórtico Real, como una salmodia de profeta: “. . .Estoy bien tratado. Afectuosos recuerdos”, mientras otra vocifera en tono de sargento: “¡Tachar las menciones inútiles! ¡Sin dirección! ¡Sin cerrar! ¡No precipitarse de ese modo, pues! ¡Hay lugar para todo el mundo, pardiez!”. Y la multitud herida pasa, pasa hasta que las voces ya enronquecidas sólo semejan a lo lejos salmodias de mendigos junto al pórtico.

Pronto se mezclan a nuevos rumores que encontramos a cada paso que damos para llegar hasta la mesa — informaciones o fantasías nacidas en este bracear de prisioneros:

—Dicen ahí que las cartas tienen que ir primero a Berlín, para la censura...

—Reynaud está en América, y Flandin ha tomado el poder con Pétain en la guerra...

—¡No es cierto! Pétain y Weygand han sido detenidos por Lebrun...

Cuando logramos al fin dejar nuestros sobres en el montón que ahora es enorme, los sub-oficiales ya no gritan más que: "... ¡Pero si se les ha dicho que sólo irán las que copian la fórmula!"... y, libre ya del pugilato, veo cerca de mí a dos prisioneros que han apartado la paja para apoyarse en las losas y escriben boca abajo cartas interminables.

Me rechazan hacia un lado: entra una patrulla alemana, conducida por un oficial; aúllan los intérpretes internados en la nave mucho más lejos que los sub-oficiales de las cartas, y sus voces retumban en las bóvedas históricas: "¡Tomen sus efectos, y de a cuatro!"

Ya no se atreven a decir: tomen sus equipajes.

De la catedral, de la ciudad, de las iglesias de Beauce, de todos los puntos de la derrota, hemos llegado al segundo campo de Chartres: más de cinco mil hombres en un vasto taller de construcción al aire libre, y llegan más y más hora tras hora. "¡Duerman en el prado!" gritan los intérpretes. El prado es el terreno baldío que se extiende delante de las barracas y de los galpones; dos huertos, pilas de caños y de tubos de desagüe en orden como paquetes de macarrones, vigas, bolsas de yeso, y la tristeza de los altos montones de ladrillos sobre la hierba hollada; falta una chimenea de usina sobre el cielo gris... Nos hemos acostado, hemos dormido, siempre sin capote ni mantas, transidos por el frío del alba sobre la tierra aun húmeda de las recientes lluvias. Está prohibido encender fuego de noche.

Después hemos dado la vuelta al predio, en la algazara de un millar

de hombres que llegaban con las primeras horas de la mañana; a derecha e izquierda, dos calles guardadas por los centinelas alemanes; los prisioneros están separados de ellos por empalizadas en las que ya han hecho agujeros. Delante de nosotros, la carretera nacional vacía, más allá de las alambradas de púa, y un puesto de nafta donde se detienen a veces los camiones alemanes; detrás de nosotros, el río. Lo costea una especie de muelle; ahí venían las pinazas a cargar los materiales del taller. Tenemos autorización para pasearnos por él: en cada extremo hay un fusil ametralladora apuntando. Los heridos y los extenuados han dormido todo el día.

A la mañana, ya no hay más taller: es la zona. No siempre se puede tener catedrales. Me he dormido oyendo hablar de hambre; desde esta mañana, las dos huertas que limitaban el "prado" han desaparecido; no queda ni una acedera, ni una cebolla, ni un repollo, ni una planta de papas: la hierba o la tierra.

Aquí y allá claros fuegos se encienden en el alba. Un listo ha encontrado en el taller puertas de conejeras de tejido de alambre, utilizadas en seguida como parrillas. No todos los prisioneros han sido capturados como nosotros, sin equipajes: aparecen algunas cacerolas. Y vastos círculos de rostros plomizos de hambre y de noche, con barbas de ocho días, miran en un silencio ansioso a los pocos cocineros improvisados que cuecen su último bizcocho o hacen hervir sopas de brujería. Esto puede durar uno o dos días más; después, los listos estarán anonadados en torno a sus fuegos.

Puesto que hay ladrillos, la construcción de refugios comienza en seguida. El sentido de la propiedad ya ha reaparecido; tipos que no han encontrado más que una decena de ladrillos han delimitado un terreno personal, y, las rodillas entre ambas manos, sueñan en el centro de su casa imaginaria.

Es a la vez la zona, los suburbios de París y una Walpurgis de traperos; senegaleses de casco, árabes de fez, franceses tocados con envolturas de casco arrancadas, dos mil hombres buscan a través de los cuerpos

tendidos, en el último rincón, en el último montón, la última lata de conservas vacía o el último despertador roto “que siempre puede servir para algo”. Los que han sido capturados sin equipaje —casi todos— sólo han comido desde hace cinco días algunas galletas de soldado o restos ínfimos. Uno de los gestos más comunes en el campo es el del prisionero que araña el fondo de un bolsillo y lleva su mano a la boca: ha encontrado una miga... El tanquista se va cojeando, vuelve, saca de su bolsillo una remolacha minúscula que comparte con nosotros. El hambre, que a casi todos nos vuelve irritables, a él lo deja nerviosamente alegre. Él y yo junto con una quincena de camaradas, en su mayor parte campesinos o artesanos de aldea, construimos un abrigo muy bajo, los muros hechos con enormes caños de desagüe, y allí nos dormimos (es más fácil dormir bajo el calor del sol que en la humedad de la noche), y toda la mañana la luz se filtra sobre nuestro sueño entre esos pilares babilónicos.

Cuando, al despertarnos, el tanquista y yo abandonamos el abrigo, encontramos más de mil prisioneros acostados en filas, a tres metros de las alambradas de púa. Son las diez. Por la carretera nacional los autos y las grandes carretas campesinas van ahora lentamente hacia París. El primer reflujo del éxodo. Y ciclistas cargados, extenuados, a los que empujan violentamente los autos militares alemanes a toda velocidad. Ni un peatón: todos pasan, nadie vive aún.

Los ocupantes de las carretas y de los autos se esfuerzan por no mirar a los prisioneros (¡cuántos han visto ya!) o hacen con la mano un saludo clandestino, casi con vergüenza. Los nuestros responden con un gesto lento, sin levantarse. Un centinela alemán pasa muy de tarde en tarde: este lado del campo tiene más de 300 metros. A veces arroja un cigarrillo: en seguida comienza un pugilato. Luego parte de nuevo, al sol y al viento, nuevos camiones alemanes se detienen delante del puesto de nafta, y los prisioneros se vuelven a acostar.

De pronto, desde el extremo del campo, todos se levantan, se precipitan a las alambradas de púa: con el deslizamiento precipitado de los

gatos al ver los bofes, centenares de hombres se agolpan contra los pinchos de las alambradas: los más próximos han visto una mujer —a pie— que lleva un saco. Algunos centinelas echan a los pasantes, pues nadie tiene derecho a estacionarse delante del cercado; otros hacen como que no los ven. Los que están al acecho de pan ya los conocen a todos. Este dejará pasar. La mujer ha llegado frente a nosotros. Por el medio de la calzada, rezagada de tiempo en tiempo por una carreta sombría o por un auto blindado, avanza ahora muy lentamente, esperando que pase el centinela. Ya está. Si bien los acechadores de pan saben que ese centinela no se dará vuelta, la mujer lo ignora, y avanza hacia ellos sin apartar del alemán una mirada acosada. Ellos esperan, con ese pisoteo, esos cambios de lugar excitados y comunes en todos los hambrientos enjaulados. Ella ha abierto el saco, su mano derecha se sumerge en él. “¡Vamos!”. “¡Anda, pues!” gritan los prisioneros con un acento extraño y salvaje, como si trataran de gritar en voz baja. Ella los mira, continúa avanzando. El tanquista y yo estamos a quince metros del cercado. Desde aquí vemos a los prisioneros de espalda, pero yo sé cómo se marca ya en sus rostros el próximo pugilato. La mujer pasa.

Delante de cuatro o cinco grupos de hombres, treinta metros por lo menos. Ni siquiera se atreve a sacar el pan de la bolsa. Un poco más lejos, tal vez tengan los hombres otro aspecto... Un poco más lejos, el hambre se marca en las caras del mismo modo. Al fin —cansancio, angustia, miedo de que vuelva el centinela— avanza en un esfuerzo hacia las alambradas de púa, saca de la bolsa de hule un pan redondo que brilla al sol y lo tiende. “¡Repartidlo!” ordena precipitadamente como si implorara. Tantas son las manos que se abalanzan y sin duda con una expresión tal que la mujer retrocede, y el pan cae a dos metros de las alambradas. En el rugido de los prisioneros no hay ni una palabra. Ella recoge el pan, lo arroja esta vez y huye, corriendo casi, sin mirar a los hombres que se levantan ensangrentados por los pinchos del alambre y huyen, también ellos, con un jirón de pan en la mano.

Ella ha de volver... Siempre vienen las mismas. Y hasta las

once —la hora de la sopa— se encienden fuegos en todo el campo; inútiles, propiciatorios, como si su llama fuera a llamar lo que habitualmente cocinan...

Nos vamos a dar una vuelta a lo largo del río, dormimos al sol, (¿cuándo dejaremos de dormir?), volvemos. Las alambradas nos fascinan también a nosotros: más allá, es el país donde la gente vive. Pero nos quedamos hacia atrás; entre los abrigos y las alambradas, sobre doscientos metros de profundidad, es lo que los intérpretes han llamado el prado, junto a las pilas de caños de cemento sobre las cuales nos acostamos. La carretera está vacía. Los prisioneros de las alambradas son siempre igualmente numerosos. Sin embargo, ellos saben que nadie vendrá antes de varias horas: es mediodía, la hora en que comen los que están libres. Durante varias horas pasarán menos autos militares, y hasta el reflujo del éxodo parece detenerse. En esas ciudades saqueadas, ¿cómo hacen todos ellos para encontrar que comer? Los prisioneros ya ni siquiera acechan y sueñan...

Desde hace largo rato, por la carretera vacía en el sol de verano, el viento fuerte arrastra papeles, hojas...

Y, de pronto, unos prisioneros, no del extremo del campo sino del medio de la línea de las alambradas de púa, refluyen, como si se escaparan lentamente con algo que acabaran de distribuirles. Sin embargo, sin duda alguna, nadie ha venido: nosotros dominamos la carretera de un extremo al otro del campo, y más allá, hasta la catedral que sobresale. Los prisioneros se agrupan; los que, como nosotros, están acostados sobre los caños detrás de los otros, se adelantan. Todos los fieles de las alambradas convergen.

—¡Y bien, qué hay, nadie ha venido por la carretera— dice el tanquista.

La formación de esos grupos, ahora compactos, es alucinante: ¡alguien ha distribuído algo, invisible en este gran sol! Los que han llegado último tratan de ver por encima de los hombros como si leyeran. Pero algunos prisioneros abandonan los grupos, saltan, atrapan una

cosa al vuelo: son volantes que trae desde la calle principal el viento que viene de la ciudad, y que corren alborozados a los lados del camino.

—¡Dios mío! dice el tanquista, ¡debe ser la paz!

Hitler había dicho que entraría a París antes del 15 de junio, y que la paz sería firmada a fin de mes. Desde los abrigos hasta donde estamos nosotros, todos se precipitan sobre los papeles.

Yo me apodero de uno al pasar: el viento los arrastra a centenares... Es un sobre abierto, con una hoja adentro: "Madame Hardouin. Saint-Cirq-Lapopie. Lot". "Estoy prisionero, ligeramente herido, bien tratado. Escribiré cuando nos lo permitan. Muchos besos. Sylvain". No es la paz lo que arroja sobre nosotros el gran viento, son nuestras cartas de la catedral.

La una. Es la hora en que escriben los prisioneros, en las chozas árabes. Escribían después de la sopa, antes.

Una de las cartas traídas por el viento era muy larga; todos tenían la esperanza de que esas cartas fueran las cartas rechazadas, las que los alemanes han apartado porque en ellas no habían sido observadas sus instrucciones. Los prisioneros las han juntado: muchas de ellas reproducen, palabra por palabra, la fórmula alemana... El silencio del verano cae sobre el campo.

Los suyos no sabrán si están vivos o muertos; ellos no sabrán nada de los suyos. ¿Acaso no los separan bastante del mundo estas alambradas de púa y esta alta empalizada de campo romano que comienzan a construir? Y de pronto estos camarotes, estos fuegos, estos senegaleses errantes, estos bigotudos de kepís, estas chozas de prisioneros árabes comienzan a tener bajo el gran sol y el viento algo de eterno.

Y, aun así, el tanquista, en el mismo lugar que la noche pasada, se ha puesto a escribir de nuevo. Sueña, la punta de la lengua fuera, violeta por el lápiz tinta. Me acerco: "¿Estás haciendo un diario?" Me mira, estupefacto: "¿Un diario?" Al fin, comprende: "No... Los trucos esos, no me interesan..." Y con el tono de la evidencia: "Escribo a mi mujer".

En el palacio babilónico de caños achaparrados, hay ahora cinco escribiendo sobre las rodillas, encogidos como las momias peruanas.

Un prisionero, en la misma posición pero con las manos cruzadas, mira fijamente la pila de ladrillos huecos que forma el ángulo del palacio. Él siente que yo lo miro, vuelve un poco la cabeza y dice lentamente, seriamente, con un marcado acento del Este: “Por mí, yo espero que esto se gaste... —¿Qué?— Todo... Esto también tendrá que acabarse...”.

Éste tiene también una de esas caras góticas que descubro cada vez más numerosas, desde que presto atención y lo que las barbas crecen. Él espera que esto se acabe. La memoria secular del azote. El azote tenía que venir, y aquí está. Me acuerdo de los movilizados silenciosos de septiembre en marcha a través de la polvareda blanca de los caminos y de las dalias de fin de verano, y que parecíame que partían contra la inundación, contra el incendio. Y descubro, por encima de esta familiaridad secular con el infortunio, la astucia no menos secular del hombre, su fe clandestina en una paciencia llena sin embargo de desastres, la misma tal vez que, antes, frente al hambre de las cavernas: “Esto también tendrá que acabarse”. En nuestra cueva embotada bajo el gran sol de siempre, oigo murmurar una voz prehistórica.

Tal vez es esa misma paciencia felina la que hoy hace escribir a estos otros. Lápices, papeles, y lenguas violetas han reaparecido. Aquí, y en cada una de las cuevas donde echo una mirada como buscando a un compañero, y aun afuera, donde algunos, aislados, escriben, sosteniendo con la mano izquierda el papel contra la rodilla, para que el viento no se lo lleve junto con las cartas desgarradas.

A unos metros, un barbudo de gorro de cuartel lee *Marie-Claire*. ¿Qué escribirán? Cuántos días los he visto así, en la cuadra, llenando página tras página... ¿Vuelven a decir una vez más que hay que revisar la atadora, que hay que aprovechar del tiempo entre la cosecha y la trilla para repasar las goteras, con esas repeticiones interminables que son su modo instintivo de expresión? Todo eso, las mujeres

lo saben tan bien como ellos. En este momento, están ellos tan lejos de las goteras y de la atadora como si estuvieran bajo tierra; pero no sólo las palabras de amor pueden expresar ternura. En esas cartas que llegarán, hoy o algún día de los campos donde dos millones de prisioneros franceses esperan pudriéndose que el destino se gaste, cuántas mujeres reconocerán, entre esas historias de clavos que hay que cambiar y de atadoras que hay que revisar, la sentimentalidad oscura, escondida, orgullosa, de esos dedos crispados sobre el papel como si se lo fueran a arrancar, mientras en la carretera nacional se arremolinan las cartas ya muertas...

*ANDRÉ MALRAUX*

# SONETOS DE LA PENUMBRA

## I

Por ir vagando con el paso lento,  
adherido, en la sombra, a una fachada,  
sólo viví una vida trasnochada,  
sólo cuajé el zafir de un pensamiento.

Bastóme humilde techo y alimento,  
fuí el hombre que jamás precisó nada.  
Si me llegó una hojita enamorada  
fué porque, raudo, me la trajo el viento.

Y era feliz con mi silencio altivo,  
mejor indiferente, que hasta al necio  
le di ocasión para mostrarse vivo.

Y ahora ansío lo frágil y lo recio.  
Ahora que en mi sillón yazgo inactivo  
todo lo peso, mido y justiprecio.

II

Más que solar mi vida fué lluviosa,  
más que la aurora amé la noche ciega,  
el silencio y su dedo y no la brega,  
calza ceñida, a túnica ampulosa.

La mano que se tiende temerosa,  
no la que te aprisiona y no se entrega.  
No la boca que clama, la que ruega,  
más que vivo clavel, difunta rosa.

Nada como la lluvia a la ventura,  
máscara de las calles principales,  
y el perramus pegado a la cintura.

Ahora la tengo ahí, tras los cristales,  
hembra que en hilos cela su hermosura,  
pero que nunca han visto ojos mortales.

*FERNÁNDEZ MORENO*

## Pequeño discurso acerca de pintura, con el ejemplo de un pintor: Colmeiro

Colmeiro, pintor, habla en gallego, que es uno de los modos hondos, leales y verídicos de hablar en español. Digo que habla y es nueva ocasión de bendecir los ojos despejados, pues de nuevo un artista nos da testimonio con su obra de que la gracia del decir empieza para el arte en la del ver.

Queriendo ahora hacéroslo presente sin ponerle grillos, mostrarla más que definirla, me encuentro con la ausencia de un sistema de señales propias para allanar mi empeño comunicativo. Y si esto es causa de dificultad, no lo es menos de gozo y de sorpresa.

Mientras una pintura no es en cierto modo consabida, mientras no es todavía proverbial —aunque ella esté llena de proverbios, de vivas novedades con derecho a reverenciada vejez— es natural que se presente aquel conflicto a quien busque para aludir a ella palabras oportunas, ni demasiado peregrinas ni tan amplias que abarquen demasiadas cosas. Habéis, pues, de permitirme que siente algunas negaciones previas. Más que el rigor de método, las justifica una amorosa cautela. Puedo, no obstante, anticiparos que al primer descuido veréis entrar en danza las afirmaciones y que al final, con síes o con noes, habremos estado hablando de lo mismo.

Digo, pues, comenzando por un no, que esta pintura de Colmeiro no es nada parecido a un alarde de ejemplos gramaticales. Tiene toda la gramática que necesita. Y Colmeiro necesita muchísima porque no bastan a su lírico empeño los pocos giros angulosos que suelen aprenderse en cualquier academia.

Pero esa gramática fuerte y flexible de sus cuadros nace en él con las formas singulares, con su esencial imperativo de manifestación. En su obra las cosas no son sólo *mundificadas*, lo cual es opresor y terrible —y a eso llaman algunos objetividad—, sino también, y de raíz, *mundificantes*, que es virtud primera y gracia y racional sorpresa de toda criatura.

Se infiere de esto, en un orden de problemas muy debatidos que afectan a la estructura general del cuadro, que esa estructura general entendida como *composición* no ha sustituido en el arte de Colmeiro a la *virtud de integridad*, que es cosa más honda.

La gracia del arte está un poco en su congoja, en su fatal y encantadora modestia, en que es creación y no lo es... Tiene que construir lo que concibe como creación, como acierto del alma y de los ojos desde su fundamento. Como la poesía, el arte nace, pero luego hay que hacerlo. Y es también gran ventura si nace según se va haciendo. “Esto que hice —debe pensar el buen artista— tuve que hacerlo porque lo estaba concibiendo, o porque en mí se concebía. Pero al fin no es más que un monumento, algo construido, un homenaje laborioso a lo que es concepción pura. Hay en lo construido un cierto orden, pero con él no quiero suplantar, sino traer a superficie de concertados medios, el orden natural y más íntimo de lo concebido”. Así responderían los cuadros de Colmeiro a quien les pidiese credenciales, pero no se atiesan para evidenciarlo y hacer antes que nada gala de su compostura. Hay en este artista un profundo sentido de la ordenación, pero se trata de una ordenación llena de tacto y de tiernísimos rigores para no perturbar el vuelo de la libertad.

El más cabal sentido de la composición no se detiene sólo en las equivalencias de estructura y en las compensaciones de color que sosiegan el cuadro, sino que busca y halla una más prodigiosa concordancia: La que libera de su limitación a cada una de las categorías de sensibilidad que pueden concurrir a la visión del cuadro y de su objeto, y articulando a unas la virtud de las otras, da a su coexistencia nada menos que el don de la palabra, pues hay entonces algo que, con todo derecho, puede llamarse idioma plástico.

Reunir todos los valores, hacerlos coexistir en profunda concordia y máxima

presencia parece ser la ambición de los artistas más honestos, y suele con justicia invocarse a este propósito la *lección de Cézanne*. Pero hay quienes entienden de esta misa la media y, puestos a trabajar, rinden luego un esquema de las categorías más inexcusables: forma, densidad, color, juntas pero incomunicadas; y entonces el cuadro debe ser como un cuadro sinóptico de lo que no debe faltar en un cuadro. Tales frutos suelen ser candorosamente suficientes... pero insuficientes, pues de hecho no llegan a ser frutos. Otros hacen del problema asunto diplomático, buscan conciliar poderes y los convocan a todos para hacer cuenta de los que faltan a tal o cual pintura o acusarla de estar reñida con alguno. Si la supuesta ausencia hizo época, se juzga urgente levantar al poder postergado, y a esto ha solido llamarse en los últimos tiempos "reacciones": la reacción romántica contra el clasicismo, la reacción cubista contra el impresionismo, la humanizante contra el arte deshumanizado, etc. Pero lo cierto —quizá estoy yo también reaccionando— es que a los mejores cuadros de Sisley no les falta nada, por muy impresionistas que sean, ni a los de Picasso —cuando no son experimento, sino flor— por muy de cubistas que se les moteje. Tienen de cada valor lo que necesitan... Y examinando con ojos claros los de Manuel Colmeiro, se ve que su equilibrio no está logrado por vía diplomática o apelando a representación proporcional de todos los valores, sino por justa y delicada oportunidad de acento. Se acentúa el volumen, la luz, la densidad, la línea, hasta donde lo pide la estrofa, y ésta sale volando, bien constituida más que bien compuesta, a conjugar su íntimo equilibrio con el total sosiego del espacio y del aire.

Vendría ahora decir cómo pone este artista los acentos y cuáles son las preferencias métricas de su estrofa pictórica, tan suavemente aquietada en superficie, firmísima en sus límites, pero misteriosamente franqueable como las luces y los pensamientos. Tiene Colmeiro gran fama y merecida de colorista. Podría pues decirse que acentúa el color. Mas no es precisamente así. Mejor sería decir que lo acentúa bien, pero no en sí mismo, por juegos de contraste o de armonía despegada, sino por su destino y por estrechas alianzas de la más pura legitimidad con lo que no es color; de tal manera que éste viene a ser para las formas corpóreas y para los ámbitos o formas espaciales lo que el tono y el timbre respecto a unos pedazos de materia sonora, que suenan según la especie y la magnitud, y aun según la recíproca simpatía. Y no se trata aquí de dos conciertos entre sí concertados —el de las formas y el de los colores—, sino de mutua de-

ducción, en virtud de una misma gracia verídica. Hay que decir *gracia verídica* porque decir sólo gracia es arriesgarse a no hablar de esta pintura, sino de otra — feliz o equivocada según sea la gracia y el gracioso.

A los ingenuos principiantes, y a algunos petulantes sin principios, les parece el paisaje tema muy asequible y sobre todo fácil de componer: lo uno y lo otro, dicen o suponen, porque deja amplios fueros de invención caprichosa y holgados cauces de evasión a la arbitrariedad y aun al poco oficio del artista. Cierto es que para un pintor de trampa es más llevadero simular un paisaje que un retrato. En el dominio y argot de tales practicantes del simulacro fácil o difícil, un paisaje es poco más que un *fondo*, un fondo sin figura o con alguna figurilla para añadir amenidad. Pero en los honestos dominios de la pintura huelgan tales distingos —o esa manera de establecerlos— pues no se trata aquí de un certamen de feria. Y no sólo no es fácil componer un paisaje, sino que en este punto suelen andar muy turbios los conceptos.

El árbol, el cielo, la colina, no son un “poco más o menos” cuya definición elástica permita estirar troncos, nubes o colores, hasta dar con cualquier composición vistosa —o incluso *rigurosa*— que satisfaga a un tiempo halagadores o expresivos fines, y los más perentorios de fidelidad al tema. El paisaje tiene él mismo su propia composición, que no suelen ver los que sólo componen para equilibrar un plano o para dar legitimidad arquitectónica al enlace de líneas y manchas que lo llenan. No se abren al azar las ramas de un árbol, ni son puro capricho para un orden estético las mutuas cortesías de los troncos, ni las quebradas de la tierra, ni el cielo con sus distancias o sus inminencias, ni nada que haya sido dirigido por la luz de siempre y estremecido por la luz de un instante, y apaciguado o encrespado por la maravillosa y grave lógica del tiempo. Es muy sutil y no fácil de ver y de sentir con todos los sentidos esa composición fraguada y a la vez en tránsito. Y así es como es difícil componer un paisaje sin descomponerlo, hacer un cuadro líricamente fiel a esa consecuen- te hermosura de soledades concordantes. Y esto es un paisaje de Colmeiro, donde no puede entrar una figura sólo para amenizarlo, pues no es un fondo... La figura ya está, aunque no esté. De ahí, ahora, la extrema dificultad de ponerla explícitamente sin que desaparezca todo, o sin que se convierta en un pacto equívoco la doble alusión a la tierra y al hombre.

Y así nacen, como si fuesen conclusión de la tierra o su secreto puesto en evidencia, esas figuras de carne mitológica tan divinamente naturales que danzan o reposan —como para mirarnos desde su aéreo retablo— en algunos cuadros y diáfanas estampas de Colmeiro; visiones en que el tacto más firme, más delicado y más seguro participa y en las que el césped es para los pies ligeros, y el aire es para el vuelo de todo aquel ímpetu riguroso y libre que modela los cuerpos de la mujer y el hombre y de los árboles en edades perennes, y el agua para dar testimonio, alborotada o quieta. Y así también, cuando otras humanas figuras —las de los trabajos y los días— pueblan estos cuadros, sabemos que no están atribuladas de raíz, pues aun las más humildes son como secretamente asistidas de la misma poderosa gracia que hace brotar las flores y los dioses, y han visto amanecer y saben el peso justo de las horas.

A fuerza de encendido trabajo —no de competidor esfuerzo, pues no es émulo de nadie, ni siquiera de sí mismo— va fraguando Colmeiro el mundo de su obra, que es el de su reverencia a todo lo que ama. Pero aquel trabajo no es nunca de yuxtaposición o vuelco de recursos, y ninguna fórmula que aluda a lo acumulativo de la suma puede servir para explicar en qué consiste la abundancia de su encanto. Su *química* es más profunda. Y no estriba tampoco en una síntesis hecha por esa especie de ingenio que primero separa para luego unir.

De ahí que los artistas habituados a dividir el problema de la pintura para encontrar la solución total por concurrencia de soluciones parciales, se hallen a veces un tanto perplejos ante la obra de Colmeiro, sobre todo si se acercan a ella con la mira profesional —que no censuro— de encontrar allí la urdimbre de sus propios problemas o de los que juzgan universales. Y acaso llegan a pensar si no será todo aquello el fruto de una peligrosa espontaneidad, una canción sin cálculo, que no puede añadir cifras de ejemplar experiencia a la sabiduría del arte. Pero el pintor maduro —o que va para madurez porque aun padeciendo todavía pobreza de medios no está en él turbado el hondo sentido de los fines— advierte que aquella pintura reposa en fundamentos esenciales; y sería milagro— hoy que no es fácil mantener en sus quicios lo esencial sin asistencia de razones claras— que Colmeiro, el viñador de tan frescos racimos, los hubiese logrado gratuitamente. No, esta pintura no es en modo alguno

*gratuita*. Pero hay que verla con inocencia o con maestría, y ésta exige no detenerse en partes o funciones parciales como no sea para ver su destino en la vida íntegra del tema consustanciado con la expresión plástica. El punto es delicado, pues queriendo buscar autoridad en los maestros antiguos nos hallamos frente a una inquietante disparidad de concepciones. Unos conciben las partes como medios para edificar el todo, y éste se entiende entonces como una síntesis unitaria en que lo básico o fundamental son los *elementos* allí articulados. Los *elementos* son para ellos los *principios*. Otros, en cambio, parecen —aun sin doctrina explícita— hacer depender los elementos, e incluso la posibilidad de su existencia, del sentido potente e irreductible de la realidad íntegra. Mi simpatía especulativa se inclina hacia estos últimos, y por eso Velázquez no es sólo en los dominios de la pintura uno de mis clásicos. Colmeiro, que pinta en español, es, por este lado, profundamente velazqueño, y no lo son por ninguno todos los que creen asumir la ciencia de Velázquez, y ser herederos de sus descubrimientos, porque ponen los puntos sobre las íes tras de falsificar las íes. A esa falsificación llaman realismo, y a aquel punteo perfección. Y es la máxima caída en lo elemental sin posibilidad de ascenso.

Ahora bien, con una sutileza académica fuera de lo común, y sin duda con más arriesgadas seducciones que las que ponía en juego el viejo academicismo, se ha tendido más tarde a separar como elementos ciertas categorías del idioma pictórico, para constituir, adicionándolas después con inhospitalario ingenio, una especie de esperanto; y el resultado es una pintura en que el verbo del número enmudece, aunque se ponga en ella mucho cálculo, y en la cual no hay luz aunque en ella se extremen los recursos del contraste o de tal o cual técnica luminista. Y es que no hay modo de reconstruir la luz. Se gana o se pierde. Y sólo por ganarla vale la pena construir lo demás. Gran amante de la luz debió ser Leonardo para que no le perdiese su gran ingenio laborioso y su obstinada fe en los elementos. Al fin estos elementos eran todavía en él ramas sinópticas del mundo visible, cada una de las cuales es todo un lenguaje: la tierra, el aire, el fuego y el agua.

Y no puede ser gratuita la pintura de Colmeiro, sino muy sabia, pues a quien sepa verla muestra ante todo esta gran victoria de la madurez y del saber específico del pintor: en sus cuadros hay luz. Y ésta se hace presente en viva y quieta reciprocidad de destino con las cosas; sin que ella sea nunca iluminación puesta al servicio de ciertos atributos corpóreos, por ejemplo el relieve,

dejando otros en *sombra*; y sin que sea lo corpóreo sólo estribo, o poco más, para apoyar ciertas señales de la luz —dirección o brillo, pongamos por caso— dejando otras sin cuerpo, sin existencia estética en la entidad del cuadro. Y no es cosa de sumar señales de la luz, o de su consecuente unidad, para lograr la luz entera. Hay que tomar ejemplo de su misma entereza, lo cual es más asunto de sabiduría que de ingenio. Podrán después los cortos de vista, los que se alucinan con lo verosímil y jamás se encantan con lo verdadero, mirar recelosamente ciertos cuadros de luz íntegra, porque de ciertas señales no se hace en ellos ostentación, y hasta encontrarles con el dedo alarmantes contradicciones...

Ahora bien, cuando a la honda consecuencia de una luz no construída, sino intacta, se une aquella reciprocidad de destino entre ella y las cosas, de tal manera que éstas pueden responder luminosamente de sí mismas sin equívoco alguno, y del cuadro en que están, todas las especies materiales expresan su varia riqueza en la unidad de un orbe plástico, y éste se nos revela entonces con un tañido íntimo o peculiarísima resistencia que define su cuerpo total y es como el aviso sensible de su pureza inteligible y de su limpia virtud comunicativa. Es como la presencia de unas leyes materializadas que se revela a la sensibilidad por signos de *materia legítima*. Y ésta —no la acumulación de ingredientes, ni tampoco un remedo de unidad material por simple acentuación de lo homogéneo— es ciertamente la materia profunda y sólida del cuadro. Sólida por su lealtad, aunque cediendo a los fueros de la máxima diversificación cualitativa, sea tan leve y huidiza su definición táctil como en algunos cuadros de Velázquez o de Vermeer.

Todo esto es fruto de la luz bien entendida, pues si la luz sabe lo que toca, hay como un franquearse de las cosas más prietas, que hace del cuadro un signo de radical pureza. Con esta iluminada materia, de tañido inequívoco, que pone en superficie y en diáfana entereza su misterio, construye Colmeiro sus cuadros. Pero este artista, a la evidente pureza de tal proceso une, sin desmentirla, las huellas temporales de su propio trabajo. No por mostrar menudo ingenio o virtuosas fatigas en batalla, sino por que no puede a oscuras la tarea misma, como elemento de soporte, sino en la plena luz de amor que la mueve hacia su objeto. Apenas hace falta aclarar que sólo muestra de esa graciosa trama de la hechura lo que con pleno fundamento pertenece a la historia del cuadro victorioso.

Digamos ahora que no es este pintor de los que mueven un marco real o imaginario por toda el área visual hasta encontrar una conjugación de formas que se avengan a ser graciosamente confinadas, un paisaje acotable. El pacto con el marco es posterior. Antes fué sorprendido por el misterio significativo del *lugar*. Y así, aunque trozos de un paisaje que es toda la tierra llegando a Galicia o derivando de ella, sus cuadros son singularísimas definiciones de misterios locales, que no se pueden barajar de cualquier modo ni intercambiar sus centros. Hay lugares profundamente inhóspitos en que el alma se acaba o toca sus riberas, sitios de peñas pálidas donde son un azar o están como exilados líquenes y juncos; otros que nos imponen un tierno silencio y parecen sagrados; otros en que da vueltas la memoria en torno a un obstinado amor o en que busca escondite para un pesar sin nombre. Los hay que son toda la esfera de un menudo gorjeo o que son todo fuente, haya o no agua. Los hay donde fuisteis niños, aunque no hayáis estado nunca, o donde empieza sin saber por qué vuestra dicha perfecta. Unos son presagios, otros confirmaciones, otros cuna de dioses ligeros y a su gozo se junta siempre una despedida. ¡Los lugares! ¡Espacio amonedado por el tiempo, ramas de casi nada en que se posa la leve eternidad! Los de Colmeiro se recogen a veces en sí mismos con una seriedad de montes y de cañaverales que quiebra el límite aparente del sentir cotidiano, y hace reconocer con miedo al alma la olvidada anchura de sus propios dominios; o bien nos aligeran de ese miedo, poniendo alas pacíficas a nuestra ilimitada confianza. No es mi designio aquí poner espejo de palabras a todos sus cuadros, sino insinuaros algo de lo que sé de sus lugares para que ahora, sin desvanecerlos, pongáis en ellos las figuras humanas: serán labradores —de todas las edades— en faena, o prodigiosas mujeres con su niño en brazos y atrás el verde mar alborotado, o los protagonistas de unos adioses inocentes. Poned también las maravillosas vacas, que aceptan todo aquello sin hacer preguntas, como en el seno de una total piedad. Vienen luego las fiestas en que el agua y las nubes participan, y se ve que es de cristal divino la suerte espléndida o precaria de los hombres en marcha, con sus mujeres y sus niños y sus yuntas fieles.

Y viendo así —con luz entera y en materia virgen, que es la de estos cuadros— la confianza y la extrañeza del hombre en sus lugares, estaréis ya peregrinando hacia la gran hondura y compostura del arte de Colmeiro.

RAFAEL DIESTE

# C R O N I C A S

DENIS DE ROUGEMONT

Esta crónica no pretende analizar la obra ni presentar al hombre: se propone únicamente señalar, con motivo de su próxima estada entre nosotros, la originalidad de su posición y, sobre todo, la eficacia de su pensamiento.

Las circunstancias actuales plantean con tal urgencia el problema del destino espiritual del hombre que cualquier otro tema nos parece juego y abdicación. Releemos con un sentimiento de tristeza y asombro los libros de aquellos que todavía ayer eran los "maestros de la literatura francesa contemporánea"; la mayoría han envejecido de pronto y se han alejado de nosotros: es que no eran sino literatura, literatura sin otro fin que ella misma, literatura sin responsabilidad humana; el libro existía para sí y no para el hombre.

Sin embargo, entre las nuevas generaciones, los mejores espíritus comprendían que este arte estaba mortalmente herido y que a toda costa era necesario salir de él para reunirse con el hombre y sus problemas. Devolver al espíritu su verdadera función y su primacía, ser "intelectuales" en la plenitud del término, es decir testigos y obreros del espíritu: esta tarea se propusieron, desde los años 1930 a 1932, muchos jóvenes escritores franceses agrupados en revistas como "L'Ordre Nouveau", y después en "Esprit". Había otros grupos más, cuyos esfuerzos eran frecuentemente torpes y sus programas confusos. Pero todos los que se adherían a ellos estaban animados por esta común preocupación.

Denis de Rougemont es, sin duda, uno de los representantes más vigorosos del grupo "personalista". A menudo se le ha reprochado a este movimiento la falta de una doctrina coherente; se ha dicho que utilizaba la palabra "espíritu" sin definir lo bastante su contenido. Pero esta crítica no alcanza a Denis de Rougemont. La afirmación de la primacía del espíritu no es para él una última sobrevivencia del espiritualismo burgués, de la "belle âme", suprema hipocresía de la clase poseedora. Rougemont define claramente su pensamiento: "El Espí-

ritu sopla donde quiere, nadie sabe a dónde va. Pero es *Dios* quien nos lo dice, por la Biblia. No lo habríamos encontrado por nosotros mismos. De hecho, el hombre natural no conoce el Espíritu, único en quien creo, que es el Espíritu Santo. El hombre natural sólo conoce la carne, según la expresión del Apóstol. Esta “carne” significa tanto la razón y la inteligencia como el cuerpo y las pasiones. El Espíritu en quien creo es justamente aquél al que no puede conocer el hombre sino obedeciéndolo. Es el Espíritu que no puede conocer sino cuando de él recibe una orden, una vocación, y cuando ejecuta esta orden. *Omnis recta cognitio Dei ab obedientia nascitur*<sup>1</sup>.

La posición de Rougemont es pues religiosa, y su religión nada tiene de vaga e indefinida: por lo contrario, se funda en el dogma cristiano más intransigente: es el Espíritu que habla con autoridad y al cual el hombre obedece. Por eso la obra de Rougemont, que primeramente surge ante nosotros como una crítica del mundo moderno, procede de una afirmación. Rougemont no se contenta con analizar la crisis contemporánea: la juzga, y la juzga en nombre de este llamado, de esta vocación del hombre, la única que le permite, al mismo tiempo, conocer los errores del “desorden establecido” y el principio viviente del orden verdadero. El “no” que Rougemont opone al mundo contemporáneo no es el de los pesimistas que denuncian el incurable mal, señalan los progresos de la gangrena y se aprontan a perecer en el gran naufragio inevitable. Es el “no” de aquellos que saben lo que afirman. Y “sólo la afirmación es grave”.

En *Politique de la personne, Penser avec les mains, Journal d'un intellectuel en chômage, Journal d'Allemagne, L'amour et l'Occident*, encontramos, pues, una crítica *fundada* del orden contemporáneo, ya se trate del régimen político y social, de la vida privada o de la función de los intelectuales. Salvo en *L'amour et l'Occident*, donde analiza minuciosamente las etapas de la disociación espiritual que conduce a la presente crisis de la vida conyugal, Rougemont se preocupa menos de presentar un cuadro de nuestras miserias que de invitarnos a obrar inmediatamente “a la altura del hombre”, en nuestro puesto, dentro de nuestro dominio, vasto o restringido, para cambiar el mundo. No quiere ser un escritor que tenga razón sino un hombre que actúe. No quiere defender o atacar “ideas”, quiere ser eficaz. “Las ideas puras —escribe— son cadáveres de ideas; las ideas vivientes son actos. Aprendamos a pensar en actos, es decir a pensar con

<sup>1</sup> *Politique de la personne*, pág. 64.

las manos, o incluso a no pensar nada que no comprometa en potencia nuestro ser entero, cuerpo y alma indistintamente. Aprendamos a pensar como hombres responsables”<sup>1</sup>. Esta preocupación constante de la responsabilidad personal, del acto que compromete por entero, de la intervención directa entre los hombres, conocidos, comprendidos y aceptados en su realidad concreta, confiere un singular valor al *Journal d'un intellectuel en chômage*, en donde Denis de Rougemont nos cuenta cómo, abandonando París, “la vida intelectual y literaria”, los debates de doctrinas y principios, fué a vivir con pobreza en pueblos pobres y a confrontar con “la gente”, de una manera seria, efectiva, sus ideas sobre el hombre.

Hay que crear el orden verdadero si queremos verlo triunfar. Y esta creación comienza en nosotros mismos. La revolución personalista es primeramente una “reforma” personal<sup>1</sup>. Primeramente cada uno debe restaurar en sí la libertad. Pero no se trata de la “noción burguesa de libertad, que implica ausencia de obligaciones, de puntos de mira, de coordenadas” y que en definitiva conduce a la demisión del espíritu y al triunfo del dinero y de la fuerza en un mundo sin alma. “No concibo libertad concreta sino en el fiel ejercicio de mi vocación personal. Libertad se convierte en sinónimo de obediencia incondicional a mi única razón de ser... El ejercicio de la libertad personal trae consigo compromisos humanos y éste se concreta, rápidamente, en relaciones de responsabilidad. He aquí el solo fundamento de una comunidad viviente”<sup>3</sup>. “El verdadero poder del hombre está en su responsabilidad personal... Más hace una sola mano que trabaja que cien manos que se levantan”<sup>4</sup>.

Y no se diga que este único fundamento es muy débil para resistir a los temibles embates de las violencias colectivas que pretenden sumergir el mundo y esclavizar al hombre. Según Rougemont, la afirmación personal, plena y resuelta, es la sola muralla inexpugnable. Hay que partir de ahí. Y es agrupándose en su puesto, allí donde trabajen, allí donde puedan asumir completamente sus responsabilidades, como los hombres de buena voluntad restaurarán el orden verdadero, la comunidad viviente. La idea de formar milicias y fundar

<sup>1</sup> “Préface a une littérature”, *Esprit*, I-X-34, pág. 32.

<sup>2</sup> Aquí podría reconocerse un eco de Rousseau. Y el contacto, sin duda, es innegable. Sin embargo la reforma de Rousseau era ante todo negación, rebelión contra una sociedad en bancarrota, y esta rebelión dominó siempre el alma de Juan Jacobo y le impidió permanecer fiel a su vocación verdadera.

<sup>3</sup> *Esprit*, I-X-34, pág. 30.

<sup>4</sup> *Esprit*, I-V-39, pág. 267.

órdenes o partidos para defender la persona humana es un contrasentido mortalmente peligroso. En efecto: toda adhesión a un partido lleva de por sí la abdicación del adherente. El partido suprime toda responsabilidad personal, es decir toda responsabilidad con respecto a sí mismo, a la vocación de cada uno, exige la sumisión y la cobarde obediencia del adherente, y termina por hacerlo responsable ante el partido. Así se prostituye la noción de responsabilidad en provecho de las fuerzas que pretenden oprimir al hombre. Por otra parte, todo partido aspira a eliminar sus competidores, “todo partido es totalitario en su esencia y prefigura el Estado totalitario, brutal y esterilizante”. Hace falta “crear en su propio sitio focos comunitarios” y “para formar una comunidad es mejor no ser más de una docena”<sup>1</sup>.

Fuera de esta revolución personalista no hay en modo alguno salvación para el mundo contemporáneo, el cual, impulsado por su propia caída, se desliza fatalmente hacia el totalitarismo. No corresponde, pues, oponer las “democracias” y los regímenes totalitarios. Sin duda la verdadera evolución democrática, si se entiende este término en su sentido original, termina con la restauración de la “persona”. Pero, tal como ha sido corrompida por el individualismo político, la pseudo-democracia sacrifica los intereses de la persona a los de una clase o de un partido, e inevitablemente conduce a la dictadura totalitaria. Todo lo que no está al servicio de la persona ya está, por eso sólo, al servicio de aquello que la oprime.

Denis de Rougemont fué llevado, así, a estudiar con extrema atención el fenómeno hitlerista. Y en Francia muy pocos intelectuales se encontraban mejor situados para comprenderlo y juzgarlo. Aunque profundamente apegado a Francia y preocupado de actuar y pensar como lo haría un intelectual francés plenamente responsable, aunque unido por estrechos vínculos con numerosos grupos católicos representativos, Denis de Rougemont continúa siendo suizo y protestante, fiel a su credo y a su patria<sup>2</sup>. Por eso puede juzgar a Alemania de nuestros días con mayor lucidez que buena parte de los escritores franceses. Y la ha observado desde su puesto, en tanto que dictaba un curso en una universidad alemana, durante el año 1935 a 1936, y nos ofrece su testimonio en *Diario de Alemania*<sup>3</sup>. Allí nos muestra vigorosamente que el movimiento hitlerista es

<sup>1</sup> *Esprit*, I-V-39, pág. 268.

<sup>2</sup> Cf. *Mission et démission de la Suisse*.

<sup>3</sup> Traducción de Ricardo Baeza; colección SUR, Edit. Sudamericana, Bs. Aires, 1939.

mucho más que un movimiento político. Es exactamente un movimiento religioso. Es el mito de Sigfrido, pervertido y utilizado por el nacional-socialismo para unificar a todo un pueblo en creencias envilecedoras pero extraordinariamente eficaces. En realidad, las manifestaciones políticas son verdaderos cultos, con su liturgia propia, ceremonia sagrada de una religión que niega brutalmente al hombre. El resorte pasional de esta religión no es el odio: es un amor desviado. “Lo que he oído es el estertor de amor del alma de las masas, el estertor poderoso y sombrío de una nación poseída por el hombre de sonrisa extasiada: él, el puro y el sencillo, el amigo y el libertador invencible...”<sup>1</sup> No es sólo la idolatría de un hombre, de un pueblo: es la voluntad de eliminar para siempre al Dios personal —directamente ligado a las personas, pecadoras y responsables— para reemplazarlo por un Dios cósmico, no encarnado, no revelado, exaltación del instinto de la masa, que excluye toda afirmación personal y lleva a su paroxismo el fanatismo del hecho histórico, el inmenso orgullo de “aquí abajo”.

¿Triunfará esta nueva religión? Sabemos lo que significaría su victoria: la destrucción de toda libertad, de toda salvación personal. ¿Qué podemos oponer a ese misticismo tanto más poderoso cuanto que especula con la depravación de las masas?

La posición de Rougemont con respecto a esta suprema crisis del mundo contemporáneo no deja de guardar analogías con la de Maritain. El pensamiento moderno consumó una ruptura entre el espíritu y la razón. El humanismo, tal como ha sido concebido y proclamado, es un humanismo mutilado y por lo tanto, de hecho, un antihumanismo. Ninguno de los valores establecidos constituye un dique para el totalitarismo. Es imposible, en efecto, exaltar y movilizar los pueblos amenazados por el totalitarismo invitándolos a luchar y sacrificarse por motivos que no interesan al hombre tomado en su integridad. Siglos de individualismo han contribuido a descomponer las masas, convirtiéndolas en una presa sensible a la atracción apasionada que ejerce una religión naciente, por inferior que sea. Como todos los pretendidos “valores” de nuestra civilización han contribuido, de hecho, a engendrar el totalitarismo, todos ellos son permeables a este formidable contagio. Todo ideal que esos valores invocaran, lejos de detener la fanática invasión, sería inevitablemente penetrado y anexado por los invasores. Es así como se ha revelado impotente el socialismo,

<sup>1</sup> *Diario de Alemania*, pág. 76.

puesto que en pocos años se convirtió en el nacional-socialismo hitlerista. Los Estados que hoy luchan contra Hitler, aún en el caso de vencer, se convertirían en totalitarios. ¿Qué hacer, entonces? Lo que debe oponerse a la religión hitlerista es una afirmación religiosa superior, impermeable a todo contagio. “Cristianos —escribía Rougemont, en 1936, a algunos amigos de Francia— ¡volved a las catacumbas! Vuestra *religión* ha sido vencida, vuestras ceremonias modestas, vuestras asambleas reducidas, vuestros lánguidos cantos, todo ello ha sido barrido. No os quedará más que la fe. Pero la verdadera lucha empieza ahí”<sup>1</sup>.

Aquí alcanzamos el fondo del pensamiento de Rougemont. Hay que buscar en el Cristianismo el único poder capaz de vencer los ídolos colectivos, de restaurar la comunidad humana. Pero no en las Iglesias cristianas tal como hoy existen, pues tanto unas como otras, en sus formas actuales, son incapaces de resistirse al contagio. Si los católicos, pese a la condenación doctrinal que contra el totalitarismo ha lanzado la Iglesia Romana, no toman conciencia del mensaje esencial del Evangelio, no se alzarán irreconciliablemente contra el partido-Dios, el pueblo-Dios, el dictador-Dios. Los “movimientos de masas” a los que se esfuerzan en recurrir no ejercerán nunca sobre las multitudes una atracción comparable a la del hitlerismo. Y vemos, de hecho, muchos católicos sinceros seducidos y conquistados por el “orden nuevo” totalitario.

Las Iglesias protestantes han perdido gran parte de su eficacia, sea por haberse vaciado de su contenido dogmático en provecho del moralismo burgués y de la pseudo-democracia capitalista, condenándose así a perecer junto con el “orden” al que estaban ligadas, sea por haber cedido a la tentación de un nacionalismo que las conduce inevitablemente a adherirse al régimen totalitario hasta que aquél las destruya.

Es menester “volver a las catacumbas”, es decir a provocar la reforma cristiana. Aquí debemos entender reforma en el sentido exacto del término; no transformación, innovación, sino retorno a la “forma” verdadera, al mensaje esencial de la Revelación. Así como el humanismo del siglo XVI fracasó parcialmente, pero no se trata —como Maritain nos lo enseña— de renunciar a este humanismo sino de restaurarlo en su integral plenitud, así, para Denis de Rouge-

<sup>1</sup> *Diario de Alemania*, pág. 76.

mont, no se trata de renunciar a la reforma religiosa del siglo XVI sino de restituirle, por lo contrario, su alcance verdadero.

Esta concepción de una reforma, de una afirmación cristiana no nueva, sino renovada, no es en modo alguno sectaria. Denis de Rougemont colaboraba en *Esprit*, la revista dirigida por el católico Emmanuel Mounier. Uno y otro ejercían desde allí una influencia profunda y complementaria. ¿Es imposible imaginar que en el seno de las Iglesias cristianas —católica, ortodoxa, protestante— se produzca actualmente una lenta elaboración —cuyos índices se multiplican desde hace algunos años— que conseguiría una resurrección del cristianismo integral, terminando con los cismas multiseculares? Dentro de esta reforma, el calvinismo —tal como Rougemont lo profesa— actuaría como un fermento bienhechor por su afirmación de la relación personal del hombre con Dios, de la vocación personal del cristiano. Esta afirmación, absolutamente impermeable al totalitarismo, no es en modo alguno inconciliable con las tendencias más recientes del catolicismo y se funda, por otra parte, en el terreno común de la Santa Escritura y en la enseñanza de numerosos Padres de la Iglesia.

De este modo se nos ofrece una esperanza. Se nos propone un noble esfuerzo: dominar la desunión actual, la dispersión de las Iglesias, para alcanzar por fin la verdadera comunidad cristiana, que, ella sola, impedirá el triunfo de la barbarie.

ROBERT WEIBEL-RICHARD

## ACTITUDES POÉTICAS ANTE LA REALIDAD

UNA INTERPRETACIÓN DE PEDRO SALINAS

La diáspora intelectual hispánica, como reverso de muchas tragedias personales, está ya produciendo algunos beneficios positivos de orden general. Aun no se ha valorado debidamente la cuantía y repercusión que va logrando la obra desarrollada por numerosos intelectuales españoles en las dos Américas, la española y la inglesa. Su alcance rebasa los límites convencionales del añejo hispanoamericanismo —esa cosa tan rica en retórica y tan escasa de sustancia antes.

Con una circunstancia enteramente nueva: que ya no se trata de aproximación —al cabo falaz, desde el momento en que persistían las distancias— sino de interpenetración. Ósmosis y endósmosis, reflejo recíproco, acrecentamiento mutuo: caminos hacia la genuina simbiosis futura. ¡Cuán distinta esta meta a la que preconiza con verbalismo megalómano cierta delirante “voluntad de imperio”!

Se conoce ya la obra realizada por muchos escritores españoles en la América hispanoparlante. Pero se ignora la que otros están cumpliendo en Norteamérica. Para comenzar a disipar tal desconocimiento fijémonos hoy en Pedro Salinas. Ejerce ahora una cátedra de literatura en la Universidad John Hopkins, de Baltimore, después de haber profesado durante varios cursos en la de Wellesley. De su personalidad poética tracé ya hace años unos perfiles en estas mismas páginas <sup>1</sup>, que podrán ser revisados y completados cuando aparezcan próximamente reunidos todos sus libros líricos bajo el título de *Poesía junta*. Pero Pedro Salinas, al mismo tiempo que creador, es también un sagaz intérprete de poesía. Muestra cabal de ello es la serie de cinco conferencias que ahora acaba de publicar, rotuladas *Reality and the Poet in the Spanish Poetry* <sup>2</sup>.

El tema, como se advertirá al punto, es capital. Pues al cabo, todas las interpretaciones líricas del mundo ¿acaso no arrancan de la forma como los diversos poetas fueron viendo la realidad? Porque nadie creerá, por muy lejana que una poesía se le aparezca del mundo real, que el poeta haya podido nunca —ni aun en los extremos más ilógicos, conceptistas o anamorfósicos— prescindir enteramente de esa realidad básica. Lo que Pedro Salinas tiende, pues, a examinar en este libro —mediante ejemplos esclarecedores— es el enlace entre la realidad de nuestro mundo circundante y el mundo poético —aparentemente irreal— del lírico. Y definiendo la meta de éste escribe: “El poeta tiene como objetivo la creación de una nueva realidad dentro de la vieja realidad”. Frase que trae inmediatamente a nuestra memoria esta otra, semejante, aunque de tono más ambicioso: “El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente”. Fué escrita hace más de quince años, es de Ortega y Gasset y consta en uno de sus libros de plenitud: *La deshumanización del arte*. Esa diferencia de entonación entre ambas sentencias transcritas dice ya muchas cosas: revela que el enfocamiento del tema es hoy

<sup>1</sup> SUR, número 9, julio de 1934.

<sup>2</sup> The John Hopkins Press, Baltimore, 1940.

fatalmente bastante distinto del que prevaleció en aquellos años. Pero no en vano el mundo —y su densa, empapadora realidad— se ha tornado tan ineludible y apremiante. Así no se trata ya para Salinas de negar la realidad, como se pretendió hacia 1925, tan ilusa como heroicamente, aspirando remontar hacia el cenit inasible de la deshumanización del arte. El autor de *Reality and the Poet in the Spanish Poetry* omite, inintencionadamente desde luego, toda alusión expresa a aquella teoría. Mas no por ello se nos hace menos evidente que ya sería tal vez sazón de revisarla —lo que no quiere decir anularla, sino simplemente puntualizar su alcance, mostrando de paso, ahora ya a distancia, la vacuidad de las réplicas iracundas que entonces suscitó.

Ahora bien, antirrealismo y no deshumanización era la característica verdadera de aquel arte nuevo filiado parcialmente por Ortega. Pues, como apostillé entonces, la desrealización no implica fatalmente, en todos los casos, deshumanización. El equívoco pudo arrancar de la generalización. O quizá, más concretamente, de que la doctrina orteguiana pretendía extender a la literatura una característica de origen privativamente plástico. Pues en la deshumanización de la pintura no hay, si es conforme a sus leyes y a su esencia, ningún exceso. La plástica si es tal, si es pura, es forzosamente no representativa de la realidad; en una palabra: deshumanizada. Como lo son la música y la arquitectura. Volverla a sí misma, reintegrar aquel arte a su esencia, fué la grande, la gloriosa hazaña del cubismo. Pero quizá el error estribó en hacer extensivas a un arte del tiempo, como es la literatura, y particularmente la poesía (sin temporalidad no hay poesía, vino luego a confirmar Antonio Machado), condiciones peculiares de las artes espaciales. En un cuadro de Picasso —aludimos particularmente a los de su primera época cubista, la más heroica, 1910-1914— la deshumanización es efectiva. En un poema de Apollinaire, se queda a mitad de camino. Así acontece con su mejor pieza, la que abre *Alcools* —el poema *Zone*, de formal estructura pareja a un cuadro picassiano— y que en el fondo es sólo un grito desgarrado y humanísimo...

Sin embargo, no es decoroso infravalorizar y menos olvidar la magnitud del intento deshumanizador en el arte, aun por aquellos que hoy se rinden totalmente a los vientos dirigidos, "humanísimos". Alcanzable o no plenamente aquella desiderata, su carácter de empresa demiúrgica, sobrenatural es más que evidente. El mismo Ortega entreveía sus topes al escribir: "La realidad acecha constantemente al artista. ¡Cuánta astucia supone la fuga genial!".

Que el empeño no ceja, que ese anhelo no moderno en fin de cuentas, tan antiguo quizá como el mismo espíritu de creación poética, está y estará siempre latente, lo evidencia ahora Pedro Salinas al escribir: “La realidad es indispensable al poeta; pero ella sola no basta”. Lo que nos recuerda aquel consejo de Goethe: “Tened en cuenta la realidad, pero apoyad en ella un solo pie”. Y Salinas lleva esa doctrina a nuevos esclarecimientos, escribiendo: “El poeta opera siempre con la realidad. El poeta se coloca él mismo ante la realidad, como un cuerpo humano ante la luz, a fin de crear otra cosa, una sombra... La sombra es el resultado de la interposición de un cuerpo entre la luz y alguna otra sustancia. El poeta añade sombras al mundo, brillantes y luminosas sombras, como nuevas luces. Todos los poetas operan sobre una realidad para crear otra. No pueden operar sobre el vacío”. Aquí radica, pues, su limitación y su grandeza. Su deber de desrealizar y su quimera de deshumanizar.

Para estudiar las sucesivas actitudes del poeta ante la realidad, Pedro Salinas sigue una escala progresiva inversa, de más o menos, desde las obras iniciales en que tal realidad aparece reproducida sin deformaciones, hasta aquellas otras en que se la niega violentamente. Comienza así con el *Poema del Cid*. Poesía adámica, como lo califica certeramente. Omitiendo otros aciertos de apreciación, nada extraños en quien tanta familiaridad llega a alcanzar con el venerable cantar de gesta —ya que a él se debe una versión moderna, en verso, del mismo— registremos únicamente su conclusión: el *Poema del Cid* ejemplifica la reproducción de la realidad. “Nuestro primer poeta no interpreta, no plantea cuestiones o idealiza; simplemente, relata”. Buscando un ejemplo de pareja concepción de la realidad en el arte español, lo compara con la pintura de Velázquez, “que durante muchos años ha caído bajo la injusticia y la limitación de un adjetivo estúpido: realista. Cuando realmente en ella hay la más sutil, delicada y profunda poesía de la realidad visible”.

La segunda fase, la aceptación de la realidad, está representada para Salinas en Jorge Manrique y en Calderón de la Barca. En las “coplas” perdurables del primero surge, por vez primera, la interrogación ante la vida. Reconocer la inanidad de sus placeres, considerarla sólo como puente, no implica su negación. Lo que importa es tener buen tino —como cantó Manrique— para no errar. De ahí que Salinas califique la profunda elegía manriqueña como “el más puro poema de la dignidad de la vida”. Dos siglos después, Calderón trata el mismo

problema, pero en forma dramática, ¿Sólo es sueño la vida, sólo es una decepcionante apariencia? No, pero aunque sí fuera, deberemos vivir honrosamente, no abominando ni huyendo de ella. Esta actitud poética calderoniana brinda la siguiente lección: “aceptar la realidad con todos sus riesgos de cosa transitoria e irreal, con toda su nebulosa aventura. Sólo quien acepta la muerte y los sueños acepta también la vida”.

Con Garcilaso nos pasa Salinas a otro plano más evolucionado: el de la idealización de la realidad. Éste es uno de los capítulos más logrados y felices. Se adivina que el autor habla de su poeta predilecto. La interpretación que nos da del “hombre invisible” Garcilaso es tan aguda como original. Frente a las comunes explicaciones de su vida en relación con su versos, Salinas afirma que Garcilaso es el poeta del amor único, del tono único, que por un proceso de disociación idealista crea, sobre los hechos de la realidad humana, una segunda y más alta realidad poética. Y concluye apologeticamente: “Garcilaso, humano poeta de amor, es nuestro más divino poeta. Y esta actitud frente a la realidad es quizá la más poética, la más esencialmente poética de todas. En el sistema de Garcilaso advertimos la más pura, límpida y poética operación: la vida, impura en realidad, se convierte en pura poesía”. Frase que nos trae a la memoria aquella definición de Novalis: “La poesía es una genuina y absoluta realidad. Lo más poético es lo más verdadero”. Y también esta otra de Shelley en su *Defence of Poetry*: “Un poema es la verdadera imagen de la vida expresada en su eterna verdad”.

Pasando por una fase intermedia en el itinerario de Salinas —la que llama evasión de la realidad y que personifica en los místicos, en Fray Luis de León y en San Juan de la Cruz—, detengámonos en otra de mayor repercusión actual: la que nombra exaltación de la realidad y encarna en Góngora. Antes de abordar esta “poesía extremada”, Salinas se plantea una cuestión capital derivada de la estética gongorina y hoy viva como nunca: la inteligibilidad de la poesía. Los críticos y el público, nos recuerda, se han preguntado frecuentemente: ¿tiene el poeta derecho a escribir poemas que no sean fácil y directamente inteligibles para todos? Si esta cuestión era importante en el siglo XVII, hoy lo es más. Ya a lo largo de la centuria pasada recrudecióse la pugna entre lo que Salinas llama felizmente “los derechos del poeta y los derechos del público”. Ello fué porque el artista moderno intentó individualizar su lenguaje, escapándose de las normas aceptadas para salvar su originalidad.

Nadie, recordemos completando la argumentación de Salinas, llegó a tales extremos en esta dirección como Mallarmé. Precisamente acabo de leer una página olvidada del autor de *Un coup de dès* que ha exhumado E. Noulet. Se publicó en la revista *L'Artiste*, en 1862, y su primera frase es ésta: “Toda cosa sagrada, y que quiera permanecerlo, se rodea de misterio”. Por ello, nos cuenta Noulet, Mallarmé envidiaba los pentagramas de la música, convención que resguarda la obra musical de los profanos y que debe aprenderse anteriormente a toda descifradura, a todo conocimiento y emoción. Eso no significa que debamos renunciar a develar el misterio o pedir al poeta que lo haga menos opaco, atendiendo no sólo a los “derechos del público”, sino más primordialmente al deber de comunicabilidad que debe cumplir para trascender toda obra de arte. Pero ello tampoco supone negar la razón de ser y persistir a alguna franja de ocultación o hermetismo inherente a cierta suerte de poesía, y en atención a los derechos no menos inalienables del poeta. ¡Cuán sensible, por otra parte, que Mallarmé —según supone Zdislas Milner, el primero que intentó establecer un paralelismo entre ambos poetas (en un artículo de *L'Esprit Nouveau*, núm. 3)— no conociese la obra de Góngora! Ignorancia disculpable, no imputable a él mismo, en suma. Pero no así el desconocimiento del mismo poeta sufrido por un crítico como Thibaudet, quien en su copioso libro sobre Mallarmé no cita ni una sola vez al creador de las *Soledades*.

Pero volviendo a la tesis conciliadora de Salinas. Si el artista tiene derechos, el público tampoco renuncia a los suyos. Y el conflicto surge “porque si de una parte, el artista tiende cada vez más a expresar su ser individual, el público, de otra parte, aumenta la conciencia de su formidable y colectivo ser, e intenta imponer su vasta y anónima personalidad”. Acontece además, que el hombre medio de hoy no tiene desarrolladas sus facultades de entendimiento poético al nivel de sus facultades lógicas y racionales. Por eso, agrega Salinas, cuando se pone a leer un poema de Coventry Patmore o de Stéphane Mallarmé, sucede que no entiende nada o casi nada. Entonces se revuelve contra el artista, impedido por un sentimiento, en parte justificable, de resentimiento y aburrimiento. ¿Cómo resolver el problema, cómo disminuir estas distancias? Salinas recuerda a este propósito una frase de Proust: “Los últimos cuartetos de Beethoven crearon el público, que antes nunca había existido, para los últimos cuartetos de Beethoven”. La esperanza de solución reside por tanto —hay múltiples signos favorables— en que el nuevo arte pueda crear su propio público.

Para quienes puedan suponer todavía que Góngora es un poeta difícil —y no oscuro, puesto que tiene su clave— porque se alejó hiperbóreamente de la realidad, Pedro Salinas se aplica a demostrar, con lucidez y persuasión, que las *Soledades* son un gran poema de la realidad, de la externa y sensual realidad. Para Góngora, explica, la realidad es el comienzo y el fin de su poesía. La realidad es su materia. Pero su poesía no es realista. El secreto de Góngora es que no reproduce la realidad tal como aparece ante nuestros ojos, sino magnificada, exaltada. Por ello de su concepción estética cabe deducir este principio: la insuficiencia poética de la realidad. De donde se infiere que “la realidad debe ser transmutada en otra clase de realidad poética, material, sonora, plástica, pero no idealizada; que el artista debe operar con los mágicos poderes de la palabra, la metáfora, la imagen”. Pedro Salinas, finalmente, refuta a Menéndez y Pelayo; afirmaba éste que las *Soledades* son un poema nihilista, cuando en realidad son un poema de la plenitud; en ningún lugar de la lírica española se ofrece realidad más rica y densa. “Góngora enamorado de la realidad, la exalta, exalta los poderes de la materia. Y en este sentido es también un místico, es el místico de la realidad material, inigualado hasta el día en la poesía española”.

Espronceda llena el capítulo final, representando la rebelión contra la realidad. ¿Por qué? Porque la nota típica de su vida, como acontece con todos los románticos, fué la disconformidad. Con el romanticismo se rompe la unidad que había en el período paradisiaco del hombre: la unidad entre la realidad y el mundo interior. El hombre moderno se halla dividido en el más alto grado. El mundo real destruye el mundo poético. “Ya la única grandeza que la poesía mantiene en este tramo del espíritu humano es la grandeza de la queja, del grito desesperado, la magnífica sublevación del mundo poético, de la humana ilusión, contra el mundo real”.

Si nos hemos alargado en el análisis de *Reality and the Poet in the Spanish Poetry*, parafraseando lo esencial de su contenido, no es sólo por la importancia del libro, sino por el hecho de que hallándose sólo publicado en inglés, y en edición universitaria, probablemente limitada, no podrá llegar directamente a todos los que se interesan por sus temas. No es ése el caso de otro libro publicado también recientemente por Pedro Salinas. Nos referimos a *Literatura española Siglo XX*<sup>1</sup>. Se trata de un libro no orgánico, provisional. Pero tiene

<sup>1</sup> Editorial Séneca, México, 1941.

pleno sentido —como advierte el autor, al justificarse preliminarmente— mientras no se publique la historia cabal de la literatura española en lo que va de siglo. Que ese ejemplo pueda animar a otros a publicar análogas compilaciones... empezando por mí mismo.

Por lo demás, hay en todas sus páginas una firme unidad de criterio. Tanta, que pese a la aparente diversidad temática, sus intenciones o tesis pudieran condensarse así brevemente: delimitación entre modernismo y noventiochismo, exaltación de lo lírico como signo de la literatura actual y defensa de cierto número de escritores antecesores o coetáneos del autor.

Si en la primera parte de su libro Salinas se mantiene netamente dentro de la más estricta objetividad criticista, en la segunda —consagrada en su mayor parte a analizar libros de poetas españoles últimos— rebasa ese plano y viene a incidir más bien en aquel otro que Thibaudet llamaba "critique de soutien". Por mi parte, y al margen de los panegíricos en que Salinas particulariza tal sistema, apenas nunca he creído en otra. La endopatía aplicada a la crítica, es el único método de llegar a penetrar lúcidamente en las obras ajenas. ¿Ajenas? Dejan de serlo, desde el momento en que tornándolas afines llegan a sernos en gran parte propias.

*GUILLERMO DE TORRE*

# NOTAS

## Los Libros

CARLOS VAZ FERREIRA, *Fermentario* (Editorial Losada). — Que tan alta figura de intelectual como la de Vaz Ferreira vea con malos ojos a los detractores de la inteligencia, no es más que estricta justicia; pero que, haciendo el balance de su propia vida, nos dé claro testimonio de que en ella lo intelectual ha sido siempre cosa secundaria, es confesión —y lección— admirable.

De muchos pensadores se siente uno inclinado a decir: “inteligente, a expensas de...”. Suele ser falso, y Vaz Ferreira insiste en denunciar el sofisma. Aunque no lo hiciera expresamente, sus páginas serían muestra acabada de una inteligencia nutrida de eticidad. La línea ética recorre de un cabo a otro el *Fermentario*. Y es ella la que reúne y articula la inusitada riqueza de este libro. Libro compacto de experiencia, de conocimiento directo de almas, de “psicología concreta”, como gusta decir el autor, que se guarda muy bien de estilizarla en líneas geométricas y de darle con la imaginación una rotundidad que de suyo no tiene. Vaz Ferreira no es de los que se ejercitan en acuchillar fantasmas, ni en forjarlos. Hasta prefiere dejar a la vista lo azaroso y provisional de sus ideas, y confesar (e invitar a que cada cual confiese) las dudas, las reservas, los tanteos, antes que tejer y destejer en frío vanas abstracciones. “Además de no tenerles mucha simpatía —nos dice él mismo— yo sufro de una incapacidad, que no deploro demasiado en el fondo, para tratar esos modos de pensar tan generales y vagos”.

Inteligencia nutrida de eticidad, y también sentido ético depurado y afianzado por la inteligencia. Nadie más expuesto que el intelectual a dejarse llevar por el juego de las formas sin contenido, y a que la ilimitada posibilidad de

engranar en sistema esas formas se le aparezca como una ilimitada posibilidad de conocer. Y nadie más expuesto, cuando surge de pronto en él la viva conciencia del desacuerdo entre los esquemas y las cosas, a desesperar no sólo de lo que imprudentemente esperaba del conocimiento, sino también de lo que el conocimiento puede en efecto dar. Es más. Como su espíritu se ha organizado y especializado en una sola dirección, queda indefenso para toda otra, y, al menor tropiezo, el ímpetu que empleaba en avanzar a ciegas (sin atenerse a otra ley que a la del juego lógico: congruencia del pensamiento consigo mismo, no vigilada desde fuera, desde los objetos) lo empleará desde ahora en retroceder a ciegas. La decepción cognoscitiva se le vuelve decepción en todos los órdenes. En lo moral reemplazará su optimismo sin restricciones por un pesimismo igualmente desafortado — que es precipitarse en idéntico error por distinto derrumbadero. De amenazas tales nos previene sabiamente el *Fermentario*. Contra la desilusión lo mejor es no hacerse demasiadas ilusiones; contra el desengaño, no empezar por engañarse. Vaz Ferreira, siempre atento a las fronteras naturales del conocer, no corre el riesgo de sentirse defraudado a cada instante. Pero por si esa defensa no le bastara, otra más poderosa tiene a mano. En efecto, mientras más indudable se le aparece lo estrecho y precario del conocimiento, con más segura confianza se apoya en sus convicciones éticas. Y si a través de los distingos y de las limitaciones —no por simple deseo de utilizar, sino por honradez, por juego limpio con la verdad— llega en definitiva al optimismo, es a un optimismo intelectualmente filtrado, concentrado, reducido a un mínimo, pero ya invulnerable: no en peligro de desmoronarse al primer choque, como el optimismo en bruto.

La íntima unidad de lo intelectual y lo ético se nos aparece, entre las enseñanzas de Vaz Ferreira, como la más honda y perdurable. Bien mirado, el tema central de sus libros sigue siendo uno mismo: moral para intelectuales. Y Vaz Ferreira es el primero en someterse a su ley de honradez. Nadie más riguroso con su propio pensamiento; nadie tan dispuesto, mientras piensa y escribe, a dejar al desnudo la trama de su *work in progress*. Si lo detienen a cada paso los que él mismo llama “frenos de la probidad”; si tantas veces titubea y hasta desanda lo andado para examinar sus derechos a inferir de un dato una conclusión, o para discutir la legitimidad de un supuesto o la exactitud de una metáfora (y él las tiene admirables de exactitud y de belleza), no es por afán

de adelantarse a la hipercrítica de un lector futuro, sino porque Vaz Ferreira es ya el más sagaz de sus propios lectores y el más exigente de sus propios críticos.

Quizá con eso se explique también la discontinuidad formal de su obra. No por discontinuidad en el curso profundo de su pensamiento. Ni tampoco —como el propio Vaz Ferreira se inclina a creer— porque sus páginas sean páginas en agraz, a las que el tiempo escaso, robado al apremio de cada día, impidió desarrollar atisbos en sistemas, redondear párrafos, limar asperezas. Causa más decisiva de su tendencia al aforismo y al ensayo fragmentario y entrecortado es sin duda la firme voluntad de evitar amplificaciones ripiosas y de procurar que la letra nunca simule una certidumbre y aplomo que el espíritu en verdad no posea.

Pero Vaz Ferreira soslaya igualmente otro y más grave mal, que la literatura aforística parece llevar en la entraña. La técnica del aforismo, que invita naturalmente a dividir y revolver cada verdad afirmando una semiverdad a expensas de otra, no le impide al autor del *Fermentario*, hasta en la más breve de sus sentencias, estimar cada hecho por su papel en el conjunto. Hasta cuando se decide a hablar *contra*, es precisamente contra la visión unilateral, contra la fórmula simplista y mutiladora, tan a menudo erigida en imperioso lugar común. Y ni siquiera cuando va a negar se traslada Vaz Ferreira al plano mismo de lo que niega —como a campo de batalla escogido por el adversario— para contentarse allí con cambiar de signo el error: manera escondida de seguirlo a la rastra. Él pone en su sitio justo lo que el error tiene de verdad, o la verdad ausente a que el error alude sin saberlo. Evitando los moldes hechos y pensando directamente desde las cosas, las armoniza y completa sin forzarlas. Equilibrio, no equilibrismo.

Y esa actitud deja marca inequívoca en las palabras, en el tono, en la “respiración” del *Fermentario*. Vaz Ferreira se nos aparece aquí tan concentrado en la inmediata expresión de lo que siente y ve, que quien se proponga delimitar con exactitud sus aciertos estéticos y comprenderlos por sí mismos advertirá que son como el directo resplandor con que se muestra en pleno trabajo un espíritu recio y hondo, despreocupado por completo de su propio espectáculo y de sus espectadores: sólo atento a lo que es, a su orden y a su integridad, y —repetámoslo— a los mandatos de sus altas normas de honrado. La belleza de su estilo es como belleza de herrero o de labrador absorbidos en su tarea fe-

cunda. Ni artificio visible, ni visible ocultación del artificio. Estilo, más bien, de hombre de ciencia; estilo en que se refleja esa inflexible sumisión a las cosas, ese “vivir sin vivir en sí”, esa ardiente objetividad que distingue y enaltece a los verdaderos hombres de ciencia.

RAIMUNDO LIDA

AMADO ALONSO: *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética* (Editorial Losada). — He aquí un libro que viene a enriquecer el caudal de los estudios estilísticos. Libro denso, de lectura sugestiva y fecunda para los que se interesan por esta clase de investigaciones, porque la índole del tema ha dado amplio margen a continuos y valiosísimos ahondamientos en los problemas esenciales de la creación poética. ¿Hay acaso meditación más gozosa?

Con tres versos de la “Oda con un lamento”, Amado Alonso ha caracterizado en una cifra la poesía de Pablo Neruda:

*o sueños que salen de mi corazón a borbotones,  
polvorientos sueños que corren como jinetes negros,  
sueños llenos de velocidades y desgracias.*

La poesía de un gran poeta no necesita que se la justifique. Por extraño que sea el modo de poetización de Pablo Neruda, aceptémoslo como la forma precisa de realizar su propio destino de artista. Y ello sería justificación suficiente. Pero además, como dice Amado Alonso, “no hay poeta alguno expressionista, futurista, dadaísta o superrealista que lleve con tanta dignidad y plenitud de sentido como Pablo Neruda la representación de nuestro tiempo. En ninguno muestran una tan íntima coherencia e identidad de fondo las grietas y desmoronamientos formales, la ruptura con la tradición, la atención fragmentaria a la poesía, las imágenes como relámpagos superpuestos y truncados, la visión desintegradora del mundo y la omnipresencia de la angustia metafísica. Es la contextura misma de nuestra época desquiciada resonando entera en los versos de un poeta que al principio no parecía tener otra justificación que la

arbitrariedad individual. Los individuos más originales, si se les mira bien, resultan los más representativos de la vida circundante; no en lo contingente, sino en lo esencial” (pág. 170). Muy poco han calado en la tragedia de nuestro tiempo los que sólo ven en Pablo Neruda la expresión de un problema exclusivamente personal y no sienten en su poesía el grito verídico de nuestra época.

Amado Alonso se ha propuesto un doble fin: “interpretar la índole de la poesía de Pablo Neruda y explicar las dificultades de comprensión, provocadas siempre por los especiales procedimientos expresivos”. Doble labor: caracterización de un modo de poesía y aclaración de sus correspondientes oscuridades. En suma, poética y retórica.

El libro de Alonso no ha sido escrito para los que desestiman esta poesía porque exige cierto esfuerzo de comprensión. “Pero otros —nunca tantos— que han oído y escuchado la voz desgarradora de esta poesía, que han entendido también largos lamentos con lagunas, no se pueden resignar ya —y es mi propio caso— a no asir la totalidad del sentido. Para ellos he escrito este libro” (pág. 8). Y los mejores libros, aun los de crítica, se escriben ante todo para uno mismo. Son respuesta a una exigencia de explicación formulada en un primer momento de soliloquio, que luego, ya madura, se proyecta hacia los demás.

Amado Alonso limita su investigación a la poesía de *Residencia en la Tierra*. Atiende a la poesía juvenil como necesario auxiliar, pero deja la posterior a 1936. (“El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado” ha dicho el mismo Pablo Neruda).

Los siete capítulos del libro intentan por caminos radiales el acceso a esta poesía hermética. No son los caminos de la crítica literaria o filológica tradicional: son los nuevos caminos que ha trazado la estilística, nueva forma de crítica literaria cuyo florecimiento ha sido posible gracias a la revolución cumplida en lo que va de siglo en los estudios lingüísticos. No solamente el conocimiento del aspecto intelectual del lenguaje ha alcanzado rigor científico sino que se ha emprendido con especial atención el estudio sistemático de sus valores subjetivos. Nada más oportuno que las mismas palabras de Amado Alonso para definir la tarea y los propósitos de la nueva disciplina:

“Nuestra estilística se aplica lo mismo a obras actuales que a remotas. Ella quiere también reconstruir, pero no lo de fuera sino lo de dentro del poeta.

Aspira a una recreación estética, a subir por los hilos capilares de las formas idiomáticas más características hasta las vivencias estéticas originales que las determinaron. Se quiere con ello llegar a gozar no sólo el tema poético deliberada y calculadamente construido y comunicado por el artista, sino también la atmósfera interior, espiritual, personal, donde esa flor nació.

“Se comprende que en esta tarea un hombre puede hacer poca cosa si no cuenta más que con su competencia técnica. Hace falta, además, cierta aptitud agudizada para el goce estético; ya que no dotes de creación, sí una especial permeabilidad a las creaciones ajenas. Pero se puede uno dejar transir por la poesía leída y no por ello se es un crítico. Hace falta, tanta falta como esa porosidad sedienta de poesía, la preparación técnica. Y ésta es la que da a la crítica su carácter de ciencia”. (*Introducción a la Estilística romance. Vossler. Spitzer. Hatzfeld*).

Maravilloso camino es éste que parte de la palabra. Bien dice Alfonso Reyes: “Sustento de la Poesía, el Logos, el lenguaje”. Y recordemos también, como guía, su distinción del triple valor del lenguaje:

“1º De Sintaxis en la construcción y de sentido en los vocablos: Gramática.  
2º De ritmo en las frases y períodos, y de sonido en las sílabas: Fonética.  
3º De emoción, de humedad espiritual que la lógica no logra absorber: Estilística”.

Sí, no es todo lógica en las formas idiomáticas. También de emoción, de fantasía, de voluntad está empapado el lenguaje. Y sólo partiendo de esta multiplicidad de valores —espejo de nuestra plena vida interior— llegamos al momento espiritual que ha creado la palabra. Y en la poesía la palabra alcanza la más alta creación de su actividad espiritual. El poeta que multiplica y enciende la capacidad expresiva del idioma no hace más que —según Paul Valéry— “retrouver en lui-même le langage a l'état naissant”. Prodigio de un lenguaje dentro del lenguaje.

Amado Alonso llega a la poesía de Pablo Neruda desde el sentimiento que la provoca. Único camino. Porque sólo desde el sentimiento las construcciones externas revelan su íntimo significado.

Es éste pues, fundamentalmente y en todo sentido, un estudio desde dentro. El crítico ha logrado instalarse en el clima espiritual del poeta y revivir el curso de su poetizar.

Desde dentro Amado Alonso ha descubierto en los ojos de Pablo Neruda, ojos siempre abiertos, sin el descanso de los párpados (“Como un párpado atrozmente levantado a la fuerza”), la desolada visión del constante deshielo del mundo.

Desde dentro ha pulsado ese vivo desequilibrio entre sentimiento e intuición, aquel peculiar desgarramiento en la raíz de su poesía. Desde dentro arranca la perspectiva para contemplar la configuración del sentimiento y las imágenes (por eso nos dice que es necesario instalarse en el foco volcánico desde donde las imágenes son lanzadas y procurar vivir el impulso que las dispara). Desde dentro ha asido la figura de los ritmos, no sujetos a leyes retóricas, pero celosos guardianes del ímpetu del sentimiento. Por dentro ha seguido el desarrollo del pensamiento del poeta para advertir el relajamiento de la forma unitaria de la idea, relativa desvinculación de sus miembros por aflojamiento de lo sintáctico. ¿Y cómo, si no es desde dentro, llegar a la idea formante, a la forma como creación, en ese magnífico análisis de la forma de “Barcarola”?

Y por fin, también desde dentro, ha estudiado la condición extremadamente concreta de la fantasía y su tendencia a desbocarse por lo desmesurado e infinito. Desde dentro ha justificado la retórica de Neruda como necesaria a su modo de sentimiento y visión del mundo. La interpretación de la nomenclatura simbólica peculiar del poeta ha exigido una labor imaginativa de reconstrucción que ha sido posible gracias a la ayuda de una “chispa mínima de creación poética”.

Queremos trazar ahora un esquema del desarrollo del libro. Pero antes advirtamos que este libro es denso, vivo, sugeridor. Nada puede suplir su lectura.

**ANGUSTIA Y DESINTEGRACIÓN.** Amado Alonso caracteriza la evolución poética de Pablo Neruda como “una progresiva condensación sentimental por ensimismamiento, un cada vez más obstinado anclaje en el sentimiento, en lo hondo de sí mismo, desentendiéndose cada vez más de las estructuras objetivas. El extremo ensimismamiento del poeta ha exigido un nuevo modo de relación entre el sentir y su expresión adecuada, y la técnica de representación ha ido parejamente extremando los procedimientos oscuros. Concordemente con la progresión del ensimismamiento, de la condensación sentimental y de la oscuridad de la técnica, el sentimiento poético de Pablo Neruda sufre una agravación progresiva en su misma índole, desde la melancolía hasta la angustia” (pág. 11). Rasgo fisonómico de la intuición nerudiana del mundo y de la vida, a la vez tema medular de esta poesía, es la dolorosa conciencia de la incontenible desintegra-

ción de todo ser. Y con imagen poética de Pablo Neruda, el drama del río que durando se destruye.

Y no es postura. Es modo de ser. En el arte de nuestra época la desintegración es un tratamiento de la realidad. En Pablo Neruda es un *modo de ser* y un *modo de afectarse* por la realidad.

INTUICIÓN Y SENTIMIENTO. “En la raíz de toda creación poética hay dos cosas que son como la cara y la cruz de la onza: sentimiento e intuición” (pág. 29). El triunfo máximo lo obtiene el poeta al configurar y expresar unitariamente los dos elementos. A veces el acierto no es alcanzado y hay que resignarse a meras aproximaciones. Pablo Neruda no tapa la cicatriz. Se duele explícitamente del fracaso expresivo. Su placer está más en el poetizar que en el poema. Y de su insatisfacción hace también poesía. Procede así “por una exigencia última de su poesía, que rige también, como veremos, la índole de sus ritmos y el carácter chapucero de su sintaxis: antes renunciará a todo que a mantener el *ímpetu* de su poetizar, de su sentir, pensar, fantasear” (pág. 35). Amado Alonso señala otro rasgo esencial de la poesía de Pablo Neruda: la conciencia artística de un desgarramiento que consiste en el desdoblamiento analítico de lo que poéticamente es uno. Desequilibrio entre intuición y sentimiento. De este desequilibrio proceden, en gran parte, las oscuridades de la poesía de Pablo Neruda.

ENAJENAMIENTO Y ENSIMISMAMIENTO EN LA CREACIÓN POÉTICA. En toda poesía, la *disposición o temple emocional* es el punto de partida. Ahora bien, la armonía y colaboración del sentimiento con el pensamiento, de lo entrañable con lo intelectual es propio de la gran poesía clásica. “Pero hay otra poesía —la del chileno Pablo Neruda o la del español Vicente Aleixandre, la del francés Blaise Cendrars o la de los norteamericanos Gertrude Stein y Hart Crane—, en la que este equilibrio y compromiso entre el sentimiento, la razón y el mundo de los objetos, se rompe con la pretensión y el deseo de servir a lo que se cree específicamente poético, ya sea el sentimiento, ya sea el libre juego de la fantasía. Se pone programáticamente todo el empeño en representar exclusivamente la vida interior en lo que tiene de sentimiento, de vislumbre intuitiva, de fantasía y de vibración” (pág. 44).

La poesía de Pablo Neruda es difícil. La de Góngora y los culteranos es también poesía difícil, pero es “laberinto con un hilo racional”. En Pablo Ne-

ruda “el pensamiento no sigue labrados caminos laberínticos, sino que es intrincado como manigua, embrionario, sin configurar” (pág. 47). La oscuridad está en el mismo pensamiento poético. La dificultad, en los procedimientos de representación. Su aparente incoherencia desaparece cuando “en vez de aferrarnos a la comprensión práctica de las imágenes, según nuestra experiencia de las cosas, las vemos como representantes de un estado sentimental móvil, nos instalamos en el foco volcánico desde donde las imágenes son lanzadas y procuramos vivir el impulso que las ha lanzado” (pág. 49). Hay pues un estado emocional que busca expresarse. Un foco eruptivo de cuyo seno saltan las imágenes. Y el modo de creación poética de Pablo Neruda se caracteriza, según Alonso, por un “ahincado ensimismamiento”, modo opuesto al enajenamiento de los poetas fundamentalmente claros que construyen mundos de consistencia objetiva. La evolución poética de Pablo Neruda consiste en un progresivo ahondar en el ensimismamiento, es decir en “una atención cada vez más obsesionada al sentimiento propio”. En *Residencia en la Tierra* “el poeta está *hundido* en sí mismo, en su sentimiento y en su sentido congruente de la vida; y desde ese fondo lanza hacia el exterior imágenes que, arriba, suelen no responder a las leyes objetivas” (pág. 66).

EL RITMO. Amado Alonso concentra su estudio en la constitución rítmica de los versos libres de Pablo Neruda. Y dice que, “como todo versolibrista, lo que ha hecho en verdad es renunciar a esta definitiva libertad rítmica del verso, conseguida secularmente a fuerza de autodeterminaciones<sup>1</sup>. Los versolibristas han devuelto el ritmo del verso a sujeciones prosísticas (sintácticas), sin duda huyendo de las excesivas mecanizaciones del ritmo métrico. Y al hacer intervenir en el ritmo la marcha del sentido, han creído oponer al aprendido ritmo exterior desechado un nuevo ritmo interior perpetuamente creado. Pero todo ritmo es a la vez interior y exterior. El ritmo es siempre un movimiento regulado, una figura móvil, y por tanto, todo ritmo es una forma y está sometido a leyes formales. El ritmo interior de la poesía libre no es sin más el de la prosa, pero se apoya en él. El ritmo de la prosa consiste en los pasos con que se desarrolla linealmente el *pensamiento sintáctico-racional*; el *ritmo poético libre* consiste en

<sup>1</sup> Esta libertad reside en el hecho de que cada verso es una unidad rítmica independiente de las unidades de sentido.

los pasos con que se ordenan linealmente *las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento*" (pág. 73).

Amado Alonso estudia con ejemplar maestría las tendencias rítmicas en la poesía de Pablo Neruda: el ritmo en cadena, los encabalgamientos sintácticos, el tema con variaciones, etc. Tendencias y no reglas. Porque es visible el afán del poeta *por* romper con toda ley formal.

El ritmo tiene la importante misión de guardar y expresar el ímpetu del sentimiento en la poesía de Pablo Neruda.

LA SINTAXIS. "No colecciono faltas" —dice Amado Alonso—. En cambio intenta la explicación poética y estilística de los rasgos sintácticos. Aclara y caracteriza las anomalías verdaderas o aparentes. Esta "sintaxis descoyuntada o con vínculos anómalos" provoca en gran parte el hermetismo de esta poesía.

Sabemos que la esencia de lo sintáctico está en un plus. Pero en Pablo Neruda hay un relajamiento de lo sintáctico: "debilidad de forma y visiones aisladamente concretas, cargadas de materia".

Las chapucerías sintácticas no se deben a impericia o impotencia. Tienen como el ritmo y las imágenes en borboteo, una causa común: "las ideas estéticas de Pablo Neruda sobre la función de la forma en la poesía, ideas que están en estrecha correspondencia con su visión desintegradora del mundo y de la vida". (pág. 132).

Y también en la sintaxis descubre Amado Alonso nuevos testimonios del desgarramiento interior ya señalado en el poetizar de Pablo Neruda: "Los elementos sintácticos específicamente racionales (en una poesía de esencia irracional, de fantasía desenfrenada y de sentimiento desbordado), y los otros conversacionales, de oficio eminentemente social (en una poesía cuyo sentimiento más persistente es la angustia de la soledad irremediable), son nuevos testimonios, sumados a los observados en el capítulo II, "Intuición y sentimiento", de las contradicciones íntimas y del desgarramiento interior que hemos señalado como constitutivos del peculiarísimo poetizar de Pablo Neruda" (pág. 131).

LA FORMA. Amado Alonso señala dos épocas en la voluntad de estilo de Pablo Neruda: no-forma y forma. Primero la actitud pasiva del poeta antena que pone el oído pasivamente sin voluntad de modelar la materia. Después, al dignificar la idea de forma, la acoge como elemento de creación. Es la época de mayor madurez poética del tomo II de *Residencia en la Tierra*.

SOBRE LA ÍNDOLE DE LA FANTASÍA DE PABLO NERUDA. Es sobre todo un capítulo de explicación en el cual Amado Alonso estudia ordenadamente los procedimientos más característicos con que la fantasía de Pablo Neruda representa su mundo y expresa su sentimiento. Muy útil para el lector es el extenso registro de las dificultades de comprensión.

A dos condiciones se ha sujetado la interpretación de los símbolos nerudianos más insistentes: “primera, hacia qué orden de realidad alude cada símbolo; segunda, que el símbolo no es una mera clave, pues entre lo aludido y los símbolos alusivos no hay un sistema de equivalencias racionales de tipo alegórico, sino que la imagen-símbolo se implanta en medio de la construcción con cierta autonomía, irradiando sugerencias poéticas” (pág. 186). Y muy importante es esto último para comprender en su exacto sentido la tarea realizada por Amado Alonso. Muy descaminado andaría el lector que, aferrándose a la equivalencia racional, interpretara el símbolo como una mera clave. Es necesario dejarse llevar por las resonancias poéticas mucho más allá de las equivalencias racionales.

Al concluir su estudio, Amado Alonso advierte con lucidez “el peligro que para la interpretación poética entraña este servicio mío de explicaciones destinadas a la comprensión intelectual. Esta es una poesía de cabos sueltos, y yo los he ido anudando uno a uno para comodidad del lector, con lo cual la he dejado desnaturalizada. Pues la captación de la poesía no consiste en la comprensión intelectual de sus elementos, sino en la sumersión en el mundo creado por el poeta y en la sintonización de su peculiar temblor emocional”.

Y precisamente uno de los grandes méritos de su libro es haber evitado ese riesgo. Y ello gracias a la sensibilidad poética de Amado Alonso, cuya vigilante presencia —explícita o implícita en todas las páginas—, impide que las explicaciones destinadas a la comprensión intelectual distraigan al lector de lo que más importa: la poesía.

MARÍA VICTORIA PRATI

C. C. FURNAS: *Los próximos cien años* (Editorial Sudamericana). — Cuando en la técnica se dispone de la representación gráfica de una variación entre ciertos límites, es lícito deducir de ella la ley matemática que la condiciona y, va-

liéndose de la misma, determinar la posición hipotética de puntos fuera de los límites. Es éste un sistema de profecías mecánicas tan falible como cualquier otro cuando no lo mueve el espíritu, pues nada puede indicarnos la proximidad de un punto de inflexión imprevisto que altere la dirección de la curva.

Con todo, cuando tomé en las manos el libro *Los próximos cien años*, de C. C. Furnas, profesor de ingeniería química de la universidad de Yale, creí que respondería a una tentativa de esta especie. La primera decepción que me deparó, y grande, fué comprobar que un profesor de ingeniería sea capaz de una imprecisión cronológica tan lamentable. En efecto, este libro lo mismo podría titularse *Los próximos mil años* o aun más simple y vagamente *El Porvenir*, puesto que para nada se refiere, como sería su obligación por tratarse de la obra de un técnico, a un punto concreto y bien definido en la curva del tiempo.

En realidad su autor, decepcionado por el espectáculo —maravilloso para los que no estaban en el secreto— de la famosa exposición de Chicago, “El Siglo del Progreso”, se propuso mostrarnos el reverso del suntuoso gobelino. El profesor Furnas, en lugar de darnos una imagen positiva del mundo dentro de cien años, se ha limitado a ofrecernos el negativo de nuestra sabiduría, empresa loable, sin duda, pero que traiciona su ofrecimiento del título. En cada aspecto de las ciencias físicas, químicas y biológicas, y principalmente en sus aplicaciones de interés práctico: medios de transporte, prolongación de la vida, nuevas materias primas, etc., señala los límites actuales de nuestras estrechas posibilidades y, al mismo tiempo, indica los puntos que no habiendo sido logrados, tampoco han merecido el calificativo de imposibles. Cuándo sus posibilidades se convertirán en realidades, o cuándo se desvanecerán en imposibilidades definitivas, ésa es precisamente la labor que esperábamos de este libro y éso es lo que reiteradamente elude su autor.

Queda pues su obra reducida a un manual de vulgarización científica tan poco agradable para la ciencia como para el vulgo, en el que este último se aburre con el espectáculo del manoseo de aquella. Como es inevitable con este tipo de divulgadores, campea en sus páginas ese humorismo profesoral que hace las delicias de los alumnos con altas clasificaciones y que, a fuerza de querer hacer accesibles los vastos problemas científicos, sólo consigue con su chabacanería impedir que el lector penetre en su profundidad, tranquilizando, es decir,

matando, su curiosa inquietud con la presentación de una imagen banal y falsificada de los mismos.

La parte más lamentablemente chata de esta obra es la última, que se ocupa de las "Consecuencias Sociales". Mientras el profesor de ingeniería permanece en sus dominios, hablándonos de los disolventes o de estadísticas o de los productos sintéticos, su humorismo es semejante al de los prestidigitadores que desvían con palabras la atención del auditorio para que sus pruebas resulten más sorprendentes. Pero cuando ese mismo tipo de humorismo se aplica a las posibilidades sociales, tratadas con una ligereza y falta de comprensión increíbles, llega a lo irritante.

Es muy posible que este libro, con las condiciones que dejo señaladas, y sobre todo gracias a la añagaza de su título, alcance gran éxito de público, logrando así el propósito comercial que las editoriales se proponen, pero es lamentable que los crecientes recursos de las mismas se empleen —como en el caso de este volumen magníficamente presentado— en la divulgación de obras de tan escasos merecimientos.

*EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA*

## Crítica de Arte

MIGUEL C. VICTORICA, JORGE LARCO, JUAN CARLOS FAGGIOLI, MANÉ BERNARDO,  
CÉSAR LÓPEZ CLARO.

Gran número de exposiciones de pintura han solicitado nuestra atención en los últimos tiempos. Los artistas son muchos, la producción es abundante, aunque no siempre significativa, y las muestras se suceden vertiginosamente, multiplicadas por el surgimiento de galerías nuevas como la de la "Asociación Estímulo de Bellas Artes", en pleno centro de la ciudad, y las periféricas de "Impulso", en la Boca, y de "Asociación de Gente de Arte", en Avellaneda, que albergaron,

respectivamente, obras de Héctor Basaldúa y de Onofrio A. Pacenza. La pausa veraniega se prolonga excesivamente en Buenos Aires —de fines de noviembre a comienzos de mayo desaparecen casi por completo las manifestaciones artísticas— y luego se atropellan en los pocos meses restantes del año las exposiciones individuales o colectivas. Pasan como un relámpago y sólo dejan a muchos una imagen confusa y fugitiva. Es curioso. En una urbe como la nuestra, que se caracteriza por la absoluta falta de ocios de la gran mayoría, el goce de las obras de arte —tanto en museos como en salas particulares— parece estar exclusivamente reservado a los “happy few”, a los ociosos. En la totalidad de las galerías suele haber hasta veinte muestras individuales simultáneas, de una duración media de diez días. El verdadero aficionado no puede atiborrarse de pintura, grabado o escultura a razón de dos o más conjuntos por día. Le resulta, pues, materialmente imposible informarse de cuanto acaece en Buenos Aires en el orden artístico. Los remedios podrían ser: reducir la “muerta estación” del verano, cargar menos los programas anuales (de ningún modo es necesario que ciertos artistas expongan todos los años) y, en cambio, ampliar el plazo durante el cual quedan abiertas las diversas muestras. Un paliativo: reservar en cada salón un apartado para “retrospectiva” del año en curso, en que quedarían dos o tres obras de cada uno de los expositores, con lo cual al terminar la temporada, se tendría una interesante visión panorámica de la labor presentada en las diversas galerías y, por otra parte, los eventuales rezagados del inmenso público bonaerense podrían familiarizarse, aunque fuera parcialmente, con los artistas cuyas exposiciones no alcanzaron a visitar en su oportunidad.

Lo que más impresiona cuando intentamos coordinar en el recuerdo una serie de manifestaciones del arte nacional, tales como las recientemente vistas, es la extraordinaria disparidad de las tendencias, la diversidad desconcertante de los lenguajes expresivos, la frecuente indigencia de los motivos, la inanidad de muchos esfuerzos. Victorica, Tapia, Ramaugé, López Naguil, Donnis, Larco, Faggioli, Martínez Ferrer, López Claro, Mané Bernardo, Manuel Alfredo Pacheco, Juan del Prete, representantes de distintas generaciones, productos de varias ascendencias, de desiguales formaciones intelectuales, de opuestas orientaciones estéticas, no ofrecen puntos de contacto que permitan sistematizar su obra dentro de la “Escuela Argentina” que, confesémoslo, sólo existe en los rótulos de los museos y de las exposiciones internacionales. No criticamos, como mu-

chos lo hacen muy superficialmente, la intensidad de las influencias extranjeras ni suponemos por un instante que surgirá la "Escuela Argentina" del miope cultivo de los temas regionalistas o de una artificialísima inspiración en la arqueología americana. Influencias externas, las encontramos por doquier en la historia del arte. Goya, artista españolísimo, fué la resultante de orientaciones tan divergentes como las del siglo XVIII veneciano, los "diabólicos" flamencos, Rembrandt, Velázquez y los retratistas ingleses. *Ab uno disce omnes*. Las escuelas locales cerradas subsistieron tan sólo mientras, por un cúmulo de circunstancias de orden material, no hubo contacto entre nación y nación, ni aun entre ciudad y ciudad. Al reducirse las distancias y empequeñecer el mundo como consecuencia del progreso de los medios de comunicación, los pueblos se compenetraron y las artes se internacionalizaron. El fenómeno es particularmente evidente desde los albores del siglo pasado. Además, todo tiende a la unificación del mundo y no a su fragmentación. El arte, pues, irá cada vez más hacia un "esperanto" de recursos expresivos, y sería absurdo querer oponerse a ello. No ha de molestarnos, pues, que un pintor argentino pinte a la manera de Friesz, o un escultor adopte el *métier* de Bourdelle. Lo importante es que el pintor o el escultor nuestros tengan algo propio que decir y que ese algo propio sea también, en la medida de lo posible, un bien colectivo. En otras palabras, que el artista nacional opere sobre la base de una realidad argentina. Tal realidad argentina es aún imprecisa en todos los aspectos de la existencia del país, a tal punto que no existe ni siquiera el tipo humano argentino diferenciado, tal como existen el tipo inglés, el tipo alemán, el tipo español. De ahí que no encontremos por ninguna parte la "Escuela Argentina", pero menos que en cualquier parte en ese arte costumbrista del cielito y el gaucho mateador producido por profesionales del turismo iconográfico. El artista nuestro, sin necesariamente copiar lo que le rodea, debe inspirarse permanentemente en lo que tiene a la vista y, al parecer, ni siquiera ve en la actualidad. Hay algo monstruoso en este divorcio del artista y del medio, al cual asistimos desde hace años. Y lo curioso es que ese divorcio resulta tanto más aparente cuanto más pretende el artista asomarse a lo nuestro, al paisaje, por ejemplo. De un tiempo a esta parte, se evidencia una sana reacción en el sentido de mirar la tierra con ojos vírgenes. Está bien. Mas un peligro acecha a quienes así proceden, y es el de encandilarse con la realidad prosaica. La cierto es que el artista argentino necesita ver, ver mucho,

muchísimo de lo que brinda la realidad local, mas no para convertirse en mero cronista gráfico de las circunstancias nacionales, sino para fundir todos esos metales y transmutarlos en el oro de una expresión individual y singular. Con muchas *individualidades* marcadas, construídas con los mismos elementos básicos, diversamente combinados, se formará poco a poco la verdadera Escuela Argentina.

Entretanto, tenemos talentos y promesas gratas. Pintor, verbigracia, que llamaría la atención en cualquier parte, es Miguel C. Victorica. En un pequeño salón colectivo organizado por la "Asociación Estímulo de Bellas Artes" —y en el cual figuraban decorativos y graves lienzos de Juan B. Tapia, líricos paisajes de Gregorio López Naguil, quien ha apaciguado su paleta, algunas obras neoimpresionistas de Cayetano Donniss y amables vistas urbanas o rurales de Roberto Ramaugé, que se revelaba vigoroso aunque impersonal dibujante en algunos carbones— corría como una ráfaga de aire puro la espontaneidad fresca, la rica variedad, la sensibilidad siempre despierta y aguda, la refinada calidad artística de las pinturas del maestro boquense. Victorica siempre es prodigioso, hasta en sus errores tan frecuentes que ya parecen inevitables. Presentaba una serie de pequeños paisajes de París, el Louvre a la hora del crepúsculo, los Campos Elíseos, con sus imperiosas sugerencias griegas, las Tullerías bajo un cielo empavesado de nubecillas multicolores, que eran verdaderas manchas de poeta, apto para captar instantáneamente la emoción de un momento y el carácter eterno de un lugar. Tantas y tantas veces hemos visto el París de los pintores medianos, que estamos saturados de él. Pero el de Victorica es un París-París, la esencia misma de la amada, incomparable ciudad. Pero este pintor es múltiple y adaptable. Trasladado a nuestro país, percibe también, y magistralmente evoca, incógnitas bellezas, volcándose todo él, con la avidez cordial de su entusiasmo, en los aspectos, insignificantes en apariencia, de un jardín porteño, una capilla de Alta Gracia, un rincón de Valle Hermoso. Fiestas de color pero, más que todo, vibrantes expresiones de una emotividad permanentemente estremecida. Y, a veces, un toque de humorismo, con la honda bonhomía que suaviza la percepción del penetrante conocedor del hombre, como en ese sensacional retrato del "Bombero Voluntario de La Boca", que trasciende de lo individual, se convierte en prototipo del vejete encandilado por la bambolla del uniforme y, pictóricamente, suscita el honroso recuerdo de Frans Hals.

Juan Carlos Faggioli y Mané Bernardo, pintores jóvenes que expusieron

en "Amigos del Arte" con mayor o menor profundidad se encuentran aún en la fase de las conquistas formales. La pintura de Faggioli seduce por su color y cierta espiritualidad. Su paleta ya le individualiza y, desde el punto de vista del oficio, alcanzó una madurez. Ello quedaba demostrado en el más simple de sus óleos, en que un racimo de uvas abarcaba toda la superficie de la tela: logró en este caso subrayar magistralmente los valores plásticos y cromáticos de un motivo por demás difícil. Paisajes, naturalezas muertas revelan a un colorista muy sensible sin definir aún una personalidad, la cual se desarrollará —así lo deseamos— por una disciplinada dedicación al fondo, si no cede a los encantos de la sirena del virtuosismo. Mané Bernardo, por su parte, significa promesas análogas, aunque el *métier* sea menos seguro y orientado hacia un hacer un tanto pesado y brusco que no es verdadera fuerza. Sin duda, tratándose de una mujer, lo que más llamaba la atención en el conjunto de lienzos era la voluntad de desentenderse de flaquezas femeninas, pincelar vigorosamente y contrastar robusta y francamente los tonos. Pero, a la verdad: la energía debe venir de adentro y puede manifestarse —aun en la pintura— bajo guante de terciopelo.

En la misma sala, Jorge Larco presentó cuarenta y tantas obras, óleos y acuarelas, retratos y paisajes. Con buen sentido, organiza sus muestras periódicas de tal modo que se concretan a éste o aquél tema, sin abarrotamiento excesivo ni confusión de géneros. Así, su exposición reciente, con exclusión de sus otros motivos de inspiración, le mostraba en calidad de figurista y evocador del panorama del Tigre. Acuarelista certero, descuella, en el país, en esta especialidad. Ella bien responde a sus audacias de tímido y sus timideces de audaz, a su finísimo temperamento de hombre sensible, abierto a toda la belleza del mundo y, más que nada, atraído por la suavidad de las atmósferas cristalinas y de las aguas transparentes. En la obra de un pintor tan definido ya, difícil es señalar especiales aciertos. Gustaron en particular, sin embargo, los retratos de Ludmila Fedorowna de Fioravanti, Clelia Nocetti de Lagos, Germaine Caubria de Spilimbergo, "La Pintora", con su paisaje de arroyo, "Regatas en el Tigre", alegre, espontáneo, pintoresco, "Los Álamos Cortados" y ese delicadísimo "Repunte", inspirado y poético como una pintura china, que se imponía a la atención, entre otras razones, por la dificultad casi insalvable del asunto.

Como pintor de óleos, denuncia a menudo Larco su justificado entusiasmo

por Van Gogh. No que aparezca allí una sujeción servil al maestro holandés, ni mucho menos, mas sí se observa una marcada inclinación hacia un modo expresivo paralelo. Ahora bien: hay influencias por afinidad e influencias por contraste, lo mismo en el arte que en la atracción entre individuos. En el caso particular de Larco, la fundamental diferencia de lenguaje entre las acuarelas y ciertos óleos parece deberse al predominio de la propia personalidad del artista en las primeras y al abandono de la presencia de esa personalidad, en los segundos, como homenaje subconsciente al temperamento antipódico del magnífico Vincent. Mas ya volverá el individuo por sus fueros.

En la "Galería Müller", César López Claro mostró sus últimas producciones. Es, indudablemente, un artista, y una de las mejores promesas de la joven generación. Le vimos, sin embargo, desconcertado y vacilante entre múltiples orientaciones, ora inclinado a la "nueva objetividad", ora volviendo al tembladeral picassiano. Pero son amenazas pasajeras cuando se han demostrado ya tan altas condiciones de creador de formas y de colorista. Y toda inquietud se disipaba contemplando la rotunda naturaleza muerta que fué premiada en el XX Salón de Rosario.

JULIO E. PAYRÓ

#### APARICION DE "LETTRES FRANÇAISES"

Ante todo queremos recordar cuatro versos de un poema de Jules Supervielle, publicado en el N° 75 de SUR. Decían así:

*Nous sommes très loin en nous mêmes  
avec la France dans les bras,  
chacun se croit seul avec elle  
et pense qu'on ne le voit pas.*

Y los que aman de verdad el espíritu francés —con dilección y gratitud— habrán reconocido en el tono de estos versos su propio estado de ánimo, cruelmente afectado por la suerte de Francia, inexpresable, obligado al silencio. Un recogido silencio que llevaba implícita, eso sí, la voluntad de perseverar en su adhesión a los auténticos valores de la cultura francesa.

Contribuían a irradiar esta cultura las excelentes revistas publicadas en Francia. Ya hoy no aparecen, o entran muy dificultosamente en nuestro país, y su ausencia subraya el doloroso cambio experimentado en todo aquello que condicionaba su publicación. Por eso, a fin de remediar parcialmente este vacío, acaba de aparecer entre nosotros el primer número de "Lettres Françaises", bajo el patrocinio de SUR.

"Lettres Françaises" nace con la meritoria intención de continuar, dentro de lo posible, la difusión de la cultura francesa en un momento lleno de obstáculos. Se propone reunir en sus páginas el pensamiento de los escritores franceses aislados en su tierra o dispersos por el mundo. Su director es Roger Caillois.

Este primer número ofrece a sus lectores un sumario ejemplar. André Gide, en un artículo titulado "Sur une définition de la poésie", que apareció simultáneamente, traducido al español, en el N° 81 de SUR, comenta las siguientes líneas de Théodore de Banville; constituyen, para Gide, una "definición perfecta" de la poesía y una respuesta al problema de lo "puramente lírico":

"... esta magia, que consiste en despertar sensaciones por medio de una combinación de sonidos... este embrujamiento gracias al cual ciertas ideas nos son necesariamente comunicadas, de una manera precisa, por palabras que sin embargo no las expresan".

¡Curiosa definición si se piensa que fué escrita en una época que concebía la poesía como asunto casi únicamente sentimental! Banville no habla de sentimientos. Gide reconoce que hay tema suficiente en estas líneas para una larga meditación y su pensamiento entreteje, sin ahondarlos, conceptos ya generalizados sobre poesía.

Jules Supervielle publica dos poemas de un patetismo depurado y severo, "1940" y "Le double". "La fosse à tanks" anticipa un fragmento de la novela que André Malraux prepara: páginas excelentes por la técnica novelística que ponen de manifiesto y el vigor con que expresan el sentido trágico de la condición del hombre, de inspiración pascaliana en cierto modo. En un momento del relato, cuando de la noche que lo ha acercado a la vida surge "la milagrosa revelación del día", el protagonista se repite el pensamiento de Pascal:

*Imaginemos muchos hombres encadenados, todos condenados a muerte. No pasa un día sin que algunos sean degollados a la vista de los otros, los que ven de ese modo su propio destino en el de sus semejantes. Tal es la condición humana.*

Y agrega:

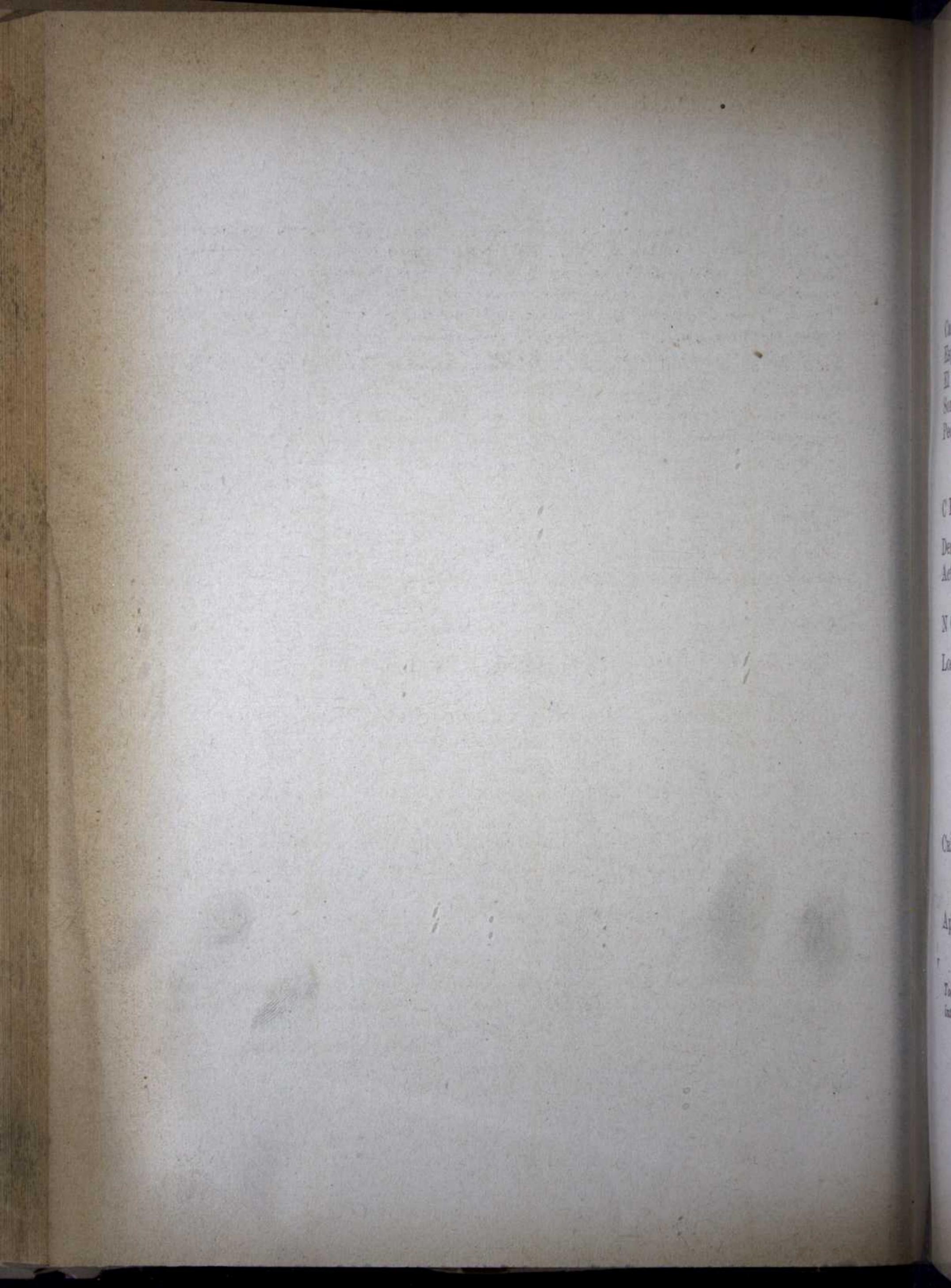
"Nunca sentí a tal punto cómo esta meditación puede atormentar a los hombres y corromper su felicidad. Quizá lo más fuerte es siempre la angustia. Quizá envenene desde el origen la alegría otorgada al único animal que sabe a ésta precedera".

"Racine y Mademoiselle", conferencia pronunciada por Victoria Ocampo en el Club Francés de Buenos Aires, es el homenaje de amor y fidelidad a Francia de una escritora argentina. "Pour une esthétique sévère", de Roger Caillois, reivindica la misión de la inteligencia en la creación artística que aspire a vida duradera. Sigue una sección llamada

"Textes à relire" que somete a los lectores aquellos fragmentos de escritos interesantes por su conexión con los problemas del mundo actual, y donde se transcribe un capítulo del *Diario de un escritor*, de Dostoievsky, titulado "La barbarie en Europe". Se cierra el número con las noticias —escuetas pero muy expresivas— de la actualidad literaria francesa y con la "Revue des Revues" que cumple una misión crítica e informativa pero deja al mismo tiempo, en primer plano, la voz personal del comentarista.

Saludamos la aparición de "Lettres Françaises" y le deseamos el mejor de los destinos.

M. V. P.





ESTE OCTOGÉSIMO SEGUNDO NÚMERO DE  
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA  
TREINTA Y UNO DE JULIO DE MIL  
NOVECIENTOS CUARENTA Y UNO,  
EN LA IMPRENTA LÓPEZ  
PERÚ 666, BUENOS AIRES