

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

OCTUBRE

~~SEPTIEMBRE~~ DE 1943

AÑO XII

BUENOS AIRES

S U M A R I O

R A F A E L A L B E R T I
*IMAGEN SUCESIVA DE ANTONIO
MACHADO*

P H I L I P R A H V
*HENRY JAMES Y EL DESTINO DE
AMÉRICA: "LA HEREDERA DE TODOS
LOS TIEMPOS"*

M A C E D O N I O F E R N Á N D E Z
POEMA DE POESÍA DEL PENSAR

F E R N Á N D E Z M O R E N O
SONETOS DE LA PENUMBRA

E D U A R D O G O N Z Á L E Z L A N U Z A
A LA INMORTALIDAD

E D U A R D O W A R S C H A V E R
*LA OFICINA UNIVERSAL DE
NECROLOGÍAS*

N O T A S

LOS LIBROS ☆ Saint John Perse: "Exil", por *Carlos Mastronardi*
☆ Eduardo González Lanuza: "Variaciones sobre la poesía",
por *Luis Emilio Soto* ☆ René Kraus: "Vida pública y
privada de Sócrates", por *Ernesto Sábato* ☆ J. Huizinga:
"Homo ludens. El juego y la cultura", por *Roger
Caillois* ☆ James Burnham: "La revolución de
los directores", por *R. C.* ☆ A. Waismann:
"Cinco lecciones sobre la Estética de
Schopenhauer", por *Luis Farré*
☆ LAS REVISTAS ☆ Concurso
de "Tomorrow".

I M A G E N S U C E S I V A D E A N T O N I O M A C H A D O

I

Yo no conocí a Antonio Machado hasta muy tarde, casi dos años después que a Juan Ramón Jiménez. Con mi hermana Pepita, mi pobre hermana Pepita, hoy joven viuda de la guerra de España, sabía de memoria sus poemas, que recitábamos en nuestras inseparables, puras mañanas del Jardín Botánico, el Retiro, la Moncloa, frente al crestado y níveo Guadarrama. Ningún paisaje como éste, tan de Machado, para repetir de recio su amor a la ancha y abierta serranía, divisora de las dos Castillas.

*¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo,
la sierra gris y blanca,
la sierra de mis tardes madrileñas
que yo veía en el azul pintada?*

*Por tus barrancos hondos
y por tus cumbres agrias,
mil Guadarramas y mil soles vienen,
cabalgando conmigo, a tus entrañas.*

En 1924, alguien que ya no quiero nombrar me dijo:

—Preséntate al Premio Nacional de Literatura. El jurado es muy bueno. Forma parte de él, con Gabriel Miró, Menéndez Pidal y Moreno Villa, Antonio Machado. A lo mejor te dan el premio.

Aquel “a lo mejor” que mi hoy ex-amigo añadiera, se me quedó brillando en la cabeza como una posible rendija de esperanza.

Por entonces, un entonces de lesión pulmonar, de escasez y desorden físicos míos, yo andaba casi siempre por las sierras de España, buscando en su aire puro de resinas el alimento remozador y fuerte, necesario para mi sangre. Así, cuando me animé a presentarme al concurso, lo hice desde los montes de Córdoba, desde Rute, un extraño pueblo de locos, muy buenos aguardientes y olivares. Guardaba yo hacía algún tiempo mi primer libro, inédito, de poesías, *Mar y tierra*, cuyo título cambié por el de *Marinero en tierra* al publicarlo luego. Para mayor seguridad, acongojado de un terror infantil a que se perdiera, se lo mandé a aquel cubano tierno, inteligente y entusiasta, que por aquellos años vivía en Madrid, José María Chacón y Calvo, quien tuvo que sobornar a no sé qué empleado del Ministerio, ya que la fecha de admisión de originales había terminado, llegando el mío con casi una semana de retraso. Después, y en espera del fallo del jurado, me eché a dormir, escéptico, convencido de la inutilidad de semejantes premios literarios, temeroso de las injusticias, atormentado, además, de remordimientos ético-estéticos por haber caído en la tentación —“como cualquier poetastro”, me decía— de presentarme a tal concurso.

Pasados varios meses de reposo por aquellos trágicos montes cordobeses, volví a Madrid. ¡Pero qué vuelta para mí, entonces, con mis veintidós años, ostentando, a poco de llegar, en la cartera —la primera de mi vida— aquellas cinco mil pesetas del premio, las que, voy a confesar en un paréntesis, (me gasté casi íntegras en helados con una serie de raros e imprevistos amigos, salidos hoy no sabría decir de dónde).

En seguida fuí a saludar, para darle las gracias, a Gabriel Miró, que ya conocía, visitando también a D. Ramón Menéndez Pidal y a José Moreno Villa. Pero, como era natural, a quien más quería agradecer su voto era a Antonio Machado. Me presenté en su casa, sin aviso.

No estaba. No vivía en Madrid. Su madre, una anciana pequeñita y fina, me lo dijo:

—Mi hijo anda por Segovia. Viene muy poco por acá. Es difícil verle.

Pasó algún tiempo. Del Ministerio de Instrucción Pública retiré el original de mi libro, adquirido por la Biblioteca Nueva para su publicación. Al andar, por la noche, revisándolo en mi cuarto, cayó de entre sus páginas un papelillo amarillento, medio roto, escrito con una diminuta letra temblorosa. Decía:

“Mar y Tierra”

Rafael Alberti.

Es, a mi juicio, el mejor libro de poesías presentado al concurso.

ANTONIO MACHADO

¡Con qué alegría y estremecimiento leí y releí aquel hallazgo inesperado! Todavía lo conservo en la primera página de un ejemplar viejísimo de mi *Marinero en tierra*, lo único que por casualidad salvé conmigo de la guerra española.

Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido

—ya conocéis mi torpe aliño indumentario...—

Así se retrataba el poeta en versos ya famosos; pero yo seguía sin conocerle ni de lejos. Me sabía, eso sí, de memoria una sólo foto suya, aparecida al frente de sus poesías, en edición de la Residencia de Estudiantes: un Machado, aún bastante joven, grave y triste, con cara de caído de la luna, saliendo de un alto cuello duro chimenea, corbata de plastrón, anticuado, anacrónico.

Poco a poco, aquel precipitado deseo de conocerle se me fué cal-

mando, descendiendo a ese fondo donde esperan, dormidas, las cosas que no lograron su final, satisfacer su luz, cumplirla. Pero todo, de pronto, vuelve a emerger, a irrumpir, llamado desde fuera, desde la superficie menos sospechada. Subía yo una mañana por la calle del Cisne, cuando por la acera contraria vi que bajaba, lenta, una sombra de hombre, que, aunque muy envejecida, identifiqué sin vacilar con la del retrato de Machado perdido en mi memoria. Bajaba, lenta, como digo, con pasos de sonámbula, de alma enfundada en sí, ausente, fuera del mundo de la calle, en la mañana primaveral sonante a árboles con pájaros.

“Es él. Si no me atrevo ahora, no me atreveré nunca”, me dije. Y mientras cruzaba, sofocado, de acera a acera, me fuí repitiendo varias veces los dos primeros versos del retrato que Rubén Darío le dibujara tan magistralmente:

*Misterioso y silencioso
iba una y otra vez...*

Aquél era, aquélla era: sombra misteriosa, silenciosa sombra de poeta que yo iba a osar detener un instante.

—¿Don Antonio Machado?

No olvidaré nunca los silencios que tardó en responderme con dos “Sí, sí” espaciados, como si hubiera tenido que hacer un llamamiento a la memoria para acordarse de su nombre.

—Rafael Alberti... Quería conocerle y darle las gracias...

—¡Ah, ah! —repitió, todavía mal despierto, tomándome la mano—. No tiene usted que agradecerme nada...

Y ausentándose nuevamente, perdida sombra entre las laberínticas galerías de sí mismo, “mal vestido y triste”, lo vi alejarse en la mañana de nuestro primer encuentro, calle del Cisne abajo...

II

La segunda vez que vi a Antonio Machado fué en el Café Español, un viejo café siglo XIX, que había frente a un costado del Teatro Real, de Madrid, cerca de la Plaza de Oriente. Empañados espejos de aguas ennegrecidas recogían la sombra de estantiguas señoras enlutadas, solitarios caballeros de cuellos anticuados, pobres familias de la clase media, con ajadas niñas casaderas, tristes flores cerradas contra el rendido terciopelo de los sillones.

Un ciego, buen músico, según el sentir de los asiduos, tocaba el piano, mientras que una muchacha regordeta iba de mesa en mesa buscando el convite —un café con tostada, acompañado de algún que otro pellizco furtivo— de los ensimismados admiradores de su padre. Desde la calle, llovida y fría de enero, tras los visillos iluminados de las ventanas, adiviné la silueta de Machado, y entré a saludarle. Yo venía de una pequeña librería íntima, cuyo librero, gran amigo de los jóvenes escritores de entonces, acababa de conseguirme un raro ejemplar de los poemas de Rimbaud, sintiéndome infantilmente feliz aquella tarde sabiéndolo apretado bajo mi gabán para librarlo de la lluvia. Machado me saludó muy cariñoso, ofreciéndome en seguida un asiento a su lado, mientras me presentaba a sus contertulios. Muy ufano, al quitarme el gabán, le descubrí mi precioso volumen, que él ojeó con un débil gruñido aprobatorio, dejándolo luego sobre la silla que a su izquierda sostenía en el respaldo los abrigos y las bufandas. De los presentados, sólo recuerdo hoy a uno: al viejo actor Ricardo Calvo, gran amigo del poeta. Aquella tarde, ausencia rara, no se encontraba allí su inseparable hermano Manuel. Los demás que le rodeaban eran extraños señores pasados de moda y como salidos de alguna rebotica de pueblo. Y así creo que era, pues la conversación, durante el rato que yo estuve, aleteó

siempre, cansina, alrededor de cosas provincianas; preocupaciones y cosas bien lejanas y ajenas a aquellas tazas de café que tenían delante: el traslado de algún profesor de instituto, la enfermedad de no sé quién, la cosecha del año anterior, etc.

Al cabo de algún tiempo, observé que Machado fumaba y fumaba bajando, distraído, el cigarrillo hacia el lugar donde yo calculaba debía hallarse posado mi precioso Rimbaud. Con un espanto mal reprimido, quise mirar, primero, por encima del hombro de D. Antonio y, luego, por debajo de la mesa, para cerciorarme de que la poesía del más excepcional poeta de Francia no estaba sirviendo de cenicero a las colillas del gran poeta español. Pero no me atreví, por encontrarlo poco delicado y considerar, además, mis sospechas indignas y exajeradas.

¡Ah, pero qué mal hice, qué mal hice! — iba reprochándome poco después bajo los farolones verdes y los altos monarcas visigodos de la Plaza de Oriente.

Mas desde aquella noche, pude mostrar —no sin cierta sonrisa melancólica— a cuantas personas han venido pasando por mi casa, mi raro ejemplar de Rimbaud, aún más raro y valioso por las redondas quemaduras que los cigarrillos de Machado le abrieron en sus cubiertas color hoja de otoño.

III

En los días grandes y heroicos de noviembre, el glorioso 5º Regimiento, flor de nuestras milicias populares, se ufanó en salvar la cultura viva de España, invitando a los hombres leales que la representaban a ser evacuados de Madrid. A la Alianza de Intelectuales se le encomendó, entre otras, la visita a Antonio Machado para comunicarle la invitación. Y una mañana bombardeada de otoño, el poeta León Felipe y yo nos presentamos en su casa.

Salió Machado, grande y lento, y tras él, como la sombra fina de una rama, su anciana madre. No se comprendía bien cómo de aquella frágil, diminuta mujer pudo brotar roble tan alto. La casa, lo mismo que cualquiera, rica o pobre, de aquellos días de Madrid, estaba helada. Machado nos escuchó, concentrado y triste. “No creía él —nos dijo al fin— que había llegado el momento de abandonar la capital”. ¿Escasez, crudeza del invierno que se avecinaba? Tan malos los había sufrido toda su vida en Soria u otras ciudades y pueblos de Castilla. Se resistía a marchar. Hubo que hacerle una segunda visita. Y ésta, con apremio. Se luchaba ya en las calles de Madrid y no queríamos —pues todo podía esperarse de *ellos*— exponerlo a la misma suerte de Federico.

Después de insistirle, aceptó. Pero insinuando, casi rozado de pudor, con aquella dignidad y gravedad tan suya, salir también con sus hermanos Joaquín y José...

—No tiene usted ni que indicarlo... El 5º Regimiento le lleva con toda su familia...

—Pero es que mis hermanos tienen hijos...

—Muy bien, D. Antonio...

—Nueve, entre los dos matrimonios —creo que dijo.

Mas aunque en Madrid había otro organismo, la Junta de Evacuación, que se ocupaba de los niños, fué el 5º Regimiento quien salvó a toda la familia de D. Antonio, llevándola a Valencia.

Y llegó la noche del adiós, la última noche de Machado en Madrid. ¡Noche inolvidable en aquella casa de soldados! Se encontraba allí lo más alto de las ciencias, las letras y las artes españolas— investigadores, profesores, arquitectos, pintores, médicos,...— al lado de los jóvenes comandantes del pueblo Modesto y Lister, ambos aún con aquel traje entre civil y militar de los primeros días. Con una sencillísima cena, aquellos héroes, a quienes su vida y condición no habían permitido seguramente poner la planta en un museo, ver un laboratorio, cruzar siquiera

un patio de instituto, despedían a los hombres que tal vez iban mañana a enseñar a sus hijos lo que ellos nunca pudieron aprender. Afuera, el corazón de España latía a oscuras, con su alto cielo de otoño interrumpido ya de resplandores de los primeros cañonazos. Por los arrabales extremos —Toledo, Segovia, Cuatro Caminos, Ciudad Universitaria—, por los alrededores de la ciudad —Puente de los Franceses, Casa de Campo, El Pardo— se cubrían de balas y de gloria, junto con las milicias populares y las brigadas internacionales, los defensores espontáneos de Madrid. Y, mientras, en aquel saloncillo del 5º Regimiento, en medio del silencio que dejaba de cuando en cuando el feroz duelo de la artillería, un hombre extraordinario, aún más viejo de lo que era y erguido hasta donde su vencimiento físico se lo permitía, con sencillas palabras de temblor, agradecía, en nombre de todos, a aquellos nobles soldados, que así preciaban la vida de sus intelectuales, repitiendo razones de fe, de confianza en el pueblo de España. Hoy, pasados tan largos y catastróficos años, no puedo recordar con precisión lo que Machado en tan breve discurso dijo aquella noche. Quizás se encuentre escrito en algún lado. Pero de su sencilla despedida no he podido perder —ni perderé ya nunca— el instante aquel en que D. Antonio, con una sinceridad que nos hizo a todos brotar las lágrimas, dirigiéndose a Lister y a Modesto, ofreció sus brazos —ya que sus piernas enfermas no podían— para la defensa de Madrid. Poco más tarde, desde su huertecillo de Valencia, escribía el poeta, insistiendo una vez más en su creencia ciega en el pueblo de España:

“En España lo mejor es el pueblo. Por eso la heroica y abnegada defensa de Madrid, que ha asombrado al mundo, a mí me conmueve, pero no me sorprende. Siempre ha sido lo mismo. En los trances duros, los señoritos invaden la patria y la venden; el pueblo no la nombra siquiera, pero la compra con su sangre”.

IV

La última vez que vi a Antonio Machado fué en Valencia, en aquella casita con jardín, de las afueras, que su Gobierno le había dado. Su poesía y su persona ya habían sido tocadas de aquella ancha herida sin fin que habría de llevarle poco después hasta la muerte. La fe en su pueblo, aunque ya antes lo hubo dicho, la escribía entonces a diario, volviendo nuevamente a adquirir su voz aquel latido tan profundo, de su época castellana, ahora más fuerte y doloroso, pues el agua de su garganta borboteaba con una santa cólera envuelta en sangre. Mas, como siempre, a él, en apariencia, nada se le transparentaba. Estaba más contento, más tranquilo, al lado de su madre, de sus hermanos y aquellos sobrinillos, de todas las edades, que lo querían y bajaban del brazo al jardín, dándole así al poeta una tierna apariencia de abuelo. Desde los limoneros y jazmines —¡oh flor y árbol tan puros en su verso!— cercana, aunque invisible, la presencia del mar Mediterráneo, Machado veía contra el cielo cobalto las torres y azoteas de Valencia, bajo el constante moscardoneo de los aviones de guerra.

*Ya va subiendo la luna
sobre el naranjal.*

*Luce Venus como una
pajarita de cristal.*

*Ambar y berilo
tras de la sierra lejana,
el cielo, y de porcelana
morada en el mar tranquilo.*

*Ya es de noche en el jardín
—¡el agua en los atanores!--
y sólo huele a jazmín,
ruiseñor de los olores.*

*¡Cómo parece dormida
la guerra, de mar a mar,
mientras Valencia florida
se bebe el Guadalaviar.*

*Valencia de finas torres
y suaves noches, Valencia,
¡estaré contigo,
cuando mirarte no pueda,
donde crece la arena del campo
y se aleja la mar de violeta!*

...Y no pudo mirarla más, pues el poeta era ya una elegía, casi un recuerdo de sí mismo, cuando allá, solo, en Colliure, un pueblecillo cualquiera de Francia, cercano al mar, vino la muerte a tocarle, al borde de su arreado pueblo heroico, como a un soldado más, lo que real y humildemente llegó a ser.

Desde entonces, allí, en otra tierra, y no en la suya, junto al Duero, como él había soñado, esperan sus huesos.

RAFAEL ALBERTI

HENRY JAMES Y EL DESTINO DE AMERICA: "LA HEREDERA DE TODOS LOS TIEMPOS"

Henry James, en sus novelas, no está totalmente representado por uno solo de sus caracteres, pero podríamos decir que su principal heroína a todas las ventajas posibles de la visión del autor y que domina su drama de las relaciones transatlánticas. Esta joven encarna el tipo norteamericano favorito de James, y aparece en su obra, repetidamente, bajo varios nombres y en diversas situaciones que pueden ser interpretadas como otras tantas etapas de su carrera: por consiguiente, debemos estudiarla siguiendo la línea de su evolución. Su caso involucra un principio de crecimiento que no puede ser completamente captado sino cuando ella adquiere forma definitiva.

Esta heroína desempeña también el papel del personaje, tan genérico en James, del "peregrino apasionado", cuyas características comunes son las del "buen norteamericano que se azora en presencia del orden europeo". Pero el azoramiento no es un motivo persistente en la conducta de esta heroína; a diferencia de la mayoría de sus compañeros-peregrinos de las novelas de James, encuentra muy pronto la forma de ajustar las actitudes europeas a las necesidades de su personalidad. Sobresale en su capacidad de lanzarse a la experiencia sin sufrir el habitual castigo que el autor impone a semejante audacia; castigo que consiste, ya sea en la pérdida del propio equilibrio moral, ya en el retroceso a un estado de inocencia apesadumbrada. La heroína de James responde "magníficamente" al bello escenario del viejo mundo, conservando, al mismo tiempo, un fuerte asidero en su virtud nativa: la ética esencial, la buena voluntad y la calidad de su ambiente provinciano. Y

de esta manera, viviendo conforme a la idea que tiene el autor, tanto de Europa como de América, consigue —aunque sin resolverlo del todo— mediar en el conflicto existente entre las dos culturas, entre la inocencia y la experiencia, entre el código sectario de los padres y el más *civilizado* pero también el más tortuoso y peligroso código de los amantes. No es extraño que James la ansalce en términos literalmente erizados de intenciones heroicas, y que en el prefacio de *The Wings of the Dove* llegue hasta acreditarla con la enorme fortuna histórica de ser “esa determinada clase de joven norteamericana”, excepcionalmente dotada de “libertad de acción, de elección, de apreciación, de contacto... que más que ninguna otra persona es *la heredera de todos los tiempos*”.

Si se pone en duda la relación de James con su suelo natal, más podrá enseñarnos el estudio de la carrera de esta joven que cualquier información extraída de las cartas, ensayos o autobiografías de su autor. “Ser americano es un destino completo”, escribió. Sí, pero ¿a dónde llega en su obra, realmente, ese destino? A mi parecer, la respuesta se halla, principalmente, en la serie narrativa de la heredera de todos los tiempos.

La actuación inicial de esta heroína es explorar la escena, más que tomar posesión de ella. Todavía no está reconocida como legítima heredera, sino simplemente como aspirante a la herencia. Tal es, por ejemplo, la parte interpretada por Mary Garland, una muchacha de un pueblito de Nueva Inglaterra, que experimenta la atracción del “gran mundo”, mientras trata de salvar de ese ambiente a su descarriado amante. (*Roderick Hudson*, 1875). Daisy Miller, una joven que aflige a sus amigos por la rara mezcla de gracia espontánea, audacia y puerilidad que hay en su comportamiento, desempeña también el mismo papel, aunque con algunas intenciones especiales y limitadas. Bessie Alden, una figura más culta y mejor atrincherada socialmente que la famosa Daisy, viaja a Inglaterra —inevitablemente— por el placer de disfrutar de las pintorescas relaciones sociales de ese país, y adquiere notoriedad

como la primera de las muchachas de James que cosecha el triunfo de rehusar la propuesta matrimonial de un aristócrata del viejo mundo. Pero es en Isabel Archer (*The Portrait of a Lady*) en quien primero encontraremos a esta heroína en una verdadera posición eje, que abarca las dramáticas consecuencias de un conflicto no sólo de costumbres sino también de moral. En Isabel, los hasta entonces difusos rasgos están unificados y corregidos a la luz del creciente reconocimiento que James otorga a la importancia de los derechos de su heroína; dos décadas más tarde, en la época en que su literatura se había asentado en el estilo tan portentosamente complejo de su último período, reaparece como la dominadora, aunque golpeada, Milly Theale, de *The Wings of the Dove*, y como la impecable Maggie Verver de *The Golden Bowl*, a quien todo le será concedido. Estas últimas manifestaciones de la heroína son, con mucho, las más perfectas, porque en ellas su función de “princesa” y “heredera” está plenamente definida y afirmada.

La evolución de nuestra heroína nos da así la medida del valor progresivamente creciente que James concedía a ese destino americano a cuya explicación dedicó la mayor parte de su obra. La explicación se abre con los simples y casi humildes casos de Mary Garland y Daisy Miller, desconcertadas e intimidadas por Europa, y se cierra con el prodigioso éxito de Maggie Verver para quien Europa se ofrece como una deslumbrante e inagotable oportunidad. ¿Qué es la heredera, entonces, sino una representación característica de la elevación de la existencia en todos los niveles? Es por derecho propio, en su calidad de americana típica, que asciende al “escenario iluminado y decorado de Europa”; pero también sirve a James como equivalente objetivo de su propio incremento y expansión como hombre y artista. Esto es tanto más notable si consideramos que ambos, el autor y la heroína, iniciaron su carrera en circunstancias aparentemente poco auspiciosas. Al comienzo, se sienten perseguidos por los tradicionales escrúpulos de su raza, por ataques de enervación y repetidas sensaciones de inferioridad; sin embargo, al madurar ambos, él logra dignidad y conciencia creadoras de dimensiones

que rayan en la altivez, mientras ella consigue valorarse a sí misma, y ser valorada por el mundo en general, como el personaje señalado por la historia para heredar las munificencias de todas las edades. Francis Fergusson ha sumado hábilmente este proceso íntegro de crecimiento al expresar que James “había hecho evolucionar una manera social hacia una manera majestuosa, así como había hecho evolucionar a una muchacha americana rica hasta convertirla en la reina de un gran escenario, en una reina altiva y sobria, semejante a Bérénice”.

Es difícil explicar una prosperidad tan excepcional en términos solamente individuales. Ciertas amplias condiciones la hacen posible, tales como el surgimiento precipitado de la Unión como potencia nacional en el pasado siglo XIX, el creciente conocimiento propio y la confianza, y muy en especial el ávido deseo de las clases superiores, de obtener, en adelante, las recompensas y prerrogativas de la alta civilización. Es verdad que, en lo que atañe a cualidades de sobrepujante orden burgués e imperial, la heredera de James no tiene paralelo en la ficción norteamericana. Adviértase que esta hija de millonario es una heredera moral y material, y que James, poseído de una fe más firme en la entonces existente estructura social que la mayoría de los novelistas y enteramente sincero en su recién adquirida mundanidad, tiende a identificar con la superioridad material la superioridad moral de su heroína¹. Sin embargo, a la larga, ella no puede escapar a la ironía —la ambigüedad interior— de su posición relativa. Porque su opulencia es a la vez la

¹ Algunos críticos que han escrito sobre James en los comienzos de la década 1930-1940, trataron de ponerlo a la par de las tendencias izquierdistas de la época. Tal intención es evidente en los diversos ensayos de Robert Cantwell escritos en esa época y, en menor grado, en el estudio de Stephen Spender *The Destructive Element*. Estos críticos, a mi parecer, pasan por alto la hondura de la ilusión conservadora de James, razón por la cual tienen por fuerza que exagerar el significado de novelas como *The Ivory Tower* y *The Princess Casamassina*. Aunque en esta última la atmósfera del conflicto de clases es bastante genuina, su tema revolucionario no debe ser tomado por lo que aparenta. Porque incrustado en esta novela está el tema más familiar del peregrino apasionado —siendo este peregrino el héroe, Hyacinth Robinson, quien ve el “inconmensurable infortunio del pueblo”, pero ve también con mayor claridad y apasionamiento “todo lo que, por decirlo así, ha sido salvado y redimido: los tesoros, las felicidades, los esplendores, los éxitos del mundo”, y al final, cuando la elección decisiva se le presenta, toma posición, no con el pueblo, sino con el “mundo”

fuente primera de su “grandeza” y “libertad”, pintadas con tanta prodigalidad, y la fuente del mal que evoca en los demás. No es posible, sin embargo, ignorar la consideración de que en el caso de la heredera, como en el de la mayoría de los ricos norteamericanos de James, el dinero es, en un sentido, nada más que el requisito previo de la delicadeza moral. ¿Qué es ella, con sus “intereses superiores” y devociones, con el rigor de su conciencia y lo pundonoroso de sus ilusiones, qué es ella, realmente, sino una graduada del colegio del Trascendentalismo Bostniano? La imaginación del autor operaba de acuerdo con la ley de la conversión de lo más bajo a lo más alto, y mediante esta lógica ideal, la iniciación de su heroína en el “mundo del éxito social” se transforma en una especie de romance espiritual. Naturalmente, lo que mejor sabía James era tomar las cosas por sentadas; no apreciar la maravilla de su ilusión es pasar por alto la poesía, la historia, la vida misma de sus obras imaginativas.

Captar los valores de cultura nacional implícitos en el progreso de su heroína es acabar de una vez por todas con la tan sostenida suposición de que para James el país natal siempre significó fracaso y esterilidad. Edmund Wilson tiene ciertamente razón al sostener que Norteamérica, en realidad, es la que “obtiene la mejor parte en Henry James”. Tal interpretación se hace consistente con la vuelta del autor al tema de la heredera al doblar el siglo, con el honroso trato que le da, con el tono enamorado y el relato elogioso de los fines y orientaciones que la guían,

que se apoya sobre su infortunio. Así Robinson es tentado por la misma imagen que atrae hacia Europa a los norteamericanos de James. La sola variante es que construye esta imagen con las diferencias de clase más que con las nacionales o, por decirlo así, hemisféricas.

En cuanto a lo concerniente a la apreciación política de James, no se puede menos de admitir —de acuerdo con Joseph Warren Beach— en que es básicamente un “cáballero de instinto cultivado y conservador, por no decir reaccionario, a quien se hallará siempre pronto para fomentar la misma línea de conducta fomentada por la ley eclesiástica y civil, en todo lo que la ley abarca” (*The Method of H. James*). Es probable que una definición tan áspera ofenda a los admiradores de James, pero creo que puede quedar en pie, siempre que la consideremos en un sentido estrictamente político y no como un juicio de su realidad moral. Bajo ese aspecto, Spender está más cerca de la verdad al observar que James “vió a través de la vida de su época”, pero que “halagaba el privilegio que le permitía ver a través de ella”.

fines y orientaciones que no son simplemente los de un típico aspirante de este autor sino los de un emisario norteamericano dotado de un carácter “intrínseca y activamente amplio... que se proyecta hacia el sur, hacia el oeste, hacia cualquier parte, hacia todas partes”. Con los años, la noción que tenía James del interés de Norteamérica en el mantenimiento de la civilización se tornó cada vez más positiva y dominante. En sus obras posteriores, la vieja Europa sirve una vez más de fondo a la joven América, y su renovado interés por la fábula medular del “peregrino apasionado” se desarrolla ahora en una escala más ambiciosa y con más intrincadas intenciones artísticas. Sus últimas grandes novelas son notables también por el resurgimiento que hay en ellas de ese idealismo nativo —esa “extraordinaria buena fe”— cuyo efecto en su obra temprana fué el de ligarlo con los maestros clásicos de la literatura norteamericana. En *The Wings of the Dove*, *The Ambassadors* y *The Golden Bowl*, los móviles y normas de su idealismo están aplicados al entremezclado desorden y esplendor del “gran mundo”, no ya simplemente admirado desde lejos, sino visto desde adentro.

Pero la cuestión de si la lealtad definitiva de James corresponde a Europa o a Norteamérica no tiene un significado tan grande como han creído algunos de sus intérpretes. Porque, en realidad, sus valoraciones de Europa y Norteamérica no son los polos opuestos sino los dos centros dominantes de su obra —las partes competidoras cuyas relaciones se ajustan de manera que se haga posible la asimilación mutua. Éste es el único medio de apreciar plenamente la idea de la herencia en James. Lo que sus detractores no le perdonan, sin embargo, es que haya hecho saltar los límites de ese autárquico americanismo del cual Whitman es el principal exponente. No habiendo caído nunca en la costumbre de “inflamarse beligerantemente con el propio país”, puede dar a sus caracteres una misión histórica e impulsarlos a esferas de experiencia hasta entonces cerradas para ellos en su patria. Son las personas a las cuales da el nombre de Embajadores, y a los críticos nacionalistas que hacen tanto asunto de su expatriación, debería recordárseles que existe una

absoluta diferencia entre la posición relativa de un embajador y la posición relativa de un fugitivo.

La tendencia amplia de James está dramatizada en su reiterada historia del casamiento de una eminente novia del nuevo mundo con un novio eminente del viejo mundo. El matrimonio constituye un símbolo de la reconciliación de ambas culturas competidoras y si algunas veces tiene mal resultado, como en *The Portrait of a Lady*, o si no llega a realizarse, como en *The Wings of the Dove*, James no deja por eso de mantenerse firme en sus planes, continuando sus experimentos casamenteros, hasta que, finalmente, en *The Golden Bowl* todas las partes calzan en sus lugares respectivos y el casamiento se consuma, dando exuberantes frutos. Adviértase, no obstante, que este final venturoso se posterga una y otra vez hasta que la esposa norteamericana, en la persona de Maggie Verver, se establece como miembro dominante de la alianza matrimonial.

El progreso de esa heroína adquiere carácter histórico sobre el fondo de la época ascendente de la mujer norteamericana a una posición de prestigio y autoridad cultural. Fué ella quien primero trató de alcanzar las “consumaciones y amenidades” de la vida, mientras sus parientes masculinos estaban aún muy ocupados en sus “necesidades y preparaciones”. No es extraño que W. D. Howells declare que “la prosperidad de nuestra literatura de ficción reside en que el sentido femenino es más refinado”. La llamada orientación femenina de James puede explicarse, en parte, por este hecho social, y en parte por su instinto, sumamente exquisito, de las relaciones privadas y los refinamientos latentes de tacto y buen gusto que hay en ellas. Tan distanciado estaba de los típicos intereses masculinos que no podía menos de volver una y otra vez sobre el tema del casamiento, tema dominado, en su forma de encararlo, por la nota “social”, y sale al encuentro de ese “refinado sentido femenino” en su propio y preferido terreno¹. Además, no podría haber encontrado

¹ En *The Point of View*, relato publicado después del 80, James incluye esta irónica referencia a sí mismo en la carta dirigida a París por un visitante francés que se encuentra en Nueva York: “Hay aquí un novelista con pretensiones literarias que escribe sobre la caza del marido y las aventuras de las ricas norteamericanas en nuestra vieja y corrompida

mejor marco de detalles realistas para su cuadro de una "joven inocencia norteamericana transplantada al aire europeo". Y si sus historias de matrimonio, como una vez lo dijo él mismo, se refieren en su mayoría a "mujeres muy jóvenes, dueñas de cierta elevada lucidez y que, por eso, se convierten en caracteres", es porque todas las condiciones de su arte tendían hacia una preferencia de esa clase.

Hablando en general, hay que identificar sus figuras masculinas, la parte menos pujante de su talento, con el componente negativo de su sentido de la experiencia y con la tendencia masoquista de rehusar los dones naturales de la vida. Al desviarse de este código de rechazo, Roderick Hudson se disgrega. En *The Ambassadors*, Lemberth Strether aprende la lección de no rehusar, pero su aventura en París consigue su objeto por el mero proceso de su aprendizaje de esa lección más que por haberla aplicado. Tampoco es posible pasar por alto la repetida aparición en James de ciertos tristes e inciertos jóvenes que rivalizan en inventar motivos dolorosamente sutiles para renunciar al deseo de su corazón, una vez que está al alcance de sus manos. Uno de estos ejemplares es el joven (Bernard Longmore, en *Madame de Mauves*) que se siente sublevado ante la idea de cortejar a la mujer cuya felicidad trata de salvar. Otro es el increíblemente atrayente, aunque emocionalmente denso, Mr. Wendover, que no tiene "más personalidad física que un termómetro consultado", y que, cortejando a la mujer que ama con más propiedad que imaginación, le falla cuando ella más lo necesita. (*A London Life*). En realidad, la heredera es el único personaje nativo de James que sabe exactamente lo que quiere. Por cierto, ella también se enfrenta con "bellas dificultades", pero nunca son de la clase que surge de alguna frustración crucial o de la que puede ser traducida a una consecuencia moral, la cual, entonces, tendría que ser cuidadosamente aislada y resuelta como un problema de ajedrez. Tratándose de la heredera, las

Europa, donde su candor primitivo avergüenza a los europeos. *C'est proprement écrit*, pero resulta terriblemente pálido". En años posteriores se hubiera difícilmente complacido en un despliegue irónico de esta clase hecho a sus expensas, porque aquella depreciación se transformó, con la edad, en una portentosa valoración de sí mismo.

“bellas dificultades” surgen de que persigue su propia realización, y de su impetuosidad en “tomar de frente el asalto total de la vida”.

Con brillante y súbito estremecimiento de comprensión de sí misma, Mary Garland revela, en un breve diálogo, el estado mental de la heredera que sale al encuentro de su destino. La ocasión de ese diálogo es una escena nocturna de *Roderick Hudson*, durante la cual Mary confiesa a Rowland Mallet que su permanencia en Italia ha introducido un cambio en su concepto de la vida:

MARY: En nuestro país... las cosas no nos hablan, como aquí, de diversión. Aquí está todo tan mezclado... uno no sabe qué creer. Aquí reina la belleza —belleza como la que ha llenado esta noche y este lugar y todo este triste, extraño verano— y penetra en nuestra alma y se aloja en ella e insiste en decir que el hombre no ha sido hecho, como se cree en nuestro país, para luchar tanto y pasar por alto tanto, sino para pedirle a la vida, como cosa natural, un poco de belleza y un poco de seducción. Este lugar ha destruido en mí cualquier clase de solidez que haya podido tener, pero aun cuando me vea diciendo algo pecaminoso ¡lo adoro!

ROWLAND: Si es pecado, la absuelvo — hasta donde yo puedo. No deberíamos poder gozar, creo yo, si no pudiéramos sufrir, y en todo lo que merezca llamarse experiencia —esa experiencia que es el verdadero *sabor* de la vida ¿no es así?— la mezcla es de las más finas y sutiles”.

El sentimiento de este diálogo es el de todas las cosas enterradas en el pasado norteamericano cuya existencia nos recuerda. Nos recuerda, además, una de las más significativas y precisas analogías de nuestra literatura: la de James y Hawthorne¹. Consideramos cómo esa semejanza está a la vez contenida y desarrollada en la visión de Mary de lo que reserva la vida a los que son lo suficientemente audaces para exigirle,

¹ Entre los primeros en advertir esta afinidad estaba William James. En 1870 escribió a su hermano: “Halagó no poco mi sentido nacional notar el parecido que existe entre tu estilo, el de Hawthorne y el de Howells... Que tú y Howells, teniendo por delante todos los modelos de la literatura inglesa, hayan involuntariamente imitado (por decirlo así) a este norteamericano, parece señalar la existencia de alguna cualidad mental realmente norteamericana”.

como cosa natural, “un poco de belleza y un poco de seducción”. Porque Mary es, en esencia, una figura salida de una novela como *The Blithedale* ¡lo adoro!” Y habiéndolo dicho, es absuelta de su “pecado” por los cambios de valores que se han producido en el entretanto, puede expresar en forma mundana los sentimientos y sensaciones que en Hawthorne aún están algo escondidos, y de los cuales sólo se habla con tono trémulo y semiclerical, como debajo de un velo. En la confesión de Mary se conjura, al fin, la conciencia espectral de los peligros de la belleza, del mal que oculta, y en su mente se disipan los temores y mistificaciones alimentados en el país natal. No puede ya resistir la realidad de la experiencia: “Aunque me vea diciendo algo pecaminoso, ¡lo adoro!” Y habiéndolo dicho, es absuelta de su “pecado” por Rowland, quien en esta escena interpreta, manifiestamente, al autor. Es Rowland, también, quien describe la experiencia como el “verdadero sabor de la vida”, revelando de este modo el sentido más recóndito que le da James. Porque en este sentido, la idea de experiencia está vaciada de sus significados más comunes de referencia empírica, y llevada a corresponder a la pura consumación, a esa “felicidad sentida”, tan a menudo invocada por James, a algo amorosamente seleccionado o destilado de la vida —todo lo cual concuerda perfectamente con la indicada función de la heredera como primordial consumidora de los recursos, materiales y espirituales, tanto del viejo como del nuevo mundo. Y aunque ni siquiera esta clase superior de experiencia tiene el poder de evitar el sufrimiento, vale la pena, sin embargo, correr el riesgo, siempre que “la mezcla sea de las más finas y sutiles”.

Pero en Mary el fermento de la experiencia es, por el momento, más potencial que real. En este punto, James está ya seguro de la integridad y vivacidad de imaginación de su heroína, sabiendo que en esta hermosa flor de una cultura provincial había hallado un prodigio histórico admirablemente ajustado a sus propósitos de novelista. No obstante, aún vacila sobre el futuro de su heroína, inseguro en cuanto a las exactas condiciones de su entrada en el “gran mundo” y del efecto mutuo así

creado. Daisy Miller y Bessie Alden representan sus ulteriores experimentos con el carácter de su personaje. Las aventuras sociales de Daisy permiten una soberbia recreación de modales y tonos, contrastes y similitudes. La espontaneidad es su cualidad principal —una cualidad conservada por la heredera a través de todos sus cambios, y ofrecida en forma invariable como bella ilustración del vigor y la inocencia del carácter nacional. Pero Daisy es por completo la muchacha de pueblo chico, la norteamericana media, y en virtud de este hecho presenta al desnudo el bajo origen de la heredera en la indiferenciada masa de la democracia del nuevo mundo. Winterbourne, admirador y crítico de Daisy, observa que “ella y su madre no han alcanzado aún la etapa —¿cómo podría llamarla?— de cultura, en la cual surge la idea de pescar a un conde o a un *marchesse*”. Bessie, en cambio, capta este concepto sólo para elevarse sobre él. Esta “ninfa bostoniana que rechaza a un duque inglés” combina la prístina sinceridad de sus antepasados con una sensibilidad típica del autor hacia los “momentos y reverberaciones de grandeza” en la vida de las viejas aristocracias —y esta amalgama de valores supera la comprensión de Lord Lambeth, dueño de una mentalidad simple y positivista. La conducta de Bessie causó, naturalmente, resentimiento entre los lectores ingleses, tanto como causó la conducta de Daisy entre los norteamericanos. Pero el autor, así desafiado, lejos de sentirse confundido por las protestas que le llegaban, tomó el asunto con deleitosa satisfacción, regocijado por el contraste, con sus “dramas sobre dramas... e innumerables puntos de vista” de esta manera sacados a luz. Sentía que la emoción del público vindicaba su fe en el tema de la “situación internacional”.

Al terminar la década 1870-1880, James ha concluido con los estudios preliminares de su heroína. Ahora emprende la tarea de situarla en una narración más larga —*The Portrait of a Lady*— cuyo marco y acción guardan proporción, al fin, con los “propósitos misteriosos” y “vastos designios” de su carácter. En el prefacio de la edición neoyorquina (escrito cerca de un cuarto de siglo más tarde) el autor re-

cuerda que el concepto de “cierta joven que afronta su destino, había empezado por ser todo mi equipo para la amplia construcción de la novela”, y declara que, al componerla, se hallaba frente a una sola pregunta principal: “¿Qué *hará*?” Pero ésta es sólo una pregunta retórica porque, naturalmente, “lo primero que hará es ir a Europa —lo cual, en realidad, constituirá inevitablemente una parte, y no pequeña, de su principal aventura”. Este libro es, con mucho, la mejor novela de la primera juventud de James, que pone fin a su aprendizaje literario y establece las normas de su mundo. Su autor no se ha divorciado todavía por completo, en lo referente a estructura, de los modelos victorianos, y como estilista cuida el placer del lector, manejando su prosa con miras a efectos tanto exteriores como interiores. Es una prosa lúcida, convencional y sin embargo libre, marcada por giros aforísticos y una especie de alegría intelectual en la formación de las ideas. Hay pocas señales todavía de esa elaboración casi metafísica de la sensibilidad por la cual llegará a ser conocido como uno de los más sobresalientes innovadores de la literatura moderna.

Isabel Archer es una joven de mentalidad emersoniana, pero su afinidad como carácter novelesco se acerca más a las heroínas de Turgenev, cuyas naturalezas unen la extrema ternura con cierta insólita fuerza de voluntad ¹. Tan pronto llega Isabel a la casa de campo de su tío, Mr. Touchett, banquero norteamericano residente en Inglaterra, todos la reconocen por lo que es: “una delicada pieza del mecanismo humano”. Su primo Ralph pregunta a su madre: “¿Quién es esta rara criatura y qué es? ¿Dónde la encontraste?” “La encontré —responde ella— en una vieja casa de Albany sentada en un lúgubre cuarto, cierto día lluvioso... Ella no sabía que estaba aburrida, pero cuando se lo dije pareció agradecer la insinuación... Pensé que estaba desti-

¹ La influencia puede muy bien ser consciente en este caso, aunque en el prefacio de la novela James admite que experimenta la influencia del novelista ruso solamente en el plano técnico, en lo que concierne a la forma de colocar los caracteres en la ficción. Los ensayos críticos de James abundan en referencias favorables a Turgenev, cuya amistad cultivó en París y de quien hablaba invariablemente con entusiasmo.

nada a algo mejor. Se me ocurrió que sería bondadoso sacarla un poco y presentarla al mundo". La Cenicienta norteamericana, precipitada de este modo desde el pueblo de Albany al "gran mundo", sabe exactamente lo que debe esperar. "Ser lo más feliz posible —le confía a Ralph—, para eso vine a Europa". No es, de modo alguno, una respuesta fácil. En una ocasión posterior, y más espléndida, volverá a repetirla Maggie Verver, quien proclama, hasta cuando el bol de oro cae estrepitosamente al suelo, su fe en una "felicidad sin falla... el bol de oro como *debió* haber sido... el bol que contiene toda nuestra felicidad, el bol sin resquicio". Tal es la ilusión suprema y también el sentimiento enternecedor de la heredera que cree posible alcanzar esa felicidad, comprarla con dinero y mantenerla con su simple buena fe. Y hasta cuando, eventualmente, sus complicaciones europeas le abren los ojos a la realidad de que la virtud y la experiencia no son, al fin de cuentas, tan encantadoramente compatibles, cuando advierte que el viejo mundo tiene una feroz energía propia y que a menudo su "tono de la hora" se eleva a un diapasón siniestro, todavía persiste en la creencia de que ese mundo le brindará una rica felicidad personal, invulnerable al mal propagado por otros menos afortunados que ella. Y esta creencia es tanto más expresiva cuanto que concuerda por completo con la psicología de la heredera como tipo nacional. El ardor con que los norteamericanos persiguen la dicha como finalidad personal no tiene igual en ningún otro pueblo, y cuando no logran esa felicidad no hay ninguno que se sienta tan herido, tan avergonzado. Podríamos decir que la felicidad es para ellos, en realidad, el equivalente, en lo privado, de ideales semejantes al progreso y la justicia universal. Dan por sentado, con una fe a la vez profundamente inocente y presuntuosa, que merecen nada menos que la felicidad, y que no conseguirla equivale a perder la vida misma.

La heredera no podrá ser doblegada por las pruebas a que la expone la vida en Europa. Cuanto más severa es la prueba más intensa es la llama de su espíritu. Para eso es la hija, como declara orgullo-

samente Isabel, de aquel “gran país que se extiende más allá de los ríos y a través de las praderas, floreciendo y sonriendo y desplegándose hasta detenerse en el Pacífico azul. Un vigoroso, dulce, fresco aroma parece emanar de él...” Una y otra vez toca Isabel la nota emersoniana. Ella es, en verdad, la Joven Americana pintada con tanta grandiosidad por el idealista de Concord en su ensayo que lleva el mismo título, la Joven Americana, criada en una tierra “que ofrece a la mente humana oportunidades desconocidas en cualquier otra región” y, por consiguiente, poseedora de una “orgánica simplicidad y libertad que, cuando pierde su equilibrio, vuelve a enderezarse inmediatamente...” Esto lo atestigua el siguiente párrafo analítico que nos revela el brillante, benéfico emersonianismo de Isabel:

“De cuando en cuando Isabel descubría que estaba equivocada, y entonces se sometía a una semana de apasionada humildad. Después de lo cual erguía más alta que nunca la cabeza; porque era inútil; sentía un deseo inextinguible de pensar bien de sí misma. Tenía la teoría de que sólo con esa condición merecía la vida ser vivida: que uno debería ser de los mejores, tener conciencia de una excelente organización... *que debería moverse en un reino de luz, de sabiduría natural, de impulso feliz, de inspiración plenamente crónica. Era casi tan innecesario cultivar la duda de sí misma como cultivar la duda de nuestro mejor amigo...* La muchacha poseía cierta nobleza de imaginación que le rendía una buena cantidad de servicios y le jugaba una buena cantidad de malas pasadas. Dedicaba la mitad de su tiempo a pensar en la belleza, el valor y la magnanimidad; *tenía una determinación fija de mirar el mundo como un lugar de alegría, de libre expansión, de acción irresistible; pensaba que sería detestable tener miedo o vergüenza.* (La bastardilla no figura en el original).

Aún más revelador es el intercambio entre Isabel y la totalmente europeizada Madame Merle, sobre el tema de la capacidad del individuo para afirmarse frente a las circunstancias exteriores:

MADAME MERLE: “Cuando haya vivido tanto como yo, verá usted que todo ser humano tiene su caparazón y que hay que contar con ella. Por caparazón

entiendo la envoltura total de las circunstancias. No existe una cosa tal como un hombre aislado o una mujer aislada; estamos cada cual hechos de un racimo de circunstancias. ¿Qué nombre se da uno a sí mismo? ¿Dónde empieza? ¿Dónde acaba? Fluye desbordante por sobre todo lo que me pertenece —y luego vuelve a su cauce. Sé que una gran parte de mí misma está en los vestidos que me gusta usar. ¡Siento un gran respeto por las cosas!”

ISABEL: “No estoy de acuerdo con usted... Pienso justamente al revés. No sé si logro expresarme, pero sé que ninguna otra cosa que yo misma me expresa. Nada de lo que me pertenece es una medida de mí misma; al contrario, es un límite, una barrera y perfectamente arbitraria”¹.

En *The Portrait of a Lady*, James todavía titubea entre la actitud de Madame Merle y la de Isabel, y los excesivos derechos reclamados por ambas partes provocan su ironía. Pero con los años, se inclinará más y más hacia la idea “europea” del ser humano, porque sus discriminaciones mejores se sentirán progresivamente atraídas por la “envoltura de circunstancias” en la cual está contenida.

Isabel es, ante todo, una joven de principios, y sus más íntimas decisiones están regidas por ellos. Al rehusar la proposición matrimonial del espléndido Lord Warburton se pregunta qué aspiración ideal o qué designios sobre el destino o concepto de la felicidad la impulsan a renunciar a esa oportunidad de brillo y satisfacción mundana. Nunca, anteriormente, había visto a un “personaje” porque no existían en su país natal; en cuanto al casamiento, siempre había pensado en él exclusivamente en términos de carácter —“lo que a uno le gusta en la mentalidad de un caballero y en su conversación... hasta ahora su visión de una vida completa se había limitado, en su mayor parte, a imágenes morales— a cosas en que la cuestión sería si agradarían o no a su alma”. Pero si un casamiento aristocrático no es del gusto de

¹ Nótese el paralelo entre la respuesta de Isabel a Madame Merle y el texto emersoniano: “Me cree usted hija de mis circunstancias: yo hago mis circunstancias. Si cualquier pensamiento o móvil mío fuera diferente de lo que es, la diferencia transformaría mi condición y economía... Usted le llama el poder de la circunstancia, pero es un poder mío” (*The Transcendentalist*).

Isabel, tampoco lo es la alternativa, estrictamente pueblerina, de casarse con un hombre de negocios. El ejemplar Gaspar Goodwood, que posee una fábrica de algodón y es la encarnación de la virtud patriótica, no logra tampoco su consentimiento: "Su mentón era demasiado cuadrado y formidable y su figura demasiado erguida y tiesa; estas cosas sugerían una falta de fácil adaptación a algunas de las ocasiones de la vida".

Hasta ese momento Isabel había carecido de la necesaria fortuna que le permitiese asumir el papel de heredera, y su primo Ralph le proporciona lo necesario al persuadir a su padre moribundo de que le deje a ella una importante suma de dinero. "Me gustaría hacerla rica", declara Ralph. "¿Qué quieres decir por rica?" "Yo llamo ricos a quienes pueden satisfacer su imaginación". En esta forma Isabel entra en el círculo más elevado de la jerarquía del autor, el círculo de esos pocos favorecidos que, sin trabas de ninguna presión material, están a la vez libres de hacer de sí mismos lo que quieren y de aceptar la plena responsabilidad moral de lo que les ocurra en consecuencia. Ahora ya está listo el escenario para el drama, esencialmente jamesiano, de la libre elección. En esta novela el valor trascendental de semejante libertad aún no está establecido como lo está en *The Wings of the Dove* y *The Golden Bowl*. Figura, por ejemplo, la intervención de la pseudo dama, Henrietta Stackpole, que no es ninguna peregrina apasionada, sino más bien el portavoz del americanismo popular. Es ella quien pone objeciones a la fortuna de Isabel sobre la base de que su dinero trabajará en contra de ella por ser el sostén de sus inclinaciones románticas. Henrietta es apenas algo más que una conveniencia de ficción usada para incluir un poco de alivio cómico en la novela; pero en esta encrucijada de la trama, se convierte en agente de una crítica profunda dirigida, en último análisis, al mismo James, a su tendencia a hacer más románticos los valores sobre los cuales el privilegio reclama derechos. Y lo que Henrietta tiene que decir concuerda muy poco con su habitual modalidad de movediza periodista femenina. Empieza por

hacer la observación, bastante característica, de que no abriga el temor de ver a Isabel convertida en una mujer sensual; el peligro que ella teme es de otra naturaleza:

“El peligro para usted es que vive demasiado en el mundo de sus propios sueños —no está lo bastante en contacto con la realidad—, con la afanosa, dolorida, luchadora, y hasta podría decir pecadora humanidad que nos rodea. Usted es demasiado desdeñosa, tiene excesivas ilusiones fáciles. Sus millones recién adquiridos la encerrarán en el trato con los egoístas y los sin corazón, quienes tendrán interés en mantener esas ilusiones. Cree usted, además, que puede llevar una vida romántica, que puede vivir haciendo su gusto y el de los demás. Descubrirá que está equivocada. Sea cual fuere su forma de vida, tiene que poner su alma en ella para alcanzar cualquier clase de éxito; y desde el momento que lo hace, eso deja de ser romántico, se lo aseguro; ¡se torna realidad!... Usted cree que podemos escapar a los deberes desagradables, situándonos en puntos de vista románticos —esa es su gran ilusión, mi querida”.

Pocas veces ha sido tan aguda y claramente definido el alegato contra el esnobismo de los personajes de James que persiguen la cultura, y su exagerada estimación del móvil mundano. Pero Isabel no es especialmente vulnerable a las críticas de esta naturaleza. Sólo en sus posteriores encarnaciones la heredera sucumbe cada vez más a las ilusiones contra las cuales Henrietta la ha prevenido, tanto es así que, al final, cuando Maggie Verver aparece en la escena, la vida que lleva puede ser designada, desde el punto de vista del analista puramente social, como novela de materialismo burgués; la novela americana de la recién adquirida opulencia que se despoja de sus orígenes plebeyos en un éxtasis de refinamiento.

Las palabras de Henrietta tienen, además, el significado de prefigurar la tragedia del matrimonio de Isabel con Gilbert Osmond, un ítalo-norteamericano virtualmente europeo a quien ella toma por lo que no es —una transacción decente entre las nociones morales de su ambiente norteamericano y el brillo del primer plano europeo. Osmond,

cuya cuerda especial es el temor a la vulgaridad, emplea una especie de sincera astucia al presentarse a Isabel como el más meticuloso caballero que existe, interesado sobre todo en hacer de su vida una obra de arte, y resuelto, puesto que nunca podría esperar obtener la posición que realmente merecía, “a no competir por los honores”. Roma y Florencia son los lugares del cortejo donde Isabel se deja influir por la impresión de que Osmond es un “hombre tranquilo, inteligente, distinguido, que se pasea en una terraza cubierta de musgo sobre el dulce Val d’Arna... el cuadro no era brillante pero a ella le gustaban esos tonos menores y la atmósfera de crepúsculo estival que lo impregnaba... Todo parecía hablarle de una elección seria, de una elección entre cosas de interés trivial y cosas de profundo interés; de una solitaria vida estudiosa en un bellísimo país”. Pero la impresión es falsa. Sólo demasiado tarde comprende que se ha casado con ella por su dinero, con la connivencia de Madame Merle, su ex amante, quien se había encargado de influir en su ánimo en favor de él. Esta caída de Isabel en la trampa ilustra una fórmula repetida en las novelas de James. La persona que arma la trampa está casi invariablemente impulsada por motivos mercenarios y, al igual de Osmond, es capaz de conseguir su objeto mediante la simulación de una simpatía y comprensión que fascinan a la víctima y la tornan indefensa ¹. Osmond todavía conserva algunas características del villano pasado de moda, pero sus sucesores se ven gradualmente liberados de la trabazón del melodrama. Merton Densher (*The Wings of the Dove*) y el Príncipe Amerigo (*The Golden Bowl*) son hombres finos e inteligentes cuya conducta malvada está determinada, principalmente, por la situación en que se hallan.

Osmond reacciona contra la tendencia emersoniana de Isabel como

¹ A mi parecer, esta clase de maldad tiene mucho en común con el “imperdonable pecado” que acosaba a Hawthorne —el pecado de *utilizar* a otros, de “violar el santuario del corazón humano”. Chillingsworth en *The Scarlet Letter* es esencialmente esta clase de pecador, y también lo es el modelo de Miriam en *The Marble Faun*. En James, sin embargo, los caracteres malvados no tienen nada de la *mística* gótica que se halla en Hawthorne. Sus móviles son transparentes.

ante una ofensa personal. La acusa de rechazar voluntariamente valores tradicionales y de abrigar sentimientos “dignos de un diario radical o de un predicador Unitario”. Y ella, por su parte, descubre que la meticulosidad de su marido se reducía a un “soberano desprecio por todo, con excepción de tres o cuatro personas eminentes a quienes envidiaba o de media docena de ideas propias... le hacía ver tanto la bajeza y miseria de la vida... pero, al parecer, este bajo e innoble mundo es, a la postre, para lo que uno tiene que vivir; habría que tenerlo definitivamente presente, a fin de poder no enseñar, o convertir, o redimir, sino extraer de él algún reconocimiento de la propia superioridad”. La idea de Isabel sobre la vida aristocrática es “simplemente la unión de un gran conocimiento con una gran libertad”, mientras para Osmond es, exclusivamente, una “cuestión de formas”, una actitud de cálculo consciente. Su respeto por la tradición carece de límites; si se tiene la desgracia de no haber nacido dentro de una ilustre tradición, “se debe inmediatamente proceder a crearla”¹. Una sensación de tinieblas y sofocación se apodera de Isabel al cerrarse sobre ella el rígido sistema de su marido. Cree que no puede librarse del cautiverio en el cual ha caído y que sólo por medio del sufrimiento heroico podrá redimirse de su mal. La historia termina en esta nota trágica.

Sin embargo, mediante esos encuentros inevitables con los viejos

¹ El significado del carácter de Osmond ha sido generalmente subestimado por los críticos de James. Porque enteramente aparte de sus rasgos más personales (como su depravación, elemento puramente novelesco) es importante como tipo cultural en quien la lógica del “Tradicionalismo” está desarrollada hasta sus límites extremos. Como grupo nacional, los intelectuales norteamericanos sufren un sentimiento de inferioridad con relación al pasado, y este residuo de sentimiento “colonial” se advierte también en aquellos que izan la bandera de la tradición; se advierte en su conformidad unilateral con la idea de tradición, en su apresuramiento por abultar los significados que pueden derivarse de ella. Su tendencia es tomar literalmente lo que sus contrapartes europeas tomarían, con seguridad, metafórica e imaginativamente. En mi opinión James trató de sobreponerse a esta predisposición que sospechaba dentro de sí, haciéndola objetiva en el retrato de Osmond. Hasta el día de hoy, sin embargo, la sombra de Gilbert Osmond se proyecta en más de una página de la literatura norteamericana cuyo autor —crítico, sabio, poeta o humanista académico—, con todo el exagerado celo y la solemnidad de un convertido tardío, se presenta como portavoz de la tradición.

males de la historia, no se podrá desviar a la heredera de su búsqueda. Sobre el escenario iluminado, aún el novio espera a la novia del nuevo mundo.

En pocas de sus novelas largas se muestra James tan consumadamente dueño de su método de composición como en *The Wings of the Dove* y *The Golden Bowl*. Se trata de un método completamente escénico y dramático, de una “exquisita economía” en la colocación arquitectónica de los incidentes que elimina cualquier “ir detrás, o hablar de las figuras”, salvo cuando ellas mismas lo hacen. La complacencia en las meras declaraciones ha sido desterrada; su lema es: *representar, convertir, dramatizar*. Mediante esta economía de composición, la historia está de tal modo organizada que parece decirse sola, excluyendo todo material que no se relacione directamente con el tema. Esto a pesar de la “complicación accesoria y las referencias asociadas”, como William James las llamaba, y mediante las cuales el autor comunicaba la información vital necesaria para comprender la acción. Complicaciones de esta clase confunden de tal manera a algunos lectores, que no ven nada más que material sobrante y digresión donde, en realidad, todo está arreglado en el orden más compacto. Pero el ocasional palabrerío y la vaguedad de la prosa de James no están emparentados con nuestro juicio de su estructura novelística. Hasta los pensamientos de sus personajes están reproducidos siguiendo una línea más bien exclusiva que inclusiva, como en *The Golden Bowl*, donde los monólogos interiores de Maggie y el príncipe son en realidad una especie de discurso que nadie alcanza a oír, y que no contiene ninguna de las ricas incoherencias, ni las expresiones al azar, ni la posición de Joyce cuando interpreta la mente privada, por ejemplo.

El principio de la libre asociación es incompatible con la técnica de James, que constituye, sobre todo, una técnica de exclusión. Se la puede describir mejor, a mi entender, como el equivalente, en la ficción,

de las modalidades desplegadas por los poetas modernos que procuran crear "poesía pura". En este sentido, el James ulterior guarda más relación con un poeta como Mallarmé que con novelistas como Joyce y Proust, cuya tendencia es la de acumular más y más material y asimilar a su medio formas tan opuestas a la ficción como el poema y el ensayo. En Proust, la experiencia específica se utiliza para lanzar toda clase de generalizaciones, para sostener, mejor dicho, sus innumerables análisis —sucesivamente poéticos y ensayistas— de la memoria, el amor, los celos, la naturaleza del arte, etc. En Joyce, este impulso hacia la generalización encuentra otras salidas, como la de investir la experiencia específica de asociaciones místicas que nos ayudan a colocarla dentro del diseño de la repetición humana y de lo típico. James ajusta la estructura de la novela donde Joyce y Proust la aflojan. En manos de estos últimos la novela toma dimensiones enciclopédicas, doblegando sus normas y extendiéndose imperialmente, por decirlo así, para absorber todos los géneros literarios. Puede decirse, en realidad, que *la novela como ellos la escriben deja de ser novela, para transformarse en una obra de gran cabida de la cual no está excluída ninguna de las formas de la literatura*. No es que ellos abandonen el principio de selección; más exacto es decir que seleccionan el material que coincide con su deseo de expansión sin restricciones del medio, mientras James selecciona con vistas a delimitar el medio y definir su curso propio. Confirma, como pocos novelistas, la observación de Goethe de que el efecto artístico requiere un espacio cerrado. Es verdad que, en el fondo, la cultura y la historia de la cultura es lo que constituye el tema interior de todos estos escritores, pero mientras Joyce y Proust lo exponen revelando continuamente su universalidad, James lo expresa limitándose, mediante un extraordinario esfuerzo de cálculo estético, a su particularidad.

No es necesario llegar al extremo de decir que el carácter formal de la novela de James está determinado por su carácter social, para destacar el cercano parentesco que hay entre ambos. Uno y otro mani-

fiestan las mismas cualidades de particularidad y exclusivismo. Pero se me preguntará ¿por qué la obra de Proust difiere tanto en su forma, si él también se siente atraído por la imagen resplandeciente del “gran mundo” y, presumiblemente, responde de igual modo a algunos de los valores atribuidos a James? La contestación sería que hasta en este terreno el novelista norteamericano y el francés están más en desacuerdo de lo que parecería a primera vista.

El cuadro de la sociedad que ofrece Proust contiene tantos elementos líricos como elementos de análisis objetivo. Es un pintor de modalidades sociales más realista que James, quizá por la razón de que no permite que intervenga, entre él y el tema, ninguna conclusión ética, llegándose al mundo *ab initio* con la tácita determinación de que la ética esté fuera del propósito de sus funciones. Por comparación, James es un moralista tradicional cuyo discernimiento de la experiencia ilumina sus juicios sobre la conducta. Si algunas veces nos hace sentir que está reprimiendo su opinión o juzgando erróneamente, eso puede provenir de que se está conformando, o parece conformarse, con ciertas convenciones morales establecidas por el mundo y por medio de las cuales éste se halaga a sí mismo. En Proust, esas convenciones son puestas sobre el tapete, pero no con propósitos de juicio moral. La única moralidad de la cual el protagonista de su novela tiene conciencia nace de la elección que afronta entre dos ideales contrarios. Tiene que decidir si seguirá el arte de la vida o la vida del arte, y puede decirse que la novela es una autobiografía épica de su esfuerzo por llegar a una decisión. Pero sólo en el último volumen renuncia finalmente al mundo y, en virtud de una especie de ilusión óptica lograda con el asombroso desenvolvimiento de la novela, nos parece participar de ese renunciamiento del mundo en el preciso momento en que su alternativa —la obra de arte— toma forma real, o para ser más exactos, está por fin plenamente realizada. Puesto que en esta obra el mundo sólo ha sido dominado después de ser poseído, la unidad de la vida y el arte se afirma en ella, a pesar del intento del autor de divorciarlas, termi-

nando con un relato puramente subjetivo del proceso artístico. (No importa lo que quiso significar en este relato: analizado en su contenido, nos llega como una expresión irónica del triunfo del artista sobre su material, como una burlona despedida dirigida a ese ángel recalci-trante —el espíritu objetivo de la realidad— con quien el artista luchó durante la larga noche de la creación y al cual, después de haberlo vencido, puede ahora tratar desdeñosamente.)

Pero si el arte y la vida, en Proust, están unificados por la contradicción que existe entre ellos, en James están inicialmente combinados por su idea básica de la experiencia. Sus peregrinos apasionados, tales como la heredera, están impulsados —a despecho de todas sus vacilaciones y retractaciones —por su necesidad de dominar el mundo (que está identificado con la experiencia y “el verdadero sabor de la vida”) y en el arte ellos reconocen los medios por los cuales el mundo se torna más ricamente consciente de sí mismo. Como norteamericanos, llegaron a él tan tarde que difícilmente pueden afrontar el lujo espiritual y la desesperación espiritual de mirar más allá. Creo que es ésta la razón por la cual, excepto en el temprano ejemplo de *Roderick Hudson*, el tema del arte y de los artistas figura en forma significativa e independiente sólo en algunos cuentos cortos de James, en los cuales no se ocupa de sus personajes representativos sino de su propio caso como escritor profesional, algo distanciado de la sociedad debido a su devoción por su carrera. Aun cuando estos cuentos atestiguan el idealismo artístico de su autor, no pueden ser estrictamente tomados como un serio desafío a la autoridad del mundo.

En este punto parece evidente que la inhabilidad de James para sobreponerse al mundo en el sentido en que lo hacen la mayoría de los escritores europeos de igual calibre, no se debe a que pertenece demasiado a él sino, paradójicamente, a que pertenece demasiado poco. Y la explicación de esto hay que buscarla en sus orígenes. Porque se aproxima al mundo con ciertas *presunciones de piedad* que indudablemente derivan del idealismo semi-religioso de su ambiente familiar y,

más generalmente, de las viejas tradiciones y la fe de la comunidad norteamericana. Pero en James este idealismo y fe experimentan un cambio radical, por cuanto se convierten en fines seculares. Se puede, por consiguiente, aventurar la suposición de que su idea estéticamente mundana de una élite está en cierto modo asociada, aunque remota e inconscientemente, a la ancestral idea puritana de los elegidos; de ahí la ceremoniosidad y las sugerencias de rito en el despliegue social de una novela como *The Golden Bowl*. Lo mismo puede decirse de las ideas ancestrales del pecado y de la gracia. ¿No es posible afirmar, acaso, que el famoso refinamiento de James es un rasgo característico que preserva la visión de un estado ideal —el estado de gracia que hay que lograr en seguida por medios mundanos y estéticos? Es la visión que transporta a Milly Theale mientras descansa en su jardín veneciano —la visión de “nunca descender, de permanecer elevada en la divina limpidez del aire, donde sólo podía escuchar el rumor del agua contra las piedras”. Y a través del mismo proceso, como he tenido ya la ocasión de señalarlo, el temor al pecado se traduce en James en un rechazo, en un sentimiento exasperado, casi morboso de tan sensible, de cualquier concebible crudeza descriptiva o de conducta ¹.

Sean cuales fueren las fuentes y deducciones de la leyenda social en James, no dudo de que ella le permitió más que ninguna otra cosa formular su método creador y permanecer fiel, aun en sus niveles más bajos, al carácter esencial y a la simpatía de su genio. Existe un ensayo de Paul Valéry sobre Proust en donde aquél habla de la capacidad del novelista francés “para adaptar las potencialidades de su vida interior” al propósito de expresar a “un grupo de personas... que se denomina a sí mismo Sociedad”, convirtiendo de este modo la descripción de una existencia confesadamente superficial en una obra profunda. Pero siempre he tenido la impresión de que el ensayo de Valéry puede aplicarse más apropiadamente al James de los últimos años que a Proust.

¹ Consultar *Attitudes to Henry James*, The New Republic, 15 de febrero de 1943.

“El grupo que se denomina a sí mismo Sociedad está compuesto de figuras simbólicas. Cada uno de sus miembros representa alguna abstracción. Es necesario que todas las potencias de este mundo puedan encontrarse en alguna parte; que el *dinero* pueda conversar con la *belleza*, y la *política* se familiarice con la *elegancia*; que las *letras* y la *cuna* se hagan amigas y se sirvan té mutuamente... Así como un billete de banco es sólo una tira de papel, cada miembro de la sociedad es una especie de moneda fiduciaria hecha de carne y hueso. Esta combinación es sumamente favorable a los propósitos de un novelista sutil.

...arte muy grande, cual es el arte de los personajes simplificados y de los tipos más puros; en otras palabras, de esencias que permiten el simétrico y casi musical desarrollo de las consecuencias que surgen de una situación aislada cuidadosamente — tal arte importa la existencia de un medio convencional en donde el lenguaje está adornado con velos y provisto de límites, en donde el *parece* domina al *ser* y en donde el *ser* se mantiene en una noble restricción que trueca toda la vida en una oportunidad de ejercer la presencia de espíritu” (*Hommage à Marcel Proust*).

Es éste, sin embargo un punto de vista unilateral del escenario proustiano, por cuanto Valéry se deja arrastrar por la comparación entre la vieja literatura francesa de la corte y *À la recherche du temps perdu*. Proust equilibra su poética apreciación del camino de Guermantes con el más que suficiente realismo que emplea al describir las furias de Charlus, las pasiones de Saint Loup, las intrigas de Madame Verdurin, Bloch, Morel, Jupien, etc. Tampoco se niega a mostrar la condición patológica de ese “grupo que se denomina a sí mismo Sociedad”; después de todo, él también está infectado por el gusto moderno del exceso y por el de hablar francamente con demasiado candor. La verdad es que, más que en Proust, es en James donde con frecuencia nos vemos frente a la dificultad de determinar los contornos reales de *ser* detrás de la suave máscara de *parecer*. Es su lenguaje el que está “adornado con velos y provisto de límites”, y es la conversación de *sus caracteres* la que, de tan alusiva, parece más refrenar que comunicar el sentido.

Y Valéry continúa: “Después que un nuevo poder ha sido recono-

cido, no pasa mucho tiempo sin que sus representantes aparezcan en las reuniones sociales; y el movimiento de la historia está muy bien sintetizado por las sucesivas admisiones de diferentes tipos sociales a los salones, cacerías, casamientos y funerales de la suprema tribu de una nación". ¡Qué descripción tan acertada del ascenso de la heredera —de, pongamos por caso, Milly Theale entrando a un salón londinense y siendo agasajada por Lord Mark como la primer joven de su tiempo, o de Maggie Verver, diciéndole gravemente al príncipe con quien acaba de comprometerse, que él es un objeto de belleza, un "morceau de musée", aunque, por supuesto, no tiene la menor idea de lo que le costará a su padre adquirirlo, y de que juntos poseerán el "mundo, el bello mundo!"

(Este ensayo forma parte de un próximo libro sobre Henry James, titulado *The Figure in the Carpet*.)

PHILIP RAHV

POEMA DE POESÍA DEL PENSAR

*A Jorge Luis Borges, con devolución de la Luna,
este deterioro de astronomía o ASTRONOMÍA DE
ENFRENTÉ*¹.

INTENTO DE ESTA POEMÁTICA

La máxima esperanza de Poesía es que el mundo (la Contingencia) sólo exista por consentimiento de la Conciencia en su naturaleza de amor, que como tal vive de lo idéntico y por ello aquiesce a ese modo de lo idéntico que es la regularidad, la uniformidad.

Lo que se ha llamado la "metafísica" de Poe es la metafísica que menos pudo esperarse de un poeta, la ingenua metafísica de las moléculas; la metafísica del poeta es la naturaleza de la conciencia en su actitud de recepción activa del acontecer o contingencia.

La poesía es cada acto de esa aceptación. ¿Por qué será que le place a la conciencia ese consentimiento?

Mi intento presente es una poemática del pensar especulativo. Por ejemplo: nos preguntamos no qué inteligibilidad explica sino qué Poesía justifica estos hechos:

—La Muerte, o sea la multiplicación de los mortales en lugar de

¹ El primer texto de Astronomía de Balcón, adición americana al vistoso juego de tópicos que subdividen la sublime Clasificación de las Ciencias, se le envidia a Borges desde el título: *Luna de Enfrente*. Para estar agradeciblemente donde aplauden arrímasele la presente aportación; péguesele gloria al escudero. Por lo que la Astronomía de Balcón, que es una sola, queda ya con dos textos. Ya está así anunciada una Astronomía Poca que alguna vez saldrá impresa y hasta extensa. Se habrá de reconocer entonces que de Astronomía Poca se sabe algo en nuestro país; contaremos con alguno aquí que vea más allá de su nariz, que astronómice.

la continuidad o persistencia de *un* Inmortal; lo ocioso, aparente de rehusar la inmortalidad y sustituirla por la multiplicidad de muertes y nacimientos.

—La involuntariedad de la Voluntad: existimos por casualidad como sobrevivientes y sin embargo somos la Voluntad; la Voluntad de Vivir existe por casualidad; ¿por qué la voluntad de vivir ha creado la subsistencia de la especie, con fragilidad de los individuos por la inexorabilidad del mundo mecánico?

—Por qué hay Imágenes, por qué hay Memoria, por qué hay el Ensueño; ¿necesito, cuando sueño que estoy asustado, la imagen del asesino?; estoy asustado durmiendo, nada más: para qué el mundo, si no por eso voy a dejar de sentir odio, ternura, deseos.

La invención del Pasado, que nos hace aparecer sobrevivientes, ridiculizados por una inmensidad de Nada anterior a nuestro ser, como una espumita en una inmensa ola. ¿Por qué existió Grecia, que es una imagen, y no existen el trueno y la lluvia que tan netamente me represento y que sucederán el año que viene?

—La crítica de lo Dado, que niega, rehusa admitir lo Dado, o sea el Mundo imponiéndose al espíritu.

—Por qué ligamos causalmente un campo de principio hedónico con un campo de principio longevístico: la psique y el cuerpo. La psique con esto pierde toda la gracia de su ser que es el variar y acontecer sin causa.

Mi poemática del Pensar intentará la transcripción de lo que pasa en la conciencia en los momentos en que acepta emocionalmente un modo doloroso del darse real; pero la poesía está en cada uno de estos actos de consentimiento. Artista es el que trasmite de algún modo esos momentos concienenciales, describe, historia, un momento de aceptación de la contingencia no antes querida por el alma.

Es pueril llamar “explicación” al aferramiento del hecho anterior a un hecho; “explicación” es hallar la justificación estética —es decir

conforme con las apetencias del alma, de la conciencia— de cada una de las aquiescencias del universo por el alma, bajo la hipótesis de la voluntariedad integral, de la Recepción Activa que antes de Scheler advirtió William James.

Todo el pensar contrucciones o estructuras (materiales) para correlacionarlas y ponerlas una a una como contrafiguras de los hechos de conciencia (el mundo external como correlato de secuencias de lo sentido, de las series psicológicas), es un pensar impráctico, una invención libre, que no podría justificarse sino como uno de los modos estéticos, no como un modo de conocimiento pasivo.

Esta persecución de componer, descubrir estructuras de lo material correlativas a los fenómenos morales parecería, así, casi una especie de necesidad estética de la conciencia, puesto que no es práctica, no es requerida para la acción intraconciencial; parecería un momento de aceptación de la contingencia o mundo por la conciencia o alma, como dije. Y esta aceptación constituye lo que yo llamaría poesía del pensar, ya que no se trata del pensar utilitario. El ejemplo fundamental lo da la totalidad del cosmos, que es en grande lo que en el ensueño es la imagería: ambas son pretextaciones que se da a sí misma la conciencia, porque si soñando siento miedo o una viva alegría ¿para qué invento la imagería de una agresión o incendio o de una fiesta? ¿Por qué no me contento con sentir miedo o alegría sin motivación conocida, sin imagería? Los tigres que causan miedos y los miedos que causan tigres —Realidad, Ensueño— son dos parejos modos de la Pretextación. ¿Y ésta para qué? No lo sé. Lipps quizá lo explica.

Lo mismo puede ser que hayamos inventado así al cosmos: como el total paisaje de las pretextaciones de la conciencia para su sentir.

METAFÍSICA-ESTÉTICA DE ESTE POEMA A LA LUNA

Lo que estamos buscando es adivinar cómo nuestra conciencia dió aceptación a lo mecánico; cuándo, por qué ocurrió Mecánica en esta conciencia que poseemos, que somos (y sin embargo sólo conocemos por Labor ¹, no por mero ser nosotros ella); y sabiendo que la Luna era poema, era del alma, la dejó entrar a aparente sujeción, a deslizarse, a ascensos y descensos en un pentagrama de leyes.

¿Por qué aceptó la Conciencia que la Luna apareciera y desapareciera por su inserción fija en series fenomenales mecánicas? La conciencia pudo negarse, no sentirla ni verla, como a todo lo que no quiere que ocurra mecánicamente.

Después de cada una de esas aceptaciones, la conciencia se complace en una uniformidad, en una regularidad que confirma su identidad. Porque una de las apetencias de la conciencia es la identidad de lo que a ella le es grato, la Luna; por ello concede la regularidad del fenomenismo lunar, para que así la Luna sea siempre la Luna, porque sólo lo idéntico es amado, lo que pierde su identidad instante por instante nunca es amado; amor repugna a lo no idéntico.

POEMA AL ASTRO DE LUZ MEMORIAL

POEMA A LA MEMORIA EN LO ASTRAL

Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en "Ella".

Tesis: Es más Cielo la Luna que el Cielo, si una Cordialidad de la Altura es lo que buscamos.

¹ La de ordenación de los fenómenos psíquicos: los percibimos por trabajo de esfuerzo mental, no por el sentir cada uno de los elementos de la sucesión o del juego de simultaneidades; de nada nos vale llamar Objeto Inmediato a la Psique si faltando el trabajo de atención *indirecta* lo ignoramos lo mismo que a los mediatos.

Astro terrenalicio de la luz segunda,

Astro terrenalicio de la luz dulce

que con aventura extraña visitas las noches de la Tierra, unas sí y otras no, pero siempre de una noche para otra con diversas libertad de visita, siempre o más breve o más detenida,

y a cada serie de tus visitas comienzas tímidamente y mitad creces noche a noche y mitad decreces noche a noche, haciéndote un visitante diferente de noche en noche, para en mínimo ser cual comenzaste partir a un no volver de otros días.

Astro terrenalicio de un día sí y otro no, de una vez más y otra menos, pero que no dejas nunca de serlo.

¿Para qué astro eres entonces visita de sus noches, pues no eres terrenal tras tus ciertas ausencias, o es que los otros días piensas en ti sola como sólo en la Tierra en las noches de tu plena luz?

Dile a un poeta que no lo sabe todo, si está hecha tu ausencia con un pensar en ti, o quizás con un lucir a otro. Porque Poeta es saberlo todo.

Trechos de tu órbita la Tierra no los sabe, y ella tan cierta está de algún imposible tuyo para tenerte en sus noches y de este amor alternante no se enduda, en tanto en mí, hombre, de toda continuidad en humano amor me puso incurablemente en sospecha.

Pero te amamos tanto, astro de la luz segunda, tu dulce luz tanto amamos, memorizando a la Tierra el Sol no presente con tu luz recuerdo; yo al menos te amo tanto, que cuando vuelves ceso de creer en tu ausencia de ayer y muchos días. También como la Tierra, yo creo que sólo por Imposible ayer no estabas.

Astro memorioso que esmeras un día de cada dos en tocar de diurnidad la noche terrenal,

cual si supieras que la memoria solar de la Tierra Solaricia es desfalleciente de un día a otro alternado día,

y así antes y después le has de hacer noches diurnales a la Tierra,

y lo haces tú, tú que no tienes olvido por ausencia, tú que ausente por noches fías en la memoria de ti por la Tierra, inquiétaste por la memoria solar de la Tierra.

Tutora de la fidelidad terrenal al recuerdo del Sol, en eso eres solaricia; pero eres terrenalicia en tu fidelidad de compañía a la órbita de la Tierra.

He comprendido un misterio tuyo pero éste no.

Terrenalicia tú, solaricia la Tierra ¿es que velas por toda la Memoria en el mundo y amas más las Memorias, por más reales, que los Presentes? Aquí callo sin comprender.

¿O es que no nos vienes en tu amor sino en un menos amor y en principal cuida del amor solarío de la Tierra?

Cuando te veo recién arribada, alcanzado por ti nuestro horizonte, pareciendo vacilar allí y como a emprender un rodar a lo largo del horizonte por gustarlo, y luego te pliegas a un ascenso ¿qué nos quieres decir así?

Quedemos sin saberlo hoy también; mañana, más tarde —para qué son nuestros días sino para trabajar más y otra vez los misterios— más enérgicamente, en buena hora de mi espíritu contemplaré, escucharé el misterio de tu sentido en el Misterio Todo.

Cuando tú quieres ser el ojo del ciprés y con un mirar obseso aferras nuestra contemplación

debemos comprenderte dolorida, tanto como cuando nosotros en un no poder ya resistir nos revolvemos como tú ahora,

oh único astro que mira

(pues todos los otros saetean ásperos de chispas que nunca miraron), nos revolvemos clamando hacia el no ser.

Y ya ahora te desprendiste del follaje y tiendes hacia el horizonte, te serenas, vagas,

y cuando la nubecilla en gran viento flota, te aguzas flecha disparada de ella vertiginosa

para detenerte, serenarte cuando huiste bastante de aquel pasajero copo
al que le opusiste tu fuga, caprichosa triste,
y complacida de tu juego y nuestro asombro nos encaras con ligereza
y en fin vas cayendo con ladeado mirar distraído hacia el borde del
mundo.

Y ya te fuiste, con tus pobres dichas y quejas.
En toda la andanza, sólo en el perfil de los cipreses lloraste, y tanto que
pediste nuestra piedad.

Y ahora, por faltar tuyo, un cielo sin mirada en las noches.
Ahora sólo habrá astros que agitan, no tú que acompañas.
Oh, sí, acompañas,
con cuántas gracias saltas de copa en copa siguiéndonos entre los árboles
con tus saltitos de luz a sombras.

El único mirar dulce que viene de lo alto es el tuyo,
el chispear del viaje de indiferencia de las otras estrellas molesta y agita,
y no nos mira.

Heridos de ellas, corremos a ti cuando apareces,
y con dolor nuestro comienza la ausencia tuya.
Sí; porque pudiera que el móvil chispear de las estrellas sea dolor como
hay dolor en nosotros,
pero es que tú, Luna, que también sufres, miras y acompañas. Eres más
sabia o afortunada en la mitigación participante.

Qué es la Luna no lo sabemos hombres y aún artistas y poetas, qué senti-
do tienen su ser y sus modos, su adhesión a la Tierra, su seguimiento
al Sol, su mediación entre la Tierra y el Sol y por qué quiere hacer
diurnales unas y no otras de las noches terrenas, y tantas cosas más,
neciamente explicadas, que de ella ignoramos pero que sólo puede
explicarlas la Doctrina del Misterio.

Que el Sol te atrae, que la Tierra también, que recibes la luz del Sol y
sin amor, por fuerza la reflejas a la Tierra, éstas no son explica-

ciones; no se nos dice por qué el Sol brilla, por qué en torno suyo gira la Luna en torno de la Tierra, ya que pudo ser otramente; por qué hay una luz interceptable, por qué hay una luz que tiene sombras, por qué ceden a su paso unas cosas y otras no y hay lo opaco y lo traslúcido.

Mecánica dirá por qué, pero yo no pregunto sino para qué, razón para el alma, pues Conciencia se anula si admite un Mundo rígido, y todo el porqué físico no es más que decirme el antes de algo, o sea una evasión no una respuesta.

Lo que anhelamos explicar es qué debemos sentir y adivinar ante estos hechos, ante el comportamiento lunar, qué nos quiere decir y de qué manera concierta con el misterio total único. La espontaneidad, el acontecer libre, no es una respuesta; es un renunciamiento explicativo.

Todavía no se es poeta, no soy poeta, no hay poeta, pues que esto no se sabe. Hasta ahora, pues, sólo vivimos.

Debió enseñársenos y debimos entenderlo antes de que nuestro "saber ignorado" y luego nuestro acto nos hicieran gustar por primera vez el pecho materno. ¿Pero cómo, se dirá, ha de esperar el niño a conocer el sentido de la Luna para empezar a nutrirse, si entanto morirá? ¿Pero por qué, digo yo, ha de precisar nutrirse antes de entender el sentido de la Luna y se ha de morir si se deja lo uno por lo otro? La ciencia nada explica, es evidente; pero el poeta no lo dijo nunca tampoco.

Y yo miraré la próxima Luna todavía sin entenderla.

Oh Luna, que puede amarse, bien me pareces Pobrecita del Cielo.

Aparento creer, reformando la astronomía casera, la de la Tierra, que la Luna se muestra cada noche siguiente a una de ocultación. Me impresiona como que así colmo su vocación poética. Si además de yo y el lector hay otros astrónomos en el mundo, convenzámolos de imponer unánimes en el cielo una reforma

afortunada; después de una Psicología No Pasiva, una Astronomía No Pasiva; hay que consumir la crítica de la Contingencia o Mundo por Psicologías y Astronomías Constructivas. En tren de recomendar, recomiéndese también una Psiquiatría Constructiva que procure a cada uno el grado y tipo de locura que ayude a vivir ilusionado; un 10 % de demencialidad, euforia y analgesia por mitades, que nos deshorrorice algo el vivir, que nos desperfile la fiereza del encaramiento que nos pone la Vida; en lugar de perder el tiempo en inútiles clasificaciones forzadas y ya que nada curan de la perfecta salud mental, lucidez que es una condena, súplannos una dosificación útil de demencia.

En su sugestión integral está todo ello ya hecho e impuesto por el genio de Poesía —sin igual y cual antes sólo tímidamente, flojamente se soñó— de la obra de exquisitez y decisión de Ramón Gómez de la Serna; con él ya este siglo no se pierde. Pero nosotros quisiéramos activar la Aceptación con raciocinios para los inhibidos por raciocinios. No es que cada siglo tenga un Gómez de la Serna, siempre y único genio de la Ultra-Descripción del Mundo como no es.

MACEDONIO FERNÁNDEZ

SONETOS DE LA PENUMBRA

I

Yo sueño con un sueño de pastores
en una choza ríspida y perdida,
la majada muy cerca recogida
en un seto de espinos y de flores.

Con un alba de aromas y colores,
de oculto brezo y nieve derretida,
y después del temblor de la partida
descender vegas y trepar alcores.

¿Hasta cuándo crujir en la yacija
bajo el silbo angular del vigilante
y la ochava espectral movable y fija?

¿Para cuándo el silencio susurrante
de un arroyo de rápida sortija
y una estrella a mi lado por amante?

II

El carro es esa cosa que te acuna
persistente, aldeana, mortecina,
con un poco de niebla matutina
y un jirón, en la tolda, de la luna.

El tranvía sin bridas que rechina
hipogrifo que hierro y trueno aduna
y en el auto vacila tu fortuna
según sople o no sople la bocina.

En vano van los ojos de avanzada:
ni silencio ceñido en terciopelo,
ni soledad desnuda y derramada.

Ambos se han refugiado al ras del cielo
y Dios mismo los guarda en su mirada.
El que los busque ha de soltar el vuelo.

FERNÁNDEZ MORENO

A L A I N M O R T A L I D A D

(en la persona de una rosa)

Vértice cardinal de coincidencia
de un aroma, un matiz y su armonía,
en tu desnuda curva la alegría
resplandece en su límpida presencia.

Al aire da tu límite evidencia,
refresca el alba en ti su lozanía,
tu claridad sustenta la del día
fiel testimonio de mayor prudencia.

¿Qué importará de tu pequeña nada
si en su silencio el número perdura?
En vano tu clausura violada

que al tiempo en celo y su avidez impura
vence tu doncellez resucitada.

(Muere la rosa, no su Arquitectura.)

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

LA OFICINA UNIVERSAL DE NECROLOGÍAS

Decenas de empleados trabajaban en el vasto recinto silencioso. Sobre los escritorios se acumulaban montañas de legajos numerados, de documentos y carpetas clasificadas. El papel impreso reinaba allí como dueño absoluto. Penetraba en todos los rincones, se filtraba por todos los intersticios, avasallaba los bolsillos y los pensamientos.

La organización ocupaba varias habitaciones. A lo largo de las blancas paredes se levantaban los archivos innumerables, los anaqueles y los armarios. Los archivos habían sido divididos por materias, órdenes y actividades y se había asignado a cada categoría una dotación de funcionarios que velaba por su adecuado funcionamiento: políticos y financieros, poetas y astrónomos, homicidas y revolucionarios, estrategias y teólogos, todos los matices de la vida estaban minuciosamente previstos y registrados.

La Oficina había sido fundada desde hacía muchísimo tiempo (al menos, así se presumía) y permanecía inmutable a pesar de las transformaciones que se sucedían en el mundo exterior. Los cambios del humor, la moda o la política —que suelen afectar las más sólidas reputaciones— no habían conseguido minar la perfecta invulnerabilidad de su estructura.

De vez en cuando el personal era renovado, obedeciendo a las leyes del crecimiento, el desgaste y la depuración. Exoneraban a ciertos funcionarios y desaparecerían otros, después de largos años de servicios. Sin que el orden fuese alterado en lo más mínimo, nuevos empleados ocupa-

ban sus puestos en los escritorios, bajo la luz de la lamparilla eléctrica, y perpetuaban la labor del antecesor.

Se procuraba fomentar las vocaciones hereditarias y se veía con agrado que los hijos reemplazaran a los padres, porque con ello se aseguraba la incesante continuidad de las tareas. Había en esa sucesión genealógica la fluencia, el ritmo celular y misterioso del organismo que se desarrolla sin derrochar un solo átomo de su materia; ese ritmo contribuía a que la Oficina tuviera la apariencia de un océano de papel en tediosa e infinita pleamar.

El hecho de que la Oficina subsistiera a pesar de las mutaciones del mundo exterior indicaba que sus funciones obedecían a una necesidad orgánica y primordial. Su perennidad en el tiempo —ya que existía mucho antes de que el periodismo hubiera adquirido las características multitudinarias de la época moderna— le confería una especie de privilegio intemporal. Parecía que por alguna razón oscura y umbilical, las actividades del mundo que germinaba y crecía fuera de sus muros dependían de su normal funcionamiento y que, si por algún accidente fortuito los legajos dejaran de crecer en los archivos, el tiempo dejaría igualmente de fluir y toda la vida se marchitaría.

La Oficina estaba al servicio de los periódicos y agencias informativas de todo el mundo (por lo menos ésta parecía ser su función ostensible); esa función se reducía a confeccionar gradualmente la necrología anticipada de los hombres célebres, notables y notorios que por algún concepto merecían alcanzar la expectativa pública. Se rendía así tributo a una psicología colectiva que otras épocas, más ceremoniosas y refinadas, no habían conocido.

A pesar de que la máquina había provisto al hombre de un tiempo mucho más cuantioso del que éste podía consumir, la gente se había vuelto fantásticamente apresurada. Tenía el delirio de las definiciones

matemáticas, el frenesí de la síntesis y del slogan. Apetecía una versión acabada, instantánea y frugal de los hechos y los hombres, y precisamente la necrología poseía esas preciosas excelencias. Era una Historia menos problemática y una Biografía más definitiva. Con ella se adquiría el privilegio de ignorar la obra de una vida y de conocerla en cinco minutos por obra de su muerte. La Oficina rendía, por consiguiente, un transcendental servicio público. Era uno de los pilares de la sociedad moderna, un fruto exquisito y refinado de su cultura.

Cuando una de esas personalidades moría, la Oficina ofrecía inmediatamente a todos los periódicos civilizados su clisé condensado y póstumo, puesto al día, ordenado y sistematizado en un estilo convencional y ampuloso, no desprovisto de una cierta lejanía, de una vaguedad conceptual que convenía perfectamente con la situación del hombre que acababa de ingresar en la inmortalidad.

Cada ficha personal acompañaba la vida de su protagonista con silenciosa fidelidad. El nuevo poema, la penúltima hazaña del homicida, la pirueta del político, la desvalorización de la cortesana, era minuciosamente consignado en el legajo correspondiente y todo el texto reformado de acuerdo con la nueva dimensión del personaje.

Día a día, insensiblemente, incansablemente, inexorablemente, la vida de las celebridades era recompuesta, ajustada y estilizada. Grano a grano y gota a gota, las obras y los hechos de los hombres que estaban viviendo, luchando y debatiéndose en el mundo, se agregaban a su postumidad, sin que ellos tuvieran la más remota idea de la organización de la cual dependía.

En realidad, la última anotación parecía siempre la póstuma, porque en cualquier momento el protagonista podía desaparecer y entonces aquello que aparentaba ser una mera etapa de su actividad, algo consoladoramente provisional, inmaduro y susceptible de transfiguración, se convertía de pronto en irrevocable.

Parecía que toda la vida de esos hombres estaba formada de hechos póstumos y que en realidad eran sólo anticipados inmortales que vivían un poco intrauterinamente y como de prestado. Su existencia real era una ficción, una concesión gratuita, una licencia que debían pagar muy cara y que podía ser revocada en cualquier momento. Esa inestabilidad obligaba a las personalidades a que adularan incesantemente a sus cronistas en forma un tanto abyecta. Si querían seguir viviendo —y amaban la vida precisamente porque era precaria— no les quedaba otro remedio que suministrar a sus legajos repetidas anotaciones porque toda interrupción significaba la muerte. Estaban condenados a trabajos forzados so pena de prematura inmortalidad.

A veces durante la noche, o en el claroscuro de la madrugada, sonaba el timbre del teléfono en la oficina silenciosa y el empleado de guardia atendía el pedido crepuscular. Recorría con el índice la lista alfabética de los pensionistas célebres o notorios y con la infalibilidad del cazador experto abría el archivo prefijado y extraía la ficha correspondiente.

Con el automatismo de una extremada experiencia, como si en él la voluntad se hubiera convertido en función, el empleado enfundaba al maniquí del personaje en la fórmula correspondiente a su postrer avatar, ajustaba los pliegues de la obra y la disponía para servir a la perspectiva histórica. La técnica era esquemática y formularia; podían imputársele influencias de la taumaturgia, la repostería y la cabalística. Una vez preparada la necrología, las contradicciones del personaje parecían desvanecerse, las aristas esfumarse, el tumulto y la problematicidad se fundían en mármol y, por encima del hombre que yacía imparcialmente en su lecho de muerte, se levantaba la imagen definitiva e inmutable que iba a penetrar en su mausoleo. A esta labor faraónica llamaban los empleados “modelar la mascarilla mortuoria”.

El sistema que presidía la organización de los ficheros nivelaba todas las jerarquías que el mundo exterior había reconocido como naturales e incommovibles. La heterogeneidad de las clases, las castas, las razas, el carácter y el destino se fundía allí en una especie de caos ordenado. Esa solidaridad algo sospechosa no era atribuible a razones de justicia inmanente sino de exacta administración. El azar del alfabeto creaba una fraternidad involuntaria entre las personalidades luminosas y opacas que se albergaban en los legajos y diplomáticamente provocaba relaciones de buena vecindad.

Se producían así yuxtaposiciones inesperadas: al lado del campeón de velocidad, cuyos records trazaban en el papel un diagrama febril y meteórico, el legajo del microbiólogo testimoniaba la paciencia, la exasperación y la humildad. Acaso el auténtico protagonista de esa necrología sólo fuera el microbio, que había preservado durante años la virginidad de su misterio contra el acecho del sabio y la tentación de los colorantes. Así, el sabio carecería de existencia autónoma; su razón de ser estaba en la tenacidad del microbio. Éste lo había inventado como pretexto para representar una edificante moraleja de puritanismo triunfante.

Los verdaderos papeles se desempeñaban entre bastidores: el personaje del héroe era el temor; el del estadista, la venalidad, el del asceta, la concupiscencia. El diccionario protagonizaba al literato, la hipocondría al moralista y los cosméticos a la belleza célebre. Cada legajo contenía un secreto cifrado, una inflación de valores que, felizmente para las personalidades, no era nunca revelado en las necrologías. La autenticidad estaba siempre entre líneas; para garantizar la subsistencia del orden social, la verdad debía ser anfibia.

Algunos legajos dejaban trasuntar un clima confidencial y patético; otros, la trivialidad y la superchería. Estaba la ficha pequeña, descarnada y sumaria, con un nombre y una obra, balbuciente e imperfecta.

Y de esa desolación se elevaba una súplica desesperada, una crispación atroz: el personaje pedía que se le concediera más tiempo, sólo el breve y eficaz suplemento de tiempo que necesitaba para vencer las dudas y construir el sueño inasible. Pero se sabía que eso no era posible, que la espera no podía ser otorgada. Tal vez en el alba del día soñado por el personaje sonaría el timbre del teléfono y un funcionario soñoliento alzaría el legajo inmaduro y con la punta, con la finísima y sutil punta del lápiz, marcaría un puntito negro; y entonces todo habría terminado.

Junto al legajo pequeño yacía la momia suntuosa y vacua del consagrado, hinchada por la preñez de la autocomplacencia y la banalidad. Con indiscreta transparencia la larga mención de homenajes y trofeos testimoniaba la estupidez de los críticos, cuya complicidad había sido adquirida el precio de la infidelidad consigo mismo.

Resultaba deliciosamente instructivo explorar al azar las profundidades de los armarios y descubrir los contrapuntos más originales. Junto al uxoricida celeberrimo, la feminista recalcitrante, el dadaísta junto al académico, el constructor del gran dique y el terrorista, el ministro de relaciones exteriores y el decorador de gabinetes interiores, el existencialista y el racionalista; el explorador africano y el buceador psicoanalítico. Estas oposiciones se armonizaban perfectamente en el orden sinfónico de los casilleros. Jamás se había producido la menor perturbación. Las personalidades yacían como faraones embalsamados en la necrópolis anticipada de sus legajos, aguardando pacientemente la vibración del teléfono que habría de lanzarlas a la inmortalidad de los periodistas.

Resultaba curioso pensar que el último éxito, la obra más perfecta o la ambición casi cumplida apartaban cada vez más al personaje de la vida y lo aproximaban a su muerte. Cuanto más se agitaba el personaje tras de la fama, el poder o la perfección, más rápidamente maduraba el tiempo que le estaba asignado y más rápidamente se acercaba el momento

en que el legajo se desprendería de su casillero y alcanzaría la independencia prevista.

Y, sin embargo, la idea que de la Muerte se tenía en la Oficina no prefiguraba nada de inquietante o enigmático. El contacto cotidiano con aquella incesante institución había creado una especie de inmunidad entre los funcionarios y se la trataba como a algo familiar y de experta veteranía, como una presencia tangible que podía ser traducida en palabras con toda comodidad en el momento oportuno. La vida de las celebridades embalsamadas en los legajos era como un agonizar lento y refinado, no sin ventajas sobre la agonía real —una de ellas era la vida— y cada nueva reseña que de esas vidas se consignaba era un colapso que aceleraba la consumación y la publicidad. Y como las personalidades, involuntariamente sin duda, colaboraban en la gradual redacción de sus necrologías —ya que éstas prosperaban en la exacta medida de sus deseos— los empleados no tenían por qué alimentar ningún sentimiento de culpabilidad en razón de sus actividades profesionales. Ellos escribían al dictado de las celebridades y se sentían desligados de toda responsabilidad comprometedora. Si se quería encontrar al vituperable instigador de las necrologías, allí estaban el timbre del teléfono y el apetito sensacionalista de la clientela. Todas esas consideraciones contribuían a que la Muerte fuera considerada en la Oficina como un hecho doméstico y venerable, algo así como una inevitable tradición nacional.

Tampoco el problema del Tiempo preocupaba demasiado a los funcionarios de la organización. ¿Existía realmente? Nadie se había formulado la pregunta pero no era dudoso que el personal debía tener sobre el conjeturable asunto concepciones diferentes a las que imperaban en el mundo exterior.

El Tiempo de las personalidades de los legajos se reducía a pura actualidad, a una mera sincronización con la dimensión del presente.

Vivían siempre al día porque sus existencias estaban de tal manera apri-
sionadas en el ámbito del último minuto que jamás podía considerarse
que el penúltimo hubiera transcurrido realmente. Estaban en todo mo-
mento tan íntegros, tan completos y actuales como si acabaran de nacer
— o de morir. Si el pasado era la capacidad de olvidar y arrojar por
la borda los desperdicios de la existencia, las personalidades carecían de
ese privilegio memorable. El legajo los proveía de un registro tan
exacto, trabajaba tan celosamente para que ningún fragmento fuera dese-
chado, que toda evaporación retrospectiva era un intento absurdo e inútil.

Y tampoco existía el futuro, porque la existencia de las personali-
dades estaba tan desprovista de incertidumbre y problematicidad —que
son las características del futuro— que por ningún supuesto era conce-
bible que las cosas hubieran podido pasar de distinta manera de la que
habían pasado. Su devenir estaba implícito, presupuesto y recogido en
el presente como en el fruto en la semilla. Este paralelismo, sin embar-
go, no era más que metafórico y aparente. La semilla podía agostarse
antes de germinar; en cambio, los personajes no podían desentenderse
de su inevitable y premonitoria inmortalidad. Si el fruto es una contin-
gencia del germen, el devenir de las personalidades era un destino. De
ahí que la posibilidad de su futuro quedara descartada. Como estas
consideraciones temporalistas hubieran parecido un tanto irreverentes para
la vanidad de los pensionistas, de ser conocidas por éstos, la Dirección
de la Oficina había prohibido incontestablemente su difusión al exterior.
La menor transgresión de la regla era penada como violación de un secreto
de Estado.

(Una digresión atroz y alucinante: el propio autor carece de futuro.
Sabe, con lucida intuición, que su propio legajo se alojará un día en el
babélico panal de la organización y hasta supone que su residencia será
consignada en la sección FICCIONES. Pero lo más torturante de todo es
que presiente que este testimonio —fruto difícil de su exploración particu-

lar— estará también inexorablemente registrado bajo el despectivo rótulo de “Fantasía”).

No bien extinguida una personalidad y su necrología lanzada a los periódicos, el legajo era desglosado de su casillero y se lo remitía al archivo del sótano. Allí, previa la breve ceremonia de un nuevo enrolamiento, el personaje, con su pasaporte bajo el brazo, ingresaba definitivamente en la inmortalidad. El sótano era tan vasto como las oficinas, y su servicio, administración y asepsia era atendido por una cuantiosa legión de funcionarios especializados. Como la perduración del legajo en el sótano garantizaba, en resumidas cuentas, la inmortalidad, era perfectamente lógico que la responsabilidad de la tarea que allí se cumplía fuera contemplada con invulnerable seriedad y que se evitara por todos los medios cualquier accidente azaroso que acortara el plazo en que aquella perennidad habría de extinguirse. Por consiguiente la lucha contra las ratas era implacable y se la conducía con todo definamiento y habilidad. Se empleaban trampas perfeccionadas, de último modelo, y bajo la apariencia seductora de quesos de marca, se escondían venenos de efectos corrosivos e infalibles. De tanto en tanto y sólo cuando el empecinamiento de los atacantes lo hacían necesario, se sacrificaban algunos legajos de poetas decadentes y de políticos de inmortalidad difícilmente digerible. Entonces, y sólo por algún tiempo, la voracidad de los destructores decrecía y los guardianes podían reposar de la vigilia implacable.

A primera vista podría pensarse que el feroz encarnizamiento de la lucha debía estimular en los empleados sentimientos de animadversión hacia sus adversarios. Por lo menos no podía negárseles el derecho a cierto fastidio y el deseo de desembarazarse de una tarea tan poco deleitable, y era lógico que descargaran su rencor sobre los causantes de sus tribulaciones.

Y sin embargo no era así. Algo parecido a una corriente de cordial y cálida simpatía se había establecido entre los antagonistas, y los defensores simpatizaban secretamente con las aspiraciones de los atacantes, por más que su misión fuera combatirlas. ¡Había una vehemencia tan humana, en el empecinamiento de los roedores! ¡Su voracidad incesante era tan evocadoramente antropomórfica! De ahí que la idea de que no fueran muy diferentes de los seres humanos, y que hasta tuvieran sus mismas virtudes y defectos, se había impuesto insensiblemente en los empleados.

Por consiguiente, el reconocimiento de ese parentesco espiritual con su propia especie no podía menos de provocar el respeto y la simpatía. Los funcionarios comprendían que los ratones no atacaban los legajos por un mero y suntuoso placer de molestarlos, sino que la necesidad que los movía a ello estaba regida por lo más íntimo de su naturaleza.

Las personalidades de los ficheros habían experimentado también esa vehemencia y esa voracidad durante toda su vida. Su ansia de poder les había dado dientes para mordisquear la gloria, cola para arrastrarse y alcanzarla. Su apetito por los legajos no había sido más sobrio que el de los ratones. ¿Qué culpa tenían éstos si imitaban el ejemplo de tan ilustres maestros? ¿Quién habría podido reprocharles una fidelidad tan conmovedora a sus enseñanzas? Esa fidelidad es el inconveniente de todas las pedagogías. Los ratones —discípulos al fin— también padecían *hambre de inmortalidad*.

EDUARDO WARSCHAUER

NOTAS

Los Libros

LITERATURA

SAINT JOHN PERSE: *Exil* (Editions des Lettres Françaises, Buenos Aires, 1942).—

Los libros que duplican al lector y que le permiten revivir experiencias, conquistan de inmediato su voluntad con el deleite ilusorio de un recobro en el tiempo. Encuentra en ellos su inesperada biografía, y esta coincidencia seductora, si bien gravita venturosamente sobre sus potencias sentimentales, perturba el ejercicio desinteresado de sus facultades contemplativas y analíticas. Es evidente que esos libros gustan por analogía y no por razones privativamente artísticas.

Cabría responder que todas las posibilidades coexisten en el hombre, y que para un pampeano cansado de la pampa, las ruinas de Hamburgo tal vez no carezcan de atracción literaria, pero ese reparo de orden general no impide que puedan establecerse diferencias de grado. Los autores que se dirigen a nuestros recuerdos más que a nuestra imaginación, parecen declinar todo riesgo, actúan directamente sobre la sensibilidad y generan en nosotros una conmoción casi biológica.

Los primeros poemas de Saint John Perse, criollo de las Antillas que ha cumplido y disimulado su labor poética en Francia, especulan con el sentimiento de lo irrecuperable y se inscriben dentro de la proyección evocativa que dejamos señalada. Dichas páginas tienden a crear vastos y espléndidos ambientes naturales, pero también exhuman una niñez americana y restauran borrosas experien-

cias selváticas. Se cumple aquí ese personal avenimiento que enunciamos precedentemente: análogas ternuras y una parecida complacencia con el pasado nos llevan a celebrar los primeros mundos rememorativos de St. J. Perse. Es evidente, sin embargo, que la total adhesión a esos poemas equivale a una complacencia con nosotros mismos. Admirativos, y por lo tanto débiles, lo razonable sería tratarlos con parsimonioso recelo. Pese a ello, no queremos abstenernos de afirmar que corresponden a su etapa creadora más feliz, más pródiga en magnificencias. Esas laudables páginas integran *Éloges*, y parecen informadas por una voluntad que tiende al clima poético y a los efectos de conjunto. Si bien ninguno de sus versos se impone solitariamente a nuestro espíritu, en tanto que unidades emocionales nos influyen con sostenido encanto y con innegable poder sugestivo.

Los diversos momentos de esos poemas tienen un valor funcional y dependiente: su autor ha desechado los aciertos parciales, atomísticos, como si advirtiese que, no obstante parecer inasibles, revelan su intimidad fácilmente y pueden ser *aislados* sin mayores dificultades.

La revista "Proa", en feliz anticipación, dió a Buenos Aires, hace apenas dieciocho años, algunas excelentes páginas de *Éloges*. Las tradujo Güiraldes, que percibe en ellas "el gran ritmo haragán y noble de las palmas extáticas en el imperio asoleado del trópico", y que en su estilo descubre un nuevo idioma francés, tan poco temeroso del exceso como de la riqueza sonora.

Esos justos encomios sólo eventualmente pueden transferirse a *Exil*, libro donde St. J. Perse ensaya, con discolia fortuna y con melodiosa inquietud, una total renovación de temas y procedimientos. Difiere esta obra de las anteriores, no sólo por su forma, sino también por las proyecciones espirituales que trasunta. A la evocación casi fastuosa de la isla natal suceden ahora las profusas confidencias del hombre desterrado. En estos nuevos poemas, los estados anímicos del poeta prevalecen sobre el espectáculo del mundo externo. Sin embargo, el propósito de ser fiel a una realidad determinada crea saludables restricciones y limita las interferencias del azar. Así lo prueba —inversamente o por contraste— el heterogéneo libro que comentamos. St. J. Perse se aparta de toda intención narrativa y adopta un sistema donde las transiciones gratuitas son más visibles que los nexos y los desarrollos precisos. Pero el subconsciente lo explica todo, según lo asevera una valiosa generación de lectores subconscientes.

Para fortalecer su entonación dramática, St. J. Perse recurre al procedimiento enumerativo y a un lenguaje donde lo majestuoso se vincula a lo anacrónico. Ei

Príncipe, el Escriba, el Peregrino, la Sibila, aparecen con regularidad en sus poemas. Esas nobles representaciones suelen mezclarse con vocablos de escasa impregnación lírica y con modernos cultismos. El poeta se propone, como Whitman y sus afluentes, anexarse dominios apenas divisados por el arte. Para lograr sus fines, utiliza elementos de apariencia prosaica:

Celui qui a la charge, en temps d'invasion, du régime des eaux, et fait visite aux grands bassins filtrants lassés des noces d'éphémères; celui qui garde de l'émeute, derrière les ferronneries d'or vert, les grandes serres fétides du Jardin Botanique...

También se muestra complaciente con la elipsis y con el extenso período, pero esa reiterada tendencia, cuyo objetivo es la creación de oscuros y atrayentes ámbitos, en ningún momento vulnera la gracia y limpidez de su sentido. Por otra parte, los versos crípticos, los versos que dejan traslucir muchas implicaciones, cuando tienen un sentido principal, suelen ser pródigos en resonancias gratas. Los significados laterales generan una especie de nimbo en torno a su intención primera.

Quien aplica resueltamente —pongamos por caso— las formas del acervo cómico a un motivo grotesco, define por anticipado sus móviles y anula toda expectativa. Esa adecuación, muy semejante a un rito, debe prescindir de las fuertes apoyaturas. La comicidad, lo mismo que la grandeza, es una derivación, una dádiva suplementaria. Creemos que la adopción de un estilo desganado o ligero para narrar hechos pavorosos, el sometimiento de los temas que revisten solemnidad a un trato humorístico y otras actitudes heterodoxas, siquiera como puntos de partida, merecen alguna consideración literaria. No siempre conviene expresar lo dramático de modo dramático. St. J. Perse —que ayer no más se decía Saint-Léger Léger— prescinde de las alusiones y recurre a imágenes emocionantes para imponernos el espectáculo de un mundo extinto y de un poeta sufriente. *Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur*, este libro sereno y apacible se mantiene alejado de su finalidad conmovedora.

Los acentos nostálgicos y las opacas sonoridades que recorren sus páginas ponen de manifiesto una suave tristeza sin acrimonia. Semejante a una ola, el mundo rumoroso del poeta pronuncia “una sola y larga frase sin cesura”, una frase que el azar ha construido y que nunca será inteligible.

Aunque son patentes sus desfallecimientos, es decir, sus preferencias de tipo surrealista, y no obstante mostrarse excesivo en el empleo de la nada, St. J. Perse revela indudable seguridad en la expresión de sus finas intimidades. Asimismo, es pródigo en nobles aciertos, en hallazgos de grave magnificencia y de ilimitado poder sugestivo:

L'esprit du dieu fumait parmi les cendres de l'inceste.

Comme ces grandes monnaies de fer exhumées par la foudre...

Et c'est l'heure, ô Poète, de décliner ton nom, ta naissance et ta race...

Los poemas de *Exil* penetran en misteriosas zonas de la realidad y extraen sus múltiples valores de un delicado juego asociativo, de sutiles estructuras verbales. Sus defectos son los inherentes a la poesía más alta y encomiable, más consustanciada con la belleza; sus mejores instancias, algunas veces, se aproximan a ese objetivo ideal, a ese modelo preeminente.

CARLOS MASTRONARDI

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA: *Variaciones sobre la poesía* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1943). —

Una vocación que se interroga, podría inscribirse en la faja de este libro de González Lanuza. Al contestarse a sí mismo, responde de paso a las preguntas que asaltan a muchos poetas de su generación y aún de la siguiente, aunque no todos sean capaces de formularlas con tanta lucidez y energía dialéctica. Lanuza no se conforma con merodear en torno a los problemas fundamentales de la creación poética ni se limita a practicar abordajes parciales ni se vale de los escamoteos del impresionismo lírico; acomete el examen de las cuestiones en bloque y a fondo. Así en la virtud del riesgo que afronta lleva la mejor recompensa. El autor de *Variaciones sobre la poesía* mide sus fuerzas, a sabiendas de que se enfrenta con un tema ambicioso, anticipando que profesa "terror hacia las clasificaciones sistemáticas". Lo cual no quita que de entrada

salga al encuentro de las dificultades y las divida prolijamente. Todo ello en el terreno donde el expositor que no disciplina su planteo, se pierde en un laberinto de generalidades o de minucias.

Concurre en Lanuza la circunstancia excepcional de que “la inteligencia crítica se halla asociada a la virtud poética”, al decir de Valéry, cuyo poder de introvisión ejerció en grado tan eminente. El sagaz acotador de “Cinco poetas argentinos” y tantas otras páginas de fina interpretación que aparecieron en estas columnas, resume ahora su doctrina y su profesión de fe. Con estas *Variaciones sobre la poesía* facilita al lector una contraseña para que penetre en su mundo espiritual, recóndita intimidad donde se confunden la conciencia teórica y creadora. Pero además su exploración aspira a tener proyecciones objetivas e impersonales. A lo largo de ella, Lanuza derrocha clarividencia en el análisis de la personalidad psicológica y literaria, estudia el proceso creador en sus más ínfimas alternativas y discrimina los valores específicamente líricos; en fin, hace un sondeo exhaustivo de la vivencia estética desde que germina hasta que se convierte en goce del lector, a través del milagro de la palabra.

González Lanuza es partidario de la poesía pura siempre que no se entienda por tal un ejercicio de virtuosismo técnico, una acomodación de palabras vacía y desocupada de contenido humano. Supedita la noción de pureza a dos condiciones que son incompatibles con el puritanismo estético y con el verbalismo abstracto al uso: fantasía y pasión. En dos capítulos que cuentan entre los más logrados del libro, define el objeto de la poesía y señala sus riesgos. “La poesía es algo que está en nuestro espíritu y que no ha entrado por la puerta de los sentidos porque sólo en él puede originarse”. ¿Cuál es su objeto? “Conseguir que cada cosa sea ella misma: que coincida con su propio ser”. La representación de un trozo de madera —ejemplifica González Lanuza— despierta, según se mire, distintos intereses científicos, utilitarios, etc.; sólo el poeta pasa por alto lo adjetivo para “descubrir en él a la madera, con las calmas oleadas de sus vetas, con el honrado olor de su substancia...” González Lanuza reclama con insistencia una poesía en estado naciente y en perpetua evidenciación del ser íntimo del hombre y de las cosas. Esta parte del ensayo es herméticamente especulativa, siendo de lamentar que el autor no la haya ilustrado, con la sutileza que le es propia, mediante ejemplos más numerosos.

¿Cuáles son los enemigos de la poesía? González Lanuza puntualiza el Mundo o sea lo exterior y circunstancial; la Carne o sea la retórica que aflige el cuerpo verbal y rítmico del poema; y el Demonio o sea el pecado "ultraísta", es decir, la seducción de llevar a la poesía más allá de sus medios y fines, así como a lo ajeno a su naturaleza: hedonismo, moralismo, conceptismo, angelismo estético o purismo.

En lenguaje estricto, que es el que González Lanuza prefiere y cultiva, se nos antoja que al hablar de poesía sólo es válida la expresión cabalmente lograda, no la que se frustra o la que el autor consigue a medias. Por tanto, la amenaza de la anécdota, del formalismo y de los falsos paraísos prometidos, creemos que se cierne —al revés de lo que dice González Lanuza— sobre el poeta antes que sobre la poesía, ya que ésta, si es digna de ese nombre, supone que se ha librado de todo riesgo. Esto aparte de las sugerencias equívocas que suscita la triple tentación y las alegorías que denomina el Mundo, la Carne y el Demonio. González Lanuza emplea una terminología vivaz que va de las ciencias naturales a la teología, lo cual no siempre se adapta a la claridad de conceptos que persigue. En este caso, hubiera convenido quizá deslindar una vez más la poesía de la mística, evitando el conceptualismo que entreveró la famosa disputa librada hace cerca de veinte años. De ahí que González Lanuza esfume un poco su posición frente al debate de la poesía pura, ya de suyo difuso, desde que dió lugar a tantas lucubraciones sobre si es un valor religioso insuficiente o es una manifestación espiritual que se basta a sí misma. En cambio, queda en pie la aguda crítica que enfila contra diferentes modalidades de sofisticación poética, cada una de las cuales corresponde a aquellos riesgos.

Variaciones sobre la poesía contiene detenidos y perspicaces estudios sobre la adjetivación, la metáfora, la forma y el fondo, la poesía y la belleza. El autor analiza los elementos estructurales del poema con el dominio de la técnica que posee quien, como él, está familiarizado teórica y prácticamente con sus secretos. Lo que pone de relieve en esas páginas no es la anatomía del verso, la fría disección que se opera en la morgue de las preceptivas, sino su síntesis viva, el juego funcional de la metáfora y demás ingredientes que equiparan la poesía a la magia. En tal sentido, González Lanuza, que según sus palabras no reclama "la paternidad de una sola de las ideas expuestas en este libro", aporta algo más

que su afán de esclarecimiento. Coincide con Gide que asimismo ha alabado la función mágica de la poesía. Más aún: González Lanuza concibe la poesía como un enriquecimiento de la realidad y de la sensibilidad. Distingue la experiencia subjetiva de su transformación en substancia y en estímulos líricos. De este modo, tiende un puente entre Rilke y Valéry, se sitúa en el punto en que converge la trasmutación de los recuerdos que recomienda el autor de *Elegías de Duino* con la decantación lírica que exige el segundo, con su ansia implacable de perfección, con su doble imperativo de inteligencia y sensualidad. Sólo que González Lanuza rectificaría la sensualidad que Curtius le atribuye, reservando para sí la inteligencia al servicio de la pasión.

En su intenso análisis, González Lanuza concede mayor espacio a caracterizar las formas de la poesía, consideradas como una esfera autónoma de valores. Deja en la penumbra el tránsito de la psicología a la estética o, dicho con más exactitud, el paso de la vida al espíritu y su interdependencia fecunda. De todos modos, González Lanuza cree también que la alquimia espiritual del olvido es la decisiva fuente de lirismo. Concilia pues las posibilidades de ascenso a la belleza que hay en la vida cotidiana, según Rilke, con aquellos que conciben la poesía, no como aséptico conocimiento, sino como experiencia interior objetivada y participada. Sólo así la pasión por el conducto de la inteligencia (léase por vía de universalidad) se comunica a los otros. Del mismo modo, el amor y el dolor de los seres —la soledad del hombre ante el misterio de la vida y la muerte, el propio sentimiento de lo absoluto con la desproporción de sus medios— intuye el ser que invoca Lanuza y se colma con su plenitud.

Afirma González Lanuza que la poesía no es una necesidad del espíritu y, en consecuencia, no respondiendo a una penuria de la vida, no cabe hablar de historia de la poesía. Si se emplea el concepto de necesidad como antítesis de libertad, con un criterio determinista, la poesía está libre de lo primero por ser ella libertad, por definición. Otra cosa ocurre si recordamos una vez más a Rilke, a quien González Lanuza glosa en su ensayo. Para Rilke la poesía —y por extensión la obra de arte— es expresión de la necesidad y sólo ella justifica al que escribe ante sí mismo. La intuición lírica es tan metafísicamente necesaria para el espíritu como en el orden del concepto “la necesidad de aclarar mis puntos de vista” que el propio Lanuza reconoce en el prólogo.

González Lanuza explica en un admirable capítulo la génesis del poema, no como lo hizo Bergson, desde fuera, sino desde dentro, partiendo del núcleo de la personalidad que lo sintió crecer. Después de explicar cómo se hace un poema, confiesa el truco y muestra el juego literario. Procede al modo del prestidigitador que respeta la dignidad del oficio, una vez concluida la prueba. El autor de *Variaciones sobre la poesía* declara allí que ha manipulado la lógica mucho, después de haber escrito el soneto que tomó como experimento de composición a la vista.

Conviene tener presente ese orden real de experiencias para leer este incitante tratado de González Lanuza, procurando descubrir su recóndita motivación. Parecería que también articuló primero sus disquisiciones sobre poesía y luego adivinó su verdadero sentido. Quien conoce a González Lanuza, sabe que domina el arte de preparar situaciones; pero asimismo sabe que la pasión por la poesía lo domina y lo absorbe, hasta el extremo que desbarataría, a pesar suyo, la capacidad de cálculo de que es capaz, incluso la que en alguna ocasión le permitió llevar con tanto éxito la farsa a la escena. Al final, pues, de este pequeño y denso volumen, González Lanuza —experto planificador de sorpresas— asiste a la sorpresa permanente que es la poesía y que ningún poeta puede prever, aunque se desdoble momentáneamente en crítico. Con lo cual decimos que estas variaciones son un alegato para restituir la poesía a la república platónica y levantar la condena de confinamiento que sufre. Constituye un examen de conciencia, no una tabla de prescripciones.

“Casi diálogo” se titula el capítulo que epiloga el libro. Es un coloquio con el lector desconocido, aun cuando más que un personaje externo parece una ficción subjetiva, el otro rostro del poeta dotado introspectivamente de voz. Creeríase que falta al secreto profesional y aun que incurre en profanación, el poeta que convierte el culto en cátedra y discurre sobre el don con que fué graciosamente elegido. Antonio Machado adelantó fragmentos de doctrina en sus “Reflexiones sobre la poesía” (1925) y en prólogos circunstanciales, pero más tarde rehuyó exponer sus ideas más entrañables en forma directa. Las delegó esquivamente en Juan de Mairena y Abel Martín, sosías tanto más fieles a las ahincadas convicciones de su inventor cuanto más se envuelven en cortinas de humo de sofisterías y paradojas. También González Lanuza adopta aire de encantador. Tras el monólogo especulativo, vierte a través del “Casi diálogo”

la aprensión de que su pensamiento sobre la poesía resulte impenetrable para el lector o, lo que es peor aún, que sea mal interpretado. Digámoslo por él: teme que se tome al pie de la letra lo que únicamente son aproximaciones, invitación a un diálogo en el que nosotros —comentaristas— intervenimos tanto como para formar rueda.

El móvil del ensayo que nos ocupa es dilucidar la fenomenología poética, descomponer el sutil mecanismo de su elaboración y sopesar los valores con una balanza de precisión estimativa. Por cierto que González Lanuza no quiere emular a Albalat ni aspira a enseñar con su tratado cómo se forma un estilo. En suma, es un intento desesperado de revelar lo inefable, un avance por la indefinida línea de postergaciones en la cual la novela moderna ha descubierto un nuevo mundo. González Lanuza ambiciona esclarecer el misterio de la poesía mediante acotaciones y éstas, a su vez, le sugieren sucesivas e inagotables salvedades. Tal es la clave de pedagógica perplejidad que González Lanuza, al final, le reserva al lector acucioso. Todo el rigor discriminativo y toda la suficiencia lógica quedan subordinadas a estas reservas que apunta: "El poeta debe crear cada palabra en el momento mismo de usarla, pero al mismo tiempo debe dar a sus lectores la clave de su procedimiento de invención, y no de una manera accesoria, porque la poesía no tolera explicaciones al margen". Y González Lanuza es demasiado sutil para que se le oculte la impotencia a que lo condenan sin remedio estas *variaciones* explicativas. Toda el ansia de esclarecimiento de la creación poética debe circunscribirse, pues, no a explicarla, sino a auscultar su conciencia y a describir ese proceso.

Poco importa entonces que estas *Variaciones sobre la poesía* tengan menos valor objetivo que alcance confesional. Siempre serán un inestimable y lúcido testimonio de González Lanuza sobre su propia experiencia creadora. Tampoco él les otorga ninguna intención preceptiva. Plantean con un juicio resuelto y personal problemas generales a los que ningún poeta puede ser indiferente. Su argumentación imperiosa parecería que no admite réplica: tal es su acento de convicción, su desplante afirmativo, casi polémico. Lejos del pensar lánguido y desmayado, la meditación de González Lanuza fluye por el cauce de estas variaciones con tanta vehemencia como aplomo. Corrientes del espíritu de alta presión rigen su giro reflexivo. Su frase da la impresión de que se abre paso

entre incertidumbres doblegadas, segura de sí misma, dueña del impulso inicial que desarrolla sin perder el equilibrio del razonamiento. Concierta la formación cerrada de sus juicios con arranques de primor intuitivo, dócil a los accidentes del terreno que explora. Quizá choca un poco el procedimiento de González Lanuza, para quien la elaboración y la expresión poéticas son tan accesibles a la demostración como si se tratara de un teorema. La decisión de mostrar al desnudo su pensamiento estético ofrece, por el tono, la apariencia de que pontifica. Pero el supuesto dogmatismo de González Lanuza es en el fondo urgencia de poner en orden sus apreciaciones sobre la poesía. En el prólogo admite que puede caer en contradicción, sin dejar de reconocer que de su dinamismo espiritual nace el diálogo. Sea como fuere, cuando su agilidad dialéctica no llega a convencernos, el juego metafórico gana la partida. Que nosotros sepamos, no ha aparecido en el país ningún ensayo en su género que haya problematizado con tanta hondura la creación poética.

González Lanuza intercala entre los capítulos principales de su ensayo "pequeñas variaciones" al menudeo. En esos intermedios de acotaciones, bajo forma de escapes aforísticos, el autor deja en libertad su poder de síntesis, de espontáneo ingenio y de penetración crítica.

LUIS EMILIO SOTO

RENÉ KRAUS: *Vida pública y privada de Sócrates* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1943). —

El Profesor Romero considera una irresponsabilidad publicar una vida novelada de Sócrates: ¿qué es lo que cabalmente se sabe sobre la vida pública y privada de este hombre?

Respuesta: hoy, prácticamente nada; pero dentro de diez mil años, mucho. Entre otras cosas, desde luego, se sabrá todo lo que cuenta el señor René Kraus. A una distancia de diez mil años, este biógrafo será casi contemporáneo de Platón, Aristófanes, Sócrates y Jenofonte, y sus páginas constituirán un precioso documento para la reconstrucción (o quizá para la construcción) de la vida del

filósofo. El libro de Kraus contribuirá, sin duda, a formar la futura personalidad de Sócrates.

El arte crea los personajes históricos y, en cuanto a Sócrates, tiene la ventaja de que todavía permanece casi increado: está todo por hacer. Sus biógrafos pueden inventarlo sin prisa y realizar un trabajo limpio.

Apenas han transcurrido dos siglos, y nos es imposible saber si la manzana realmente cayó sobre la cabeza de Isaac Newton. Pero ¿qué quiere decir aquí la palabra *realmente*? Hay una cabeza física y hay una cabeza histórica de Isaac Newton. Ignoramos si sobre la cabeza física de este sabio cayó una manzana física; pero es indudable que sobre su cabeza histórica cayó una manzana histórica.

Si la realidad es *permanencia*, es inútil agregar que la cabeza histórica es más real que la física, pues mientras ésta es fugaz y perecedera, aquélla es inmortal. Y, además, perfeccionable.

ERNESTO SÁBATO

SOCIOLOGÍA, FILOSOFÍA

J. HUIZINGA: *Homo ludens. El juego y la cultura*. (Fondo de Cultura Económica, México, 1943).—

Esta obra es de las más notables: una inteligencia aguda y sintética, favorecida por dones de expresión y exposición poco comunes, reúne e interpreta lo esencial del aporte a la civilización de uno de los instintos fundamentales del hombre: el juego. Antes de Huizinga, no se sospechaba que la cultura en sus diferentes manifestaciones —derecho, ciencia, poesía, sabiduría, guerra, artes— era continuamente y estrechamente tributaria del espíritu lúdico y de las diversas facultades o ambiciones que éste ejerce o excita según los casos. El punto de partida es la siguiente definición, que resume un análisis magistral: “el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga con ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y de

un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y origina asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual" (págs. 31-32). A partir de esta concepción, los capítulos de la obra están consagrados a mostrar cómo "el estadio, la mesa de juego, el círculo mágico, el templo, la escena, la pantalla, el estrado judicial, son todos ellos, por la forma y la función, campos o lugares de juego; es decir, terreno consagrado, dominio santo, cercado, separado, en los que rigen determinadas reglas. Son mundos temporeros dentro del mundo habitual, que sirven para la ejecución de una acción que se consume en sí misma" (pág. 27).

Todo, en el desarrollo, no es convincente: en particular, hay mucho en él que decir sobre la casi identificación de lo lúdico y de lo sagrado, que Huizinga parece admitir o proponer. En esta parte el autor se apega demasiado a la forma y no bastante al contenido. No ha visto que lo sacro sólo se parece al juego en la medidas en que ambos se oponen a la vida real, en relación a la cual ocupan, sin embargo, situaciones contrarias. Lo lúdico nos distrae o nos reposa de ella, lo sacro la domina y decide su suerte. (La cuestión, por lo demás, es difícil y merece un examen especial.)

Va de suyo, agreguemos, que la obra no puede ser completa. Mas bien que tratar los problemas, los reúne: así, cuando se ocupa de los desafíos, torneos o pruebas de enigmas en la poesía, en la filosofía o en los cuentos, Huizinga ha encontrado en la monografía de Jan de Vries, publicada en las "Folklore Fellows Communications" (Nº 73, Helsinki, 1928) *Die Märchen von Rlugen Rätsellösern*, una preciosa documentación para su tesis. En las crónicas escandinavas, cuando, bajo el rey Frey o Sigtrud, se reemplaza la condena a muerte de los ancianos por migraciones de jóvenes, la decisión se toma a consecuencia de un desafío de tareas difíciles o imposibles o enigmáticas, de las cuales sale victoriosa una joven, aconsejada por la diosa Frigg. Se esperaba, igualmente, alguna referencia al famoso enigma que Sansón propone en un festín. Por último, no parece dudoso que los enigmas desempeñen un gran papel en los rituales de iniciación de los primitivos. Creo recordar que en la obra de Junod sobre los Bantus, hay, en ese sentido, informes muy detallados. Todo esto que digo no tiene otro objeto que llevar agua al molino del Sr. Huizinga.

Es extraña la omisión del circo, de sus chanzas, del papel de los clowns y, en particular, del *Augusto*, cuya actividad consiste en imitar al revés, y cuya torpeza o tontería provoca catástrofes burlescas. En los mitos, un personaje

semejante, el *Trickster* de los sabios de lengua inglesa, a menudo desempeña un papel de primer plano. Es a él, por ejemplo, a su conducta al mismo tiempo imbécil y trágica por sus consecuencias, que se atribuye habitualmente, cuando no a la mujer, el origen de la muerte. Allí, más aún que en el *potlach*, del cual Huizinga obtiene un gran partido, había una ocasión privilegiada para mostrar el papel del elemento lúdico en la religión y la cultura.

En fin, a veces se quisiera ver más profundizadas e identificadas las diversas actitudes mentales que suponen las diferentes clases de juego: de habilidad, de fuerza, de combinaciones, de azar, etc... Hubiera sido ventajoso estudiar separadamente la espera de la detención de la suerte, el deseo de probar su propia excelencia, el espíritu de competición, el gusto del peligro, la parte de fantasía y libre invención, el respeto de las reglas, etc... Se advierte algo confuso en la noción del juego cuando el autor se esfuerza en estimar su importancia en las diferentes épocas y, especialmente, en el mundo moderno: él mismo vacila y se encuentra visiblemente molesto de tener que aplicar un concepto global a una serie de manifestaciones que son, a pesar de todo, bastante incongruentes. De haberlas distinguido de antemano, tal vez hubiera evitado semejante fluctuación.

Estos reproches atestiguan, sobre todo, las exigencias que hace nacer la calidad del volumen. Y le hacen honor. Pocas obras modernas son tan excitantes para el espíritu, rejuvenecen tantos problemas viejos y agitan con felicidad tantos problemas nuevos. Pocas aportan con semejante maestría y amplitud un punto de vista original y fecundo. Siempre informada de modo excelente, siempre conducida con una dialéctica atrevida y sólida a la vez, *Homo Ludens* debe considerarse como una auténtica obra maestra.

El libro termina con un capítulo amargo sobre la decadencia del elemento lúdico en los tiempos contemporáneos. Quizá no deba verse en ello sino la ilusión óptica de un *laudator temporis acti*. Hay que desconfiar. Al menos paralelamente, en mi libro *L'Homme et le Sacré*, cuya traducción española —por azar y honor excesivo— continúa la obra de Huizinga en la colección que esta última inaugura, yo señalaba, al final del volumen, la regresión alarmante de lo sagrado y de las fiestas en las sociedades modernas. Mundo sin elemento sagrado, sin fiestas, sin juegos —por consecuencia: sin puntos fijos y sin licencia creadora—, mundo en que el interés inmediato, el cinismo y la negación de toda norma no

sólo existen, sino que son erigidos en valores absolutos en vez de las reglas que supone todo juego, toda noble actividad y honorable competición: no asombrarse, pues, si en él se encuentran pocas cosas que no conduzcan a la guerra —y justamente, por voluntad de aquellos que rechazan todo código como convención y traba—, no a la guerra-torneo, sino a la guerra-violencia, no a la guerra en que los fuertes miden su valor y su habilidad, sino a la guerra en que los más numerosos y los mejor armados aplastan y masacran a los débiles. Pues hay cultura hasta en la guerra, y en el corazón mismo del combate, en tanto que la pérdida o el rechazo del elemento lúdico no reduzcan todo a la pura y simple barbarie. No hay civilización sin juego, y sin juego franco, sin convención conscientemente establecida y libremente respetada; no hay cultura donde no se quiere o no se sabe perder con lealtad, sin segunda intención, sin dominio de sí en la victoria y sin rencor en la derrota: como *buen jugador*. Y recordemos que peor aún que hacer trampa es negarse al juego o desdeñarlo, ridiculizando las reglas y mostrando su puerilidad —tal ese Sha de Persia, de quien nos habla Huizinga, que invitado en Inglaterra a concurrir al hipódromo se excusó diciendo que no ignoraba que un caballo podía correr más rápidamente que otro. Nada más destructor para la cultura que esos “aguafiestas”— en tanto, al menos, que no fijen a su vez las reglas de un nuevo juego más divertido o más grave.

ROGER CAILLOIS

JAMES BURNHAM: *La revolución de los directores* (Editorial Claridad, Buenos Aires, 1943). —

Acaba de aparecer la traducción española de un libro capital (*The Managerial Revolution*), publicado hace dos años en los Estados Unidos, y que muchos consideran como el análisis más lúcido que se haya hecho hasta el presente de la evolución actual del mundo. El autor de *La revolución de los directores* se esfuerza en probar que la sociedad capitalista se halla en camino de transformarse profundamente y que su metamorfosis está lo bastante avanzada para que pueda leerse en ella el trazado general de las estructuras económicas y políticas, destinadas en breve plazo a reemplazar las antiguas. Es brillante el aná-

lisis de la decadencia del capitalismo, e igualmente notable, aunque incompleto, el de las causas que, sin embargo, impiden al proletariado apoderarse del poder. Hay otros motivos que el autor descuida señalar y que hacen que sea poco probable, en nuestros días, el éxito de un movimiento popular y, con mayor razón, de un motín, de una revuelta; la desproporción decisiva en el valor de las diferentes armas es uno de los principales: contra tanques y aviones, una multitud (aun armada) es impotente. Por las condiciones de la lucha, se ha vuelto al tiempo en que los villanos, provistos de guadañas y garrotes, luchaban contra los señores de armadura. En esto, como en la economía, el futuro pertenece a los técnicos, a los *directores*, para traducir imperfectamente la palabra *managers* que emplea James Burnham.

Burnham demuestra, en efecto, que los directores técnicos, administrativos, financieros y políticos de las grandes empresas están en camino de desplazar a los capitalistas propiamente dichos del control efectivo, sino de la propiedad nominal, de los medios de producción. Los *managers* se erigen, así, en una nueva clase dirigente a la cual la civilización contemporánea suministra la posibilidad de una dominación material y aun psicológica de las multitudes como la historia no ha conocido todavía. Todo pasa por las manos de esta élite de "tecnócratas" que administran a los hombres y los negocios sin preocuparse de la opinión despreciable de una multitud ignorante y vana. A lo más, para obtener su asentimiento esclavo, se toman el trabajo de persuadirla por medio de una propaganda a la vez grosera y docta, del mismo modo que, como jefes de publicidad, saben aumentar en una cierta proporción, disponiendo de un cierto presupuesto, la venta de un cierto producto.

El autor estudia la revolución de los directores en los distintos países en que se ha producido, se produce o se producirá. Bajo este aspecto, es convincente su análisis de la evolución de la Rusia Soviética, de la economía nacional-socialista, de las tentativas del New Deal, aunque pase deliberadamente en silencio el papel de las ideologías, tradiciones, estructuras políticas, etc. James Burnham no sale del dominio puramente económico. Sus conclusiones hacen pensar que al capitalismo, en vías de desaparición, no sucederá una sociedad libre e igualitaria, sin clases y sin aparato policial hipertrofiado, sino un mundo extremadamente estricto en donde un puñado de "directores", que reúnan la ciencia y el poder, dominarán sin esfuerzo a poblaciones semi-persuadidas, semi-resignadas

— en todo caso, impotentes. Elie Halévy, reflexionando sobre otra clase de antecedentes, había formulado anticipaciones concordantes en su libro *L'Ère des Tyrannies*. Un encuentro semejante no es tranquilizador.

La última parte del libro anuncia la absorción de las naciones pequeñas y medias en tres futuros super-Estados: Estados Unidos, Japón y Alemania, que, cualquiera que sea el fin de la guerra, formarán los núcleos, por razones demográficas y económicas. Bajo este aspecto, el libro parece discutible: la historia no obedece a los profetas. Pero el libro no es profético en su parte esencial, e interpreta, más bien, lo que ya en gran parte ha ocurrido o lo que, al menos, está visiblemente en trance de ocurrir. Al revés de tantas otras construcciones que decepcionan el espíritu, éste las satisface. Se tiene la impresión de que abre los ojos de ese público a quien los prejuicios, las costumbres, las ideas falsas, impedían ver una realidad harto manifiesta. Pero a veces, la esperanza inducía a ese público a cerrar los ojos. El libro de Burnham ¡ay! sólo convence desesperando. Nuestro siglo tiene la culpa de ello, no el autor.

R. C.

A. WAISMANN: *Cinco lecciones sobre la Estética de Schopenhauer* (Universidad Nacional de Córdoba, 1942). —

Estudio claro y exhaustivo de la estética schopenhauriana. No es fácil la empresa; pero Waismann, estudioso joven filósofo, la ha superado gallardamente. Advierte que en Schopenhauer son inseparables estética y metafísica; en realidad, en cualquier pensador es harto difícil, si no imposible, establecer una categórica división. Schopenhauer unió dos formidables concepciones: las Ideas platónicas y la cosa en sí kantiana, transformada en voluntad. La exposición que nos hace Waismann es la mejor prueba de que el pensamiento de Schopenhauer no carece de modernidad, a pesar de las abundantes pero todavía inseguras teorías que intentan explicar lo bello. A través del folleto encontramos acertadas reflexiones que evidencian la inquietud del expositor por la filosofía moderna: niega la distinción entre lo sublime y lo bello en el conjunto del pensamiento

estético, afirmando que se trata de caracterizaciones arbitrarias. Termina con un apéndice, en el cual sintetiza sus puntos de vista críticos a la doctrina desarrollada. Creemos que este valioso estudio saldría beneficiado, si notas y referencias bibliográficas acompañaran al texto.

LUIS FARRÉ

Las Revistas

Bajo la dirección de Renata Donghi, aparece *Insula*, nueva revista argentina. Su nombre puede hacer pensar en separación y recogimiento. “Sin embargo, recogimiento no implica prescindencia: el mundo del hacer y del quehacer está ante nosotros ensangrentado y martirizado; mientras esto dure no habrá sosiego para el espíritu”.

Los dos números aparecidos hasta ahora —otoño, e invierno— revelan una alta jerarquía de pensamiento y una realización material delicada. Páginas de su directora, y de Américo Castro, Rodolfo Mondolfo, Arnoldo Crivelli, Raimundo Lida, José Luis Romero y otros. Numerosas notas bibliográficas y de actualidad.

CONCURSO DE “TOMORROW”

Eileen J. Garret, director de la revista “Tomorrow”, ofrece un premio de 250 dólares por el mejor artículo sobre el tema: “La América Latina en el Mundo de la post-guerra”.

El Concurso queda abierto a todos los ciudadanos de las Repúblicas Latino-Americanas.

El artículo premiado será publicado en “Tomorrow”, y se publicará en la revista, asimismo, cualquier otro artículo que se juzgue digno de ello. Estos artículos se pagarán de acuerdo con la tasa usual de “Tomorrow”..

"Tomorrow" espera que este concurso animará a los ciudadanos capacitados de las Repúblicas Latinoamericanas a expresar honradamente y sin embarazos sus ideas. Toda exposición, sin embargo, debe ir apoyada por hechos que ilustren adecuadamente los asuntos debatidos. Se confía en que los artículos recibidos para este concurso estrechen y afiancen la cooperación interamericana en el mundo de la post-guerra.

Los artículos deberán constar de 1500 a 3000 palabras. No se tomarán en cuenta los de mayor extensión.

No se aceptarán artículos que hayan sido publicados previamente en inglés.

Los originales deben ser escritos a máquina. Cada artículo debe ir acompañado del nombre y la dirección del autor.

No se devuelven los originales.

Cada concursante sólo puede enviar un artículo.

Integrarán el jurado los señores Hubert Herring, Director del Comité de Relaciones Culturales con la América Latina —o alguien que lo suceda o sustituya, elegido por "Tomorrow"— y Eileen J. Garret. Sus fallos serán aceptados como inapelables. En caso de empate, se otorgarán dos premios.

Los manuscritos deben enviarse por correo aéreo, a la mayor brevedad, a The Committee on Cultural Relations with Latin America, Inc., P. O. Box 1627, New Haven, (6), Connecticut, U. S. A. Los artículos pueden ser enviados hasta el 31 de diciembre de 1943.

El Comité de Relaciones Culturales con la América Latina enviará cualquier informe que se solicite sobre este Concurso.

Í N D I C E

	Pág.
Imagen sucesiva de Antonio Machado, por <i>Rafael Alberti</i>	7
Henry James y el destino de América: "La heredera de todos los tiempos", por <i>Philip Rahv</i>	17
Poema de poesía del pensar, por <i>Macedonio Fernández</i> . . .	43
Sonetos de la penumbra, por <i>Fernández Moreno</i>	52
A la inmortalidad, por <i>Eduardo González Lanuza</i>	54
La oficina universal de necrologías, por <i>Eduardo Warschaver</i>	55

NOTAS

LOS LIBROS: Saint John Perse: "Exil", por <i>Carlos Mastronardi</i>	65
Eduardo González Lanuza: "Variaciones sobre la poesía", por <i>Luis Emilio Soto</i>	68
René Kraus: "Vida pública y privada de Sócrates", por <i>Ernesto Sábato</i>	74
J. Huizinga: "Homo ludens. El juego y la cultura", por <i>Roger Caillois</i>	75
James Burnham: "La revolución de los directores", por <i>R. C.</i>	78
A. Waismann: "Cinco lecciones sobre la Estética de Scho- penhauer", por <i>Luis Farré</i>	80
LAS REVISTAS	81
Concurso de "Tomorrow"	81

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia.

*Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689.
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 037921.
Título de marca N° 159.436.*

ESTE CENTÉSIMO OCTAVO NÚMERO DE "SUR"
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA PRIMERO
DE OCTUBRE DE MIL NOVECIENTOS
CUARENTA Y TRES EN LA
IMPRESA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES
REPÚBLICA ARGENTINA.