

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

JULIO DE 1944

AÑO XIV

BUENOS AIRES

1112

S U M A R I O

MIGUEL DE UNAMUNO
CARTAS

SILVINA OCAMPO
AUTOBIOGRAFÍA DE IRENE

ROGER LANNES
DOS ENTREVISTAS CON PAUL VALÉRY

JUAN GIL-ALBERT
OYENDO A MOZART

ROSA CHACEL
ENCRUCIJADA. FRUTO DE LAS RUINAS

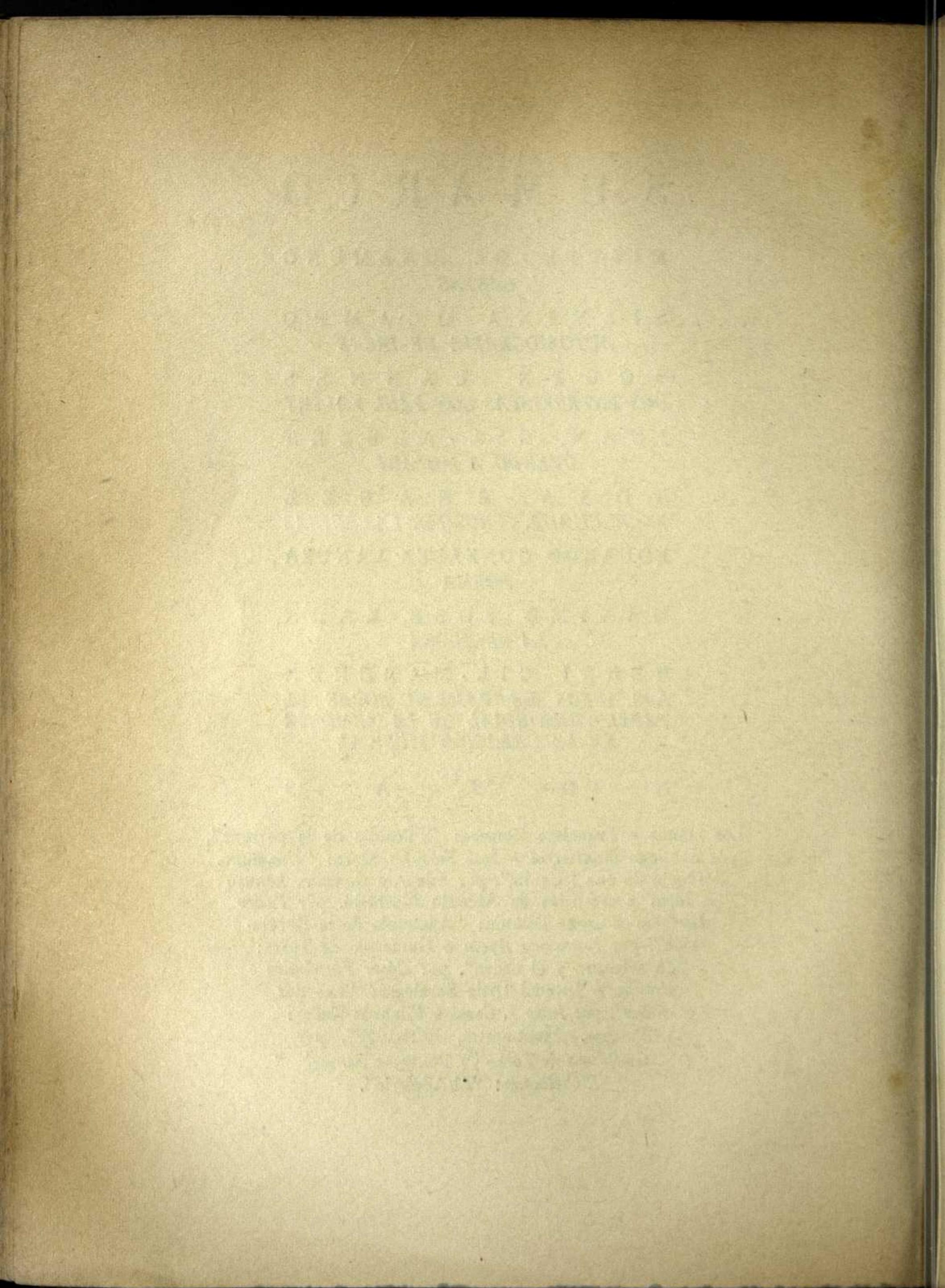
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
POEMA

MÁXIMO JOSÉ KAHN
LA SINAGOGA

HENRI GIL-MARCHEX
*LAS IDEAS DE RAMEAU SOBRE EL
PAPEL PRIMORDIAL DE LA ARMONÍA
EN LA CREACIÓN MUSICAL*

N O T A S

LOS LIBROS ☆ Francisco Romero: "Filosofía de la persona",
por *Santiago Montserrat* ☆ José Ferrater Mora: "Unamuno.
Bosquejo de una filosofía", por *Eduardo González Lanuza*
☆ Ideas y creencias de Antonio Machado, por *Pedro
Larralde* ☆ Crane Brinton: "Anatomía de la Revolu-
ción", por *Francisco Ayala* ☆ Guillermo de Torre:
"La aventura y el orden", por *César Fernández
Moreno* ☆ Juvenal Ortiz Saralegui: "Las dos
niñas", por *Julio J. Casal* ☆ Eduardo Keller:
"Poemas. Montmartre, 1924-1929", por
Guillermo de Torre ☆ TEATRO ☆ *Samuel
Eichelbaum*: "El Adefesio".



CARTAS DE MIGUEL DE UNAMUNO

La señora Elvira Rezzo de Henriksen ha tenido la gentileza de concedernos las dos cartas de Unamuno que damos a continuación. De soltera, en el año 1919, la señora de Henriksen estudiaba dibujo y pintura en la Academia de Génova. Desde Génova se dirige a Unamuno, atraída por su obra, y a su carta de admiradora responde la primera de las cartas que publicamos. Más tarde, cuando hacía sus estudios de literatura francesa e italiana en la Universidad de Génova con el profesor Antonio Restori, famoso hispanista, la señora de Henriksen escribe en la revista "Nuovo Convito", por indicación de su profesor, un artículo titulado "Don Miguel de Unamuno ed il suo pensiero filosofico religioso", que aparece en 1920. Un hermano de la señora de Henriksen, Luigi Enrico Rezzo, jefe de redacción de la "Rivista di Roma", que dirigía el conde Lombroso, publica en esa revista (número del 1º de enero de 1924) un cuento de Unamuno traducido al italiano, con una calurosa nota de introducción. A ello responde la segunda de las cartas que publicamos.

Unamuno se prodigó generosamente en la conversación y en la correspondencia. Su obra misma es muchas veces diálogo o carta. Quizá algún día se recojan sus conversaciones, como se han recogido las de Gœthe. Entre tanto, SUR quiere contribuir a que se reúna su correspondencia. En la Argentina y en otros países de América hay muchas personas que tienen cartas de Unamuno. A todas ellas les rogamos que nos envíen los originales (que serán devueltos, desde luego) para su publicación. La correspondencia de Unamuno, como toda su obra, es hoy patrimonio de todos.

I

Srta. Da. Elvira Rezzo:

Su carta de usted, señorita, me ha llegado al alma por venir de una muchacha —y de una muchacha que podría ser, por edad, mi hija—, de una muchacha argentina e italiana a la vez, y por venir de Italia. No ha dejado de sorprenderme recibir, antes de ahora, respecto

a mis enseñanzas más cartas de mujeres que de hombres cuando parece que son demasiado recias y no muellemente consoladoras esas mis enseñanzas. Pero mi experiencia me ha mostrado que la mujer, y más si es joven, tiene más coraje que el hombre para mirar poquito a poquito a los ojos de la Esfinge, que era también, según Sófocles al menos, hembra. El hombre desmaya antes a la vista del misterio insondable, y si tiene más valor físico, y no siempre, tiene menos valor moral. La fe de una mujer creó el cristianismo cuando los apóstoles abandonaron al Cristo. Y es acaso porque el yo femenino es más universal que el masculino y porque la mujer suele ver por encima de la historia o debajo de ella.

Y me ha impresionado que en la Argentina, país que tenemos por superficial, apegado a la vida que pasa —a hacer plata, a divertirse, a gozar y más aun a aparentar que se goza— hayan encontrado eco, y eco simpático, mis ásperas predicaciones de cartujo laico, de ermitaño civil y agnóstico, acaso desesperado, desde esta vieja España. Y luego que su carta me llegue de esa Italia por donde pasé a mis 25 años y volví hace año y medio, en setiembre de 1917, en plena tragedia guerrera, y a cuyo magisterio debe tanto mi espíritu. Ahí, en Italia, es donde primero se tradujo algo mío. Anda en italiano, con el título de Comentario al Don Chisciotte, mi Vida de Don Quijote y Sancho y la primera parte de mi obra hasta hoy capital: Del sentimiento trágico de la vida, en la que puse lo más íntimo y a la vez lo más doloroso de mi espíritu.

Me dice que llegó a esa Italia de sus mayores hace cerca de cinco años y cuando tenía 17, es decir, siendo una niña. Estos cinco últimos años han sido ahí como en toda Europa, de tragedia y de temblor de las entrañas de los pueblos. Si usted vuelve a la Argentina llevará el fruto de estos cinco trágicos años. Yo espero que este terremoto espiritual ha de sacudir la matriz religiosa de la Humanidad y que la generación criada bajo este tremendo apocalipsis que ha sido la Guerra y la Revo-

lución que le va a seguir volverá a acongojarse por el Problema Único, que es el del destino final del alma de cada hombre y el sentido eterno de la historia.

De esto saldrá una nueva fe religiosa. ¿En qué forma? No lo sé. Pero sí sé que se acabará eso de la vida por la vida misma y que con el máximo Mazzini se comprenderá que la vida es misión. ¿Misión de qué? ¡De conquistar a Dios! Recoja usted, pues, ahí, en ese suelo sagrado del Dante, de Bruno, de Savonarola, de Leopardi, de Rosmini, de Mazzini, de todos los grandes apóstoles religiosos —aunque fuesen de la desesperación, como Leopardi— fuerzas y luces que llevar a la Argentina para que en ésta no le llegue a ahogar el ideal materialista de un pueblo de vida demasiado fácil, de un pueblo juvenil. La juventud es para un pueblo mayor peligro que para un hombre o mujer individuales. Y en todo caso cuando de esa luminosa Italia vuelva usted a la juvenil, confiada y algo petulante Argentina, tampoco olvide que en esta vieja y eremítica España que le ha dado a usted su lengua, en esta España atacada hoy del delirio de la disolución, hay un hombre, ya no joven, a quien el dolor de su patria y el del universo le empuja a la tarea de despertar a Dios en las conciencias de sus hermanos y hermanas todos en destino humano. Porque no dormimos nosotros en Dios sino que Dios duerme en nosotros; no nos tenemos que despertar en Él sino que tenemos que despertarle a Él en nosotros. Y si usted llama a otros u otras a esta conciencia podrá dormirse tranquila, cuando por última vez y para siempre se duerma, segura de que ha soñado la vida verdadera y de que vivirá en ese sueño.

Le saluda, a la joven animosa, a la argentina, a la italiana, este viejo luchador español.

(Fdo.): MIGUEL DE UNAMUNO

Salamanca, 29-I-19.

II

Srta. Da. Elvira Rezzo:

No sabe usted bien, amiga mía, lo que me ha complacido volver a saber de usted, de quien guardaba tan buen recuerdo. Y si no le escribí al recibir su artículo sobre mi obra —¡gracias!— hice mal, pero me disculpa el ajetreo en que vivo y la intensidad de la campaña política que llevo casi solo. Acompañado de muchos aplausos, esto sí, pero de poquísima ayuda... Pero dejemos esto que me es triste el hablar de ello.

He recibido la "Rivista di Roma" —la conocía ya y tengo muchos números de ella— con mi cuento "L'assalto dell'amore" perfectamente traducido por su hermano. A quien agradezco las líneas con que le hace preceder. Sólo he de decirle que últimamente he ganado mucho, muchísimo, en la estimación de mis compatriotas y hasta de mis compañeros de letras. Se ha deshecho la leyenda de mi insociabilidad. A primeros de año estuve, después de cinco años de ausencia, en mi nativo país vasco, donde obtuve una acogida triunfal. Nunca me he visto más agasajado. Y esto a mi edad —en setiembre próximo cumpliré mis 60 años— es media vida. La otra media me la dan la lucha y mi casa.

Quisiera, sí, volver a esa Italia que visité en 1889, teniendo 25 años, y en 1917, a mis 53, y donde tan bien he sido tratado. De ello hablé con Filippo Sacchi, redactor de "Il corriere della sera", que lo ha echado a volar. Y si no puedo realizar pronto este deseo, se deberá al estado actual de esta mi España. Mientras dure el Directorio no pienso salir.

No conozco a D. Juan Chabás y Martí, que sospecho sea un valenciano. Del profesor Antonio Restori sí que tengo noticia. Hace

poco en mi clase comentaba una opinión suya sobre un pasaje del Poema del Cid. Porque explico, además de lengua griega, historia de la lengua castellana. Vea, pues, si por mi parte me gustará ponerme en relación con el Sr. Restori.

Le envío tres de mis últimos libros: Andanzas y visiones españolas, La tía Tula y la segunda edición de mi Paz en la guerra. Le enviaré, si es que no la conoce, Niebla —de que se ha hablado con motivo de Pirandello— traducida al italiano, pero con tales cortes y truncaduras, que no hay quien la conozca. Me parecen mal estas traducciones truncadas. Me figuro que La tía Tula le interesará. Paz en la Guerra ha sido puesto como libro académico para los exámenes de la agregación de español en Francia. En Andanzas y visiones españolas hay algunas de las páginas que más de corazón he escrito. Este año se publicará mi Teresa, colección de rimas, que le enviaré.

Y créame un amigo de Italia y amigo suyo.

(Fdo.): MIGUEL DE UNAMUNO

Salamanca, 2-II-1924.

AUTOBIOGRAFÍA DE IRENE

Ni a las iluminaciones del veinticinco de Mayo, en Buenos Aires, con bombitas de luz en las fuentes y en los escudos, ni a las liquidaciones de las grandes tiendas con serpentinas verdes, ni al día de mi cumpleaños, ansié llegar con tanto fervor como a este momento de dicha sobrenatural.

Desde mi infancia fuí pálida como ahora, "tal vez un poco anémica", decía el médico, "pero sana, como todos los Andrade". Varias veces imaginé mi muerte en los espejos, con una rosa de papel en la mano. Hoy tengo esa rosa en mi mano (estaba en un florero, junto a mi cama). Una rosa, un vano adorno con olor a trapo y con un nombre escrito en uno de sus pétalos. No necesito olerla, ni mirarla: sé que es la misma. Hoy estoy muriéndome con el mismo rostro que veía en los espejos de mi infancia. (Apenas he cambiado. Acumulaciones de cansancios, de llantos y de risas han madurado, formado y deformado mi rostro.) Toda morada nueva me parecerá antigua y recordada.

La improbable persona que lea estas páginas se preguntará para quién narro esta historia. Tal vez el temor de no morir me obligue a hacerlo. Tal vez sea para mí que la escribo: para volver a leerla, si por alguna maldición siguiera viviendo. Necesito un testimonio. Me aflige sólo el temor de no morir. En realidad pienso que lo único triste

que hay en la muerte, en la idea de la muerte, es saber que no podrá ser recordada por la persona que ha muerto, sino, únicamente, y tristemente, por los que la vieron morir.

Me llamo Irene Andrade. En esta casa amarilla, con balcones de fierro negro, con hojas de bronce, brillantes, como de oro, a seis cuabras de la iglesia y de la plaza de Las Flores, nací hace veinticinco años. Soy la mayor de cuatro hermanos turbulentos, de cuyos juegos participé en la infancia, con pasión. Mi abuelo materno era francés y murió en un naufragio que abrumó y oscureció de misterio sus ojos, en un retrato al óleo, venerado por las visitas en las penumbras de la sala. Mi abuela materna nació en este mismo pueblo, unas horas después del incendio de la primera iglesia. Su madre, mi bisabuela, le había contado todos los pormenores del incendio que había apresurado su nacimiento. Ella nos transmitió esos relatos. Nadie conoció mejor aquel incendio, su propio nacimiento, la plaza sembrada de alfalfa, la muerte de Serapio Rosas, la ejecución de dos reos en 1860, cerca del atrio de la iglesia antigua. A mis abuelos paternos los conozco por dos fotografías amarillentas, envueltas en una especie de bruma respetuosa. Más que esposos, parecían hermanos, más que hermanos, mellizos: tenían los mismos labios finos, el mismo cabello crespo, las mismas manos ajenas, abandonadas sobre las faldas, la misma docilidad afectuosa. Mi padre, venerando la enseñanza que había recibido de ellos, cultivaba plantas: era suave con ellas como con sus hijos, les daba remedios y agua, las cubría con lonas en las noches frías, les daba nombres angelicales, y luego, "cuando eran grandes", las vendía con pesar. Acariciaba las hojas como si fueran cabelleras de niño; creo que en sus últimos años les hablaba; por lo menos fué la impresión que tuve. Todo esto irritaba secretamente a mi madre; nunca me lo dijo, pero en el tono de su voz, cuando le oía decir a sus amigas "¡Ahí está Leonardo

con sus plantas! ¡Las quiere más que a sus hijos!”, yo adivinaba una impaciencia permanente y muda, una impaciencia de mujer celosa. Mi padre era un hombre de mediana estatura, de facciones hermosas y regulares, de tez morena y pelo castaño, de barba casi rubia. De él, sin duda, habré heredado la seriedad, la flexibilidad admirada de mi pelo, la bondad natural del corazón y la paciencia — esa paciencia que parecía casi un defecto, una sordera o un vicio. Mi madre, en su juventud, fué bordadora: esa vida sedentaria dejó en ella un fondo como de agua estancada, algo turbio y a la vez tranquilo. Nadie se hamacaba con tanta elegancia en la mecedora, nadie manejaba los géneros con tanto fervor. Ahora, tendrá ya esa afectación perfecta que da la vejez. Yo sólo veo en ella su maternal blancura, la severidad de sus ademanes y la voz: hay voces que se ven y que siguen revelando la expresión de un rostro cuando éste ha perdido su belleza. Gracias a esa voz puedo averiguar todavía si son azules sus ojos o si es alta su frente. De ella habré heredado la blancura de mi tez, la afición a la lectura o a las labores y cierta timidez orgullosa y antipática para aquellos que, aún siendo tímidos, pueden ser o parecer modestos.

Sin alarde puedo decir que hasta los quince años, por lo menos, fuí la preferida de la casa por la prioridad de mis años y por ser mujer: circunstancias que no seducen a la mayor parte de los padres, que aman a los varones y a los menores.

Entre los recuerdos más vívidos de mi infancia mencionaré: un perro lanudo, blanco, llamado Jazmín; una virgen de diez centímetros de altura; el retrato al óleo de mi abuelo materno, que ya he mencionado; y una enredadera con flores en forma de campanas, de color anaranjado, llamada Bignonia o Clarín de Guerra.

Vi al perro blanco en una especie de sueño y luego, con insistencia, en la vigilia. Con una soga lo ataba a las sillas, le daba agua

y comida, lo acariciaba y lo castigaba, lo hacía ladrar y morder. Esta constancia que tuve con un perro imaginario, desdeñando otros juguetes modestos pero reales, alegró a mis padres. Recuerdo que me señalaban con orgullo, diciéndoles a las visitas “Vean cómo sabe entretenerse con nada”. Con frecuencia me preguntaban por el perro, me pedían que lo trajera a la sala o al comedor, a la hora de las comidas; yo obedecía con alegría. Ellos fingían ver el perro que sólo yo veía; lo alababan o lo mortificaban, para alegrarme o afligirme.

El día en que mis padres recibieron del Neuquén un perro lanudo, blanco, enviado por mi tío, nadie dudó que el perro se llamara Jazmín y que mi tío hubiera sido cómplice de mis juegos. Sin embargo mi tío estaba ausente desde hacía más de cinco años. Yo no le escribía (apenas sabía escribir). “Tu tío es adivino”, recuerdo que me dijeron mis padres en el momento de mostrarme el perro: “¡Aquí está Jazmín!” Jazmín me reconoció sin asombro, lo besé.

Como un triángulo celeste, con ribetes de oro, la virgen fué formándose, adquiriendo volumen en las distancias de un cielo de junio. Hacía frío aquel año y los vidrios estaban empañados. Con mi pañuelo limpiaba, abría pequeños rectángulos en los vidrios de las ventanas. En uno de esos rectángulos el sol iluminó un manto y una cara colorada, diminuta y redonda, informe, que al principio me pareció sacrílega. La belleza y la santidad eran dos virtudes, para mí, inseparables. Deploré que su rostro no fuera hermoso. Lloré muchas noches tratando de modificarlo. Recuerdo que esta aparición me impresionó más que la del perro, porque en esa época yo tenía alguna tendencia al misticismo. Las iglesias y los santos ejercían una fascinación sobre mi espíritu. Rezaba secretamente a la Virgen; le ofrendaba flores; en vasitos de licor, dulces que brillaban; espejitos; agua de Colonia. Encontré una caja de cartón apropiada para su tamaño; con cintas y cortinas la trans-

formé en altar. Al principio, al verme rezar, mi madre sonreía con satisfacción; después, la vehemencia de mi fervor la inquietó. Oí que le decía a mi padre, una noche, junto a mi cama, creyendo que yo dormía: “¡No vaya a volverse una santa! ¡Pobrecita, ella que no molesta a nadie! ¡Ella que es tan buena!” También se inquietó al ver la caja vacía frente a un cúmulo de flores silvestres y de velitas, pensando que mi fervor era el comienzo de una profanación. Quiso regalarme un San Antonio y una Santa Rosa, reliquias que habían pertenecido a su madre. No las acepté; dije que mi virgen estaba toda vestida de celeste y de oro. Indicándole con mis manos el tamaño de la virgen, le expliqué tímidamente que su cara era roja y pequeña, tostada por el sol, sin dulzura, como la cara de una muñeca, pero expresiva, como la de un ángel.

Ese mismo verano, en el bazar donde se surtía mi madre, en el escaparate, apareció la virgen: era la Virgen de Luján. No dudé que mi madre la hubiera encargado para mí; tampoco me extrañó que hubiera acertado con exactitud en el tamaño y en el color de la virgen, en la forma de su rostro. Recuerdo que se quejó del precio, porque estaba averiada. La trajo envuelta en un papel de diario.

El retrato de mi abuelo, ese majestuoso adorno de la sala, cautivó mi atención, a los nueve años. Detrás de un cortinado rojo, junto al cual se destacaba la efigie, descubrí un mundo aterrador y sombrío. Esos mundos agradan a veces a los niños. Grandes extensiones sonoras y oscuras, como de mármol verde, rotas, heladas, furiosas, altas, en partes, como montañas, se estremecían. Junto a ese cuadro sentí frío y gusto a lágrimas en mis labios. En unos corredores de madera, mujeres con el pelo suelto, hombres afligidos, huían en actitudes inmóviles. Una mujer cubierta con una enorme capa, un señor de quien nunca vi el rostro, llevaban de la mano a un niño con un caballito de

madera en los brazos. En alguna parte llovía; una alta bandera flameaba al viento. Ese paisaje sin árboles, tan parecido al que podía ver a la caída de la tarde, en las últimas calles de este pueblo —tan parecido y a la vez tan distinto—, me perturbaba. En el sillón, sola, frente al retrato, me desmayé un día de verano. Mi madre contaba que al despertarme pedí agua, con los ojos cerrados; gracias a esa agua que ella me dió, y con la cual refrescó mi frente, me salvé de una muerte inesperadamente prematura.

En el patio de nuestra casa, por primera vez a fines de una primavera, vi la enredadera con flores anaranjadas. Cuando mi madre se sentaba a tejer o a bordar, yo retiraba las ramas (que sólo yo veía) para que no le estorbaran. Yo amaba el color anaranjado de sus pétalos, el nombre bélico (pues tenía la virtud de confundirse con las páginas de historia que estudiaba entonces) y el perfume tenue, como de lluvia, que se desprendía de sus hojas. Un día, mis hermanos, oyéndome pronunciar su nombre, comenzaron a hablar de San Martín y de los granaderos. En interminables tardes, los ademanes que yo hacía para retirar las ramas del rostro de mi madre, para que no le molestaran, parecían dedicados a espantar esas moscas que se quedan agresivamente quietas en un lugar del espacio. Nadie previó la futura enredadera. Una inexplicable timidez me impidió hablar de ella, antes de su llegada.

Mi padre plantó la enredadera en el mismo lugar del patio en donde yo había visto su forma opulenta y su color. En el mismo lugar en donde se sentaba mi madre (por alguna razón, debido al sol, tal vez, mi madre no pudo sentarse en otro rincón del patio; por alguna razón, la misma, tal vez, la planta no pudo colocarse en otra parte).

Yo era juiciosa y callada; no me alabo: estas virtudes subalternas originan a veces graves defectos. Por atonía o por vanidad, era más estudiosa que mis hermanos; ninguna lección me parecía nueva; me agradaba la quietud que permite el libro; me agradaba, sobre todo, el asombro que causaba mi extraordinaria facilidad para cualquier estudio. No todas mis amigas me querían, y mi compañera favorita era la soledad que me sonreía a la hora del recreo. Leía de noche, a la luz de una vela (mi madre me lo había prohibido porque era malo, no sólo para la vista, sino para la cabeza). Durante un tiempo estudié el piano. La maestra me llamaba "Irene la Afinada" y este sobrenombre, cuyo significado no entendí y que mis compañeras repitieron con ironía, me ofendió. Pensé que mi quietud, mi aparente melancolía, mi pálido rostro, habían inspirado el sobrenombre cruel: "La Finada". Hacer bromas con la muerte me pareció poco serio para una maestra; y un día, llorando, porque ya conocía mi equivocación y mi injusticia, inventé una calumnia contra esa señorita que había querido alabarme. Nadie me creyó, pero ella, en la soledad de la sala, tomándome de la mano, me dijo una tarde: "¡Cómo puede usted repetir cosas tan íntimas, tan desdichadas!" No era un reproche: era el comienzo de una amistad.

Hubiera podido ser feliz; lo fuí hasta los quince años. La repentina muerte de mi padre determinó un cambio en mi vida. Mi infancia terminaba. Yo trataba de pintarme los labios y de usar tacos altos. En la estación los hombres me miraban, y tenía un pretendiente que me esperaba los domingos, a la salida de la iglesia. Era feliz, si es que existe la felicidad. Me complacía en ser grande, en ser hermosa, de una belleza que algunos de mis parientes reprobaban.

Era feliz, pero la repentina muerte de mi padre, como dije anteriormente, determinó un cambio en mi vida. Cuando murió, yo tenía

preparado, desde hacía tres meses, el vestido de luto, los crespones; ya había llorado por él, en actitudes nobles, reclinada sobre la baranda del balcón. Ya había escrito la fecha de su muerte en una estampa; ya había visitado el cementerio. Todo esto se agravó a causa de la indiferencia que demostré después del entierro. En verdad, después de su muerte no pude recordarlo un solo día. Mi madre, bondadosa como era, nunca me lo perdonó. Aun hoy me mira con esa misma mirada rencorosa que despertó en mí, por primera vez, el deseo de morir. Aun hoy, después de tantos años, no olvida el anticipado vestido de luto, la fecha y el nombre escritos en una estampa, la visita inopinada al cementerio, mi indiferencia por esa muerte en el seno de una familia numerosa y afligida. Algunas personas me miraban con desconfianza. No podía reprimir mis lágrimas al oír ciertas frases sarcásticas y amargas, generalmente acompañadas de una guiñada. (Sólo entonces el olvido me pareció una dicha.) Se dijo que yo estaba poseída por el demonio. Que había deseado la muerte de mi padre para usar un vestido de luto y un prendedor de azabache; que lo había envenenado para frecuentar sin restricciones los bailes y la estación. Me sentí culpable de haber desencadenado tanto odio a mi alrededor. Pasé largas noches de insomnio. Logré enfermarme pero no pude morir como lo había deseado.

No se me había ocurrido que yo tuviera un don sobrenatural, pero cuando los seres dejaron de ser milagrosos para mí, me sentí milagrosa para ellos. Ni Jazmín, ni la virgen (que se había roto con sus recuerdos) existían. Me esperaba el porvenir austero: se alejaba la infancia.

Me creí culpable de la muerte de mi padre. Lo había matado al imaginarlo muerto. Otras personas no tenían ese poder.

Culpable y desdichada, me sentí capaz de infinitas felicidades futuras, que únicamente yo podía inventar. Tenía proyectos para ser feliz: mis visiones debían ser agradables; debía ser cuidadosa con mis pen-

samientos, tratar de evitar las ideas tristes, inventar un mundo afortunado. Era responsable de todo lo que sucedía. Trataba de evitar las imágenes de las sequías, de las inundaciones, de la pobreza, de las enfermedades de la gente de mi casa y de mis conocidos.

Durante un tiempo ese método pareció eficaz. Muy pronto comprendí que mis propósitos eran tan vanos como pueriles. En la puerta de un almacén tuve que presenciar la pelea de dos hombres. No quise ver el cuchillo secreto, no quise ver la sangre. La lucha parecía un abrazo desesperado. Se me antojó que la agonía de uno de ellos y el terror anhelante del otro eran la final reconciliación. Sin poder borrar un instante la imagen atroz, tuve que presenciar la nítida muerte, la sangre que a los pocos días se mezcló con la tierra de la calle.

Traté de analizar el proceso, la forma en que se desarrollaban mis pensamientos. Mis previsiones eran involuntarias. No era difícil reconocerlas; se presentaban acompañadas de ciertos signos inconfundibles, siempre los mismos: una brisa leve, una brumosa cortina, una música que no puedo cantar, una puerta de madera labrada, una frialdad en las manos, una pequeña estatua de bronce en un remoto jardín. Era inútil que tratara de evitar las imágenes: en las heladas regiones del porvenir la realidad es imperiosa.

Comprendí, entonces, que perder el don de recordar es una de las mayores desdichas, pues los acontecimientos, que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi inexistentes para quien los prevé y solamente los vive. El que no conoce su destino inventa y enriquece su vida con la esperanza de un porvenir que no sobreviene nunca: ese destino imaginado, anterior al verdadero, en cierto modo existe y es tan necesario como el otro. Las mentiras que han dicho mis amigas me parecieron a veces más ciertas que las verdades. He visto expresiones de beatitud en personas que vivían de esperanzas defraudadas. Creo que esa falta esencial de recuerdos, en mi caso, no

provenía de una falta de memoria: creo que mi pensamiento, ocupado en adivinar el futuro, tan lleno de imágenes, no podía demorarse en el pasado.

Asomada a los balcones, veía pasar con caras de hombres a los niños que iban al colegio. De ahí mi timidez ante los niños. Veía las futuras tardes con sus diálogos, sus nubes rosadas o lilas, sus nacimientos, sus terribles tormentas, las ambiciones, las crueldades ineludibles de los hombres con los hombres y con los animales.

Ahora comprendo hasta qué punto los acontecimientos alcanzaron a ser como últimos recuerdos para mí. Con cuánta desventaja reemplazaron los recuerdos. Por ejemplo: si yo no tuviera que morir, esta rosa en mi mano, este momento, no me dejarían recuerdos, los habría perdido para siempre entre un tumulto de visiones de un destino futuro.

Recatada en las sombras de los patios, en los zaguanes, en el atrio helado de la iglesia, reflexionaba con devoción. Trataba de apoderarme de los recuerdos de mis amigas, de mis hermanos, de mi madre (porque eran más extensos). Fué entonces que la visión conmovedora de una frente, luego, de unos ojos, luego, de un rostro, me acompañaron, me persiguieron, formaron mi anhelo. Muchos días, muchas noches, tardó ese rostro en formarse. Esto es verdad: tuve el deseo ardiente de ser una santa. Quise con vehemencia que ese rostro fuera el de Dios o el de un niño Jesús. En la iglesia, en las estampas, en los libros y en las medallas busqué aquel rostro adorable: no quise encontrarlo en otra parte, no quise que ese rostro fuera humano, ni actual, ni cierto.

Pienso que a nadie le habrá costado tanto reconocer las amenazas del amor. ¡Oh deslumbrados llantos de mi adolescencia! Sólo ahora puedo recordar el tenue y penetrante perfume de las rosas que Gabriel, mirándome en los ojos, me regalaba al salir del colegio. Ese recuerdo hubiera durado toda una vida. En vano traté de postergar mi encuentro

con Gabriel. Preveía ya la separación, la ausencia, el olvido. En vano traté de evitar las horas, los senderos, los lugares propicios a su encuentro. Ese recuerdo hubiera podido durar toda una vida, lo repito. Pero el destino puso en mis manos las rosas y, ante mis ojos, sin asombro, al verdadero Gabriel. Inútiles fueron mis lágrimas. Inútilmente copié las rosas en papel, escribí nombres, fechas en los pétalos: una rosa podrá ser perpetuamente invisible en un rosal, frente a nuestra ventana, o en una mano enamorada que nos la ofrece; sólo el recuerdo la conservará intacta, con su perfume, su color y la devoción de las manos que la ofrecieron.

Gabriel jugaba con mis hermanos, pero cuando yo aparecía con un libro o con mi bolsa de labores y me sentaba en una silla del patio, dejaba sus juegos para ofrecerme el homenaje del silencio. Pocos niños fueron tan sagaces. Con pétalos de flores, con hojas, construía pequeños aeroplanos. Cazaba luciérnagas y murciélagos: los amaestraba. De tanto observar los movimientos de mis manos había aprendido a hacer labores. Bordaba sin ruborizarse: los arquitectos hacían planos de casas; él, cuando bordaba, hacía planos de jardines. Me amaba: en la noche, en el patio oscurecido de mi casa, yo sentía crecer, con la naturalidad de una planta, su amor involuntario.

¡Ah, cómo esperé penetrar, sin saberlo, en el claustral recuerdo de esos momentos! Con qué anhelo, sin saberlo, esperé la muerte, única depositaria de mis recuerdos. Una fragancia hipnótica, un murmullo de eternas hojas, en los árboles, acude para guiarme por los senderos tan olvidados de aquel amor. A veces un acontecimiento que me parecía laberíntico, lento en desarrollarse, casi infinito, cabe en dos palabras. Mi nombre, escrito en tinta verde o con un alfiler, en su brazo, que ocupó seis meses de mi vida, ocupa ahora una sola frase. ¿Qué es estar enamorado? Durante años se lo pregunté a la maestra de piano y a mis amigas. ¿Qué es estar enamorado? Recordar, en la complicación de

otros espacios, una palabra, una mirada; multiplicarlas, dividir las, transformarlas (como si nos desagradaran), compararlas, sin tregua. ¿Qué es un rostro amado? Un rostro que nunca es el mismo, un rostro que se transforma infinitamente, un rostro que nos defrauda...

Silencio de claustros y de rosas había en nuestro corazón. Nadie pudo adivinar el misterio que nos unía. Ni aquellos lápices de colores, ni las pastillas de goma, ni las flores que me regaló, nos delataron. Grababa mi nombre en los troncos de los árboles, con su cortaplumas, y durante las penitencias lo escribía con tiza, en la pared.

“Cuando me muera le regalaré todos los días bombones y escribiré su nombre en todos los troncos de árboles del cielo”, me dijo un día. “¿Cómo sabes que iremos al cielo?”, le respondí. “¿Cómo sabes que en el cielo hay árboles y cortaplumas? ¿Acaso Dios te permitirá recordarme? ¿Acaso en el cielo te llamarás Gabriel y yo Irene? ¿Tendremos el mismo rostro, y nos reconoceremos?” “Tendremos el mismo rostro. Y si no lo tuviéramos, también nos reconoceríamos. Aquel día de carnaval, cuando usted se vistió de estrella y hablaba con una voz de hielo, la reconocí. Con mis ojos cerrados, después la he visto muchas veces”. “Me has visto cuando no estaba. Me has visto en tu imaginación”. “La he visto cuando jugábamos a los heridos. Cuando yo era el herido y me vendaban los ojos, adivinaba su llegada”. “Porque yo era la enfermera, y tenía que llegar. Veías por debajo de la venda: hacías trampa. Fuiste siempre tramposo”. “Sin trampa la reconocería en el cielo. Disfrazada la reconocería, con los ojos vendados la vería llegar”. “¿Entonces crees que no habrá diferencias entre este mundo y el cielo?” “Nos faltará lo que aquí nos incomoda: parte de la familia, las horas de acostarse, algunas penitencias y los momentos en que no la veo”.

“Tal vez sea mejor el infierno que el cielo”, me dijo otro día, “porque el infierno es más peligroso y me gusta sufrir por usted. Vivir

entre llamas, por su culpa, salvarla continuamente de los demonios y del fuego, sería para mí una dicha”. “¿Pero quieres morir en pecado mortal?” “¿Por qué mortal y no inmortal? Nadie olvida a mi tío: cometió un pecado mortal y no le dieron la extremaunción. Mi madre me dijo: es un héroe; no escuches los comentarios de la gente”.

“¿Por qué piensas en la muerte? Generalmente los jóvenes evitan esas conversaciones tristes y desfavorables”, protesté un día. “Pareces un viejo en este momento. Mírate en un espejo”. No había ningún espejo cerca. Se miró en mis ojos. “No parezco un viejo. Los viejos se peinan de otro modo. Pero soy grande ya, y conozco la muerte”, me contestó. “La muerte se parece a la ausencia. El mes pasado, cuando mi madre me llevó por dos semanas al Azul, mi corazón se detenía, y en mis venas, en lugar de sangre, tristemente sentí correr un agua fría. Pronto tendré que irme más lejos y por un tiempo indeterminado. Me reconforta imaginar algo más fácil: la muerte o la guerra”.

A veces mentía para conmoverme: “Estoy enfermo. Anoche me desmayé en la calle”. Si le reprochaba sus mentiras, me contestaba: “Sólo se miente a los seres que uno quiere: la verdad induce a muchos errores”.

“Nunca me olvidaré de ti, Gabriel”. El día en que le dije esa frase, ya lo había olvidado.

Sin aflicciones, sin llantos, ya acostumbrada a su ausencia, me alejé de él, antes que se fuera. Un tren lo arrancó de mi lado. Otras visiones me separaban ya de su rostro, otros amores; despedidas menos conmovedoras. A través de un vidrio, en la ventanilla del tren, vi su último rostro, enamorado y triste, borrado por las imágenes superpuestas de mi vida futura.

No fué por falta de entretenimientos que mi vida se tornó melancólica. Alguna vez confundí mi destino con el destino de la protagonista

de una novela. Debo confesarlo: confundí la prevista cara de una lámina con una cara verdadera. Esperé algunos diálogos que después leí en un libro, en una ciudad desconocida, en el año 1890. No me asombraba la anticuada vestimenta de los personajes. “Cómo van a cambiar las modas”, pensaba con indiferencia. La figura de un rey, que no parecía un rey, porque sólo mostraba la cabeza en una lámina de un libro de historia, en las penumbras de otoño me dedicaba sus miradas afectuosas. Antes, los textos de los libros y sus personajes no se me habían aparecido como futuras realidades; es cierto que hasta entonces no había tenido la oportunidad de ver tantos libros. Los libros de uno de mis abuelos estaban relegados al último cuarto de la casa; atados con piolines, envueltos en telarañas, los vi cuando mi madre decidió venderlos. Durante varios días los revisamos pasándoles trapos y plumeros, pegándoles las hojas rotas. Yo leía en los momentos de soledad.

Alejada de Gabriel, comprendí milagrosamente que sólo la muerte me haría recuperar su recuerdo. La tarde que no me perturbaran otras visiones, otras imágenes, otro porvenir, sería la tarde de mi muerte y yo sabía que la esperaría con esta rosa en la mano. Sabía que el mantel que iba a bordar durante meses, con margaritas celestes y no-meolvides rosados, con guirnaldas de glicinas amarillas y una glorieta entre palmas, se estrenaría en la noche de mi velorio. Sabía que ese mantel iba a ser alabado por las visitas que me habían hecho llorar diez años antes. Oí las voces, un coro de voces femeninas, repitiendo mi nombre, gastándolo con adjetivos tristes: “¡Pobre Irene”, “desdichada Irene!” y luego otros nombres que no eran de personas, nombres de masitas, nombres de plantas, proferidos con doliente admiración: “¡Qué deliciosas palmeras”, “qué magdalenas!” Pero con la misma tristeza, y con insistencia de salmo, el coro repetía: “¡Pobre Irene!”

¡Oh esplendores falsos de la muerte! El sol ilumina el mismo mundo. Nada ha cambiado cuando todo ha cambiado para un solo ser.

Moisés previó su muerte. ¿Quién era Moisés? Yo creía que nadie había previsto su propia muerte. Yo creía que Irene Andrade, esta modesta argentina, había sido el único ser en el mundo capaz de describir su muerte antes de su muerte.

Viví esperando ese límite de vida que me acercaría al recuerdo. Tuve que tolerar infinitos momentos. Tuve que amar las mañanas como si fueran definitivas, tuve que amar algunas sombras de la plaza, en los ojos de Armindo, tuve que enfermarme de fiebre tífus y hacerme cortar el pelo. Conocí a Teresa, a Benigno; conocí el Manantial de los Amores, el Centinela en Tandil. En Monte, en la estación, tomé té con leche, con mi madre, después de visitar a una señora que era maestra de labores y de tejidos. Frente al Hotel del Jardín vi la agonía de un caballo que parecía de barro (las moscas y un hombre con un látigo lo vejaban). No llegué nunca a Buenos Aires: una fatalidad impidió ese proyectado viaje. No vi perfilarse el oscuro tren, en Constitución. Ya no lo veré. Tendré que morir sin ver los jardines de Palermo, la plaza de Mayo iluminada y el teatro Colón con sus palcos y sus artistas desesperados cantando con una mano sobre el pecho.

Contra un fondo melancólico de árboles consentí que me fotografiaran con un hermoso peinado alto, con los guantes puestos y un sombrero de paja adornado con guindas rojas, tan estropeadas que parecían naturales.

Cumplí los últimos episodios de mi destino. Confesaré que me equivoqué de modo extraño al prever mi fotografía: aunque la encontré parecida, no reconocí mi imagen. Me indigné contra esa mujer que, sin sobrellevar mis imperfecciones, había usurpado mis ojos, la postura de mis manos y el óvalo cuidadoso de mi cara.

Para los que recuerdan, el tiempo no es demasiado largo. Para los que esperan es inexorable.

“En un pueblo todo se acaba pronto. Ya no habrán casas ni personas nuevas que conocer”, pensaba para consolarme. “Aquí llega más pronto la muerte. Si hubiera nacido en Buenos Aires, interminable hubiera sido mi vida, interminables mis penas”.

Recuerdo la soledad de las tardes cuando me sentaba en la plaza. ¿Hería la luz mis ojos para que no fuera de tristeza que lloraba? “Tiene treinta años y todavía no se ha casado”, decían algunas miradas. “¿Qué espera”, decían otras, “sentada aquí en la plaza? ¿Por qué no trae sus labores? Nadie la quiere, ni sus hermanos. A los quince años mató a su padre. El diablo se apoderó de ella, quién sabe en qué forma”.

Estas pobres y monótonas previsiones del futuro me deprimieron, pero yo sabía que en esa región enrarecida de mi vida, ahí donde no había amor, ni rostros, ni objetos nuevos, donde ya nada sucedía, empezaba el final de mi tormento y el principio de mi dicha. Trémula me acercaba al pasado.

Un frío de estatua se apoderó de mis manos. Un velo me separaba de las casas, me alejaba de las plantas y de las personas: sin embargo por primera vez las veía dibujadas con claridad, con todos sus detalles, minuciosamente.

Una tarde de enero, yo estaba sentada junto a la fuente de la plaza, en un banco. Recuerdo el calor sofocante del día y la frescura inusitada que trajo la puesta del sol. En alguna parte, seguramente había llovido. Tenía la cabeza reclinada en mi mano; tenía en la mano un pañuelo: actitud melancólica, que a veces inspira el calor, y que entonces parecía inspirada por la tristeza. Alguien se sentó a mi lado. Me habló una voz suave de mujer. Éste fué nuestro diálogo:

“Perdone mi atrevimiento. Por falta de tiempo, desdeño los pre-

ámbulos de la amistad. Yo no vivo en este pueblo; la casualidad me trae de vez en cuando. Aunque vuelva a sentarme en esta plaza, no es probable que nuestra entrevista se repita. Tal vez no vuelva a verla, ni en el balcón de una casa, ni en una tienda, ni en el andén de la estación, ni en la calle". "Me llamo Irene", repuse, "Irene Andrade". "¿Usted ha nacido aquí?" "Sí, he nacido y moriré en el pueblo". "Nunca se me ocurrió la idea de morir en un lugar determinado, por triste o por encantador que fuera. Nunca pensé en mi muerte como cosa posible". "Yo no he elegido este pueblo para morir en él. El destino designa lugares y fechas, sin consultarnos". "El destino resuelve las cosas y no las participa. ¿Cómo sabe usted que va a morir en este pueblo? Usted es joven y no parece enferma. Uno piensa en la muerte cuando uno está triste. ¿Por qué está triste?" "No estoy triste. No tengo miedo de morir y nunca me ha defraudado el destino. Éstas son mis últimas tardes, estas nubes rosadas serán las últimas, con sus formas de santos, de casas, de leones. Su cara será la última cara nueva; su voz la última que oigo". "¿Qué le ha sucedido?" "Nada me ha sucedido y felizmente pocas cosas han de sucederme. No tengo curiosidades. No quiero conocer su nombre, no quiero mirarla: las cosas nuevas me perturban, retardan mi muerte". "¿Nunca ha sido feliz? ¿No son esperanzas ciertos recuerdos?" "No tengo recuerdos. Los ángeles me traerán todos mis recuerdos el día de mi muerte. Los querubines me traerán las formas de los rostros. Me traerán todos los peinados y las cintas, todas las posturas de los brazos, las formas de las manos del pasado. Los serafines me traerán el sabor, la sonoridad y la fragancia, las flores regaladas, los paisajes. Los arcángeles me traerán los diálogos y las despedidas, la luz, el silencio conciliador". "¡Irene, me parece que la conozco desde hace mucho tiempo! He visto su rostro en alguna parte, tal vez en una fotografía, con un peinado alto, con cintas de terciopelo y un sombrero con guindas. ¿No existe una fotografía

suya, con un fondo melancólico de árboles? Su padre ¿no vendía plantas hace tiempo? ¿Por qué quiere morirse? No baje los ojos. ¿No admite la belleza del mundo? Usted desea morirse porque en las despedidas todo se vuelve más definitivo y hermoso”. “Para mí la muerte será una llegada y no una despedida”. “Llegar no es tan agradable. Hay personas que ni al cielo llegarían con alegría. Hay que habituarse a los rostros, a los lugares más deseados. Hay que acostumbrarse a las voces, a los sueños, a la dulzura del campo”. “A ningún lugar llegaría por primera vez. Yo reconozco todo. Hasta el cielo a veces me inspira temor. ¡El temor de sus imágenes, el temor de reconocerlo!” “Irene Andrade, yo quisiera escribir su vida”. “¡Ah! Si usted me ayudase a defraudar el destino no escribiendo mi vida, qué favor me haría. Pero la escribiré. Ya veo las páginas blancas, la letra clara, y mi triste destino. Comenzará así:

Ni a las iluminaciones del veinticinco de Mayo, en Buenos Aires, con bombitas de luz en las fuentes y en los escudos, ni a las liquidaciones de las grandes tiendas con serpentinas verdes, ni al día de mi cumpleaños, ansié llegar con tanto fervor como a este momento de dicha sobrenatural.

Desde mi infancia fui pálida como ahora...”

SILVINA OCAMPO

DOS ENTREVISTAS CON PAUL VALÉRY

I

Un encuentro con Valéry durante la temporada que pasó últimamente en Marsella ha proporcionado el pretexto para este diálogo sobre Valéry y el Anti-Valéry, que el repórter trata, no sin habilidad, a la manera del autor de *Eupalinos*.

Una tarde del momento más dulce de este otoño. Los árboles tienen aún todas sus hojas. El azul del cielo es perfecto. Los transeúntes buscan la sombra. ¿Qué hora más idealmente luminosa para servir de preludio, después de largos meses de alejamiento, a una entrevista con Valéry?

Un minuto después todo cambia: el gran salón cuadrado, el piano de cola, las paredes cubiertas de pinturas claras, todo resplandece y canta bajo el sol torrencial; pero sobre la piedra del atrio anacrónico, un fantasma de llama baila... Arropado en un chal, el escritor, desde el fondo de su butaca, nos tiende una mano frágil.

—¿Verdaderamente enfermo?

—Fuera de combate.

—Otra vez ha vuelto usted a trabajar demasiado; una pequeña fatiga es normal.

—Las fatigas son cada vez menos pequeñas, y eso, por otra parte, es igualmente normal.

—¡Vamos! Usted es joven: todos los jóvenes lo saben; los entendidos.

—El próximo invierno será para mí el septuagésimo.

—¿Quién lo creería? Pero el invierno pasado ha de haber sido duro en París...

—Sí. Hemos tenido frío; fué duro para nosotros como para todos, para demasiados. ¡El carbón, la comida!.. Mujeres que se levantaban antes del alba para hacer fila durante horas en la puerta de los comercios.

—¿Pero usted?

—He trabajado.

—¿Como de costumbre?

—Lo más posible.

—¿Siempre levantado en mitad de la noche?

—Tengo poco sueño.

—Luego, hasta la salida del sol, ¿café y cigarrillos?

—¡Ay! ¡Cuándo los había!

Pregunta tonta. Seguía yo mis pensamientos, evocando al Valéry cotidiano de otras épocas, en las primeras horas del día o en las últimas de la noche consagradas siempre al trabajo personal, a la meditación, y olvidaba que también para Valéry los tiempos han cambiado. Viva-mente, extendiendo mi cigarrera.

—¡Con mucho gusto!.. Sí, he conservado mi antigua costumbre. Una necesidad para mí, esas dos o tres horas matinales. Leo, escribo,

y las páginas manuscritas se apilan... Pero no es trabajo destinado al público, ni siquiera es el Yo en la medida en que puede interesar a los demás, es el "Ego"... sencillamente una gimnasia, una higiene, y si no la observo, mi día está malogrado: para nada sirvo.

—Sin embargo, en esas páginas que no están destinadas a conocerse ¡cuántos elementos!..

—¿Elementos de qué?

—Otros han utilizado las propias reflexiones sobre el Yo privado, sobre las secretas aventuras del "Ego".

—¿Y qué han hecho?

—Su autorretrato.

—¡Su autorretrato!

El dispositivo funciona. Una de las mil palabras que se necesitan para soltar el resorte de la máquina del pensamiento. A través del humo, los bellos ojos cansados sonrían. Algunas palabras todavía, nombres —los *Ensayos*, las *Confesiones*, las *Máximas*—, y sólo queda abandonarse a la alegría de escuchar.

—Un retrato literario no es una empresa banal, si queremos que sea fiel. Ignoraba esa página de La Rochefoucauld que usted me indica; me apodero, pues, de mi ignorancia, y aquí la tiene promovida: un punto importante para quien trate de pintarse a sí mismo será el de no olvidar sus ignorancias. Es necesario poner en ello mucha atención: saber lo que se ignora, sin dejar, con todo, de ignorarlo.

—Lo veo mal en esa situación. ¿Cómo, descubriéndose usted alguna laguna, no pensaría primeramente en llenarla?

—Lo haría en la medida de lo posible. ¡Pero nuestras insuficien-

cias, nuestras impotencias, nuestras inaptitudes!.. Sea cual fuere mi deseo, no conocería jamás, sino en la medida precaria de un esfuerzo sin cesar renovado, lo que precisamente me importaría captar y que, por tanto, es aquello que me falta.

—Creso se disfraza de Job.

—Soy Job. Si pienso, no en aquello que me falta, sino en aquello que me pertenece con toda evidencia, la dificultad no será tal vez muy diferente. Puede ser que bajo tal o cual aspecto usted, al verme, me conozca mejor que yo... A veces, ante un espejo imprevisto, me sucede preguntarme por qué me mira ese buen anciano, hasta que me descubro en mi propia imagen. En el corto instante en que me trabo en mis diferencias conmigo mismo, usted, por el contrario, me identificaría sin vacilar.

—Como me da usted ocasión de hacerlo en este momento, aunque de otra manera. Pero de esa otra manera se trata, no de la del pintor con su paleta...

—Indudablemente; sin embargo la apariencia física no puede ser excluída de un retrato, ni tampoco el cuerpo. Ciertos caracteres anatómicos tienen su importancia y más aún ciertas particularidades fisiológicas. He aquí un nuevo obstáculo: sobre esas particularidades, eventualmente interesantes, por consiguiente dignas de anotar, a veces la decencia exigirá el secreto.

No olvide que a veces, por más que se sienta aversión a decirlo todo, se complace uno en decir demasiado. Confesar una tara, aunque se estuviera exento de ella, pasa a los ojos del público como prueba de sinceridad. Conozco a muchos que confesarían un vicio muy abyecto

y completamente imaginario, y esconderían con esmero un defecto real y significativo pero sin consecuencias publicitarias. Después de todo ¿qué interés tendrían en decir la verdad?

En los ojos de Valéry, la llama maliciosa del leño despierta una chispa fugitiva. Otro cigarrillo encendido; ahora habla del cuerpo humano “cuya substancia no está hecha a nuestra escala”:

—Considere a ese personaje en su esfuerzo para definirse en lo que es o cree ser de manera constante: la empresa en la cual se compromete implica nada menos que el conocimiento de sí mismo, cuya relatividad no creo inventar...

—¿Es imposible?

—No debe admitirse la imposibilidad “a priori”, que excluiría toda tentativa de poseer un ser que no fuera diferente de sí mismo. En consecuencia ese retrato no es la descripción: no puede contener su modelo, si me atrevo a expresarme así. Sólo importa que sea significativo y para ello basta con que resuma la totalidad de las diferencias entre el modelo y cualquier otro modelo posible.

—¿Tan sólo las diferencias?

—Para ser significativo, sí. Indudablemente, no todo difiere, no todo puede diferir. Lo que soy yo empieza por lo que no soy yo, pero acaba en lo que se convierte en yo. La cultura, en el sentido común del vocablo, está abierta a todos; cada cual puede cultivarse; es posible llevar la cultura de sí hasta un muy alto nivel; no es posible llevarla hasta el mismo nivel de cualquiera.

—En resumen ¿nadie conseguiría igualarse con el primer imbécil que encuentra, aunque derrochara en ello todo su genio?

—Y en la medida misma en que pusiera todo su genio en ello.

—Entonces, cada cual difiere de sus semejantes casi tanto como se parece a ellos. Usted mismo, querido maestro, tiene algo de común con todo el mundo, pero también con Monsieur Teste, que se parece muy poco a todo el mundo.

—Algo, sí: y justamente algo para nuestro tema: en lo que uno es, usted lo ha dicho, está la parte de lo que uno no es.

—¿Una parte auténtica?

—Indiscutiblemente: lo que quisiera ser me pertenece aún...

Con poca diferencia, alcanzamos de nuevo los asombros de Fedro al final de *Eupalinos*: “—¿Qué quieres, entonces, pintar sobre la nada? —El Anti-Sócrates. —Imagino a más de uno. Hay muchos contrarios de Sócrates. —Será entonces... ¡el Constructor! —Bien. El Anti-Fedro lo escucha...”

Así continúa, línea tras línea, el retrato de un retrato. En la nube simbólica que nos envuelve, refulge la frente abovedada y los mechones plateados se hacen más vaporosos.

Algún día —espero— tendremos un Valéry pintado por sí mismo, y, naturalmente, por el Anti-Valéry.

Diciembre de 1941

II

¿No es justo, acaso, que la palabra vaya primero a los poetas, puesto que les toca desempeñar el papel de llevarla hasta el máximo de su poder? Entre los primeros, hemos visto a Paul Valéry.

Para quien haya seguido con fidelidad y atención los cursos que Paul Valéry dictó en el Colegio de Francia, esta humorada tiene como único peso el que la inteligencia se da por derecho propio, cuando sabe, por otra parte, que ha desempeñado su papel con el máximo de conciencia, de lucidez y de vigilia.

Recuerdo esas mañanas rechinantes y crueles, durante las cuales París derivaba como un témpano del inmenso Norte; una de esas mañanas, al terminar su hora de palabra y de enseñanza, Paul Valéry me dijo:

—Estoy tratando de constituir los elementos de un universo del espíritu, de ponerlos fuera de alcance, de vigilarlos de cerca. Todo mi curso, este año, está y estará consagrado a ese objeto. Más que nunca se halla amenazada la autonomía del pensamiento. Está sometida a una presión incesante, a desvíos que la convierten en un centinela en acecho. Hay que darle la seguridad de un dominio inviolable.

Ese día caminamos juntos algunos pasos. A nuestro alrededor se disgregaba la muchedumbre fiel que dos veces por semana concurría regularmente a recibir del gran poeta una lección de ejercicio intelectual. Había allí jóvenes y hombres de una edad determinada. Comprendí que lo que venían a buscar era, ante todo y en primer término, el conocimiento de sí mismos y de nuevas exigencias desconocidas. El espíritu frente a la creación, es decir, frente a lo que M. Paul Valéry llama, como los antiguos griegos, la Poiética, el espíritu en el arte, la ciencia, el espíritu sensible a sus metamorfosis, a su mecanismo, a sus empresas: he ahí lo que el maestro consideraba un universo en sí, distinto del que las necesidades, la contingencia y el mundo exterior imponen diariamente a nuestra existencia mental.

Hoy, por lo tanto, Valéry puede permitirse esa apariencia de cansancio y desafecto. ¿Y no es la ironía, para el poeta, un secreto pudor? Se sabe el papel que ésta desempeña en la obra de Mallarmé.

El invierno está lejos. La primavera corre por los bosques, muy cercana.

El profesor del Colegio de Francia y el académico me enseñan a enrollar un cigarrillo, lo cual —me dicen— encierra una lección de sabiduría de primer orden. Con todo, Paul Valéry sabe que ya no puede escapar a mi pregunta.

—Parto para la zona no-ocupada. Preparo una nueva edición de mis obras poéticas. A los poemas antiguos añadiré algunos inéditos y los versos de teatro: los melodramas y la *Cantata del Narciso* que, según acabo de saber, ha sido irradiada hace poco con música de Germaine Tailleferre.

Mas, para volver a su encuesta, sepa usted lo siguiente: el papel que debe desempeñar el espíritu es el de conocerse. Por lo tanto, si se dirige en el sentido de la ciencia, se ordena hacia lo colectivo. Si se dirige hacia la poesía, tiende a lo individual. Del enorme poder de abstracción necesario a un Henri Poincaré nacen algunas fórmulas que el uso y la técnica harán banales. La poesía parte, por el contrario, de la vida, es decir de lo general, para llegar hasta lo más particular, es decir, al ser.

La prueba es que la ciencia, desde hace un siglo, ha pasado del “saber” al “poder” y que el universo se ha trastornado por ello.

Además, la característica del espíritu es ser “inestable”. Una obra literaria o científica, una obra del espíritu, sea cual fuere, que pretenda

exigir al espíritu una unidad pasajera, está, en consecuencia, dirigida realmente contra él. Por lo tanto, cuando usted viene a hablarme de la vida del espíritu, permítame imaginar que se trata de la vida del espíritu. De la vida cuya existencia es un problema que no ha cesado jamás de preocuparme, y no de aquella que concierne, supongamos, al destino de los poetas en el universo a que pertenecemos, los cuales ¿qué quiere usted? no tienen otra elección que compartir la suerte o la mala suerte del resto de la humanidad.

¿Me permitirá Paul Valéry confesarle que, antes de irme, le sustraje un precioso folleto donde pueden leerse algunos de esos “Pensamientos” que él prefiere clasificar de “malos” para disimular que tienen la impertinencia de ser sabios? Los copio para mis lectores:

No existen fábricas para las “élites”, pero tampoco faltan.

Los grandes hombres se sirven de todo; a veces, tanto peor para ellos.

Tenemos cómo apoderarnos de lo inexistente y cómo no ver lo que nos salta a los ojos.

Y por fin:

Bello lema de alguien, quizá de un Dios: decepciono.

Abril de 1942

ROGER LANNES

O Y E N D O A M O Z A R T

¡Oh gracia incomparable cuando el día
siente llegar la turba deliciosa
de esos trinos felices! Suspendido
de esa mágica flauta seductora,
el corazón del mundo empalidece,
como el rostro transido del amante
ante la gran presencia deseada.
Trémulo, el soplo de la sangre siente
que alguien tocó la flor de la energía
con una mano audaz, mas de sus labios
oyese ese silbido rumoroso
de encantamiento, en cuyo fondo agreste
late la ciega vida de los dioses.
La faz del agua núblase turbada
por extraña alegría, cual si el genio,
hijo de su virtud, hubiera vuelto
tras larga ausencia y en su suave pico
trajérale esa joya del espacio,

la corona de flores amarillas
que deslumbra en su sien de peregrino.
La lluvia cuando ve a tan tierno hermano,
recoje la mojada cabellera
ante su luz divina y en su antro,
de vagas nubes, busca el culantrillo
para tejerle un lecho con el junco
de su mohoso suelo ¿Quién podría
resistir a esa dulce criatura
tras de cuyo murmullo se presiente
la chispa eterna? Vagan cambiando
sus destinos los seres que le escuchan,
y el águila doblando su ala de oro
deja pacer tranquilas las ovejas,
cual si a su rojo corazón de fuego
embriagárale un sueño prodigioso,
como un sedante vino. Porque en tanto,
ya hasta el amor detiénese en su curso,
en medio de un feliz aturdimiento,
cuando alguien más sublime le ha lanzado
ese dardo para él desconocido.
Dichoso, ¡Oh gran rival!, porque le heriste
con la llama que a todos nos consume.

JUAN GIL-ALBERT

E N C R U C I J A D A

Pasamos cerca de la primavera
y más abajo de las noches de luna,
pasamos a la izquierda de la aurora
y ¡ay! sobre todo de espaldas al deseo.
Vamos por un camino próximo
que ni sigue, ni ataja, ni conduce;
un camino olvidado
de todos, menos de la brisa
que trae el aura de la ventura,
el polen áspero de los recuerdos
y torbellinos de plumas azules
que sobraron del lujo de los pavos reales.
¿Cuál fué la encrucijada
de faz impenetrable donde erramos?..
Hay una malla en falso
que turba la armonía del dibujo
y la memoria tira del estambre
deshaciendo el dechado hasta su origen.
Tantos intentos, tantas guirnaldas diseñadas,
monogramas, enlaces, nomeolvides...

En mi alma hay un dolor parecido al pecado,
pero no encuentro la semilla;
ese grano escarlata, diminuto,
que se pierde entre innúmeras,
cotidianas lentejas...

Negar o maldecir sería fácil
pero la hiedra reverdece
por entre la muralla derruida,
la savia de la fe en las ruinas retoña,
sola se muestra, prófuga del trío
de las hermanas teologales.
Ella es la pertinaz,
la siempre, en vano decapitada.
Como el imán al norte
ella mira al amor
por encima del vaho de la marisma;
le mira ciegamente.
La fe, como una flor hambrienta,
agarrada a las rocas coscorudas,
secas, sin poros,
que no trasudan linfa de esperanza,
se quema en su amarillo
sin trascender a caridad.
Como el clavel de muerto,
acrememente obstinada,

ardiente contra el viento impío,
le ve pasar puesto que es viento y pasa.
Y el viento trae y lleva una nube de barro
turbia, sangrienta o desangrada, a veces,
que amenaza y no llega a descubrir su nombre:
aquel error o enigma de torpeza.
¿Cómo saber en qué vuelta del huso
se formó el grumo de la culpa,
en qué azar o vaivén de lanzadera
se interpuso la brizna
que sobre el hoy proyecta su guadaña?..

Punto por punto atrás van desnudándose
perfiles por el musgo recubiertos,
trazos bajo la niebla guarecidos,
gradas, umbrales,
por donde el pie pasaba y no advertía
el sabor de la piedra ni el del trébol.

La oruga devanando el laberinto
en torno, con su hilo
cada vez más delgado y doloroso
se extenúa y se exprime trayéndose...
Una vez más, un giro nuevamente
antes que se haga oscuro.

Theresopolis, 1941

FRUTO DE LAS RUINAS

Fuí por buscar las huellas, ese fruto
sin cuerpo hijo del tiempo y el amor.
¿A quién he de culpar de mi derrota
si nadie pudo ver correr su sangre?..

Nadie veía al derribar las piedras
de aquel dintel desmoronarse el arco
que alumbrara a diario su figura,
ni nadie al arrancar la hierba y losas
de su patio, regadas por sus ojos,
vió sucumbir la flor de su recuerdo.

La blanca, impía cal con que recubre
sus muros el rincón, antes oscuro,
donde vivían lágrimas de llama
¿qué sabe de la sombra silenciosa
que entre el perfume de las azucenas
posaba en el peluche del banco rojo?..
Y aquel jardín, tan breve y luminoso

como el salto de un pez en la ribera,
con sus doradas flores, enjaulado
en su verja, pendiente de las nubes.
Y aquella calle humilde y operaria
donde sonaban hierros y crujían
goznes de viejas puertas y exhalaba
una canción su alma de azabache
¿quién les vió agonizar entre las uñas
o bajo la tenaz planta de tiempo?...

Al recobrar la hiedra su sentido
se afirma en el empeño de su abrazo
y os mantiene, testigos de la vida,
como cifras o gestos sustanciales,
hoy que a la muerte os elevó la ausencia
¡oh dulce fruto, excelso, de las ruinas!

Valladolid, 1935

ROSA CHACEL

P O E M A

Busca el ensueño la quietud corpórea
acosado por tanta lejanía,
y de puntillas baja, sonriente
la piedad sucesiva del declive
hasta el paciente alivio de tu cauce.
Sobre inviolable castidad de arenas
vuela el líquido idioma de su canto,
y en él soslaya estáticos adioses
— a pasmados minutos, hoy estatuas
de sal. Vuelos los ojos al pasado
amargan la piedad de las lloviznas.

¿Quién más allá del límite imperfecto
del decoroso vuelo de la gracia,
sus cimientos afirma
en recuerdos de aromas,
en desmayados ecos,
y hacia el pasado el porvenir declina?

Dejadme ver sus ojos despoblados
de círculos y pájaros y lágrimas.

El arquitecto ordenador de nubes
alce sin fin sus mármoles inciertos.
Pero tú vuelve, vuelve a lo seguro
y abandona la impura astronomía
de órbitas desquiciadas, de luceros
a contraluz, de estrellas fugacísimas
en instantáneas —¡ay!— constelaciones.
Cuida más bien tu ausencia prometida,
y la graciosa sumisión aprende,
la grave, alegre y dócil reverencia
con que la flor doblega su corola
buscando con su sombra reunirse.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

L A S I N A G O G A

Cuando la Iglesia representó por primera vez en sus catedrales medioevales a la Sinagoga bajo la configuración de una peregrina ciega con una venda sobre los ojos y un bastón roto en la mano, no pensaba que algún día ciertas ideologías nuevas pudieran tener también de ella la imagen que le había servido para caracterizar a la Sinagoga. El error que cometen las nuevas ideologías respecto a la Iglesia, le demuestra a ésta que la estatua de la Sinagoga, esculpida por ella cinco o seis siglos antes, era también un error, o incluso una indelicadeza frente a ella misma, o en todo caso una falta de circunspección.

La Sinagoga no hubiera podido incurrir en semejante descuido, por el mero hecho de que no elabora imágenes. La Sinagoga no representa nada, ni siquiera a sí misma. La Sinagoga es una esencia sin frasco, una idea sin efigie, un contenido sin continente. La Sinagoga no tiene ningún Sumo Pontífice; su jefe supremo es Dios. La Sinagoga puede propulsar su idea hasta sin la existencia concreta de comunidades; una asamblea de diez varones israelitas significa y es la Sinagoga. En cierto sentido disfruta de la misma extraexistencia de que goza Dios.

La carencia de imágenes en la Sinagoga no corresponde, posiblemente, a la intención del primer legislador. Pero la ley fué establecida en tiempos regidos por la monolatría. La exégesis posterior, ya vasalla de un monoteísmo entre dos luces, ha ido desarrollando la abstinencia frente a la representación efectiva, porque la judaica idea mo-

noteísta ha de buscar su órbita a través de los símbolos y a través de la abstracción. La realización de la Sinagoga consiste en la suma angustia por la salud de los hombres y por la majestad de Dios.

Gracias a la ausencia de cualquier efigie, la Sinagoga puede ir introduciendo en su afán todas las ideas y fluctuaciones de ideas que van evolucionando en torno de ella. En la idea sinagoga continúan alentando la ciencia secreta egipcia, la filosofía helena y la jurisprudencia romana, sin que Egipto, Grecia o Roma se encuentren retratados en ningún portal de sinagoga como peregrinos errantes con un bastón roto en la mano y una venda de ciego sobre los ojos.

Lo que desde los puntos de vista escultórico y pictórico es en la Sinagoga una nada, tiene, en la comprensión de la idea sinagoga, un peso enorme, llegando a pesar más que cualquier estatua de mármol o cualquier cuadro monumental. Puesto que la Sinagoga se propone establecer el equilibrio dentro del hombre y entre los hombres, se ve obligada a administrar, como si fuesen sus bienes personales, las nostalgias, los intentos y las creaciones de la humanidad de todos los tiempos. Así se explica que aquella nada que reemplaza una posible expresión elocuente de la Sinagoga, tenga el peso de la creación entera. La Sinagoga no podrá jamás elegir un Sumo Pontífice, porque este peso es insoportable para un hombre. La misma potencia que rige el universo, ha de regir a la Sinagoga.

A fin de poder poner en práctica su ideal del equilibrio, ideal que, después de haber meditado sobre él durante cuatro mil años, le parece el más apetecible de toda la humanidad, tiene que rehuir, en primer término, toda armonía casual, todo orden uniforme y toda unanimidad utilitaria que se pueden instalar, pasajera, en la población de la tierra. La paz que la Sinagoga anhela y que expresa con la palabra hebrea *shalóm*, se parece, en cierto sentido, a la ramificación herética de una de las ideologías nuevas surgida, como tantas otras, de sus propias entrañas —sin que la Sinagoga tenga el menor deseo de acatarla—. La Sinagoga persigue una paz militante, permanente y

progresiva, empresa que ostenta ímpetus comunes con la revolución permanente. La Sinagoga trata de conquistar y defender para la humanidad una paz que, con un grano de sal, podría llamarse paz bélica. Este término es tanto más exacto cuanto que la obtención del *shalóm* requiere los mismos hiperbólicos esfuerzos reconcentrados que la población de la tierra suele consagrar voluntariamente, y con verdadero entusiasmo, a la empresa bélica. Sabemos que si en tiempos de paz nos afanáramos tanto para propulsar la vida como fomentamos la muerte en épocas de guerra, la existencia humana albergaría un enorme y fructífero equilibrio. Parece que la guerra es capaz de plasmar en la mente un ahinco que ningún otro quehacer humano llega a provocar, ni siquiera el enamoramiento. Fuera de la guerra, casi todo es pereza, indolencia, apatía y, por tanto, mala interpretación. Es esta postura turbia la que inculca en la criatura del siglo XX aquel terror a la vida que la empuja hacia la guerra.

En la guerra el miedo a la muerte disminuye de una manera casi fabulosa. Encontrándose solo ante su muerte particular y privada, el individuo experimenta fácilmente un espanto sin límites, porque le parecen insoportables la soledad y el silencio desconocidos que lo esperan en sustitución de una existencia animada. La muerte oficial que sobreviene en la guerra, la muerte pública y colectiva impresiona muchísimo menos, porque el agonizante posee una creencia más que instintiva capaz de hacerle suponer que su prójimo, que sus prójimos le irán acompañando, después de una agonía no solitaria, a un más allá. De la misma manera que cada ser viviente sospecha que su prójimo sabe un poco más de lo desconocido que él, cada moribundo de guerra, de colectividad, se fía en su vecino esperando con una vaga certeza que sepa más del otro lado que él mismo. En estas circunstancias, abundantemente acompañado y reconfortado por el presentimiento de que el sacrificio humano, agradable a los dioses, lo sea también a Dios, los hombres de la guerra sienten incluso un cierto deseo de morir. Desaparecen esa timidez y vergüenza conmovedoras que el moribundo privado experimenta

ante el giro único que su existencia está a punto de tomar. La muerte en guerra tranquiliza al que la muere por dar la impresión de ser la más legal y, por tanto, leal de todas las muertes.

Ahora bien, la Sinagoga, espectadora desde hace más de cien generaciones de la asiduidad guerrera de los hombres, tiene la certeza de que tan sólo una paz bélica, una paz conquistada y defendida con el mismo arrojo con que los ejércitos van conquistando y defendiendo sus posiciones militares, puede ir ahuyentando las guerras que tanto nos aman a nosotros y que nosotros odiamos tan frenéticamente. La Sinagoga cree saber y sabe que tan sólo una vida dotada de los mismos encantos extraintelectivos y extrautilitarios que engalanan la muerte guerrera, es capaz de hacer retroceder a la humanidad del abismo de la muerte bélica sobre cuyos bordes danza atraída por el vértigo herético que allí respira.

Mucho antes de que fuera prácticamente posible abarcar la idea de la humanidad total, en parte porque gran número de los países eran aún desconocidos, en parte porque la distancia y la diferencia entre los conocidos resultaban insalvables, la Sinagoga ya contaba con la población de la tierra toda, por medio de las reacciones mentales y sensitivas que de ella iban acogiendo. Así se explica que cada idea no le sea sólo útil, sino que no pueda prescindir de ninguna. La experiencia demuestra que la destrucción de las sinagogas no derriba a la Sinagoga; ésta se derrumbaría si se viera obligada a renunciar a su angustia por la salud de la humanidad y a restringirse a su propio posible bienestar. El judío profesa la nada en su sinagoga, pues no puede profesar el todo, por ser la propiedad del universo. El judío edifica sinagogas, porque la intemperie es inconfortable; la existencia de las sinagogas no acarrea ningún valor trascendente a la Sinagoga. El judío se deja matar por su Dios, pues sabe que la idea judaica subsiste; en cambio no mata por su Dios, porque cada matanza extingue, por lo menos, una idea. Esta postura no tiene nada de común con el estoicismo heleno ni con la resistencia pasiva hindú. Es un arma ofensiva al servicio de

la paz militante. La opinión pública duda de su eficacia, sobre todo porque la ve en manos de una minoría ínfima. Mas, si en materia de arte la minoría consciente es decisiva, resulta muy posible que lo sea también en materia de templo.

Esta posibilidad parece haber sido acogida, en forma de una esperanza, por la Iglesia. Esa misma Iglesia que, en otras épocas plenas de los temores del cielo, no había vacilado en modelar esculturas equívocas de la Sinagoga, empezó, a principios del siglo pasado, por cortar el martirio inquisitorial y terminó por declarar que, espiritualmente, los católicos eran semitas, cuando fuerzas opuestas a ella se dispusieron a exterminar la población judaica del mundo. En realidad, esta actitud de la Iglesia no representa un cambio de posición, sino un ponderado afinamiento de ella. La hostilidad de la Iglesia frente a la Sinagoga mantenida hasta más allá de la Edad Media, no era, en el fondo, sino el efecto de un estado de suma irritación provocado por las amenazas musulmanas y protestantes. La Sinagoga no amenaza a nadie hostilmente, y menos aún a la Iglesia. La Sinagoga no tiene ningún interés en la obtención de una victoria propia por medio de derrotas ajenas, y ni siquiera le interesa la victoria en sí. Hay más, es decir, en este caso, hay menos: si la Sinagoga conociera un medio capaz de asegurar a la idea judía su perduración perenne, quizá no tendría ningún inconveniente en abandonar los últimos restos de su visibilidad. Ningún tiempo presente la afecta de veras; la Sinagoga se mantiene exclusivamente para que se mantengan las generaciones venideras de los judíos.

Dándose cuenta de esta circunstancia, en el lapso de tiempo entre los principios del siglo XIX, fecha en que tuvieron lugar los últimos autos de fe españoles, y el momento actual, a la Iglesia Católica triunfante le parecía innecesario definir su relación con la Sinagoga. Nunca se habían cortado las vinculaciones estrechas entre los príncipes de la Iglesia y los maestros de la Sinagoga — vinculaciones que no se establecen en ninguna otra constelación de sacerdotes, ni en la cristiana misma — y en que los unos deseaban remontarse hasta los manantiales

orgánicos de su creencia mientras que los otros estaban admirando el esfuerzo ajeno de explotarlos. Pero como siempre hacía falta una guerra, y una guerra de gran envergadura, para engendrar las energías capaces de expulsar la inercia. Atacada por el mismo enemigo que se había lanzado sobre la Sinagoga, la Iglesia se dejó arrastrar hasta la heroicidad para ofrecer amparo a las víctimas de la persecución.

Bien entendido, no solamente su martirio inaudito había hecho a los judíos dignos de la misericordia del ambiente. La caridad frente a ellos es una reacción de muy poco peso. Desde el punto de vista de una posible justicia en sí, el filosemitismo no es menos humillante que el antisemitismo; ambas posturas están más indicadas para la relación entre la persona y el animal doméstico que para la que debía existir entre persona y persona. Hace muchos siglos que ya no se concede a los israelitas el derecho a tomar parte en el relativo bienestar general que flota, bajo la configuración de una norma, en la atmósfera del mundo. La multitud de los judíos pobres y miserables desaparece por completo en la opinión pública detrás del pequeño grupo de judíos muy adinerados. El ascenso de un judío a cierta altura del poder es motivo de un disgusto general. No se le perdona que continúe en su melancólica angustia, en vez de buscar el acceso a la alegría severa que concede la cultura católica.

En realidad, la Sinagoga ha llegado a interesar verdaderamente a la Iglesia. Cuando la Iglesia surgió de la Sinagoga, el interés por ella fué inconsciente, lleno, además, de enfado revolucionario. Pero en el transcurso de más de tres mil años, discurridos ante la presencia eclesiástica, la Sinagoga ha ido acreditándose como tesorera por excelencia de la causa divina. En la catástrofe a la que asistimos actualmente y que se compone de guerras, de revoluciones, de revueltas y de toda una serie de pugnas no claramente definidas, el primer y último duelo se llevará a cabo entre el alma y la mente. En última instancia, todo el complejo espectáculo sangriento que se va desarrollando delante de nosotros, gira en torno de lo que, vulgarmente, llamamos Dios.

Hace unos dos mil años que sucumbieron los mejores dioses. Ahora, a mediados del siglo XX, ciertos resortes muy poderosos tienen un interés acusado en destronar a Dios. En cuanto a la Sinagoga, su preocupación se concentra sobre el suplicio de sus hombres; los ataques contra Dios no los puede tomar en serio, porque Yahvé se ha salvado en circunstancias peores. Otras son las condiciones de la Iglesia. Polo opuesto de la Sinagoga en cuanto a visibilidad, puede caer, porque tiene mucho cuerpo. Para colmo de su situación precaria resulta que no todos los enemigos de sus enemigos son sus amigos. Rodeada de peligro y traspasada por él, puede muy bien llamar a uno de sus antiguos contrincantes para que sea su aliado. En estos momentos una quiebra de la Sinagoga sería trágica para la Iglesia, porque, en contra de todas las apariencias, Yahvé es su Dios Padre.

En la agitación universal que fustiga el globo terráqueo, se trata de algo más que la fe. Se trata de si la humanidad va a hacer un uso divino o diabólico de sí misma. Una de las primeras obras que explotó la invención de la imprenta mecánica fué la Biblia, y el primer avión que hizo su vuelo entre dos países estuvo al servicio del acercamiento humano. Huelga señalar las tareas actuales de la imprenta y del avión. De no vencer la idea perseguida por la Sinagoga, todo lo que nos es sagrado hoy, el día de mañana será material arqueológico. La pintura que hasta llegar a cierta estación de su calvario fué una expresión litúrgica, deja que se le arranquen sus obras mágicas para fines de una frivolidad infame; la música, después de haber pasado por los procesos más refinados de la mecanización, ha llegado a ser una plaga, y la literatura se vende por palabras. Los conceptos de la belleza, del bien y de la verdad se tambalean hasta rozar la horizontal. La conciencia, calificada de invento judío, es tratada como mercancía en un establecimiento de compra-venta. La Iglesia, que se consume por ser la custodia de las posibilidades divinas en la insuficiencia humana, está afligida. Corre peligro no sólo lo poco que la evolución humana ha

ido arrancando a la hostilidad de la creación: la crueldad de la naturaleza está a punto de ser superada por el desenfreno humano.

La naturaleza peculiar de la guerra actual coloca a la Iglesia ante un problema que hasta ahora no había aún levantado cabeza. En las guerras religiosas anteriores, la Iglesia era una potencia activa expuesta inmediatamente, un poco como factor militar, a la victoria o a la derrota. La enorme guerra que la cerca hoy en día, a veces hasta inundarla, es, sin duda alguna, una conflagración religiosa por antonomasia, pero la Iglesia no puede o no quiere tomar parte en ella. Resorte político sin par en tiempos pasados, se restringe hoy a ser ella misma en la forma más pura posible. Claro está que esta actitud representa también una postura política, pero el hecho es que nuestra guerra religiosa se va desarrollando sin que el más magno generador de vida religiosa con que contamos esté en guerra. Si es posible decir esto, a la Sinagoga le ocurre exactamente lo contrario. Atacada a muerte, ultrajada hasta más allá de los límites de lo que era imaginable y humillada como los hombres humillan, por perturbación, tan sólo lo muy sublime, la Sinagoga es hoy por hoy el símbolo de todo lo que tiene derecho a acusar. Es natural que en ninguna parte los ejércitos se batan por la Sinagoga, pero todo por lo que se bate el poder amigo, es idea sinagoga o coincide con ella. Cuando la injuria enemiga recurre, en su búsqueda de denuestos, hasta a la alusión al judaísmo en la idea contraria, no sabe por qué tiene razón. Se equivoca por completo en lo a que ella se refiere y se equivoca también en lo que a ella no se refiere.

La Iglesia despliega con verdadera confianza su protección sobre la Sinagoga por saber que, al prestarle ayuda, llega a salvar para Dios y para los hombres un instrumento de enorme precisión. La Sinagoga, madurada bajo la más alta tensión espiritual, sabe distinguir bien entre la dosis de radio que cura y la que mata. Mientras los sacerdotes de un templo se pasaban la vida haciendo llamamientos para la guerra sagrada y los de otro concentraban toda su elocuencia en la descripción

del más allá, la Sinagoga estaba entregada desde un principio, simplemente, a la adquisición de la sabiduría. Se ha llegado a decir que la sublimidad nació hebraica.

Ante todo, la Sinagoga es el Templo de la Escritura, es decir, de la ancestral y magna literatura sagrada. Sin embargo, por importante que sea el hecho de que el Pentateuco, la Tora, la Ley esté al comienzo de la evolución sinagoga, no debe ser considerado como una circunstancia decisiva. Verdaderamente importantes son dos prescripciones contenidas en las Sagradas Escrituras de la Sinagoga y que confieren al Antiguo Testamento el sentido neto de un legado. Una de ellas ordena que se estudie en la Ley sempiternamente, día tras día, noche tras noche, día y noche. Este precepto tuvo por consecuencia el cultivo de las Academias talmúdicas, a través de la época clásica y a través de la Edad Media, hasta la plenitud de la era coetánea. En la otra, Dios permite a su pueblo expresamente que lo abandone, siempre que continúe observando y guardando la Ley. En realidad, Dios quedó abandonado; en el pasado de los tiempos, allí donde se llevaron a cabo los encuentros inmediatos e íntimos entre la criatura y su Dios, serpentea, hoy en día, una senda susceptible de conducir hacia la deidad. La Ley y su estudio perenne quedaron en pie.

Esta libertad, impuesta a la Sinagoga, hace de ella el Templo de la Escritura, deposita en sus manos el instrumento para generar la paz militante que anhela y despierta el asombro de la Iglesia.

Durante los últimos tres siglos, la Iglesia ha tenido que sufrir las consecuencias de una victoria arrolladora obtenida al diluirse la Edad Media y apuntar el Renacimiento. Asustada por el relajamiento que suele acarrear el triunfo militante con su desesperación de derrota y esperanza vengativa en el otro campo, y convencida de que en nuestras circunstancias tan nuevas la victoria también ha de adoptar un cariz muy nuevo, de buen grado presta oído al consejo que sabe dar la Sinagoga. No se trata de salvar la fe, se trata de salvar la sublimidad. Dios no está en peligro, en peligro está el hombre. La guerra no sucumbe

fácilmente, es la paz la que se puede perder para siempre. Imposible que la guerra sea más total de lo que es; el fin por realizar consiste en la obtención de una paz tan total como la guerra.

Siguiendo su línea de conducta iniciada al redactarse el Antiguo Testamento y continuada en las Academias talmúdicas, la Sinagoga ha creado, ante el gravísimo problema que se abre a la humanidad del siglo XX, ni más ni menos que una gran Universidad Central. En lo alto del Monte Scopus de Jerusalén se levanta una construcción que contiene la más nueva y la más moderna de nuestras universidades. Es verdad que también se han ido erigiendo, en varios países, oratorios y sinagogas para enmendar el resultado espantoso de la destrucción. Sin embargo, para la Sinagoga y desde el punto de vista de ella, estos templos tienen poca importancia al lado de la Universidad en cuyo desarrollo invierte sus mejores esfuerzos y su más diligente abnegación. La sinagoga del siglo XX es esta Universidad, y ella es la Universidad del siglo XX. Su labor cultiva todo lo que los hombres necesitan para propulsar la causa de la paz y, una vez obtenida ésta, para propulsar la causa de la vida. Aquella casa quiere ser la fuente de la paz bélica, creadora del equilibrio dinámico. En aquella casa se procede con la sabiduría destilada de las experiencias milenarias.

Después de la destrucción del Templo de Jerusalén, es la primera vez que la Sinagoga se concede a sí misma una visibilidad expresiva. Es más, al tomar en consideración el hecho de que el Templo salomónico estuvo aún al servicio de la monolatría y todavía no al monoteísmo puro, esta Universidad puede ser considerada como el primer Vaticano del judaísmo de todos los tiempos. La fundación en sí de una gran universidad no es capaz de desarrollar una nueva visión del mundo y menos aún de engendrar una nueva existencia humana. Pero la idea de disponer el ser de la Sinagoga alrededor de una gran Academia y no de un Templo, lleva a su cima el viejo propósito de abstenerse de cualquier imagen y de dotar la obra humana de la sublimidad que está a su alcance. La pureza de la realización corresponde perfectamente

a la del proyecto. La Sinagoga se ha hecho actividad espiritual neta. El milagro, tan característico de la Sinagoga antigua, acaba de posarse confiado sobre las frentes de los mejores pensadores del judaísmo. "Lo claro" que, según una vieja frase judía sefardita, goza de la predilección divina, ahí está. La conciencia perseguida con verdadera saña como si se tratase de extinguir una temible mosca, tiene su hogar fiel.

La Universidad de Jerusalén, levantada en el centro de nuestro orbe sensitivo, sin dejar de ser una obra judaica, es un foco seminal para todos. De una manera muy discreta pero también muy enérgica, traslada de nuevo el ombligo de la creación humana a una urbe que, durante siglos y siglos, se mecía tan sólo en los sueños de su majestad ancestral. Gracias a las construcciones realizadas sobre el Monte Scopus, el sagrario o santuario de tres grandes religiones puede estar a punto de llegar a ser el magno puerto de todas nuestras naves.

Ahora bien, lo que concede un valor excepcional, también desde el punto de vista no-judío, a la consumación de la idea sinagoga moderna, es el ambiente en que se llevó a cabo. La Universidad no surgió, como tantos otros centros eruditos, por la falta de fuentes de instrucción ni por la sobra de fortunas libres. La Universidad de Jerusalén fué erigida y va desarrollándose gracias a las mismas fuerzas relativamente militantes que otros Templos de la humanidad habrían empleado, posiblemente, para alguna empresa bélica: la angustia, la desesperación y la valentía que estos dos estados de ánimo extremos son capaces de hacer germinar. El resorte esencial que provocó la fundación no actúa en la intención práctica, sino en el dolor. Al colocar ladrillo sobre ladrillo, no se pensaba en la posible utilidad de la obra, sino en lo que el desesperado esfuerzo en sí es capaz de modificar favorablemente dentro del caos de las intenciones oscuras.

Parece que el enérgico ademán de la desesperación obtuvo algún éxito. Se ha llegado a comprender que la Universidad palestinese es un grito. El inaudito martirio de los judíos sublimado por una alta

voluntad de superarlo, ha hecho de la Sinagoga un poco la piedra de toque para la sensibilidad humana en general. La gente se sirve de los grotescos y bajísimos conceptos *antisemitismo* y *filosemitismo* para examinarse mutuamente y para conocer la reacción fundamental del respectivo prójimo. El enemigo de la Sinagoga no puede ser amigo de la Iglesia, ni de la causa de la paz, ni de la causa de la vida, ni de la causa de la humanidad. El enemigo de la Sinagoga, por regla general tan sólo enemigo personal de un grupo determinado de individuos judíos o, simplemente, enemigo de la cognición y de la realidad, es el enemigo en sí, un ser que se arrastra de un desequilibrio a otro tratando de vengarse en todos y en todo por el malestar que le produce su existencia. Tan sólo él, que es su propio primer enemigo, puede ser también el de la Sinagoga. Se ha de ser enemigo de la Sinagoga cuando se gime en la cárcel de la profanidad. Nunca se ha hablado tanto de los judíos como en nuestra época. Se habla de ellos como si su número, en vez de ser tan reducido como es, fuese elevadísimo. Pero en realidad, al tratar los temas *judío*, *judaísmo*, *antisemitismo*, *filosemitismo*, *Sinagoga*, la mente y el instinto apenas se dirigen sobre estos objetos. La Sinagoga ha llegado a ser símbolo, parábola, síntoma y expresión inmediata de una causa maltratada por la injusticia humana. En las conversaciones de índole judaica es la conciencia alterada la que proyecta sus resentimientos sobre objetivos que, en el fondo, no le interesan. La Sinagoga ha llegado a ser una pila en la que los hombres vierten su sadismo, su masoquismo y también, desde luego, su posible caridad.

En la época de la Inquisición, de las persecuciones de los judíos por fe y de las grandes guerras religiosas, el antijudaísmo fluía por las venas de la sangre, a veces sin virulencia, en forma de rencor; se creía que una sola fe y, sobre todo, la firme fe en sí, pudiera existir y acarrear la felicidad absoluta. Después de haber aprendido que cada religión necesita un contrincante para no degenerar, es el filosemitismo el que se desliza por las almas en secreto, como subterráneamente, des-

pertando justicia, cognición corregida, misericordia. La postura amigable frente a la Sinagoga se ha hecho una especie de vicio de los preclaros que aún no han conseguido alzarse bien a la altura de una virtud, por no poder desprenderse de toda una serie de prejuicios.

He aquí, hoy por hoy, todo lo que puede obtener la Sinagoga y ésta, probablemente, se contenta de buen grado con ello. Como es natural, prefiere disfrutar de la manía de los iluminados a tener que sufrir la simpatía de las multitudes.

A la Sinagoga nunca le ha importado hacer prosélitos. En realidad, no se puede sino nacer judío y para esto hay que tener a Yahvé en la sangre. No obstante existe una forma del proselitismo que, sin interés alguno para los demás Templos, especialmente cuando entra en su programa el todo o la nada, resulta imprescindible para la Sinagoga. Puesto que el judaísmo está dispuesto a renunciar a su existencia concreta, si fuera necesario, siempre que por medio de esta renuncia dejara a la humanidad entera en situación de la paz militante, tiene que hacer lo imposible para ganar almas en favor de esta su causa ideal. No hay cien millones de judíos en el mundo, ni cincuenta, ni veinte y, probablemente, no hay ya ni diez; pero hay cientos de millones de seres que hablan en contra o en pro del judaísmo por sentir que, detrás de sus decires, su angustia no-judía puede desnudarse como si se tratase de una pantalla. Todos éstos pueden ser candidatos para el proselitismo que la Sinagoga ejerce en la corriente de su misión, sin quererlo, pero, naturalmente también, sin negarse a ello.

Ante el gesto poco menos que genial que se expresa en la fundación de la Universidad de Jerusalén realizada por la Sinagoga en su centro y eje, es de esperar que la relación entre ella y la Iglesia, entre ella y el mundo ambiente, llegue a una nueva fase. Es difícil comprender el judaísmo, incluso para el mismo judío, porque el secreto de un Dios abstracto cuyo nombre no puede sonar y cuya efigie no debe existir, es una carga grave sobre las espaldas del hombre. Y es difícil abarcar, hoy por hoy, el concepto de la paz bélica, porque a la vez

que su sentido es el más humano que la humanidad puede idear, su tendencia es de orden sublime, de orden divino.

Pero la Sinagoga acaba de entrar en una nueva claridad. Por naturaleza reservada y muy dispuesta a permanecer en la noche y en las tinieblas, cree haber visto llegar el momento de despegar los labios. Apenas se queja y ni siquiera acusa, por muchos motivos que tenga de revolcarse en su dolor. Y por cierto no predica. Donde todo el mundo expone programas, ¿puede predicar la Sinagoga mientras se encuentre su efigie como la de una pobre ciega en los pórticos de las catedrales?

MÁXIMO JOSÉ KAHN

LAS IDEAS DE RAMEAU SOBRE EL PAPEL PRIMORDIAL DE LA ARMONÍA EN LA CREACIÓN MUSICAL

Rameau fué conocido en vida, durante largo tiempo, más bien como un teórico admirable de su arte que como un gran compositor. Su renombre científico se extendía ya por toda Europa, pero su producción musical no suscitaba todavía ningún interés. Es verdad que sus obras maestras fueron escritas a una edad tardía: su primera ópera *Hippolyte et Aricie* no ve las luces de la escena hasta 1733, cuando su autor alcanza los cincuenta años, y si entonces se siente atraído hacia el teatro, no es solamente “por el placer de realizar como músico muchas pinturas cuya idea ha concebido”; también se propone experimentar la justeza de sus teorías sobre el papel de la armonía, con el fin de “ver como filósofo el juego de los fenómenos cuyo principio no le es ya desconocido y que da lugar a infinidad de efectos cuyas causas ha aprendido a conocer”.

Cuando Rameau dice “como filósofo”, quiere decir, en el idioma de su época, “como sabio”. En él la necesidad de razonar, de meditar, guía su instinto en todo momento; jamás se deja conducir a la ventura por su inspiración, fecunda, sin embargo, en mil hallazgos felices. Con sus obras teóricas probó tantas cosas y tan acabadamente, que sus contemporáneos tuvieron alguna dificultad en creerle un compositor dotado de facultades imaginativas.

Un prejuicio tenaz que dura aún, influye para negar todo mérito —que no sea de orden didáctico— a un músico que sabe disertar sobre su arte.

Se trataba a Rameau de “pedante creador de óperas extravagantes” que escribía una música “de mecánica prodigiosa” en la cual todo parecía “demasiado rebuscado y demasiado trabajado”. Se le hacía pasar por “un destilador

de acordes barrocos". Hoy estos juicios sorprenden tanto como el éxito obtenido por un libro de lectura tan ardua como el *Tratado de la Armonía Reducida a sus Principios Naturales*. Es asombroso el interés constante con que la "sociedad bien educada" recibió igualmente los otros escritos que le sucedieron. Pero este favor acordado a trabajos tan especializados correspondía al espíritu investigador del siglo XVIII, por cuanto pretendía dilucidar definitivamente problemas surgidos de un conocimiento razonado y profundo de los fenómenos engendrados por la materia sonora. Fontenelle y Pierre Bayle habían puesto de moda una manera racionalista de pensar que correspondía a la evolución de las ideas. Existía curiosidad por ver ajustarse las más tangibles realidades a razonamientos abstractos, concebidos por inteligencias ávidas de generalizaciones. Un hecho significativo y gracioso caracteriza bien el espíritu de entonces: al traducir los *Principios de Newton* y para intentar su verificación, Voltaire y Madame du Châtelet instalan en el campo un gabinete de física donde se entregan a experiencias variadas, y que hacen, por cierto, con mucha torpeza.

Las doctrinas de Rameau están expuestas principalmente en el *Tratado de la Armonía Reducida a sus Principios Naturales*, editado en 1722, en otros tres libros de menor importancia, en monografías, en disertaciones para proporcionar nuevos argumentos a ciertos puntos de vista discutidos, en cartas contestando a críticas, que forman el indispensable complemento de ese voluminoso trabajo. Si el pensamiento de Rameau es siempre nítido y claro, su estilo, a menudo oscuro, no tiene otro objeto que desarrollar sus ideas tan explícitamente como le sea posible, sin ninguna preocupación de elegancia; poco le importa que sus frases sean demasiado extensas, complicadas y sobrecargadas.

Tan es así que d'Alembert, para quien las ideas del músico tenían gran importancia, creyó hacer bien —y lo hizo— cuando resolvió precisarlas, en 1752, resumiéndolas en un pequeño tomo de lectura fácil, titulado: *Elementos de Música Teórica y Práctica según los Principios de Monsieur Rameau, aclarados, desarrollados y simplificados*.

Este homenaje causó gran alegría a Rameau; para manifestar sus sentimientos de gratitud dirigió al director de una gaceta muy divulgada entonces, el "Mercure", una carta que interesa conocer porque revela la grandeza de su carácter y la nobleza de sus intenciones. He aquí algunos fragmentos:

"Permítame, señor, insertar en su diario mi gratitud al señor d'Alembert

por la muestra de estima que acaba de darme... Por más publicidad que dé al testimonio de esta viva gratitud, será siempre menos expresiva que el honor que recibo”.

“Los progresos de mi arte han sido el principal objeto de mis vigili-
as. La recompensa más halagadora que me haya propuesto es el sufragio y la estima de los sabios”.

“Felizmente para mí, en las Academias más célebres existen hombres esclarecidos y justos cuyas luces los colocan por encima de la prevención, y sus méritos por encima de la envidia. He tenido el honor de obtener sus sufragios y sus sufragios han atraído los de la multitud”.

“Entre esos hombres que me precio de llamar mis amigos y mis maestros, existe uno que por la sencillez de sus costumbres, la elevación de sus sentimientos y la amplitud de su saber, es para mí singularmente respetable. De él recibo el testimonio más glorioso a que puede aspirar la ambición de un autor... El hombre ilustre a quien se dirige mi gratitud ha buscado en mis obras, no defectos para objetarlos, sino verdades para hacerlas más familiares, más luminosas y, por consiguiente, más útiles a la mayoría... No ha desdeñado ponerse hasta al alcance de los niños por la fuerza de ese genio que hace flexible, domina y modifica a su albedrío todas las materias que trata. Finalmente, me ha dado el consuelo de agregar a la solidez de mis principios, una sencillez de la cual los sentía yo susceptibles, pero que no hubiera obtenido sin mucho trabajo y, tal vez, con menos éxito. De este modo, señor, las Ciencias y las Artes, prestándose mutuas luces, apresurarían recíprocamente su progreso si todos los autores, prefiriendo a su amor propio el interés de la verdad, tuvieran los unos la modestia de aceptar ayuda, los otros, la generosidad de ofrecerla...”

Rameau ha establecido en forma definitiva la técnica de la Armonía moderna. Esta técnica se practicaba desde hacía ya un siglo en estado rudimentario, de manera casi inconsciente, privada de toda enseñanza verdadera. Reinaba gran confusión en los espíritus, que provenía de la utilización de los modos antiguos legados por los griegos y que la Iglesia Católica había hecho suyos,

mientras la costumbre, simultáneamente, se había adaptado a los modos modernos: el mayor y el menor, aun mal caracterizados, pero de uso corriente. Los profesores se ajustaban a las viejas reglas del contrapunto que se continuaban empleando desde el Renacimiento. Ahora bien, esta técnica sólo tenía significado para una música polifónica exclusivamente vocal, que había caído en desuso, primero por el éxito sin cesar creciente de la ópera y después por la aparición de una música del todo instrumental, completamente independizada, que se desarrollaba progresivamente, adornándose cada día con nuevas disonancias.

Rameau deploraba la ignorancia de sus colegas: “Sean cuales fueren los progresos hechos hasta hoy por la música, parecería que el espíritu ha sentido menos curiosidad de profundizar sus verdaderos principios a medida que el oído se ha hecho sensible a los maravillosos efectos de este arte: de suerte que por ello podría decirse que la razón ha perdido sus derechos, mientras la experiencia ha adquirido alguna autoridad”.

Rameau desconfía de los métodos empíricos y condena el espíritu rutinario, fruto de una experiencia adquirida por muchos músicos y que incita a tantos profesores a permanecer ciegamente esclavos de fórmulas cuyo sentido ignoran. La enseñanza de la música le parece desprovista de todo valor si no puede apoyarse en leyes acústicas irrefutables, basadas en ciertas reglas cuyo objeto es determinar el papel exacto que debe desempeñar la armonía. Su arte le parece estar muy lejos de ser un simple entretenimiento del oído; no es sólo un medio de olvidar las decepciones de la vida: tiene por objeto ampliar nuestra visión del universo. No obstante, la música guarda estrecho contacto con la realidad y no debe engañar nuestro buen sentido, “el más compartido del mundo”, representando la comedia de una transfiguración de las verdades humanas en la cual, cuando la música calla, nuestra razón extraviada no puede de ningún modo mantenerse en ella.

Rameau considera indispensable el concurso de una inteligencia deductiva para juzgar sanamente la música, y el estudio de las relaciones existentes entre los diferentes sonidos le proporciona el objeto de una ciencia que estima comparable a las matemáticas. Al tratar de conciliar las bases del cálculo con las exigencias del oído, Rameau quisiera que la música llegase a estar dotada de un sistema que obedeciera a leyes de rigor absoluto, de certeza geométrica:

existe una relación de causa a efecto entre las vibraciones sonoras y las sensaciones que éstas provocan; el pensamiento musical debe someterse a ella. Por otra parte, sin advertirlo, Rameau vuelve a una idea antigua, pues desea que la música ocupe el importante lugar que en la Edad Media le había asignado Santo Tomás de Aquino.

¿Acaso el célebre teólogo no reconocía que la música “era la más noble de las ciencias modernas”? Y en el siglo XIII ¿no se la enseñaba en las universidades a igual título que la aritmética, la geometría y la astronomía?

Pero en tiempos de la marquesa de Pompadour, consideraban la Edad Media como una época de salvajismo y de barbarie. Se guardaban bien de buscar para la música el menor antecedente medioeval.

La resurrección de viejos y totalmente olvidados principios proporciona a Rameau un lugar muy particular entre todos los músicos. Surge como el teórico necesario de los siglos clásicos.

La larga soledad provincial en que pasó la mitad de su existencia hace que se piense en él como en un hombre del siglo XVII más que como en uno del siglo XVIII. La mentalidad de París estaba en aquella época mucho más avanzada que la del resto de Francia.

Por una parte, se puede comparar a Rameau con Descartes, por otra, con Malherbe. Su reforma participa de Malherbe en que aspira a definir las condiciones de orden y de disciplina a que debe someterse el idioma musical, y de Descartes por su voluntad de explicar el mundo sonoro mediante razonamientos de una lógica irrefutable, que utiliza, con aplicación vigilante y escrupulosa, como medios de investigación.

Continuando, a la vez que renovando, algunas de las teorías del veneciano Zarlino, cuyos trabajos —un siglo y medio antes— determinaron ciertas leyes físicas que conciernen a la música, Rameau explica científicamente los fenómenos de la resonancia. Al apoyar sus deducciones en el poder misterioso de los números, al afirmar que la música debe estar sometida a leyes matemáticas, Rameau coincide curiosamente con el dogma de los pitagóricos.

Rameau nos dice cómo ha podido definir esas leyes que le parecen tan necesarias: “No obstante toda la experiencia que pude adquirir en la música por haberla practicado durante un período de tiempo bastante largo, sólo con la

ayuda de las matemáticas mis ideas se han aclarado y la luz ha sucedido a cierta oscuridad que antes no advertía”.

La parte de las matemáticas en la invención musical: he ahí lo que preocupará a Rameau durante toda su vida.

Está lejos, sin embargo, de desconocer la importancia de la imaginación. ¿Cómo no creer en ella quien es visitado incesantemente por una musa inspiradora tan pródiga de sus dones?

Es, ciertamente, un “Euclides-Orfeo”, como lo apodaban sus contemporáneos.

Cuando aparece Rameau, los hombres, desde sus orígenes, habían infligido a la música tres cambios sucesivos.

A la forma monódica que databa de la más lejana antigüedad y que la Iglesia católica adoptó para su liturgia bajo el nombre de canto gregoriano, sucede un estilo polifónico, procedente de Bizancio, que empieza a imponerse en Europa a partir del siglo XIII. Muy sencillo al principio, evoluciona con rapidez, y a fines del siglo XV Jean de Ockeghem llega hasta escribir un motete para treinta y seis voces, verdadero monumento de ciencia contrapuntística, que, por otra parte, no se preocupa de ofrecer el menor placer al oído.

La música admirable de Josquin Despres, de Clément Jannequin, de Coatley, de Roland de Lassus, de Victoria, sigue siendo en el siglo XVI un arte puramente vocal en que las líneas melódicas con sus superposiciones y sus complejidades tienen, natural y forzosamente, relaciones armónicas. Pero la armonía es sólo accesoria y permanece esencialmente sometida a los rigores del contrapunto.

Los compositores se interesan, sobre todo, en prever y realizar ciertas semejanzas entre algunos fragmentos melódicos, mediante imitaciones, inversiones, extensiones y acortamientos de ciertos motivos. Los temas se huyen, se persiguen, se enlazan, sin que ninguna parte vocal tenga especial importancia.

En fin, sucediendo al estilo polifónico, la creación de la ópera, en la cual florece el “bel canto”, y también la costumbre de escribir obras para laúd, clavicordio, violín, traen, en detrimento del contrapunto que había reinado durante tres siglos, el advenimiento de un estilo en que se llega a la costumbre de dar

a la melodía, sostenida por acordes que respetuosamente parecen obedecerle, un papel preponderante. La armonía, es decir, la ciencia de los acordes, se convierte en un elemento de extremada importancia, de mucha más importancia que el contrapunto. A la antigua concepción polifónica vemos substituirse una concepción armónica; es decir: la música, que hasta entonces se desarrollaba horizontalmente, se desarrollará verticalmente.

La invención genial de Rameau es afirmar que en la armonía se halla la justificación de la melodía.

Todos sus razonamientos tienen por único objeto llegar a la siguiente conclusión: "Parece, al principio, que la armonía proviene de la melodía, por cuanto la melodía que cada voz produce se convierte en armonía a causa de su unión; pero antes ha sido necesario determinar una senda para cada una de esas voces, a fin de que puedan acordarse en su conjunto. Ahora bien: sea cual fuere el orden de melodía que se observe en cada parte, es difícil, sino imposible, que juntas formen una buena armonía si no se les procura ese orden mediante las reglas de la armonía... Por lo tanto, nos guía la armonía, y no la melodía".

Los partidarios de la música italiana rehusaban ver en la música otra cosa que un "bel canto". Encontraron estos argumentos casi ofensivos, su hostilidad estalló en numerosos libelos. Rameau no halla dificultad en contestar a sus objeciones: "La superioridad de la armonía en la música no disminuye en nada el valor de la melodía... pero, para saber los límites en los cuales ésta debe mantenerse, es menester una gran experiencia, y para adquirirla es menester haber escuchado con frecuencia y durante largo tiempo una música llena de armonía, sobre todo desde la cuna, por decirlo así".

Pensando en Jean Jacques Rousseau, en Diderot, en Grimm, Rameau escribe a d'Alembert, quien después de haberlo admirado busca pleito a sus teorías por solidaridad con los enciclopedistas: "Los filósofos, gente de letras y artistas, que usted toma para jueces de sus opiniones, quizá no hayan oído hasta ahora más que canciones, incluso a una edad avanzada..."

Considera personas de un oído mal educado a las que no tienen interés sino por la belleza de las melodías. Su juicio no cuenta. ¿Cómo creen amar la música si son incapaces de oír más de un sonido a la vez? Rameau compone para aquéllos cuyo oído afinado es susceptible de saborear la belleza de los acordes y el encanto sutil de las modulaciones.

Rameau veía en la inversión del papel atribuído hasta entonces a la melodía en relación con la armonía, una comodidad que permitiría a la música acrecentar maravillosamente sus posibilidades intrínsecas. No se trata de que la armonía pueda reducirse matemáticamente por simple operación lógica. ¡No! Un nuevo aflujo de imaginación creadora es necesario para la creación melódica.

“La melodía no posee menos fuerza expresiva que la armonía, pero es casi imposible fijarle reglas determinadas porque en ello el buen gusto tiene la mayor parte. Por lo tanto, dejaremos a los genios dichosos el placer de distinguirse en ese género del cual depende toda la fuerza de los sentimientos”.

Y agrega maliciosamente: “Esperamos que las hábiles personas para quienes no hemos dicho nada nuevo, no tomen a mal que hayamos divulgado secretos de los cuales hubieran deseado, tal vez, ser únicos depositarios”.

Para Rameau la materia musical existe por sí misma, con prescindencia de todas las invenciones de los compositores; es el signo de una verdad auténtica.

La vibración de una cuerda pone en movimiento una serie de sonidos llamados armónicos; los primeros, más perceptibles, constituyen el acorde perfecto mayor: do, mi, sol.

De modo que este acorde tiene un origen establecido por leyes físicas.

Las vibraciones armónicas revelan una especie de canto interior del cual nace toda la ciencia de la Armonía. Al conceder toda su importancia a la emisión del sonido puro, patrimonio exclusivo del arte musical, independientemente de todo movimiento rítmico o melódico, Rameau coincide con las doctrinas chinas que ha estudiado en los relatos de viaje del padre Amiot.

¿Acaso no experimentaban los discípulos de Confucio un placer inefable al escuchar un simple golpe de gong o una nota apenas rozada sobre el “kin”, esa especie de laúd chino? Una sola nota representaba una música perfecta porque proporcionaba un placer inmóvil, incapaz de engañar con el menor artificio.

Y llegamos a preguntarnos si la búsqueda de la expresión musical no tiene otra ambición que hacer inagotable, por los medios más diversos, la belleza que un sonido contiene en potencia.

Igualmente, la expresión del amor recurre a los medios más variados para prolongar de manera infinitamente delectable un gesto cuya brevedad no procura, de otro modo, más que un placer terriblemente efímero.

¿No es la música, a semejanza de las matemáticas, un medio de reconocer “las grandes analogías”?

Escribe Rameau: “el modo mayor, primer brote de la naturaleza, posee una fuerza y un brillo, y una virilidad, si así puede decirse, que prevalece sobre el modo menor y que obligan a reconocerlo como dueño de la armonía”.

¡Cuánto se felicita Rameau de que el modo mayor sea “el primer brote de la Naturaleza”! Para el hombre, además de su capacidad de razonamiento y su competencia en el dominio científico, ¿no está la naturaleza, acaso, en el origen de todos sus conocimientos? ¿No manda la naturaleza sobre todas las artes? A este respecto no existe duda para Rameau. En esto ¡hasta qué punto pertenece a su época!

El acorde perfecto menor aparece como la imagen invertida del acorde perfecto mayor, pues está constituido por los dos mismos intervalos de terceras (una tercera mayor, una tercera menor) que se hallan distribuidas en un orden contrario. En resumen, es sólo una emanación del modo mayor que queda más “natural”. El modo menor, *modus femineus*, es “triste, delicado, morboso”, conviene a los sentimientos sombríos, inquietos; la debilidad que lo caracteriza es el signo de su subordinación; no es más que una dependencia del modo mayor “soberano de la armonía”: *modus masculinus*.

Para que sea fácilmente inteligible la diversidad de los acordes consonantes, Rameau recurre a una idea fértil en aplicaciones de toda clase: si se invierten las notas del acorde perfecto: do, mi, sol, tendremos otros acordes de la misma especie, diferentes sólo en la apariencia exterior. La inversión es “el nudo de toda la diversidad en que puede participar toda la armonía” y permite una fácil

clasificación de los acordes que anteriormente habían sido considerados como otras tantas entidades distintas.

Explica las disonancias por la prolongación de los intervalos del acorde perfecto, es decir por el escalonamiento infinito de terceras superpuestas unas sobre otras, lo cual permite obtener las armonías más complicadas gracias al sistema de inversiones.

Por el significado particular y exactamente determinado que adquieren todos los acordes, gracias a las relaciones constantes en que se hallan con el acorde perfecto, Rameau introduce en la armonía la noción precisa de la tonalidad; las modulaciones pasajeras más inesperadas dependen de ella, inevitablemente, en tanto que las modulaciones reales no son más que un cambio de tonalidad.

De hecho, la armonía más cargada de disonancias puede siempre aligerarse y reducirse a un simple encadenamiento de acordes perfectos que se apoyan sobre el *bajo fundamental*, “única brújula del oído, guía infalible del músico”. Es importante no confundir el *bajo fundamental* con el *bajo continuo* que data de fines del siglo XVI y no es más que un medio práctico para anotar, en forma abreviada con cifras, el acompañamiento de una melodía dada.

El *bajo fundamental*, que puede existir realmente o ficticiamente, se compone de notas esenciales que permiten determinar con precisión la posición exacta de los acordes en el discurso musical. Su papel, totalmente abstracto, es conducir el oído, indicarle en qué sentido evolucionan los encadenamientos armónicos que fijan la tonalidad y por lo tanto las modulaciones, gracias a una serie de cadencias de una lógica absoluta.

Si a un compositor se le ocurre la idea de una melodía, ésta supone necesariamente cierta armonía que fija los límites dentro de los cuales la melodía debe moverse.

De este modo sucede que una melodía inventada importe cierta armonía que le es necesaria y que ha guiado implícitamente la imaginación del artista, porque en el orden natural de las cosas, la armonía es anterior a la melodía. De lo cual Rameau dedujo naturalmente que imaginar una obra musical es, sobre todo, imaginar un encadenamiento de acordes que contienen un sentido expresivo. La armonía contiene en potencia todos los elementos de una melodía aislada, siendo ésta, en el fondo, nada más que un acorde arpegiado. De la misma manera la complejidad de diferentes melodías concertantes, es decir, contra-

punteadas, no hace más que utilizar los recursos de combinaciones armónicas subyacentes. Las melodías, sea cual fuere su aspecto, sólo matizan la expresión latente que importan los acordes que las han originado.

¿Acaso no se reconoce en ésto, erigido en doctrina, lo que caracteriza el estilo de César Franck, de Gabriel Fauré, de Claude Debussy, de Maurice Ravel?

Con su sistema, Rameau llega a incluir el mundo sonoro en un orden de conocimientos en que se encuentran las reglas precisas, — en su opinión, indispensables a todo trabajo del espíritu. Para completar sus doctrinas teóricas nos propone igualmente una estética de vivo interés puesto que refleja ciertas concepciones musicales características de su época: Para que la música se convierta en un idioma completo del cual se pueda hacer uso con discernimiento, es menester, sin dejar nada librado al azar, fijar su sintaxis: así como la imaginación del poeta está obligada a someterse al sentido de las palabras, el músico no puede cambiar a su albedrío el significado de los intervalos y de las diferentes tonalidades.

Algunas veces, indudablemente, Rameau va demasiado lejos, víctima de un mal entendido común a todos los artistas del siglo XVIII al cual su espíritu se halla tan fuertemente ligado. Del mismo modo que el pintor Le Brun en su *Tratado de las Pasiones* describe los efectos mecánicos de la admiración, del asombro, del miedo al tedio, Rameau trata de determinar las leyes de lo patético en el arte de acuerdo con un método estricto: “Cierto es que la armonía puede agitar en nosotros diferentes pasiones en proporción con los acordes que se empleen. Hay acordes tristes, lánguidos, tiernos, agradables, alegres y sorprendentes; hay también una determinada serie de acordes para expresar las mismas pasiones...”

Luego, he aquí algunas recetas: “Los acordes consonantes se encuentran por doquier, pero deben ser empleados con la mayor frecuencia posible en los cantos de alegría y de magnificencia; y como no puede dejarse de mezclar entre ellos acordes disonantes, es necesario proceder de modo que los disonantes nazcan naturalmente”.

Y más lejos: “La dulzura y la ternura se expresan a veces bastante bien por medio de disonancias menores preparadas. Los lamentos tiernos exigen algunas veces disonancias por préstamo y por suposición, más bien menores que mayores... Las languideces y los sufrimientos se expresan con el cromático... La

desesperación y todas las pasiones que conducen al furor o que tienen algo de asombroso exigen disonancias de toda especie”.

En la misma forma ¿no se preguntaban Platón y Aristóteles cuáles eran los modos más capaces de hacer nacer determinados sentimientos?

Rameau completa su paleta armónica con una paleta tonal: para expresar “lo grande y lo magnífico”, conviene elegir los tonos de re, de la o de mi mayor; para “los cantos lúgubres”, los tonos de fa y de si bemol menor; para “la dulzura y la ternura” preconiza los tonos de re, de sol, de si y de mi menor. Los intervalos tienen también su carácter expresivo: la tercera mayor nos incita naturalmente a la alegría, provoca ideas de furor cuando es demasiado fuerte, y la tercera menor, que nos lleva naturalmente a la dulzura o a la ternura, nos entristece cuando es demasiado débil.

Sin embargo, con todos estos consejos Rameau no pretende de ninguna manera restringir la libertad del compositor, sino que su inspiración pueda, en vez de vagar a la ventura y extraviarse inútilmente, escoger un itinerario.

Rameau sólo pretende realizar con sonidos y ritmos lo que el poeta con palabras y rimas. Y le parece indispensable que el músico, así como el poeta, conozca la gramática de su arte. En su tratado demuestra, apoyándose en mil pruebas, que la verdadera creación musical es lo contrario de la improvisación. Sin embargo ¡era un maravilloso improvisador en el órgano! Puede aplicársele esta reflexión de Nicolas Poussin: “Mis cuadros no deben ser juzgados únicamente por los sentidos, es menester recurrir a la razón”.

Rameau no es enemigo del instinto. ¡Lejos de ello! Sabe lo que la imaginación le debe, pero tiene gran temor de la habilidad adquirida solamente por la costumbre y no por el estudio, en la cual triunfa la destreza profesional en desmedro de las facultades de la inteligencia y de la sinceridad de los sentimientos.

La música de los siglos clásicos no trataba de ser un fin por sí misma sino un medio. Estaba siempre condicionada por el ejercicio de otra actividad: ceremonia religiosa, drama, danza, pantomima. Su papel consistía en completar ciertas cosas que valían por sí mismas, añadiéndoles el poder mágico de los

sonidos. Tendrá que producirse el relajamiento de las ataduras sociales acontecido a fines del siglo XVIII, para que la música se arrogue el derecho de expresarse por su propia cuenta.

A semejanza de todos los músicos de su época —si exceptuamos a Juan Sebastián Bach y aun así sólo cuando compone fugas— Rameau es un músico descriptivo. Por malo que sea un texto, siempre lo inspira.

Si la música es un lenguaje completo con su verdadero vocabulario y su sintaxis, no le parece que pueda prescindir de un tema que le sirva de pretexto. Considera que un buen músico “debe entregarse a todos los caracteres que quiere describir y, como hábil comediante, ponerse en el lugar del que habla; creerse en los lugares donde se desarrollan los distintos acontecimientos que quiere representar, y tomar igual parte en ellos que los más interesados”. Más que el sentimiento de la naturaleza posee una visión clara de los espectáculos que ha tenido oportunidad de contemplar o que ha imaginado. Nunca deja de describir en forma realista cantos de pájaros, tempestades, remolinos de viento y hasta terremotos. Sabe evocar hermosos jardines floridos, la sombra de los claros en los grandes parques de árboles centenarios, y el movimiento de las nubes que avanzan en el horizonte.

Si el elemento dominante de su música corresponde siempre a determinadas impresiones y sentimientos, esas impresiones, esos sentimientos tienen una causa que no les es propia. Si su corazón se conmueve es por la acción de las circunstancias exteriores. Su emoción está limitada a las sensaciones que el hombre experimenta en sus relaciones con lo que puede conocer del universo.

Rameau, sin embargo, discierne mejor que cualquiera lo que hay de inconstante y de impenetrable en la invención musical. Pero el genio intuitivo que se deleita en una imaginación que no domina, atemoriza su espíritu enamorado de la lógica. Esto lo alarma. ¿No será una invalidez de su inteligencia que podría curar? Como lo ha escrito Louis Laloy, su mejor biógrafo: “Su espíritu ordenador se horroriza ante todo lo que es indeterminado, inasible, arbitrario. El infinito para él es lo vago; el inconsciente, lo oscuro”.

La falta de pudor de su musa inspiradora lo irrita. A pesar de todos sus trabajos siente un poco de vergüenza de conocerla tan mal. Confía melancólicamente a su discípulo Gosset: “El nacimiento de una melodía es un gran miste-

rio..." Y a Rameau no le gusta el misterio; sueña con un arte que careciera de él.

No ignora los dones que lo hacen el más grande compositor francés de la época clásica, pero deplora no poder distinguir en ellos lo que constituye el poder esencial que contienen. No le basta saber que ciertas emociones le han permitido embriagarse de sueños creadores; no puede resignarse a no ejercer su inteligencia sobre los orígenes de su felicidad. Ha llegado muy cerca de las regiones tenebrosas donde reina el inconsciente, ha rozado lo irreconocible, hasta captar algunas parcelas de verdad, luego avanza hasta el umbral que no puede franquear. Se lo adivina apenado cuando comprueba que su genio creador se le aparece como una realidad que escapa a una explicación plausible. Como ha fijado toda su atención en el momento fugitivo en que la música emerge de la nada, deplora no poder ver del todo claro en una operación en que el Espíritu desempeña un papel tan grande.

El punto de vista de Rameau asombró mucho en el siglo XIX: era casi una crítica atribuir a una obra cualidades de lógica y de claridad.

Hoy, el ahogo del romanticismo nos permite comprender mejor el arte clásico, y la música contemporánea, en sus obras valaderas, está más cerca de las teorías de Rameau que de las sedicentes divagaciones metafísicas de un Wagner.

Las investigaciones técnicas del músico francés lo llevaron a ser uno de los anunciadores de la sinfonía moderna, que debe esencialmente sus enriquecimientos a la ciencia de la armonía.

Rameau, más allá de su propia música, gracias a su genio metódico y clarividente, ha visto muy lejos en lo porvenir.

HENRI GIL-MARCHEX

NOTAS

Los Libros

FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA

FRANCISCO ROMERO: *Filosofía de la persona* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1944). —

El libro más reciente de don Francisco Romero, cuyo título fluye del ensayo inicial —“Filosofía de la persona”— viene a nuestro examen precedido por tres signos ilustres. El primero, de índole absoluta, reside en la significación del tema, en la estructura esencial del asunto: el eterno conflicto entre psique y espíritu, subjetividad y objetividad, individuo y persona; conflicto que traduce una dimensión permanente de la problemática filosófica, algo así como una “voz interior” desde la cual cobra sentido la historia de la filosofía. El segundo, de carácter circunstancial, lo constituye el debate suscitado en torno a las ideas de Romero por parte del profesor mexicano Francisco Larroyo y recogido en un opúsculo que se titula: “Exposición y crítica del personalismo espiritualista de nuestro tiempo”. El último signo está representado por la personalidad del autor. La figura intelectual de Romero ocupa un ancho espacio en el pensamiento filosófico argentino. Su prestigio como escritor y maestro de la filosofía aviva en nuestro medio la llama que alimenta el interés por los grandes problemas que el mundo y la vida nos proponen. Y no sólo ha divulgado estas cuestiones, según el punto de vista de mayor actualidad y mediante un claro conocimiento, sino que las ha ahondado conforme a perspectivas de seductora originalidad.

El primer antecedente atrae hacia su órbita una atención decisiva. ¿No es acaso el problema relativo a una filosofía de la persona el de más alto rango

en las preocupaciones contemporáneas? Para nosotros no cabe ninguna vacilación al respecto. Concedemos, pues, este privilegio a una cuestión de tanta magnitud, de cuya aclaración definitiva depende, en buena parte, el destino mismo de la filosofía. No ignoramos que las palabras han perdido hoy mucho de su valor intrínseco; que circulan en el tráfico espiritual huérfanas, a veces, de todo sentido y autoridad. Es lo que ocurre con la palabra *espíritu*. A su virtual acepción multívoca se agregan hoy algunas expresiones de intención negativa o desnaturalizadora. En idéntico caso, aunque con dificultades más concretas, se halla la palabra *persona*. Sin embargo, no hay que alarmarse demasiado. El hecho vivo, irreductible, que tales palabras expresan está ahí, ante nosotros, con su realidad. Está ahí reclamando una comprensión definitiva. Incluso la filosofía vive atenta a una suprema inteligencia de su ser eterno, verdadero. También ella espera al “hijo pródigo” que le revele su última y radical esencia. Este hijo pródigo se llama metafísica. Resueltamente, el orden espiritual de nuestro tiempo reclama una fundamentación metafísica. Por todo esto Romero tiene razón al acomodar sus consideraciones fundamentales sobre una filosofía de la persona a la exigencia que se acaba de exponer. Inicia, así, la marcha hacia la conquista de un territorio con límites todavía imprecisos. Límites que se irán perfilando a medida que la conciencia filosófica gane altura, densidad y rigor.

Filosofía de la persona es una obra henchida de sugerencias apasionantes. La integran varios ensayos de dilatada significación. Y en todos ellos el problema capital es desarrollado siguiendo vastos lineamientos, que responden a su naturaleza estricta. Pero es, sobre todo, en el primer capítulo donde encuentra cumplida realización. Romero comienza por destacar que el dualismo entre psique y espíritu conviene al de individuo y persona, al mismo tiempo que refleja la “ambigua condición, en la que un polo afirma la individualidad empírica y la contingencia vital, y el otro la voluntad de valor y de absoluto”. El espíritu se constituye sobre la psique, es trascendente a ella y ejerce una función de “comando”. Representa, como ya lo había señalado Max Scheler, la forma más alta —la más compleja, por lo tanto— de la realidad temporal; el último momento de la serie real que progresa desde la materia inerte, a través de la vida y el alma, hasta el ser autónomo vuelto siempre hacia un mundo de validez incondicionada. Su virtud suprema es la capacidad de determinarse absolutamente, de

descubrir y reconocer objetividades: el ser en sí, el absoluto valer. Es trascendencia pura hacia el ser y el valer, un ponerse objetivamente en lo que es y en lo que vale. Es privativo de la persona como la psique es propia del individuo. La persona es el centro del espíritu, el "individuo espiritual". No es una substancia, un ente del que los actos espirituales emanen: es "actividad, actualidad pura". Y voluntad determinante de tales actos. Y, si se quiere, pasión que vibra en el interior del acto espiritual. El individuo es el "rostro", se rige por el módulo de la apetencia natural, orgánica, subjetiva; la persona es la "máscara", se orienta por un módulo estable de instancias objetivas.

Según Romero, cuatro notas definen la esencia de la persona: la unidad, la voluntad, el carácter programático y la eticidad. La unidad se actualiza, se afirma como "deber de conciencia" y "deber de conducta". Ambos deberes son formas de la autoposición, del autodomínio de la persona en la esfera intelectual y en la esfera ética. Constituyen dos imperativos por cuya virtud la persona alcanza plena conciencia de sí —conciencia que se extiende hasta la totalidad del mundo— y plena responsabilidad en el obrar, plena afirmación de sí misma en cada uno de sus actos o, también, conciencia de sí como el valor más alto. En un caso: postrera unidad del saber infinito; en otro caso: unidad de nuestro ser personal, *toda* la persona en cada acto *suyo*. Voluntad de unidad, diríamos. Porque la esencia de la persona es de índole volitiva. Y su voluntad se enlaza con el carácter programático y la eticidad. El espíritu aspira al limpio reconocimiento de los valores y la persona los afirma o los realiza de acuerdo a su dignidad jerárquica. Con ello actualiza un "programa", deviene ella misma el "papel que desempeñamos, una conducta delineada de antemano, una sucesión de actitudes previstas o previsibles". Es la "máscara" a través de la cual irradian su resplandor los valores como resonaba la voz de los dioses en la tragedia antigua. De este modo, "la actitud espiritual se resuelve en un haz de actos espirituales" y su estructura viva y unitaria —la persona— es la voluntad de realizar tales actos, la "decisión de realizarlos y, al mismo tiempo, de realizarlos según el valor". En la interna relación que este suceso implica, aparecen o se instalan los valores éticos. Pertenecen exclusivamente a la persona y mediante ellos la persona se articula con los demás valores. De ahí que sean valores intermediarios. Funcionan en todos los actos constitutivos de la persona: afirmamos o realizamos los valores éticos cuando "afirmamos o realizamos cualquier

valor, cuando nos ponemos de parte de ellos". Deciden a la persona por el valor más alto o la deciden por el valor frente a aquello que lo contradice. Son los celosos guardianes de un orden axiológico, la "norma" constante de un "preferir" objetivo ante la escala valiosa. Y humanizan el eterno vínculo establecido entre el hombre y el valor: "El foco de la persona es el permanente y apasionado "sí" a los valores que ante ella desfilan". Un "sí" animoso y ardiente, que permite clasificar las personas en tipos axiológicos y que presta sentido valioso a las concepciones del mundo.

La posición sustentada por Francisco Romero en este libro nos parece firme y decisiva. Representa, igualmente, la continuidad histórica de las dignas tradiciones filosóficas invocadas por el pensador mexicano en el debate que hemos recordado al principio; tradiciones que aseguran la máxima exigencia de la persona: la libertad. Exigencia que Romero resume en los siguientes términos: "Toda sociedad, todo Estado no tienen fin más alto que preservar y fomentar la personalidad creando el clima favorable. Y un ingrediente esencial en este clima en que la persona amanece, se desenvuelve y afianza, es la libertad. La libertad es indispensable a la persona, es su derecho primario, porque la persona no es sino la libre afirmación del valor. No hay persona sin afirmación del valor, pero esta afirmación no es personal si no es libre, si no surge espontánea de los senos de la persona".

SANTIAGO MONTSERRAT

JOSÉ FERRATER MORA: *Unamuno. Bosquejo de una filosofía* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1944). —

Ya el título es un acierto en este libro, y no debe referirse (como la modestia del autor supone) al apresurado abocetamiento de las ideas filosóficas de Unamuno, sino a la identificación de la figura del mismo Unamuno con sus propios sentires. Porque la grandeza de Unamuno no residió nunca en haber diseñado con los trazos firmes de un Kant o un Hegel la arquitectura recia de un sistema, mas en haber pasado su vida en la inacabable labor de esbozar su pensamiento.

A nadie puede ocurrírsele hablar de "unamunismo" o "unamunista": estas

palabras carecerían de todo significado; porque Unamuno es él, inseparable de su propia filosofía, del mismo modo que su filosofía sólo es concebible como viviente dentro de su propia personalidad.

Ya esa imposibilidad de maestrazgo, esa irritada actitud cáustica con que el mismo estilo de la prosa de Unamuno parece estar sacudiéndose los discípulos de encima, crea una dificultad casi insuperable para el que se acerca a su obra con el afán de coordinarla y hallarle un sentido de totalidad. Pues quien tal labor se propone, debe, mientras la realiza, adoptar la dócil actitud receptiva del discípulo si quiere captarla en todas sus profundidades.

Añádase a esto lo caótico de su filosofía, pero de un caos no anterior, sino posterior a la Creación. Trataré de explicarme: Antes de la Creación, en el Caos vagan en potencia todas las posibilidades: no existen certidumbres, ni por lo tanto incertidumbres. La Creación, al separar la luz de las tinieblas, es un acto de afirmación: es un Sí que proyecta una sombra ya desligada de su cuerpo, el No. Entre ambos polos, se entrecruzan sus líneas de fuerza que crean los infinitos "Quizás" con que los hombres nos nutrimos.

Unamuno, desesperado por su apetencia de orden, huye del caos inicial; pero detesta el compromiso de los "Quizás"; él quiere el Sí y el No; pero los quiere simultáneos, sin reducirlos dialécticamente a una síntesis, sino con su oposición enconada, con su lucha interna inacabable, él desea salvarlos juntos en un Sí-No que en definitiva se convierte en su propio sino. Y esto es ya una vuelta al caos. Pero a un caos terrible donde cada uno de sus elementos ha perdido su fluidez primaria, y conserva en cambio una rigidez impenetrable. Porque a Unamuno le chocaba el primitivo Caos, no por su carencia de sentido, sino por su ausencia de dramaticidad, resultante de la falta de lo individual. La creación parece ser para él el necesario pasaje para que lo individual, que en cierto modo supone la conciencia, ilumine las profundidades del caos, para que el caos se sepa. Y se sepa, y se desee inmortal. Es ése el sentido y el "Sentimiento trágico de la vida".

Moverse dentro de ese caos y hallarle la sustancia y la esencia, y moverse solo sin que el propio Unamuno le tienda una mano para ayudarlo en la empresa, antes bien descontando que se la esquivaría, receloso del acceso a su intimidad por parte de tan lúcida inteligencia, es lo que acaba de realizar Ferrater Mora en este libro.

Comienza por ubicarnos a Unamuno dentro de su generación y a ésta en el panorama hispánico y mundial, lo que no deja de tener un terrible sentido irónico, ya que aquel máximo de autenticidad individualista y personal aparece en definitiva necesitado de las circunstancias históricas y geográficas; es decir que lo individual aparece como sumido en la indiferenciación de lo temporal y de lo telúrico: el ansia de inmortalidad queda atada a lo cronológico: la eternidad a la hora.

De inmediato, en tres capítulos bullentes de apretada síntesis, capta los ideales —diferenciándolos acertadamente de las ideas— de Unamuno, no a la manera de quien hace un herbario, y menos aún un catálogo, sino como quien relaciona “in vivo” los elementos autónomos que en ese caos palpitan, pero respetando sus contradicciones internas, y a veces no tanto la contradicción cuanto la ley íntima e instantánea y desvinculada de su medio que anima a cada paradoja. En el primero de esos capítulos, en ritmo ascendente, estudia Ferrater Mora “El hombre de carne y hueso; La idea del mundo y la idea de Dios”.

En él nos confiesa: “Todo intento de clasificar a Unamuno en un sistema de ideas llevado a sus últimas consecuencias fracasa irremediabilmente, porque en él vemos alzarse el naturalismo contra el idealismo de la razón y el idealismo de la razón contra el materialismo pragmático. Unamuno no pretende ni siquiera casar la vida con la razón y la desesperación con la esperanza en ningún sistema donde al principio de la identidad suceda el de la armonía, sino perpetua guerra, contradicción sin fin, imposibilidad manifiesta de concordancia a no ser en la desgarrada incivilidad de su existencia. Tal es el único principio formal, si éste nombre puede dársele, que rige todo el pensamiento de Unamuno y que tiñe con su color violento cualquiera de los objetos a los cuales se aplique: al hombre ante todo, y a su patria, al mundo, a Dios”.

Y he aquí cómo, al explicarnos la imposibilidad de “clasificar” a Unamuno dentro de un sistema de ideas, Ferrater Mora nos descubre en esos contados renglones la raíz misma de esa imposibilidad. Y la incivilidad de la existencia responde a la iluminación del caos por la presencia del individuo, del “hombre de carne y hueso”. Precisamente al comienzo de este capítulo, cita Ferrater Mora estas palabras rezumantes del pensamiento de Unamuno: “La filosofía es un producto humano de cada filósofo y cada filósofo es un hombre de carne y hueso que se dirige a otros hombres de carne y hueso”.

“La carne y el hueso” tienen para Unamuno un valor fundamental, que para Ferrater Mora radica en el pragmatismo vitalista que lo anima. Esa carne y hueso, que si bien pensamos compendian la vida y la muerte (lo perecedero que es la vida y lo inmortal que es la muerte), ese continuo apostrofar a la “cochina lógica” que sólo sirve para atestiguar el caos, encierran la necesidad de aferrarse a una realidad mínima, pero segura del propio cuerpo, fuera del cual se agazapa la simple extensión, y dentro del cual acecha la abstracción desvitalizadora. “La carne y el hueso” adquieren así el carácter de receptáculos y salvadores de la realidad, y por eso Unamuno reclama una inmortalidad de “bulto” y es fervoroso creyente del dogma católico de la resurrección de la carne, a la que por su parte y para no dejar lugar a dudas, añadiría también la resurrección del hueso.

En el segundo capítulo, analiza Ferrater Mora los temas de “La Inmortalidad, la Tragedia del cristianismo y la Idea de la historia”. Aquí también pueden citarse palabras compendiadoras en su brevedad, cuya riqueza expresiva encierran ensayos enteros del autor estudiado. Dice Ferrater Mora: “La inmortalidad con que Unamuno sueña no es la supervivencia del alma entendida como un imposible ni la victoria biológica sobre el envejecimiento y la muerte, ni siquiera la resurrección de los muertos en tanto que resurgir de un cuerpo espiritual purificado y rejuvenecido. La inmortalidad por la cual se afana es la inmortalidad de la plenitud: resurrección y victoria sobre la muerte, pero nunca definitiva, pues la última derrota de la muerte es también la derrota de la vida misma, la desaparición de lo eterno y del combate por lo eterno”.

En eso, Unamuno fué de una inflexible lógica, pese a su calificación de “cochina lógica”, pues la vida a que aspiraba implicaba lo problemático, y la vida eterna supone, fatalmente, la eternidad de los problemas indisolubles, es decir, la permanencia de la conciencia individual en el caos en definitiva inordenable. Pero un caos, eso sí, fenoménico, de entidades palpables y audibles que correspondan a la total persona de carne y hueso.

Subraya muy acertadamente Ferrater Mora, que “el pensamiento de Unamuno es en este aspecto una filosofía, además de una religión y de una poética de la inmortalidad”. ¿No cabría acaso una fusión de esas tres actividades: filosofía, religión y poética, en una sola: Mística? Pero una mística de eterna acción; una mística que tiende no al cielo, sino al Purgatorio eterno.

Agudamente encara luego la posición de Unamuno frente al cristianismo. (Unamuno siempre estuvo “frente” a cada doctrina y sólo “dentro” del ser individual aislado e imparticipable de Miguel de Unamuno). Define cómo la cristiandad no fué entendida, para él, cómo una adhesión a los principios de una comunidad o sociedad cristiana, “sino su sentirse vivir y morir en Cristo, su sentirse, sobre todo, en Cristo agonizar”.

En el tercer capítulo estudia “El idealismo de los ideales, ideal hispánico de Europa y el quijotismo”. Comienza oponiendo el idealismo de los ideales al idealismo de las ideas, más inclinado hacia lo vital el primero y hacia lo intelectual el segundo: la obra de Unamuno, aparece, según Ferrater Mora, nutrida exclusivamente del idealismo de los ideales. Ahora bien, el ideal hispánico de Unamuno, la España que le dolía a don Miguel, aparece también agónica, también caótica e impregnada del “sentimiento trágico de la vida”, y naturalmente Unamuno “propugna la hispanización de Europa”. ¿Y por qué no del mundo? Porque la hispanización, sería la “unamunización” del mundo. Pero cuidado con entender por ello la identificación con su ser, sino todo lo contrario: unamunizarse equivale a diferenciarse y luchar, a imponer el dominio de los ideales sobre el de las ideas, es decir, a lo que descubre en Don Quijote: “el enloquecimiento de pura madurez del espíritu”.

“Por eso —otra vez son palabras de Ferrater Mora— al *Discurso del Método* se oponía ese discurso de la falta de método que es el *Quijote*” del que fluye la auténtica verdad, porque la verdad, según el mismo Unamuno, “es lo que hace vivir, no lo que hace pensar”.

A manera de apéndice, va incluido el capítulo final de este ardiente y clarividente libro —“La palabra y la obra literaria”—, donde nos presenta a la segunda como una consecuencia inevitable de la imposibilidad de llegar a todos los hombres con la palabra hablada, como una especie de incompleta compensación de las conversaciones vividas de hombre a hombre.

Termino la lectura de esta obra, en la que está compendiado, y sin desmonetizarse, todo el tesoro del sentir de Unamuno, con una extraña sensación entre admirativa y desengañada. ¿No es, pues, posible la intimidad absoluta con el caos, el desencuentro con el propio ser? ¿Siempre restará la posibilidad de que otra conciencia, desde afuera, unifique y explique cada estertor de la agonía, y resuelva cada desencuentro? Así Ferrater Mora, que comenzó reconociendo

la vanidad del intento de ordenar en un sistema las ideas de Unamuno (con su labor en la que puso algo más que respeto: amor), terminó por configurar lo que parecía inabarcable, por hallar el sentido recóndito donde su expresión encuentra una unidad final. Es muy verosímil que si Unamuno hubiera alcanzado a conocer este libro no se lo perdonaría nunca a Ferrater Mora, en lo cual reside su mérito y su justificación: la justificación y el mérito de ambos.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

IDEAS Y CREENCIAS DE ANTONIO MACHADO

Viviré todo lo que quiera...

UNAMUNO

La conducta de Juan de Mairena, quiero decir de Antonio Machado, revela una lucha del hombre consigo mismo, tendiendo a la certidumbre de su puesto en lo presente y a la perfección de la vida por venir. Lucha, en verdad, por precisar sus preguntas vitales y por llegar a la esencia de respuestas conscientes, para que la sociedad ascienda de un estadio genérico a un estadio ideal, de lo *homogéneo* a lo *homólogo*. Por eso, en los libros de Juan de Mairena se manifiestan las igualaciones según el justo término de Scheler, las igualaciones logrables: “la relativa igualación entre la juventud y la madurez, en el sentido de la valoración de sus actitudes espirituales, y la igualación de las modalidades nacionales, y las aportaciones espirituales y civilizadoras de los pueblos al acervo de la cultura y la civilización humana”. Otro espíritu singular, el de Unamuno, agudizó su inteligencia para marcar la realidad creadora de esos propósitos. Machado, voz y canto —en prosa y en verso— creyó asimismo en la necesidad de precisión del espíritu, para sumarse a la comunidad y enfrentar las edades históricas. Era la creencia de un hombre plenario, de un “*todo-hombre*”.

En las primeras páginas de la obra que viene pensando desde hace mucho, Ortega y Gasset distingue las características de las *ideas* y de las *creencias*, y el

valor de ellas para vertebrar un sujeto espiritual. “Vivir es tener que habérselas con algo —con el mundo y consigo mismo— dice el buen filósofo y escritor. Mas ese mundo y ese “sí mismo” con que el hombre se encuentra le aparecen ya bajo la especie de una interpretación sobre el mundo y sobre sí mismo. Estas ideas básicas que llamo “creencias” —agrega Ortega— constituyen el continente de nuestra vida y por ello no tiene el carácter de contenidos particulares dentro de ésta. Cabe decir que no son ideas que tenemos, sino ideas que somos. Con las creencias no hacemos nada, sino que simplemente estamos en ellas. Precisamente lo que no nos pasa jamás con nuestras ocurrencias (para el autor, vale decir “ideas”). El lenguaje vulgar ha inventado certeramente la expresión *estar en la creencia*. En efecto, en la creencia se está y la ocurrencia se tiene y se sostiene. Pero la creencia es quien nos tiene y nos sostiene a nosotros”.

Las meditaciones de Juan de Mairena logran una difícil expresividad. “La idea aparece como resultado de nuestra ocupación intelectual, la creencia suele no ser formulada porque ya estamos en ella”. Juan de Mairena manifiesta su pensamiento, en cambio, de acuerdo a su fervor por la creencia a la cual subordina la idea. Ello se origina, sin duda, por las distintas perspectivas que ocasionan una u otra y dejan sospechar, a la vez, que los juicios de Mairena no resultan de una *ocupación* intelectual y sí de la *actividad* de un método psíquico, como es la introspección. El filósofo sevillano tiende a reducir las concepciones del espíritu a su más estricta esencia y por eso se encuentra en sus libros una continua expresión de lo que cree, aunque, por otro lado, no desatiende sus ideas. Éstas se encuentran dichas en un lenguaje anecdótico o sugestivo y corresponden al motivo ocasional del diálogo. La calidad de tales ideas —*exangües*, pueden ser llamadas si sabemos lo que Machado considera vívido— están determinadas por el ingenio, aunque también son útiles a la manifestación de actitud que significa la obra. Pero son sus creencias, aquellas que exaltan su sinceridad y su esperanza en quienes le escuchan, son ésas las que contienen el propósito del pensador: una tendida y humana ofrenda de creencias cuyo sentido procede de una creencia superior, más alta, la de la semejanza de los hombres. Machado no podía eludir, entonces, las circunstancias inmediatas a su propio estar, y afronta dos razones previsibles en un sentimiento así: su época histórica y su pueblo.

Hacia ellos, para ellos, Mairena expone y medita acerca de sus creencias y,

en lo fundamentale, este anhelo por *ex-ponerse espiritualmente*, por objetivarse para que su conducta ejemplifique lo conveniente a otros seres, importa más todavía que la realidad intelectual de su pensamiento. Para ello, rehace cuidadosamente el conocimiento de sí mismo queriendo que sus palabras vengan desde la hondura más fecunda. “Sería conveniente —habla Mairena— que el hombre más o menos occidental de nuestros días, ese hombre al margen de todas las iglesias —o incluido sin fe en alguna de ellas—, que ha vuelto la espalda a determinados dogmas, intentase una profunda investigación de sus creencias últimas. Porque todos —sin excluir a los herejes, coleccionistas de excomuniones, etc.— creemos en algo, y es este algo, al fin de cuentas, lo que pudiera explicar el sentido total de nuestra conducta. Sin una pura investigación de las creencias, que sólo puede encomendarse a los escépticos propiamente dichos, carecemos de una norma medianamente segura para juzgar los hechos más esenciales de la historia”. Y por esta pura investigación de la creencia, concéntrica a su nítida visión del hombre, él declaraba el significado y la expansión de la idea: “La verdad es que las ideas no deben ser de nadie. Además —todo hay que decirlo— cuando profesamos nuestras ideas y las convertimos en opinión propia, ya tienen algo de prendas de uso personal y nos disgusta que otros las usen. Otrosí: las ideas profesadas como creencias son también gallos de pelea con espolones afilados. Y no es extraño que alguna vez se vuelvan contra nosotros con los espolones más afilados todavía. En suma, debemos ser indulgentes con el pensar más o menos gallináceo de nuestro vecino”. Poco después, y sin aire burlón, Mairena nos confía una creencia que lo esclarece: “el pensamiento filosófico se engendra ya en el diálogo amoroso, que supone la dignidad pensante de nuestro prójimo, ya en la pelea del hombre consigo mismo”. De aquí en adelante, ya se pueden distinguir las principales formas de las creencias de Mairena: su creencia en el sentimiento de la *vida*, de la *muerte*, en la *duda* y en la *juventud*. Cree en la vida fundada sobre el amor. “Si eliminamos de los Evangelios cuanto en ellos se contiene de escoria mosaica —dice— aparece clara la enseñanza de Cristo: “Sólo hay un Padre, padre de todos, que está en los cielos”. He aquí el objeto erótico trascendente, la idea cordial que funda para siempre la fraternidad humana. ¿Deberes filiales? Uno y no más: el amor de radio infinito hacia el padre de todos, cuya impronta —más o menos borrosa— llevamos todos en el alma. Por lo demás, sólo hay virtudes y deberes fraternos”. Pero esto implica

una valoración del sujeto que entrañará ese amor. Y el “profesor apócrifo” piensa en él y le indica la necesidad del sentimiento no con abstinencias sectarias, sino como “estética que conduce a la ética”: “Nosotros nos inclinamos a creer en la dignidad del hombre, y a pensar que es lo más noble en él, el más íntimo y potente resorte de su conducta — afirma Mairena. Porque esta misma desconfianza de su propio destino y esta incertidumbre de su pensamiento, de que carecen acaso otros animales, van en el hombre unidas a una voluntad de vivir que no es deseo de perseverar en su propio ser, sino más bien de mejorarlo. El hombre es el único animal que quiere salvarse, sin confiar para ello en el curso de la naturaleza. Todas las potencias de su espíritu —agrega— tienden a ello, se enderezan a este fin. El hombre quiere ser otro. He aquí lo específicamente humano. Aunque su propia lógica y natural sofística lo encierren en la más estrecha concepción solipsística, su mónoda solitaria no es nunca pensada como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro, paciente de una incurable alteridad”.

El hombre en cuya intimidad existe una esperanza de los deberes fraternos y de la dignidad individual, este hombre —creyente de la humanidad— piensa también la muerte y, aunque no opone a ella una actitud rebelde, la concierta dentro de un pensamiento *lógico* relacionado por igual a su unanimismo. A sus discípulos jóvenes, justamente por serlo, Mairena evita el tema de la muerte pero cuando medita en torno a él y a un motivo inmediato, “la angustia”, acerca su pensamiento al del Rector de Salamanca —“el pensador vasco es un español antisenequista y, por de contado, tan español como el cordobés”—, hablando así: “La angustia es, en verdad, un sentimiento complicado con la totalidad de la existencia humana y con su esencial desamparo frente a lo infinito, impenetrable y opaco. Es la existencia humana limitada, finita, humillada, pero total lo que surge en nuestra conciencia con la angustia ante la muerte. No es, pues, según Heidegger, la muerte un accidente ocurrido en nuestra existencia mundana, es la existencia en sí misma en trance de alcanzar su propio acabamiento. Por una vez intenta un filósofo darnos un cierto consuelo del morir con la muerte misma, como si dijéramos con su esencia lógica, al margen de toda promesa de reposo o de vida mejor. Porque es la interpretación existencial de la muerte —la muerte como un límite, nada en sí mismo— de donde hemos de sacar ánimo para afrontar

la decisión resignada de morir, y la no menos paradójica libertad para la muerte". Por este lado de su pensamiento, Mairena cree, como Unamuno, que nuestro modo de comprender o de no comprender el mundo y la vida, brota de nuestro sentimiento respecto a la vida misma" y, como el autor de *La agonía del cristianismo*, en la raíz suprema de ese sentimiento encuentra lo trágico. Dentro de este ámbito, ha pensado antes en la vida con una razón de *proximidad*, realizable por medio del espíritu. En cuanto al límite, la muerte, y su antesala, la angustia, Mairena las piensa sólo en cumplimiento de la complejidad vital y como evidencia más absoluta de la vida. Finalmente, esta *concepción sentimental* tiene su *igualdad intelectual* en la *duda* proclamada por Mairena. Sobre el carácter autóctono de ella, explica Ortega: "La duda, la verdadera, la que no es simplemente metódica ni intelectual, es un modo de la creencia y pertenece al mismo estrato que ésta en la arquitectura de la vida. También en la duda se está". Una vez bien definida, Ortega y Gasset pasa a caracterizarla: "La duda nos pone delante de una realidad — dice. Realidad tan realidad como la fundada en la creencia, pero que es ella ambigua, bicéfala, inestable, frente a la cual no sabemos a qué atenernos ni qué hacer". Machado, por el contrario, resuelve la inacción expuesta por Ortega con el ímpetu de su fe en el destino humano. Mientras Ortega detalla la duda colocando frente a ella al ser en un gesto extático, Machado niega esa actitud y dice: "Claro es que la duda que yo os aconsejo, no es la duda metódica a que aluden los filósofos recordando a Descartes. Una duda metódica será siempre pura *contradictio in adjecto*. Porque el que tiene un método, o cree tenerlo, tiene o cree tener un camino que conduce a alguna verdad, que es precisamente lo necesario para no dudar. Cuando leáis la obra de Descartes, el padre mayor de la filosofía moderna —habla Mairena— veréis cómo es la duda lo que no aparece en ella en ninguna parte. Descartes es fe madura en la ciencia matemática, sin la cual es casi seguro que no habría nunca filosofado. Y en verdad que nadie ha pensado en colocar a Descartes entre los escépticos. Pero yo no os aconsejo la duda a la manera de los filósofos, ni siquiera de los escépticos propiamente dichos, sino la duda poética, que es duda humana, de hombre solitario y descaminado entre caminos. Entre caminos que no conducen a ninguna parte". Esta comparación final, de perfil poético a primera vista, es, no obstante, austera-mente lógica, porque si la subordinación del fin es negativa —"a ninguna parte"—, la determinación de los términos no solamente es afirmativa, sino también de

sentido activo. “Estar entre caminos que no conducen a ninguna parte” es *estar* y *estar entre caminos que conducen*, aunque sea a ninguna parte.

Estas ideas y creencias, vistas sólo en su anatomía, nos permite vislumbrar el sentido de los libros de Juan de Mairena, de cuyo conocimiento surge una certeza de segura existencia, de potente taller que cumple su destino.

PEDRO LARRALDE

CRANE BRINTON: *Anatomía de la Revolución* (Fondo de Cultura Económica, México, 1943). —

Bajo condiciones de extraordinaria imprecisión metodológica y terminológica, Crane Brinton, profesor de la Universidad de Harvard, realiza un estudio comparativo de las revoluciones inglesa de 1640, norteamericana, francesa y rusa, cuyas analogías le consienten inducir algunas regularidades a través de un principio de sistematización cuya insuficiencia reconoce, sin embargo. El profesor Brinton adopta como esquema conceptual una metáfora extraída de la patología, y a la que sólo pide servicios de comodidad: la metáfora de la fiebre. Sobre este esquema organiza un equipo de conceptos del que, en forma sinóptica, extraemos aquí los principales:

Antiguo régimen. Alude este concepto a la época inmediatamente anterior a la Revolución. Sus condiciones son difíciles de precisar por anticipado, pues los peculiares síntomas que preceden a la Revolución no se dejan aislar del desorden que parece “endémico en todas las sociedades, y sin duda alguna en nuestra sociedad occidental”. Se trata de un complejo de variables, entre las que deben distinguirse: a) dificultades financieras del gobierno en sociedades económicamente progresistas, donde ciertos grupos sienten la política gubernamental como contraria a sus particulares intereses. A esto se une la general ineficacia del aparato gubernativo, que, no obstante, procura “modernizarse”; b) la deserción de los intelectuales, con carácter de fenómeno general, hacia un mundo distinto y mejor que el del corrompido “antiguo régimen”; y c) antagonismos de clase, en un sentido más complejo del que suelen entenderse. La clase dirigente ha

llegado a ser incapaz de cumplir su misión, y entre un número importante e influyente de sus miembros se empieza a creer que detenta el poder de modo injusto. Mientras tanto, las clases inmediatas sienten hacia ella una hostilidad superior a la normal. Esta tensión alcanza su ápice cuando una clase ha conseguido la riqueza, pero encuentra cerrado el acceso a las posiciones de un poder político franco y evidente.

Primera fase de la Revolución. La distinción de dos fases en el proceso revolucionario propiamente dicho corresponde al predominio de dos tipos de revolucionarios: los moderados y los extremistas. En la primera fase se producen regularmente los siguientes momentos: *a)* crecimiento de las manifestaciones de oposición contra el régimen, e insuficiente reacción por parte de éste; *b)* el paso a la acción concreta se cumple bajo la forma de motín contra un impuesto impopular; *c)* tiene lugar entonces la escisión del cuerpo social en dos partidos opuestos: el del antiguo régimen y el de la revolución, triunfando este último al final de la primer etapa. Ambos partidos interpretan la revolución, respectivamente, como resultado espontáneo de las circunstancias y como fruto de una conspiración oscura. La verdad es una combinación de los dos factores; *d)* producida la acción ilegal, las autoridades responden con el empleo *deficiente* de la fuerza; y *e)* el triunfo de la revolución sólo se cumple cuando cuenta a su favor con un predominio eficaz de la fuerza armada.

Tipos de revolucionarios. Los *clisés* o imágenes convencionales, denigratorias y apologéticas, cumplen una función social, pero no responden a la realidad. Los revolucionarios no pertenecen, en general, ni a las clases ínfimas de la población, ni a la generación joven, sino a una posición media, más bien elevada, y a la edad de la madurez. En cuanto al grupo de los dirigentes, comprende hombres de casi todos los sectores sociales y económicos. Su extracción media es poco más o menos igual a la del resto de los revolucionarios. Se pueden distinguir, de entre éstos, los siguientes tipos: *a)* el caballero-revolucionario: obra en una dirección revolucionaria por incapacidad para hacerse valer en las actividades que honra su clase, por idealismo sincero, y por cálculo sobre el triunfo de la revolución; *b)* resentidos por su fracaso en la sociedad anterior o, simplemente, hombres sensatos que no hallaron en ella su oportunidad; *c)* criminales sádicos; *d)* psicologías agresivas y díscolas; y *e)* idealistas: hombres que defienden patrones muy elevados de la conducta humana.

Segunda fase de la revolución. Las dos fases de la revolución corresponden a dos tipos generales de revolucionarios: los moderados y los extremistas, que actúan dentro del mecanismo de la “soberanía dual”. Esta dualidad de poderes durante la primera fase de la revolución reviste carácter institucional tanto como de proceso, y puede describirse de esta manera: el gobierno revolucionario legal tiene tras de sí un gobierno *rival* (no opositor), mejor compuesto y mejor obedecido que él mismo, constituido por la antigua estructura revolucionaria que es ocupada por los extremistas al alojarse los moderados en la estructura oficial. La debilidad de los últimos es orgánica: nace de la mecánica misma de la revolución, por efecto de su posición en ella. El gobierno ilegal se vuelve contra el gobierno legal al que ha estado espoleando y socavando, mediante el golpe de Estado, que desplaza a los moderados y lleva al gobierno a los extremistas. El grupo de éstos es reducido y coherente; actúan con un espíritu religioso, cuya intransigencia los impulsa a operar continuas purgas en su seno. Lo que determina su éxito, de entre el conjunto de lunáticos que encuentran fugaz oportunidad en la situación revolucionaria, es su realismo, puesto al servicio de su ideal profético.

El Terror. Entre la asunción del gobierno por los extremistas y el terror, se produce regularmente una breve pausa. En seguida se ejerce una dictadura centralizadora, bajo la suprema autoridad de un comité (pese al poder efectivo de hombres como Cromwell, Robespierre o Lenin), y a través de una burocracia improvisada, de tribunales especiales y de una policía revolucionaria. El Terror tiene un carácter difusivo, producido por la politización del conjunto de las actividades humanas, con las tensiones de ahí derivadas. Uno de los fenómenos en que se manifiesta esta politización es en el cambio de los nombres. Tensiones tales dan lugar a la fatiga del “extraño”, es decir, de aquella parte de la población que no participa en el proceso revolucionario, y que cada vez se siente más cansada de la actividad a que se la somete. En cambio, el ortodoxo permanece hasta el fin acentuando las presiones para realizar su programa ideal: Terror e imperio de la virtud van juntos, dominando durante aquél una implacable tónica de ascetismo.

Las causas del Terror, combinadas en la práctica, son numerosas, pudiendo distinguirse bien estas siete: 1, el hábito de violencia contraído en los disturbios preparatorios; 2, las exigencias de la guerra exterior y civil; 3, la tosquedad

e inexperiencia del nuevo aparato administrativo, que funciona mal; 4, dificultades económicas y de aprovisionamiento, que vienen a aumentar las tensiones; 5, la agudización de la lucha de clases; 6, el carácter “doctrinario” de los gobernantes: no son hombres formados para las soluciones intermedias; y 7, la “fe religiosa”, con su correspondiente imperio de la virtud.

Terminador. Representa el período de remisión de la fiebre revolucionaria. Se inicia con un período de estabilización, tras haber reprimido a los terroristas, aplicándoles sus propios métodos. Aparece la figura de un “tirano”. Se produce una amnistía progresiva, hasta llegarse a la Restauración. Tiene lugar el retorno a la Iglesia. Y, habiéndose extinguido la exaltación del ideal, se manifiesta una sed de placeres y una general búsqueda del goce, con la consecuencia de una gran disolución en las costumbres.

Resultados. Hecho el balance del proceso revolucionario se advierte que el cambio operado en la realidad no es tan intenso como durante él se pudo pensar; está reducido a alteraciones importantes en algunas instituciones, leyes y costumbres humanas, siendo de menor entidad las reformas en la vida social...

El libro del profesor Brinton significa una sistematización apreciable en este campo, y desde tal punto de vista debe ser considerado como una positiva aportación, tanto más meritoria, cuanto que es consciente de sus limitaciones.

FRANCISCO AYALA

ENSAYO, POESÍA

GUILLERMO DE TORRE: *La aventura y el orden.* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1943). —

La aventura, el orden. Guillermo de Torre ha sido siempre un aventurero. Todos recordamos su múltiple beligerancia ultraísta de postguerra: el manifiesto de 1920; *Hélices*, su libro de poemas de 1923, reconocido por Díaz Plaja como el exponente más puro del entusiasmo vanguardista de ese momento; su acometivo y abigarrado primer libro de crítica, *Literaturas europeas de vanguardia*, publicado en 1925.

La vida corrió. “Guerras, desplazamientos, cambios de continentes...” enumeró el autor, al anunciar la publicación de *La aventura y el orden*. El ímpetu lírico de Guillermo de Torre se concentró en la crítica; fué llamado a la severa responsabilidad de dirigir publicaciones de una gran editorial. Y entonces le fué indispensable el orden. Éste es el conflicto espiritual de Guillermo de Torre, que se refleja íntegramente en *La aventura y el orden*, primer y bautismal ensayo del libro que comentamos. Este ensayo, pues, interesa por igual como intención estética constructiva y como expresión de una etapa en la evolución de su autor, que podría tal vez definirse con las palabras que él mismo emplea: “momento de rigor autocrítico, de crisis en la muda, umbral de madurez. Sólo podrá salvarse de la pendulación extrema... y hacerle entrever la ruta verdadera, el acompañamiento de una virtud complementaria a ese crecimiento: la serenidad”.

Ahora bien, ¿cuáles son las características de esta etapa? El autor lo dice: “vago y resbaladizo momento psicológico, difícil de caracterizar con palabras precisas”. Estas cualidades de vaguedad, resbalosidad y dificultad de caracterización son las que impregnan ligeramente este primer ensayo. En él, siguiendo pensamientos ya fragmentariamente adelantados por otros autores, y más concretados por Apollinaire en un poema de *Calligrammes*, Guillermo de Torre trata de individualizar en la aventura y el orden los dos principios que impulsan a través de los tiempos la marcha de las artes. El lector cree adivinar, detrás de estas nuevas denominaciones, las más antiguas y cargadas de acepciones de romanticismo y clasicismo. En efecto, a poco andar aparecen estas palabras en el texto. Estamos con Guillermo de Torre cuando concibe la aventura y el orden, no como términos antitéticos, sino como complementarios y mutuamente necesarios, concordando en esto con Herbert Read, quien sostiene que el clasicismo y el romanticismo sólo representan tipos de acción y reacción. Por otra parte, es éste otro modo de enunciar el axioma del ritmo de Gebhardt. Durante todo el desenvolvimiento del tema, Torre no puede con su viejo amor a la aventura, y tiende continuamente a ponerse de su parte. Su buen sentido lo conduce, empero, a reconocer lo aventurero del orden y lo ordenado de la aventura y arribar a la final unificación: “la elipse-serpiente, tras dibujar meandros de sesgo contrario, termina por enrolarse en el sitio donde empezó y se muerde la cola”.

Concentrando su atención en el siglo XX, tan querido por él, cree de Torre que el amor a la revolución perpetua en literatura —que nació con el simbolismo

y llegó a su cumbre en el período de postguerra— ha caducado en estos últimos tiempos. Y explica este fenómeno, siguiendo a Thibaudet, mediante una supuesta traslación del plano literario al político: “ya no hay más revoluciones literarias, no hay más que literatos revolucionarios”. Se nos ocurre en favor de esta teoría el ejemplo de un Neruda que, al pasar de la revolución literaria (*Residencia en la tierra*) a la literatura revolucionaria (*Canto a Stalingrado*, por ejemplo), se ha pasado del bando —literario— de la aventura al de un orden que, comparado con su antiguo afán aventurero, podríamos calificar —literariamente— de casi reaccionario. Sin embargo, nos cuesta aceptar íntegramente esta explicación. No se ve por qué el ímpetu revolucionario de los hombres dentro de un determinado plano —el social— ha de perjudicar la vitalidad de otro plano totalmente distinto —el estético—. Podría aceptarse, eso sí, ante la gravedad del momento político-social, la inactualidad del aparato exterior de las revoluciones literarias (*Hernani*, manifiestos, distintivos, tertulias y demás diversiones extraliterarias). El mismo Torre parece plegarse a estas ideas cuando dice, más adelante: “la resaca de las marejadas políticas, el embate de las sacudidas bélicas que el mundo soporta, repercute muy escasamente en el plano del arte, aunque otra cosa estemos dispuestos a creer por impresionabilidad o por pereza”.

Después de este ensayo que hemos glosado levemente, el libro comprende cuatro partes más: “Tríptico del sacrificio”, “La gran aventura estética de nuestro tiempo”, “Los poetas y su mundo” y “Silva de varia lección”. En todas ellas, Guillermo de Torre se lanza sobre los temas con apasionamiento, con un impulso vital que se trasmite al lector. Es un entusiasmo por el arte, por la literatura, por la revolución literaria perpetua, por todo credo o arte en “status nascens”. Y, lo que es más simpático, por América. Este amor por la tierra que no es la de su nacimiento se manifiesta con especial fervor cuando trata de sus poetas: Herrera y Reissig, Supervielle.

“Tríptico del sacrificio” (Unamuno, García Lorca, Machado) es aquella parte del libro donde más se mezcla la pasión política con la literaria. Digo, deliberada y químicamente, que se mezcla, pues no se combina. Torre tiene una definida actitud en el campo político, y la proclama; pero tiene la honradez de no imbricarla con su actitud literaria. Sus afirmaciones estéticas son estéticas; sus afirmaciones políticas —sobre las cuales no abre juicio esta noticia bibliográfica—

son políticas. Esta actitud sin ambages se demuestra a cada momento con magníficas imparcialidades. Véase un solo ejemplo: comentando algunas indignaciones de Unamuno ante la revolución española, Guillermo de Torre, republicano, se pregunta y se responde: “¿acaso Unamuno, de haberle sorprendido la revuelta en Madrid, en el campo del gobierno de la República, no se hubiera rebelado asimismo contra él, indignado ante otros desafueros? Probablemente sí —estamos obligados a contestar con toda sinceridad”. Instalando ahora la cuestión en un campo exclusivamente estético, es evidente la simpatía de Guillermo de Torre por el arte puro, manifestada particularmente en su gran amor por el cubismo: “el gran poeta —dice— tiende siempre a situar las cosas en un limbo último, sin distancia ni tiempo”. Cuanto más, acepta de Torre la actitud intermedia de la poesía nunista: “una poesía sin intenciones fuera de sí misma, libre de acento tendencioso, pero claramente centrada en los motivos más urgentes del tiempo”.

“La gran aventura estética de nuestro tiempo” —el cubismo— es, conjuntamente con su retrato de García Lorca —hombre y poesía—, la más clara expresión del método afectivo, amoroso, que Torre emplea para abatir un tema estético. Tiende a proporcionar a sus lectores la historia completa de las reacciones de su espíritu ante un problema dado, sin eludir la anécdota ni los capítulos de autobiografía que sean necesarios.

En “Los poetas y su mundo”, por fin, se compaginan con evidente unidad los prólogos del autor a los diversos volúmenes de su colección “La pajarita de papel”. Informativa, viviente, siempre original y audaz, esta sección integra, con las otras, un libro de aquellos que pueden considerarse indispensables para el conocimiento de la literatura de este siglo, y que, para honra nuestra, no es el único de ese alcance que ha aparecido en la Argentina en los últimos años.

La bibliografía que maneja de Torre, expresada con sobriedad, coincide en muchos casos con libros publicados por la editorial Losada, seguramente a instancias del autor, que es su asesor literario. Nada más natural ni más plausible: llevar los libros que se quieren al campo editorial, cuando se puede hacerlo, es obra que demuestra integridad intelectual y fidelidad con las propias ideas. Pensamos que esa bibliografía es la que ha manejado y maneja gran parte de la juventud argentina de este momento. Pensamos por qué sutiles y a veces anóni

mos medios suele estar en manos de algunos hombres, de un hombre, colorear regiones más o menos extensas y profundas de la inquietud espiritual de un país. El más inmediato y poderoso ejemplo es el de Ortega y Gasset desde la "Revista de Occidente" y su editorial. Por nuestra parte, nos alegramos de haber estado durante este último tiempo, en cierto modo, en manos de Guillermo de Torre.

CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO

JUVENAL ORTIZ SARALEGUI: *Las dos niñas*. (Editorial Losada, Buenos Aires, 1943). —

En este libro, en donde se ha llegado al conocimiento del difícil juego del oficio, hay además del sonido —río y campo del lenguaje— un ritmo interior que está más allá de las palabras y que pone en la obra del poeta un aliento mojado en la lluvia del destino y en la angustia de los días.

No es una manera de salirse de la vida, llegar al verso por jornadas de música, trayendo sobre los hombros gavillas de sueño. Ortiz Saralegui, cuando desde su *Rama Ardiente* canta al pueblo, como cuando ahora el afán del rumor perfecto le alcanza sus golondrinas y sus almendros, va siempre llevando su vigilia de hombre y su acendrado mensaje de poeta. No ignora que hay que estar en la palabra, ahondándola hasta dar con la luz de su clave, y que hay que echar a vuelo la campana de lo logrado, pero sabiendo arrancarle sonidos desde el destino del propio corazón.

Cantar es una de las maneras que exige el fantasma interior, para salir al aire y darnos su verdadero rostro. En nuestra voz, el fantasma abandona su disfraz e invade el espacio con su libre y verdadero rumor.

Dentro de esa niebla y del "solitario molino de su río", el poeta va creando su obra en la actualidad, sin dejar por eso de entregar su vida al soplo del mundo sin orillas que viene naciendo de la entraña de la dignidad de una nueva arquitectura humana y, por lo tanto, libre.

Porque en el verdadero poeta, como Juvenal Ortiz Saralegui, cantar es subir hacia la noche de fuego y de agua de la poesía; es venir desde los mares y la

tierra en que el hombre lucha, para decirnos su dolor y su impaciencia de mostrar la aún caliente paloma de su sangre.

Porque en estas horas en que sólo lo material impone su peligro y “todas las ganancias divinas están a punto de naufragar”, correr la aventura de un poema significará siempre una experiencia de herida y un temor de no tener sobre los hombros muy segura la cabeza.

Ir por la poesía es estar siempre dentro de una zona de peligro. Cantar los grandes problemas del mundo o los grandes problemas de la flor o la música, es pensar con el drama que se lleva dentro. Cuando Ortiz Saralegui levantaba en sus versos la amargura de los de abajo, e iba con su relámpago lírico iluminando la expresión humana del pueblo, no era más revolucionario que ahora. Como ayer, continúa cantando la tierra

“madre sin gemidos”

y el mismo dolor de antes, perdura actualmente en ese “llanto seco que sacudía la tarde”.

En *Las Dos Niñas* late la angustia por la niña que se fué, pero dulcificada por la presencia de la pequeña llama, que vuelve a aclarar su vida.

*“Llora la fuente un llanto renacido
al recordar su paso entre las flores”,*

pero ahí está la nueva flor, “con su mejilla suelta por el prado”, que llega con su júbilo a devolver la memoria de la niña callada.

*“Los mensajeros de tu sangre, un aire
llevarán a la niña silenciosa,
transfigurada en ti, oh niña viva,
ramo de muerte convertido en rosa”.*

Entre nuestros jóvenes escritores Juvenal Ortiz Saralegui es uno de los pocos que no se han contentado con saber andar bajo la gracia poética de la nueva sensibilidad. Después de *Línea del Alba*, libro que sirvió de pretexto para que

el ingenio anduviera bella y ágilmente por el verso, nos da el milagro de *Flor Cerrada* y ésta ya lograda y fervorosa ofrenda de *Las Dos Niñas*. Sale el poeta con firmes redes y anda por ríos clásicos, y así en sus sonetos luce el primor y la destreza de los maestros castellanos. Tal vez, a momentos, el perfil barroco de Góngora afine el blancor de su poema, pero si el lenguaje vive un resplandor del lírico cordobés, dentro, en la entraña del canto, está Castilla, no en la música de Fray Luis, sino en la sobria fragancia de Garcilaso.

Con este libro llega el poeta al culminamiento de su oficio, sirviéndose de sus ventajas para que el verso sea más natural y flúido. Ya el dolor y la razón del dominado instrumento le van abriendo un camino por donde el tiempo sostendrá este libro, levantándolo en pecho de memoria.

Montevideo, abril de 1944

JULIO J. CASAL

EDUARDO KELLER: *Poemas. Montmartre, 1924-1929*. (Edición del autor, Buenos Aires, 1943). —

Este libro, data. Aunque no llevase la fecha de su elaboración honradamente estampada (1924-1929) ni el subtítulo localizador, adivinaríamos su edad y su marco, sin necesidad de leerlo. Simplemente al advertir su formato, su disposición tipográfica de reminiscencia apolinairiana, al mirar los dibujos caligráficos del autor —imágenes evocadoras de un París apacible, remoto como otra vida—, al entrever alguno que otro verso con sonido de traducción. Libro con la atmósfera de ayer, de un pasado reciente, inverosímilmente lejano, pero que no debe ser abolido, antes al contrario, en cuya resurrección confiamos, pues ésta implica la de todo un mundo europeo.

La impresión en cierto —y laxo— modo fantasmal que este libro por sí mismo suscita se acrece al intentar rescatar de perdidos recuerdos el nombre del autor. ¿Eduardo Keller? Sin duda éste es aquel Eduardo Keller Sarmiento que firmaba poemas en las revistas ultraístas argentinas de hace casi cuatro lustros, el mismo cuyo perfil aparece ya en una antología expresiva de aquellos años (la *Exposición de la actual poesía argentina, 1922-1927* “organizada” por

Pedro Juan Vignale y César Tiempo). El anticipo de algún poema que allí se inserta y que ahora reaparece en las páginas del libro certifica la identidad del autor. Mas ¿por qué se ha quitado el segundo apellido de tan noble prosapia argentina, quedándose únicamente con el de oriundez germánica? Seguramente no será lícito sospechar ninguna inclinación de esta última índole en un poeta tan acentuadamente gálico, tan nostálgicamente parisiense.

Luego nos encontramos ante un poeta superviviente de otra época y ante un libro que hasta por sus características externas aludidas se sitúa en un pasado inmediato. Inclusive aparece como han aparecido siempre todos los libros primizos de poesía, por cuenta del autor. Infiérase de este simple rasgo su pureza y su desinterés, tan distintos del finalismo actual. Porque en este Buenos Aires singular, en este fantástico apogeo editorial que vivimos, se está dando ahora el caso insólito —no logrado siquiera en países de mayor densidad cultural— de que los libros de versos aparezcan publicados a cuenta y riesgo de editores.

Detenerse en estas características externas del libro de Eduardo Keller, filiarlo así, señalar su consiguiente anacronismo no implica desestimar el valor de su contenido. Más bien todo lo contrario. Pues ¿acaso habremos de reconocer únicamente como válidas en poesía las expresiones de la más reciente evolución, la nueva retórica preciosista, los alardes del verso regular? A guisa de modalidad epocal, de expresión provisional, tan legítimas son las aludidas como lo era en 1925 la manera que hoy resucita Eduardo Keller. Sin duda el agua ha pasado bajo los puentes; más grave aún: muchos puentes fueron volados. Pero ese género de lirismo marcó su huella y tiene ya un lugar en las antologías históricas. Y en su condición de libro fiel a las normas de aquellos días pocos le ganarán: concepción fragmentaria del poema, predominio casi absoluto de las imágenes visuales, ruptura de la ideación lógica, abundancia metafórica y un galicanismo en el espíritu y en la letra “par-dessus le marché” — diciéndolo con la expresión que le cuadra. Hasta el punto de que el autor por momentos parece pensar en francés, escribe en jerga epicena y se olvida de traducir muchas palabras. En esto sí, en esto Eduardo Keller es irremediabilmente anacrónico, sin posibilidad actual.

Quienes para evocar el espíritu de la poesía francesa caracterizado por libros, verbi gratia, como el *Vocabulaire* de Cocteau, *Les ardoises du toit* de Reverdy, *Le laboratoire central* de Max Jacob no tengan a mano tales obras —perdidas o dispersas hoy tantas bibliotecas— pueden acudir a los *Poemas* de Keller como a

un sucedáneo bastante eficaz. Contribuyen a esa evocación los dibujos aludidos, originales del propio autor, que resucitan con simplicidad caligráfica, y mayor precisión que las palabras, plazas, fachadas, rincones del París montmartrés, esto es, provinciano, y de los alrededores, lugares hoy de imposible cuando no de horrorosa figuración bajo el nazismo. ¿Inactual, desplazada ahora tal resurrección y el homenaje que implica? No; eso pensarán quienes profesan una elemental “filosofía extilista”, asociando los valores del espíritu a la suerte eventual de naciones declinantes o triunfantes. Pero una civilización, meramente una literatura, debiera poseer siempre fueros y prerrogativas de inmunidad.

GUILLERMO DE TORRE

T e a t r o

“ E L A D E F E S I O ”

El gran teatro español, reverdecido con el aporte, apenas apreciado, de Valle Inclán —el de los esperpentos— y con el de García Lorca, tan vivo y contagioso, tiene ahora un nuevo brote en la “fábula del amor y las viejas”, titulada *El adefesio*, con que Margarita Xirgu reapareció ante el público porteño. La obra de Rafael Alberti se impone al juicio de la crítica como una expresión de poderoso aliento dramático, en la que el alma española, desmesurada y desquiciada en fabulosas aventuras de bien y en inverosímiles limitaciones de vida, gravita sobre el ánimo del espectador como un sector indesvirtuable de la humanidad. Gorgo, Uva y Aulaga, tres viejas, diferenciadas tan sólo por el grado de intervención en la fábula, constituyen el núcleo dramático de la obra. Muerto Don Dino, Gorgo asume despóticamente el tutelaje de Altea, su sobrina, desplazando la autoridad de Ánimas, nodriza de la muchacha, sin protesta de aquélla. ¿Qué oscura razón nutre y yergue la torva voluntad de Gorgo para una tutela

que ordena vestir de negro a Altea y separarla del mundo? Aparentemente, un exacerbado sentimiento del honor, que puede mancillarse en el amor de la doncella por Cástor. Pero ¿puede ese sentimiento del honor explicar que Gorgo haya recortado las barbas de su finado hermano y se las haya puesto en la cara para mejor encarnar, —con más apariencia y gozo— la autoridad paterna inexistente? La actitud de Gorgo obedece, sin duda, a otras raíces. Algo secreto hay en ella que regula su desquiciada voluntad de custodia. Hacia el final de la fábula ella dirá que ha querido impedir la boda de Altea con Cástor, porque el mozo es también hijo del finado Don Dino y que por eso ha debido ordenar que se tramara la mentira de que el mancebo ha sido ahorcado, mentira que cuesta la vida a Altea, pues cuando Cástor llega en procura de su amada no encuentra sino el luto de su muerte.

La fábula de Rafael Alberti, que contiene caprichos goyescos y toques que recuerdan los esperpentos de Valle Inclán, carece de claridad en su concepción y en la naturaleza de sus personajes. Poco o nada importaría que lo que en ella sucede tenga o no verosimilitud y que pueda o no confrontarse con la realidad visible o externa, si los hechos pudieran explicarse por sí mismos, en el mundo imaginado por el poeta dramático. En la libertad inherente a la creación artística, en su independencia con respecto a cualquier noción previa de la realidad y de la verdad reside la máxima responsabilidad del creador. La verdadera creación artística tiene asimismo, es cierto, su prehistoria, pero su historia ha de ser más precisa que la nuestra. Podemos ignorar, como ignoramos, por qué Hamlet no mata al nuevo rey de Dinamarca, asesino de su padre, pero no podríamos perdonar a Shakespeare que nos dejase en la ignorancia de por qué la sombra de su padre pide venganza. Podemos dispensar a Alberti del crimen de Gorgo, pero no podemos dispensarlo de ignorar su móvil. Si es verdad que Gorgo sólo se ha propuesto evitar el incesto al “enterrar en vida” a Altea, Alberti debió presentar la acción de su obra con la necesaria transparencia para que ese designio apareciera sin turbiedad alguna. En tal caso, muchas cosas del drama, extraordinariamente bellas, como los versos de Gorgo ante el espejo, inducen a confusión y proyectan sombras sobre la índole de los sentimientos de la protagonista.

No creemos que las objeciones señaladas disminuyan la densidad poética y dramática de *El adefesio*. La belleza de una obra no siempre se resiente por la

oscuridad de su acción, y la fábula de Alberti lo demuestra. Todo lo que en la nueva producción del poeta de *Cal y canto* concierne a la forma, es singularmente bello y resplandece en la obra; lo que se relaciona, en cambio, con la emoción y la gracia humanas, permanece extático en lo íntimo de los personajes, no sólo, claro está, porque el móvil de Gorgo resulta impenetrable, sino, también, porque la naturaleza posible de sus sentimientos y de sus hechos son rechazados por la simpatía de los espectadores.

Margarita Xirgu, intérprete de calidad incomparable en nuestro idioma, interpretó el personaje de Gorgo imbuída de una extraña fuerza patética. Artista de raza, supo esta vez trocar la exquisitez y la suavidad, tantas veces alabadas en su arte, por una gravedad y una oscuridad de voz y gestos y ademanes de misterioso origen, como es realmente la personalidad de Gorgo. El público porteño le anticipó en una ovación —nunca escuchada entre nosotros— el tributo de admiración que merece.

Amelia de la Torre, Teresa León, Isabel Pradas, Edmundo Barbero y María Gañez tuvieron a su cargo los restantes personajes de la obra, rindiendo cada uno el máximo de sus condiciones en la labor que les tocara en suerte.

Ontañón realizó tres hermosas decoraciones para *El adefesio*.

SAMUEL EICHELBAUM

Í N D I C E

	Pág.
Cartas de Miguel de Unamuno	7
Autobiografía de Irene, por <i>Silvina Ocampo</i>	12
Dos entrevistas con Paul Valéry, por <i>Roger Lannes</i>	30
Oyendo a Mozart, por <i>Juan Gil-Albert</i>	39
Encrucijada. Fruto de las ruinas, por <i>Rosa Chacel</i>	41
Poema, por <i>Eduardo González Lanuza</i>	46
La sinagoga, por <i>Máximo José Kahn</i>	48
Las ideas de Rameau sobre el papel primordial de la armonía en la creación musical, por <i>Henri Gil-Marchex</i>	62

NOTAS

LOS LIBROS: Francisco Romero: "Filosofía de la persona", por <i>Santiago Montserrat</i>	76
José Ferrater Mora: "Unamuno. Bosquejo de una filo- sofía", por <i>Eduardo González Lanuza</i>	79
Ideas y creencias de Antonio Machado, por <i>Pedro Larralde</i>	84
Crane Brinton: "Anatomía de la Revolución", por <i>Fran- cisco Ayala</i>	89
Guillermo de Torre: "La aventura y el orden", por <i>César Fernández Moreno</i>	92
Juvenal Ortiz Saralegui: "Las dos niñas", por <i>Julio J. Casal</i>	96
Eduardo Keller: "Poemas. Montmartre. 1924-1929", por <i>Guillermo de Torre</i>	98
TEATRO: "El Adefesio", por <i>Samuel Eichelbaum</i>	100

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° 155598.
Título de marca N° 159.436.*

ESTE CIENTO DIECISIETE NÚMERO DE "SUR"
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA PRIMERO
DE JULIO DE MIL NOVECIENTOS
CUARENTA Y CUATRO EN LA
I M P R E N T A L Ó P E Z,
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REP. ARGENTINA.