

SUR

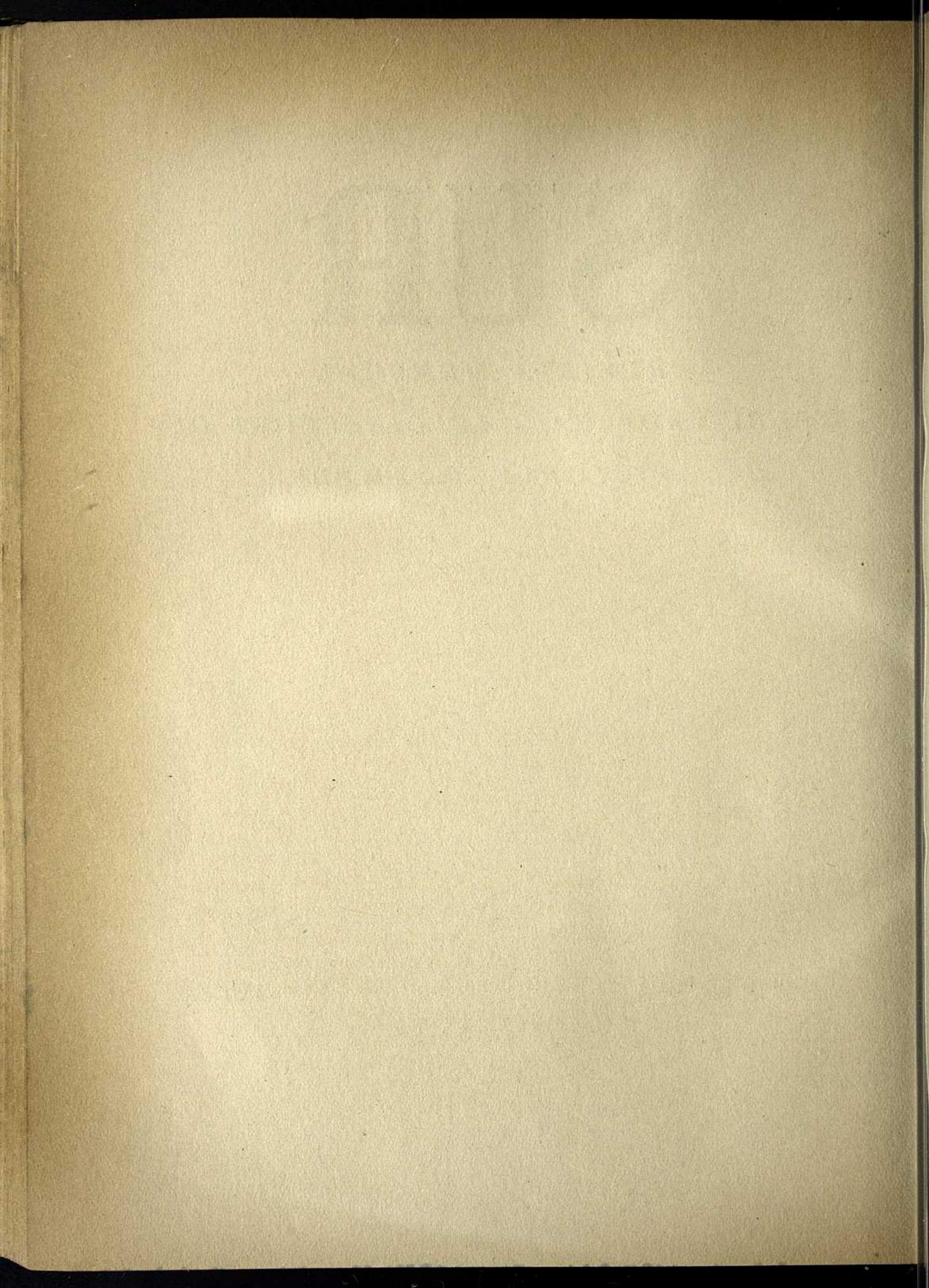
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

AGOSTO DE 1944

AÑO XIV

BUENOS AIRES



S U M A R I O

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

TRES VERSIONES DE JUDAS

J E A N G R E N I E R

EL INDIVIDUO Y LO ABSOLUTO

H E R B E R T R E A D

ARTE Y CRISIS

B A S I L I O U R I B E

*ESTROFAS CENTENARIAS PARA
HOLDERLIN*

M A R T A B R U N E T

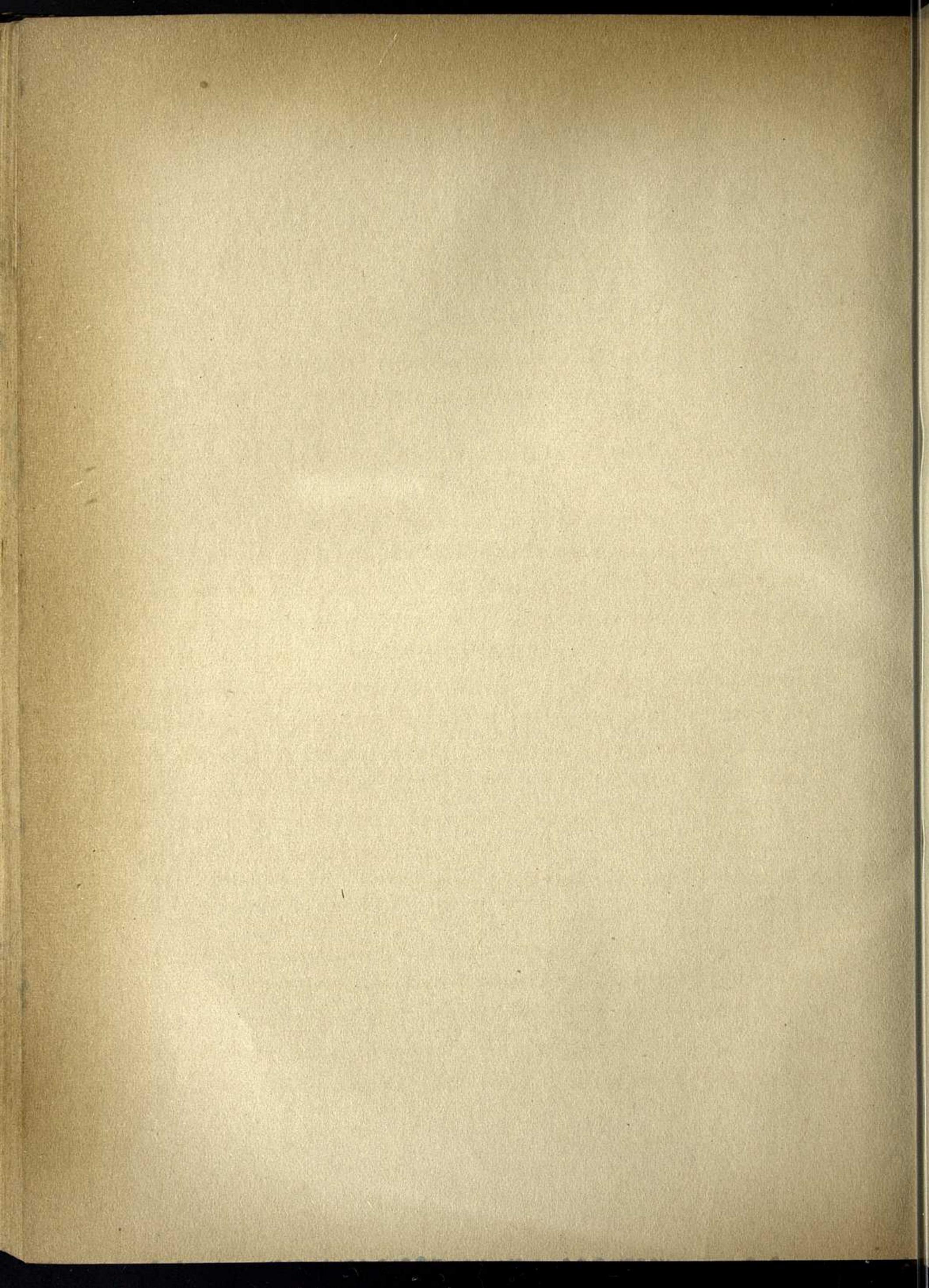
LA CASA ILUMINADA

C R Ó N I C A S

MARÍA ZAMBRANO: El abogado del
diablo ante Rilke ☆ *JUAN GIL-ALBERT*:
Apuntes sobre la nueva España de siempre:
"Félix Muriel"

N O T A S

LOS LIBROS ☆ Francisco Ayala: "Histrionismo y representación",
por *Santiago Montserrat* ☆ Yehuda Haleví: "Poemas
sagrados y profanos", por *Eduardo González Lanuza*
☆ Henri Focillon: "Moyen Age. Survivances et
réveils", por *Antoine Bon* ☆ Luis Seoane:
"Homenaje a la torre de Hércules", por
Lorenzo Varela.



TRES VERSIONES DE JUDAS

There seemed a certainty in degradation.

T. E. LAWRENCE: *Seven Pillars of Wisdom*, CIII.

En el Asia Menor o en Alejandría, en el segundo siglo de nuestra fe, cuando Basíledes publicaba que el cosmos era una temeraria o malvada improvisación de ángeles deficientes, Nils Runeberg hubiera dirigido, con singular pasión intelectual, uno de los conventículos gnósticos. Dante le hubiera destinado, tal vez, un sepulcro de fuego; su nombre aumentaría los catálogos de heresiarcas menores, entre Saturnilo y Carpócrates; algún fragmento de sus prédicas, exornado de injurias, perduraría en el apócrifo *Liber adversus omnes haereses* o habría perecido cuando el incendio de una biblioteca monástica devoró el último ejemplar del *Syntagma*. En cambio, Dios le deparó el siglo XX y la ciudad universitaria de Lund. Ahí, en 1904, publicó la primera edición de *Kristus och Judas*; ahí, en 1909, su libro capital *Den hemlige Frälsaren*. (Del último hay versión alemana, ejecutada en 1912 por Emil Schering; se llama *Der heimliche Heiland*.)

Antes de ensayar un examen de los precitados trabajos, urge repetir que Nils Runeberg, miembro de la Unión Evangélica Nacional, era hondamente religioso. En un cenáculo de París o aun de Buenos Aires, un literato podría muy bien redescubrir las tesis de Runeberg; esas tesis, propuestas en un cenáculo, serían ligeros ejercicios inútiles de la negligencia o de la blasfemia. Para Runeberg, fueron la clave que descifra

un misterio central de la teología; fueron materia de meditación y de análisis, de controversia histórica y filológica, de soberbia, de júbilo y de terror. Justificaron y desbarataron su vida. Quienes recorran este artículo, deben asimismo considerar que no registra sino las conclusiones de Runeberg, no su dialéctica y sus pruebas. Alguien observará que la conclusión precedió sin duda a las “pruebas”. ¿Quién se resigna a buscar pruebas de algo no creído por él o cuya prédica no le importa?

La primera edición de *Kristus och Judas* lleva este categórico epígrafe, cuyo sentido, años después, monstruosamente dilataría el propio Nils Runeberg: *No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a Judas Iscariote son falsas* (De Quincey, 1857). Precedido por algún alemán, De Quincey especuló que Judas creyó en el reino terrenal de Jesús y que lo entregó para encender una rebelión contra el yugo de Roma; Runeberg sugiere una vindicación de índole metafísica. Hábilmente, empieza por destacar la superfluidad del acto de Judas. Observa (como Robertson) que para identificar a un maestro que diariamente predicaba en la sinagoga y que obraba milagros ante concursos de miles de hombres, no se requiere la traición de un apóstol. Ello, sin embargo, ocurrió. Suponer un error en la Escritura es intolerable; no menos intolerable es admitir un hecho casual en el más precioso acontecimiento de la historia del mundo. *Ergo*, la traición de Judas no fué casual; fué un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención. Prosigue Runeberg: El Verbo, cuando fué hecho carne, pasó de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites a la mutación y a la muerte; para corresponder a tal sacrificio, era necesario que un hombre, en representación de todos los

hombres, hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fué ese hombre. Judas, único entre los apóstoles, intuyó la secreta divinidad y el terrible propósito de Jesús. El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga. De ahí los treinta dineros y el beso; de ahí la muerte voluntaria, para merecer aun más la Reprobación. Así dilucidó Nils Runeberg el enigma de Judas.

Los teólogos de todas las confesiones lo refutaron. Lars Peter Engström lo acusó de ignorar, o de preterir, la unión hipostática; Axel Borelius, de renovar la herejía de los docetas, que negaron la humanidad de Jesús; el acerado obispo de Lund, de contradecir el tercer versículo del capítulo veintidós del evangelio de San Lucas.

Estos variados anatemas influyeron en Runeberg, que parcialmente reescribió el reprobado libro y modificó su doctrina. Abandonó a sus adversarios el terreno teológico y propuso oblicuas razones de orden moral. Admitió que Jesús, “que disponía de los considerables recursos que la Omnipotencia puede ofrecer”, no necesitaba de un hombre para redimir a todos los hombres. Rebatió, luego, a quienes afirman que nada sabemos del inexplicable traidor; sabemos, dijo, que fué uno de los apóstoles, uno de los elegidos para anunciar el reino de los cielos, para sanar enfermos, para limpiar leprosos, para resucitar muertos y para echar fuera demonios (Mateo 10 : 7-8; Lucas 9 : 1). Un varón a quien ha distinguido así el Redentor merece de nosotros la mejor interpretación de sus actos. Imputar su crimen a la codicia (como lo han hecho algunos, alegando a Juan 12 : 6) es resignarse al móvil más torpe. Nils

Runeberg propone el móvil contrario: un hiperbólico y hasta ilimitado ascetismo. El asceta, para mayor gloria de Dios, envilece y mortifica la carne; Judas hizo lo propio con el espíritu. Renunció al honor, al bien, a la paz, al reino de los cielos, como otros, menos heroicamente, al placer¹. Premeditó con lucidez terrible sus culpas. En el adulterio suelen participar la ternura y la abnegación; en el homicidio, el coraje; en las profanaciones y la blasfemia, cierto fulgor satánico. Judas eligió aquellas culpas no visitadas por ninguna virtud: el abuso de confianza (Juan 12 : 6) y la delación. Obró con gigantesca humildad; se creyó indigno de ser bueno. Pablo ha escrito: *El que se gloria, gloriése en el Señor* (I Corintios 1 : 31); Judas buscó el Infierno, porque la dicha del Señor le bastaba. Pensó que la felicidad, como el bien, es un atributo divino y que no deben usurparlo los hombres².

Muchos han descubierto, *post factum*, que en los justificables comienzos de Runeberg está su extravagante fin y que *Den hemlige Frälsaren* es una mera perversión o exasperación de *Kristus och Judas*. A fines de 1907, Runeberg terminó y revisó el texto manuscrito; casi dos años transcurrieron sin que lo entregara a la imprenta. En octubre de 1909, el libro apareció con un prólogo (tibio hasta lo enigmático) del hebraísta dinamarqués Erik Erfjord y con este pérfido epígrafe: *En el mundo estaba y el mundo fué hecho por él, y el mundo no lo conoció*

¹ Borelius interroga con burla: *¿Por qué no renunció a renunciar? ¿Por qué no a renunciar a renunciar?*

² Euclýdes da Cunha, en un libro ignorado por Runeberg, anota que para el heresiarca de Canudos, Antonio Conselheiro, la virtud "era una casi impiedad". El lector argentino recordará pasajes análogos en la obra de Almafuerde. Runeberg publicó, en la hoja simbolista *Sju insegel*, un asiduo poema descriptivo, *El agua secreta*: las primeras estrofas narran los hechos de un tumultuoso día; las últimas, el hallazgo de un estanque glacial; el poeta sugiere que la perduración de esa agua silenciosa corrige nuestra inútil violencia y de algún modo la permite y la absuelve. El poema concluye así: *El agua de la selva es feliz; podemos ser malvados y dolorosos.*

(Juan 1 : 10). El argumento general no es complejo, si bien la conclusión es monstruosa. Dios, arguye Nils Runeberg, se rebajó a ser hombre para la redención del género humano; cabe conjeturar que fué perfecto el sacrificio obrado por él, no invalidado o atenuado por omisiones. Limitar lo que padeció a la agonía de una tarde en la cruz es blasfematorio¹. Afirmar que fué hombre y que fué incapaz de pecado encierra contradicción; los atributos de *impeccabilis* y de *humanitas* no son compatibles. Kemnitz admite que el Redentor pudo sentir fatiga, frío, turbación, hambre y sed; también cabe admitir que pudo pecar y perderse. El famoso texto *Brotará como raíz de tierra sedienta; no hay buen parecer en él, ni hermosura; despreciado y el último de los hombres; varón de dolores, experimentado en quebrantos* (Isaías 53 : 2-3), es para muchos una previsión del crucificado, en la hora de su muerte; para algunos (verbigracia, Hans Lassen Martensen), una refutación de la hermosura que el consenso vulgar atribuye a Cristo; para Runeberg, la puntual profecía no de un momento sino de todo el atroz porvenir, en el tiempo y en la eternidad, del Verbo hecho carne. Dios totalmente se hizo hombre, pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir *cualquiera* de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fué Judas.

¹ Maurice Abramowicz observa: "Jésus, d'après ce scandinave, a toujours le beau rôle; ses déboires, grâce à la science des typographes, jouissent d'une réputation polyglotte; sa résidence de trente-trois ans parmi nous n'est, en somme, qu'une villégiature". Erfjord, en el tercer apéndice de la *Christelige Dogmatik*, refuta la prosodia y la teología de ese pasaje. Anota que la crucifixión de Dios no ha cesado, porque lo acontecido una sola vez en el tiempo se repite sin tregua en la eternidad. Judas, *ahora*, sigue cobrando las monedas de plata; sigue besando a Jesucristo; sigue arrojando las monedas de plata en el templo; sigue anudando el lazo de la cuerda en el campo de sangre. (Erfjord, para justificar esa afirmación, invoca el último capítulo del primer tomo de la *Vindicación de la eternidad*, de Jaromir Hladík.)

En vano propusieron esa revelación las librerías de Estocolmo y de Lund. Los incrédulos la consideraron, *a priori*, un insípido y laborioso juego teológico; los teólogos la desdeñaron. Runeberg intuyó en esa indiferencia ecuménica una casi milagrosa confirmación. Dios ordenaba esa indiferencia; Dios no quería que se propalara en la tierra Su terrible secreto. Runeberg comprendió que no era llegada la hora. Sintió que estaban convergiendo sobre él antiguas maldiciones divinas; recordó a Elías y a Moisés, que en la montaña se taparon la cara para no ver a Dios; a Isaías, que se aterró cuando sus ojos vieron a Aquel cuya gloria llena la tierra; al rabino Simeón ben Azaí, que vió el Paraíso y murió; al famoso hechicero Juan de Viterbo, que enloqueció cuando pudo ver a la Trinidad; a los Midrashim, que abominan de los impíos que pronuncian el *Shem Hamephorash*, el Secreto Nombre de Dios. ¿No era él, acaso, culpable de ese crimen oscuro? ¿No sería ésa la blasfemia contra el Espíritu, la que no será perdonada (Mateo 12 : 31)? Valerio Sorano murió por haber divulgado el oculto nombre de Roma; ¿qué infinito castigo no sería el suyo, por haber descubierto y divulgado el horrible nombre de Dios?

Ebrio de insomnio y de vertiginosa dialéctica, Nils Runeberg erró por las calles de Malmö, rogando a voces que le fuera deparada la gracia de compartir con el Redentor el Infierno.

Murió de la rotura de un aneurisma, el primero de marzo de 1912. Los heresiólogos tal vez lo recordarán; agregó al concepto de Dios, que parecía agotado, las complejidades del mal y del infortunio.

JORGE LUIS BORGES

EL INDIVIDUO Y LO ABSOLUTO

Sabemos cuán confusa es la noción de individuo. ¿Dónde empieza, dónde termina la individualidad biológica? Desde Espinas hasta los sociólogos contemporáneos se ha demostrado que el problema era casi insoluble. Se ha llegado a la paradoja de que la individualidad más caracterizada, la del ser más consciente, era una resultante compleja e inestable que dependía de gran número de elementos, y que, por lo contrario, la célula, prácticamente inmortal, era lo que había en el mundo de menos diferenciado, de menos consciente, de más intercambiable. Ello sólo tendría consecuencias desastrosas si la conciencia no fuera más que una superestructura, si dependiera de sus elementos al punto de formar un polípero de imágenes o de ideas. Pero la moderna filosofía ha puesto de relieve la unificación que constituye la conciencia de sí. Y no se ve porque una "conciencia colectiva" sería una unidad preferible a una conciencia individual, ya que la primera sólo se percibe por la segunda. En fin ¿acaso el proceso unificador no podría hacerse por una integración debida a un principio supremo? Tal vez el individuo, en efecto, no sea más que un agregado efímero, un nombre y una forma entre las otras, como dicen los budistas, hasta el momento en que lo ilumina un Principio. Tal vez su unidad no exista en el origen sino en el fin.

Para nosotros, igualmente, el Absoluto no se parece a ese algo uni-

versal y multiforme que atemorizaba a Renouvier, ese Absoluto que todo lo absorbe en él, como lo conciben Bradley, Hegel y tantas personas del siglo pasado. Haremos nuestra esta declaración de Jean Wahl¹.

“Para el hegelismo, lo absoluto es el conjunto de las relaciones. Pero contra esta concepción valdrá siempre la protesta de una filosofía que se funda en el estudio de las visiones estrechas y apasionadas del mundo. Pienso en Jaspers meditando sobre la filosofía de Kierkegaard. Una experiencia intensa es más absoluta que la totalidad racional de las experiencias. Lo Absoluto no debe pensarse en comprensión ni en extensión. Eso significa permanecer aún en la esfera cuantitativa; debe pensarse, si podemos expresarlo así, en intensidad”.

Y aún: “Nuestro pensamiento de lo Absoluto sería la afirmación de que no hay que buscar lo Absoluto en la totalidad ni en la eternidad sino en lo parcial y lo efímero sentido intensamente”.

Lo Absoluto y el individuo no deberían imaginarse como esferas de dimensión diferente, englobadas una en otra, sino como dos fases de una misma realidad. En la punta más aguzada de la personalidad, en lo que ella tiene de más íntimo, se reveló lo Absoluto. Los “panteístas” lo consideraban como el resultado de una multiplicación en tanto que más bien sería, según nosotros, el de una división. Para establecer bien este punto, habría que ahondar la noción de tiempo y mostrar que si el tiempo aparece en primer lugar como dividiendo lo Absoluto, e incompatible con él, puede convertirse en el instrumento que revela lo Absoluto. Los sentimientos profundos que expresa Vigny cuando habla de aquello que no veremos jamás dos veces, de ese amor *único* siempre amenazado y como suspendido en el vacío, pueden conducir a la sabiduría desesperada de Lucrecio, pero también a la creencia de que ese *único* no es sino el signo de una teofanía: lo *Uno*.

¹ En un artículo sobre lo Absoluto aparecido en *Idéalismes*, Band I, (Rascher, Zurich).

Un contemporáneo, Jean Guitton, ha señalado muy bien la inmensa diferencia que existe a este respecto entre la concepción antigua y la moderna: “La filosofía busca la presencia de lo Absoluto: ahí está su carácter y su sello. Pero puede decirse que hasta el siglo XIX se había elevado a lo Absoluto partiendo de realidades sustraídas al tiempo: el orden del mundo, las leyes del pensamiento, la idea de lo perfecto, la idea de lo infinito, la correspondencia del alma y del cuerpo, las verdades eternas y quién sabe cuántas cosas más”. Después el hombre interior fué revelado por el cristianismo: para San Agustín la conciencia no es tanto una ecuación de sí mismo a sí mismo como una búsqueda de sí mismo por sí mismo. “Hasta entonces había preocupado, sobre todo, saber cómo se traducía lo Absoluto en los tipos y en las leyes, cómo aparecía en la conciencia, cómo era alcanzado por el pensamiento. Ahora se trata de un problema vecino, del todo nuevo sin embargo. ¿Cómo lo Absoluto se produce en el tiempo?”¹ ¿Puede tomarse la historia por un desarrollo de lo Absoluto? Esta solución que adoptó el siglo XIX, mezclando evolucionismo y panteísmo, nos parece desconocer, al mismo tiempo, lo que es Dios y lo que es la Naturaleza. Lleva a santificar los acontecimientos más escandalosos, hace creer en una absurda superioridad del *después* sobre el *antes*.

La historia no es un desarrollo de lo Absoluto. ¿Puede hacerlo entrever progresivamente a través de una red de signos crecientemente claros? Es lo que pretende el autor del *Discours sur l'Histoire Universelle*. La providencia hace sentir su acción en el tiempo. Yendo más lejos se puede creer que el mismo Absoluto ha encontrado un punto de inserción en el tiempo y que su revelación no tuvo necesidad de ser progresiva, que ha sido inmediata y puede situarse en un instante privilegiado del tiempo.

¹ *Renan et Newman*, pág. 34.

Kierkegaard no teme sostener lo que él mismo llama la *paradoja*; A esta pregunta: “¿Puede hacerse surgir de la historia una certeza eterna?”, pregunta que creyentes de lo Absoluto, como Plotino y Spinoza, hubieran juzgado blasfematoria, él no vacila en contestar: Sí. El Cristianismo funda una certeza eterna sobre un hecho histórico y es ésa su originalidad con relación a toda filosofía (que sólo se dirige al pensamiento), a toda mitología (que sólo se dirige a la imaginación), a toda historia (que sólo se dirige a la memoria)¹. El objeto de la fe no es un hecho puramente histórico ni un hecho puramente eterno: es un hecho mixto y de ahí proviene su irreductible complejidad. No es posible alcanzarlo por la historia y de ahí proviene, asimismo, la debilidad de toda exégesis, liberal u ortodoxa. Kierkegaard señala con fuerza que no habría servido de nada ser contemporáneo inmediato de Cristo para creer en él, porque es infinita la distancia entre tocar un hombre de cerca y considerarlo como un Dios: el testigo (aquél que es contemporáneo según la historia) no es forzosamente un discípulo (aquél que es contemporáneo según la fe); y el discípulo no tiene necesidad de ser testigo para creer. La filosofía es tan impotente como la historia para hacer creer, porque la existencia de Dios no es demostrable, pero sí puede, y eso es todo, advertir que existe un desconocido con el cual choca la inteligencia: “No se prueba la existencia de una piedra, pero sí que esta cosa existente sea una piedra”. Este profundo análisis del acto de fe insiste en el carácter original de tal acto, mientras que demasiado a menudo se lo borra queriendo aproximarlo al juicio racional o al testimonio histórico. Retenemos tan sólo la eminente dignidad del *instante*, “ese instante —dice Kierkegaard— que nace justamente de la relación entre la decisión eterna y la ocasión desigual”. Ese instante puede ser

¹ *Riens philosophiques*. Traducción francesa de Ferlov y Gateau (Gallimard).

el de la aparición de Dios en el mundo. Puede ser también el de la revelación de Dios a través de la Naturaleza. En un momento de tensión el hombre puede entrar en contacto con lo Absoluto: son los momentos teopáticos bien descritos por Dostoievski y Rembrandt.

Dostoievski ha hecho muy bellas descripciones de tales momentos, y los elegimos expresamente en él porque se encuentran al estado profano y no se los puede confundir con las intuiciones de los místicos de las grandes religiones. Kiriloff dice: “Creo en la vida eterna en este mundo. Hay momentos en que el tiempo se detiene de repente para dejar lugar a la eternidad...”¹, y juzga bueno agregar esta idea apocalíptica que cuadra mal con su visión extratemporal: “Cuando todo hombre haya alcanzado la dicha no habrá más tiempo porque el tiempo ya no será necesario. El tiempo no es un objeto sino una idea; esta idea se borrará del espíritu”. En todo caso la visión *sub species instantis* colma al hombre de beatitud: “—¿Habéis visto alguna vez una hoja, una hoja de árbol? Ultimamente he visto una, estaba amarillenta, pero conservaba todavía en algunas partes su color verde, los bordes estaban podridos, el viento la llevaba. Cuando tenía diez años, ocurríame en invierno cerrar los ojos voluntariamente y representarme una hoja verde con las nervaduras nítidamente dibujadas, un sol brillante. Abría los ojos y creía soñar, tan bello era, y volvía a cerrarlos... No hago una alegoría, hablo solamente de la hoja. La hoja es bella. Todo está bien.

—¿Todo?

—¡Sí! El hombre es desgraciado porque no conoce su dicha, únicamente por eso. Eso es todo, todo. El que sepa que es dichoso llegará a serlo de inmediato, en el mismo instante”².

¹ *Los endemoniados.*

² *Ibid.*

Insistamos en que la dicha es instantánea: Kiriloff tuvo conocimiento de su dicha “en la noche del martes al miércoles”.

“—¿En qué ocasión?

“—No lo recuerdo, ocurrió al azar. Me paseaba en mi cuarto... Eso no importa. He detenido el reloj. Eran las dos y treinta y siete”.

Es lástima que Dostoievski haga suya, en la misma obra, una idea del todo diferente: la del Hombre-dios antagonista del Dios-hombre. Esta idea característica de las esperanzas de fines del siglo XIX, y que volvemos a encontrar en Nietzsche, desnaturaliza las relaciones del individuo con lo Absoluto, introduciendo una concepción candorosa de lo que puede hacer el tiempo. Dostoievski se da cuenta de ello pues hace decir igualmente a Kiriloff que el tiempo debería ser abolido después de esos instantes supremos: “Hay momentos —y no duran más de cinco o seis segundos— en que sentimos, de pronto, la presencia de la armonía eterna. No es un fenómeno terrestre ni celeste, pero es algo que el hombre, bajo su envoltura terrestre, no puede soportar. Es necesario transformarse físicamente o morir. Es un sentimiento claro e indiscutible. De pronto nos parece estar en contacto con toda la naturaleza, y decimos: sí, esto es verdadero. Cuando Dios creaba el mundo, decía al final de cada día de la creación: sí, esto es verdadero, esto es bueno... Es... no es enternecimiento, es alegría. No perdonamos nada porque no hay nada que perdonar. Tampoco amamos. Es un sentimiento exterior al amor. Lo más terrible es la pavorosa nitidez con la cual se acusa y la alegría de la cual nos llena. Si ese estado dura más de cinco segundos, el alma no puede resistirlo y debe desaparecer. Durante esos cinco segundos vivo toda una existencia humana, y por ellos daría toda mi vida, lo que no sería pagarlos demasiado caro”¹.

¹ *Ibid.*

Dostoievski no oculta que esos estados teopáticos han sido acompañados en él por crisis de epilepsia. Establece, asimismo, una curiosa relación: “Recordad el cántaro de Mahoma; mientras se vaciaba, el profeta cabalgaba en el Paraíso: el cántaro equivale a los cinco segundos, el Paraíso es vuestra armonía, y Mahoma era epiléptico”. Por este lado morboso no deben descartarse intuiciones como las de Dostoievski. En todo caso, no debe confundirse una causa con un auxiliar; un estímulo material puede suscitar fuerzas espirituales que están adormecidas. ¿No se ha visto, acaso, al opio y al haschisch desempeñar ese papel? Por ellos nada se inventó: no hicieron sino desarrollar, en los espíritus predispuestos, gérmenes que ya existían en esos mismos espíritus.

Rembrandt nos suministraría, si fuera necesario, otro ejemplo, y en él no encontraríamos nada de morboso. Su obra tiene el mismo motivo fundamental que la de Dostoievski: el instante en ella es tomado por principio de una metamorfosis donde, en medio de una dicha inexpressable, el individuo coincide con lo Absoluto. Sólo que en lugar de una visión panorámica, tenemos una visión dramática: así determinadas escenas de la Biblia, como los Peregrinos de Emmaus, José vendido por sus hermanos, etcétera, son instantáneas tomadas sobre una transfiguración. Lo Absoluto no se roza únicamente a través de lo que hay de más humano en nosotros; también se revela con violencia irresistible. Aún podrían citarse muchas otras obras, las de Pascal, por ejemplo.

No puede pedirse a esos videntes que sean hombres de acción. Pueden actuar por atracción espiritual, como han hecho los místicos. Son *testigos* de una presencia que, a través de ellos, eleva a los otros hombres¹.

¹ En *Les deux sources de la moral et de la religion* Bergson ha señalado de modo admirable el eminente papel que pueden desempeñar los místicos cristianos en el *dominio de la acción*.

A su lado, los filósofos desempeñan el papel más modesto de buscadores e intermediarios entre los que viven la vida vigorosa de los animales y las plantas y los que han logrado alcanzar esos instantes de revelación de que hablamos. La filosofía podrá considerarse, entonces, como una preocupación que no tiene su fin en sí misma, porque la sabiduría humana a la cual tiende por definición no puede bastar al hombre. Nace de una inquietud y sólo se apacigua transformándose. En un sentido, la filosofía es una enfermedad. ¿Qué hace el hombre normal? Se deja llevar por la vida, sigue la corriente que lo arrastra: sólo cuenta para él lo que existe ante él. El filósofo, en cambio, se parece a esos condenados de que habla el Dante, que tenían la cabeza vuelta hacia atrás. Cuando Platón y Aristóteles dicen que lo propio del filósofo es el asombro, subrayan que no hay algo *natural* en la actividad filosófica, porque no es natural encontrar asombroso lo que hace la Naturaleza: es un hecho propiamente humano cuya expresión puede ser tanto la risa como la angustia, dos actitudes motivadas por el asombro frente a un contraste entre lo que aguardaba el Espíritu y lo que impone la Naturaleza.

La risa ha sido analizada con frecuencia: la angustia, sólo por ciertos filósofos como Kierkegaard, de tendencia religiosa. Sin embargo la angustia nos parece ser el fenómeno más característico del espíritu que despierta frente a los problemas que llamará filosóficos. La angustia, en el sentido corriente de la palabra, es el sentimiento de incertidumbre acompañado de la idea de peligro en que uno está con respecto a una persona que ama o a una cosa que posee. Toda angustia parte de la destrucción de una certidumbre para aspirar a la construcción de otra. Consiste especialmente en este tránsito. La angustia se opone a la alegría, no al placer, porque el placer está mezclado de incertidum-

bre, y allí donde el riesgo abunda, el placer sobreabunda¹. Las variedades de la angustia son innumerables, desde las más fisiológicas y las más sencillas en apariencia, como la angustia suscitada por el hambre o el insomnio, hasta la angustia sexual, la del viaje, la de la enfermedad, la del examen, que contienen tantos elementos heterogéneos, hasta la angustia que acompaña el deseo exaltado de conocimiento y pureza y que puede llegar a su paroxismo en el hombre que aspira a la obra maestra.

¿Cuál es el origen de la angustia? Unos, como Freud, quieren que sea fisiológica. Freud distingue cinco clases de angustias: la del nacimiento, con disturbios de ritmo cardíaco y sensación de asfixia; la del destete, que importa la separación de la madre y el miedo de perder su amor; la de la castración, que proviene del miedo de un castigo —muy común (así parece) en los tiempos prehistóricos— por parte de un padre polígamo y celoso de sus hijos; la angustia de la conciencia, que es “la introyección psíquica” de las prohibiciones de los padres; por último, la angustia de la muerte, ésta muy consciente pero compensada por la proyección en un porvenir indefinido de lo inconsciente (lo que da nacimiento a la idea de inmortalidad). Bien entendido, en este caso la culpa original de la angustia recaería sobre el cuerpo. Otros, como Marx, la hacen recaer en la sociedad, habiéndose vuelto el individuo extraño a sí mismo y como alienado a consecuencia de la posesión de bienes materiales. Sea lo que fuere, estamos obligados a reconocer numerosas modalidades de angustia. Podemos afirmar que una de las principales es la angustia metafísica, ese balanceo entre el ser y la nada; angustia que domina hasta el miedo animal de la muerte. ¿Por qué tengo miedo de la muerte? Mi espíritu no tiene miedo de ella, siente

¹ Así, la angustia sexual, en la cual está en juego no sólo el porvenir de dos personas que comprometen su ser y su haber, sino también una tercera persona desconocida pero virtual (Cf. *El Banquete*); así la angustia de la partida — angustia hecha de una mezcla de saber y de ignorancia.

intuitivamente que coincide con el ser; mi cuerpo, en cambio, tiene miedo, no de la muerte, sino de morir, — mas para tener miedo es necesario que prevea, ¿y de dónde le viene esa previsión sino de una anticipación del espíritu? La angustia proviene de la limitación del espíritu por el cuerpo más bien que de la limitación del cuerpo por el espíritu. Si verificásemos completamente el *Tratado de las Pasiones* y el tercer libro de la *Ética*, aun quedaría lo más importante por explicar. Estos tratados que tienden a restringir la explicación por el espíritu, ¿no son acaso ingeniosas estratagemas para circunscribir el mal? Más nos persuadimos de que el dolor proviene de la descompostura de una máquina, más despreciamos ese dolor y llegamos a soportarlo. No cabe duda, asimismo, de que los progresos de la psicología se deben en parte a los progresos de la fisiología y a todo lo que esta última libera de su dominio. Las teorías de lo inconsciente, como las de Freud, también pueden restringir el dominio de la psicología propiamente dicha.

Pero todas estas explicaciones, que tienen la ventaja de ser *económicas*, no son íntegramente verdaderas, no abarcan todo lo real. Reflejan una modalidad del espíritu muy común a fines del siglo XIX y que se expresaba con la fórmula: “*No es más que...*” Reducción de los fenómenos místicos a disturbios nerviosos, del genio a la locura, del papel de los grandes hombres a un simple reflejo de la conciencia colectiva, de la religión al totemismo, de la moral al tabú, de la política a la economía, etcétera. Como si la naturaleza obedeciera a una ley de constante desnivelación; como si hubiera una relación de causalidad y no de concomitancia entre fenómenos tan diferentes como lo son, en otro dominio, las longitudes de onda y los colores; como si los hechos que nos son familiares debieran considerarse simples. Estos tres postulados —desnivelación constante, causalidad directa, simplicidad de lo sensible —están en el origen de los errores modernos; en el origen

de los errores antiguos encontramos errores opuestos que parten del mismo prurito de *unificación*: aspiración constante de las cosas hacia un principio superior, forma, Idea, razón seminal, etcétera, finalidad directa y extrínseca, simplicidad de lo lógico. Siempre el espíritu quiere ver en las cosas su propia unidad, y esta unidad, incluso en el espíritu, es únicamente la sombra que proyecta lo Absoluto.

La angustia metafísica es la conciencia que el hombre adquiere de la *distancia* que puede existir entre aquello que se le presenta y aquello que concibe; el hombre puede emprender la huída reuniendo el haz, siempre deshecho, de la experiencia; pero muestra su coraje cuando mira de frente esta irremediable laguna que es la señal misma de su condición, empieza a salvarse cuando se apega con todas sus fuerzas a contemplar lo Absoluto, y entra en el camino de la sabiduría cuando se conduce en el mundo como alguien que ha visto un principio superior al mundo¹.

La filosofía romántica había caído en el error opuesto a la filosofía naturalista de que hablábamos. Exaltaba los estados psíquicos anormales para obtener indicios de un mundo diferente del nuestro; Hoffmann, Novalis, Gérard de Nerval, nos han dejado admirables descripciones de esos estados psíquicos. Sin embargo, a pesar de su brillo y de su fascinación, preferimos apelar a ese estado que Tolstoy ha descrito en *La Muerte de Iván Ilitch*, esa angustia que siente por primera vez en su vida un hombre ordinario que no se había planteado nunca el problema metafísico. Este problema sólo existe para quien posee o ha adquirido el sentido del misterio.

¹ El camino de la eficacia no se confunde, desgraciadamente, con el de la salvación. Hasta el antiguo camino de la sabiduría ha perdido su atractivo... Y además, como le hacía observar un chino al Padre Huc (quien reprochaba a sus compatriotas que se ocuparan exclusivamente de las cosas terrenales y desdeñaran las del cielo): ¿cómo quiere usted conducir un barco teniendo un pie en el mismo barco y otro en la ribera? En otras palabras: es necesario optar entre el progreso temporal y la salvación espiritual, no es posible obtener los dos al mismo tiempo. Sin embargo, la grandeza de Occidente está en la conciliación de ambos extremos.

No se trata, por cierto, de rehabilitar la enfermedad como tal, pero si la filosofía es semejante a un desarrollo parasitario de los tejidos, se trata de ver si esa anomalía aparente no cubre una realidad que no tiene en sí nada de morboso, aunque pueda anunciarse al hombre de una manera imprevista. Por lo tanto no se debe rehabilitar lo morboso, pero sí utilizarlo. “Lo que hay de mejor en el hombre es el estremecimiento”, dice Goethe, y, claro está, entendía por ello el estremecimiento anunciador de una realidad sobrehumana y no un escalofrío de fiebre.

Lo Absoluto se le aparece al espíritu humano como ese rayo de luz que pasa bajo una puerta y que, durante el día, nadie percibe; Nietzsche habla de esas verdades que avanzan levemente, con paso de palomas...

Preferiríamos que la humanidad viviera sin inquietud, en ese estado de gracia —gracia divina o gracia humana— que la religión y el arte han magnificado: el sereno impulso de las Victorias griegas y de los himnos gregorianos que añade a la naturaleza humana algo que la perfecciona al sobrepasarla. Nuestra inteligencia crepuscular ha podido, merced a verdaderos milagros, conocer el deslumbramiento de las auras; a nuestro alrededor, asimismo, están esas vidas, esos rostros, esos seres cuyo único mérito es *existir*, pero cuyo solo aspecto nos llena el corazón. ¡Qué simplicidad en ellos, y qué abundancia!

Una vez más: se trata de estados transitorios, de momentos. Retengamos, simplemente, que si bien la curiosidad filosófica señala un desequilibrio, debe tender hacia un nuevo equilibrio.

Un gran hombre es, al mismo tiempo, aquél que se ha percatado mejor de las debilidades de la humanidad y aquél que las ha sobrellevado mejor; es alguien que ha estado enfermo y es alguien que se ha curado. La grandeza del pensamiento es una patética derrota.

JEAN GRENIER

A R T E Y C R I S I S

En el siguiente ensayo, que publicamos con la autorización de "Horizon", Herbert Read enuncia los puntos esenciales de una conferencia que fué invitado a pronunciar en Dublin y que no pudo efectuarse por circunstancias vinculadas con la guerra actual. Herbert Read es uno de los espíritus más distinguidos de Gran Bretaña, uno de los que más han luchado para enseñar a comprender y valorar el arte contemporáneo en su país. Nacido en 1893, lleva escritos alrededor de treinta volúmenes de poesía y de crítica. Los más recientes son Poetry and Anarchism (1938), The Knapsack (1939), Annals of Innocence and Experience; Thirty five Poems (1940) y Education Through Art (1943). Fué uno de los organizadores de la "Exposición de Arte Infantil Británico", que pudimos conocer el año pasado en Buenos Aires y de la cual nos ocupamos en nuestro número 104. — N. de la R.

Mi primera intención había sido contar de nuevo una historia que he contado a menudo —narrarla con diferentes palabras y tal vez subrayando algunos de sus episodios, pero contar siempre la vieja historia del movimiento moderno en el arte, desde sus orígenes en el romanticismo de comienzos del siglo pasado, a través del impresionismo, el post-impresionismo, el cubismo, el expresionismo y el resto, hasta las fases más recientes del surrealismo y del constructivismo. Habría presentado a mis lectores una docena o más de rótulos, e igual número de prolijas definiciones. Habría señalado cómo, a pesar de su modernidad, tales rótulos y tales preceptos pueden aplicarse a varios tipos de arte del pasado, y que hay, en efecto, muy poca cosa nueva bajo nuestro sol contemporáneo. Eso tranquilizaría a los elementos conservadores

de SUR y halagaría a los artistas, que así verían justificados por precedentes históricos sus más descabellados experimentos. Habría señalado, asimismo, que aunque la historia del arte es rica en formas, o diversa en modos de expresión, cualquier ambición de originalidad es meramente sospechosa en el terreno de la improbabilidad genésica. Milenios separan los primeros dibujos de las cavernas de los cuadros que se exhiben en una exposición de nuestros días, pero esos milenios representan apenas un breve lapso en la historia de la raza humana y no representan ningún cambio en la cualidad estética de la visión plástica del hombre. La humanidad no ha evolucionado hacia nada más sutil que la coordinación de manos y ojos que encontramos en las bien conocidas pinturas de la cueva de Altamira, pero esta facultad es estrictamente comparable a la coordinación que actualmente encontramos en un dibujo de Picasso. La sensibilidad estética ha permanecido constante: lo que ha cambiado, naturalmente, son los hábitos y las creencias de las sociedades en que nacen los artistas.

Estos hábitos y creencias constituyen una parte necesaria de la existencia humana: reconocer que oscurecen, como tantas otras nubes cambiantes, la claridad de la visión plástica del hombre, no justifica lo que podríamos llamar "independencia estética" o "arte por el arte". Personalmente me gustaría ser un purista en arte, de igual modo que me gustaría ser un individualista en ética o un idealista en filosofía; pero en todas estas cuestiones el sentido común me induce a tomar una actitud relativista o pragmática. En arte soy francamente pluralista. En algún lugar del complejo tejido del desarrollo humano hay una vena pura de sensibilidad estética; tal vez, en condiciones de laboratorio, pueda aislarse. Por lo común está mezclada con otros hilos de magia, de religión, de ciencia o de política; de acuerdo con el número y la torcedura de esos hilos, el sentido estético es deformado y transfigurado. Pero ésta es sólo la mitad de la posición relativista. Hasta aquí he tenido presente los aspectos objetivos del arte. Pero en verdad, como sabemos, la

visión plástica pasa a través de lentes de formas muy distintas. Cada obra de arte es la expresión de una personalidad o temperamento particular, y aunque podemos clasificar a los seres humanos con cierto grado de precisión, y clasificar los modos de expresión que corresponden a los varios tipos, no abolimos el cuadro general de la pluralidad y la relatividad. Hay artistas románticos en toda época clásica, y artistas clásicos en toda época romántica. Había surrealistas en la antigua Grecia y constructivistas en la antigua Roma. Había impresionistas en Egipto y expresionistas en los monasterios medioevales. Sin duda podría encontrarse entre los pigmeos del África Central un artista con todos los requisitos necesarios para transformarse en miembro de la Real Academia.

Relativismo no implica necesariamente ausencia de juicio. Puede, claro está, afirmarse que todos los valores, sean morales o estéticos, son tan relativos como las expresiones que llamamos arte, y en un sentido es verdad. Los cánones artísticos del Puritanismo o la Iconoclastia poca relación tienen con las cosas de arte, en cuanto estas últimas expresan la diversidad de las criaturas humanas. Como el Fascismo en la actualidad, esos movimientos religiosos fueron intentos de intimidar al arte —de dirigirlo desde un centro e imponerle la uniformidad. Personalmente adopto la opinión, heterodoxa para la mayoría de la gente, de que cuanto más conscientemente se imponen al arte valores morales o políticos, tanto más sufre aquél. El arte es espontáneo, es el acto impremeditado de un individuo, —pero siempre inocente. ¿Dónde, entonces, encuentra su escala de valores? ¿Sobre qué base podemos juzgar todas las heterogéneas manifestaciones del arte, si no es por normas sociales o éticas? ¿Dónde, si no en un código moral, encontraremos un criterio de arte?

La respuesta es, por supuesto, *en la naturaleza*. Allí hay una piedra de toque absoluta y universal para todos los hechos del arte humano. Y por naturaleza no debe entenderse algún vago espíritu panteísta,

sino las dimensiones y el comportamiento físico de la materia en cualquier proceso de crecimiento o transformación. La semilla que se convierte en planta floreciente, el metal que se cristaliza a medida que se enfría y se contrae, todos estos procesos exhiben leyes que son modos del comportamiento material. No hay crecimiento que no esté acompañado por su forma característica, y creo que estamos constituídos de tal modo —que de tal modo tenemos afinidad con los procesos naturales— que siempre encontramos tales formas hermosas. El artista, diría yo, es un hombre dotado de la percepción más directa de la forma natural. No es necesariamente una percepción consciente: puede inconscientemente revelar su percepción en sus obras de arte. Los artistas son autómatas en grado considerable, es decir, transmiten en sus obras, sin saberlo, un sentido de la escala, de la proporción, de la simetría, del equilibrio y de otras cualidades abstractas que han adquirido a través de su puramente visual (y por lo tanto física) respuesta a su medio ambiente natural.

Pero tal criterio es demasiado normal y vulgar para tener mucha utilidad en cualquier valoración comparativa de las obras de arte. Cuanto más insistimos en que el arte debe conformarse a los principios universales del orden natural, más necesario se hace encontrar otros rasgos o características para distinguir entre una obra de arte y otra. Admitamos que la obra de arte debe conformarse a las llamadas leyes de la naturaleza: sólo hemos afirmado, pues, un *sine qua non*, una base que, si eso fuera todo, reduciría todas las obras de arte a una monótona uniformidad. Esto es, por supuesto, lo que en verdad sucede en esas academias oficiales donde la enseñanza está basada en los cánones inmutables del arte clásico. El arte helénico en su período de madurez logró, con tanta aproximación como cualquier escuela de arte, una exacta correspondencia con las leyes físicas del universo. Pero fué una *reductio ad ratiocinativum*, o llámese como se llame lo contrario de una *reductio ad absurdum*. El arte perdió su sabor, su sensibilidad; se trans-

formó en una copia empírica de la naturaleza, y el sedicente arte clásico ha sido desde entonces una copia empírica del antiguo.

La *vitalidad* del arte yace en otra parte, y esa otra parte sólo puede estar, hasta donde alcanzamos a ver, en dos lugares posibles: en el molde cultural, del que la obra de arte es un detalle —el todo, por así decirlo, transmitiendo su vitalidad a la parte—, o puede ser una cualidad del artista individual, una expresión de lo que llamamos su personalidad.

Aquí hay, creo, un problema muy importante que conduce directamente a la crisis cultural de nuestro tiempo. Dejad que me sumerja en mi argumento y exprese el dilema en sus términos más agudos.

Todos estamos acordes, presumo, en que nuestra civilización atraviesa por un estado de crisis. El sistema capitalista del *laisser faire*, que ha sido la base económica inconsciente de nuestra civilización desde el final de la Edad Media, se ha venido abajo, y parecen presentarse varias alternativas. Éstas toman dos formas generales: ya una continuación del capitalismo con una regulación planeada de sus objetivos, ya el reemplazo de la empresa capitalista por alguna forma de propiedad comunal de los medios de producción y distribución. No es necesario, tal vez, detallar todas las posibilidades, pero son más variadas de lo que suponen algunos de nuestros políticos, y los moldes culturales que surgirían de estructuras económicas tan diversas como, por ejemplo, la “cartelización” internacional de la industria y el contralor autárquico del Estado sobre la industria, serían totalmente distintos.

La pregunta, pues, que deben hacerse los artistas es ésta: si reconociendo la naturaleza transitoria de nuestro período deben aguardar a que factores económicos determinen la pauta cultural, y conformarse entonces a ella más o menos conscientemente, o si deben adoptar la única alternativa posible y contentarse con hacer de su arte una expresión de sus personalidades separadas y únicas.

Donde, como en Rusia, ya tenemos un sistema económico predeterminado y un molde cultural correspondiente, encontramos que el artista

tiene poco que elegir en el asunto. Ese molde cultural particular excluye la solución individual y deliberadamente condena todas las formas de expresión que no se conforman a la norma. El individualista, en la U.R.S.S., es un paria.

El primer instinto de los que sienten la cuestión de modo un poco diferente es apelar a la historia. No estoy seguro de que éste sea un expediente lógico. Sin duda podríamos encontrar en el pasado épocas de civilización que han ejercido un contralor bastante estricto sobre las formas de la expresión cultural. La civilización árabe es el ejemplo más eficaz. Pero las civilizaciones del futuro no corresponderán necesariamente, en su naturaleza o modo de actuar, a la civilización árabe ni a modelo alguno del pasado. En verdad, creo que es más científico presumir que serán radicalmente diferentes. Los mecanismos actuales y futuros de intercomunicación y radiodifusión, en sí mismos justifican de manera suficiente tal supuesto, pero la diferencia básica se encontrará en la producción en masa de la industria mecánica. Por estas razones, si no por otras, creo que debemos descartar el llamado a la historia. La historia no ofrece solaz al individualista. Ha sido una larga e implacable lucha por el poder, por un poder que, sea poseído por la Iglesia o el Estado, la oligarquía o el tirano, nunca ha tolerado la libre expansión de la individualidad. La libertad, desdichadamente, no es medio de ninguna forma de hegemonía política, y, como a propósito de esto dijera Lord Acton: "un espíritu generoso prefiere que su país sea pobre, y débil, y de poca monta, pero libre, antes que poderoso, próspero y esclavizado. Es mejor ser ciudadano de una humilde república de los Alpes, que súbdito de una soberbia autocracia cuya sombra cubra la mitad de Asia y Europa."

No es preciso, sin embargo, que aceptemos la opinión pesimista de que la historia ha terminado ya con todas las formas de la organización social sin lograr la libertad esencial para el individuo y, sobre todo, para el artista. Hay, por ejemplo, ciertas formas del federalismo que

han sido proyectadas pero nunca puestas en práctica. Existe justamente una posibilidad de que algunas de éstas puedan ser ensayadas durante la próxima fase de la historia. Si —como indicó el General Smuts en su muy discutido discurso del 25 de noviembre último— debemos esperar un mundo organizado bajo tres grandes grupos de potencias, se me ocurre entonces que hay posibilidad de que los dueños del poder dentro de estos tres grupos estarán tan preocupados con las cuestiones económicas y militares que no intentarán controlar los asuntos culturales. La cultura, nos menos que la política, ha sufrido a causa de su *liaison* con el principio de la soberanía nacional. Cuando una nación compite con otra, la cultura nacional se transforma en un arma de propaganda, en algo que arrojar a vuestro enemigo, o con que tentar a un aliado en potencia. Se recluta al artista, junto con el hombre de ciencia y el ingeniero. Pero si ha de darse a la organización mundial del poder una estructura totalmente económica, entonces las culturas nacionales desaparecen del cuadro, el artista es desmovilizado. Es una posibilidad que podemos esperar con alguna confianza. Cuando el General Smuts dice que esta trinidad de potencias “será el factor estabilizador, el muro de poder detrás del cual las libertades y las democracias pueden ser construídas de nuevo”, podemos argüir, si estamos de acuerdo con él, que detrás de esa misma pared protectora revivirán las artes y las literaturas del mundo.

Así, pues, regresamos a ese punto de vista que encuentra el secreto de la vitalidad del arte en la psicología del artista. Si pudiéramos mostrar que lo que entendemos por obra de arte es siempre e inevitablemente el producto de la personalidad individual, de esa personalidad que opera, naturalmente, no en el vacío social, sino en las condiciones máximas de libertad personal, entonces habríamos demostrado la impertinencia de todos esos moldes culturales que nos atraen o nos amenazan desde el futuro.

La psicología de la personalidad ha sido explorada recientemente con gran minuciosidad científica por el profesor Gordon Allport, de la

Universidad de Harvard. En el Prefacio a su libro sobre *La Personalidad* hace la siguiente exposición sumaria del punto de vista que adoptaré. “No niego —dice— que la personalidad se forma en gran parte merced al impacto de la cultura sobre el individuo. Pero el interés de la psicología no está en los factores *que dan forma* a la personalidad, sino más bien en la personalidad *misma* como estructura que se desarrolla. Desde este punto de vista, la cultura sólo interesa cuando se ha *interiorizado* en la persona como un conjunto de ideas personales, actitudes y rasgos. Igualmente, el conflicto cultural debe transformarse en un conflicto *interior* antes de que pueda tener significado para la personalidad. ¿Por qué en nuestros tiempos, cuando la cultura Occidental se halla tristemente desorganizada, nuestras propias personalidades no lo están, correspondientemente? El determinista entusiasta podría replicar: Lo están. Nuestras anclas institucionales se han perdido, y cada uno de nosotros anda a la deriva o se hace pedazos. Pero tal respuesta sería muy poco realista. ¿Están las personalidades, en efecto, más desorganizadas ahora que antes? Hay prueba de un aumento de la insania? Es dudoso. Ciertamente, nos parece imposible sostener que la desorganización de la personalidad sea actualmente *proporcional* al rápido desmoronamiento de las formas culturales. El determinismo cultural es uno de los tanteos monosintomáticos: no toma en cuenta los factores internos de equilibrio y la tenacidad de estructura dentro de la personalidad”¹.

Si estamos de acuerdo con el profesor Allport, no sólo resulta disparatado decir que el movimiento del arte moderno, como expresión de una civilización en decadencia, ya está condenado a muerte, sino también que nada tiene que temer de cualquier molde cultural que nos imponga el futuro inmediato. Ésta, de todos modos, es la tesis que quiero sostener. El arte, en la forma tangible de los artistas vivientes y crea-

¹ *Personality*. Nueva York, págs. viii-ix.

dores, no es el producto secundario de una cultura; más bien, una cultura es el producto final de las personalidades sobresalientes de un número de artistas. Es perfectamente posible, como sabemos, tener una civilización sin artistas —la antigua Esparta es un ejemplo, y la moderna Alemania prometía ser otro. Y hasta cuando una civilización, en el curso de su desenvolvimiento, coincide con la aparición de un número de artistas, siempre ha sido difícil relacionar los valores del arte con los valores de la civilización. Es cierto que el momento descollante de la poesía inglesa coincide con la época Isabelina, un período de expansión nacional, y que otro gran momento de la poesía inglesa coincide con la época Victoriana. Pero si hay alguna relación causal entre estas civilizaciones y su poesía, la poesía Victoriana debería ser infinitamente más grande que la poesía Isabelina, para mantener alguna correspondencia con la extensión y el poder infinitamente mayores del Imperio Británico en este último período. Evidentemente, no es éste el caso. Claro que debe haber condiciones mínimas de civilización para que exista alguna especie de cultura, pero aquéllos a quienes reconocemos como grandes artistas aparecen completamente ajenos al carácter y al alcance de cualquier civilización particular. El mayor dramaturgo del siglo diecinueve surgió en el pobre y remoto reino de Noruega; España, la más atrasada de las civilizaciones europeas de hoy, ha producido nuestros grandes pintores. Hasta en un arte público como la arquitectura, desafío a que se encuentre una correspondencia exacta entre la grandeza de un edificio y la grandeza de una civilización. Las grandes catedrales de la Edad Media pueden no ser la expresión de personalidades individuales, en el mismo sentido en que un cuadro de Ticiano o El Greco expresa la personalidad de sus respectivos autores; pero, en el sentido material, la civilización que vió construir esas grandes catedrales fué mezquina. Esto conduce directamente a la sugestión de que el factor determinante en arquitectura y, por lo tanto, en otras artes, es el factor espiritual. Mas un instante de reflexión mostrará que también esta generalización

es del todo insostenible. ¿Qué fuerza específica espiritual ocasionó la pintura de Delacroix o Cézanne, o, pues lo mismo da esto que aquello, la poesía de Shakespeare o de Goethe? La evidencia de la música es aun más notable. Los grandes maestros, Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz, Sibelius, están completamente apartados de las principales corrientes culturales de su tiempo. Lo más que podemos admitir es que “la pasión es la madre de las grandes cosas” (Burckhardt), y que en los períodos de crisis, que de ningún modo coinciden con los períodos de grandeza, fuerzas insospechadas despiertan en los individuos. No se trata de que los individuos “expresen” la crisis, sino que, en todo caso, sus facultades más elevadas son llamadas a la vida para superar la crisis con la creación de nuevos valores, que son la expresión de una visión personal.

Resulta muy convincente, en cambio, la evidencia positiva en favor de la tesis de que el arte es la expresión de lo singular de una personalidad. Estoy preparado a establecer una distinción entre arte público y privado, y a excluir, con considerables reservas, todo el arte de la arquitectura. La verdad es que hasta el Renacimiento conocemos muy poco sobre las circunstancias que rodean la construcción: cuanta más prueba desenterramos de los archivos, tanto más insistentemente emergen las personalidades. A partir del Renacimiento la personalidad del arquitecto está estampada en cada edificio de algún valor artístico, hasta que llegamos a la arquitectura funcional de nuestra época. (Aun en esta esfera impersonal, las influencias dominantes son las de las grandes personalidades del movimiento, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright.) No deseo reducir todo el arte público a arte privado. Abundan los grandes monumentos, desde las Pirámides de Egipto hasta el Centro Rockefeller de Nueva York, que no tienen nada de privado. Más bien querría decir que la historia del arte no tiene sentido en tanto no pensemos en esta distinción. La diferencia entre la Esfinge y la famosa cabeza de Nefertiti no es sólo una diferencia de grado, sino también de clase. Ciertas obras de

arte son, por así decirlo, construídas por fuerzas anónimas para expresar el poderío o la majestad de un dios, o de un rey, o para cumplir las funciones cívicas de un grupo de gente. Se clasifica a estos monumentos como obras de arte, y no deseo destronarlos. Pero construídos como están a sangre fría, con mediciones calculadas y costos estimados, ¿qué pueden tener de común con esa voz quieta y tenue que surge del más profundo ser de un poeta o de un pintor, en la intimidad de su cuarto, acompañada delicadamente por el silencio y la concentración, fuera de los cuales la inspiración no puede apresarse? El mejor regalo que un tirano puede ofrecer a un gran artista es la prisión, porque allí, al menos, son posibles algunas de las condiciones esenciales para la creación artística. Pero aunque grandes obras de arte han sido escritas en la cárcel, porque la mente del prisionero permanecía libre, la libertad es, sin embargo, un privilegio que promueve esa energía del pensamiento, esa plenitud del interés y esa curiosidad activa necesarias para que un individuo se realice íntegramente. Basta considerar por un momento la psicología del artista en el proceso de su actividad creadora para poner esto bien en claro.

Es difícil escoger un caso representativo. Si mi tesis es correcta, la personalidad de todo gran artista es única, y por eso no podemos analizar útilmente un artista *típico*. Podemos decir, sin duda, que cada artista debe poseer una vívida organización sensorial, una percepción rápida y una agil coordinación muscular; podemos presumir, como ya he señalado, que a través de esta disposición física adquiere un sentido especial de la forma y de la armonía. Ninguna de estas cualidades tiene relación alguna con la forma o el contenido de la cultura de su tiempo. Es más posible que se deban a diferencias en las células embrionarias con que nace el artista, o que sean productos de una constitución endocrina específica. Pueden ser influenciadas por drogas tales como la benzedrina. Pero todo esto equivale a decir que cada hombre debe poseer una aptitud para la tarea que emprende. Y en este sentido no hay una división clara entre un tipo de hombre y otro. Las gradaciones

físicas de los seres humanos están infinitamente refinadas, y es sólo en los extremos de la escala donde un hombre puede ser inevitablemente destinado a convertirse en artista, y otro inevitablemente destinado a convertirse en barrendero.

Muchos artistas nos han dejado informes reveladores sobre el proceso creativo —poetas como Keats y Coleridge, novelistas como Flaubert y Henry James, pintores como Van Gogh y Pissarro. Muchos críticos se han ocupado de analizar las obras de arte. A la postre, la cualidad específica que se aísla puede, por un aspecto creativo o dinámico, ser llamada *inspiración*: pero objetivamente considerada es la precipitación de un cierto *estilo*, y ese estilo es característico del artista individual. El estilo puede incluir elementos prestados, pero el valor de una obra está estrictamente proporcionado a lo que llamamos la *pureza* de su estilo, y por esta pureza entendemos su irreducible elemento de gracia personal o idiosincrasia. “El estilo de Ticiano” implica una cosa, y “al estilo de Ticiano” otra cosa completamente distinta. Pero la diferencia, a la cual los historiadores del arte dedican el análisis científico más exigente y la perceptividad más intuitiva, siempre se resuelve en algo tan propio de Ticiano como el timbre de su voz o las arrugas de su frente. El estilo es el hombre mismo, y aunque este aforismo de Buffon ha sido con frecuencia mal aplicado, permanece como el hecho básico de todas las formas de la comunicación expresiva.

Me detiene la palabra “comunicación”, porque allí, de acuerdo con algunos filósofos, reside toda la dificultad. La comunicación sólo se produce con eficacia dentro de un campo de referencia convenido; en otras palabras, dentro de un molde cultural al que se conforma el artista. Éste puede ser el molde determinado por una *élite*, o aristocracia, y entonces el patrón hace las reglas que el artista sigue. Gainsborough, por ejemplo, pinta retratos de sus protectores en lugar de paisajes para su propio placer, y los pinta de acuerdo con un estilo convencional. Pero la teoría más reciente, que Tolstoy adelantó en *¿Qué es el Arte?*, y a la

que han dado forma más científica o dialéctica los críticos marxistas, insiste en que el artista debe expresarse a sí mismo en un estilo que sea fácilmente entendido por el pueblo. Éste puede ser un estilo de simplicidad bíblica, adecuada para los paisanos, que es el que Tolstoy creía deseable, o puede ser un estilo del llamado realismo socialista, que es periodismo corriente condimentado con jerga política o científica. En cualquier caso, se pide al artista que “des-personalice” su estilo, que escriba en un lenguaje básico, pinte con imágenes básicas, componga melodías básicas. Este camino sólo puede conducir al empobrecimiento del arte, y realmente implica un soberano desprecio por la inteligencia del pueblo. Yo iría al extremo opuesto, y sostendría que el estilo de cada hombre, en el mismo grado con que expresa fielmente su personalidad, comunica su esencial mensaje. Así como normalmente no experimentamos dificultad para juzgar el valor de la personalidad de un hombre a través de su porte y sus gestos expresivos, con igual facilidad aceptamos y juzgamos el valor del estilo de expresión de un artista. El inconveniente está en que las gentes ya no juzgan a un artista por su estilo: lo juzgan por casi todo lo demás —por su mensaje político o religioso, por su posición social, su fama o sus compañías. Si pertenece a un movimiento, habrá una tendencia a rechazar o aceptar su estilo como parte integral de ese movimiento. Los movimientos de arte en general, podemos concluir, son legítimos hasta allí donde toman la forma de sociedades cooperativas para ayudar la libre intercomunicación de los estilos personales de sus miembros; ilegítimos, allí donde imponen sobre sus miembros un concepto común o doctrinario del estilo.

El estilo, por eso, es efectivo en tanto que sea libre, y más bien que intentar el desarrollo de un estilo común y fácilmente digerible, deberíamos analizar esas fuerzas que tienden a inhibir la libre expresión de la personalidad. No tenemos que mirar lejos. En una dirección encontramos una organización educacional cuyo propósito es enseñar al individuo sus maneras, es decir, su estilo; y en otra dirección encontramos

la presión penetrante y anónima del molde social o cultural, que tiene el mismo efecto inhibitor sobre la personalidad individual. Que ese efecto sea consciente o inconsciente, que la urgencia de la auto-expresión esté sublimada o reprimida —ésta son secuelas psicológicas que no precisamos seguir por ahora. Me gustaría, sin embargo, tratar brevemente el aspecto educacional del problema, y considerar qué medidas podríamos tomar para desarrollar dentro del molde social existente una atmósfera más positiva y creadora.

Recientemente he dedicado todo un libro a este problema, y el lector debe excusarme si, en esta breve referencia a una gran cuestión, hago suposiciones basándome en pruebas que he ofrecido en otro lugar. Mi argumento es que un sistema de educación que apunta a la creación de tipos uniformes de inteligencia y, más indirectamente, a la creación de un molde uniforme de cultura, sólo termina produciendo una extendida neurosis dentro de la estructura de la sociedad. El sistema de educación, tal como ha sido desarrollado en Europa durante el curso de los últimos cien años y más, se ha concentrado exclusivamente en el cultivo de hábitos lógicos de pensamiento, y en la ordenada adquisición de hechos. La memoria, más bien que la imaginación, ha sido su ideal, y su tendencia ha sido insistir sobre un concepto ético del carácter más que sobre un equilibrio o una integración de la personalidad individual. Los niños han sido tratados como una cantidad de material plástico que podía ser modelado en formas estáticas, en lugar de como activos centros de fuerzas dinámicas cuyos engranajes se embrollan fácilmente.

No debo dedicar ningún espacio al lado negativo del cuadro, pero no hay duda de que puede redactarse una devastadora acusación de los métodos educativos convencionales. El peligro que entonces sobreviene es que se descarta el mal método antiguo y no se reemplaza por un método nuevo. Se llega a liberarse de la antigua tiranía, pero no se establece en su lugar ningún concepto de disciplina. Si los niños del pasado se han transformado en adultos neuróticos a causa de la sistemática repre-

sión y frustración practicada en ellos por sus padres y maestros, a los niños del futuro los amenaza una neurosis igualmente nefasta porque no han sido iniciados en ningún principio de crecimiento o integración.

El punto de vista que adelanto, contrario a toda la tradición gramatical y lógica de la educación, es la doctrina platónica que encuentra en la práctica del arte esos principios reguladores de la virtud, con los cuales puede lograrse la integración de la personalidad. El arte es una disciplina *natural*. Sus reglas son las proporciones y ritmos inherentes a nuestro universo, y la observancia instintiva de estas reglas, que se dan en la industria creadora de las artes, lleva al individuo, sin esfuerzo, a una armonía afín con su medio ambiente. Esto es lo que entendemos por integración de la personalidad —adquirir esos elementos de gracia y habilidad que hacen al individuo apto en la auto-expresión, honesto en la comunicación, y armónico en las relaciones recíprocas sobre las que se basa la sociedad. El arte, podríamos decir, puede hacernos completamente humanos.

No quiero dejar que se presuma, sin embargo, que el arte es asunto que deba confinarse en las escuelas. El proceso de la educación no puede ser combinado dentro de instituciones especiales. Gradualmente, creo, nos estamos despojando de semejante falacia. La educación es el continuo proceso de ajuste del individuo a su medio ambiente, y si alguna vez un individuo pretende estar completamente educado, ello sólo indica que necesita un cambio de escena. Pero un hombre que hubiera conservado la inocente visión de la niñez nunca sostendría tal presunción. A esta siempre fresca sensibilidad nace de nuevo el mundo cada día. “Tu goce del mundo nunca es cabal”, como escribía Trahearne, “hasta que cada mañana te despiertes en el Cielo, te veas en el Palacio de tu Padre, y contemples los cielos, la tierra y el aire como Gozos Celestiales: sintiendo por todos estima tan reverenda como si estuvieras entre los ángeles. . . . Nunca gozas realmente del mundo hasta que el Mar mismo fluye en tus venas, hasta que te visten los cielos y te coronan las estrellas: y

percibes que eres el único heredero del mundo, y más aún, porque los hombres que hay en el mundo son, asimismo, únicos herederos como tú". Y en otro lugar nos da este aforismo que contiene toda la verdad que he estado tratando de expresar: "Es de la nobleza de alma del hombre de lo que eres insaciable".

Sólo se retiene esta insaciabilidad en el "Estado de Inocencia". Todos nacemos con una "claridad primitiva e inocente", que luego es eclipsada por las costumbres y las maneras de los hombres, y por la mala influencia de la mala educación. Si hemos de retener esa primitiva e inocente claridad, debe contar con nuestra simpatía y nuestro estímulo mucho antes de nuestros días escolares y mucho después de ellos. Nuestra educación comienza en la infancia, en la primera tierna relación de madre e hijo; y no estimulamos bien los valores de que he estado hablando a menos que proveamos en la familia, el primero y más primitivo de nuestro grupos sociales, ese respeto por la personalidad que es el fundamento de la libertad y la única atmósfera o ambiente en que puede desarrollarse la personalidad. La familia debería fundirse imperceptiblemente con la escuela, y luego en la escuela deberíamos permitir la aparición espontánea de grupos, células vivas y crecientes con un núcleo en alguna actividad creadora, cada cual un campo de aventura donde la gracia y la disciplina del individuo puedan desenvolverse tan naturalmente como la forma y el color de una flor. Esto no es idealismo, esto no es la visión impracticable de un poeta: es biología, es la ciencia básica de la vida. Estoy hablando de hechos sin los cuales nuestra vida comunal no puede sobrevivir, sin los cuales todo lo que entendemos por grandeza de alma, magnanimidad, nobleza, morirá en los monótonos desiertos de un mundo mecanizado.

La relación entre lo que he estado diciendo y la presente crisis puede surgir ahora. Todavía existen en el mundo unas pocas naciones pequeñas que han resistido a la neurosis colectiva de nuestra época —la loca obsesión del poder y de la riqueza que está destruyendo nuestra civi-

lización. Si tales naciones preservan su identidad independiente, el arte en ellas tiene grandes posibilidades. Temo las tendencias internacionistas de nuestra época— los poderes anónimos que borrarían fronteras, acelerarían las comunicaciones, uniformarían la vida. Estoy en favor de todo lo que promueve la diversidad, la variedad, la reciprocidad de las unidades individuales. En un sentido, la libertad implica aislamiento e inercia. Pero la verdadera libertad es libertad para actuar, para crear, para moverse en órbitas recíprocas con otras unidades libres. Es esa libertad dinámica la que debemos buscar para el arte, y creo que sólo la hallaremos en comunidades de tamaño cómodo, donde sea posible la intimidad y donde una personalidad pueda tener amplia esfera de acción y auditorio amistoso. No digo que una personalidad no pueda hallar libertad para expresarse dentro de un vasto Estado centralizado que tenga a su disposición el poder y las riquezas de la mitad del globo. Hasta se podría argüir que a este respecto, también, hay seguridad en los números. Lo que digo es que una personalidad libre, un alma noble, es independiente de los poderes y de los potentados, como de todo el mal y de toda la destrucción que puedan desencadenar sobre el mundo. Pero no confundamos libertad espiritual y libertad personal. Un hombre puede en verdad poseer su alma con paciencia, pero más de un alma noble ha perdido la paciencia y ha perecido miserablemente en un campo de concentración. Todo lo que el artista exige, como mínimo, es que se lo deje solo. No pide felicidad, pues sabe que es el más raro de los dones de la fortuna. Sabe, con Burckhardt, que “sólo en movimiento, con todo su dolor, puede vivir la vida”. Pero movimiento implica libertad, no restricción; progreso, más bien que estabilidad; el *relacionismo*¹ de una fraternidad y la moderación voluntaria de una sociedad limitada en extensión, moderada en poderío, que nunca infrinja la libertad de la persona. Pero si el poder crece y la libertad declina, si el

¹ *relatedness*, en el original inglés.

caos se extiende sobre la mayor parte del mundo, como sucede hoy, aun entonces, en medio de esa tiniebla, el individuo puede hablar con su voz todavía tranquila. ¿Y la sustancia de su mensaje? De boca del filósofo la llamamos verdad; de boca del artista, belleza; pero el poeta Shelley la llamó amor, que

“...from its awful throne of patient power
In the wise heart, from the last giddy hour
Of dread endurance, from the slippery, steep,
And narrow verge of crag-like agony, springs
And folds over the world its healing wings.”¹

HERBERT READ

¹ “...desde su terrible trono de poder paciente en el sabio corazón; desde la última hora vertiginosa de atroz sufrimiento; desde el estrecho, resbaladizo, empinado borde del precipicio de la agonía, surge y pliega sobre el mundo sus alas apaciguadoras”.

ESTROFAS CENTENARIAS
PARA HOLDERLIN

Perdidos y entre sombras
andamos por el mundo
sin saber a qué.

Llamar esto Destino,
apenas un azar
que mueve cosas sueltas,
y al pozo donde arrojan
los hombres un cansancio,
aquello: soledad.

Y a todo nuestra vida.

Tú lo supiste y huías,
hijo mortal de la luz;
tocado de violetas huías en la tarde
de todo rostro humano,
y sólo te aquietaba
el mármol de los dioses
que canta con descanso.

Y ahora, ¿dónde crecen
los torsos que adorabas?
Muchos dioses se fueron
hace siglos,
otros cayeron tronchados
hendidias las dos piernas,
y el mármol por el césped
se teje con la sombra.

¿Y tú, efímero?
Ni el aire se vestía con tu nombre
si pasaba,
ni las mieles se vieron en tus ojos,
ni los brazos te quisieron
con sus pechos,
ser extraño.

A cambio nosotros te nombramos.
Algunos, oscuros en silencio,
otros, con esa tibia voz que tiembla
y se recoge,
aquella, victoriosa,
adolescente,
con dos ramos de música en las sienes.

Cuando me acuerdo de ti
yo tiemblo como un río,
porque ver morir la luz
es quedarse sin orillas,
y persistir, y caer,
y rodar de día, en día.

Todavía el rencor
ensucia las naciones;
muchos han callado;
yo mismo.
Perdóname.

Los que aún te sepultan
bajo un odio que les pagan,
los perros que relamen
la basura,
mientras transitan las horas
están viviendo de muerte.

Yo estuve mucho tiempo
viendo crecer el Plata,
mirando las coronas alzadas

y perdidas por las aguas,
acordándome de ti bajo los álamos
mientras las hojas descendían
como barcas a la tierra.
Era un otoño traspasado,
entonces yo callaba.

Ahora es primavera.

Vuela la oscura primavera.
Los dioses embriagados
amaban esa Luna.
La Luna,
enorme de araucarias,
azul en mi país,
sagrada.
La Luna,
con su belleza,
su nombre, todo.
Yo tiemblo.

Tiemblo,
y me detienen cosas

más allá de las palabras.
Las cosas, indescriptibles,
que te vieron, sin recuerdo,
las cosas, las dulces cosas,
las amabas.

El Sol, la Luna, el éter,
el espacio,
las grandes estaciones
que perduran en su rueda,
verde, roja, rosa, gris,
y una y otra nacen,
y florecen, y renacen,
y los ríos, fluyentes,
poderosos,
y las horas, sus matices,
la gloria de este mundo;
las amabas.
Y se fueron.

Y se fueron,
todos los rostros se fueron,
te dejaron.
Así se van las horas

una en otra,
por el día;
igual se borra el aire,
sin remedio.

Una corona de sombras
vino en cambio,
un relámpago de flores
que la surca,
y la congoja, la congoja,
rey de la noche y el día,
como un beso
entre los labios.

Duermes hace mucho tiempo;
todo se transforma.
Cuando vuelvas en la nueva primavera
habrán crecido los tilos,
ya no temerás, ni nunca
se ha de cambiar tu nombre.

Acércate tranquilo.
Ordena tus cabellos:

cada uno se nimba
y entrelaza
uncido por la aurora.
En tanta luz de oro
adelgaza su cobre pensativo.

Oh Pólux,
¿es que ya no nos comprendes?
Esto es el descanso:
volver a lo que fuimos
sin nostalgias;
ver que coincide
el amor
con tu nombre,
en lo más alto.

BASILIO URIBE

L A C A S A I L U M I N A D A

Acaso, alguna vez, la mesa extendida justificara el enorme comedor. Ahora era un círculo de lisa blancura, con el mantel cayendo hasta tocar la alfombra en que andaban los faisanes de un dibujo persa. Ochenta luces entre caireles y bronces hacían deslumbrante esa blancura. No habían encendido los candelabros de la chimenea ni las lámparas murales, por lo que las paredes obscurecían el rojo de sus sedas, como las cortinas, y sólo la talla de algún enmaderado realzaba el dibujo de un quarterón. En las vitrinas esplendía la plata. Al fondo una puerta abierta dejaba entrever el jardín de invierno.

Perdidas allí, al borde de la mesa, frente a frente, dos mujeres esperaban algo, un impulso, una señal, algo, de dentro o de fuera, que las acercara. Una vestía de luto y era flaca, como sobada por el tiempo que le hiciera la piel fina y amarillenta. No tenía edad. Obstinadamente mantenía bajos los párpados sin sombra de pestañas. La boca parecía no existir, así eran de delgados los labios. Es que parecía no existir facción alguna en su cara, tan anodina, tan sin característica para fijarla en el recuerdo. De los hombros estrechos salían dos delgados brazos forrados por la tela negra y sobre lo luminoso del mantel había dejado las manos, extrañamente alargadas, duras de articulaciones y como si estuvieran allí abandonadas, ajenas a todo dueño.

La otra también flaca, descolorida, se relajaba en una postura có-

moda, pero bien se adivinaba que bajo la piel tersa había músculos y sangre y que las manos tenían nervios que las hacían prodigiosamente elocuentes con sus palmas anchas, generosas y violentas. Miraba a la hermana, con la renovada sorpresa de hallar sobre ese rostro expresiones que eran de la muerta, mimetismo comprensible por una convivencia de años. ¿Cómo podía el tiempo haberle dado gestos, actitudes de tía Odilia, a ella, generalmente tan borrosa, tan vacía, tan de material humano sin nada que plasmar?

Su mirada verde pareció al fin atraer la otra. Los párpados se levantaron y unos ojos grises aparecieron huidizos.

—Voy a salir — dijo la que no llevaba luto.

—Tan tarde...

—Sigue gustándome andar de noche.

—Te esperaré.

—Prefiero que me des la llave.

—No, no. Te esperaré... hasta la hora que sea... aunque esa hora sea el amanecer...

María Fernanda la miró, pronta a decir algo hiriente, porque en esa forma cortés de negarle la llave sentía la influencia de la muerta. Pero era tal su rostro de súplica, de “déjame que te espere, porque eso me hace feliz”, que sonrió, súbitamente iluminada por la blancura de los dientes, se alzó despaciosamente y dijo:

—Como quieras... Pero no será extraño que para recordar otros tiempos, salte la verja; dándote la sorpresa de estar de nuevo junto a ti sin haber tocado el timbre... Hasta pronto.

Andaba a largos pasos, elásticos, llenos de gracia. Antes de salir se volvió y agregó, maligna a pesar suyo, comprobando un hecho, porque ahora sí que en la boca de María Ernesta parecía haberse modelado la boca de tía Odilia:

—Tienes exactamente la misma cara que “ella” cuando barruntaba que iba a escaparme... — y salió.

Se quedó sola en el enorme comedor. Inmóvil. Como si las palabras de María Fernanda la hubieran vuelto de elementos minerales. Paralogizada. La misma cara que “ella”... Levantó la barbilla con un brusco movimiento y una mano se crispó empuñada. Como “ella”, como tía Odilia. Con razón lo decía María Fernanda. Porque estos dos movimientos que acababa de hacer eran calcados de aquellos con que tía Odilia preludiaba su ira. Y se relajó, empequeñeciéndose, como un montoncito miserable sobre el sillón, acongojada, con el pecho encapotado de lágrimas, porque a cualquier persona querría ella parecerse menos a tía Odilia.

¿Cómo, queriéndola tan absolutamente, no lograba parecerse un poquito que fuera a María Fernanda? Ella, que la oía con un embeleso extático, que cuando veía que la risa le atirantaba los ojos y se los hacía como de chinita, sentía que el mundo era pequeño para su gozo, que la miraba andar segura de que el equilibrio del universo dependía de su ritmo. Y en vez de parecerse...

Cada vez se entendían menos. Sin enojos, sin palabras explicativas. Pero es que nada tampoco las hacía aproximarse. María Fernanda estaba en su mundo. Ella en el suyo. Paralelas. Y era vana su esperanza de que ahora pudieran ser de nuevo como antes, como antes de... sí, antes de que María Fernanda... No quería precisar el hecho, el hecho de que María Fernanda... y movía de uno a otro lado la cabeza, para no dejar que entrara en ella esa imagen que la rondaba y que no quería aceptar, porque era como aceptar voluntariamente la pesadilla.

Miró el alto reloj de campana, viejo y precioso, cuyos punteros iban a marcar en un instante más las once horas. Esperó. Y las campanadas cayeron quejumbrosas en el silencio, salidas de la entraña mecánica como si el trabajo de marcar el tiempo se hiciera cada vez más difícil, porque ningún segundo era el del definitivo descanso.

Las once en aquella casa era el momento del sueño. Desde siempre. Porque hubo una voluntad —que parecía haber existido aun antes de que un cuerpo humano la albergara—, fuerza imperiosa, definitiva, que rigió los destinos de la casa, de sus habitantes, como piezas de un instrumento dócil. Una voluntad que tan sólo María Fernanda supo afrontar. María Fernanda. Antes María Fernanda, ahora Mari Fernán... Mari... Fernán...

Tic tac, tic tac, Mari... Fernán... tic tac, tic tac...

Bruscamente se puso de pie y atravesó el comedor. Junto a los conmutadores eléctricos se detuvo y con un súbito impulso infantil fué girándolos todos para encender por completo las luces.

—Comedor de palacio —se dijo, repitiendo la frase que a veces solía decir la muerta—. Comedor de palacio que bien pudiera ser de reyes... y que es mío, mío, mío...

Y a la vez que decía "mío", iba encendiendo nuevas luces. Alegre, con ganas de zapatear, de girar sobre sí misma, de dar gritos repitiendo ese "mío", inarticulado como llamada que por los aires campesinos rubrica el holgorio moceril.

Tuvo una idea: encender todas las luces de la casa, abrir todas las ventanas, todas las puertas, correr todas las cortinas y esperar a María Fernanda como celebrando una fiesta.

—Faltarían las flores, pero no importa. Basta la casa iluminada.

La casa toda en silencio, toda en el sueño, y ella de pieza en pieza, de piso en piso, encendiendo las luces, corriendo las cortinas, abriendo

las ventanas para dejar que por el parque se extendieran estrías amarillentas. Hacía años que no disfrutaba de una alegría mayor. Entraba a un salón, encendía las luces, desparramaba por su contorno una mirada de gris desteñido, y decía:

—¡Mío! Todo es mío. ¡Mío! — como niño que comprueba los tesoros de su pieza de juego.

Subió la escalera y desde el descanso en que se abría en dos para alcanzar la galería alta, miró el hall, los salones, el escritorio, el billar, la biblioteca, el comedor, todo iluminado, esplendiendo los oros y los cristales, los mármoles y los bronces, reflejando los espejos el infinito de los lagos inciertos en sus superficies encontradas, mostrando sedas, terciopelos, cueros, taraceas, pinturas, tapices, esculturas. Y todo era suyo e iba repitiéndolo a cada paso que ahora daba para alcanzar el otro piso.

Parecía obedecer a una consigna: encender luces, avanzar por los pasillos, por las habitaciones; encender luces, abrir puertas y ventanas, correr cortinas. Una consigna que nunca nadie le ordenara. Que ella seguía porque sí. Para su propio placer, para poder decirle a María Fernanda:

—Te he esperado con la casa iluminada como para una fiesta. Porque aunque tú no lo creas, aunque yo no logre decírtelo, para mí es una fiesta que estés en la casa, que hayas querido venir a verme, a pasar estos días conmigo, como antes, como antes de... Y todo lo que he sufrido, bien pagado está con la alegría de tenerte en la casa que es mía y que se ha iluminado para esperarte a ti, María Fernanda...

A veces a ella le gustaba contarse esa historia, hecha de retazos de imágenes, trozos de recuerdos pacientemente unidos, rompe-cabezas que suplió al otro de los niños felices y que ella no tuvo nunca.

...había una vez dos hermanas, una se llamaba María Fernanda y la otra María Ernesta. Una era rubia, alta y tenía los ojos verdes. La otra era pequeña, flacucha y tenía los ojos grises. La madre murió al darlas a luz, porque, aunque tan distintas, eran mellizas. El padre se fué a un país lejano, lleno de nieve, y nunca más volvió ni hubo noticias de él, hasta que, por una carta llena de sellos y de rectificadas direcciones, años después se supo que había muerto. Mucho antes de eso, a María Fernanda y a María Ernesta las había sacado tía Odilia del asilo en que las dejara el padre, llevándoselas a la casa en que vivía con su achacoso y rico marido, sin hijos, orgullosa, dura y avara. Porque no era posible que en el mundo se dijera que tenía abandonadas en un asilo, merced a la caridad pública, a las dos hijitas de su única hermana.

La existencia de las niñas fué triste. Nunca tuvieron la sonrisa de una ternura para arroparse ni la canción de una caricia para dormirse ni la libertad de una adquiescencia para ámbito de un juego. Vivieron metidas en la disciplina, en el estudio, en el casillero del horario, limitadas de admoniciones, con la voz de tía Odilia podando todo impulso, hechas a semejanza de lo que ella imaginaba que debía ser la criatura perfecta. Al norte un "no", al sur un "imposible", al este un "nunca" y al oeste un "jamás".

Así pasaron los años hasta que un día...

Para María Ernesta la sumisión era una naturaleza. Silente y sin movimiento, ahí se quedaba, hasta le daban orden de pensar y de actuar. Era entonces lo que tía Odilia quería que fuese. Pero con María Fernanda tía Odilia tenía trabajo mayor.

Que eran una voluntad frente a otra y la niña no se doblegaba y menos se doblegaba al avanzar por la adolescencia. No valían ni amenazas, ni gritos, ni castigos, ni las tremendas palizas que le infligían

por mano de la vieja Chaparra, india “criada en la casa” y como un instrumento a las órdenes del ama.

—¡Lo que gasto con ustedes! Cientos de cientos en vestidos, en zapatos... y el vagabundo de su padre rodando tierras, como si no tuviera hijas...

—¿Para qué nos recogió...? Vagabundas nosotras también, seríamos más felices... — le decía María Fernanda.

Y era imposible hacerla callar, que no contestara justamente lo que debía contestarse, pero que no debía decirse, sino pensarse, y eso cuando se estaba sola, por si se hacía el pensamiento transparente y tía Odilia podía verle.

—Tienen que ganarse el pan que comen, lo que me cuestan. María Ernesta debe lavar, planchar y zurcir. María Fernanda...

—Conmigo no cuente... es completamente inútil que disponga lo que debo hacer, porque no pienso hacer absolutamente nada.

Y era inútil en verdad. No servía de nada. Ni siquiera el ruego de María Ernesta despavorida, ni la súplica de tío Pedro, viejito, tembloroso y entregado sin remedio al imperio de su mujer, que lo agarró por los sentidos al filo del mediodía, demonio que dicen y que él pensaba que era cierto que ataca al hombre y lo entrega sin defensa a su dominio. Y que quería paz y que sin fuerzas ni antes ni ahora para enfrentar a su mujer, amonestaba a María Fernanda, a la par que le pasaba por la voz un súbito temblor de admiración y tenía que aferrarse a los forros de los bolsillos de la bata de suntuosa seda, para que las manos no se le fueran a acariciar a la muchachita, diciéndole que no dejara de ser como era, sino que fuera siempre así, brava para defender su personalidad y ser ante todo ella misma.

No sirvió nada, ni siquiera los golpes de la vieja Chaparra, porque un día tuvo María Fernanda más fuerza que ella y le retorció las muñe-

cas, haciéndole lanzar largos aullidos de fiera herida, por las montañas dando a los ecos sus lamentos. Fué cuando la amenazaron con el reformatorio. Por orden de juez. Como ponerle una losa de infamia. Pero María Fernanda dijo:

—Háganlo y le cuento al juez lo que pasa en el escritorio de tío Pedro de diez a doce.

—Fuera de mi casa... Víbora... Chantagista...

—No, fuera de esta casa por ahora no salgo, será casa de usureros, pero por el momento no quiero dejarla. La dejaré cuando yo quiera.

No quería irse porque no estaba segura aun de su porvenir. Estudiaba. ¿Cómo? Lo sabía tan sólo María Ernesta, aterrorizada bajo las cobijas, esperando su regreso con el corazón alocado golpeándole en los oídos. Se iba tranquilamente, cuando llegaba la hora del reposo, por sobre la verja, como un animalillo rapaz saltando y así de fuerte y silenciosa. Para asistir a la escuela de arte dramático. Allí estaba su vocación. Un año, dos años, tres años...

Una noche le dijo a María Ernesta:

—No me esperes. No volveré. Me voy, me han contratado. Dejo una carta. Si pretenden hacerme volver, les hago un escándalo delatándolos como usureros. Que me dejen tranquila en mi camino...

—se inclinó a besarla levemente—. Que seas feliz en el tuyo, María Ernesta...

Y no volvió. Y nada hicieron para retornarla. Y se borró su nombre de la lista de los familiares.

Tenían decisiete años.

Quedó sola María Ernesta, frente al rencor de tía Odilia porque algo, alguien en la vida se había hurtado a su dominio. Algo que ella

creía propio, como propios eran los inmuebles, los fundos, los bonos, las alhajas, el marido, la servidumbre, María Ernesta. Un rencor para siempre.

Un día y otro formaron mazos de apretados calendarios de recuerdos sin color. Uno tan sólo se tiñó de negro, porque murió tío Pedro.

Y nada más, fuera de la levísima coloración de ansiedad en espera de la apertura del testamento que dejaba a tía Odilia heredera única de toda la fortuna. Y después otros mazos igualmente grises.

Lavar, planchar, zurcir. Y estarse quieta, aguardando la voz que daba la partida a todos los pensamientos y a todos los movimientos.

¿Y María Fernanda? Un día tocó la casa, contra las puertas, sobre los vidrios, botando y rebotando como una pelota de goma empecinada, la noticia de que María Fernanda era ahora Mari Fernán, la actriz. Se decía de ella... que si el ministro... que si vivía... que si el dinero... que no era cierto... Y su retrato y lo que opinaba y sus proyectos y sus viajes. Mari Fernán. Mari Fernán alucinando, sobre cada segundo como un tic tac de reloj, como un tic tac de corazón, metida en la sangre del tiempo.

Mari Fernán, la hermana, mi hermana y ella, María Ernesta, sin orillas en la niebla de la monotonía, lavando los días y repasándolos prolijamente, uno y otro y otros, todos idénticos. Mari Fernán que vivía con un hombre, joven como ella, apoyada en su costado, apoyada en su boca cuando el amor los alzaba y fundía, conociendo el hueco de un brazo por almohada y pudiendo cautelar el abandono, lo inerme del dormido y apartar con limpio gesto de ternura el pelo caído sobre una frente. Mari Fernán, rebelde y tranquila, con las manos dadivosas y la tenacidad relumbrando en los ojos. Mari Fernán.

Otro día se tiñó, pero no de negro, sino que de morado de lenta agonía, de media muerte, de un lado de tía Odilia enfermo, como si

ella no quisiera morir y su voluntad sólo le hubiera entregado un retazo de sí misma a la parálisis. Medio lado. La cama, la invalidez, la necesidad de una enfermera. ¿Enfermera? No, María Ernesta, chiquita, endeble, pero que no se sabía de dónde sacaba fuerzas. La agonia de años, de pelea a diario, de defender cada músculo al mal, de batallar con la solapada malignidad, con la sordidez, con el rencor, con las súplicas, con la desesperación, con las noches blancas de luna alucinada de insomnio, llorando por las curvas de la angustia, resbalando por vertiginosos países de hielo, patinadora de la vigilia, con los párpados siempre abiertos y fijos en el punto en que está el sueño y en que el sueño no llega ¡ay! que no soporto más y ¡ay! que no me martiricen y ¡ay!

A veces tía Odilia murmuraba con voz que salía de melosas zonas de soborno:

—Para ti será todo, tan sólo para ti, que has sido buena, que me has cuidado, que estás conmigo, y no como la otra. Perdida...

Para María Ernesta. Sí. Los inmuebles, los fondos, los bonos, las alhajas. Todo.

Y lentamente, insinuándose en ella la conciencia de que lo que hacía hasta entonces, obra de su alma de servidumbre, se empieza a realizar a cambio de algo, en vista de un interés. Que es como ir colocando en un banco la abnegación, el esfuerzo, el desgaste, el anularse en esa voluntad exasperada. Todo eso se convierte en una reserva de oro.

A veces, desesperadamente quería reaccionar, ser como antes, buena porque sí.

—Porque soy tonta... — dice, repitiendo la vieja frase de su viejo desconsuelo, cuando se encontraba sumisa al lado de María Fernanda batallando su libertad a grito herido. Pero era vano, caía de nuevo en la especulación, en que lo porvenir con la fortuna de tía Odilia bien valía la entrega de su juventud y de su libre albedrío.

En una ocasión se sorprendió pensando:

—¡Que se muera de una vez..! — Fué tal la frenada que dió a su pensamiento que se halló de pie, rígida, con la boca abierta y los ojos espantados mirando sin ver. Se hundió en la desesperación, cada vez sintiéndose más miserable, rescatando el mal pensamiento a fuerza de un cuidado alerta junto a la enferma, imponiéndose sacrificios, penitencias de estarse de rodillas junto a la cama la noche entera, desfallecida, con los músculos tan doloridos que terminaba por no sentirlos, hasta el momento de alzarse y caer y volver a alzarse trabajosamente, hasta lograr la recuperación del movimiento tras muchos ensayos.

—Pónme otra inyección ¡ay! que me tengas lástima ¡ay! que no importa lo que diga el médico ¡ay! que no puedo soportar más dolores ¡ay!

La historia siempre empezaba lo mismo:

...había una vez dos hermanas...

Pero a poco de irse proyectando en su memoria, nuevos detalles, nuevas escenas íbanse agregando a las otras, modificándolas, dándoles mayor realce, tan vivas algunas veces que se detenía con la absoluta certeza de que alguien que no era ella repetía en alta voz esas palabras que alguna vez pronunciara María Fernanda o tía Odilia. Como también acontecía que hablara a media voz, no ya evocando los recuerdos en su mente, sino que haciéndolos más tangibles por la magia de la palabra.

Y sonreía, tristemente, porque era viejo hábito de su soledad, manera de hacer que su tremendo abandono junto al muro que era tía Odilia, tuviera siquiera la ilusión de un oído amigo para recibo de confidencias.

¡Cómo se le embarullaba el día de la muerte, eso definitivo que era un pañuelo en torno de la cara, los párpados que no querían cerrarse y la bata, que ella se sorprendió aterrorizada pensando que era muy ligera y que tía Odilia iba a tener frío! Y cuando ella dijo, sin saber lo que decía:

—¡Qué cansada estoy!

Cuando dijo eso sin conciencia, su súbita conciencia de que a su alrededor las gentes la miraban serviles, entregadas a sus deseos, rodeándola de solicitud, preguntando, diciendo:

—¿Qué quiere? Beba este cordial. No, no, es preferible que tome leche. Que no, que es mejor el cordial. Pobrecita mi alma... Tan cansada, deshecha por los meses de cuidarla... Que se tienda un rato. Que entornen ese postigo. Que no vea cuando sacan el cajón. Que le pongan agua de Colonia en la frente... — pero ¿quiénes decían todo eso?

Gentes desconocidas, rostros borrosos superpuestos unos a otros, vertiginosamente. Tal vez amigos de tía Odilia. Tal vez familiares de tío Pedro. Todos mirándola con ojos perrunos. ¿Por qué?

¡Ah! Sí. El testamento. El codicilo (una nueva palabra). Codicilo. Que para ella significaba una fortuna.

Era delicioso por María Fernanda. Más luces, ya todo este piso también iluminado, las ventanas abiertas y los árboles meciendo su canción de hojas y un grillo empecinado en la sombra en ser el corazón de la noche. María Fernanda entrando en esa casa que era su casa de ella, de María Ernesta, toda iluminada en su honor, como si fuera una reina.

—Porque yo soy solamente una pobre criatura, una buena tonta,

un ser chiquito, únicamente grande para quererla. Que ella sienta que está en su casa, que no importa que sea mía, porque yo se la doy, sin esperar que ella me cuide ni se desgaste en la espera de que una hora en la noche sea al fin la hora del sueño, sino que así, dándosela, iluminada, para que se sienta como una reina en “una casa de reyes”.

¡Ay!

¿De dónde ese ay? ¿Había resonado dentro de ella, fuera de ella, como a veces sentía voces o era tía Odilia que se quejaba, como otras veces, porque todo aquello no era sino un sueño y no estaba muerta ni era ella la dueña de la fortuna ni se había ido María Fernanda a dar un paseo por la noche ni estaba ella allí encendiendo luces para esperarla como si fuera la reina de un cuento?

—¡Ay! — su grito la colocó al borde de la cama, de rodillas junto a la enferma. La miró anhelante, por si la hubiera despertado. Pero no, desde lo profundo de su niebla de alcaloides removi6 la cabeza, respir6 afanosa y de nuevo retorn6 al sopor.

María Ernesta se mir6 las manos, quiso moverlas y no le obedecieron los músculos. Tuvo la sensación de que no eran suyas, que ella terminaba al borde de los brazos, al final de las mangas negras del traje. Y que esas manos que aparecían allí y que no eran suyas, iban de pronto a colocarse sobre una repisa, manos de cera, de maniquí, de manicura, de ortopédico. Manos en una vidriera, entre flores, sobre un cojincillo de raso, rodeada de frascos de barnices, junto a muletas, con luces, con muchas luces, con las luces todas de una casa iluminada —casa como para reyes— y ella, María Ernesta, encendiendo más luces, más luces, más... ¡Ay!

¡Ay! Silencio, callarse, hablar bajito, sin mover los labios...

—María Ernesta...

—¡Ay! ¡Qué... qué...! ¿Quién es? ¿Qué pasa...? ¡Ay!

—María Ernesta, hijita, no te asustes, no me mires así; soy yo, María Fernanda, no me mires así... soy yo... ¿Te asusté?

—No, no, no es nada...

—¿Para qué te empecinas en esperarme? No estás acostumbrada a trasnochar como yo...

—¿Como tú? Sí, tienes razón, como tú no he trasnochado nunca.

—Perdón, María Ernesta... Bien sé cómo te has deshecho velando junto a una enferma...

—No me lo recuerdes.

—Perdón de nuevo.

¿Qué podrá acercarlas? El reloj, trabajosamente, saca de sus entrañas unas campanadas para depositarlas al filo de la medianoche. María Ernesta se pone de pie, canija y temblona. María Fernanda dice sin mirarla:

—¿Te veré antes de irme? Debo salir muy temprano para estar a la hora del ensayo en la ciudad.

María Ernesta siente el impulso de prenderse a su cuello, volcando sobre ese pecho todas las lágrimas que un aire doloroso está empezando a lloviznar dentro de ella. Aprieta las manos, junta fuertemente las palmas. Baja los párpados y ensaya íntima, trabajosamente, la frase que va a decir, la repite dentro de sí hasta lograr pronunciarla en voz alta sin temblores:

—Te despediré mañana. Buenas noches, María Fernanda. ¡Que descanses!

La hermana contesta distraída:

—Buenas noches, María Ernesta — y sale, dejándola abandonada en la blancura sin misericordia de una luna de angustia.

Tic tac, tic tac... ¡Cómo le duele el corazón! ¡Cómo el reloj dilata en el silencio su jadear de alambres! ¡Cómo el grillo quiere ser un misterioso herrero nocturno! ¿Es que su corazón se mueve en el tiempo, midiendo la circunferencia de la desesperación, al borde de la sombra en que hay una casa iluminada y María Fernanda, no, Mari Fernán se evade hacia un mundo sin manteles para el abandono de unas manos, manos de cera, de maniquí, de vidriera, de manicura, de ortopédico, entre luces, luces, luces y un tic tac, tic tac que la hace oscilar por los aires?

¿A quién hace oscilar? A María Ernesta, María Ernesta en un palacio para reyes, en la ribera de un grillo, con un reloj que es una luna y un mantel blanco que marca las horas, una hora, la hora, la exacta hora en que se va María Fernanda, en que hay que ensayar palabras que no tiemblen, que se coloquen una tras otra en el aire, como pájaros en un hilo telefónico...

Callarse... Que tía Odilia duerme Que al fin duerme amarrada a un pañuelo, entre volados de satén. ¡Cómo duelen las rodillas!

Una hora, dos horas, tres horas... La hora en que María Fernanda se va... ¡Que se fué María Fernanda, Mari Fernán! Y que estoy sola ¡ay! y que porque los sueños no son sino sueños y no pueden permanecer quietos y tangibles, como un mueble, como una mesa, como está la mesa con el mantel blanco, con María Ernesta al lado con las manos juntas por las palmas, en una postura incómoda. María Ernesta que se levanta y pone el mismo cuidado que cuando pequeña en no pisar los faisanes de la alfombra y camina a pasos irregulares y en puntillas.

Porque ¡ay! hasta entonces no se ha movido de su silla en espera

de María Fernanda, que a lo mejor no toca el timbre y salta por sobre la verja como en otros tiempos.

Maquinalmente pone en su sitio una mecha de pelo que le cruza la frente. Cómo le cruza por la sangre la certeza de que la casa está a oscuras, sumada a las sombras de la noche.

MARTA BRUNET

CRONICAS

EL ABOGADO DEL DIABLO ANTE RILKE

En la marejada continua y diversa que las editoriales arrojan a las playas no muy atrayentes de las librerías, saltan de vez en cuando algas, caracolas inesperadas. Una de estas piezas cautivadoras de la atención es la biografía de Rainer María Rilke, de la escritora E. M. Butler¹. Nada sabemos de la autora, sea nuestra ignorancia perdonada; así, la lectura de sus numerosas y compactas páginas resulta de una inocencia verdadera: ningún prejuicio, ninguna determinada exigencia, tan sólo nuestra avidez.

Y la lectura nos va revelando, es decir, confirmando una revelación que se impone desde las primeras páginas: lo útiles y hasta bellos que son los alegatos de "el abogado del diablo" en todo proceso de canonización. Porque "el abogado del diablo" que la Iglesia introduce en tales procesos debe representar, sin duda, a las conciencias más alejadas, más incapaces de sufrir la influencia directa del presunto santo; a esas conciencias cuya honradez acrisolada está hecha de sordera e insensibilidad específica. Regidas por máximas, por reglas inflexibles, movidas por creencias sin matices, significan la más seria oposición ante cualquier irrupción del espíritu; son representantes genuinos del "sentido común" ante el escándalo que siempre supone una personalidad profundamente creadora.

El libro que nos ocupa bien hubiera podido llamarse "el caso Rilke", pues constituye un examen, que roza con el juicio implacable nacido de la moral, ante esa extraña y poderosa personalidad creadora, sin que de tal examen se

¹ E. M. BUTLER: *Rainer María Rilke*. Traducción española de Pablo Simón. (Editorial Poseidon. Buenos Aires, 1943).

desprenda ninguna conclusión verdaderamente concluyente. Tiene la virtud de poner bajo los ojos del lector la vida del personaje en sus entresijos terrestres, en sus idas y venidas, iluminando con fría luz su vida doméstica y sus tribulaciones económicas, por cuya liberación no parece echar al vuelo las campanas. Muy al contrario, desliza la sombra de la sospecha por sobre todo lo que toca a la vida humana del poeta. Tal sucede, asimismo, en el episodio Rilke-Rodin: la autora se fatiga verdaderamente en lanzar sobre la luminosa figura del poeta el mayor número de sombras en nombre de no se sabe bien qué exigencia, aunque en el fondo la moral burguesa deja sentir su cauta reserva, su impenetrabilidad, para todo lo que vive “más allá del bien y del mal”.

Y así resulta el libro de E. M. Butler un documento bastante interesante del espíritu de esta época, que sin duda pasará a la Historia como una de las más pacatas y sordas al anhelo de libertad bajo todas las apariencias de la libertad. Encubierta por la máscara de las libertades legales, crece, poderosa como nunca, la aversión a la libertad viva y creadora, al aliento del espíritu vivificante. Rainer María Rilke había de sufrir —y visto así se nos antoja que bien livianamente— el juicio del implacable moralismo burgués que tanto pavor siente ante los personajes de su especie. El hechizo de su mágica personalidad se ha dejado sentir una vez más ante los jueces, siempre en secreta connivencia con todos los Anytos y Melytos del momento.

Y, sin embargo, tiene razón la autora cuando en las primeras páginas enuncia su propósito de examinar libremente la hagiografía rilkeana. En efecto, Rilke ha tenido el poder de haber cristalizado en su torno gran parte de la necesidad de adoración de nuestra época. Junto con Proust, Kafka y algún otro, forma una constelación de estrellas que sólo a la luz de la avidez religiosa podrá ser entendida. Son, al mismo tiempo, representantes, ídolos y sacerdotes de cultos secretos a medias. El fenómeno podía y debía haber sido examinado en las numerosas páginas del libro, según parecía prometerlo. Pero la autora solamente ha examinado, las cortinas descorridas ante un sol amarillo de las cuatro de la tarde, al “caso Rilke”, sin adentrarse en el suelo espiritual, en el supuesto histórico sobre el cual nació y tomó forma tan extraño personaje. El asunto merece la pena y sólo nos queda esperar que algún adepto de una de las luminarias de la constelación se lance a su develamiento, sin temor de que el conocimiento disminuya en nada la pasión ni enfríe la fe de que son portadores.

El "caso Rilke", como el caso Proust y el caso Kafka, pertenece a la Historia religiosa de Europa. Su figura solamente resplandece (y su figura corresponde al culto de sus devotos) cuando lo vemos nacer y vivir en medio de ese desierto de la vida religiosa que ha sido la Europa última. Desierto tan propicio a los espejismos como todos los desiertos habitados por la sed, pero también promisoros de verdaderos florecimientos. No pensamos acometer aquí tal estudio, ni en esquema, pero no podemos pasarnos sin hacer la observación de que en medio de la cultura y el refinamiento intelectuales de la Europa última, el santoral oficial de la Iglesia Romana se haya enriquecido exclusivamente con figuras luminosas y llenas de encanto, sí, pero de extremada inocencia y simplicidad. Santos de la pura simplicidad, en todo su esplendor milagroso y bellissimo, como Bernardette de Lourdes, como Teresita de Lisieux, como el laborioso Cura de Ars. Ninguna figura paralela a los santos de otros tiempos, metidos hasta el fondo en los conflictos de la época, creadores, aunque a veces a su pesar, de Historia.

Y así, paralelamente a este suceso de la exclusiva entrada de los inocentes en el santoral, se presentan estas otras figuras ambiguas y llenas de hechizo, creadores, mártires de todas las torturas de la creación y, más que nada, de la soledad e incomunicación con el mundo, con un mundo del que se sentían huéspedes extraños y enojosos. Su obra y su vida revelan de modo indudable este desierto, esta inhibición religiosa y esta insaciable sed que busca manantiales sin descanso. Y no puede constituir objeción lo que parece ser la tesis de E. M. Butler sobre Rilke: que se trata nada más que de un poeta que adopta actitudes religiosas "por un equívoco entre Arte y Religión". Sin negar el equívoco que quizá lo haya —mas por otras razones—, la poesía en Rilke no es de ningún modo extraña al espíritu religioso de Rilke, como no lo ha sido jamás en el seno de toda aurora de una fe. Las religiones han irrumpido poéticamente en el mundo con mucha frecuencia. Y ahondando en el origen del Arte bien pronto se ve que la actividad creadora de "imágenes sagradas" está en su comienzo y no es nunca abolida del todo en la creación artística. Rilke se abrió camino trabajosamente, pero certeramente, a través del laicismo moderno hacia la unidad antigua que quiso restaurar, entre poesía y espíritu religioso, la unidad de la verdadera "poiesis", la actividad creadora del hombre que engendra Dioses, Mitos, Historias en que la creación del mundo se devela. Su identificación con Orfeo, tan minuciosamente descrita en el libro en cuestión, no puede tener otro

sentido que ese milagro de quien, solitario entre los hombres, descubre el espejo que le devuelve su auténtica imagen, respuesta de la esfinge que era su destino, que al fin se compone con los rasgos verídicos, del cantor eterno, oculto pero viviente como en un palimpsesto, bajo toda poesía de todo tiempo.

Se hace sentir un paralelo que la autora no hace, o diríamos que se va haciendo sólo por virtud de la honradez mental con que el libro está escrito. Es el paralelo con Nietzsche. Un nombre de mujer les une en visible eslabón: Lou Andreas Salome, ángel tutelar del poeta, tropezadero del filósofo-poeta, si hemos de creer ciertos rumores históricos. Confirma la bienhechora amistad de esta mujer privilegiada, la influencia saludable de la mujer para el poeta, la persistencia de la musa, y la enemistad, también antigua, de la mujer hacia el pensamiento en su rigor filosófico, de la que no se conoce sino la excepción de la extraordinaria mujer llamada Heloísa —bien digna, por cierto, de una respetuosa y apasionada rememoración—. El paralelo con el desdichado filósofo-poeta surge no sólo evocado por el nombre de Lou Andreas, sino por el destino que los hace desconocerse a sí mismos, mártires de una perdida unidad del espíritu creador humano que descuartizado espera, nuevo Osiris, el ardiente desvelo de una Isis milagrosa que recoja sus esparcidos miembros.

Más afortunado, quizá más paciente y más sano que Nietzsche, Rainer María Rilke sale triunfante del juicio sumarísimo levantado por el abogado del diablo de nuestro tiempo, el espíritu comedido y honrado de la burguesía que ha aprendido ya que a los mártires no se les puede hacer morir en una cruz, fuego y sangre que resucita, sino en cenizas de indiferencia y olvido. Pero el espíritu creador que no descansa aprende también a vencer el olvido, a hechizar lo que parecía inhechizable.

MARIA ZAMBRANO

APUNTES SOBRE LA NUEVA ESPAÑA DE SIEMPRE: "FÉLIX MURIEL"¹

En la última promoción literaria española —gente tempranera en cuanto a revelación, pero tardía en cuanto a su obra— existen casos como el de Rafael Dieste que en un principio quedaron un tanto empalidecidos para un sector amplio de atención tras la cortina reverberante de otras personalidades más llamativas. Lo mismo sucedió durante algún tiempo con Luis Cernuda, al que se consideraba un poeta menor, un poeta delicado y fino, y como tal parecía ocupar un puesto desvaído de segundo plano. Estas apreciaciones han cambiado durante el tiempo tan corto, pero tan intenso, que nos separa espacialmente de España y que nos está facilitando una certera visión de nuestros hombres y de nuestras obras. Hemos comprobado que, hoy día, *La Realidad y el Deseo* ha llegado a las mejores manos entre la juventud continental y no creemos engañarnos al suponer que, durante mucho tiempo, esta obra en su plenitud va a ser el punto de referencia de mucha producción poética venidera dentro y fuera de España; ya podría serlo. Claro que una concepción bastante superficial de lo español, o en todo caso amanerada, encontrará sus dificultades para descubrir en la transparente belleza aterradora de estos versos, todas aquellas manifestaciones más o menos características con las que, con tal empeño por parte de algunos, se nos quiere presentar exclusivamente dotados. Olvidan muchos nuestra riqueza y la pasmosa variedad de expresión de hombres tan varios en un país tan variado, y no piensan que si somos los caprichos goyescos y *La Celestina*, no somos menos Garcilaso y los retratos velazqueños. Garcilaso, entre los europeos Ronsard y Petrarca, Velázquez... solitario. El grito, el jipío, el arabesco y hasta el contoneo son también —buenos o malos— nuestros, pero nadie grita menos para su tiempo que nuestro quijotesco Cervantes, si se le compara sobre todo con las gesticulaciones, magníficas por lo demás, de Shakespeare. Hay pues una España, velazqueña podríamos decir, de inusitada transparencia; últimamente los mexicanos han podido revivirla y deleitarse en ella ante una exposición de pinturas de Ramón Gaya.

¹ Rafael Dieste: *Historias e invenciones de Félix Muriel*. (Editorial Nova, Buenos Aires, 1943).

Cuanto antecede puede ser aplicado también a Rafael Dieste, aunque, como en el caso de Cernuda o de Gaya, tan sólo como punto de referencia que pueda servirnos de enfoque, por lo demás muy amplio. La obra de estos tres españoles, tan distintos entre sí, tiene que ver sin embargo con la percepción de un mundo español, nada españolista, nada pintoresco, y en cuya finura de entronque y calidad están invisibles todos los viejos posos culturales de un país antiquísimo. Cuando en el año 36 apareció en Madrid *La vieja piel del Mundo*, nadie pudo prestar a este libro singular la atención que merecía, porque los espesos nubarrones que nos cubrían amenazaban ya la cruenta tempestad y aquel Dionisos que Gaya dibujó en su portada, con su trazo incomparable, tendrá que esperar, no sabemos hasta cuándo, para poder volcar entre la nueva juventud española que tanto sabe ya de terribles experiencias, su originario vinillo poético. Por sus páginas circulaban los mitos viejos con esa perenne juventud que les transmiten los poetas de todas las edades, no como adornos de una cultura como la mediterránea, miles de veces secular, ni siquiera como símbolos o interpretación de la misma, sino como encarnaciones todavía vivas de algo que nos es dado oír y sentir, cuando con elevación cordial contemplamos al mundo desde el fondo de nuestras más admirables tentaciones. En este mismo sentido las *Historias e Invencciones de Félix Muriel*, el último libro de Rafael Dieste, nos abre un campo de meditaciones que no son puramente literarias.

Para poder expresar el asombro y la gozosa contaminación que produce su lectura, tendré que referirme, sin necesidad de insistir en ello, al estado de alma predominante en los escritores de más sensibilidad y más representativos de estos últimos tiempos. Pensemos en el cansancio de Rilke, en la angustia de Kafka, dos de los mejores, dos de los más nobles. Todos sabemos bien dolorosamente el atroz laberinto en que nos debatimos cada cual en sí mismo y con los demás. Y hasta ahora no he visto tender, aunque de manera provisional, más que dos posibles puentes salvadores, el de la acción heroica y el de la busca de la nueva moral. El primero de ellos posee ya abundantísima literatura desesperada en el fondo y en la mayoría de los casos desesperante en la forma; en cuanto a esa propensión moralizadora del segundo, todos acabamos de escuchar las palabras respetables siempre, pero a mi juicio cortas de alcance, en este caso, de André Gide. ¿O no habrá por debajo de ellas una sorna diabólica? Confieso haber hallado en los breves relatos de Félix Muriel un estado de alma que

yo me atrevería a llamar inédito entre nosotros, y que quisiera ofrecer a la consideración de los demás. No es un estado de inocencia o de bondad originario en alguien que llega de un planeta maravilloso; no es el de un hombre elemental, que nos ofrece en el azar de un encuentro una sensación refrescante para nuestro cansancio; no, es algo mucho más difícil, más precioso y más incalculable, es una fuerza feliz que sobrevive, es una minúscula centella de vivos sueños vencedora de la pesadez de la tierra, es un espíritu libre, enternecedoramente libre, como no sospechábamos pudiera alentar en medio de nuestra enconada existencia. ¿Beberán los jóvenes en él esa única agua que calma los malos humores? ¿Quién sabe si estas chispas vivificantes no son sino el don de una criatura que pasea su júbilo entre la cerrazón de tantos corazones oprimidos! Pero nos cuesta aceptar que el hombre acalorado de hoy —no embriagado— no acabe por escuchar, tras tantos abrumadores tormentos psíquicos o vanidades positivistas, la voz terrenal de la alegría.

Veo cómo ese milagroso sobrellevarse y convivir de la naturaleza y el espíritu en Félix Muriel tienen un ámbito católico, no confesional, sino, podríamos decir, teológico, estrictamente teológico, pero ya como vivencia natural de familiarización que no se impone sino que se respira, puesto que a través de todo el libro la fe, la esperanza y la caridad acampan a sus anchas, más que como virtudes, como mujeres hermanas que todo lo llenan con su festiva presencia; sí, es un libro católico que no ha perdido su verdisco pelaje celta. El señorío y la gentileza que discurre por todas sus páginas unido a su claro sabor campestre, nos lo hace particularmente saludable. Es un libro, más que encantador, de encantamiento, porque todo vive encantado en él, como si el eco de Don Quijote transmitido a un hidalguelo galaico rondara por aquellos acantilados. Y todo con un buen humor triste de verdad, no entristecido, que sopla como el viento y que se parece un poco a Arlequín con mucha cortesía y a tantas cosas olvidadas y también a ese hombrecito raído y primaveral que es Chaplín, pero sin su terrible punto vulnerable, sin su desesperación con la que a veces lastima morbosamente demasiado. Me parece que he acertado de pronto a situar en lo posible ese estado de alma al que me he referido antes y que es la revelación más valiosa de Félix Muriel; situarlo entre esos dos extremos un poco estrambóticos en su humanidad: Don Quijote y Chaplín... ¿La acción? ¿La moral? Cosas externas son al fin y al cabo que ni limpian ni apagan la angustia; aturden y refre-

nan, disipan o podan miserablemente... El tercer puente valedero es poético y es el que sólo puede ser tendido desde la intimidad más entrañable y recóndita. Consuela el pensar que en medio de tanto ruido infernal como producen los muertos, aquél que ha conservado en su corazón una gota de rocío tenga la potestad de resucitarlos con la sola atracción de la palabra. Pero ¿la escucharán? ¿O han de estar sordos mucho tiempo aún para todo lo que no sea su mortal algarabía?

JUAN GIL-ALBERT

NOTAS

Los Libros

ENSAYO, POESÍA

FRANCISCO AYALA: *Histrionismo y representación* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1944). —

La tarea del crítico y del ensayista es en extremo delicada: comporta una serie de exigencias esenciales, cuyo cumplimiento, aunque sólo sea parcial, desvirtúa el sentido interno de su índole. Podemos enunciar algunas de estas exigencias, las que de un modo más visible concurren a determinar el carácter de esa tarea. En primer término, diremos que quien a ella se dedica debe tener una concepción orgánica acerca de todos los problemas del mundo y de la vida. Tal exigencia quiere significar que tanto el crítico como el ensayista han de aproximarse a las cuestiones fundamentales de su tiempo —y, desde aquí, a las cuestiones “vivas” del pasado, según el interés contemporáneo— armados de una visión capaz de aprehender su radical estructura. En una palabra: dotados de una peculiar “ilustración”; no la que representa una mera suma de conocimientos, sino la que se apoya en el raro —casi diríamos providencial— instinto del hallazgo y en una vocación inspirada. En segundo lugar, será preciso que la actitud del crítico y del ensayista frente a los problemas indicados reúna los elementos que definen una actitud constructiva. Actitud constructiva denota aquí actitud creadora, ya que la tarea de que venimos hablando no se deja reducir a una simple labor destinada a examinar y reconocer el multánime suceso de la

vida; se reduce, más bien, a iluminarlo y esclarecerlo, descubriendo, de paso, la dimensión inédita oculta siempre en la interioridad de tal suceso. Como lo ha señalado recientemente Eduardo Mallea, “el crítico ha de ser *el mejor de los llegados*”. O sea, en relación a la obra: el que más la comprende, el que con mayor pureza y legitimidad la *recrea*. Lo mismo cabe decir para el ensayista, pues ya tenemos averiguado que el ensayo y la crítica son maneras literarias que suelen marchar juntas con simpática frecuencia. Por último, el rigor se impone, irrevocable, en esta clase de reflexiones. En nuestro caso equivale a justa comprensión de los problemas, adecuada inteligencia de su sentido inmanente.

Un natural acatamiento de las exigencias antedichas se advierte en *Histrionismo y representación*, de Francisco Ayala. Su autor reúne en él diversos ensayos, relativos a diversos temas, de diversa significación. Como puede verse, se trata de una triple diversidad. Empero, esta diversidad, lejos de conspirar contra la estructura unitaria de la obra, le otorga una fisonomía coherente y sólida. Ello se debe, sin duda, al hecho de aquel acatamiento. Pero, además, y muy especialmente, al punto de vista empleado por el autor para tratar las distintas cuestiones propuestas a su meditación. Tal punto de vista se instala en una rigurosa concepción científica de la realidad cultural, concepción que tiene en el señor Ayala uno de sus representantes más autorizados. El libro que comentamos lo prueba cumplidamente. A través de sus páginas vamos viendo, con clara certidumbre, que junto a la ciencia natural está la ciencia cultural; que por encima de los *hechos* naturales se organizan los *hechos* del espíritu; en postrera instancia: que todo saber cuyo objeto es el hombre mismo, el hombre como persona, el hombre como un ser libre, soberano, pertenece a la ciencia cultural. Y, desde luego, vamos viendo también que en la órbita de este conocimiento se ubican, a los fines de un esclarecimiento decisivo, los problemas del arte, la sociedad y la historia, problemas que en *Histrionismo y representación* asumen un interés de rango fundamental. Paso a paso, su lectura nos pone de manifiesto regiones y provincias olvidadas, desconocidas o menospreciadas en el “mapa” del espíritu objetivo. Y son tan vastas e importantes las cuestiones que fluyen sin cesar de la interna disposición espiritual que anima el libro, que en ellas reposa, puede decirse, su máximo valor.

Siguiendo, pues, el punto de vista denunciado, el señor Ayala discurre sobre aquellos diversos temas. El rigor de su método, la soltura de su estilo, colaboran

dócilmente en su afán de iluminar la esencia que subyace —viva y actual— en el ámbito de la problemática contenida en ellos. Es una problemática valiosa, de inagotable riqueza. Y el mérito del libro consiste en relevar su trascendencia, promoviendo en el ánimo del lector la sugestión espiritual que ejercen siempre los hechos dotados de eterna validez. No agota el señor Ayala, en cada caso, las posibilidades de una ajustada interpretación. Pero allí donde la inteligencia no llega —o no pretende llegar— hasta el fondo último de los problemas, quedan abiertos los caminos adecuados, insinuadas las soluciones, propuestos los interrogantes infinitos. El libro cobra, así, una inesperada plenitud; precisamente la que no deja presumir su título. Y de este modo se convierte en un testimonio eximio del espíritu contemporáneo en su variedad atrayente y complicada.

SANTIAGO MONTSERRAT

YEHUDA HALEVÍ: *Poemas sagrados y profanos*. Traducción, prólogo y nota de Máximo José Kahn y Juan Gil-Albert (Ediciones Mensaje, México, 1943). —

De este sabio médico, poeta y filósofo toledano, que floreció entre los años de 1087 y 1141, poco o nada se conoce en lo que a datos biográficos respecta. Máximo José Kahn, en el agudísimo prólogo con que precede la traducción de sus poemas, nos dice: "Al contemplar la obra de aquellos creadores geniales cuyo paso por la historia queda envuelto en nuestro desconocimiento y que, por tanto, son para nosotros casi autores anónimos, es como si sus obras fuesen sus vidas, como si su vida propiamente dicha no hubiera empezado sino después de su muerte, y como si su órbita vital, en vez de ser una vida y una muerte, como requiere la ley biológica, fuese una muerte y una vida: vida que ya no queda sometida a una nueva muerte". O en otras palabras: una muerte seguida de una inmortalidad, sin que medie entre ambas el azaroso intervalo de una vida. Esto que biológicamente puede parecer paradójico, históricamente es plena realidad, y confiere una calidad de milagro a la obra de aquellos autores de cuya vida sólo conocemos el nombre, como si también en ellos "al principio fuera el Verbo", palabra identificada con la acción y que se dice sola.

Kahn trata de suplir esa carencia total de datos sobre Yehuda Haleví, y casi diría que se vale de ella para ir diseñando su época, la época del Cid, en que conviven en Toledo tres culturas: la cristiana, la arábica y la judía, anticipando datos de lo que será más tarde, sugiriendo el semítico perfil de los caballeros que luego pintará el Greco en su *Enterramiento del conde de Orgaz*, ubicando históricamente al cantor de las "sionidas" entre los dos más altos poetas religiosos, Salomón y San Juan de la Cruz, como si de todos los datos e inferencias fuera a completarse, en el aire de su trabajo, la necesidad de la figura total del retratado. Su ausencia llega a tomar contornos, como los toma en el vacío del molde la estatua que ha de fundirse en él.

Labor más de poeta que de erudito, más de enamorado que de clasificador, a quien preocupa infinitamente más la coincidencia entre el espíritu de la obra y el de su creador que la presunta exactitud histórica huidiza.

Sabe que Yehuda Haleví amó y cantó a las mujeres casi con voz tan pura y carne tan ardiente como el propio Salomón, y nos describe la particular situación de las Sulamitas toledanas de su época, de mayor encanto poético y más fina atracción que sus convecinas moras, supeditadas a su pasiva condición de placeros adornos de harem, en quienes la complacencia en lo corporal empequeñecía el espíritu, y las severas cristianas, con sus terribles cinturones de castidad, con su menosprecio del cuerpo que las alejaba de aquel "dulce medio equidistante de los extremos" con que el poeta soñaba. Kahn nos presenta a Haleví como un pecador resignado y comprensivo, cuya sabiduría le enseña a no vanagloriarse ni desesperarse por sus pecados, pues tal vez en eso resida el secreto de la perfecta y verdadera humildad. Estudia su estilo metafórico, empleando, a su vez, valederas metáforas, y pone de relieve el valor que para un poeta tiene que sus poemas lleguen a transformarse en oraciones, como ha sucedido con algunos de los salmos de Yehuda Haleví, que aún hoy son rezados en las grandes ceremonias por sus correligionarios. Dice: "No creo que el creador pueda aspirar a más, a partir del momento en que sus versos anidan como oraciones, y me parece que el poeta que dona a su pueblo oraciones permanentes es, si en el clima de la poesía existe algo superior al poeta, más que esto".

No. En el ámbito de la poesía no puede existir algo que sea superior a ser poeta, pero lo que sí sucede es que jamás un poeta lo llega a ser tan plenamente como cuando sus palabras encuentran un eco tan perfecto en el corazón de su

pueblo, que éste no halla otras más adecuadas para dirigirse a Dios en sus cuitas o en su júbilo.

Y es que ningún poeta después de Salomón fué tan auténticamente judío como este español para quien España no pasa de ser un lugar de destierro, y que obstinadamente sueña con Sión y la increpa con impaciencia celosa de enamorado:

*¿No preguntas, Sión, por la salud de tus escogidos,
aquellos que dispersos por la tierra, ansían por la paz de tu redil?*

(¿No será más bien: “ansían la paz de tu redil”?) El amor a la patria de sus antepasados, a la tierra prometida, le arranca ternezas en que el sentido religioso adquiere suaves tonalidades de erotismo carnal, así como le dice al final de “La gran Sionida”:

*¡Y feliz el que vea desplegarse tus auroras,
precedidas por la estrella de la mañana!
Su porfía le habrá concedido la embriaguez
de contemplarte renovada y moza.*

El tono de estos poemas sagrados y profanos no difiere en lo esencial. En los poemas amorosos, la gracia del requiebro adquiere un sentido recóndito y casi místico, transparentado por la figura del concepto, como en este delicioso ejemplo:

*En mis lágrimas lava su vestido de seda,
y al sol que brilla alegremente, lo tiende.
No necesita de la fuente existiendo mis ojos
y yo no necesito del sol: porque sol es su persona.*

Una leve pero irrenunciable sensualidad, que no se sacia sino en el encontrado juego de corporizar y personalizar lo abstracto o lejano y de transfigurar lo inmediato y concreto en imágenes, es acaso el principal y tácito encanto de los poemas de Yehuda Haleví, y esta sensualidad es la característica esencial de la poética judía a partir del Cantar de los Cantares. Hasta en sus lamentaciones, en sus gemidos, parece advertirse una como delectación morosa, una íntima com-

placencia en “sentir” su propia desgracia como “sensación”, en tenerse a sí mismo como espectáculo interno. El llanto de los judíos es siempre un espectáculo patético. Acaso los inacabables siglos de dolor han terminado por habituarlos y los han convertido en verdaderos “virtuosos” del llanto, no por eso menos sincero, pero sí más conmovedor. Por ello no han pensado seriamente en reedificar el Templo de Salomón, prefiriendo que de él sólo quede el Muro de los Lamentos, pared maestra para edificar su inacabable Templo de gemidos. No es complacencia en el dolor, pero sí en la sensación de que se está sufriendo, que equivale a viviendo.

Hasta en la certidumbre de que su Sión no existe ya, de que yace en ruinas, Yehuda se siente transportado al cantarla, y el entusiasmo brota aún del espectáculo de desolación que presiente:

*El aire de aquel país es tu aire, aire del alma; tu polvo es mirra,
y la fluidez de tus ríos es como de miel transparente.
Descalzo quiero pasear tu campo de ruinas,
donde una vez se levantaron tus palacios;
y detenerme quisiera en las planicies,
donde, entre los tesoros, custodiaron el Arca los querubines.*

Por eso dije que no difiere en lo esencial el tono de estos poemas sagrados y profanos. Un mismo entusiasmo los alienta, una misma delectación sensual los vivifica, un idéntico tono vital los hermana.

Es lástima que en esta traducción castellana la calidad de los versos no sea de las mejores, y que se interponga muchas veces con su incorrecta sintaxis entre el gran poeta y sus lectores.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

HISTORIA DEL ARTE, DIBUJO

HENRI FOCILLON: *Moyen Age. Survivances et réveils* (Valiquette, Montreal, 1943). —

El mérito sobresaliente de Focillon no consiste en aportar a los temas que aborda hechos o documentos nuevos, sino en proyectar una nueva luz sobre esos temas por el método que aplica a su estudio y del cual dió los principios esenciales en *La vie des formes*. Este rasgo de su talento se manifiesta en *Moyen Age*, libro póstumo. Focillon trabajó durante los últimos meses de su vida, a pesar de la enfermedad, en recopilar los artículos que había publicado entre los años 1935 y 1939, y a los cuales agregó dos estudios inéditos: "Del medioevo germánico al medioevo occidental" y "El arte bizantino en Dumbarton Oak". La muerte interrumpió su trabajo, pero el libro pudo aparecer merced a los devotos cuidados de Mme. Focillon; el editor canadiense Bernard Valiquette lo ha presentado con esmero.

La obra, aunque compuesta de once estudios sobre temas diversos, ofrece unidad suficiente, porque, como dice Focillon, "si los temas son distintos, el método es constante"; son "diversos capítulos de las memorias de un investigador" atento a seguir, a través de las edades y países, esas "supervivencias y despertares" que se ha consagrado a denunciar. Para Focillon, en efecto, y es la idea que predomina en su obra, la historia no es una evolución uniforme que sigue una línea continua y regular; es "un apilamiento de capas geológicas: ciertas bruscas interrupciones del filón, ciertos "cañones", permiten que el viajero descubra, inopinadamente, la simultaneidad histórica en la duración". Focillon estudia, según sus propias palabras, "la vitalidad de la prehistoria en la Edad Media, desde las culturas bárbaras hasta fines del siglo XV, los rastros tardíos y tenaces del arte romano, el giottismo, —magnífico despertar del instinto del pueblo—, el estilo monumental —herencia de los viejos escultores de las iglesias y de los colosos de los pórticos, todavía presente durante siglos en el corazón de la más delicada pintura francesa—, el arte bizantino —depositario

de los tesoros inmemoriales del Asia—, el arte rumano y el arte ruso —que mantienen la Edad Media intacta en plena época moderna—”.

El primero de estos ensayos, “Prehistoria y Edad Media”, es la más clara ilustración de la idea fundamental que acabamos de exponer; ciertos temas y motivos se transmiten de edad en edad y continúan, aunque a veces parezcan olvidados, una existencia subterránea, hasta el día en que de nuevo surgen a la luz. Pero no todos se comportan de la misma manera: algunos se mantienen idénticos de generación en generación (tradiciones pasivas); otros sobreviven bajo interpretaciones siempre nuevas (determinados motivos, por ejemplo, como los almacárabes, o la rueda heliaca, o el “estilo animal”, aparecen en los primeros ensayos del arte paleolítico, después en el arte escita-sármata, nacido de las artes de la antigua Mesopotamia y del Irán, que toca por un extremo la China de Tcheú y por el otro se prolonga en el arte de las grandes invasiones; más allá de la antigüedad clásica todavía se los encuentra en la ornamentación romana). Por último, un tercer caso de esas supervivencias es la sorprendente reaparición de formas olvidadas desde hace numerosos siglos: los orígenes del gótico flameante nos suministran un ejemplo. Así, “el más lejano pasado, con vitalidad tan pronto intensa y continua, tan pronto explosiva, ondula a través de la evolución”.

Vemos en qué consiste la originalidad de este aporte: Focillon trata de penetrar la “estructura interna de la historia” y opone sus hipótesis “al devenir hegeliano, cuya doctrina gravita tan pesadamente sobre nuestros estudios”. Concluye: “los hechos no se agrupan en el tiempo como una secuencia monótona... sino que se organizan según cierto orden de relación, como en la economía interna de un ser vivo”.

Quizá puedan hacerse algunas reservas sobre la transmisión de las formas cuando se trata de motivos tan simples como los de las artes primitivas: los almacárabes o la rueda que simboliza el Sol pueden haber sido redescubiertos numerosas veces por los hombres en ciertos estadios de su desarrollo cultural, y, verbigracia, la presencia de los “griegos” en los dibujos hindúes no justifica la problemática relación entre la Grecia antigua y América. Hecha esta reserva, el interés del método y de las hipótesis de Focillon perdura, puesto que abren un “vasto programa de búsquedas”. Cada uno de los ensayos lo prueba.

Imposible analizar separadamente cada ensayo. Dos de ellos, sin embargo,

retendrán nuestra atención. El primero, cuyo título repetimos: "Del medioevo germánico al medioevo occidental", discute la teoría de Pirenne que hace comenzar la Edad Media propiamente dicha "cuando las rutas comerciales del Mediterráneo occidental son cortadas por el Islam y el Oeste de Europa está obligado a vivir de sus propios fondos"; en otras palabras: según Pirenne, un mundo nuevo comenzaría con Carlomagno y la civilización europea, separada del Mediterráneo, sería entonces rechazada hacia el Norte. Por un análisis muy seguro de los hechos artísticos, Focillon muestra que el historiador no debe dejarse encerrar en ese dilema: Mediterráneo o civilización nórdica, pues el mundo medioeval es propiamente occidental y se constituye sobre las ruinas del imperio carolingio en los siglos IX y X.

El otro estudio se relaciona con "El problema de la ojiva". Un arquitecto y un historiador, V. Sabouret y P. Abraham, respectivamente, han combatido en 1934 la explicación racionalista que Viollet-le-Duc había dado de la arquitectura gótica y que hasta entonces había sido respetada. Para estos autores la ojiva es tan sólo un elemento decorativo y no desempeña ese importante papel que le atribuía Viollet-le-Duc; la arquitectura gótica no sería esa "dialéctica en que la estructura y los efectos son estrechamente solidarios". Pero —según Focillon— el estudio de los primeros ensayos de la ojiva y de su evolución revela que la interpretación citada es excesiva, pues la ojiva, en realidad, ha formado parte integrante de un sistema de construcción que no puede concebirse sin ella o como si ella fuera únicamente un elemento agregado y puramente decorativo. Focillon, con inteligente probidad, insiste en que la ojiva puede haber evolucionado no sólo como sostén sino también como elemento decorativo; de esa manera, la teoría de Sabouret y Abraham, invalidada en lo que niega, mantiene su interés.

Y en ambos ensayos se manifiesta otra cualidad de Focillon: recoge gustoso las ideas nuevas, pero sin ceder a esa especie de esnobismo científico que induce a tantos sabios actuales a repudiar las ideas recibidas y a reemplazarlas por hipótesis nuevas y muy a menudo azarosas. Su ciencia era lo bastante extensa y rica para elegir con certeza y no necesitaba prestarle el falso brillo de las innovaciones aventuradas.

ANTOINE BON

LUIS SEOANE: *Homenaje a la torre de Hércules*. 49 dibujos. Prólogo de Rafael Dieste (Editorial Nova, Buenos Aires, 1944). —

Es difícil, tras la lectura del hermoso prólogo de Rafael Dieste, intentar una simple noticia del libro de Seoane. Sólo el lenguaje poético, cuando es voz de la experiencia, palabra formada bien adentro del alma, bien forjada, como en las sentencias, puede darnos el mundo de estos dibujos, los azares de su historia y el esplendor de su arte. Pero más difícil es renunciar a decir, por más que sea indecible, lo que estos dibujos obligan a decir de algún modo con el suave imperio de su encanto.

Por estos 49 dibujos, si no conociéramos su labor desde hace ya una década, Luis Seoane se nos presentaría como uno de los artistas de más fuerza que conocemos en el arte español contemporáneo. Quizás el más independiente de su generación, y también el más primitivo, el más inocente de ellos. Es el que va al combate de frente, importándole más que la victoria la nobleza, y más que la estrategia la hidalguía: el que pelea fraternalmente. Y a su gran corazón derramado sobre las líneas, del que brotan los 49 dibujos del *Homenaje*, no se le puede analizar ni medir por las dificultades que hubo de vencer o por el arte con que está expresado. Es fatal, si amamos la poesía, si respetamos su presencia, que lo midamos por su curso completo, sin olvidar uno solo de sus gestos, acordándonos de cada estrella que vieron los mortales que en el dibujo asoman, expresando asombro, ternura, fuerza, o contándonos sencillamente su origen mineral, al mostrar su torso de guijarro, su enmarañada barba de arbusto, o su aire de personajes movidos por el destino, como los trigos por el aire caprichoso.

La línea de los dólmenes trae al dibujo de Seoane el peso natural y la sencillez terminante, sin temblor, de sus orígenes. Ante ellos, ¿a qué entretenernos hablando del carácter romántico y expresionista, primitivo y modernísimo que a primera vista denuncian, si son eso, y a la vez son algo nuevo, con suficiente poder ya para evitar que se los pueda confundir con el dibujo anterior?

Y por otra parte no nos dejan estas peñas, estos marinos, aquellas labradoras, echar a vuelo nuestra fantasía: tan plena, sin sobrar ni faltar, la tiene el artista. Una fantasía fuerte y piadosa, recia y niña a la vez, medioeval, como

corresponde a las imágenes que Seoane nos ofrece, que parecen haber crecido de los miniados, la imaginería y las leyendas mismas del siglo XII.

Unos dibujos son desnudos de línea ancha y transparente, siguiendo la fuerza clara del pulso, directos, sin más aire ni sombra ni horizonte que los que por derecho atraen, no al plano del dibujo, sino al de nuestra imaginación. Otros, barrocos en el sentido cristalino de la palabra, esto es por lo complicado del paisaje y no por el retorcimiento del dibujo, que sigue siendo el mismo, a la manera de un río, nos muestran en su día de gloria aquellas raras formas, sesgadas u oblongas, según el paisaje y la función, que quedaron en nuestra memoria extrañamente perdidas; tal esa mujer que de pronto se nos vuelve máscara, serenamente transformada, hasta lógicamente, con salientes de disparate y entradas imposibles, en los que la forma llama en su ayuda los más diversos pero llanos encuentros de la geometría. (En Paul Klee, por ejemplo, esto era industria y abstracción.)

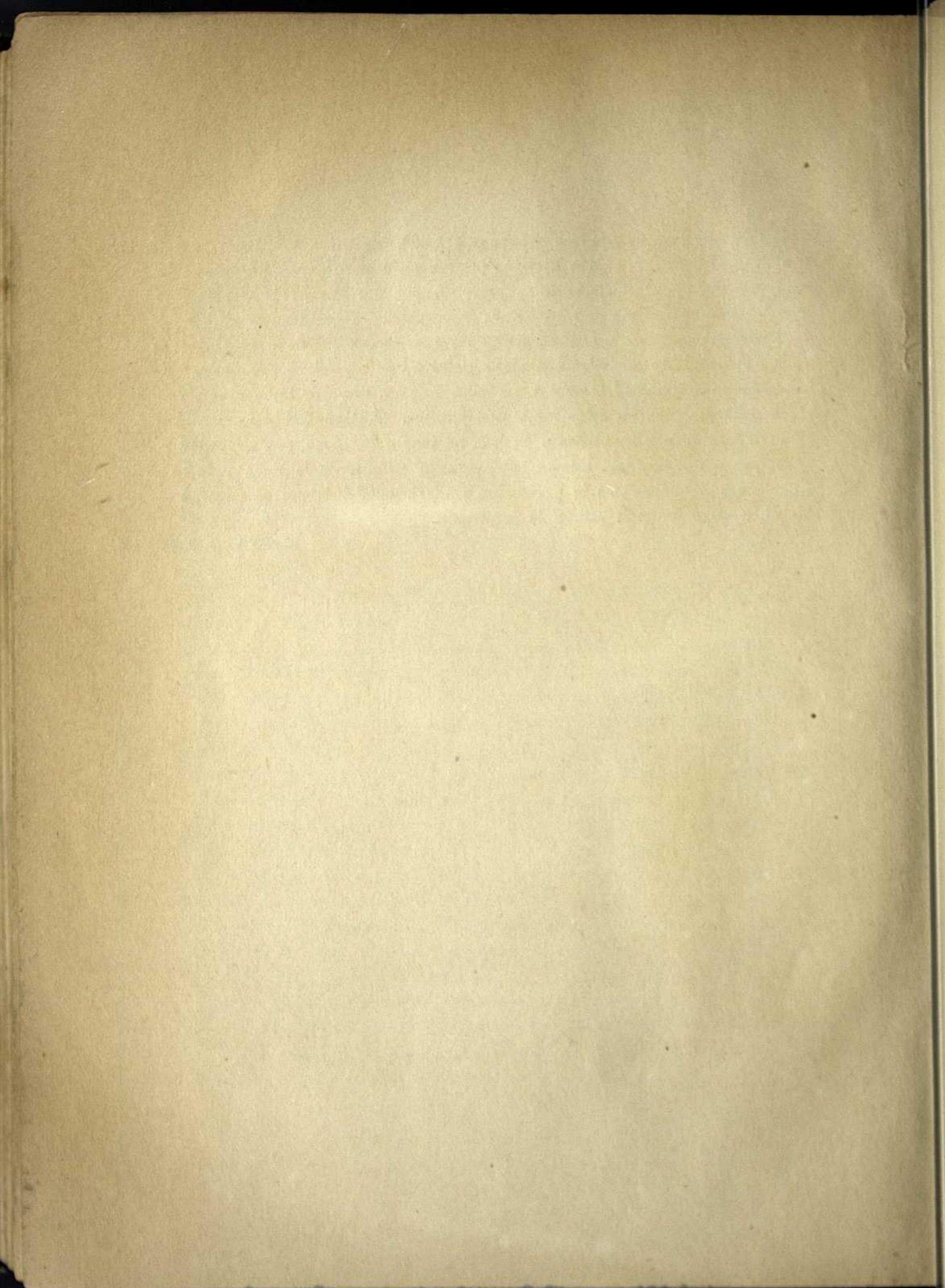
La pureza de estos dibujos sólo puede explicarla la vocación, no la búsqueda. Cierto que su *tema* es una Torre, con el paisaje y el pueblo que hasta ella llevan sus ofrendas; pero, al fin, no es ésta una novela, aunque tiene historia y caracteres y drama, ni un poema, aunque su verdad sólo la poesía puede concederla, ni es tampoco pintura, pues si bien se anuncia con frecuencia, la obra de Seoane posee toda la grandeza y la servidumbre del dibujo estricto, por muy pintor de temperamento que sea su autor. Con los puros elementos del dibujo, línea y blanco, sin más riqueza que la de su calidad ni más ley o regla que ese breve perfil que deja la libertad por donde pasa, se ha levantado piedra a piedra, ventana sobre ventana, la construcción de este homenaje aéreo y terreno, entre la peña y la nube. Pues al hablar de las originales formas que aquí se nos aparecen, no encontramos, para dar idea de la naturalidad de su invención, más que esas palabras, firme una, lanzada y cambiante la otra, que son: peña y nube. En ocasiones se verá una nube detenida, con la majestad de una peña, otras una peña en marcha, angélica, por los aires: más la nube nos contará su alegre y sosegado viaje y la peña marchará con toda la nostalgia de su espacio nativo y el sonido jovial de la fuente que manaba a sus pies.

Y sin querer hemos empleado otra palabra que nos reservábamos: espacio. Queríamos dejarla para cerrar esta nota, tratando de apresar en ella el pájaro más difícil de este álbum, lo más sorprendente de estos dibujos.

¿De qué manera nos trae Seoane el espacio, tan encantado, tan vivo y cierto, tan limpio? Yo no sabría decirlo, porque aquí podría explicarse por la música, allá por el entrevisto verdor; junto al mar, por la gaviota que ha de venir, y en el caso del pastor, por esa cítara montañesa. Y es que hay en ellos arquitectura y perspectiva interiores, como las que el destino da a sus hijos: montaña o arboleda, o ensimismada playa natural con un velero por oeste.

Mucha antigüedad, alegre y sagrada, sorprendida por unos ojos virginales, en la infancia, hay en estos modernos dibujos. Antigüedad y modernidad que brotan, formándose en piedra o en haz, en mar o en moza, con gravedad y ligereza que nos recuerdan, nuevamente, aquella alianza de la peña y la nube de que hemos hablado. De la perfección tipográfica del álbum se encargó Attilio Rossi, a cuyo cuidado estuvo la impresión.

LORENZO VARELA



ÍNDICE

	Pág.
Tres versiones de Judas, por <i>Jorge Luis Borges</i>	7
El individuo y lo absoluto, por <i>Jean Grenier</i>	13
Arte y crisis, por <i>Herbert Read</i>	25
Estrofas centenarias para Holderlin, por <i>Basilio Uribe</i>	43
La casa iluminada, por <i>Marta Brunet</i>	50

CRÓNICAS

El abogado del diablo ante Rilke, por <i>María Zambrano</i>	66
Apuntes sobre la nueva España de siempre: "Félix Muriel", por <i>Juan Gil-Albert</i>	70

NOTAS

LOS LIBROS: Francisco Ayala: "Histrionismo y representación", por <i>Santiago Montserrat</i>	74
Yehuda Haleví: "Poemas sagrados y profanos", por <i>Eduardo González Lanuza</i>	76
Henri Focillon: "Moyen Age. Survivances et réveils", por <i>Antoine Bon</i>	80
Luis Seoane: "Homenaje a la torre de Hércules", por <i>Lorenzo Varela</i>	83

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

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

ESTE CIENTO DIECIOCHO NÚMERO DE "SUR"
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA PRIMERO
DE AGOSTO 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.