

SUR

REVISTA MENSUAL

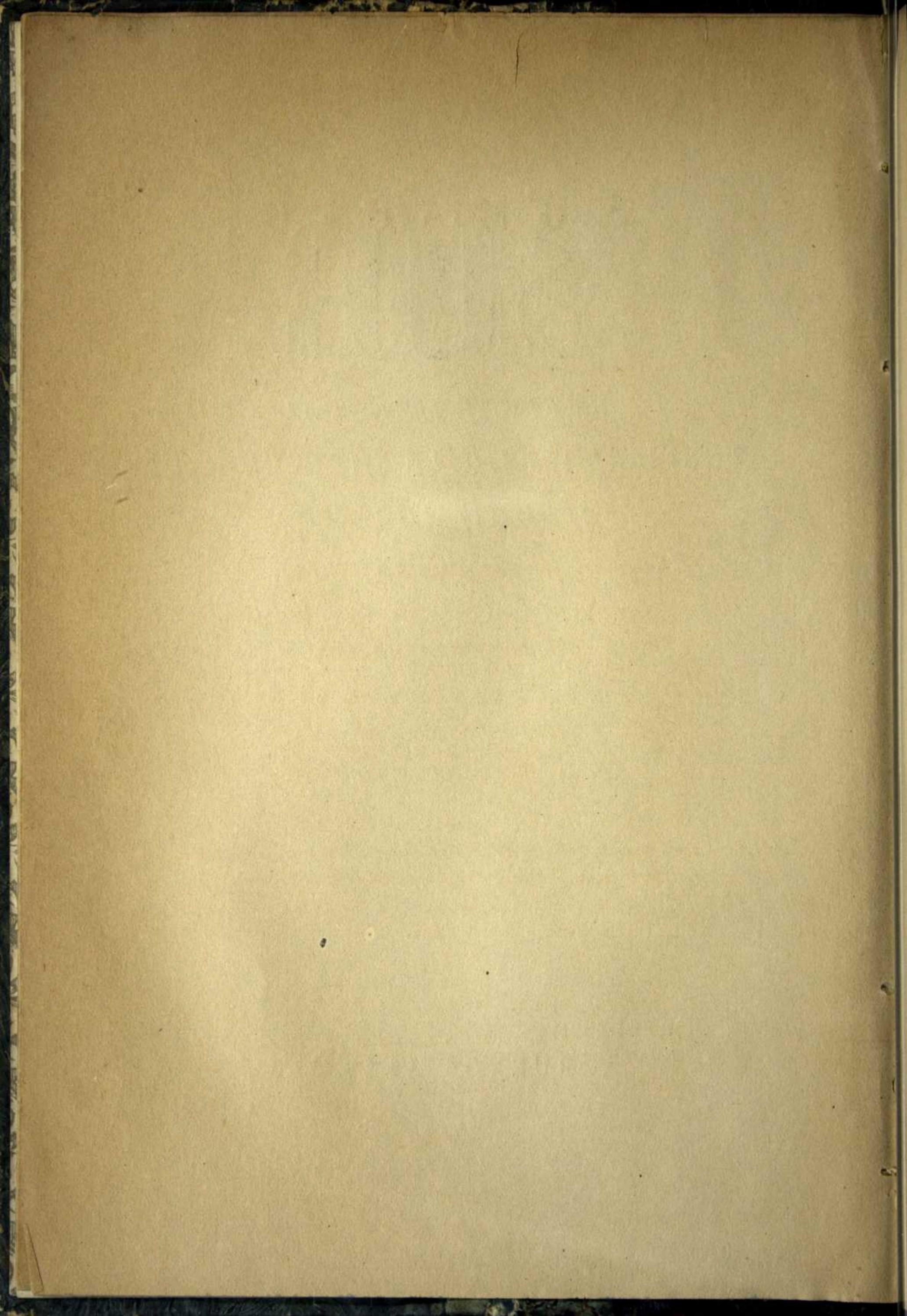
PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

SEPTIEMBRE DE 1944

AÑO XIV

BUENOS AIRES



S U M A R I O

V Í C T O R H U G O

PARÍS LIBERADO



F R A N C I S C O R O M E R O

INTUICIÓN Y DISCURSO

M I G U E L D E U N A M U N O

CARTAS

J U A N G I L - A L B E R T

LA CAZA ☆ A MIS MANOS

D E N T O N W E L C H

CUANDO TENÍA TRECE AÑOS

F R A N C I S C O A Y A L A

*NUEVA INDAGACIÓN DE LAS
CONDICIONES DEL ARTE
CINEMATOGRAFICO*

N O T A S

Juan Arzadun: Miguel de Unamuno, íntimo ☆ Enrique Anderson

Imbert: Sobre el "Quijote" de Montalvo ☆ Ernesto Sábato:

Contra la parálisis ☆ LOS LIBROS ☆ Margaret Smith:

"The Persian mystics: Attar", por Jorge Luis

Borges ☆ Vicente Barbieri: "Número impar".

por Eduardo González Lanuza ☆ Antonio

F. Tarnassi: "Persecución. Relatos

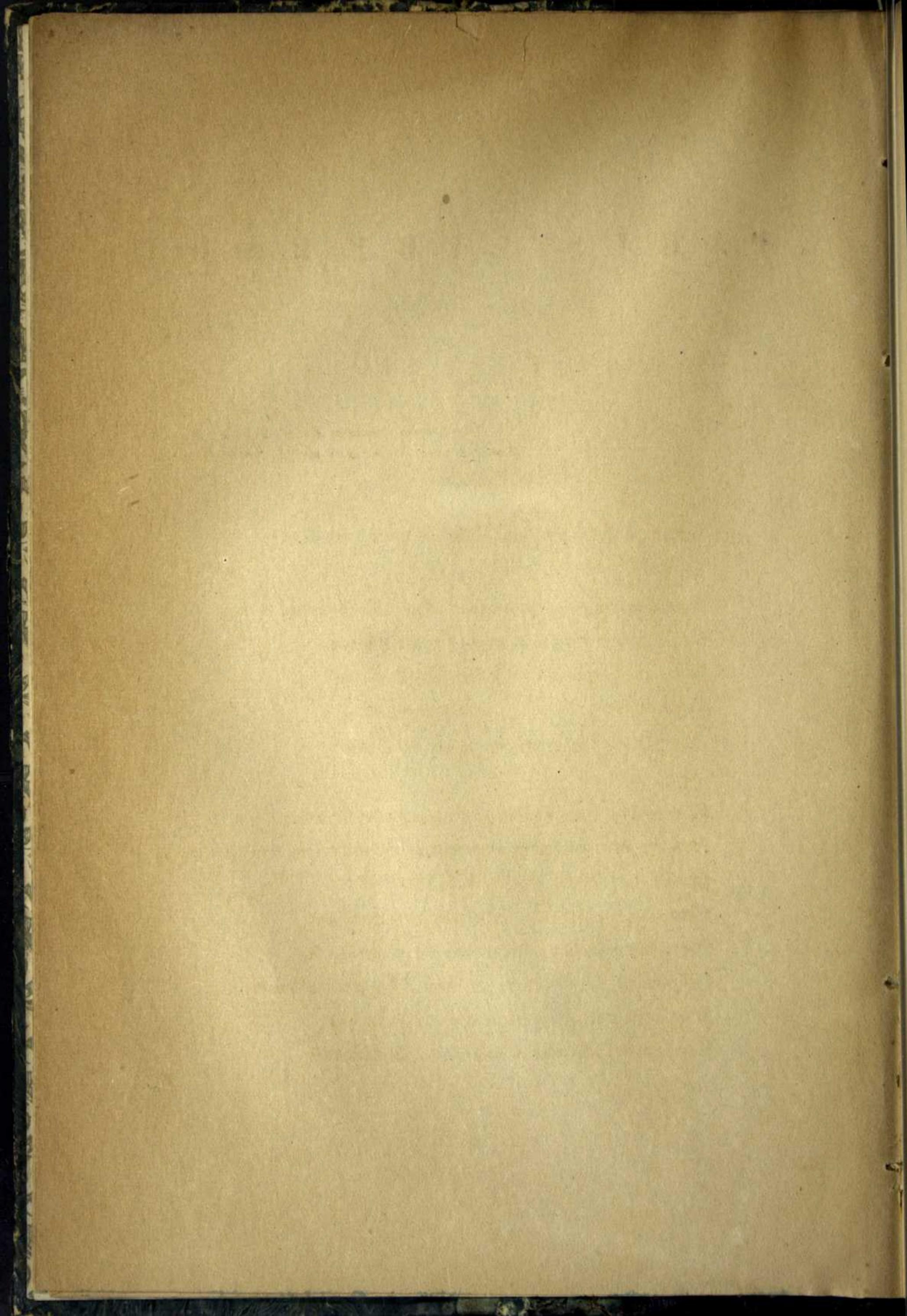
policiales del lejano sur", por

Carlos Mastronardi ☆ Julio E.

Payró: "Henri Housseau",

por Eduardo González

Lanuza.



P A R Í S L I B E R A D O

*Estos versos, tomados de L'année terrible y de
Les châtimens, expresaron ayer lo que sentimos hoy.*

Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée.

.....
Tous les peuples, qu'unit un vénérable hymen,
De la raison humaine et du devoir humain
Ont créé l'alphabet, et Paris fait le livre.
Paris règne. Paris, en existant, délivre.
Par cela seul qu'il est, le monde est rassuré.

.....
Et dire que cette œuvre auguste, que mille ans
Et mille ans ont bâtie, industrieux et lents,
Que la cité héros, que la ville prophète,
Dire, ô cieus éternels! que la merveille faite
Par vingt siècles pensifs, patients et profonds,
Qui créèrent la flamme où nous nous réchauffons
Et mirent cette ville au centre de la sphère,
Une heure folle aurait suffi pour la défaire!

.....

Tous les conservateurs de l'antique souffrance,
 Admirèrent, disant: C'est fini. Plus de France!
 Ce qui s'achève ainsi ne recommence point...
 On entendit mugir le veau d'or dans l'étable;
 Dans cette heure où le ciel devint épouvantable,
 Le groupe monstrueux de tous les hommes noirs,
 Sombre, et pour espérance ayant nos désespoirs,
 Voyant sur toi, Paris, la mort ouvrir son aile,
 Eut l'éblouissement de la nuit éternelle.

.....
 Vous ne comprenez pas cette haine sacrée.
 L'heure est sombre; il s'agit de sauver l'empyrée
 Qu'une nuée immonde et triste vient ternir,
 De dégager le bleu lointain de l'avenir,
 Et de faire une guerre implacable à l'abîme.
 Vous voyez en tremblant Paris être sublime.

.....
 Ah! laissez cette France, espèce d'incendie
 Dont la flamme indomptable est par les vents grandie,
 Rugir, cribler d'éclairs la brume qui s'enfuit,
 Et faire repentir les princes de la nuit
 D'être venus jeter sur le volcan solaire
 Leur fange, et d'avoir mis la lumière en colère!

.....
 Laissez s'épanouir là-haut cette déesse!
 Ne gênez pas, vous faits pour qu'on vous mène en laisse,

La grande nation qui ne veut pas de frein.
Laissez la Marseillaise ivre de son refrain
Se ruer éperdue à travers les batailles.
La lumière est un glaive; elle fait des entailles
Dans le nuage ainsi qu'un bélier dans la tour;
Laissez donc s'accomplir la revanche du jour!

.....

O ville, que ton sort tragique est enviable!
Ah! ta mort laisserait l'univers orphelin.
Un astre est dans ta plaie, et Carthage ou Berlin
Achèterait au prix de toutes ses rapines
Et de tous ses bonheurs ta couronne d'épines.

.....

Mais, Paris, rien de toi n'est mort, ville sacrée.
Ton agonie enfante et ta défaite crée.
Rien ne t'est refusé; ce que tu veux sera.
Le jour où tu naquis, l'impossible expira.
Je l'affirme et l'affirme, et ma voix sans relâche
Le redit au parjure, au fourbe, au traître, au lâche...

VICTOR HUGO

INTUICIÓN Y DISCURSO

El conocimiento ocurre en dos maneras, por intuición y por discurso. En la intuición el conocimiento se nos da en modo inmediato, directo; en el discurso se arriba al conocimiento por un camino más o menos largo. Conozco por intuición que la pared que tengo delante es blanca y que el todo es mayor que la parte; conozco por discurso que Sócrates es mortal cuando razono que todo hombre es mortal y que Sócrates lo es por ser hombre.

Los conocimientos intuitivos, por principio, se bastan a sí mismos. Poseen valor autónomo de conocimiento, y son además el inevitable punto de partida para los conocimientos discursivos: todo discurso cognoscitivo, en efecto, arranca de ciertos conocimientos que no pueden ser a su vez discursivos, pues si lo fueran caeríamos en un regreso al infinito, y el discurso sería imposible como método de conocimiento. En la geometría, por ejemplo, la evidencia intuitiva de los axiomas y de ciertas propiedades de las figuras valen como conocimientos por sí y además sirven de fundamento a las demostraciones que, por discurso, nos traen otros conocimientos.

Se dirá que a veces la intuición nos engaña y que un adecuado razonamiento nos convence del error. Pero el error no recae sobre la intuición misma, sino sobre la interpretación que hacemos de ella, y esto es lo que nos descubre a veces el razonamiento, cuya fuerza pro-

bante deriva de aquellas intuiciones que le sirven de origen. Por lo tanto, siempre que se impugna una intuición, se acude de algún modo a otra intuición que aparece más nítida y sólida.

Reparemos en dos malentendidos que conviene denunciar.

1º Se suele creer que la mayor eficacia o perfección en el conocimiento no corresponde al “mostrante” sino al “probante”, a la demostración concebida como un razonamiento que llega a establecer con necesidad una tesis. Pero todo razonamiento es como una cuerda atada a un clavo y de la que pende la conclusión; que ésta se mantenga, depende de la resistencia de la cuerda y de la firmeza del clavo. Ningún razonamiento posee mayor valor que el que le confieren la conexión de sus miembros y los momentos intuitivos en que se apoya. No se puede demostrar todo, y el que pretenda demostrarlo todo no llegará a demostrar nada, pues debería demostrar los principios de que parte, y así hasta el infinito. Si la demostración es posible es precisamente porque existen indemostrables cuya verdad es evidente.

2º Adviértase que la palabra “razonar” sugiere una idea falsa de la razón. Razonar es el verbo correspondiente al sustantivo razón; razonar, pues, se entiende como la actividad propia de la razón. Pero razonar es discurrir o hacer razonamientos, y a la razón se le atribuyen otras actividades que la de discurrir, una problemática, la de intuir el ser de las cosas, y otra menos discutible y en parte innegable, la de captar esencias en general y en particular principios como los axiomas de la lógica y de la geometría, inclúyase éstos o no en la clase de las esencias. Vemos, pues, que razonar no es el único trabajo de la razón. Para el diccionario académico, razón es (en primera acepción) la “facultad de discurrir”, y aunque la Academia no sea autoridad en filosofía, lo es en cuanto atañe al uso lingüístico, y documenta la difusión del error a que me refiero.

LA INTUICIÓN

En sentido riguroso, el objeto del conocimiento, tanto en la intuición como en el discurso, no es lo que se suele entender por tal, y que de ordinario corresponde al sujeto del juicio en que se explicita el conocimiento, sino la "situación" descrita y aseverada en el juicio entero. Para el conocimiento expuesto en el juicio "esta pared es blanca", el objeto no es la pared, sino la situación de ser blanca esta pared. Sólo así tiene sentido la afirmación de que es verdadero el juicio que guarda correspondencia con su objeto.

La intuición propone desde el comienzo algunos de los problemas más graves y menos explorados de la teoría del conocimiento.

La intuición nos da conocimiento, y aun es la única base cierta de cualquier conocimiento, como se sentó anteriormente. Pero no hay conocimiento propiamente dicho fuera del juicio. La intuición, por lo tanto, por ser conocimiento, tiene que ser juicio.

No es necesario probar largamente que no existe conocimiento fuera del juicio. Las representaciones y los conceptos, sueltos o enlazados en forma no judicativa, no permiten conocer porque no enuncian, no afirman ni niegan nada. Probablemente la manera más común del conocimiento no consista en juicios expresos; pero seguramente no hay conocimiento sin un juicio, latente o tácito por lo menos. En toda aprehensión cognoscitiva late la afirmación de que lo dado es, de que está ahí, de que existe en ciertas circunstancias. En cuanto a los axiomas, se nos dan siempre en forma de juicios.

La primera dificultad surge cuando se piensa que el sujeto del juicio es un concepto, porque nos obliga a revisar nuestras ideas sobre el llamado conocimiento sensible, esto es, sobre el conocimiento en que

intervienen los sentidos. Tanto los lógicos como los gnoseólogos coinciden en sostener que no hay conocimiento sino en el juicio; pero mientras los lógicos declaran que el sujeto del juicio es un concepto, los teóricos del conocimiento parecen admitir que hay conocimientos referidos directamente al dato sensible, con lo cual, al mantener que todo conocimiento se da en el juicio, parecerían aceptar que existen juicios cuyo sujeto por lo menos no es un concepto sino un dato de percepción sensible.

Acaso la dificultad, que aquí no se intenta resolver cumplidamente sino apenas plantear, se ponga en vías de solución mediante un análisis del llamado conocimiento sensible.

Llamamos conocimiento sensible al del papel que tengo ante mí o al del árbol que veo a través de mi ventana. Estos objetos, la hoja de papel, el árbol, se me dan sin duda como amasados con sustancia sensible, pero si me atengo a los datos sensibles no recibiré sino un complejo de impresiones visuales. Con estas impresiones se dan momentos no sensibles, como la distancia que me separa del papel o del árbol, la distancia entre ellos y los demás objetos de su contorno, la relación de mayor a menor entre esos objetos y los que les están próximos, etc.

Reparemos que con todo esto lo que se me da no puede nunca ser una hoja de papel o un árbol, sino un complejo con elementos sensibles e ideales, incrustados en el total campo visual. Para percibir un fracción de este campo como un papel o un árbol, debo haber reconocido previamente que llena los requisitos indispensables para incluirla respectivamente en los conceptos "papel" o "árbol". Los conceptos no son nada sin la posibilidad de referirlos al objeto o los objetos que mentalmente representan, y los elementos sensibles e ideales aprehendidos en el complejo tampoco valen cognoscitivamente sin el "reco-

nocimiento” que permite advertir en ellos “un” papel, “un” árbol, esto es, un ente participante en las notas acumuladas en dichos conceptos.

El conocimiento, en los casos del ejemplo, tendría, pues, la forma de un juicio cuya estructura sería así: “Esto (lo dado) es un papel; esto (lo dado) es un árbol”. Todo conocimiento sería originariamente un reconocimiento, el reconocimiento de que el complejo aprehendido configura un objeto perteneciente a tal clase, al grupo diseñado por el concepto correspondiente. Los actos de conocimiento que atribuyen al objeto notas o relaciones peculiares, han de suponerse posteriores al acto originario que introduce el “esto” en una clase, acto de mayor alcance cognoscitivo sin duda cuanto más restringida sea la clase en que logremos introducir el objeto, pero que supone las inclusiones previas en las clases máximas. Si digo: “el papel es blanco, dista de mí treinta centímetros, es liso, etc. . . .”, todos estos juicios presuponen el del reconocimiento del objeto: “esto es un papel”.

Este reconocimiento del objeto no es, con todo, lo primario. Si conozco es porque he sido afectado, porque algo ha llegado o se ha producido en mí; en primer lugar, la afección mía es un “estado”. El sujeto vive sus estados y conoce sus objetos. Pero todo elemento del objeto es antes estado subjetivo, y sin ello no es posible concebir la conexión entre el objeto y el sujeto que posibilita el conocimiento, el encuentro de ambos. El primer paso en el conocimiento consiste en la “objetivación”, en superponer a la relación de ser en que consiste el estado la relación de conocimiento, estableciendo la separación entre cognoscente y conocido. Esta separación o distanciamiento es consustancial con la postura cognoscitiva; conocer es siempre en cierto modo contemplar, y no puede haber contemplación sin algún alejamiento entre el contemplador y lo contemplado. Tal norma no consiente excepciones. El frente a frente cognoscitivo no sólo rige para los objetos

del mundo exterior, sino también para los objetos ideales, para los actos del sujeto con sentido intencional y aun para los más ciegos estados del mismo, apenas se vuelve sobre ellos la intención cognoscitiva. No hay conocimiento sin ese frente a frente, actitud en la que asumen su propio e intransferible papel los dos términos necesarios de todo conocimiento, el sujeto y el objeto.

Todo esto nos remite al primer problema de la teoría del conocimiento, el problema de la objetivación.

Aunque la objetivación, en general, deba considerarse una operación tan originaria como la misma capacidad de conocer en el hombre —ya que conocer es la aprehensión de un objeto por un sujeto cognoscente—, ha de verse en ella una operación de reconocimiento similar a la descrita antes. Los estados como tales son meramente vividos, sin que se les asigne ser, sin que se repare cognoscitivamente en ellos. El primer acto de conocimiento constituye a la vez el objeto como tal, indiferenciadamente; afirma que eso es, lo extrae del curso vital para registrar, por lo pronto, su mera existencia. Podría identificarse la objetivación con el juicio existencial, con la salvedad de que este juicio (tácito) objetivamente no asevera nada sobre el modo de existencia del objeto, sino que se limita a atribuirle ser, pero ser en un sentido a su vez tan amplio que incluye el mero valer. De esta manera vemos que la cuestión de la verdad se introduce ya en esta primera instancia cognoscitiva, porque al producirse la aseveración de una existencia se da la pretensión de verdad de la aseveración. Esta pretensión se cumple, porque la verdad del juicio objetivante es evidente y una con él. Asumir la actitud cognoscitiva es lo mismo que poner el objeto, y poner el objeto es lo mismo que reconocer con evidencia que es. La objetivación, explicitada, es un juicio. El estado es pensado, se refleja en un concepto individual que es mera recopilación mental de sus notas, y que ocupa

el puesto de sujeto en el juicio. El predicado es un universal que no requiere instancia previa de comprobación o generalización, porque, más que una existencia en sentido estricto, se limita a aseverar una presencia: no dice sino que eso está ahí, que ha caído algo bajo la mirada cognoscente, que algo ha salido de la zona oscura de lo vivido, ha adquirido destaque y consistencia, y ha venido a situarse en el cono de luz de la intención cognoscitiva. Luego, en sucesivos juicios cuyos predicados empezarán por ser los géneros sumos, los grupos últimos de la clasificación objetiva, vendrá la paulatina particularización de los objetos, la discriminación de los planos a que cada uno pertenece. Según estas presunciones, el juicio es consustancial con el conocimiento, hasta el punto de funcionar antes de cualquier acto especial de conocimiento, en la misma objetivación.

Partiendo de estas consideraciones, examinemos ciertas interpretaciones de la intuición que han estado muy en boga durante los últimos tiempos, y que pretenden reconducir la relación cognoscitiva a una inmediata relación vital, imaginando la perfección del conocimiento como una aproximación del sujeto al objeto que llegue a ser, en el caso límite, una fusión de ambos.

El conocimiento, importa reiterarlo, consiste en una aprehensión del objeto por el sujeto, pero en una aprehensión de índole muy peculiar, que deja intacto el objeto y constituye en el sujeto su duplicado cognoscitivo. Sujeto y objeto, para que la operación se realice, deben guardar distancia, mantenerse frente a frente; no hay conocimiento sin este intervalo, como no hay visión si el objeto se aplica sobre el ojo, ni, con mayor razón, si se introduce dentro de él. Conocer, pues, no es incorporar el objeto al sujeto, sino traducir el objeto en términos de conocimiento, trasponiendo sus elementos y modos del plano ontológico al gnoseológico. Por mucho que el conocimiento crezca y se ahonde,

nunca importa un abandono del plano gnoseológico, esto es, nunca prescinde de la relación típica sujeto-objeto, con distancia y heterogeneidad funcional entre uno y otro. Si se admite, como creo que debe admitirse para ciertos casos, una aproximación vital o simpática que quizás en las situaciones límites tienda o arribe a la fusión, a la identificación desde cierto punto de vista, esta instancia no será la que por sí constituya conocimiento, sino que el conocimiento sobrevendrá después, cuando el sujeto, de regreso de aquella aproximación o fusión, convierta su recuerdo en un objeto sobre el cual se vuelva en la actitud cognoscitiva, que supone, como se ha dicho, un frente a frente, un distanciamiento y una heterogeneidad funcional entre el cognoscente y lo conocido. En pocas palabras, la llamada experiencia mística se desdoblaría en dos actos, el de la fusión, que constituye el objeto, y el de conocimiento o reconocimiento, en que el sujeto, desprendiéndose de la unidad en que participó antes, se enfrenta con el objeto, que no es sino aquella unidad vista objetivamente en el recuerdo, contemplada ahora y no vivida.

LA INTUICIÓN Y LOS OBJETOS

Aunque no sea irreprochable, acepto para mi actual propósito la difundida clasificación de los objetos en *reales* o *sensibles*, que se reparten a su vez en físicos y psíquicos; *ideales* (objetos matemáticos y lógicos, relaciones, esencias); *metafísicos* y *valores*.

El cuadro siguiente muestra que para todos los grupos objetivos existe o ha sido afirmada una captación intuitiva.

| <i>Objetos</i> | <i>Intuiciones</i> |
|--------------------------------------|---|
| Objetos reales o sensibles | { físicos Intuición sensible externa. psíquicos Intuición sensible íntima. |
| Objetos ideales | Intuición ideal (Husserl). |
| Objetos metafísicos | { Intuición intelectual (Plotino, Schelling). Intuición irracional (Schopenhauer, Bergson) |
| Valores | Intuición emocional (Scheler). |

Dejando ahora de lado el problema general de la intuición, cada una de estas intuiciones propone especiales problemas que distan mucho de ofrecer soluciones claras e indiscutidas. A continuación se van bosquejando algunos de estos problemas.

INTUICIÓN SENSIBLE EXTERNA

Se acepta la existencia de esta intuición, y se le asigna carácter fenoménico. Queda, pues, planteado con ella el problema del fenómeno.

Decir que una captación es fenoménica es lo mismo que negarle una realidad última y en sí, y atribuirle de algún modo carácter subjetivo. Se plantea con ello el problema del cognoscente, del sujeto que al conocer algo le está imponiendo su propio modo de ser. Como por lo común se admite en el fenómeno una ingerencia mayor o menor de una instancia numenal, la cuestión metafísica es inevitable si se desea llegar hasta el fin; y es patente que no se escapa a la necesidad de introducir o por lo menos rozar el tema metafísico porque se recurra a otra cosa que lo en sí en sentido corriente, como, por ejemplo, la

intervención directa de Dios (Berkeley) o la acción de un sujeto absoluto y creador (Fichte). Se dirá que el puro empirismo se queda en el fenómeno y lo teoriza sin permitirse suposición alguna que lo trascienda; pero cualquier doctrina de esta índole deja intacta la cuestión del orden y consistencia del mundo dado fenoménicamente, que remite a un problema ultraempírico, sea que se lo encare por el lado metafísico o por el lado trascendental.

Desde que los filósofos presocráticos reconocieron la índole fenoménica del mundo dado en la llamada aprehensión sensible y se pusieron a indagar la sustancia, el fenómeno ha sido interpretado de diferentes maneras, aunque la preocupación mayor del filósofo no haya sido por lo regular la de investigarlo sino especular sobre la cosa en sí. La vocación metafísica es primaria en la filosofía, y durante mucho tiempo ha sido preponderante y casi exclusiva; el interés por el fenómeno crece trabajosamente a medida que se va perdiendo la confianza en lograr una comprensión segura y cabal de la realidad metafísica, y también porque poco a poco se descubren y hacen patentes los problemas teóricos implicados en la realidad dada y en los modos de darse esa realidad; acaso influye además el interés práctico por el mundo que caracteriza la actitud del hombre occidental a partir del Renacimiento y que sin cesar aumenta. A este respecto conviene reparar en que las posturas relativistas y escépticas, nacidas con un terminante sentido negativo ante las dificultades de la metafísica, con el andar del tiempo se van haciendo cada vez más positivas, más afirmativas, sin renunciar por eso a sus negaciones esenciales, mediante el desarrollo en ellas de ciertas intenciones constructivas, ausentes en sus formas anteriores: transición visible del escepticismo clásico al empirismo y de éste al positivismo con todas sus derivaciones y especificaciones (psicologismo, biologismo, pragmatismo, sociologismo, historicismo), línea en la cual puede inser-

tarse el criticismo gnoseológico. Pese a toda la consiguiente proyección de la curiosidad filosófica sobre la realidad inmediata, la teorización de lo dado o construido en la experiencia sensible externa dista mucho de haber obtenido ya un adecuado planteo, y se nos propone como uno de los apartados del trabajo filosófico más fértiles y prometedores.

Basta recordar algunos de los puntos de vista principales sobre la cuestión del fenómeno para comprobar su riqueza problemática, que se complica por la ingerencia de la valorización que en cada caso recae sobre él. Acaso la máxima desvalorización esté en Parménides, con su dictamen del no ser del fenómeno y con el abismo que abre entre él y la realidad sustancial. Platón y Demócrito asumen las actitudes más claras e interesantes de la Antigüedad. En Platón el fenómeno viene a componer un mundo subalterno pero dotado de relativa autonomía y consistencia, enlazado al mundo de la suprema realidad por el vínculo de la imitación o la participación, mientras que Demócrito intenta por primera vez una estricta explicación racional de la coordinación de las tres instancias que debe conjugar cualquier planteo a fondo del asunto: el sujeto, el fenómeno y la realidad verdadera. En la Edad Moderna la faz más considerable del problema es la de la interacción entre el sujeto y la restante realidad, el problema de la comunicación de las substancias o de la causalidad, escasamente discutido por Descartes pero que al punto se convierte en cuestión candente, tan importante para la teoría del conocimiento como para la metafísica de la época, motivando la solución ocasionalista, la de la armonía preestablecida (mera totalización del ocasionalismo) y el inmaterialismo de Berkeley, quien al borrar de un trazo la materia no hace sino suprimir una instancia tachada de inoperante por cierta especulación de su tiempo. El empirismo cumple mientras tanto una faena doble: crea la psicología del conocimiento y estimula el progreso del racionalismo, cada uno de cuyos

avances responde por lo menos en parte al afán de escapar a los reproches empiristas, haciéndose cargo de ellos. Como último esfuerzo para contestar al empirismo, concediéndole la imposibilidad del acceso cognoscitivo a lo metafísico, pero proponiendo una explicación —que el empirismo era incapaz de proporcionar— de la objetividad y consistencia del mundo conocido, aparece la empresa kantiana, con su robustecimiento del sujeto que presagia el sujeto absoluto de Fichte. Un balance, aun muy a la ligera, muestra la diversidad de soluciones. El fenómeno es un no-ser, — es una duplicación desvaída y múltiple de la realidad verdadera, — es la repercusión causal de la realidad sobre nuestra organización sensible, — es (eliminada la causalidad) un reflejo de las cosas producido por Dios en nosotros, — es (eliminada la realidad material) un cuadro totalmente producido por Dios en nuestra mente, — es lo resultante del encuentro de una desconocida materia del conocimiento con las formas del sujeto... Luego vendrán la radicalización del criticismo en los neokantianos negadores de cuanto exceda al sujeto mismo, y los nuevos ensayos empiristas, que con su incapacidad para resolver el problema harán sospechar la ingerencia de elementos extrasubjetivos en el conocimiento, y se suscitará así la necesidad de nuevos planteos que sean como prudentes compromisos entre el idealismo y el realismo gnoseológicos.

En la cuestión general del fenómeno, el aspecto de más incompleto y nebuloso tratamiento ha sido sin duda el de la cualidad. El tiempo, por lo menos, ha merecido un examen encarnizado aunque negativo por lo general; se lo enterraba con todos los honores, hasta que los temporalistas recientes tuvieron la osadía de proclamar la vitalidad del presunto cadáver. La cualidad sensible se consideraba muy de paso, casi sin prestarle atención; en tal despego ha influído la ciencia mecanicista, empeñada desde Galileo en construir el mundo con las llamadas cuali-

dades primarias. Aunque para Kant las cualidades primarias sean fenoménicas, entran en parte principal para estatuir la objetividad del fenómeno, porque Kant atiende de continuo a la visión del mundo dibujada por la concepción mecanicista, con el consiguiente desmedro para las cualidades sensibles. Entre las muchas observaciones a la *Crítica de la razón pura*, una posee especial significación para el problema del fenómeno y sobre todo para su momento cualitativo, la que denuncia la confusión de dos instancias fenoménicas diferentes, el fenómeno como cosa y la aprehensión de la cosa en cada toma o presentación: confusión advertida por Renouvier y aclarada por Husserl en el instructivo apéndice final de las *Investigaciones lógicas*. Reconocida la diferencia entre el fenómeno-cosa y el fenómeno-aprehensión, la cualidad en cuanto perteneciente al fenómeno-cosa adquiere una objetividad que se contrapone a la subjetividad de la misma cualidad considerada en el fenómeno-aprehensión. Que yo sepa, no se ha sacado todavía todo el partido posible de esta capital distinción, cuyas consecuencias para la teoría del conocimiento han de ser abundantes. Pero Husserl no necesitaba de ella para plantear en términos nuevos el problema de la cualidad; le ha bastado trasponer la cualidad en cuanto momento vivencial al plano de las esencias, para introducir la cualidad en el orden de la razón, librándola así del usual menosprecio a que la condenaba la atribución de extremo e insalvable subjetivismo.

INTUICIÓN INTERNA

Como para lo anterior, no haré sino registrar algunos de los problemas concernientes a esta intuición.

Una cuestión sobremanera grave es la de resolver si esta intuición nos da mero fenómeno, como sostiene Kant, o es percepción incondicio-

nada y absoluta. Anda por medio el tema del tiempo, cuya suposición de “idealidad” decide la tesis kantiana. Pero la posición de Kant respecto al tiempo, en general acorde con la eliminación del tiempo que ha sido tradicional en la filosofía, ha encontrado serios adversarios en la filosofía más reciente, en la que el temporalismo parece uno de los motivos centrales¹.

Por otro lado, las fundamentaciones rigurosas de la filosofía suelen —y acaso deban sin excepción— partir de la base firme de la intuición íntima, con lo cual el problema de tal intuición deja de ser cuestión parcial, para convertirse en asunto inicial, en fundamento o pórtico del pensamiento filosófico.

INTUICIÓN IDEAL

Desde un punto de vista restringido, el problema de esta intuición abarca el de la índole y régimen de conocimiento de los denominados objetos ideales, dominio de inconmensurable vastedad por la universalidad de estos objetos; no olvidemos que entre ellos están las relaciones, cuya trama comprende todo lo real y aun todo lo pensable.

Si se aceptan los puntos de vista de Husserl, la cuestión posee un alcance mucho mayor, pues la fenomenología aspira a erigirse en ciencia filosófica fundamental en cuanto ciencia de la conciencia trascendental estudiada en sus esencias, que son captadas por intuición ideal. Los juicios sintéticos *a priori*, para Husserl, se extraen de la comprobación intuitiva de ciertas relaciones necesarias en las esencias.

Los juicios analíticos son indudablemente el resultado de aprehensiones intuitivas en los conceptos que analizan.

¹ Ver el trabajo titulado “Temporalismo”, en mi libro *Filosofía contemporánea* (Losada, Buenos Aires, 1941).

INTUICIÓN METAFÍSICA

Basta nombrar a Bergson para que salte a la vista la importancia de esta intuición, que ha sido sostenida además, en diferentes modos, por filósofos anteriores, y que constituye uno de los asuntos principales del conocimiento metafísico.

El problema total de esta intuición se reparte en dos secciones, la de las intuiciones de tipo intelectual y la de las de índole irracional. La intuición metafísica intelectual, combatida por los sólidos argumentos kantianos, no deja de hacer alguna resonante aparición tras la *Crítica de la razón pura*; las argumentaciones de Kant, por su parte, incitan a buscar el acceso inmediato a lo metafísico por vías no racionales, como sucede en Schopenhauer y Bergson. Respecto a ellos y a sus afines, habría que volver sobre algo de lo dicho al hablar de la intuición en general, porque si la intuición, sea de la clase que fuere, es conocimiento, parece estar obligada a revestir la forma del juicio, lo que exigiría revisar la índole y maneras de la llamada intuición irracional.

INTUICIÓN EMOCIONAL

La constitución de la actual filosofía de los valores se apoya primordialmente en la admisión de una intuición peculiar, de tipo emocional, capaz de darnos instancias de pura validez. Si el valor en su pureza no ha sido teorizado antes, ha de atribuirse al intelectualismo dominante, que no veía en las reacciones emocionales sino movimientos subjetivos, incapaces por tanto de rebasar la esfera de los intereses empíricos.

EL DISCURSO

Lo primero será establecer con claridad lo que debe entenderse por discurso en cuanto modo de conocimiento contrapuesto a la intuición.

Ya anteriormente se han definido la intuición y el discurso en términos que eluden cualquier ambigüedad, como dos diferentes regímenes de conocimiento. En la intuición el conocimiento es inmediato, directo; en el discurso ocurre mediatamente, como conclusión de una serie de miembros enlazados entre sí, que remite a la corta o a la larga a ciertos conocimientos intuitivos que le sirven de punto de partida y de fundamento.

Para esclarecer desde el comienzo la índole del conocimiento discursivo, reparemos en lo siguiente. En el conocimiento se dan dos cosas, el conocimiento en cuanto estructura o tesis y su pretensión de verdad: ambas instancias componen el conocimiento. Si yo tratando de lógica, para poner un ejemplo de juicio, digo: "Pedro es bueno", esta fórmula no es propiamente un conocimiento porque mi propósito no es enunciar algo sobre un determinado Pedro, sino mostrar la forma general del juicio, desentendiéndome del sentido concreto del juicio con el cual ejemplifico; se da aquí pues la estructura o tesis de un juicio, pero no hay pretensión de verdad. Notemos que para el conocimiento intuitivo y para el discursivo, la tesis o estructura es de naturaleza idéntica, pues no es sino la forma común del juicio, pero la manera de realizarse la pretensión de verdad difiere. Veámoslo con un ejemplo. En el enunciado del teorema de Pitágoras, un ser que poseyera una capacidad de intuición matemática de que carece el hombre podría captar al mismo tiempo el sentido del juicio (el conocimiento en cuanto tesis o estructura) y la verdad de la enunciación, esto es, advertiría sobre la idea de trián-

gulo rectángulo, con evidencia, la relación de igualdad mentada por el teorema, como vemos con evidencia sobre la idea general de triángulo que un lado es menor que la suma de los otros dos. Pero, con la capacidad de intuición que poseemos, la verdad del teorema de Pitágoras sólo la podemos aprehender mediante un proceso discursivo. El enunciado, el sentido de la proposición que lo expresa, lo comprendemos apenas se nos presenta; tenemos intelección de su significación, pero no de su verdad. Su sentido no se nos ofrece como iluminado desde dentro por la luz de la verdad, como se ofrecería a un ser dotado de un poder de intuición muy superior al nuestro, o como se nos manifiesta a nosotros mismos el conocimiento de que en todo triángulo un lado es menor que la suma de los otros dos. La certidumbre de su verdad surge cuando demostramos el teorema; entonces, a más de entender el sentido de la enunciación, como antes, sabemos que es verdadera. Pero su verdad no se nos muestra en la misma forma que para el conocimiento intuitivo. En sí, el juicio no resplandece iluminado interiormente, no brilla con luz propia, como ocurre en los conocimientos de intuición, sino que lo único que nos consta en él es que, por su enlace con los miembros del proceso discursivo, enlazados a su vez a ciertos conocimientos de intuición que son sus razones últimas, necesariamente tiene que ser verdadero. Su verdad es, pues, como una luz prestada o de reflejo, que recibe por el conducto de la cadena discursiva. En cierto modo, ante el conocimiento intuitivo decimos: "es verdadero", y ante el discursivo: "tiene que ser verdadero". La diferencia, como se ha indicado ya, es ésta: en el conocimiento intuitivo, captamos su sentido y su verdad, mientras que en el discursivo, captamos su sentido y el enlace que nos garantiza su verdad sin que propiamente la veamos. Esta opacidad del conocimiento discursivo, esta imposibilidad de intuir directa-

mente en él su verdad, es esencial y existe, como se ha visto, incluso en el conocimiento discursivo de máxima perfección, el demostrativo.

Con lo dicho no habrá dudas sobre lo que aquí denomino discurso. Entiendo por tal un proceso de pensamiento que parte (directa o indirectamente) de ciertos conocimientos intuitivos, y, eslabonando términos, arriba a una conclusión que es el conocimiento. Como ejemplos, pensemos en cualquier silogismo o en las demostraciones matemáticas.

No es discurso, por tanto, cualquier proceso de pensamiento, el habitual discurrir, más o menos arbitrario. El mero pasar de una idea a otra, el recorrer libremente representaciones o conceptos, saltando de uno a otro según la afinidad o cualquier otra relación especial entre ellos, o bien siguiendo el hilo de un interés preponderante en nuestro pensamiento, todo esto no será discurso porque no se atiene a la exigencia de ser un estricto eslabonamiento de términos a partir de una base intuitiva, que lleva por sus pasos contados a un conocimiento como conclusión.

Tampoco será discurso la operación de análisis, bien que a primera vista parezca cumplir los requisitos, por ser un proceso que culmina en un conocimiento. En el análisis, el punto de arranque es también el punto de llegada. Se parte de la visión total y confusa del objeto, se examinan y especifican las partes por separado, y se vuelve a la visión total del objeto —en la síntesis— pero enriquecida ahora con las especificaciones obtenidas. Salvo que en él se introduzcan discursos o resultados discursivos complementarios, el análisis pertenece por sí al campo de la intuición y no lo abandona. Intuitiva es la captación primaria del objeto, intuitivo el examen de cada parte y de cada instancia en las partes; la síntesis no es sino la integración de todas estas intuiciones parciales dentro del cuadro o esquema proporcionado por la intuición primaria del objeto. No hay, pues, sino intuiciones actuales o en recuerdo. Lejos de agotarse en llegar a la conclusión, como

los términos del discurso, los parciales momentos analíticos entran a constituir la síntesis, están presentes en ella. En general, puede decirse que el análisis es un recurso subsidiario permanente de la intuición, cuyo oficio es propender a la perfección de la operación intuitiva.

El discurso es, pues, en cuanto operación intelectual, un especial proceso de pensamiento sometido a rigurosas condiciones y cuyo elemento final es un conocimiento. Este es su aspecto psicológico o subjetivo. Desde el punto de vista objetivo, es una cadena de miembros afirmada por un extremo en conocimientos de intuición y que por el otro termina en un juicio de patente alcance cognoscitivo. En la demostración del teorema de Pitágoras, la estructura objetiva del discurso es el desarrollo de la demostración tal como se halla en los textos de geometría, neutra, impersonal y siempre idéntica a sí misma, indiferente a que alguien la piense o no; el proceso subjetivo, la operación intelectual que es el discurso real, sucede cuando alguien recorre esa estructura objetiva, la convierte en asunto de su pensar, en serie de actos que son cada vez distintos aunque sean realizados por la misma persona.

Lo que constituye discurso en la estructura objetiva es la peculiar naturaleza y disposición de los términos, como se ha señalado ya. Lo que estatuye discurso en cuanto proceso subjetivo es que realmente pensemos la estructura objetiva correspondiente, que realicemos intuitivamente el sentido y la verdad de los conocimientos fundantes, y el sentido y la conexión de los demás términos, incluso la conclusión. Si examinamos en cada uno de sus pasos el proceso, encontraremos que no hay en él sino intuiciones, que es una mera sucesión de captaciones intuitivas. Para los conocimientos de los cuales se parte, intuimos su sentido y su verdad. Para los miembros intermediarios, intuimos el sentido de cada uno y su enlace con lo anterior, pero también a veces, como

para el punto de partida, el sentido y la verdad conjuntamente, pues a lo largo del trayecto suelen introducirse conocimientos intuitivos auxiliares, y aun otros cuya verdad nos consta por otros motivos. En cuanto a la conclusión, aprehendemos por intuición su sentido y el nexo que la ata a lo precedente. El discurso, pues, desde el punto de vista subjetivo, se descompone en intuiciones. No existe en la razón una facultad o aptitud discursiva diferente de la intuitiva, ya que la razón en el discurso no pasa de organizar intuiciones.

La doble faz de la progresión, serie objetiva de términos por un lado, que puede ser recorrida infinitas veces y subsiste ajena a los actos de pensamiento en los cuales llega a ser aprehendida, y, por otro, serie de actos intelectuales mediante los cuales este o aquel sujeto, en circunstancias diversas, piensa aquellos términos, aunque no es exclusiva del complejo discursivo sino que ocurre en cualquier serie de pensamientos, aparece en el discurso en modo diferente por el orden como obligado de la progresión y la naturaleza estricta de los nexos, configurando estructuras de notable rigidez. Tal duplicidad es importante para resolver una dificultad del conocimiento discursivo, la que proviene de la ingerencia del tiempo. En el conocimiento intuitivo, que se da en un solo acto cada vez, la cuestión del tiempo no aparece, o por lo menos se presenta en forma que permite prescindir de ella. En cambio, en el discurso el tiempo propone esta dificultad: cada paso del discurso se justifica por los anteriores, que ya no son una actualidad para el sujeto, sino un recuerdo; y el recuerdo no es apto por sí para fundar conocimiento estricto. El inconveniente se salva al reparar en que la serie objetiva mantiene su ser y consistencia independientemente de cualquier proceso intelectual que la aprehenda, y por lo tanto se conserva a mano para ser reconocida de nuevo y en cada una de sus instancias; el recuerdo, de este modo, funciona con la garantía de la posibilidad

de un nuevo reconocimiento, de una confrontación, además de que la identidad de la serie objetiva se manifiesta con evidencia en los diversos procesos reales que la aprehenden.

Descartes advirtió ya esta dificultad que introduce la temporalidad del proceso, sobre todo para los razonamientos con pretensión de absoluto rigor, como los silogísticos y los matemáticos. En las *Reglas para la dirección del espíritu*, escribe (Regla III): “Aquí, pues, distinguimos la intuición de la mente de la deducción cierta en que en ésta se concibe cierto movimiento o sucesión, pero no en aquella, y, además, porque para la deducción no es necesaria la evidencia presente, como para la intuición, sino más bien recibe en cierto modo su certidumbre de la memoria...”. Y más adelante (Regla VII) agrega: “Si, por ejemplo, he llegado a conocer por medio de diversas operaciones, primero, qué relación hay entre las magnitudes A y B, después entre B y C, luego entre C y D, y finalmente entre D y E, no veo por eso la que hay entre A y E, y no puedo verla por las ya conocidas si no me acuerdo de todas. Por lo tanto, las recorreré varias veces con cierto movimiento continuo de la imaginación, que al mismo tiempo vea cada cosa y pase a otras, hasta que aprenda a pasar tan de prisa desde la primera hasta la última, que dejando apenas trabajo a la memoria, parezca que tengo la intuición de todo a la vez; pues de este modo, al mismo tiempo que se ayuda a la memoria, se corrige la lentitud del entendimiento y en cierta manera se aumenta su capacidad”. La intención es, sin duda, la eliminación en lo posible de la memoria, mediante un esfuerzo para convertir el proceso en una intuición única. Este arbitrio no parece muy recomendable; no se ve, además, cómo pueda aplicarse en los razonamientos muy largos y complicados. Repito que, en mi opinión, el inconveniente queda apartado si se tiene en cuenta la existencia de la serie objetiva, a la que fielmente tiene que supeditarse cualquier

proceso efectivo que la aprehenda, y que permanece como tema idéntico de todos los procesos de pensamiento dirigidos sobre ella.

Volvamos sobre la anterior aseveración de que el discurso, desde el punto de vista subjetivo, se descompone en intuiciones, para llevar algunos esclarecimientos y ampliaciones a lo ya dicho.

Los conocimientos fundantes del discurso, los que le sirven de punto de arranque, son, como se ha expuesto repetidamente, conocimientos de orden intuitivo. Al nombrar el punto de arranque, se entiende el punto de partida verdadero o absoluto, que puede no estar incluso en el razonamiento que nos ocupe, porque sucede con frecuencia que un razonamiento parte de resultados obtenidos con anterioridad, de conocimientos discursivos previos. En estos casos la referencia a la intuición se hace por el vehículo del razonamiento que antes fundó el conocimiento que ahora nos sirve de origen.

Pero estos conocimientos originarios o fundantes (intuitivos) no se hallan solamente a la cabeza del razonamiento, o fuera de él y garantizando a la distancia el conocimiento discursivo de que en ocasiones se parte, sino que con frecuencia se los introduce también en el curso mismo del razonamiento. Otras veces se recurre durante el desarrollo del razonamiento a conocimientos auxiliares de índole discursiva cuya verdad ha sido asegurada de antemano.

Las intuiciones en que se descompone subjetivamente todo discurso son de tres clases: intuiciones de sentidos, de conexiones (o relaciones) y de la verdad de los sentidos.

La intuición del sentido consiste en la aprehensión de lo que el juicio enuncia, sin que se intuya con ello si es o no verdadero. Si nunca me han demostrado el teorema de Pitágoras y ponen ante mí su enunciado, comprendo lo que ese enunciado significa, pero no su verdad.

Cuando, en cambio, pienso en un axioma, capto en él su sentido

y su condición de ser verdadero. La intuición de la verdad de un juicio presupone la de su sentido, porque si bien puede intuirse un sentido sin captar su verdad, no se puede captar nunca una verdad sin un sentido sobre el cual recaiga.

Intuimos también las relaciones existentes entre los miembros del discurso, y tal intuición posibilita la marcha discursiva al ligar en modo definido los miembros hasta la conclusión. Nótese que en un conocimiento pueden darse muchas intuiciones de relaciones sin ser por eso discursivo; lo peculiar del discurso es que los términos cuyo enlace intuimos arriban a una conclusión cuya verdad queda garantizada por tales sucesivos enlaces. La calidad de la conclusión depende solidariamente de la calidad de los conocimientos fundantes y de la de los enlaces. Por ejemplo, una conclusión es necesaria si lo son los conocimientos fundantes y las conexiones. Como es natural, la conclusión sigue la parte más débil.

Es propio del razonamiento que se apoye en conocimientos intuitivos, en conocimientos en los que conjuntamente intuimos su sentido y su verdad, y termine en conocimientos cuyo sentido intuimos sin que su verdad se intuya inmediatamente. En efecto, en la conclusión captamos el sentido, pero la verdad de ese sentido no se nos da directamente, sino que la establecemos por la conexión que liga la conclusión a los términos precedentes. Nótese que puede haber aparentes excepciones, como cuando hallamos un procedimiento para fundar razonadamente un conocimiento que ya poseíamos por intuición. Pero en este caso, al razonar, hemos hecho antes como una supresión mental de aquella verdad intuída, para atenernos a la prueba discursiva.

FRANCISCO ROMERO

CARTAS DE MIGUEL DE UNAMUNO

Debemos la publicación de estas valiosas cartas a don Andrés Arzadun, hermano de Juan Arzadun, el corresponsal de Unamuno. Unamuno y Juan Arzadun eran de la misma edad, de la misma tierra y de aficiones semejantes. Estas cartas muestran cuán íntima fué su amistad. En su juventud don Juan Arzadun escribió poemas, cuentos y dramas. Uno de ellos, *Fin de condena*, fué estrenado "con éxito clamoroso" por Enrique Borrás y representado durante muchos años en todos los teatros de España. Más tarde, don Juan Arzadun se entregó con preferencia a los estudios técnicos de su carrera militar, de la cual se retiró en 1930 con el grado de general de artillería. Hoy tiene ochenta y dos años y vive en España, la mitad del tiempo en Madrid, la mitad en Bermeo. En otro lugar de nuestro número, encabezando la sección Notas, publicamos una colaboración de don Juan Arzadun titulada "Miguel de Unamuno, íntimo". En ella hace muchas confidencias sobre circunstancias relacionadas con las siguientes cartas. — *N. de la R.*

I

Bilbao, 18 de diciembre de 1890.

Querido Juan: hace días te escribí: "mañana te escribiré". Hoy es mañana.

Ha estado aquí Conchita desde el viernes y se fué ayer a la noche: así es que no he podido escribirte antes. La cosa será el 25 o el 31 de enero. Si estuvieras aquí tendríamos gusto en que asistieras; me encargó no olvidara decirte esto.

He entrado en el período de las cosquillas y el prurito: hasta que la tenga en mi poder no pasará esto.

Me aterra una boda, me veo yo vestido de monigote, sin la soltura y desembarazo que me da mi porte ordinario, mi traje diario, con sus pliegues y sus rodilleras; me veo ir a la Iglesia en comitiva, corrido, requemándome las tripas; me veo en toda la comedia de fórmulas que hoy no significan nada, representando símbolos muertos a los ojos de un pueblo cursi por herencia, como todo pueblo; me veo observado, con observación de malicia inofensiva. Deseo que no haya eso que llaman boda, con sus necedades obligadas y hasta brindis ¡horror de horrores! Me repugna que hagan una comedia, un motivo de fiesta, de la cosa más íntima, más recogida, más personal, de lo que debiera ser lo más silencioso del mundo.

Me repugnan las arras, eso que no es para la mayoría más que un rito sin sentido, y a mí me recuerda su origen y significado: la época en que el hombre compraba la mujer a sus padres. No puedo con toda esa escoria de paganismo que ha venido a parar a fórmulas hueras.

Todo ello debiera ser: una bendición pública, un juramento público ante el altar del Dios del Pueblo, dos firmas en el registro civil, y se acabó; así, así; sencillo, sereno, limpio de ritualidades muertas. Y luego a casa; sin gente, sin barullo, sin comilona. Yo soy así, insociable. Al cabo quedaremos solos y libres de miradas de malicia inofensiva; cuando haya pasado el ritualismo estéril, vendrá el misterio fecundo.

Esta insociabilidad es incurable, es lo único que ha provocado algunos pequeños rozamientos entre ella y yo; yo firme en mi ideal de cuáquero, despreciador de la etiqueta, tallado para casa, y ella empeñada en domesticarme.

No sabes tú lo que goza cuando le dicen que me ha pulido; que antes andaba hecho un facha, que ahora me remilgo un tantico más: cuando oye eso, se esponja como quien dice: “Ya ven ustedes, he domes-

ticado al oso; muy pronto saltará el aro y bailará sobre el tonel; gruñendo, eso sí, siempre gruñendo; pero saltará y bailará. ¿Ustedes creen que se come los niños crudos? ¡Quiá! Le cojo de una oreja y va tan manso; si le riño me lame la mano; al pobre se le podría llevar con una baba de buey". Nunca olvido un día en que me puse a bailar; se desternillaba de risa; se gozaba en mi torpeza. Que me ha civilizado es indudable; pero aunque el oso es susceptible de cultura, queda siempre oso y yo siempre cuáquero.

Quiero pasar por bien educado; no por gentleman, ni clubman; la buena educación es una cosa y la urbanidad otra. Mira tú que ni sé bailar, ni tocar nada, ni cantar, ni hacer juegos de manos, ni dar conversación a personas indiferentes sobre motivos aéreos y pasajeros. ¡Cuántas veces me ha reñido por lo que llama mis torpezas! ¡Y cuántas me reñirá aún! Y después de todo ha de ver, y pronto, que no soy torpe, nada de torpe. Pero ¡ya ves! ¡ni una, ni una sola habilidad de salón! ¡Uf! ¡Un hombre que siempre ha vivido entre hombres, que habla por los codos de cosas de hombres, necedades pesadas e indigestas!

Sin embargo voy civilizándome, ella me ha enseñado a saludar, a hablar con señoritas, me ha enseñado muchas cosas muy útiles y muy agradables, y ¡las que aún me enseñará!

Los que me quieren, los que se me pegan y no se me sueltan, son los chiquillos. ¡Oh, lo que me gustan! Le desafío a cualquiera a quién sabe hacer mejor pajaritas, de las que vuelan y de las que no vuelan; mesas, barcos, bonetes, gorros, fuelles, globos, todo de papel; a quién mejor coloca la mosca en la pajarita, a quien hace mejor un muñeco que baile, a quién se cansa menos dibujando monigotes a los chicos. En Tudela, cuando entraba yo en casa de su tío, era una gritería de chiquillos: "haz otro", "otro para mí", "otro para fulano",

“fulanito me ha dicho en el colegio que me hagas uno para que le dé”,
“hazme otro para cuando se me rompa éste”, etc.

El interés les hace cariñosos y me hacen un sin fin de fiestas mirando a la recompensa; con la boca húmeda, te dan el beso del egoísmo; importa poco, ¿qué beso no es egoísta?

¡Pobres niños! ¡Tan llenos de vida, henchidos de todas las pasiones, todas aprovechables, todas! Yo creo, con los judíos, que todo sirve para algo; creo que la avaricia, el egoísmo del chiquillo, se pueden aprovechar para el bien.

Pero les matan, les cubren la inteligencia con una costra de necesidades, la imaginación con flores secas, el corazón con preceptos. ¡Lo más horroso que hay: el precepto!

El día que yo tenga hijos, si los tengo algún día, no irán a colegios; yo les enseñaré todo lo que sé y hasta lo que no sé. Yo les haré dibujos, yo mismo escribiré lo que han de leer: cuentos, lecciones, explicaciones, todo.

La literatura para niños es horrible, archihorrible; la escriben maestros y abates, ¡los dos enemigos de la niñez! El hombre que por oficio aguanta a los chiquillos ajenos, y el que no los tiene propios.

¡Qué triste es la edad en que nos entierran entre gerundios, pluscuamperfectos, elipses, los novísimos Jeroboam, Salomón, David, Amsterdam! Gracias a que no hacemos caso de ello... Ve y di que se puede enseñar una lengua sin palabra de pretérito, ni de pluscuam, ni de subjuntivo, ni de gerundio, y enseñarla más doctrinal, más científicamente que con gramática; caen sobre ti todos los maestros de escuela, verdugos de la niñez, sacos de gramática ramplona, ganapanes de la educación, toda esa plaga que, con la mejor intención del mundo, están haciendo un daño irreparable. Da pena ver una escuela, oír lo que les enseñan, y cómo los enseñan...

Basta de lata pedagógica. No dejarás de hacer reflexiones sobre esto de que corra sin freno hablando de chiquillos. ¿Qué quieres? Es la obsesión del nido.

Además, estoy curado de ilusiones románticas; no creo en el amor ardiente, duradero, y espero mucho de mi pasión por los niños. Si Dios no me los da, no importa, los tendré ideales; y después de todo ¿no es ella, un niño? Un niño, un verdadero niño, hasta la cara, por eso me gusta. Tiene el carácter fresco de un chiquillo. Esto injertado en un alma y cuerpo de mujer es todo lo que deseo y lo he de tener.

Por lo demás, en eso que llaman las novelas románticas felicidad conyugal, fundada en el amor, no creo. Tengo el matrimonio por cosa seria y mi espíritu de cuáquero lo acepta como el mal menor del mundo, dispuesto a toda su prosa. Ella es una planta casera y yo un oso casero: todo irá bien. Acabará de civilizarme, y tendré en quién refugiarme para huir las necesidades del mundo.

Y luego, a trabajar de firme, todo lo que quiero decir lo diré y, guste o no guste, irá mi nota al concierto. Tal vez pase desapercibida en el inmenso coro o en la cencerrada inmensa, pero de muchas notas así, perdidas, se compone la armonía suprema. Si llego a partiquino, bien, si canto de primera parte, aunque sólo sea en el escenario de mi pueblo, mejor, si no, pase.

Creo que para mis aficiones y trabajos, me ha de convenir el casarme. Recuerdo haberte oído que necesito válvula de seguridad, y creo sea así: podrá salir con menos ímpetu y erupción la idea, pero creo saldrá más pura entre beso y beso. Me parece imposible que mis ideas, mis imaginaciones no se refresquen y purifiquen en mi cabeza, cuando descansa, domada por la dicha, junto a su cabecita rubia. Me parece que un solo beso suyo en mi frente, ha de separar el hierro de

la escoria. Y luego, es un freno que obliga a ir despacito y con buena letra...

Durante mucho tiempo un egoísmo estúpido me hacía temer este caso: me decía yo: "¡Adiós si me caso! Toda la energía de espíritu que consume en ella, será perdida para mis obras".

Me he curado de esto. Es más, solía pensar todo lo que piensan los monstruos de ambición y egoísmo; Fulano, Zutano, Mengano, Perencejo, etc., etc., una sarta de hombres dignos de envidia, fueron célibes. Esto parece una confesión. Es más: más de una vez me ha pasado por la cabeza esta barbaridad y es que si tengo hijos, los cuidados que les debo, el cariño que les tenga, me distraerán del cuidado que debo a mis ideas.

Si hoy tuviera un hijo y prendiera fuego la casa ¿a quién acudiría primero? ¿A salvarle a él o a salvar mis notas, mis apuntes, los hijos de mi mente, hijos de una labor tan larga, tan entusiasta, tan caliente?

Pero todo esto no son más que orgías bestiales de una imaginación envenenada de orgullo y ambición; el corazón, que a Dios gracias le conservo puro, ha hecho callar, a fuerza de golpes, a la loca. Todo aquello son brutalidades, de que nunca me he de arrepentir lo bastante.

Ahora creo que hacer un hombre es la obra de arte más delicada y gloriosa; porque no se trata de engendrarle y dejarle así, entregado en manos de maestros imbéciles y en un mundo que no conoce.

No sabes las ganas que tengo de coger un niño por mi cuenta, desde que nace, sin que nadie pueda ponerme trabas, y hacerlo yo, enseñarle yo, a querer, a sentir, a pensar. Los padres que no hacen a sus hijos, no tienen razón de quejarse de ellos por nada ni en ocasión alguna. Es horrible lo que pasa. Es la educación tan detestable, que da horror.

Y ¡qué lástima! Debajo de esa capa de necedades, rutinarios, egoísmo, imbecilidad, suelen verse unos espíritus tan sanos, tan serenos,

tan calientes. Lo he visto en Concha, y tú, sin duda, lo habrás visto en más de uno y de una, acaso. He comparado la moral de los labios con la moral del corazón y me he regocijado al ver qué muertos están en el fondo del pecho muchos prejuicios, restos de ideales que pasaron, que andan en todas las bocas.

He sondeado el sentimiento estético, el gusto literario y he visto con gozo cómo se gusta lo vivo, lo fresco, lo sanote, aunque sea rudo, inculto y tosco. Da asco oír de ciertos géneros decir que son para señoritas, considerando a una señorita como un monigote, compuesto de pasta-flora, almíbar barato, pachulí y polvos de arroz, con lagrimitas a la luna, suspiros al alba y ternezas a cualquier cosilla. Las señoritas debían protestar de que se crea por muchos que su ideal es el oficial de peluquero o el tenorino de ópera, con sus adorables brutalidades, bien estudiaditas.

Encontré en Madrid un salvaje de esos que juzgan a la mujer mueble de lujo, y algo peor, que al contarle yo que una casera guipuzcoana al recibir las noticias de que los Guiris habían matado a su hijo mayor llamó al segundo y le dijo: “Anda, ve a que te maten los guiris, que yo desde aquí y tu hermano desde el cielo, quedamos rezando por nuestro triunfo”, que al contarle esto me dijo que ésa no era mujer.

Ésa, ésa, una mujer heroica, ¡enorme! A aquel bruto le parecía más sublime una fregona sentimental, que toma fósforos porque le deja un novio deshonrada.

Y abunda esta casta de mamarrachos que llaman a la mujer ángel del hogar, iris de paz, célica ilusión; todo lo que puede ilustrar un prospecto de perfumería.

Yo creo que de entre ellas deben sufrir muchas de que las tengan por tales monigotes. Un amigo mío se escandalizaba de los libros que daba a leer a Concha; y él a su mujer le dejaba leer el veneno de Es-

criche, de María del Pilar Sinués, de todos esos escritores que hacen estragos.

Verdad es que hay gentes que se asustan de que haya quien se lave en el invierno con agua fría, y siempre andan constipados, a pesar de no usar más que agua tibia.

Otro me trató yo no sé de qué, porque llevé a unas muchachas a pasear por un monte ¡subiendo cuestras!..

Cuando escribo algo me gusta que lo lea Concha y a ella le gusta leerlo, siempre se excusa diciendo: "Yo no entiendo de estas cosas..." "estas son cosas de hombres"; pero siempre acaba por entender.

Créeme, pienso aprovecharme de sus consejos y consultarle muchas cosas: tiene buen gusto natural, y es lo que hace falta.

Recuerdo que cuando mayor entusiasmo provocaba ese horrible engendro de La Pasionaria lo vió aquí y no le gustó. Preguntándole yo por qué no le había gustado, resultó que era exactamente lo mismo que yo hallaba en ello; ella por instinto, yo por instinto y reflexión. Tampoco le satisface Pereda y también por lo mismo que a mí no me satisface.

Mi obra va poco a poco; hago poco en ella; pero hago algo.

Quiero prescindir del público, por ahora al menos. Que hay algo que no lo digiere...; peor para mí o para él, pero ¡adelante! Si el sabio no aprueba, mal, si el vulgo aplaude, peor. Ya sé que me dirán que hay que vivir con todos y para quién escribo. Prefiero si es posible meterle por las narices a que lo trague. Todo es cuestión de lucha, si a la larga soy vencido, es que no valía; él era el fuerte, un vencido más y siga la procesión. Te hablo con el corazón en la mano.

Ve a ver si me proporcionas algún datillo para mi guerra; yo, lo de los judíos, todo sirve para algo; todo, hasta la peor.

Es probable que ya no nos volvamos a ver hasta que vuelvas de

Mahon. Yo seguiré yendo, como siempre, a las fiestas a Guernica; acaso cuando pases tú de vuelta, tope contigo.

No dejes de cumplir de mi parte con todos los que ahí me han mostrado algún interés, sin olvidar a las pollas, y a la simpática D^a Francisca; aunque ésta le dijo de mí a Concha que era muy mono. Me parece una señora amabilísima, y de esa buena educación ingénita que nace de sencillez y bondad de corazón. He conocido algunas señoras mayores que gozan en que los jóvenes se reúnan en su casa y se diviertan, calentándoles a ellas un poco la imaginación. Es un medio de tomar de fuera un calorcillo que acaso no llegan a dar desde dentro los recuerdos de los buenos tiempos.

Te prometí un cuento, pero aún no le he dado fin. Tengo tres en tela; aquél, otro y un tercero para niños. El uno te expuse de prisa; el otro es uno que casa, creyéndose muy enamorado, con una mujer hermosísima a los ojos de todos; la pasea en triunfo, la goza en delirio, y se extasía contemplando todas sus perfecciones (no falta ni una de las que pide el canon tradicional)

Pero sucede que el cariño hacia su mujer se enfría, y se apaga, y se enamora perdidamente de la criada, una mocosuela de carucha de mico, feucha a los ojos de los demás, que dicen de ella: “Es fea; pero tiene un no sé qué que atrae”, y al cabo se separa de la mujer y va a vivir con la criada con la que vive toda su vida.

Y acaba con un diálogo entre el héroe y un amigo suyo en que vierto mi estética, mi inquina contra el ideal prescrito, contra la mujer descrita en libros; contra toda esa broza necia y estúpida de: la boca fina y pequeña, la nariz recta, el cuello mórbido, etc., etc., etc. Contra toda esa preceptiva imbécil que ha hecho tener por hermosas a esperpentos hueros y fofos como estas afamadas hermanas Castejón, rostros muertos llenos de estupidez burguesa. Yo he conocido en Madrid una hue-

vera (vendedora de huevos) chata, morena, picada de viruelas, con una boca de palmo y unos labios gruesos, que era hermosísima y, según me dijeron, tenía aceptación. Creo que me has oído aquel pasaje de Diderot en que narra cómo un eunuco cargado de estética no podía escoger una a gusto del Sultán; en cierta ocasión topó con un marsellés que le indicó una; gustó al sultán mucho. Volvió el eunuco, preguntó al marsellés la receta y éste (aquí lo cuenta Diderot y yo lo traduzco con su hermosa brutalidad) le contesto: "Desde que la vi, la deseé; si hubiera tenido dinero, no habría ido al harem de tu señor". Y el pobre eunuco quedó convencido de que él nunca sería conoedor.

Yo soy de la escuela del marsellés; para la hermosura física no hay más indicador que la sacudida nerviosa; para la hermosura espiritual, el trato; y no hay más que una y otra combinadas. Cada una de ellas puede ser tan fuerte que oscurezca a la otra.

Porque les falta, relativamente a su propio sexo (como a nosotros), a las mujeres la preciosa cualidad del marsellés, es por lo que tan mal juzgan de la belleza femenina; es horroroso el gusto de las mujeres respecto a sus prójimas. Yo casi siempre que oigo a una mujer decir de otra que es guapa, me pongo en guardia. Concha me dice que tengo mal gusto, cosa que tiene gracia; yo no me atrevo a decirle una hipocresía semejante.

Vaya, lo dejo para que sobre papel

MIGUEL

II

Salamanca, 17 de junio de 1892.

Querido Juan:

Por "El Nervión" he sabido tu traslado a Santoña, y de ello me alegro, pues así estás más cerca de Bermeo. Y de Bilbao. He pasado un mes de junio aperreado con esta farsa de los exámenes. Estoy dispuesto para en adelante a suspender provisoriamente a todo el que me sea recomendado y ponerlo en el libro de los protervos, hasta prueba en contrario. Te lo advierto por si algún conocido te fuera pidiendo recomendación.

Ha sido una de cartas, tarjetas y visitas por esta casa, que me traían frito. Se ha descolgado medio Bilbao, pues, como los de Deusto vienen acá a examinarse, y examinaba yo de Metafísica a los del preparatorio de Derecho y corrió la voz de que en Metafísica preguntaba y calificaba yo y no el auxiliar que la ha explicado, ha sido un jubileo.

Por supuesto, lo riguroso hubiera sido suspender a casi todos porque lo señores Jesuítas les han envenenado la inteligencia inculcándoles unos relatos sin sentido, llenos de disparates, y que los chicos se traían aprendidos de memoria. Allí hubieras visto exponer en un minuto o dos el pensamiento de Kant o el de Hegel, o el de Spencer o el de Stuart Mill o el de Darwin y refutarlo en otro minuto u otros dos. Da grima ver lo que hacen los sabios Jesuítas con sus alumnos. Les meten en la cabeza una infinidad de logomaquias, juegos de palabras, calumnias, atrocidades, toda la moralla pseudo-científica y todos los detritus de la anémica ciencia ortodoxa.

Esos pedantes (porque no son otra cosa los Jesuítas) se imaginan que la ciencia se reduce a soluciones y fórmulas y creen conocer el hege-

lianismo, pongo por caso, cuando, incapaces de sorber su espíritu, se han aprendido su letra. No les cabe en la cabeza que puede un hombre que lee un libro, y olvida todo lo que dice, sacar de él más fruto que otro que se lo aprende de memoria. Carecen, en una palabra, de sentido científico. Cegados en no distinguir la pura ciencia especulativa de la ciencia ordenada a un fin práctico, no saben que, si un maquinista o un ingeniero necesita soluciones, un pensador de mecánica o un matemático necesita método y espíritu. Si llega a solución, bien, y si no llega, también. El trabajo nunca es perdido y es tan dulce correr la liebre como comerla. Así resulta que la metafísica, que debe ser escuela de libertad de pensamiento y gimnasia de la razón, la reducen a una colección de soluciones meramente verbales, para librar a los chicos de las supuestas funestas consecuencias de esto y de lo otro.

Mientras no nos convenzamos todos de que la ciencia y la sabiduría de los jesuítas es música celestial, pedantería huera, erudición farragosa e inútil y fingida profundidad, y que no hacen otra cosa que procurar que sus alumnos se aparten con disgusto del estudio, fuente de todos los males, y combatir lo que llaman la soberbia del espíritu, todo irá mal. Me ataca los nervios la fama que ha cogido la Compañía de Jesús, plantel de malos oradores, de sabios de pacotilla, de eruditos de trapo, de escritores, aunque tendenciosos, vacíos por todos lados, y de inaguantables pedantes, vasta Asociación de bombos mutuos donde hacen sonar a un P. Secchi, o a otro que les depara su buena suerte, por todas partes del mundo. Para acabar con el diablo, no hay como quitarle su fama de listo, y espero que las gentes, que ya se van desengañando, acabarán por convencerse que muy lejos de ser verdad aquello de que en la Compañía de Jesús no entran los tontos, hay en ella muchísimo tonto y sobre todo que casi su totalidad se compone de medianías muy medianas y muy infatuadas que se imaginan entender una cosa porque la han leído, y creen

que la ciencia consta de citas y discusiones de opiniones nimias, insignificantes.

Estoy indignado con esa gente y no te extrañe esta lata. Sin espíritu de hostilidad te aseguro que la Compañía de Jesús es el asilo de todas las ineptias, de todas las doctrinas modernas mal entendidas y debilitadas en el caldo de cultivo de la ortodoxia, para inculcarlas a los infelices que se educan en ella, de todas las flores de trapo, de todos los lugares comunes, de todos los pellejos roídos de las ideas peseteras, de toda la hojarasca que sobra de la selva viva, siempre renovada, de la ciencia viva, de todos los excrementos del organismo vivo, del saber humano.

Las gentes que creen que dos sistemas se diferencian por sus soluciones y no por su método, los que se imaginan que el positivismo es un conjunto de dogmas, los que sólo fijan la vista en las consecuencias prácticas que se les antoja derivan de tal o cual doctrina, entendida como ellos la entienden y no como es en sí, toda esta gente, ni tiene sentido científico, ni lo tendrá nunca.

No puedes formarte una idea de los efectos destructores de nuestra enseñanza oficial. Como si el pueblo español no estuviera bastante entontecido y embrutecido y la ignorancia no fuera aquí grande, las Universidades llevan la misión de pervertir las inteligencias remachando la obra venenosa de los institutos. Imagínate que un catedrático de Literatura Griega no sabe griego, ni ha leído los clásicos, si no es traducidos, y está dicho todo.

Cuando dije yo al catedrático de Literatura Española que, si yo la explicara, me pasaría cada curso haciéndoles leer a los alumnos obras escogidas de dos o tres, o cuatro (o aunque fuera uno sólo) autores y comentándolas y criticándolas, se escandalizó. Le parece mejor decirles: Calderón nació tal año, escribió tales obras, su estilo es de esta o la otra manera, tiene estos o los otros defectos; contar cuatro argumentos

de sus obras, y a otro autor, porque sino ¿cómo podrían darse en un curso todos los principales autores? Y es sabido, hay que llenar un contenido dado, el programa tiene cincuenta, sesenta, setenta o ciento quince, y un tercio de lecciones se divide en dos o tres o cinco partes que comprenden tales y cuales períodos y en fin, la literatura es bibliografía, y el alumno debe saber qué estilo gastaba cada autor y qué defectos le encuentra el profesor, aunque el alumno no lo haya leído nunca.

Y basta de lata. Acaso veas estas indicaciones desarrolladas en la continuación que proyecto escribir a mis Tiempos antiguos y tiempos medios. A la vez tengo en preparación una obra que podría titular Nuevo discurso del método si esto no fuera muy presuntuoso, y que es la quinta-esencia de mis estudios y meditaciones filosóficas.

Ésta es mi segunda obra, la que aún está en informe embrión. La primera, en larga gestación, es la novela que avanza ya mucho, se completa y se redondea. Ahora navego en pleno idealismo. He dado un nuevo repaso a Somorrostro. El mal es que surgen personajes que es un gusto, y va a ser un pueblo. Si tuviéramos seis o siete días nuestros, tendría gusto en leértelo. Entre tanto estoy pensando reunir parte de mis artículos publicados, corregirlos y enmendarlos, y publicarlos en colección. La idea se me ha ocurrido por mi deseo de recoger los catorce artículos de las dos series de mis Tiempos, los antiguos y los medios. ¿Lo has leído? Y si los has logrado en la redacción (pues yo sólo poseo dos ejemplares de algunos, y de todos uno solo) ¿qué te parecen? Para mí son los mejores que he hecho. No son más que el desarrollo de un artículo que hice ha tiempo, titulado "Mis tiempos ante-diluvianos". El tal artículo, exornado y completado, amenazaba convertirse en libro y lo he largado en catorce artículos.

Así que concluya mi novela, empezaré a ordenar mis apuntes de filosofía. Aspiro a que sea el trabajo accesible a cualquier lector culto

e instruído, aunque no esté familiarizado con los estudios filosóficos, a hacerlo vivo y ameno, a hacer, en fin, filosofía seria, pero en que la mayor profundidad que pueda yo alcanzar se una a la mayor belleza de forma y amenidad de exposición; algo como lo que hacen Renan y Taine (y aun Spencer) porque eso de hacer libros de filosofía repletos de fraseología técnica y de citas recónditas, debe quedar para los que creen que un mote nuevo es una explicación, y que una distinción verbal (irritabilidad y sensibilidad, por ejemplo) es una distinción real, es decir, para los jesuítas y toda casta de pensadores católicos ortodoxos.

¡Qué falta hace en España que las gentes cobren gusto a los estudios filosóficos! Porque aquí se estima la filosofía cosa árida, abstrusa y enrevesada, y no se comprende que ciertas lucubraciones ejerzan el atractivo de un poema, que muchos consideren la lógica de Hegel como una asombrosa epopeya de la abstracción, y que Goethe hallara sublimidad en la Ética de Spinoza. Entre Fray Ceferino González, el P. Mendive, Ortí y Lara, Roy y Heredia, y mi amigo González Serrano, han hecho cobrar asco a esas cosas. Porque el buen González Serrano es otro infeliz que sabe cosas, pero no piensa, que lee mucho y conoce letras, pero no música. Sus escritos dan sueño a un enfermo de mal de piedra. Es la pesadez, la aridez, la sequedad en persona. Le falta carne.

No sé si fracasaré en mi intento, pero lo intentaré. Ya sé que en este país donde da tono el castellano, bicho esencialmente cómico-trágico y formal, especie de beduino a medio civilizar, nutrido de Teología y de palabras, un discurrir libre y suelto, un estilo más sugestivo que instructivo y una serie de ejercicios espirituales para la razón, no merecen el nombre de filosofía. Porque filosofía es la ciencia que nos dice de dónde venimos, a dónde vamos y quiénes somos, pues es sabido que sin saber eso no se puede vivir, y que los pueblos estuvieron esperando para establecer penas y castigos a que los pensadores se pusieran de acuerdo

respecto al problema del libre albedrío, y si los pueblos dejaran de creer en este libre albedrío, se dejarían robar y asesinar las personas. También sé que es un filósofo Kant porque escribía mal, y un humorista Schopenhauer porque era ameno. (Y eso que en realidad, no puede negarse, Kant piensa más que Schopenhauer.) Strauss un sabio para los ortodoxos, porque sólo pueden leerlo los iniciados, y Renan un retórico superficial, porque lo ha leído todo el mundo.

Para que tengas medida de esta gente te diré que un conocido mío se maravillaba de que emplee el tiempo y la inteligencia que podría invertir en hacer un libro de texto, en escribir una novela, y al decirle que espero escribir una obra de filosofía, me preguntó qué partes de la filosofía pienso tratar, y si la divido en Ontología, Cosmología y Teodicea, y qué definición doy de la filosofía. Y al decirle yo que eso de la definición me tiene sin cuidado, y que si lee mi obra acaso vea lo que yo entiendo por filosofía, me debió tomar por loco.

En resumen, eso de unos ejercicios intelectuales, una guía de meditaciones, no cabe en la cabeza a éstos que buscan que se les den cosas pensadas y que sólo ven un fruto y es poder decir: "Unamuno da tal teoría para explicar esto o aquello" y tener así una teoría más que añadir a su museo de curiosidades filosóficas.

Te digo que me da asco, y creo un deber de conciencia trabajar por la cultura de este pobre país, víctima del dogmatismo y la vaciedad pedantesca, cada cual en la medida de sus fuerzas.

Si este verano podemos vernos, te leería a la vez que parte o todo de la obra en gestación, el plan, marcha, espíritu y andamiaje de mis Ejercicios Intelectuales. Parte de ellos destino a explicar lo que es la especulación y su distinción de la ciencia aplicada, para qué sirve la especulación; parte, a combatir la idea de que la razón racionante rije al hombre, y que la conducta deriva de las doctrinas abstractas que se

profese, a rebajar la conciencia refleja en pro de lo inconsciente, parte a establecer lo que debe ser el método científico y cómo se debe proceder, y parte, a mostrar cómo la investigación científica puramente especulativa es artística y cómo el arte tiene en sí, sustantivo; empiezo con un relato animado y pintoresco de nuestras universidades, del afán de los padres porque el hijo sea licenciado a buena edad para tener un título y un medio de vivir, del vía-crucis que sufre el que tiene la rara vocación científica, que se confunde con la vocación oratoria, y el deseo de aprender cosas, no para lucirlas y brillar con su adorno, un estudio, en fin, del horrible tormento mental a que se somete a nuestros estudiantes.

Así como los padres más se preocupan de legar a sus hijos un capital que un organismo sano, más se preocupan de darles una carrera que de fortalecerles la razón. Un ataque duro al utilitarismo necio que tanto perjudica.

Y lo que más me halaga es que al pie de esta obra, en que verteré mi alma, mis indignaciones y mis dolores mentales, al pie de esa obra, que será un ataque a nuestro modo de enseñar, y a las Universidades, y al profesorado (asociación de verdugos de inteligencias), al pie del libro en que pienso recoger mi bilis y maldecir al maestro, al maestro que merece su mala suerte, y dar la razón a los gobiernos y los pueblos que en sus entrañas desdeñan al maestro, al catedrático y al profesor, al pie de esa filípica ruda y triste contra el profesorado, en que pienso presentarle como modelo de ignorancia y rémora de progreso, al pie de eso pondré: por Miguel de Unamuno, Catedrático de la Universidad de Salamanca (todo esto viene escrito en el original en letra roja). Y luego esperaré a pie firme la avalancha, si viene. Ya ves como apenas salido de una labor, me meto en otra.

El día 28 salgo para Bilbao donde estaré todo el mes de julio, todo

agosto y la mayor parte de setiembre, te lo digo por si me escribes o pasas por Bilbao.

Jamás he sentido la vitalidad y la calma de ahora. Me escriben que he ganado en estilo y en modo de expresarme; lo que sé es que tengo muchas cosas que decir y no me apuro por decirlas. Todo irá saliendo.

Concha sigue muy bien y esperamos lo que salga. He leído tus artículos en "El Nervión" y veo que aun no te has sacudido de ciertas influencias. Pero en fin, ¡Aurrerá! Lo peor es mirar hacia atrás. Lo hecho, hecho; su espíritu se lo lleva uno, el cuerpo allí queda. Todo el fruto que podría darme mi novela me está dando, su labor deja huella en mi espíritu y aunque ahora la quemé o la haga trizas sacaré de ella todo el provecho interior que puede sacarse. Pero como no debemos ser egoístas, la largaré por ahí a ver si a otros les lleva un poco de lo que a mí me ha dado y despierta en ellos cosas dormidas. ¡Cuánto me ha enseñado mi obra!

Me parece que por esta vez he dejado correr a la pluma.

¿Cuándo empiezas? Me decías que por otoño acabas con esa vida. Tengo ganas de verte casado y de que después recobres vitalidad y hagas algo, porque espero y creo que la patria no necesite de tus servicios profesionales, a pesar de mi idea respecto a la guerra y a su benéfico influjo.

Sabes que te quiere

MIGUEL

III

Bilbao, 3 de agosto de 1892.

Querido Juan: Ya me tienes padre.

Esta mañana me ha dado Concha mi primer hijo, quedando tanto ella como el niño perfectamente bien.

Ya yo me imaginaba que siendo el parto una cosa natural, no debía corresponder a la realidad normal la pintura que hacen las mujeres, y me he convencido de ello.

De mi impresión al ver salir aquel muñeco que parecía de cera, poco te puedo decir; era curiosidad ante todo y sobre todo, curiosidad sobre un fondo de grande indiferencia. La verdadera impresión de paternidad ha sido cuando le he visto mamar del pecho de su madre.

A todo esto ¿qué va a salir de ahí? Porque esos ojos, que se abren para no mirar, no dicen nada claro. Cuando hace muecas dormido, cualquiera diría que sueña con lo inconocible: ¡pobrecillo!

En fin, como me decía uno hace días, el mal está hecho, ya me he vengado.

Tendré mucho gusto en ir a tu boda, si me viene bien y se ofrece ocasión. Supe por tu hermana que tu novia estuvo ahí con su madre a ver casas.

He leído La Débacle. No me satisface. Aquella enumeración de la batalla de Sedán, sin plano, me produjo cansancio. Fleguieux, Illy, Bazeilles, etc., etc... ¡déles usted memorias! El final es lo que más me gustó. Todo ello me parece muy mentiroso; abusa de la carnicería y del horror y de la sangre, y creo, con Enrique Areilza, que la pintura de la ambulancia no es verdadera. No puedo olvidar a Tolstoy en La

guerra y la paz. Tolstoy que hizo la campaña de Crimea, que es menos horroroso y sanguinario, sobre todo menos carnal, que mata a las personas con más naturalidad, y que sus soldados no están absorbidos en la batalla misma. Esto confronta con mis documentos.

Dice muy bien Areilza que la muerte es una cosa naturalísima, que en las familias son éstas y no el moribundo las que representan la escena de la muerte, que en el hospital se mueren los más como quien se duerme (sobre todo los heridos) sin pensar en la misma muerte, serenos, quejándose débilmente de dolores, algunos. Hay que devolver a la muerte, serenidad, calma, y naturalidad sobre todo.

Trabajo más que nunca y con más fruto que nunca en mi hijo espiritual. Mientras pugnaba por salir el uno, laboraba yo mentalmente en la gestación del otro. ¡Quiera Dios que se amparen uno a otro y puedan protegerse como hermanos y enorgullecerse el de carne viva, de ser hermano del de ideal. ¡Pobrecillos! Los dos irán a rodar el mundo expuestos a las injurias de los hombres.

He pasado unos días en Somorrostro, días fecundísimos; he visto con claridad todo, he sentido mucho y reconstruído no poco... La cosa marcha.

Tengo colecciones de mis artículos de "El Nervión". Si quieres te enviaré mis Tiempos antiguos y medios.

Voy a ver lo que hace mi chiquitín. El pobrecillo tiene una buena nariz, es no muy grueso, larguirucho y con unos ojos muy hermosos, los de su madre.

Como aún no tiene historia, poco puede decirse de él. No he tenido hoy una palpitación más y me felicito de ello; es que estoy sano de espíritu y de cuerpo, puesto que tomo las cosas naturales naturaliter.

Anteayer escandalicé a un burgués diciéndole que se exagera el do-

lor causado por la muerte de una persona querida. El consuelo es, para consuelo de todos, rápido y eficaz.

Más doloroso suele ser arruinarse que perder a un ser querido; es un hecho de honda significación. En mi novela reflejo esto.

¿Has oído hablar de Martín Fierro, el poema gauchesco del argentino José Hernández? Si tengo el gusto de verte te lo prestaré. Es cosa muy grande. Está escrito en gaúcho, son décimas para ser cantadas a la guitarra. Ha tenido 58.000 ejemplares en Buenos Aires. Es el primer poeta en lengua castellana (o parecida) que viva hoy, a mi gusto. Del empuje de los primitivos, asombroso.

Sin sentir voy alargando esta carta que creí no pasaría de dos carillas. Es que el chiquillo duerme. Mañana lo bautizan y aún no sé el nombre que le pondrán. Yo no he pensado ninguno. Me era también indiferente que hubiera salido niño o niña. Estoy sano a Dios gracias.

Sabes te quiere

MIGUEL

IV

Salamanca, 30 de octubre de 1897.

Mi muy querido amigo:

Están muy guapos tus dos hijos y que se te logre lo mejor posible el tercero. Los míos cada vez mejor, excepto el enfermo que va cada vez peor. La niña, la cuarta y última, está monísima, fuerte y alegre.

Gracias a la familia, a no vivir solo, no he caído en desesperación y en una vida interior tan dolorosa y terrible como la del pobre Pascal, dominado por el miedo, no por el santo temor. Me acuerdo mucho de

este Pascal, de quien decía Hello (¿conoces a Hello y sus obras L'homme, Physionomies de Saints y Paroles de Dieu?) que lleno de miedo, fué un alma triste; alma que, teniendo necesidad intensa de dilatación, necesidad inmensa de luz, se estrechó y replegó en sí mismo; el pobre Pascal que preocupado de la santidad tan sólo, no fué santo, y que pasó su vida enfrente de sí mismo, en vez de pasarla enfrente de Dios.

¡Cuánto podría decirte acerca de la terrible auto-consunción del intelectualismo! Hay una enfermedad tremenda del estómago y es aquella en que, perdido o desnaturalizado el epitelio estomacal, se digiere el estómago a sí mismo y se destruye. No otra cosa es en la conciencia el intelectualismo, del que he de escribir cuando pase la tregua que me he impuesto. Se llega al extraño deleite de ahondar el propio mal, de dilacerar la llaga.

Pero todo esto es muy largo, larguísimo de contar y tal vez algún día te deje los cuadernos en que desde hace siete meses anoto cuanto se me ocurre, y pienso, y siento, y descubro en mí.

Trabajo por dentro y hacia dentro más que nunca, pero creo de mi deber reservar lo más íntimo que se me ocurre, huir de exhibiciones y de modas, esquivar toda mostración a curiosos impertinentes, y no dejar que con la publicidad se evapore lo máspreciado. Esta condenada profesión de literatos nos llena de vanidad y nos arranca la verdadera intimidad íntima. ¡Siempre en escena!

Cuando vuelvo mi vista atrás y veo el camino recorrido, se me aparece claro que cuanto hoy siento y pienso no es más que coronación, complemento y vivificación de mi vida anterior íntima, purificación de ella. Bien puedo decir que no es derogación, sino cumplimiento de mis tendencias. Y así sucede —y con esto contesto a un extremo de tu carta— que me siento más socialista que antes y en la misma manera en que antes lo era. El socialismo corriente, marxista, sólo peca en aquello

de que se inhibe. Una cosa es el racionalismo y otra el materialismo teórico que a él unen muchos. Si en la Iglesia lo normal es que se rechace el socialismo, es porque no lo conocen y porque, viéndolo mezclado con doctrinas y tendencias de otro orden, lo rechazan todo en globo y hacen bien. Pero así como se va entendiendo el darwinismo, se irá entendiendo el socialismo económico científico; el que prediqué desde "La lucha de clases", la doctrina que arrancando de la luminosísima y profunda crítica de Marx procura preparar la inevitable socialización de los medios de producción. Sobre el llamado socialismo católico tienes traducida en castellano la obra de Nitti: El socialismo católico. Por supuesto, todavía los católicos no han entrado en el socialismo lleno; en el que vendrá. Por otra parte, lo de socialismo católico me parece una simpleza, como decir química católica o matemáticas protestantes. Si te atrevieras con ella, la mejor obra para el socialismo es El Capital de Marx, la obra extensa, no el resumen; o el Analisi della proprietà capitalista de Achille Loria. Pero estas obras son extensas y no lo que pides. Te recomiendo Th. de Wyzewa: Le mouvement socialiste en Europe (tres francos cincuenta), por de pronto. Otro día te mandaré una nota de libros de esta clase.

Lo malo del socialismo corriente es que se da como doctrina única, y olvida que tras el problema de la vida, viene el de la muerte. ¿Qué hay más allá de ésta? Porque si al morir muero del todo y como yo los demás hombres, el hacer la vida más fácil, más pasajera, más grata y amable, es, aumentando la pena de tener que perderla un día, llevar a los hombres a la infelicidad de la felicidad, a la tremenda noia del pobre Leopardi, al spleen devorador, a la sombría desesperación que entenebreció la decadencia romana, esa edad del estoicismo y del suicidio. Si al morir vuelve nuestra conciencia a la nada de que brotó, no queda más salvación que predicar el suicidio colectivo de Schopenhauer y Hartmann.

Del seno mismo del problema social resuelto (¿se resolverá alguna vez?) surgirá el religioso: la vida ¿merece la pena de ser vivida?

El socialismo tiene fuerza porque ha sustituido a vaguedades, tangibilidades, pero su debilidad está en hacer del factor económico el únicamente primordial, en desconocer que hay dos goznes de la historia humana: lo económico y lo religioso.

De lo de "El país" nada te digo, porque tu juicio es exacto. Esos sentimentalismos pseudo-socialistas son al socialismo verdadero lo que el religiosismo de los estetas y románticos a la austera religiosidad, lo que ese monstruoso neo-misticismo, que por ahí corre (neo-misticismo de literatura, morfinómanos, vanidosos, detraqués y desequilibrados) al misticismo con hueso, carne, jugo y calor. Es una profanación la que con San Francisco, v.gr., están haciendo los que ven en él un esteta. Inmundicias, inmundicias a que aquí sólo rendían cierto culto Valera, Doña Emilia y otros escritores funestos y dignos de olvido. Lo malo, cuanto más bello aparezca es más malo y más feo en realidad. Esa belleza de mundanidad no redime, condena...

¡Tengo tantas cosas que decirte! ¡He pasado por tantas angustias íntimas! Me han revuelto hasta lo hondo los eternos problemas, el de la propia salvación eterna, sobre todo. Me he sentido al borde de la Nada inacabable y he acabado por sentir que hay más medios de relacionarse con la realidad que la razón, que hay gracia y que hay fe, fe que al cabo se logra queriendo de veras creer. ¿Si yo en realidad creo o es que tan sólo quiero creer? No lo sé. Ando desorientado, pero con mayor paz interior.

Por vía de descanso he vuelto a tareas filológicas. Preparo mi Vida del romance castellano: ensayo de biología lingüística; trabajo en recolectar voces, giros, fonetismos, dichos, etc., de esta región salmantina, tarea en que me ayudan algunos y que me proporciona gran distrac-

ción, y proyecto una Patología del lenguaje. Lo demás, lo íntimo, lo de más dentro, eso lo reservo por ahora. Duerme y dormirá el manuscrito de El reino del hombre, que ya el año pasado terminé. Si lo repaso, será para refundirlo convirtiéndolo en El reino de Dios.

Mas como las necesidades de la vida se imponen y necesito ganar suplemento a mi sueldo, hago algunos artículos. Tengo varios, uno El mal del siglo para una revista y otro, Fantasía crepuscular para El Imparcial.

Notas, apuntes y esquemas tengo de hasta otros treinta y nueve y algunos en borrador ya. Los que huelen a sermón los iré reservando, y eso que siempre han tendido a sermón mis artículos más íntimos.

En mi diario de estos meses tengo cantera para muchos artículos, pero eso debo reservarlo, porque no quiero que lo que puede llegar a ser mi verdadera y honda regeneración y la curación de mis males, se convierta en una aventura literaria, en algo como el funesto En route del funestísimo Huysmans.

¡Cómo envenena el literatismo y nos lleva a tomarlo todo como experiencia y prueba, como lujuria espiritual, según la viva expresión del portentoso San Juan de la Cruz! Éste es el místico castellano hondo, sentido, profundo, austero, elevado. No se le conoce más porque su prosa es pesada y nada literaria. ¡Condenada literatura! Aunque hago mal en condenar una cosa que, como todo medio, puede servir a la gloria de Dios y bien de los hombres. Lo condenado es el literatismo, que toma el medio como fin y repite esas blasfemias de “el arte por el arte”, etc. Pero Dios es justo y dispone del tiempo. Así ves que, a medida que baja en Inglaterra el prestigio de aquel monstruoso Byron, sube el del dulce, íntimo, religioso y cristiano Wordsworth. A la larga triunfa el bueno, y del malo el granito de bondad.

Cada día se siente más la fatiga del racionalismo agnóstico.

Cuando cuentan los hechos de los Apóstoles que llegó San Pablo a Atenas, cuyos habitantes no entendían más que en decir u oír cosas nuevas (¡rasgos gráficos!) que por pura curiosidad, por diletantismo, le llevaron al areópago y allí el Apóstol, recorriendo su santuario, halló un altar vacío con esta inscripción: "Al Dios desconocido" (es decir, al inconocible de hoy) y exclamó: "A aquél, pues, a quien honráis sin conocerle, a éste os anuncio". Y siguió en aquel asombroso sermón que ocupa los versillos 22-31 del capítulo 17 de los Hechos de los Apóstoles (léelo). Así sucede hoy que muchos adoradores del Inconocible a quien elevaron un ara entre otras tantas aras como el diletantismo recoge, oyen por dentro de sí la voz del Apóstol. ¡Ojalá salga de todo ello un nuevo San Dionisio como del diletantismo ateniense salió! Pensando en esto me arrepiento de cuanto digo contra el neo-misticismo dilestantesco de los atenienses o estetas de hoy a la busca de cosas nuevas, de modas o de modernismos. ¿Quién sabe? Entre ellos de seguro habrá más de un Dionisio. Sólo que sucede como entonces y es que por todo pasan, todo les parece curioso, interesante, poético, ideal, pues "así que oyeron la resurrección de los muertos, unos se burlaban y otros decían: "Te oiremos acerca de esto otra vez". Todo lo que hace referencia a la muerte es la piedra de toque. En fin, dejo esto que podrás ver en el ensayo que he de publicar (con otros) titulado La conversión de San Dionisio.

¿Y tu libro? Verías, creo, el artículo que te dedicó Villegas en "La Época". A Clarín le remití ejemplar, pero ni aun de mi libro ha dicho nada, después de haberme acusado recibo. No me extraña.

Últimamente han aparecido dos nuevas críticas de mi novela, encomiásticas las dos, una en "El diluvio" de Barcelona (que es donde tengo más público) y otra de Altamira en la revista "Crítica de historia y literatura". Estoy muy desinteresado ya de mi libro.

Vaya hasta otra. Conservaos bien; saluda en mi nombre a Elena y en el de Concha y que Dios te de paz, salud y verdadera alegría, es lo que desea tu amigo que te abraza,

MIGUEL DE UNAMUNO

V

Diciembre de 1898

Señor D. Juan Arzadun

Querido Juan: Me alegro ver que te reproduzcas carnal y espiritualmente y por las dos cosas te felicito. Tampoco yo quedo atrás. Espero a mi quinto hijo y escribo como cuando más.

Tus dos cuentos se los remito hoy mismo a mi agente y representante en Madrid, Villegas (Zeda), para que haga los inserten en "La Época" o en "Vida Nueva", semanario que circula mucho ya. No sabes lo largo y duro que es hacerse mercado. La firma llega a ser acreditada y hasta celebrada mucho antes que cotizada, así como sigue cotizándose mucho después de haberse desacreditado. Yo empiezo ahora a recoger producto pecuniario de mis escritos. He logrado entrar en el "Heraldo" donde habrás visto dos artículos míos en menos de un mes, y el director de "La Estafeta", revista financiera, ha solicitado mi colaboración de pago. Mi último artículo en "La Estafeta" titulado Doctores en industrias ha sido reproducido por el "Nacional" (Madrid) y por "El Norte de Castilla" (Valladolid). A "El Imparcial" remití hace tres o cuatro días una cosilla, y he corregido las pruebas de mi próximo artículo La vida es sueño para "La España moderna", artículo que escandalizará a buena parte de mis amigos y hará que me llamen retrógrado, místico, escéptico, loco; cualquier tontería.

Lo que debes hacer, ya que en "La Ilustración" te han publicado una cosa, es intentar que lo repitan, remitiéndole algo directamente a su director, y haciéndole saber que ya antes han publicado algo tuyo. Es el mejor camino. Yo no quise valerme de medianeros para "El Heraldo"; remití directamente mi trabajo al director, y a los dos días apareció.

No debes cuidarte más que de ensanchar tu público y acostumbrarle a tu firma, para lo cual "Vida Nueva", "La Época" y algún otro, te vendrán bien, y luego, entenderte directamente. Si yo logro ir a Madrid, no dejaré de entablar relaciones con "El Imparcial", relaciones directas y personales, y veré lo que pueda hacerse. A mí lo que más me ha valido han sido mis dos artículos en ese diario. También he de aprovechar la ocasión para llamar la atención sobre ti desde "El Heraldo".

Tus cuentos me han gustado. Están bien hechos, sobre todo, esto: bien hechos.

Quiero decir que hay en ellos arte, medida del efecto, gradación, sobriedad de estilo, etc. Lo que encuentro es que no tienen la espontaneidad de La nochebuena del expósito (éste es delicioso) y otros así, aunque acaso hayas ganado en factura. Tienen a la vez algo de artificioso, o sea de psicología abstracta, concretada en cuento. Te aseguro sin embargo que el Fin de una condena gustará y gustará mucho; será uno de los cuentos modernos españoles que más gusten. Llego hasta asegurar que, si algún día publicases una colección de tus cuentos, gustaría mucho más que otros que para mí son más íntimos y de mayor poesía. Es un pequeño drama desarrollado con gran arte. Te auguro un éxito con él. En lo que has ganado es en la forma. Tienes un estilo muy sobrio, muy conciso, muy ceñido. Te felicito, en fin, por ello.

Supongo habrás leído los seis artículos que he publicado en "Vida Nueva", uno de los cuales, Muera don Quijote, provocó una polémica y

ha sido traducido al catalán y publicado en Cataluña. Si no has leído esos trabajos, avísamelo y te los remitiré.

Lo que te recomiendo es a Ángel Ganivet; en "La Época" le he dedicado un artículo. Sus Trabajos de Pío Cid es de lo más original, sugestivo, fresco y nuevo, que se ha hecho en España. Es el Cónsul Español en Riga (Rusia) y antes en Helsingfors; un granadino que parece escandinavo. Le conocí y traté en Madrid hace siete años, pero ni sospeché siquiera que resultara lo que resulta. Hizo oposición a Griego después que yo y estando yo en Madrid.

Traigo multitud de trabajos de distinta índole entre manos, pero me retarda el publicarlos lo reacios que, con la crisis porque pasamos, andan los editores. Los artículos de periódicos y cosas cortas es lo que más da.

Tengo empeño en publicar mis Meditaciones evangélicas, el libro Niñez, memorias de infancia en forma semi-novelesca, Celajes y paisajes, en que incluiré lo más de lo que he publicado en los "Ecos literarios", de Bilbao.

Concha y los niños muy buenos, excepto el pobre enfermo que sigue lo mismo. Supongo que tanto Elena como tus cuatro nenes estarán bien. Saluda a Elena en nuestro nombre

MIGUEL

(Continuará)

L A C A Z A

Por un momento quiero sumergirme
en aquel bienestar inesperado
de una mañana, lejos de las cosas,
bajo el colmado palio de los cielos
tan afín a las nubes que iluminan
como hermosas antorchas el camino
de nuestras ambiciosas decisiones.
La tierra entera está sobrecogida
por las secretas ansias que nos llevan
bajo el sol primerizo de septiembre
en busca de una sangre inmaculada.
Brillan las escopetas en los hombros
de nuestra deliciosa intrascendencia
como sombríos caños donde fluye
la oscura muerte, saltan nuestros ojos
tras de la vida henchidos de nostalgia

de furor y de júbilo segando
las pardas criaturas de los montes,
las aves misteriosas del espacio,
cual si aguijoneados por un hambre
tan vieja como el mundo nos llamara
una voz ancestral. Por los olivos
pasan como bandadas esos tordos
de amargo canto y casi en las mejillas
palpita su aleteo como sombras
del más allá. ¿Por qué complace al hombre
esa suprema orgía vencedora
de apagar con un vértigo divino
la clara vida alzada? Nada suena
tan dulce al corazón del embriagado
como los duros ecos vengativos
que repiten cual triste fiesta airada
las verdes sierras. Todo se estremece
dentro de su bondad amparadora
con esos amplios brazos que recogen
las delicadas víctimas sangrando
su postrer vuelo. Entonces se contemplan
los cazadores cálidos al oro
de la mañana, y hay en sus pupilas
la bonancible calma satisfecha
que indica la tormenta despejada
de su pecho. Y eligen el descanso

bajo una gran encina que les presta
sus azuladas márgenes de sombra
mientras el campo gira silencioso
tras el breve fulgor de la matanza.
Cuentan sus correrías y sus piezas
con fruición envidiable y beben vino
que devuelve a las pálidas entrañas
un áspero clamor. Luego se tienden
entre rubios mastines que los miran
con fijeza a los ojos y se duermen
en un lúgubre sueño. Un airecillo
de suave ligereza unje sus frentes
y mece sus revueltas cabelleras,
mas por dentro se hunden indefensos;
algo como una piedra los arrastra
con fatigoso peso hacia el abismo
donde un genio corteja su negrura.

A M I S M A N O S

Formas infatigables de mi alma,
blancos rayos de luz sobre las cosas,
terrenal soplo abierto, alas mías,
que me arrastráis sin freno ni codicia
por esta indescifrable primavera
del ser, los tactos, la tibieza, el frío,
las formas y el color de sus pasiones,
los más ocultos sinos de la tierra;
¿dónde vais desbocadas, presurosas,
a qué porción del mundo oscurecido,
a qué estelar materia abandonada
osáis acometer, cual si en los dedos
harpas o púas de un amor ardiente
guiaran vuestros toques extasiados?
La delicia del mundo os acompaña
en ese deambular como a las aves,
que van y tornan siempre insatisfechas
de su angustiado vértigo amoroso
y alguna vez detiéndense cantando
el repentino goce que las prende
a esa mortal belleza de la tierra.

Así vais y venís, cual alejadas
de mí y mi ajeno rostro entristecido,
entre cosas, materias vulnerables,
cuerpos, sustancias, posos, ilusiones,
roces enervadores, somnolientos
seres que al ser tocados se despiertan,
superficies hirsutas, densas moles
sin forma ni color que están temblando,
apariencias hermosas y absorbentes,
yertos encantos, toscos materiales
que conservan extraña lozanía,
inmensa exploración de los sentidos
en las ligeras naves de mis manos,
¿dónde depositar tales tesoros?
Poseer, poseer, parece el sino
de vuestra inagotable extravagancia;
acumular los dones de la tierra,
los impalpables brotes del pecado,
los frutos de la nada, los carnales
relámpagos del ser, ¿en dónde ocultos?
¿Dónde lleváis, al son de qué festejos,
de qué hastíos solemnes, de qué angustias,
ese espectral tesoro arrinconado?
¿A qué desván espléndido de polvo
donde un fantasma llora arrepentido?
¡Volad, volad, extrañas claridades,

gracias definidoras que sentencian
con su tacto el valor de lo existente,
ligerísimas hijas de mi cuerpo
que en su graciosa furia enajenada
húndense en el vacío, despertando
el misterioso sueño de la tierra
y después me abandonan los rumores,
el humo, la ilusión, las ansiedades,
el engaño de gracia y de hermosura,
esta ficción alada que construyen
con sus tristes techumbres contra el cielo.
Si tras los años puedo en algún día,
posado en una roca inexistente,
la gran melancolía de los dioses
revelar, meditando hacia la tierra,
diré: yo te conozco, extraño mundo;
tu horror y tu delicia en el recuerdo
no me dejan gozar en mis alturas
el reposo anhelado. La corona
de terrenales flores no la siento
sobre mi sien desnuda y desolada.
Manos que reposáis tras los abismos
de espantosas distancias: ¿qué inquietudes
me trasmitís, aun yertas en la sombra?

JUAN GIL-ALBERT

CUANDO TENÍA TRECE AÑOS

Cuando tenía trece años fui a Suiza, a pasar las vacaciones de Navidad bajo el cuidado de mi hermano mayor que por aquel tiempo estudiaba en Oxford.

En el hotel encontramos a otro estudiante, a quien mi hermano conocía. Su nombre era Archer. No estaban en el mismo colegio, pero se habían tratado y, evidentemente, no congeniaban. Al principio mi hermano Guillermo nada dijo de Archer; después, en respuesta a una pregunta que le hice, contestó: "No gusta mucho, aunque es buen nadador". Guillermo, al hablar, apretaba los labios en una línea firme, casi fruncida, cosa que resultaba muy peligrosa para Archer.

Desde entonces, empecé a mirar a Archer con cierto interés. Era ancho de hombros, pero no alto. Tenía un aspecto de fuerza y solidez que yo admiraba y envidiaba. Su cara era chata, bastante agradable, con nariz insignificante y redondas mejillas. A veces, cuando se excitaba, un mechón de pelo rubio, casi incoloro, caía sobre su frente cubriéndole a medias un ojo. Tenía un cuello hermoso y grueso, manos de bárbaro y piel tan suave y parejamente coloreada que parecía de *fondant* rosado.

Todo su cuerpo daba la impresión de estar bañado en este suave color rosa. Nunca usaba, como el resto de nosotros, ropas impermeables adecuadas para esquiar. Por lo común salía vestido con pantalones de

franela gris y una camisa de algodón, blanca, con todos los botones sueltos. Cuando el sol picaba, aun solía descartar esta delgada camisa y esquiaba cuesta arriba y abajo de las lomas, detrás del hotel, vestido exclusivamente con sus pantalones. A menudo lo había visto caer en ese estado de semidesnudez y enterrarse en la nieve. En un instante se ponía de pie, a tirones, riendo y echando juramentos.

Después de la brusca reverencia de Guillermo durante la primera tarde que pasamos en el hotel, casi no habíamos cambiado ninguna palabra con Archer. A veces nos cruzábamos por la mañana en el basamento del edificio, cuando íbamos a buscar nuestros esquíes; otras veces nos encontramos sentados cerca de Archer en la terraza vidriada; pero algún esnobismo de Oxford o alguna razón más profunda hacía que Guillermo, en esas ocasiones, despidiera ondas de hostilidad. Archer nunca mostraba deseos de aproximarse. Se limitaba a mirarme con moderada e inofensiva curiosidad, pero parecía ignorar por completo a Guillermo. Esto me complacía más de lo que entonces habría admitido. Estaba tan acostumbrado a que me pasaran por alto los amigos de Guillermo, que me resultaba agradable que algún conocido suyo pareciera darme muestras de interés, por leve que fuese.

Guillermo abandonaba frecuentemente el hotel durante días y noches enteras, ocupado en expediciones con guías y amigos. Nunca quería llevarme; decía que yo era demasiado joven y no tenía bastante fibra, decía que me caería en alguna hendedura, o se me helaría la nariz, o demoraría la partida rezagándome.

En consecuencia, a menudo me dejaba solo en el hotel; pero no me importaba; me alegraba de ello. Tenía miedo de mi hermano Guillermo, y encontraba la vida mucho más fácil y menos exigente cuando él estaba fuera. Creo que la gente del hotel se compadecía de mi soledad. Se me acercaban personas extrañas, me hablaban, me sonreían,

y cierta vez una belga simpática y absurda, vestida de pies a cabeza con un traje de nene, tejido con lana peluda de color naranja, me ofreció una moneda de cinco francos para que fuera a comprar chocolate y caramelos. Pienso que debió de tomarme por un niño mucho más pequeño.

Una tarde en que, de vuelta de las *Nursery Slopes*, me encontraba tomando té en la terraza, noté que Archer estaba sentado en un rincón, inclinado sobre un libro y mascando ávida y distraídamente.

Yo también leía un libro mientras comía deliciosos pasteles de ron y tortas rellenas con castillejos de puré de castaña, rematadas por casquetes de crema batida. Digo té, pero lo que bebía no era té sino chocolate. Cuando me servía el chocolate, mantenía la jarra en alto de modo que mi taza, una vez llena, se cubriera de una rica espuma de burbujas.

El libro que leía era *Resurrección*, de Tolstoy. Aunque no entendía del todo algunas de sus partes, leerlo me causaba un intenso placer mientras comía las ricas tortas y bebía el espumoso chocolate. Me parecía una historia noble y terrible, pero me preocupaba y confundía la expresión "hijo ilegítimo" que había aparecido varias veces en las últimas páginas. ¿Qué clase de hijo podía ser ése? Sin duda, un hijo que causaba molestias y dificultades. ¿Padecería, quizá, de alguna enfermedad terrible, o era una clase especial de imbécil? Levanté la vista de mi libro, aún extrañado por esa frase "hijo ilegítimo", y vi que Archer había hecho girar su silla de mimbre y me dirigía una mirada fija y ausente. La orquesta ejecutaba *The Birth of the Blues* en un arreglo suizo bastante notable, y era evidente que la música había distraído a Archer de su lectura para sumirlo en un soñar despierto, la vista clavada en el espacio.

De pronto sus ojos perdieron su mirada vacía y convergieron sobre mi cara:

—¿Tu hermano en la Jungfrau Joch otra vez, o en algún otro lado?
— gritó.

Asentí con la cabeza, sin decir palabra, ligeramente confuso.

Archer sonrió. Parecía encontrarme divertido.

—¿Qué estás leyendo?

—Esto — dije, alcanzándole el libro. No quería gritar ni la palabra “Resurrección” ni “Tolstoy”. Pero Archer no se burló de mí porque leyera un “clásico”, como habrían hecho los amigos de Guillermo. Sólo dijo:

—Me parece que es bastante bueno. El mío es espantoso; se llama *La Historia de mi Vida*, por la Reina María de Rumania.

Levantó el libro y vi la extraordinaria fotografía de una señora que parecía un encantador de serpientes con todas sus insignias. El tocado era de satén blanco, bordado con cuentas, como extendido sobre un cartón. De todas partes le colgaban borlas y abalorios.

Me reí de ese cómico cuadro, y Archer prosiguió:

—Siempre leo libros como éste, cuando puedo conseguirlos. La semana pasada tenía la autobiografía de Lady Oxford, y antes de ése encontré un libro perfectamente maravilloso, llamado *Sexo Llameante*. Lo ha escrito una francesa que se casó con un caballero inglés y después regresó a Francia a pegarle un tiro a un médico. No lo mató, claro, pero la mandaron a la cárcel, donde pasó días muy interesantes con las monjas que la cuidaban en el hospital. Hace poco, también, encontré un viejo libro escrito por una Princesa Real de Sajonia, que terminó haciendo *pic-nics* en el heno con un caballero italiano de sombrero de paja. Me encantan estas historias de la “vida real”. ¿Y a ti?

Otra vez asentí con la cabeza, no atreviéndome del todo a una respuesta hablada. No sabía si volver a mi mesa, o cobrar valor y

preguntar a Archer qué era un “hijo ilegítimo”. Archer resolvió el problema diciéndome abruptamente:

—Siéntate.

Me dejé caer junto a él, con “Tolstoy” sobre mis rodillas. Aguardé un momento:

—¿Qué quiere decir, exactamente, “hijo ilegítimo”? — pregunté jadeante.

—Fuera de la ley. Cuando dos personas tienen un hijo aunque no estén casadas.

—Oh—. Me ruboricé. Pensé que Archer debía de estar equivocado. Aún creía que era del todo imposible tener un hijo a menos de casarse. El hecho de casarse producía el hijo. Tenía una vaga idea de que algunas personas, especialmente atolondradas, intentaban tener hijos sin casarse en lugares llamados *night clubs*, pero nunca obtenían éxito y eso las inducía a beber y a hundirse en el alborozo más febril.

Nada dije a Archer de su error porque no quería lastimarlo en sus sentimientos. Continué sentado a su mesa, y aunque él volviera sus ojos al libro y prosiguiera leyendo, comprendí que se inclinaba a ser mi amigo.

Después de algún tiempo levantó de nuevo la vista:

—¿Te gustaría salir conmigo mañana? Podríamos llevar nuestro almuerzo, escalar la montaña y después bajar en esquíes a la tarde.

La sugestión me deleitó, pero me alarmaban mis defectos. Pensé que mi deber era explicarle que yo no era un buen esquiador sino un moderado esquiador que apenas podía tomar las curvas apoyado en el bastón. Odiaba la idea de resultarle una traba.

—Espero que seas mejor que yo. Siempre me caigo o me estrello contra algo — respondió.

Todo estaba arreglado. Íbamos a encontrarnos temprano, poco des-

pués de las seis, pues Archer quería llegar a la estación más alta del ferrocarril de montaña y luego trepar con esquíes hasta un pico cercano donde había un pequeño refugio de troncos.

Me fuí a la cama muy excitado, agradeciendo que Guillermo hubiera salido en tan larga expedición. Tendido bajo el enorme acolchado de plumas, sentía en mi rostro el aire helado de la montaña y veía las estrellas centelleantes por la ventana abierta.

A la mañana me levanté muy temprano. Me puse las medias y la camisa de esquiar más sobrias, porque sentía que Archer detestaba cualquier sospecha de colores vivos o de excesivo aliño. Hice mi apariencia tan sencilla como pude, y bajé a desayunarme.

Comí varios panecillos crujientes, que unté con espesas lonjas de manteca y montones de rica y oscura mermelada de cerezas; luego bebí mi última taza de café y fuí a encerar los esquíes. Al pasar por el vestíbulo recogí mi merienda, en su prolijo paquete de papel impermeable.

Los clavos de mis botines resbalaron y luego se afirmaron en la nieve, endurecida por las pisadas, del camino que llevaba a la puerta del depósito. Encontré mis esquíes en su percha, los bajé, y luego calenté el hierro y la cera. Me encantaba untar con suavidad la cera negra y caliente sobre la madera blanca. Muy pronto ambos esquíes estuvieron magníficamente preparados.

“Me deslizaré como un pájaro”, pensé.

Levanté la vista. Archer, de pie, me observaba en el vano de la puerta.

—Espero que no les hayas puesto demasiada cera, de lo contrario andarás todo el día sentado en el suelo—, dijo sonriendo.

¡Qué fresco y rosado parecía! Yo estaba excitado.

Comenzó a encerar sus esquíes. Cuando hubo concluído, salimos

y nos los atamos con las correas. Archer llevaba una mochila: me dijo que pusiera en ella mi almuerzo y el *sweater* extra que llevaba.

Partimos cuesta abajo por el suave declive hasta la estación. El sol brillaba con fuerza. La encantadora nieve tenía arcos iris coloreados. Me sentía tan feliz que columpiaba mis bastones con punta de hierro y extremos en forma de canastilla. Hasta traté de mostrar mi destreza y salté una lomita que conocía bien. Sin embargo, por poco caí. Recobré el equilibrio a tiempo. En ese momento hubiera odiado caerme frente a Archer.

Cuando llegamos a la estación encontramos un compartimento para nosotros dos. Todavía era temprano. Fuimos arrastrados suavemente montaña arriba, más allá del alto de la cisterna y de las otras dos paradas.

Bajamos en la cumbre misma donde terminaba el ferrocarril. Junto a la vía reposaba un enorme barrenieves en desuso, con su maligna nariz de tiburón apuntando hacia mí. Corrimos al vagón de equipajes a buscar nuestros esquíes. Archer encontró los míos y los suyos, y se echó los dos pares sobre los hombros. "Parece un Jesús muy tosco llevando dos cruces", pensé.

Nos detuvimos frente al barrenieves para calzarnos los esquíes; luego empezamos a trepar laboriosamente cuesta arriba, hacia el refugio de madera. Casi no hablamos, porque necesitábamos todo nuestro aliento y porque yo aún sentía timidez frente a Archer. A veces Archer me ayudaba indicándome dónde debía colocar mis esquíes y, cuando yo resbalaba hacia abajo, él tiraba de la cuerda que en broma había atado a mi cintura.

A pesar de cansarme, gozaba del duro esfuerzo. Me daba el sentido de lo que era un trabajo y un propósito. Cuando Archer se volvía para sonreírme, veía su cara rosada goteando sudor. Su camisa blanca, por

debajo de la mochila, se pegaba a sus omoplatos. Sobre mi propia cara sentía deslizarse las gotas de sudor que se detenían en mis cejas. Me enjugaba el labio superior con la mano y quebraba las gotitas formadas allí.

De vez en cuando Archer hacía un alto en el camino. Colocábamos nuestros esquíes de lado, sobre la huella, y descansábamos apoyados en nuestros bastones. El sol nos daba en el cuello con un sostenido calor rezumante y la luz reflejada en la nieve era tan viva como el ardiente relumbro de un espejo. Desde la loma contemplábamos dos valles, y a nuestro alrededor se erguían otros picos, piedra negra y nieve blanca, confundiéndose y mezclándose hasta que las montañas parecían inmensos dientes que hubieran empezado a pudrirse.

Estaba tan fatigado cuando alcanzamos la suave y larga pendiente que conducía al refugio, que tenía miedo de caerme. La soga persistía atada a mi cintura, de modo que el retraso más ligero habría sido perceptible para Archer. Creo que debió aminorar la marcha en beneficio mío, porque de un modo u otro me las arreglé para alcanzar los bancos de hierro, frente a la cabaña. Me desplomé, con los esquíes aún puestos. Cerré los ojos. Después de caminar largo tiempo con los pies vueltos hacia afuera, tenía los tobillos casi quebrados.

La próxima cosa que supe fué que Archer había desaparecido en el refugio. Salió trayendo una taza humeante.

—Tienes que beber esto—, dijo, ofreciéndome café puro, que yo odiaba. Desempaquetó cuatro terrones de azúcar y los dejó caer en la taza.

—No me gusta negro.

—No importa, bébelo.

Bastante sorprendido empecé a beber aquel jarabe de café. “El azúcar y el café fuerte te harán bien”, dijo Archer. Regresó al refugio

y trajo un vaso de algo que parecía agua caliente con un trozo de limón flotando en ella. La montaña de azúcar que tenía adentro se disolvía en finas guirnaldas, espirales y anillos de humo de las mil y una noches.

—¿Qué más tiene?—, pregunté, intentando ser mundano.

—¡Ron!—, dijo Archer.

Nos sentamos en la terraza y desempaquetamos nuestras meriendas. Ambos teníamos dos panecillos, uno con lengua, el otro con jamón, un huevo duro, bizcochos dulces, y una barra de delicioso chocolate amargo; las bergamotas eran nuestro postre.

Empezamos a comer los panecillos a grandes bocados. Durante algún tiempo no pudimos hablar. El alimento destacó, mil veces más clara, la belleza de los picachos y del sol; el cansancio me daba la estremecida conciencia de mi deleite y de mi satisfacción. Quería sentarme allí largo rato, con Archer a mi lado.

Al terminar la comida Archer me dió un pedazo de su barra de chocolate y después empezó a mondar las bergamotas con gran habilidad y a ofrecérmelas sobre su palma extendida, como se ofrece un terrón de azúcar a un caballo. Por un momento pensé inclinar la cabeza y comer los gajos allí mismo, lamiéndole la mano, como habría hecho un caballo. Después advertí lo absurdo que hubiese parecido.

Arrojamos las brillantes cáscaras de bergamota sobre la nieve, que en seguida empezó a empañarse y a oscurecerse.

Archer tanteó el bolsillo de la cintura y extrajo cigarrillos suizos, negros, envueltos en una hoja. Los había sacado de una máquina automática. Puso uno en mis labios y lo encendió. Me pregunté si demostraría mi ignorancia al no saber aspirar y expirar el humo correctamente. Volví la cabeza y probé. Parecía fácil, si no se aspiraba demasiado hondo. Era maravilloso estar fumando de veras con Archer. Me trataba, sencillamente, como se trata a un hombre.

—Vamos andando —dijo—; si algo sucede, nos quedaremos toda la noche afuera.

Me puse de pie temblorosamente, y apreté los ganchos de los esquíes contra los tacos de mis botas. El ron había puesto de buen humor a Archer. Corrió con sus esquíes sobre el cerro chato, frente al refugio; luego, cayó.

—Me lo merezco, dijo—. Se sacudió la nieve y partimos correctamente. En cinco minutos habíamos descendido el cerro escalado penosamente durante toda la mañana. La nieve era perfecta; nueva y seca, sin costra. Seguimos un camino que Archer había descubierto. El terreno era desparejo, lleno de hondonadas y curvas. A menudo nos perdíamos de vista. Cuando llegamos a un sendero helado que se metía en un bosque, el valor me abandonó.

—¡Anda firme como el demonio y no te pierdas de vista!—, me gritó Archer desde adelante. Apunté los esquíes rogando que no se me cruzaran, me incliné sobre mis bastones, hundí sus puntas de metal en la nieve apisonada. Caí dos veces, aunque no muy mal.

—¡Bien, bien!—, exclamó Archer en el instante en que yo pasé junto a él, disparado como una flecha, desde el bosque hasta un espeso ventisquero. Me sacó de la nieve y me puso de pie, dándome rápidos golpes para sacudirme la nieve, y luego empezamos el descenso de un campo llamado “los Chichones”. Las lomitas, si se maniobraba entre ellas con fortuna, producían esa estremecedora sensación de sube y baja que sentimos en el tren mecánico de una feria de diversiones.

Archer iba adelante, hundiéndose y levantándose, gritando y aullando en su exuberancia. Yo lo seguía con mayor cautela. Ambos caímos varias veces, pero de esa manera elástica, nada desagradable, que lo pone a uno de pie casi en seguida.

Archer rugía y trataba de cantar al estilo tirolés en su absurda y rica voz de contralto.

Nunca me había divertido de tal manera. Me parecía el compañero más maravilloso, y nada intimidante, pese a tener bastante de héroe.

Cuando al fin nos deslizamos hacia la calle de la aldea, era casi de noche. Tempranas luces anaranjadas brillaban en los escaparates. Nuestros esquíes resonaban sobre el camino duro y helado, mientras caminábamos tratando de no resbalar.

Miré por la ventana de la *pâtisserie, confiserie*, donde todas las lamparillas eléctricas tenían mullidas pantallas color de rosa que parecían cisnes. Archer observó mi mirada.

—Entremos—, dijo. Pidió para mí chocolate caliente con crema batida, y *croissants*. Después nos acercamos al pequeño mostrador y elegimos algunos pastelillos. El mío tenía la forma de un leño. Era de chocolate blando, con verdes alamares de musgo hechos de pistacho. Cuando pagó la cuenta Archer me compró algunos caramelos de chocolate, en una cajita de arce veteado, y una barra con la etiqueta *Chocolat Polychrome*. Cada trocito era una crema de color diferente: malva, rosa, verde, amarilla, naranja, castaña, blanca, hasta azul.

Salimos a la calle de la aldea y comenzamos a trepar hacia el hotel. Más o menos a mitad camino, Archer se detuvo frente a un *chalet* de madera, y me dijo:

—Aquí es donde paso la noche.

—Pero tú paras en el hotel—, dije incrédulamente.

—Como allá, pero duermo aquí. Es una especie de anexo cuando no hay habitaciones bastantes en el hotel. Tiene dos cuartos; he pagado un poco más, y los tengo para mí solo. Todas las mañanas viene alguien y hace la cama y atiza la caldera y la estufa. Entra a verlo.

Subí detrás de Archer por la escalera exterior de madera y me detu-

ve con él en el descanso, fuera de las dos habitaciones. El lugar parecía maravillosamente tibio y seco. Las paredes eran de madera sin pintar; había ventanas dobles. Cuando uno se movía, podía escuchar el suave crujido de todas las ensambladuras. Archer empujó una de las puertas y me introdujo. Vi en un rincón una enorme estufa de porcelana blanca, como esas que sólo había visto en dibujos. Algunos guantes y medias de esquiar de Archer estaban puestos a secar en torno a la estufa. Contra la otra pared había dos camas, como bateas de madera empotradas en el muro. Los edredones, inflados como globos, sobresalían por encima de la madera.

—Casi nunca uso el otro cuarto, —dijo Archer—. Allí sólo tiro mis porquerías y dejo los baúles—. Abrió la puerta que los comunicaba, y vi una pieza más pequeña, con ropas sucias desparramadas en el piso; camisas blancas, cuellos duros, algunos pantalones muy cortos, y muchos pares de gruesas medias grises. El cuarto olía suavemente al sudor rancio de Archer. No me importó en absoluto.

Archer cerró la puerta:

—Voy a preparar el baño—, dijo.

—¿También tienes cuarto de baño? ¿Para ti solo? —exclamé con envidia—. Cada vez que se toma un baño en el hotel, hay que pagar dos francos cincuenta a la *fraulein* antes de que ella le abra a uno la puerta. Desde que estoy aquí sólo he tomado dos baños verdaderos. No creo que importe, sin embargo. Parece imposible ensuciarse de veras en Suiza y uno siempre se puede lavar en el lavabo del dormitorio.

—¿Por qué no tomas un baño después que yo? El agua está deliciosa y caliente, aunque no hay mucha. Si volvieras primero al hotel y buscaras tu traje, podrías cambiarte aquí mismo.

Lo miré con alguna incertidumbre. Ansiaba hundirme en agua caliente después de ese día maravilloso pero agotador.

—¿Me podría bañar aquí de veras? —pregunté.

—Si no te importa usar mi agua. Te prometo que no haré pis en ella. La verdad es que no estoy sucio, ¿sabes?

Archer rió entredientes, porque me vió ruborizarme por su vulgaridad. Encendió otro de sus cigarrillos campesinos, y empezó a desatarse los botines; me pidió que se los quitara. Me arrodillé, incliné la cabeza, y tiré. Cuando el botín de esquiar se soltó de pronto, mi nariz se hundió hacia adelante y olí el pie de Archer, envuelto en una peluda, húmeda media de lana.

—¿Quieres, por favor, frotarme el pie y la pierna? — urgió Archer. Una mirada de dolor aparecía súbitamente en su rostro—. Tengo un calambre. A menudo me da un calambre al final del día.

Extendió su pierna rígidamente y me indicó dónde había de frotar. Sentía los dedos curvados de su pie y los duros tendones de su pierna. Su pantorrilla parecía una firme bola de esponja. Su muslo hinchado me asombró. Lo comparé, mentalmente, con la trompa de algún instrumento musical. Seguí frotando metódicamente. Podía sentir cómo desaparecía su dolor.

Cuando la mirada tensa abandonó su rostro, me dijo: “gracias”, y se puso de pie. Desabotonó sus pantalones, los dejó caer al suelo, se remangó la camisa. Con la cabeza aprisionada en ella, me dijo:

—Ve a buscar tus ropas y yo empezaré a bañarme.

Lo abandoné y caminé de prisa al hotel, llevando los esquíes al hombro. Corrí hasta mi habitación y saqué del guardarropa mi traje de etiqueta. El *dinner jacket* había pertenecido a mi hermano Guillermo seis años antes, cuando tenía mi edad. Secretamente me avergonzaba de ello, y había borrado el nombre de mi hermano del bolsillo interior del pecho y escrito el mío con letras primorosas.

Tomé mi peine, la toalla y el jabón y, sacando mi trineo, me desli-

cé de vuelta hasta el *chalet* de Archer en pocos minutos. Entré y oí a Archer chapoteando en el agua. El pequeño vestíbulo estaba lleno de vapor; a través de la puerta abierta del cuarto de baño vi los hombros y los brazos de Archer como una niebla rosada.

—Ven y friégame la espalda, —gritó—; me gusta mucho—. Me arrojó un grande y duro cepillo para las uñas y me dijo que frotara tan fuerte como pudiera.

Lo hice correr de arriba abajo sobre su espalda, hasta dejarle agrias huellas rojas. Deliciosos temblores parecían agitar a Archer.

—¡Sigue, sigue! —decía como en sueños, ronroneando como un gato—. Cuando sea rico tendré un esclavo especial, un esclavo rasca-espaldas—. Continué restregando industriosamente, hasta que temí desollarlo. Me gustaba causarle placer.

Al cabo se irguió, chorreante, y me dijo:

—Ahora te toca a ti.

Me desvestí y me metí en el agua de Archer, opaca, jabonosa. Me eché de espaldas y chapaleé. Archer virtió algunas sales muy olorosas sobre mi estómago. Un cristal me cayó en el ombligo, me cosquilleó, me raspó.

—Este olor ha de borrar todos mis vestigios — dijo riendo.

—¿Qué olor es? — pregunté, mientras cepillaba los cristales de mi estómago al agua y jugaba con el que se había instalado tan cómodamente en mi ombligo.

—Pino de Rusia, — dijo Archer, cerrando los ojos extáticamente y produciendo, al respirar, ruidos soñadores. Se frotó ásperamente con la toalla, y se le pusieron los pelos de punta.

Yo deseaba quedarme en el baño horas y horas, pero se hacía tarde; tuve que apurarme.

Archer advirtió con qué dificultad me hacía la corbata. Se acercó y me dijo:

—Déjame que la haga.

Me volví, aliviado, pero con leve vergüenza de ser tan inútil. Me quedé muy quieto, y Archer la anudó ajustada y rápidamente con sus grandes manos. Dió al moño un tirón y un golpecito expertos. Sus ojos tenían una mirada muy concentrada, casi enojada, y sentí su respiración contra mi rostro. La parte superior de nuestros dos cuerpos se tocaba aladamente; pequeños puntos de tibieza nos unían. Las camisas almidonadas parecían platos levemente calentados.

Cuando me hube cepillado el pelo, dejamos el *chalet* y empezamos a caminar en dirección al hotel. Ahora, que usábamos zapatos de charol, la nieve apisonada estaba tan resbaladiza que continuamente nos deslizábamos hacia atrás. Yo extendía mis brazos, riendo, y gritando para que Archer me rescatara; entonces, cuando Archer se detenía para que yo me aferrara a él, también él empezaba a resbalar. Era una noche quieta, azul de Prusia, con estrellas bastante débiles. Nuestra risa parecía resonar del otro lado del valle, golpear las montañas y seguir viajando más y más allá.

Llegamos al hotel. Las suelas de mis zapatos de charol estaban empapadas, y había nieve en mis pantalones. A fuerza de echarse hacia adelante, los botones de la camisa de Archer habían saltado, desabrochándose, y el clásico mechón de pelo colgaba sobre uno de sus ojos. Fuimos al guardarropa para arreglarnos, después entramos en el comedor.

—Siéntate a mi mesa, — dijo Archer; luego: — No; me sentaré a la tuya, pues hay dos cubiertos.

Nos sentamos y comimos *gnocchi* a la romana. (El propietario del hotel era suizo-italiano). No me gustaban mucho, y me alegré cuando

pasé a los *oeufs au beurre noir*. Ahora que mi hermano estaba lejos podía elegir de este modo, abandonando el *menu* sin provocar ningún comentario.

Archer bebía Pilsner, y sugirió que yo también lo hiciera. Asentí con la cabeza, no deseando estar en desacuerdo con él, aunque odiaba esa agua pálida, amarilla, amarga.

Después de la comida Archer pidió para mí *crème de menthe* con el café; yo había visto a una señora bebiendo ese bonito líquido y había preguntado qué era. Que Archer pidiera licor para mí, con toda seriedad, fué un momento emocionante. Sorbí el humoso *peppermint*, que me dejó un gran calor artificial en la garganta y en el pecho, y pensé que con excepción de mi madre, que estaba muerta, jamás había querido a nadie como a Archer. De ningún modo trataba de entrometerse conmigo. Me tomaba como era, sencillamente, y aun así parecía agrádarle.

Archer fumaba un decoroso cigarro —no los cigarrillos envueltos en hoja de la hora del almuerzo. Me ofreció uno, pero tuve el sentido de advertir que no deseaba que lo aceptara y lo fumara en el comedor, ante los ojos de todo el hotel. Asimismo, yo estaba seguro de enfermarme porque mi padre me había dado un cigarro cuando yo tenía once años, con la intención de alejarme del tabaco para siempre.

Nos sentamos en la galería abierta, contemplando la nieve en la noche; la luna empezaba a salir. La nieve brilló de repente, como si fuera escamas de pescado. Detrás de nosotros la gente bailaba en el salón y en las habitaciones contiguas. La música nos llegaba en jirones furiosos, algunas notas desfiguradas, otras completamente perdidas. Archer no deseaba bailar. Parecía contento con sentarse a mi lado, en silencio.

Próxima a nosotros, encima de una repisa, había una chinela de porcelana con alto taco. La tomé y deslicé mi mano sobre ella. ¡Qué

horriblemente feos eran sus pompones de porcelana! El pintado ciempiés que trepaba por el taco rojo tenía una expresión sabihonda, humana. Metí los dedos en el zapato de porcelana, como si fueran dedos de los pies.

—A mí también me encantan las monstruosidades—, dijo Archer, mientras ponía otra vez la chinela junto a un helecho en su cacharro cubierto de papel rizado.

Después ambulamos hasta el *bar* y nos detuvimos allí, bebiendo muchos vasos de *limonade* con vino. Me echaba a la boca los tintineantes trocitos de hielo y los chupaba tratando de refrescarme un poco. La sangre parecía subírseme a la cara; me zumbaba la cabeza.

De pronto me sentí lleno de cerveza y *limonade*. Dejé a Archer y me encaminé al guardarropa, pero Archer me siguió y permaneció a mi lado en el nicho de porcelana vecino, mientras el agua chorreaba y se derramaba en los pulidos tubos de cobre y un interesante, curioso olor llegaba de la canasta de alambre que contenía extraños cristales desinfectantes. Archer permanecía tan silencioso y vigilante junto a mí, que no pude menos de preguntar:

—¿Parezco raro?

—No, no pareces raro; tienes muy buena cara—, dijo sencillamente.

Una ola de sorpresa y placer me acaloró aun más. Nuestros pies rechinaron sobre las baldosas y abandonamos el guardarropa.

En el vestíbulo recordé que había dejado todas mis ropas de esquiar en el *chalet*.

—Las necesitaré a la mañana—, dije a Archer.

—Bajemos ahora; haré cocoa en mi lámpara de alcohol, y puedes traer las ropas de vuelta contigo.

Echamos a andar a la luz de la luna; pronto Archer me tomó del brazo, porque me vió borracho y el sendero estaba más resbaladizo que

nunca. Archer cantaba *Stille Nacht* en alemán, y yo empecé a gritar. No podía contenerme. Era un deleite gritar a la luz de la luna, con Archer cantando mi canción favorita — y Guillermo lejos, en la montaña.

De pronto, ambos caímos sentados. Sentí un dolor vibrante al terminar la columna vertebral, pero me eché a reír salvajemente; y otro tanto hizo Archer. Estuvimos tirados ahí, riendo, mientras la nieve se derretía debajo de nosotros y empapaba los fondillos de nuestros pantalones y los hombros de nuestros sacos.

Archer me puso de pie a tirones y me limpió con duras palmadas. Mis dientes rechinaban cada vez que me pegaba. Vió que me emborrachaba más y más en medio del aire gélido. Me empujó hasta el *chalet*, arrastrándome de una manera experta. Me sentía muy contento de abandonarme a sus manos.

Cuando consiguió llevarme al piso superior, me colocó en una de las literas y me dijo que descansara. Las plumas se inflaron a mi alrededor. Me hundí con delicia. Sentía como si flotara eternamente sobre alguna mágica escalera.

Archer sacó su pequeño calentador y preparó café — no cocoa, como había dicho. Trajo una taza de café fuerte y la acercó a mis labios. Lo bebí sin pensar y sin gustarlo, sólo porque me dijo que lo hiciera.

Cuando apartó la taza, mi cabeza cayó sobre la almohada, y otra vez sentí que me hundía y flotaba muy lejos. Otra vez tenía puestos los esquíes, pero eran esquíes líquidos, hechos de vidrio derretido, y la nieve también era de vidrio, pero de una especie de vidrio pegajoso, como gelatina, y flúido, como agua.

Noté un cambio en la luz; Archer se inclinaba sobre mí. Muy silenciosamente me quitó los zapatos, desanudó mi corbata, me aflojó el cuello y me desabrochó los tiradores por delante. Recuerdo que pensé, antes de caer finalmente dormido, qué inteligente era Archer por

saber aquello de desabrochar los tiradores; habían empezado a ponerse tan ajustados, tirándome de los hombros y subiéndome los pantalones sobre las piernas... Archer me cubrió con varias frazadas y otro edredón.

A la mañana, cuando desperté, Archer ya estaba levantado. Me había hecho un poco de té y lo había colocado sobre la estufa para mantenerlo caliente. Me lo trajo y se sentó. Me sentía enfermo, bastante enfermo. Recordaba qué glorioso había sido el día de ayer, y pensaba que era extraordinario no haber dormido en mi cama del hotel, sino en la pieza de Archer, vestido.

Lo miré avergonzado:

—¿Qué sucedió anoche? Me siento raro—, dije.

—Temo que la cerveza, y la *limonade* y la *crème de menthe* te emborracharon un poco, —dijo Archer, riendo—. ¿Te sientes mejor ahora? Iremos al hotel, y pronto tomaremos el desayuno.

Me levanté, me lavé, me puse las ropas de esquiar. Aun no estaba bien del todo. Hice un prolijo paquete con mi traje de etiqueta y lo até al trineo. Tenía en el bolsillo las golosinas que me había comprado Archer.

Nos encaminamos al hotel, arrastrando el trineo detrás de nosotros.

Y en el umbral del hotel encontramos a mi hermano Guillermo con uno de los guías. Habían tenido que regresar temprano porque alguien de la partida había roto un esquí.

Guillermo estaba enfurecido. Nos miró y me dijo:

—¿Qué has estado haciendo?

No sabía cómo responder. La mera presencia de Guillermo me había turbado tanto, que esta añadida dificultad de explicar mis acciones era demasiado para mí.

Lo miré tristemente y mascullé algo sobre entrar a tomar el desayuno.

Guillermo se volvió con ferocidad hacia Archer, pero nada dijo. Archer explicó:

—Su hermano acaba de estar en mi casa. Ayer fuimos a esquiar juntos y dejó algunas ropas en mi *chalet*.

—Es muy temprano—, exclamó Guillermo; luego me arrastró al hotel, sin otra palabra para el guía o para Archer.

Subió conmigo hasta la habitación, y vió que nadie había dormido en la cama.

Dije, torpemente:

—La mucama ha de haber entrado y arreglado mi pieza.

No podía soportar la idea de explicar a Guillermo mi día maravilloso, o por qué había dormido en el *chalet*.

Guillermo estaba tan enfurecido que no prestó atención a mis débiles explicaciones y mentiras.

Cuando de pronto murmuré, desesperado: “me siento enfermo”, se apoderó de mí, me llevó hasta el lavabo, forzó sus dedos en mi garganta, y me golpeó en la espalda hasta que una cascada amarilla se derramó de mi boca. Mis ojos estaban llenos de agua picante; temblaba. Hice correr locamente el agua para borrar esta marca de mi vergüenza.

Gradualmente me compuse. Me sentía mejor, después de estar enfermo, y Guillermo había dejado de insultarme. Llené el lavabo con agua helada y sumergí en ella mi rostro. La sensación glacial pareció morderme alrededor de los ojos y devolver su firmeza a la carne en torno de mi nariz. Esperé, conteniendo la respiración todo lo que pude.

De pronto alguien empujó mi cabeza y la retuvo bajo el agua. Sentí los duros dedos de Guillermo hundiéndose en mi cuello. Me azotaba

con una zapatilla, golpeándome las nalgas y los muslos en un lugar cada vez distinto, como le había enseñado el prefecto en la escuela, de modo de no dar en algún punto insensibilizado por el golpe anterior.

Sentí que me ahogaba. No podía respirar debajo del agua y comprendí que iba a morir. Me sobrecogió un pánico tal, que me arranqué de los brazos de Guillermo y me lancé por la habitación, con él detrás. El agua goteó sobre la cama, la alfombra, la cómoda. Sus salpicaduras rociaron el espejo de la puerta del ropero. Guillermo me tiraba golpes rencorosos, hasta que me acorraló en un rincón. Allí golpeó contra mis brazos levantados, gritando con una voz áspera, enloquecida, religiosa: “¡Bastardo, Demonio, Ramera, Sodomita!”

Mientras me agachaba bajo sus golpes, me recuerdo pensando que mi hermano había enloquecido de improviso y hablaba jerigonza en su locura, porque, de las palabras que usaba, no había escuchado antes ninguna, salvo “Demonio”.

DENTON WELCH

NUEVA INDAGACIÓN DE LAS CONDICIONES DEL ARTE CINEMATOGRAFICO

Si todas las artes pueden ser objeto de una consideración que, pasando por alto los criterios estéticos pertinentes a su esencia¹, se demore en el estudio de sus conexiones con el medio donde se producen y actúan, ninguna se presta mejor a ese tipo de consideración que el arte cinematográfico. La correspondencia entre el modo de emoción estética que le es peculiar y la estructura social en cuyo seno florece, en cuanto eje de aquel sistema de conexiones, tal vez no tenga mayor vuelo que análogo momento en la poesía lírica, en la escultura o en la música; pero, en cambio, tanto sus condicionamientos sociales en la fase preparatoria de la obra artística como sus efectos sociales una vez concluída, alcanzan un volumen incomparablemente mayor que en cualquier otra actividad artística, incluso el teatro antiguo, —es decir, el Teatro—; pues nunca hubo otra que dependiera en tan alta medida de factores ajenos a la intención estética misma.

¹ Apenas si parece necesario reafirmar aquí la legitimidad y hasta la utilidad de este punto de vista, que no se propone captar un objeto cultural —el arte en nuestro caso, y concretamente el arte cinematográfico— en su sentido específico, que no se preocupa de su esencia, que se desentiende de los criterios estéticos y que —según la frase de Ortega y Gasset en *La deshumanización del Arte*— toma el rábano por las hojas o estudia al hombre por su sombra: esto es, al arte por sus efectos sociales. Este enfoque tiene su sentido propio, aunque de rechazo pueda reportar algún servicio al esclarecimiento de la naturaleza esencial del objeto; y esa peculiaridad de sentido se advierte con solo pensar que para la Sociología entran en consideración las obras de arte con total independencia de su mayor o menor eficacia estética, y que incluso puede interesarse con mayor fruto en las producciones malogradas que en las —siempre excepcionales— marcadas por el acierto.

En cambio, se habrá insistido demasiado en la afirmación de que, por consecuencia, nada de cuanto aquí se diga deberá ser tomado como referente a la esencia del arte en general, o del arte cinematográfico en concreto. No sostendré que él *sea* esto o lo otro; me limitaré a averiguar las conexiones de la producción artística con la realidad social en cuanto que sufre sus condicionamientos y en cuanto que reobra sobre ella.

Su dependencia está cifrada ya en el hecho inicial de que esa intención estética ha de manifestarse en el cine a través de una estructura de empresa industrial que, como tal, tiene su propio fin, específico e independiente: el lucro económico. Se comprende sin más que la creación artística ha de verse mediada, en forma de mayor o menor crudeza, pero de eficacia enorme, por esa finalidad extraña que la ciñe, pone límites y condiciona. Estamos, pues, muy alejados del poeta que confía el fruto de su experiencia lírica a una hoja de papel, y que todavía le consagra quizás algún sacrificio económico para comunicarla en edición privada a un estrecho círculo de lectores; muy alejados también del novelista popular que no ha tenido que perseguir los gustos del público para llegar a serlo, sino que con el propio gusto ha concretado a su alrededor un público de sensibilidad afín; alejados hasta del director teatral que debe movilizar elementos tan complejos y relativamente costosos para organizar una campaña. Pues aun en este último caso, hasta cierto punto semejante al del cine, el sentido artístico está defendido por los criterios de una poderosa tradición que lo preserva dentro de formas establecidas contra los riesgos de esa fluidez incalculable del arte cinematográfico. Allí todavía la intención artística suministra base y supuesto al negocio, mientras que en el cine se cuenta sólo con producir un espectáculo en el que entrará el arte en la estricta medida en que se acredite capaz de atraer al público y procurar ganancias a la empresa.

La producción cinematográfica dentro de una estructura de empresa representa para el cine la situación que, hoy por hoy, pudiéramos considerar "típica". Su técnica excluye prácticamente en nuestra sociedad actual, la posibilidad de una elaboración artística libre de los fines de empresa. El caso hipotético de un capitalista que, por personal inclinación o capricho, suministrara los medios técnicos para una obra sin propósito lucrativo sería, por excepcional y esporádico, inconsiderable. En la situación "típica" ha de convivir dentro de la estructura de empresa la finalidad de negocio que le es propia con la tendencia de la dirección artística², y en la mayoría de los casos resultará de ahí una

² Se entiende, por supuesto, que me refiero a *tendencias*, no a entidades reales. Esas tendencias pueden estar diversamente incorporadas, y nada impide, por ejemplo que, por tal o cual eventualidad, posea el empresario un fino sentido artístico o que, al contrario, el director artístico sea de hecho un representante del punto de vista comercial. En la práctica, lo más frecuente será que ambos criterios aparezcan confundidos, o combinados en proporciones variables, en los elementos decisivos de la producción.

tensión de fines heterogéneos abocada a lastimosas transacciones. Cierto que esa tensión puede resolverse en fórmulas de arte, y que una verdadera genialidad se acreditaría superando esas resistencias, como tantas otras limitaciones que se oponen a la creación. Pero superarlas significa, justamente, contar con ellas y hacerles frente; no esquivarlas o prescindir de su existencia. En todo caso, conviene al punto de vista adoptado aquí dejar registrada esa situación que con tanto rigor condiciona en su fase de producción a la obra artística del cine. Por otra parte, no sería exacto interpretar la indicada tensión de finalidades con excesiva rigidez. Sin necesidad de acudir a casos excepcionales, es bien posible y hasta probable que, por motivos de prestigio cotizables en términos de propaganda, entre en los cálculos de empresa el imprimir a un cierto porcentaje de su producción una resuelta orientación artística, porcentaje que, además, —por un estudio de la capacidad de absorción del mercado— estaría destinado a satisfacer la demanda de un sector minoritario de público, incorporándolo así al volumen total de la explotación.

Motivos semejantes pueden corregir los términos de la situación típica, ofreciendo oportunidades de más desembarazado despliegue a la capacidad creadora del artista. Hay que anotar junto a ellos la posibilidad —no sin ejemplo— de que el artista creador posea o adquiera los medios para convertirse en empresario de sus propias producciones. De este modo, los fines de empresa quedan subordinados a los del arte; pero —conviene advertirlo— tales “empresas de arte” no tienen viabilidad sino cuando se trata de un arte profundo y genial, apto para alcanzar universal eficacia, — es decir, de aquel mismo arte dotado de la virtualidad y poder necesarios para superar en otro caso la tensión originaria alojada en la estructura de empresa. Sin eso, las limitaciones impuestas al creador por los fines específicos de la empresa ajena seguirían actuando sobre él a través de la propia. Ya no tendría que combatir o soportar las imposiciones del empresario; pero, si no quería fracasar él mismo en su empresa, las recibiría directamente del mercado. Pues claro está que es en el mercado donde se encuentra la fuente principal de los condicionamientos a que está sometida en su producción la obra de arte cinematográfica.

Apuntemos algunos de ellos:

Saltan en primer término a la vista toda una serie de limitaciones que pudiéramos denominar de carácter formal. La finalidad lucrativa de la empresa

exige que las películas busquen al gran público; y para que puedan captarlo tendrán que ponerse a su alcance. De ahí su primera condición: una amplia intelegibilidad. Su problemática deberá ser muy general, de manera que los casos presentados por ellas sean de experiencia común; así tendrán asegurada en principio la participación emocional del espectador, — vale decir, la película le resultará interesante al público.

La exigencia de generalidad no se limita, por supuesto, al problema mismo, sino que se extiende a todos los aspectos de la obra: formas de vida: concepciones, sentimientos, lenguaje, usos, etc. Una película que discurra en un ambiente extraño, una película *rara*, correrá el riesgo de fracasar. Por lo tanto, ni problemas demasiado sutiles —experiencia exclusiva de grupos o casos de excepción—, ni formas de vida cuyas claves queden ocultas al común de la gente, ni concepciones fuera de circulación y por ello desconcertantes, ni sentimientos complejos que induzcan a equívoco, ni un lenguaje demasiado rico, ni unos usos que choquen a la gran mayoría.

Pero si este ponerse al alcance del gran público es condición necesaria para captar su interés, no lo es suficiente. El público no concurre al cine para que le exhiban, tal y como son, los casos de su diaria existencia; en ello no encontraría particular encanto. Para que llegue a avivarse su interés será preciso que, sobre aquella base de amplia intelegibilidad, se introduzcan elementos en que sea superada la vulgaridad de la corriente existencia. Recuérdese que, desde siempre, ha reconocido la Sociología del arte en sus creaciones una función compensatoria, que completa imaginativamente lo frustrado en la vida ordinaria. En el cine, esas compensaciones deberán ser perseguidas mediante recursos también accesibles a la imaginación vulgar: desenvolverá sus fábulas dentro de un nivel de vida elevado, con espectáculos de un lujo entrevisto por la gran masa en el mundo real, pero desusado para ella; o acaso transportándola a ambientes exóticos o pintorescos, siquiera sea en la manera más convencional; o bien desplegando ante sus ojos vidas azarosas y aventureras, a base de prototipos muy conocidos y caracterizados. Bajo estas condiciones formales resultará *interesante* una película.

A su lado habrá que colocar ahora una clase de exigencias nacidas de la sentimentalidad espontánea, y por cuyo efecto la factura de la obra cinematográfica deberá atenerse a un sistema de convenciones relacionadas con el aliciente

de distracción anodina que suele atraer al espectador. Tales convenciones piden, por ejemplo, que la trama argumental se encuentre centrada alrededor de una pareja unida por una anécdota amorosa; que esta pareja responda a los ideales corrientes de belleza física; que en el conjunto sean evitados o dosificados con precaución los aspectos ingratos de la realidad; que los personajes determinen una inequívoca polarización de la simpatía, situándose resueltamente en uno u otro campo emocional. Y, sobre todo, que la trama tenga un desenlace amable. Esta famosa exigencia del *happy end* aclara mejor que nada la eficacia de las convenciones impuestas por espontáneas necesidades sentimentales del público³. Su intolerancia para los finales desdichados ha malogrado con la mayor frecuencia películas excelentes, haciéndoles perder al final la coherencia artística y arruinando con ello la unidad de la obra.

Por último, hay que mencionar las limitaciones derivadas del orden de las vigencias sociales. Difícilmente podría aspirar al éxito una obra que se pusiera en abierta contradicción con las valoraciones dominantes en la sociedad, queriendo negar los ideales en que aquella se inspira. Pero esto, que, dicho así y en principio, parece simple y palmario, no deja de contener sus problemas, y problemas de gravedad suma. No los ofrecería, si fuese la nuestra una sociedad de firmes andamiajes, reposada, consistente y equilibrada; en caso tal, ni llegaría a suscitarse la cuestión de un atentado serio a sus convicciones. Pero se trata de una sociedad flúida, de jerarquías precarias y de equilibrio inestable; una sociedad llena de pugnas y sometida a transformaciones rápidas, cuando no a súbitas mutaciones, en cuyo seno se descubren, no un edificio armónico de creencias, sino ideales encontrados, hostiles, y, en consecuencia, un modo de valorar flojo, indeciso y fluctuante.

Así, el núcleo de valores que reciben general reconocimiento —y que por ello se imponen a la creación artística con verdadera eficacia desde el seno de la sociedad— es reducido en grado sumo, y dilatadísimo, en cambio, el campo de lo contradictorio, discutible, opinable y sujeto a disensión. En aquello en que la gran masa del público posee una orientación fija, a la empresa productora, como entidad industrial, no le queda sino acatarla y servirla, acomodándose a ella de igual modo que procura hacerlo al resto de las exigencias del mercado.

³ En esta exigencia puede advertirse una forma rudimentaria de la "justicia poética", sin la debida elaboración y desviada en una dirección lamentable.

Ante un tema litigioso en torno al cual se encuentre polarizado el público en sectores contrapuestos, correspondería a la empresa, en cuanto tal, abstenerse de tocarlo —según ocurrirá en muchos casos—, o bien, lo que no es probable, servir en dos obras distintas a las tesis que se combaten.

Pero en la mayoría de los casos, la actitud del público será indecisa; suspeso, el juicio, estará dispuesto a aceptar el criterio valorativo que se le sugiera con suficiente fuerza persuasiva, ofreciéndose como una materia blanda, fácil de moldear mediante la propaganda. Entonces será la empresa quien adopte la decisión ante la que él vacila. Al hacerlo, no actúa ya a impulsos del móvil económico correspondiente a su condición; ahora se mueve con arreglo a intenciones *políticas*. ¿De dónde le vienen éstas? Una empresa industrial es un dispositivo técnico dispuesto para obtener una producción económica, y en su operación ordinaria se rige por las estrictas normas que conducen a su finalidad; pero, al mismo tiempo, se encuentra situada dentro de una conexión de intereses mucho más amplia; sus elementos ocupan una posición dada en la sociedad, y están implicados vitalmente en sus problemas, desde esa posición. Y, pues conocen la eficacia social del instrumento que manejan, no es fácil que consientan en que se emplee contra sus intereses vitales.

Mas tampoco pretenderán utilizarlo directamente como medio de poder, —en verdad, los métodos de propaganda entre los cuales contaría el cine se prestan mejor al asalto y ejercicio demagógico del poder público que al mantenimiento de la dirección social en un sentido conservador—; sino más bien como medio de explotación económica que les asegure influencia. Por eso, lejos de imponer orientaciones positivas en presencia de una indecisión por parte del cuerpo social, la empresa se limita a impedir que prosperen aquellas que estima perjudiciales a los intereses amplios en cuya conexión se encuentra. También aquí actúa en forma indirecta: decide por exclusión.

Con esto hemos tropezado ya en un género de condicionamientos en que la obra de arte aparece mediatizada en su creación por limitaciones derivadas, no del mercado a través de la estructura de empresa, sino de la empresa misma. Igual carácter negativo —si bien éste actuando desde fuera de la producción— inviste un segundo factor condicionante ajeno a las exigencias del mercado: me refiero a la censura oficial. En la situación “típica” la acción del Estado sobre el arte cinematográfico tiene un mero carácter restrictivo: aprueba o prohíbe,

pero no imparte contenidos positivos, ni tampoco los sugiere. Como la empresa misma, trata de impedir la difusión de temas o de puntos de vista que considera atentatorios a determinados valores.

Sería, sin embargo, erróneo y precipitado —o erróneo por precipitado— reunir ambas clases de restricciones como complementarias, apoyándose en el hecho de que la empresa productora se encuentra en una conexión de intereses que la hace solidaria con la gran estructura económica donde también encuentra base el gobierno. La afirmación de que la censura de la empresa y la censura oficial son sendas manifestaciones de la voluntad de la clase gobernante confunde más bien que aclara las cosas. Por de pronto, a las autoridades públicas les proporciona su cargo, a más del sentido peculiar a su posición de grupo en la sociedad, perspectivas que proceden del ejercicio legítimo del gobierno sobre el conjunto del cuerpo social; y a consecuencia de estas perspectivas comunitarias que el gobierno añade a su particular perspectiva política, detendrán la atención sobre aspectos generales o de repercusión remota que las empresas, en cambio, pasan por alto: es lo que ocurre, sobre todo, en el aspecto de policía de las costumbres, y también eventualmente en lo que pueda afectar a las relaciones internacionales. Pero, aparte el punto de vista general (todo lo matizado que se quiera) que su función le presta, el grupo de los gobernantes tiene posiciones e intereses propios, distintos de los de cualquier otro de los grupos que componen el plexo dominante en la vida social. Nada excluye, por ejemplo, que una empresa cinematográfica que por nada del mundo accedería a fustigar tales o cuales condiciones sociales del medio urbano se aviniera a atacar implacablemente otras análogas en el dominio de la agricultura; mientras que, acaso, el grupo gobernante creyera oportuno cerrar el paso a este ataque, sea por razones de orden público, sea por razones electorales de partido, sea por otras cualesquiera.

Estos son los principales condicionamientos sociales a que está sometida la creación artística en el cine, dentro de la situación "típica", es decir, a través de una estructura de empresa. Pero junto a ella hay que considerar una segunda situación, de menor entidad, sin duda, en cuanto al volumen mundial de la producción cinematográfica, pero que, en sí misma, debe parangonársele, pues representa un tipo independiente: es aquella en que la producción está a cargo de organismos oficiales. Ahí la estructura de empresa es substituída por una estructura de institución pública que —bajo las más diversas modalidades, e

incluso imitando o transplantando en la medida de lo posible los rasgos formales y los procedimientos de la empresa industrial— responderá siempre a un fin político, en cuanto determinado por criterios de gobierno⁴. Habrá quedado eliminado el propósito de lucro, o relegado a un lugar accesorio; y, en cambio, la intención artística de la obra se encontrará sometida —o, si se prefiere, coordinada— a la intención política que la dirige.

Un examen comparativo de una y otra estructuras nos llevaría demasiado lejos, obligándonos a analizar los supuestos ambientales, ideológicos y sociales en que respectivamente se fundan. Quede consignado tan sólo que no parece haber una forzosidad esencial que vincule la producción oficial a un sistema de monopolio. Tampoco ha de suponerse que el cine producido por instituciones públicas tenga que ceñirse por eso a una finalidad inmediata y circunstancial, como con frecuencia ha ocurrido, o estar destinado a apoyar y difundir determinada tesis político-social. También dentro del sistema de empresa privada pueden lanzarse al público películas de este género, y no hay sino contemplar la balumba de las cintas de propaganda elaboradas durante los años de guerra en los estudios norteamericanos, para comprobarlo. Y de otra parte ¿qué impediría a una producción cinematográfica oficial el ocuparse en temas amplios y políticamente neutros? Aun aceptada la tesis de quienes consideran “propaganda” todo cine emanado del Estado, ¿por qué no esa forma sutil de la propaganda que se anula a sí misma y hace su más persuasivo argumento de la inhibición a favor de puras intenciones estéticas? En este caso la producción se encontraría limitada sólo por las fronteras de la concepción de la vida a que estuviera adscripto el Estado en cuestión, — los mismos límites, en definitiva, que impone al cine de empresa el *ethos* público, si bien aquí sistematizados dentro de una doctrina oficial, que les añade rigidez.

Desde el ángulo de los intereses del arte sería muy difícil pronunciarse en principio a favor de uno u otro sistema; cada cual tiene sus ventajas peculiares y sus peculiares inconvenientes. Así, por ejemplo, el cine producido por entidades u organismos gubernativos compensaría su relativa falta de flexibilidad

⁴ Fin político y criterio de gobierno no significa, desde luego y sin más averiguaciones, proselitismo o propaganda. Lo que convierte en “propaganda” a una producción, disminuyendo su valor artístico, es la subordinación de las intenciones estéticas contenidas en ella a finalidades políticas; y esto puede ocurrir también en la obra de iniciativa y de factura privadas, como es el caso de las llamadas “obras de tesis”.

doctrinal con su relativa libertad frente a las exigencias de la masa de espectadores, que en el cine de empresa supone un constante tirón hacia abajo. Puede proponerse —y ser éste su fin político— objetivos de educación, insistiendo sobre las mejores predisposiciones humanas, aunque no sean las más comunes, y tratando de elevar la sensibilidad y enriquecer la mentalidad de esas masas, en vez de someterse a su tiranía. En cambio, está amenazado del enquistamiento característico del aparato oficial: el formalismo burocrático y, en general, todas las tendencias inherentes a la burocracia, pueden significar una rémora para la creación artística, tan pesada como la proverbial “miopía del empresario”, y más difícil de vencer que ésta.

Los condicionamientos aludidos con referencia a las dos estructuras fundamentales, de empresa privada y de organismo oficial, corresponden a las exigencias técnicas de la producción cinematográfica y afectan con exclusividad a este arte. El artista no puede objetivar ahí sus inspiraciones si no es a través de una u otra estructura, o de dispositivos análogos, que mediatizan su creación. Fuera de eso, su obra estará sujeta además a todas las vinculaciones que unen la obra de arte al medio social en que se produce. Pero no estamos discutiendo aquí sobre las condiciones generales de la creación artística, sino acerca de las condiciones concretas de la creación artística en el cine, y a ellas hemos de ceñirnos⁵. Por supuesto, el artista creador de obras cinematográficas⁶, se encuentra,

⁵ Conviene precaverse contra el error frecuente que transporta la distinción conceptual entre esencia y forma en el arte a su realidad misma, pues el valor de esa distinción es meramente lógico y solo útil a los efectos del conocimiento. De hecho, la esencia de la pintura, por ejemplo, es una con su forma, y aún con su técnica en el sentido más material en que pueda ser entendida. En cuanto al cine, es erróneo —y el equívoco de las “adaptaciones” da pábulo a este difundido error— considerar su técnica como un vehículo *formal* de creaciones artísticas susceptibles de adoptar ésa u otra forma. Por supuesto que la técnica del cine puede ser y es aplicada a fines no artísticos: información, publicidad comercial, u otros, de igual manera que la imprenta se emplea en reproducir toda clase de textos escritos, y no sólo las composiciones literarias. Pero el hecho de que veamos redactado el anuncio de una marca de jabones en forma de soneto ¿nos autoriza a pretender que en determinado soneto de Quevedo la esencia poética sea independiente de la forma? La distinción de forma y esencia es conceptual, y puede ser mantenida, por eso, en términos generales, como abstracción; en la obra concreta sólo se encuentra una unidad cerrada, indiscernible.

De ahí que el problema de la creación artística en el cine no se diluya en las variantes de una técnica distinta ni deba ser entendido como cuestión de adaptaciones, sino que reproduce en particular e íntegramente el problema general del Arte.

⁶ ¿A quién corresponde el título de *autor* de una obra cinematográfica? ¿a quién debe imputársele una creación artística en el cine? ¡Cuestión de serias perplejidades, e insoluble desde la posición individualista en que se concibe hoy la creación artística! Pues en el

como cualquier otro artista, inmerso en el medio social y sometido a sus incalculables influencias: su concepto del arte, su idea de la misión que cumple, su mentalidad, sus temas, y hasta su sensibilidad misma, son compartidos, y sólo sobre una ancha base comunitaria se alza lo que es en él absolutamente individual. Prescindamos, pues, de este orden general de condicionamientos para atenernos de manera exclusiva a los que dimanen de la peculiaridad del arte cinematográfico.

Hemos podido apreciar hasta ahora un conjunto de factores negativos y limitativos, derivados de la estructura técnica de la producción. De no actuar sino ellos, el efecto sería paralizador. No obstante, hay en esa misma estructura un estímulo continuado a la producción, independiente por completo de los estímulos espirituales de la creación artística y originado en el mero hecho de constituir un mecanismo destinado a la elaboración de obras cinematográficas —sea para obtener de tal actividad un lucro como provecho del capital invertido o beneficio de empresa, sea para cumplir los fines establecidos por el poder público—. El poeta lírico, el pintor, el compositor, obedecerán en sus respectivas creaciones, antes que nada, a sus necesidades íntimas de expresión espiritual, y sólo de un modo accesorio a la consideración de compromisos contraídos u otras semejantes. Pero una organización productora de cine tiene que lanzar sin pausa obras al mercado, ya que ésta es la única razón de ser del dispositivo en que consiste. Y estas obras no pueden aparecer sino como unidades individualizadas, como *novedades*. La producción cinematográfica ha de cumplirse en un proceso de incesante renovación. Dentro de la situación “típica”⁷, la industria del cine

cine se descubre una pluralidad de factores dotados de iniciativa y provistos de título para reclamar la paternidad de la obra: director, autor del argumento, intérpretes principales, etc. Sin duda que, en un caso de verdadero genio, como el de Chaplin, todos estos aspectos se encuentran concentrados en la poderosa individualidad. Pero, por lo común, una película es una obra de arte colectiva, como acaso una catedral gótica o un cuadro de escuela, y deberá ser referida a quien, con autoridad última, coordine los elementos en juego. A los fines del presente estudio, basta con la referencia a su unidad ideal.

⁷ El cine producido y administrado por organismos oficiales puede ser más conservador, por cuanto es más independiente respecto del público. Nada impide en esas condiciones que se disponga la reposición periódica de obras anteriores, manteniéndolas, por así decirlo, en vigencia, de un modo sistemático, y no con el carácter accidental con que lo hacen las empresas. Sin embargo, junto a la renovación incesante impuesta al cine por el proceso industrial hay que apuntar —siquiera para las primeras fases de su historia— el impulso renovador nacido de su progreso técnico. Al Estado correspondería, en todo caso, cumplir también respecto del cine la función conservadora que, respecto de otras manifestaciones artísticas, cumple a través de los museos.

podría ser colocada en la misma línea de aquellas industrias que lanzan al mercado artículos de moda, o muy regidos por los criterios de la moda, donde la novedad es un factor capital⁸. Se trata, claro está, de una aproximación exterior, pues la industria cinematográfica no opera la renovación de sus productos para satisfacer los estímulos sociales de la moda, sino en relación con necesidades de esparcimiento y derivación imaginativa que, en un sentido vago, pudiéramos considerar provisionalmente como de orden estético. Y, puesto que, por otra parte, esos productos aspiran en general a ser tenidos por obras de arte, será inevitable para ella el valerse de artistas que aporten la requerida invención al proceso industrial. La estructura técnica, como tal estructura, no tiene ni puede tener ningún estímulo creador; tiene tan sólo la necesidad de renovar sus producciones, y para ello ha de acudir a la inspiración de profesionales, que ella incorpora como elementos de su industria a quienes está encomendada la labor de tanteo, de ensayo, de invención, destinada a lograr la novedad que ha de lanzarse al público. Es interesante comprobar que la persecución de la novedad no difiere aquí substancialmente, en cuanto al procedimiento, del que se sigue en otras ramas de la industria cuya producción se encuentra más o menos gobernada por las leyes de la moda; y que, una vez lograda, también aquí se la explota, mediante la repetición y la imitación, hasta agotarla con la fatiga del mercado.

En esa necesidad de innovación es donde reside la coyuntura del artista, donde radican sus posibilidades para hacer valer su concepto del arte, para desplegar sus intuiciones, para crear su obra. La estructura técnica del cine no se limita a dejar algún campo libre al juego de la capacidad creadora del artista, sino que en cierto modo se encuentra a merced suya, puesto que sólo por su iniciativa puede funcionar. Nos encontramos, pues, con una situación paralela, aunque inversa, a la examinada antes con ocasión de las limitaciones

⁸ El factor de la moda entra por mucho en el moderno proceso de producción. Está organizado éste de manera que requiere un estímulo constante al consumo en virtud de la condición dinámica de la economía; y claro está que conforme el artículo en cuestión se encuentre más alejado del concepto de "primera necesidad" se le unirán con mayor intención persuasiva los elementos pertinentes al complejo "moda-lujo", que inducen a renovarlo, a una adquisición no demandada por necesidades de uso. El extremo de esta línea corresponde a aquellos artículos —apenas distintos del adorno— cuyo único uso es el de expresar la distinción social como mera ostentación de aquel complejo. Por supuesto, en ellos la renovación es, no accesoria, sino esencial a la función que desempeñan.

impuestas por la empresa a la creación artística: podrá sin duda la empresa elegir entre las propuestas que le sean sometidas, y éstas podrán ser todo lo numerosas que se quiera; pero no le es dado salirse de ellas si ha de seguir produciendo. Por sí misma, nada puede inventar, no puede crear nada; cabe sin duda que elija lo peor, despreciando lo más valioso, — pero también esto dentro de un cierto límite: el límite de la sensibilidad media del público, al que va dirigida la producción. Si es improbable que una obra demasiado personal se abra camino, la pura inepticia tiene, en verdad, menos perspectivas de aceptación que la medianía discreta. De este modo, el público desempeña el papel de regulador entre el artista y la empresa; el éxito y el fracaso económico suministran el argumento eficaz con que el artista puede defender sus intuiciones y concepciones, remitiéndose así al único criterio objetivo que la empresa ha de reconocer como válido (si bien la validez de tal criterio viene a ser aceptada al final por la turbamulta de los artistas inferiores, en una confusión que encuentra alimento en el hecho de la popularidad efectiva de todo gran arte verdadero.)

La coyuntura ofrecida al artista por la necesidad que la empresa tiene de renovar incesantemente su producción es aún más efectiva por cuanto parece coincidir —según podía esperarse de la unidad esencial de cada arte con su técnica, afirmada antes— con una tendencia inherente al arte cinematográfico mismo. Excedería a la ocasión y al propósito de este trabajo el aventurarse en un estudio de la peculiaridad artística del cine y en un análisis de la emoción estética que persigue. Pero tampoco será inoportuno subrayar la comunidad de rasgos que presenta con la novela. No obstante las substanciales diferencias que de ella lo distinguen, no hay otro género de creación artística con el que aparezca más emparentado⁹. Tanto el cine como la novela son artes populares. Lo mismo que el espectador a las películas, el lector de novelas no les pide, en general, otra condición que la de ser entretenidas, poniendo todo su aprecio en

⁹ ROGER CAILLOIS, en su *Sociología de la Novela* ha señalado con acierto la correspondencia efectiva del cine con la novela, y no con el teatro como pretende la habitual aproximación. Esta última procede, en efecto, de asociaciones superficiales, nacidas sobre todo de la identidad o semejanza del local donde se desarrolla el espectáculo. Sin embargo, suele pasar desapercibido el hecho decisivo de que, en el cine, falta esa comunicación que convierte a la sala en un conjunto orgánico, y que tan evidente se hace en los entreactos teatrales, mientras que el espectador cinematográfico, tal vez en parte por efecto de la necesidad técnica de proyección en la oscuridad, se mantiene tan aislado del resto y tan sumido en sí mismo como el lector que, en su casa o en una biblioteca, sigue el desarrollo de una novela.

la amenidad, en el valor de la intriga, en la fuerza del argumento. Esa emoción de la expectativa de acontecimientos, ese hambre de novedades que presta su nombre a la *novela*, se da también para el cine, y está ausente casi por completo de las restantes manifestaciones del arte.

Menester será prestar algún día la atención debida a este hecho que, ya antes de ahora, me había salido al paso: el hecho de que, mientras la renovación del tema ha de haber sido sentida para el arte en general como un elemento perturbador de las percepciones estéticas, en el arte *moderno* —de que la novela y, más aún, el cine son exponentes— la emoción estética aparece vinculada a la sucesión de los hechos presentados, de modo tal que autoriza la sospecha de que su eficacia artística consistiera en suscitar una intuición esencial de la vida humana. Ello deberá ser relacionado entonces con las condiciones de una época de disolución social y de rápido cambio, que sólo a través de lo transitorio puede buscar lo eterno, y que imprime su huella incluso en las viejas formas consolidadas del arte, hasta en el teatro —trivializado al despojarlo de su ritual carácter de celebración—, y hasta en la poesía, acuciada por el incongruente prurito de novedad.

Pero, precisamente por ser ésta una tendencia nacida de los caracteres de nuestro tiempo, la novela y el cine, que responden a ella con plenitud y, valga la frase, son hijos suyos, deben ser tenidos, en cuanto son comunes, por formas de manifestación artística representativas de la situación cultural presente, a través de las que se cumple la *adecuada* realización del valor estético. De este modo, aparece destacada la conexión sociológica del arte cinematográfico en el momento central de la creación misma, a la vez que se aclara la causa de su popularidad. Pues claro está que la condición para que sea popular una determinada forma de arte —como tal forma, y no en tales o cuáles obras— es que la intuición estética que persigue responda a la situación cultural de la época¹⁰.

Pero si la esencia artística del cine lo aproxima a la novela hasta el punto

¹⁰ El carácter popular del cine nada presupone en cuanto al valor de sus producciones: la mayoría serán de una calidad estética mediocre o francamente pobre, las habrá buenas y excelentes y quizás no falten algunas que merezcan la consideración de obras maestras. Pero, en cambio, hace aparecer como insignificantes y desprovistas de sentido las tentativas de un cine "experimental" o "puro", destinado a las minorías. Un arte para minorías sólo puede lograrse en medida considerable y ser un gran arte cuando sea el arte de una sociedad regida por esas minorías; en una sociedad dominada por las masas, si acaso puede haber un gran arte, no será sino un arte popular.

de identificar sus fines estéticos, en cambio son de una eficacia social incomparablemente superior sus peculiares medios. Pasando ya a la otra vertiente sociológica de esta consideración: —efectos del arte cinematográfico sobre el público—, resulta evidente que, por mucha difusión que una novela alcance, nunca llegará a penetrar en el cuerpo social con la intensidad y amplitud del cinematógrafo. En verdad, ningún otro arte puede comparársele desde este punto de vista, pues la forma de socialización que él produce rebasa las que suelen reconocerse al arte *stricto sensu*, y difiere de ellas. Basta para apreciarlo con echar un vistazo de intención comparativa hacia el público sobre el que opera cualquier otra manifestación artística, tomando, por ejemplo, como punto de referencia la pintura o la música. El público de las exposiciones, no menos que el de los conciertos, está *constituído* en función del arte correspondiente y de sus objetivos estéticos. Podrá sin duda responder a una orientación artística mala, ser desviado por el mal gusto o mantenerse al nivel de un gusto pedestre: pero, con tino o desatino, se orienta hacia el valor estético de un modo resuelto, y esto le presta homogeneidad, lo hace coherente dentro de las articulaciones que un análisis elemental descubre pronto en su seno. Así, es fácil establecer ahí la presencia: *a)* de los propios cultivadores del arte en cuestión; *b)* de artistas profesionales de otras artes; *c)* de los profesionales del tráfico artístico (marchantes, empresarios, editores, etc.); *d)* de los *snobs*; *e)* de los aficionados; *f)* de la “sociedad”, en la medida en que sea “de buen tono” o esté “bien visto” interesarse por el Arte, o por determinado arte, o por determinado sector, o por determinada dirección, etc. Este público constituye un grupo substantivo, cuyos componentes llegan a reconocerse (los concurrentes a exposiciones o conciertos se terminan por conocer unos a otros, cuando menos “de vista”) como incluidos dentro de una forma de distinción.

Para encontrar algo semejante en relación con el cine hay que reducirse a ese “cine de arte” cuyo caso particular requiere consideración aparte¹¹. Fuera de él, el público de cine carece de toda especialidad, de toda articulación interna y de toda coherencia. Es el público general, la gran *masa* de nuestra actual

¹¹ El “cine de arte”, que se ha intentado de diversos modos —por lo general, mediante sociedades, o en salas especializadas—, tuvo como base las obras de cine experimental o destinado a minorías. Pero pronto debió alimentar sus espectáculos con producciones ordinarias seleccionadas de entre las que circulan en el mercado. El grupo de afiliados o frequentadores se constituye en una intencional acentuación del interés estético. Este “cine de arte” viene cumpliendo, en parte, la función conservadora de museo.

sociedad que llena cervecerías, trenes y playas. Si en esa masa se produce alguna diferenciación es a base del criterio impersonal y neutro de los precios. No está excluído, por caso, que haya locales de moda, y días de moda en ellos, y que con pretexto de una exhibición cinematográfica se desarrolle un acto social; pero se trata de un pretexto, y la socialización no está suscitada ahí por el arte cinematográfico mismo, sino por factores ajenos al programa. Este público general ve en el cine, no un arte, sino una diversión. Lo toma como un espectáculo público destinado a procurarle esparcimiento, — la misma finalidad, en definitiva, que reconoce a la novela¹². Pero ¡cuánto más poderosa no será la influencia que sobre él ejerce!

Por de pronto, el público espectador de cintas cinematográficas es incomparablemente más extenso que el público lector de novelas, aun incluídas las del género ínfimo de aventuras. La condición de espectáculo público que en el cine concurre atrae hacia él a elementos que en otro caso no hubieran buscado esparcimiento en la lectura, sino en salones de baile, reuniones sociales, expendios de bebidas, salas de juego, paseos al aire libre, deportes, etcétera. Su carácter de exhibición lo pone al alcance de psiquismos torpes o perezosos, incapaces de la participación activa requerida por la lectura; no solicita el esfuerzo imaginativo demandado por ésta a través de un proceso intelectual relativamente indirecto: pone a contribución el sentido de la vista que, en la especie humana, constituye el más directo camino de la percepción. Con esto, no sólo ensancha la base de su público en una medida incalculable, sino que también intensifica en análogas proporciones su poder de persuasión, prestando a sus sugerencias la fuerza de la evidencia bajo la forma más cruda, más inmediata; aquello de que el cine nos quiere persuadir no nos es referido: “entra por los ojos”, — y de esta manera queda disminuída hasta lo indecible, cuando no eliminada la capacidad de defensa del espectador, pues el ejercicio de la facultad crítica pide un entrenamiento y un esfuerzo mucho más intenso cuando ha de ejercitarse frente a lo que está discurriendo ante nuestros ojos que cuando ha de ejercitarse frente

¹² Mas no se piense que por esto ha de ser un arte espúreo. Ello equivaldría a deprimir el valor estético de la arquitectura por razón de su finalidad utilitaria, el de la tragedia griega o los autos medievales a causa del papel religioso que suele reconocérseles. Si en su conceptualización debe estar libre el arte de implicaciones ajenas a la emoción estética, en la práctica nunca puede aparecer desnudo de ellas: el principio del “arte por el arte” —que, por lo demás no puede apoyar su postulado en ejemplos— corresponde a un momento cultural singularísimo, del que provienen muchas de nuestras actuales aprensiones.

a lo que llega a nuestro conocimiento por caminos desviados. En general, no puede esperarse de una masa espectadora que ha sido atraída precisamente al espectáculo por las facilidades que ofrece a su pereza mental; de una masa que es, ya en sí misma, sugestible al extremo.

Hay que sumar a todos estos factores de atracción, la producida a través del juego de los precios. El precio del espectáculo cinematográfico está gobernado por los cálculos de empresa según el criterio de un consumo en masa, y con vistas a la concurrencia que puedan hacerle otras diversiones, de manera que se ponga al alcance del mayor número. De hecho, aparece regulada la colocación en el mercado en forma tal que, siguiendo el oportuno ritmo, alcanza a todas las capas de población y penetra hasta en los más pequeños núcleos rurales del mundo entero, actuando incluso sobre elementos humanos que hasta ahora yacían sumidos en formas culturales elementalísimas, tradicionales y estáticas.

En este sentido, bien puede afirmarse que la primera y más general influencia del cine consiste en suscitar una poderosa unificación espiritual, cooperando al proceso técnico que tiende a borrar diferencias y acelerando la asimilación de las más distintas poblaciones del planeta dentro de unas formas de vida comunes. Se comprende que si el uso de los mismos utensilios mecánicos lanzados en masa al mercado mundial por el industrialismo moderno tiende ya a configurar en modo homogéneo la mente de hombres pertenecientes a civilizaciones diversas, ha de ser mucho más decisiva en tal aspecto la actuación del cine, que impone, no ya las estructuras externas y técnicas de la vida, sino sus criterios e ideales, impartidos por medio de la más irresistible sugestión.

Y ¿cuáles habrán de ser los sistemas de valores cuya vigencia propaga el cine, sino los que dominan en aquella comunidad de cultura y, dentro de ésta, en aquel grupo social, donde la producción cinematográfica toma origen? ¹³. Su salto de la pantalla a la realidad social se advierte por de pronto en lo más superficial y llamativo: se imitan trajes, peinados, fantasías, gestos y maneras, — todo lo que, en términos amplios, puede considerarse *moda*. Pero si resulta barata la comprobación del hecho en estas superficialidades móviles, será cada vez más arduo observarlo conforme va calando en más profundos estratos. Sin embar-

¹³ Se insinúa aquí el tema —vital para nosotros en cuanto roza a los contactos culturales —del cine como instrumento de poder. Lo dejo intacto, con sólo haber consignado la observación de que, en este plano, también el cine de empresa es "propaganda". Esto, aparte de la función de *prestigio* que todo arte desempeña.

go, es evidente que el cine pone en circulación, por ejemplo, determinados ideales de belleza física, presta valor a determinados prototipos sociales¹⁴, aureola determinados sentimientos, justifica determinados tipos de conducta y establece determinados patrones morales.

Estas vigencias —lo hemos visto antes— proceden, cuando no de criterios de gobierno, de los promedios sociales dominantes en la comunidad de origen. Pero su medida estimativa es propuesta, fuera de ésta, a la aceptación universal, y de tal forma que las resistencias que pudieran oponerle las diversidades culturales quedan anuladas por el prestigio del poder y por esa idealización de lo ajeno y distante a que la imaginación propende siempre.

La excelencia con que satisface el cine las necesidades imaginativas de las multitudes es, por otra parte, la raíz más vigorosa de su poder sugestivo. No las sirve tan sólo al ofrecer la vida concentrada de los grandes centros a la contemplación de los públicos provincianos y rurales, y de los públicos de los países "atrasados", sino también suministrando al público en general la *compensación* —antes aludida— que es reconocida función del arte. Esa compensación responde, por supuesto, a lo que el hombre medio siente frustrado en su propia vida; pero, al ofrecérselo en forma positiva como alimento imaginativo de sus emociones, al concretarlo en una fábula, le presta un sesgo provisto de virtud formativa sobre los ideales mismos. Valga de ejemplo la compensación de impulsos violentos reprimidos a través de las películas de *cow-boys* o de *gangsters*, de que tan pródigo se muestra el cine norteamericano: es probable que, al tiempo de procurar derivativo a aquella energía, aconsejen apreciaciones inadecuadas sobre el valor de la vida humana, o la relación con los bienes materiales, o con la autoridad pública, etc. Lo mismo puede decirse acerca de la derivación imaginativa de instintos sexuales reprimidos: será difícil evitar que lleve aparejada una exaltación de conductas inconvenientes.

Pero el estudio detallado de los efectos sociales del cine requeriría, para evitar el riesgo de divagaciones desprovistas de valor, estar apoyado en un material donde estuvieran sistematizadas observaciones concretas, — material del que no disponemos.

FRANCISCO AYALA

¹⁴ A este propósito sería muy ilustrativa, por ejemplo, una comparación estadística de las profesiones y demás circunstancias sociales de los héroes y heroínas de película.

NOTAS

MIGUEL DE UNAMUNO, ÍNTIMO

AL MARGEN DE SUS CARTAS

¿Dónde nos conocimos? La casualidad nos reunió en Bilbao (hace de esto más de medio siglo). En la librería de Delmas; lugar donde acudíamos los poquísimos (podían entonces contarse con los dedos, sin emplear los diez) aficionados a *cosas literarias*.

El día antes habían leído unos versos míos, en una velada en "El Sitio", y los publicaba el periódico del día.

Delmas nos presentó como unidos por la misma afición y puso en manos de Miguel los versos recientes. Él los leyó con lentitud; repitió en seguida la lectura... y recitó los sesenta y cuatro renglones de cabo a rabo. Dígolo como ejemplo y prueba de su poderosa retentiva.

Y fuimos amigos; amigos en toda la extensión de la palabra desde aquel momento. Miguel me llevó a su casa, teniendo por tal a la habitación llena de libros donde estudiaba sin descanso. Recuerdo que, temeroso tal vez de la atrofia muscular que pudiera acarrearle la postura única, estudiaba en pie, escribiendo al mismo tiempo apuntes y observaciones sobre un apoyo apropiado a su altura.

Para repasar y reposar sus ideas en actividad constante, daba todos los días largos paseos por el campo. Yo me asocié a ellos con verdadero deleite. ¡Tantas cosas sabía él que yo ignoraba! Así, nuestra comunicación espiritual era constante y utilísima para mí. Yo preguntaba, preguntaba sin cesar, todo lo que mi curiosidad insatisfecha demandaba.

—Miguel, ¿qué hay sobre esto o aquello?

Y él, con la misma facilidad que si le hubiera prevenido de antemano cual iba a ser mi pregunta, dejaba fluir su vena inagotable, con naturalidad, sin presunción alguna. Pronto sabía yo cuanto era mi deseo, y él seguía, seguía... Entonces yo cambiaba de tema y renovaba la pregunta, como quien maneja una biblioteca...

¡El inagotable Miguel!

Como es natural en tales edades (ambos fluctuábamos entre los 22 y los 24 años), pronto a las conversaciones graves se mezclaron confidencias de amor. Él tenía novia; novia desde los catorce años, y sólo esperaba para casarse ganar unas oposiciones a alguna cátedra. (La que fuese. ¡Estaba preparado para tantas!) Necesitaba un sueldo que le permitiera sostener un hogar.

La ocasión se le presentó, no una sino varias veces, siempre en la misma trágica forma. Al comparecer ante el tribunal respetable, sacaba sin turbarse la papeleta de la suerte. Y rompía a hablar...

—Sobre ésto, fulano dice... y mengano añade...

Y hablaba, hablaba entre el asombro de aquellos maestros encanecidos, admirados ante tanta y tan selecta erudición. Cuando ya el éxito era indudable, cuando *le bastaba callar* para haber vencido, agotado ya el tema, añadía imperturbable:

—Y yo digo...

¡Lo que decía él! ¡Aquel cerebro en ebullición que parecía haber estudiado todas las cosas, para discutir las y contrastarlas todas! Aquel Juan Niega lo rebatía y trastornaba todo.

Los sabios profesores decían confidencialmente:

—¡Sabe más que nosotros!... Pero, ¿cómo entregamos la juventud a esta fiera?

El resultado, de antemano conocido, era siempre el mismo: una calificación que proclamaba su sabiduría... pero lo excluía de la cátedra. Varias veces, no sé cuántas, se repitió el episodio. Y el pobre Miguel, enamorado de la que fué luego compañera de su vida, no pensaba más que en nuevas oposiciones.

Una anécdota chusca demuestra su preocupación constante por aquellos días.

Habían venido con él desde Guernica otros muchachos de su edad a bailar en el casino de Bermeo. Miguel presenció con ellos los comienzos del baile y, aburrido al poco rato, se retiró a descansar. Los demás, terminada la fiesta, fuimos a dar una *kalemvuelta* por las calles silenciosas de la villa dormida. Al

pasar delante del cuarto donde lo suponíamos reposando, se le ocurrió a uno de los amigos preguntar: —¿Qué hará Miguel?

—¿Queréis que salga? —les dije yo; y añadí levantando la voz:

—¡Se anuncian unas oposiciones..!

No había acabado de decirlo cuando se abrió la ventana y apareció en ella Miguel, preguntando afanoso:

—¿Dónde? ¿Dónde?

Miguel, que no dormía, porque pensaba en aquello mismo. En las oposiciones, que eran su esperanza y su desesperación.

Se anunciaron al fin unas oposiciones a una cátedra de Griego y los examinadores se la dieron a Unamuno, pensando tal vez:

—Las atrocidades que diga en griego a los alumnos, no las han de entender...

Fué destinado a la universidad de Salamanca; y vió cercano el día en que sus ilusiones iban a ser realidad...

La primera de las cartas transcriptas precede solo en unos días a la fecha de su boda. En ella vacía su alma y cuenta, con la naturalidad y confianza de los pocos años, su imagen de la vida. Dice cómo es y cómo piensa ser.

En su tercera carta, Unamuno se estudia, estrenando un traje nuevo: ya es padre. Su impresión de paternidad va entremezclada con impresiones literarias entonces recientes. Comenta *La débacle* comparándola con *La guerra y la paz* y da la preferencia a Tolstoy "que mata a las personas con más naturalidad". Ya cita *sus documentos*. Después de estudiar cómo se nace, estudia cómo se muere; y dice:

"Hay que devolver a la muerte serenidad, calma y naturalidad sobre todo".

El nacimiento del hijo no le distrae de su novela, "su hijo espiritual". "Mientras pugnaba por salir el uno, laboraba yo mentalmente en la gestación del otro. ¡Quiera Dios que se amparen uno a otro y puedan protegerse como hermanos y enorgullecerse el de carne viva de ser hermano del ideal. ¡Pobrecillos! Los dos irán a rodar por el mundo expuestos a las injurias de los hombres".

Vuelve a contemplar al chiquillo dormido: "Mañana lo bautizan y aún no

sé el nombre que le pondrán. Yo no he pensado ninguno. Me era también indiferente que hubiera salido niño o niña. Estoy sano, a Dios gracias”.

Unamuno resulta, a las veces, un humorista. Como muestra y prueba, vaya el hecho siguiente:

Se discutía ante él, en sus primeros tiempos, el valor real de la tradición como fuente histórica.

—¿Quién podría negarlo? —exclamó Unamuno—. Yo mismo he recogido de labios del pueblo, manantiales de historia de valor inapreciable. Un día pregunté a un aldeano viejo a quién representaba una tosca estatua yacente próxima a las ruinas de una iglesia. Y él me dijo: “A un rey moro que mataron en tiempos de la francesada...”

En otra ocasión, un impertinente de los que nunca faltan, quiso presumir de hombre espiritual, buscando contraste entre su poco dormir y las nueve horas de sueño que necesitaba Miguel:

—Yo vivo cada día cuatro horas más que usted, porque duermo cada día cuatro horas menos —le dijo con pueril jactancia.

No era Miguel hombre que recibiese con calma aquella banderilla:

—Es que yo, cuando no duermo, estoy mucho más despierto que usted...

Otra muestra de su humorismo era el chaleco cerrado que acostumbraba llevar.

—Los sastres nos disfrazan y ocultan nuestra personalidad. La piedra de toque para los sastres son las prendas cerradas que se ajustan al cuello, como las que usáis los militares. En ellas no cabe disimulo ni acomodamiento en las dimensiones. Para rehuir el compromiso han inventado en el chaleco ese corte del cuello que remedian, a su manera, con el pegote de la corbata. ¿Por qué y para qué? Quiero que la prenda se ciña a la dimensión real. *La corbata es el signo de la tiranía de los sastres.* ¡Fuera las tiranías... y las corbatas!

Siempre entendió la constancia de carácter de la manera más noble. Así, la conocida redondilla:

Procurar debe acertalla
el honrado y principal;
pero, si la acierta mal,
sostenerla y no enmendalla,

que cita, más indignado que admirativo, en su magnífico estudio sobre Don Quijote, le parecía una monstruosa concesión a la firmeza en el pensar. No es a la Verdad a quien se rinde culto, sino al Tesón, obstinado tercamente en sostener el error.

Nada más opuesto al sentir y pensar de Unamuno.

Consecuencia de este su modo de ser era su teoría desconcertante del derecho a cambiar de opinión. Mejor dijéramos del deber de cambiar de opiniones. No se creía en modo alguno obligado a sostener los principios antes mantenidos. La defendía del modo siguiente:

“Yo hago con las ideas lo que con los trajes; los uso mientras me sirven. Cuando los veo ajados por el tiempo, los doy vuelta o los regalo a un pobre”.

Así, pues, era en él corriente el sostener opinión contraria a la antes defendida; y cuando, con natural extrañeza, se le hacía presente su opinión anterior, respondía con sencillez:

“He cambiado”. —Y no creía necesario decir más.

Dando extensión a esta teoría llegaba hasta a llamar “paralíticos mentales” a los que se proclamaban ajenos a toda evolución. Para ellos escribió esta frase despectiva: “En la profundidad de los mares, duermen felices las esponjas” Cito este antecedente, con referencia a un total cambio de juicio respecto a Zorrilla, tan maltratado, como se vé, en una de las cartas de mi colección. Un día en que, más tarde, le expuse su opinión primitiva sobre el poeta, extendió la mano y dijo rotundamente: “Sobre ese punto he cambiado”.

Lo extraño y peculiar de su creencia era la ausencia total de una impresión penosa al revocar lo dicho anteriormente. Más aún; se traslucía en su acento, el orgullo, la alegría por el error desechado, por el prejuicio vencido, por el avance resuelto hacia su nueva verdad.

El gran pintor Sorolla recibió de un multimillonario yanqui el encargo de

retratar a las personalidades más salientes de España en aquella época. Entre ellas figuraba, por encargo expreso del americano, Miguel de Unamuno. El pintor necesitó, por consiguiente, que el Maestro le dedicara algunas horas de *pose*. Recuerdo que Miguel me pidió que lo acompañara.

Empezó el pintor por ponderar vivamente el colorido del traje. Era el del paño salmantino de Bejar, que tenía entonces la exclusiva de los paños azules para el ejército.

—¡Qué tonos tan calientes, tan distintos de los nuestros! —decía a cada punto, mientras pintaba sin descanso—. Pero... hay algo... algo... que no me explico bien. Unas sombras, unos reflejos... —insistía sin atreverse a precisar la frase.

Entonces Unamuno metió la mano en el cuello de su chaleco cerrado y la sacó empuñando un crucifijo, a tiempo que exclamaba:

—¿Lo dice usted por ésto? Y ante la afirmación silenciosa del pintor; con expresión indescriptible: —¡Este siempre va conmigo!

Otro caso y otro ejemplo: Buscando espacio y soledad para que me contara *sus cosas* (recuerdo que en aquella ocasión me relataba sus controversias con el profesorado de la universidad de que era rector), lo había llevado a la orilla del mar; a un rincón de la costa vasca. Como el asunto tratado no me interesaba del todo, él, que estaba de espaldas al mar, en el cual se perdía mi mirada, notó un momento que mi atención le abandonaba y, atribuyéndolo a algo que él no veía, se volvió a mirar. ¿Qué era lo que yo contemplaba? Vió que miraba al mar y me dijo con su energía habitual:

—Ahí tienes una cosa que no me dice nada. ¡El mar! Agua, agua y agua; siempre lo mismo. ¡Cuánto más interesante la tierra con sus montes y sus valles, sus bosques y sus torrentes!

—No digas éso, Miguel. ¿No has leído lo que dice Byron en su “Apóstrofe al Océano”?

“Los siglos han pasado sin dejar una arruga sobre su frente azul.

Con el mismo esplendor que en la primera aurora, despliega sus ondas ante nuestra vista...”¹.

—¡Hombre; eso sí —exclamó profundamente impresionado—. Es la idea

1

Time writes no wrinkles on thine azure brow
Such as creation's down beheld, thou rollest now

de lo eterno, de lo inmutable. ¿A ver, a ver? —sacó el sobre de una carta que llevaba en el bolsillo y copió en él el verso. Huelga decir que no se conformó con aquella frase suelta, única que yo recordaba; buscó el poema y penetró en sus honduras. Pero desde aquel día el Océano no fué para él agua, agua y agua.

Byron le había enseñado a ver el mar.

JUAN ARZADUN

SOBRE EL "QUIJOTE" DE MONTALVO

La América española echó adelante con la anarquía dentro, carcomiéndole la entraña. Hasta el poder absoluto fué anarquizador. Por eso los grandes constructores de nuestras repúblicas han buscado el ideal, no en la serie del absolutismo hispánico, sino en la serie liberal del pensamiento europeo. Así Bello y Sarmiento en el primer período de nuestra vida independiente; y, en el período de nuestra organización, Juan Montalvo, Justo Sierra, Manuel González Prada, Enrique José Varona, Eugenio María Hostos, José Martí...

De todos estos, Montalvo es caso aparte. Fué el polemista más iracundo, y sin embargo el más conservador; fué el romántico del gesto más apasionado, pero exaltó una marchita retórica; fué militante de la lucha política, y en sus adentros se sentía ausente de la realidad social.

Los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* —ahora reeditados con un preciso prólogo de Angel Rosenblat— es el libro que mejor revela esas fallas de inadaptado ¹.

ACTITUD ANTE LA LENGUA

Su evasión de América comenzó en el mismo instante de sospechar que el habla de Ecuador era innoble y por lo tanto él debía escribir con una lengua literaria artificial ².

¹ JUAN MONTALVO: *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable.* Prólogo de Angel Rosenblat. Editorial Americalee. Buenos Aires, 1944.

² En el número 95 de SUR he dado una rapidísima síntesis de la actitud de Montalvo ante el estilo. Alguna vez completaré aquellas notas.

Arisco, retraído, callado, despreciador, inepto para el diálogo, Montalvo no creía en el habla espontánea sino en una lengua con autoridad para uso de solitarios. Acataba la Academia, el Diccionario, la Gramática, a los preceptistas... Y por encima de todo, como norma suprema, acataba los ejemplos de los grandes autores del siglo de oro: "... pues advierto desde ahora que en hecho de lengua yo nada he inventado, y si algo hay nuevo en mi modo de decir, lo debo a la lectura de los maestros del siglo de oro de nuestra habla".

Veneraba aun las cenizas del ya ardido lenguaje poético. Las recogía en urnas; las volcaba luego a su prosa. Creía que la ceniza sirve de abono.

Y se metió por el ciscón de Cervantes. "Y tú, Cervantes —invoca en *El Buscapié*— a quien he tomado por guía, como Dante a Virgilio, para mi viaje por las oscuras regiones de la gran lengua de Castilla, echa sobre mí los ojos desde la eternidad, y animame" (p. 126).

Montalvo armó una especie de lengua con pedazos sueltos del estilo de Cervantes; y con ese juguete se animó. Se animó a continuar los episodios del *Quijote*.

MONTALVO Y EL "QUIJOTE"

No pudo —ni nadie podría— insertarse en el punto de mira del mismo Cervantes. Montalvo era un arqueólogo aficionado: desenterraba palabras y modismos pero no sabía recobrar el sentido original de tanta antigualla dispersa.

El lector coetáneo de *Don Quijote de la Mancha* tenía tan presentes las novelas de caballería que al leer la parodia de Cervantes confrontaba ambos mundos ideales, reconocía uno por uno los blancos de la farsa, cogía al vuelo la alusión a un episodio favorito y gozaba así de un placer que hoy sólo podemos sospechar: el placer de la burla enmascarada, del chisme, de la insinuación, donde está a la vista la realidad que el autor apunta. La actualidad que envolvía a Cervantes se nos ha evaporado para siempre. (¡Claro que, a cambio de ese despojo, hemos ganado un goce nuevo: el de la imparcialidad de las aventuras de un Don Quijote único, que no lo tuvieron los coetáneos de Cervantes!)

A Montalvo, como al lector común de hoy, ni le interesaban los libros de caballería ni le interesaba el *Quijote* como parodia. Y está muy bien. Pero tampoco parece que se interesaba lo bastante en el *Quijote* como pura fuente de

poesía; y de ese descuido le salieron todos los males de su imitación. Él atiende al “pensamiento de Cervantes”. Parte en dos a Quijote —el ridículo, el heroico— y se queda con la mitad que le sirve de símbolo: “el Don Quijote simbólico, esa encarnación sublime de la verdad y la virtud en forma de caricatura, este Don Quijote es de todos los tiempos y todos los pueblos, y bien venida será adonde llegue, alta y hermosa, esta persona moral” (pág. 24).

Así, Montalvo es el anti-Avellaneda.

Avellaneda le había copiado a Cervantes lo exterior: rasgos de los personajes, comicidad, lenguaje, aventuras... Pero él era un alma sin poesía, inclinada a lo chocarrero, sin amor a lo caballeresco. Montalvo también copia lo exterior y, también sin poesía, se especializa en una mitad; sólo que es la mitad ideal; el símbolo de virtud. Y sensibilizado de tal suerte para todo lo que sea valor filosófico en el *Quijote* llega Montalvo a revolverse contra el mismo Cervantes cuando, en la aventura de Quijote en Barcelona, falta a su visión ennobecedora. “Esta escena del *Quijote*, sin propiedad, porque no es caballeresca; sin decoro, porque las virtudes del héroe están escarnecidas; sin gracejo, por insulsa, es el tributo que los grandes escritores suelen pagar al mal gusto y el error” (pág. 91).

¡Lindo caso de sutileza crítica inspirada por puro amor a un personaje! Porque, en efecto, al describir a Quijote en Barcelona —“eclipse lamentable” según Montalvo— Cervantes debió de ceder a la tentación de aprovechar un cuento del italiano Sacchetti (siglo XIV) donde aparece un caballero en igual situación grotesca pero, naturalmente, sin el alma de Quijote¹.

CONTENIDO AMERICANO DE SUS “CAPÍTULOS”

En sus *Capítulos* Montalvo persiguió, pues, no sólo el aprendizaje de la lengua mediante el pastiche, sino nada menos que un fin ético. “He compuesto un curso de moral”, nos dice (pág. 46).

¿Moral para quién? ¿Acaso para un público de hispanoamericanos?

Él, al menos, lo dijo: “Si el libro llegare a caer por aventura en manos de algún culto español, queda advertido este europeo que hemos escrito un *Quijote* para la América española, y de ningún modo para España” (pág. 100).

¹ Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL: *Un aspecto en la elaboración del “Quijote”*.

¿De veras? Un balance del contenido americano de sus *Capítulos* revela más bien que no sólo se evadió Montalvo de la lengua de su tiempo (y de todas las implicaciones espirituales en el hablar), sino también de la misma realidad política.

Entre las muchas promesas incumplidas de *El Buscapié* —tratado que sirve de prólogo a los *Capítulos*— figura ésta de americanismo.

Montalvo pudo habernos presentado un Quijote en América y sacar partido de las nuevas circunstancias del caballero. ¿Por qué no? En América también hubo quijotes; y quizá el mismo Cervantes, el Quijote verdadero, se inspiró en su casi pariente Quesada, conquistador de Nueva Granada.

Pero dejemos la posibilidad del tema “Quijote en América”, puesto que no lo imaginó Montalvo; vamos a ver, de lo que sí se propuso él, qué elementos americanos cobraron vida artística.

“...las escenas de nuestra obrita... no son casos ficticios ni ocurrencias no avenidas; mas antes acontecimientos reales y positivos en su totalidad”; “las por nosotros referidas son historias pasadas a nuestra vista o de las cuales tenemos conocimiento” (pág. 97); “los personajes que en ellos hacen figura son todos reales y positivos, tomados de la naturaleza, bien así los en quienes concurren las virtudes, como esos bajos y feos que están brillando por el mal carácter o los vicios” (pág. 101).

Cierto es que la idea de estos *Capítulos* nació de unas antiguas páginas que él mismo había escrito “en tono cervantino” acerca de escenas lugareñas (ver pág. 99). Pero luego Montalvo expurgó su obra de referencias a América. La exhibición directa, desembozada, del tirano Ignacio Veintemilla en el Capítulo XLVI, pág. 440, es excepcional. Uno sospecha, en ciertas escenas, que tienen “clave”, que están hechas de anécdotas vivas. Pero esos tenues trozos nacionales no son más patentes que en cualquier otra novela, aunque sea utópica, pues a fin de cuentas la creación artística es revelación de las experiencias de un autor que vive en algún lado, y lo nacional se cuele sutilmente por ahí.

Por confidencias de Montalvo a un amigo se sabe que, años después de escritos, quitó a los *Capítulos* casi todas las trasposiciones de la política al arte. Lo que quedó es demasiado genérico para que aun los historiadores ecuatorianos puedan reconocer los personajes y episodios reales.

Una prueba de la exclusión deliberada de todo material político americano

aparece si comparamos el Capítulo LIX, "que trata de la última aventura que le sucedió a nuestro buen caballero Don Quijote", con la primera versión de la misma aventura tal como había aparecido en *El Cosmopolita*¹. Al principio fué una clara crítica a las malas costumbres del clero: Quijote, en su locura, confunde a los frailes con sarracenos que conspiran contra el cristianismo; las pelanduzcas se le antojan cautivas; Quijote se lleva consigo al fraile alcanzado por su lanza; lo presentará al Congreso "porque vean esos legisladores cuán sin eficacia son sus leyes y cuán a despecho de ellas y de las buenas costumbres andan relajados estos frailes". Y sigue el sermón sobre la inmoralidad de la clerigalla. Ese episodio de frailes y barragas, seis páginas en *El Cosmopolita*, se redujo a dos páginas en los *Capítulos*; y lo que perdió fué precisamente la intención política al servicio de la regeneración americana. Todo quedó atemperado.

¿Atemperado a qué?

Creo que a un público europeo con el que Montalvo soñaba secretamente.

MONTALVO NO SABÍA NARRAR

Así como se desentendió de la lengua popular del Ecuador, también se desentendió del público del Ecuador. Él ambicionaba una lengua literaria sin geografía; también un público lector sin geografía. Eliminaba localismos de su obra y se surtía del siglo de oro en un noble pero equivocado afán de universalidad.

Alcanzar la universalidad es cosa de suerte (una de las tantas casualidades de ese azar es el genio artístico). Y para tal lance Montalvo había comenzado con poca fortuna: tema ajeno, prosa de centón, desprecio a su público, intereses en el concepto y no en la imagen... Quijote y Sancho, en su calco, no pueden moverse por sí mismos: figurillas de terracota, inertes sobre un itinerario de cartón.

Los *Capítulos* no son sueltos, sino que describen una misma curva de acción en un período continuo. Y gracias a las frecuentes citas de Montalvo a los pasajes de Cervantes podría saberse dónde intercalar sus *Capítulos*. No me he puesto a la tarea, pero me parece que, por lo pronto, tendría que ser después de despedirse Quijote del duque (2da. Parte, Cap. LVII de Cervantes).

¹ JUAN MONTALVO: *El Cosmopolita*. Libro IV, T. II, pág. 19. Ed. Garnier, París.

Las alusiones de Quijote y Sancho (en el mundo de Montalvo) a las propias aventuras que realizaron antes (en el mundo de Cervantes) son como fístulas para sorberle la vida al vecino y vivir parasitariamente. A través de tantas apelaciones a nuestro recuerdo, la corriente de emoción del *Quijote* de Cervantes salta como de una arteria cortada y viene a bañar al hidalgo y al escudero en su rebajado avatar. Cuando no opera la evocación original, ambos andan aquí sin almas y a barquinazos; y eso mientras les dura la cuerda. La imitación en Montalvo está hecha de mecanismos, no de recreaciones.

Un ejemplo cualquiera. Sancho Panza no aparece en Montalvo tan simpático como en Cervantes. Es demasiado respondón. Se ve que no está fundido por ningún lado con el alma de su señor. Uno sospecha que en los *Capítulos* andan juntos nada más que porque juntos anduvieron antes, en el libro de Cervantes. Como Montalvo se puso a imitar tuvo que imitar también la trayectoria en pareja de cada aventura; pero bien se ve que de seguir libremente sus impulsos Sancho habría abandonado a Quijote a los primeros pasos. Permanecen juntos, pero no porque juntos estén en la fantasía de Montalvo, sino porque juntos nacieron en la fantasía de Cervantes. Montalvo copia lo exterior, la contigüidad de cuerpo y cuerpo.

Con todo ¡si Montalvo hubiera sabido narrar! No tuvo ni siquiera las virtualidades del novelista. Él fué, esencialmente, un autor de ensayos. En la marcha zigzagueante de sus "tratados" Montalvo se distraía repasando entre los dedos las piedras preciosas que levantaba del suelo y se demoraba en el discurso porque no iba a sitio fijo ni nadie lo esperaba en ninguna parte. No sentía, al escribirlos, la agilidad de un pensamiento que les diera tono, originalidad. Pero, eso sí, había dorados resplandores en la ampulosidad de su verba. ¿Narrar? ¡Ah, esto no lo sabía hacer! Contar cuentos es arte sencillo, de malicias bondadosas, de espontánea sociabilidad: y Montalvo estaba siempre engatillado por dentro, sin sonrisas. No sabía contar. Discursos, sí, todos los que se le pidieran.

Por eso el ensayista ahogó en los *Capítulos* al narrador. Exceso de razonamientos, exceso de palabras que sustituían razonamientos... El relato se le quebraba y desaparecía. Lo que quedó, vivo, caliente, fueron los fragmentos de ensayismo ajeno al ámbito de Don Quijote.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

CONTRA LA PARÁLISIS

La gente se sorprende de que el geómetra Juan Bolyai se bata en duelo. No veo nada de sorprendente: el paralogismo consiste en pensar que el señor Juan Bolyai se bate en duelo como geómetra, es decir, como si eso formase parte de su oficio. Nada más falso: se bate en duelo en tanto que oficial del ejército, o deportista, o sujeto adleriano.

Esta clase de mal entendidos tiene un origen casi gramatical. La idea de "cosa" —*res*— del realismo ingenuo engendró luego la más sofisticada idea de "sustancia" y de algo que permanece inalterable por debajo del flujo fenoménico. Por razones didácticas, pedagógicas, de confort social, el hombre se siente poco inclinado a cortar la realidad en pedazos, que después fija, clasifica, rotula y colecciona en grandes estantes; de modo tal que cuando preguntamos a un señor cuál es su *Weltanschauung* nos muestra, como respuesta, una especie de despensa o proveeduría.

Si este atentado se realiza contra una piedra y se la coloca en la estantería con el rótulo "Espato de Islandia", permanecemos más o menos corteses, porque, al final de cuentas, su permanencia es del orden de magnitud de las edades geológicas. Pero si, en cambio, toman un mar y le colocan el rótulo "Mediterráneo", ya el acontecimiento predispone al malhumor. El Mediterráneo en que alguien se baña en 1944 no es el mismo que el Mediterráneo en que esa misma persona se bañó en 1914, tal como lo garantiza Heráclito de Éfeso. Pero es tan grande esta proclividad que hasta los poetas (ya analizaré este sustantivo) se equivocan:

Stable trésor, temple simple à Minerve...

El problema es doblemente irritante porque no sólo nadie se baña dos veces en el mismo mar, sino que el mar no baña dos veces a nadie. Demostración: el Mediterráneo no puede bañar dos veces a Pedro por la sencilla razón de que no hay nada que pueda ser designado con el nombre propio "Pedro"; en el mejor de los casos esta palabra se refiere a lo que tiene algunas condiciones de "pedroso" (cf. RUSSELL, *An Outline of Philosophy*, XXIV). En verdad, es extraño que se considere a un ser humano como algo inalterable e idéntico

consigo mismo en el tiempo, a pesar de que crezca, se enferme, aprenda filosofía, se vuelva loco o pierda un brazo en la guerra.

En esta tendencia a encuadernar un código de señales entra el hecho de clasificar a los hombres en filósofos, poetas, sabios, alpinistas o picapedreros. Supongamos un alpinista, y hasta aceptemos que es el mejor alpinista del mundo; y ahora imaginémoslo en el momento en que se afeita. ¿Es, en este instante, el mejor alpinista del mundo? Sería caer en los más bochornosos extremos de la manía clasificatoria responder positivamente. Ni siquiera es admisible afirmar que es un alpinista común. En ese instante no es ni la décima parte de un alpinista. Para decirlo brutalmente y de una vez por todas: no es alpinista en absoluto.

Pensemos en Sócrates comiendo con su mujer. ¿Es filósofo en esa circunstancia? Me imagino que Bertrand Russell suele decir, candorosamente, como el realista ingenuo más transitable: "Me siento a la mesa", aniquilando su propio monismo neutro, que aconseja, para tales ocasiones: "Uno de los sucesos de una cierta serie, causalmente ligados en la forma que constituye la serie total que se llama *persona*, tiene ciertas relaciones espaciales con respecto a uno de otra serie de sucesos causalmente vinculados entre sí de una manera distinta y que tienen la configuración espacial de la especie denominada con la palabra *mesa*" (*Op. cit.*, XXIII). Contra esta frase se podrá decir lo que se quiera, pero hay que reconocer que es filosóficamente decente y que es una de las pocas que puede proferir en tales circunstancias un filósofo.

Según me parece, Richard von Schubert-Soldern se quejaba de que no hubiese en su universidad *otros* solipsistas como él, porque le parecía excelente e irrebatible la doctrina que afirma la existencia de un solo sujeto en el Universo. Es notorio que este señor, al menos en el instante de su queja, no podía ser calumniado con la designación de solipsista.

En resumen, creo que sería necesario abolir frases como "El gran poeta Baudelaire". Propongo sustituirlas por otras del siguiente tipo: "Lo baudelairiano, en los momentos en que asume estados poéticos grandiosos".

De este modo quedarían excluidas sus meras actividades ciudadanas de comer, vestirse, toser, estornudar, sufrir insomnios, afeitarse, sacar punta al lápiz, etcétera.

Sería indigno edificar con estos productos el sustantivo Poeta.

ERNESTO SABATO

Los Libros

L I T E R A T U R A . A R T E

MARGARET SMITH: *The Persian mystics: Attar* (John Murray, London, 1942). —

En Alemania se propende a juzgar la literatura clásica de los persas por el influjo de esa literatura en el ecuménico Goethe (cuya más notoria virtud fué la hospitalidad con que recibió *todos* los influjos); en Inglaterra, por las *Rubaiyat* de Fitzgerald, que tienen menos de versión literal que de rapsodia autónoma, aunque su pleno goce parece requerir de nosotros el recuerdo de Omar y el olvido, siquiera momentáneo, del traductor. En todas las naciones occidentales, el nombre de Hafiz, con su connotación de jardines, de mañanas, de ruisenores, de rosas y de lunas, es un sinónimo perfecto de la locución *poesía persa*. Emerson, hacia 1876, profetizó que no sería menos preclaro el nombre de Attar y tradujo la última escena de su *Coloquio de los pájaros*, según la versión alemana (Viena, 1818) de Hammer-Purgstall.

Farid al-Din Attar nació en el siglo doce de nuestra era, cerca de la ciudad de Nishapur, "patria de turquesas y espadas". El poeta Katibi, autor de la *Confluencia de los dos mares*, diría unos trescientos años después: "Como Attar, yo soy de los jardines de Nishapur, pero yo soy la espina de Nishapur, y él era la rosa". Attar peregrinó a la Meca; atravesó el Egipto, Siria, el Turquestán y el Norte del Indostán; a su vuelta, se consagró con fervor a la contemplación de Dios y a la composición literaria. Ha dejado ciento veinte mil dísticos; sus obras se titulan *Libro del ruisenore*, *Libro del consejo*, *Libro de los misterios*, *Libro del conocimiento divino*, *Memorias de los santos*, *El rey y la rosa*, *La declaración de las maravillas* y el extraño *Coloquio de los pájaros* (*Mantiq al-Tayr*). Lo mataron los soldados de Tule, hijo de Zingis Jan, cuando Nishapur fué expoliada.

A través de versiones fragmentarias, el argumento del *Mantiq al-Tayr* me parece muy superior a su laberíntica y lánguida ejecución. El remoto rey de los pájaros, el Simurg, deja caer en el centro de la China una pluma espléndida;

los pájaros resuelven buscarlo, hartos de su antigua anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Acometen la casi infinita aventura; superan siete valles, o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo; el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan; otros perecen. Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos. (También Plotino —*Enéadas*, V. 8, 4— declara una extensión paradisiaca del principio de identidad: *Todo, en el cielo inteligible, está en todas partes. Cualquiera cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol.*) El *Mantiq al-Tayr* ha sido vertido al francés por Garcin de Tassy; al inglés por Edward Fitzgerald; para este resumen he consultado la monografía de Margaret Smith y el tomo décimo de las 1001 Noches de Burton.

De las hagiografías que componen el *Tadhkirat al-Auliya* (*Memorias de los santos*) copio esta breve narración terapéutica: “Abú Husayn Nurí se enfermó; Yunayd le trajo rosas y fruta. Poco después, Yunayd se enfermó; Abú Husayn Nurí fué a verlo, acompañado por sus discípulos. *Que cada uno de vosotros, les dijo, tome sobre sí una porción del mal de Yunayd.* Los discípulos contestaron *Así lo haremos* y Yunayd se levantó sano y bueno. Entonces Abú Husayn Nurí le dijo: *Eso hubieras debido hacer conmigo, en lugar de traerme flores y fruta*”.

Los historiadores refieren que en los últimos años de su vida (que alcanzaron a ciento diez) Farid al-Din Abú Talib Muhámmad ben Ibrahim Attar renunció a todos los placeres del mundo, incluso la versificación.

JORGE LUIS BORGES

VICENTE BARBIERI: *Número impar* (Losada, Buenos Aires, 1943). —

Quisiera hablar a solas con Barbieri, comentar en voz baja con él su *Número Impar*, porque así como hay una poesía de intimidad en sus versos, debiera haber una crítica también de puertas adentro, a tono con su penumbra. Pero es el caso que los versos más íntimos, esos que apenas parecen escritos con lápiz,

se publican y se ponen al alcance de todas las manos porque su autor sabe que sólo llegarán a las que de veras los necesitan. Así mis apreciaciones, que saldrán al público, sólo van dirigidas a Barbieri, y a los compañeros que con él forman una difusa pero reconocible capilla.

Porque en evidente contraste con nuestra acerada realidad, la más reciente poesía ha vuelto a buscar refugio en la añoranza, procurando un consuelo contra la inclemencia del presente en la melancólica ingravidez del pasado. Ya son muchas las voces de esa fuga, pero pocos entre nuestros poetas jóvenes han alcanzado como Vicente Barbieri la maestría para tender esos puentes colgantes sobre el ayer, para socavar los túneles que dan a los prodigiosos ámbitos del recuerdo. La realidad, en Barbieri, vale como pretexto para la nostalgia, y por su posibilidad de desvanecimiento. Uno de sus más bellos poemas, titulado "Donde lo pisa el ganado", expresa la inacabable vocación de perecimiento de un enterrado. Hasta el sentimiento de patria suena en tono menor:

*La patria, calandria triste,
canta en mi pulso apagado.*

Un río le recuerda su infancia, y ha de ser el Salado, con sabor de llanto; un punto cardinal persiste en sus versos, el de sus pagos, y ha de ser el Oeste, por donde muere el día. Un parentesco se evidencia en ese afán disgregador y es el de Neruda. ¿Podrían reprochársele seriamente al crepúsculo sus penumbras? De ahí derivan esos poemas "velados" en el sentido fotográfico de la palabra, en que los contornos de las más bellas imágenes aparecen empañados por una tenue nebulosa que los recubre con la imprecisión del sueño. Pero del sueño ajeno e inaccesible, o del propio sueño lejano, tan inabordable como el otro. Y la verdadera poesía, si bien se mueve dentro de la fluctuante condición de lo onírico, debe ser el propio sueño, actual, del lector y del poeta, que deben compartirlo en la instantánea lucidez de la revelación. Y creo que Vicente Barbieri es de esos soñadores capaces de hacernos participar de sus internos deslumbramientos. Multitud de ejemplos de este libro podría aducir para ello: He aquí uno:

*Yo tengo inviernos, nítidos, lejanos,
inscriptos en la sangre, adolescentes.*

y otro:

*¡Qué tarde, corazón! Tan sólo el viento
me esperaba en la cita, junto al árbol.*

y este último:

*¡Qué quietos ojos en la noche grande,
sobre el bosque, en la luna, entre culebras,
casi al borde del grito, en los perfumes!*

Es lindo echarse a soñar, desperdigarse en imprecisos recuerdos que nos alejan cada vez más por el doble camino del símbolo y de la ausencia. Es lindo, pero peligroso, porque la poesía es ante todo medida. El Número es el verdadero padre de las musas. La medida de los versos, la cantidad de sílabas, la disposición de acentos, los ritmos internos de las estrofas, todo eso no es, en resumidas cuentas, sino figuración y símbolo, claro que prescindible, pero admonitorio de aquella otra Medida gozosamente inevitable para que la imagen poética se logre.

Y la añoranza, como tal añoranza, es decir como no superada experiencia, es de los más graves estorbos que la poesía encuentra a su paso. Es un elemento que la distrae y desvía de su objeto, que al tocar zonas a flor de alma, sensibilidades primarias a las que todos respondemos de inmediato, la convencen de haber llegado a su fin cuando aun no ha empezado su camino hacia él. La añoranza es siempre una economía de esfuerzo que aliviana su tensión, pero la poesía está reñida con ese tipo de prudencias.

No es que no se pueda cantar la propia infancia, hasta es probable que toda la poesía se reduzca a eso, pero, justamente, lo que la infancia tiene de jugoso es su ausencia de recuerdos, la incorruptible firmeza que el presente tiene para el niño, ser actual por excelencia, habituado al milagro ininterrumpido que supone toda cosa inesperada e inrecordada. La infancia es el tiempo poético, porque durante su transcurso las cosas surgen mágicamente, limpias de toda añoranza, y el poeta debe continuar siendo niño sólo en la medida en que tal condición suponga la prolongación de ese milagro.

Los poetas de fines del romanticismo llegaron a ahuyentar la poesía de sus versos, a fuerza de cargarlos de pasado, fuente de donde mana ininterrumpidamente el sentimentalismo. Los poetas modernos, al prescindir de la anécdota,

parecerían abdicar también del pasado donde ella se realiza, pero el sentimentalismo ya nos tiene probado que también él sabe pasarse sin ella y ascender hasta lo categórico para diluirlo en las espirales de su nada.

Hay en la poesía de Barbieri, y en especial en el libro que sirve de pretexto a estas reflexiones, un evidente contraste entre las palabras que lo forman y la expresión que de su empleo deriva.

Hay allí veranos, espadas, gavillas, bosques, vihuelas, ganado, Virgen, pan, héroes, perfiles, guirnaldas, relámpagos, fiebres, cedrones, piedras, simientes. Hay sales, ríos y tréboles. Voces profundas y sólidas, voces auténticas, porque eso está más allá de todo fingimiento, de toda picardía retórica. Son algo más que palabras: son Nombres de certidumbres. Barbieri es hombre de poco léxico, y eso en los poetas es casi siempre un mérito, porque forma parte de la contención, y porque revela un enamoramiento verdadero de los vocablos que emplea. Por algo se aquerencian las palabras en un estilo y no quieren luego abandonarlo. Aquellos a quienes se elogia como poseedores de un inmenso léxico, no suelen pasar de coleccionistas de sonidos.

Pero esas palabras que persisten en sus manos, y acendran su significación a cada nueva insistencia, parecen evaporarse luego en numerosas imágenes de niebla:

*Su historia es la del árbol
desdichado que crece
sin nombre en las arterias.*

Aquí, esas certidumbres autónomas del árbol, la historia, la desdicha, el nombre y las arterias, se abandonan a la evanescente imprecisión de un vagoroso símbolo. Claro que de tal modo se logra una atmósfera poética, librando a la desmesurada indecisión del ensueño las desligadas posibilidades expresivas. Pero es mil veces más feliz esta aparente limitación de las ambiciones del poeta, cuando él mismo dice:

*En cada voz el mundo se inaugura:
dejadme hablar así, reconociéndome.*

(Éste es usted, Barbieri: una voz para la inauguración del mundo y su propio reconocimiento, ¡dos aspectos de un solo milagro!)

En este libro, en cambio, la poesía emplea otro recurso para difumar el resplandor de su presencia, y es el abuso de las frases en vocativo, de las exclamaciones repetidas en todos los poemas:

Oh tierra suma, oh lucidez, oh templo.

Barbieri gusta completar el efecto de dilución dirigiendo sus invocaciones, no ya al sustantivo directamente, sino a un simple adjetivo, detrás del cual el nombre permanece tácito:

oh triste biografía, oh designado.

Y esto se me ocurre un grave error, porque el vocativo debe ser excepcional en el poema, ya que supone un aflojamiento de la tensión expresiva, un reconocimiento de derrota. Todo ¡oh! es un agujero, un vacío que la poesía no logró llenar. Porque la simple exclamación responde, o debería responder, a un movimiento emotivo incontrolado, es el gemido que se le escapa al poco ducho en la expresión de su mundo, cosa inconcebible en un poeta. La frase en vocativo es una sentimental manera de transferir el esfuerzo expresivo al lector, de encomendarle a él el poema para que se las arregle como pueda. La interjección es una forma de balbuceo frente a lo inefable, de ahí que abunde justificadamente en los rezos dirigidos a quien está más allá de las palabras, de ahí que sobre en los poemas, que deben ser todo lo más alejado posible del balbuceo: expresión eternizante de las cosas, lograda por el esfuerzo expresivo del poeta. Poeta es quien encuentra la palabra insustituible, no quien abandona su busca para reemplazarla por una interjección, que sólo es un vocablo en agraz, sin madurez expresiva, como que se aproxima al grito tanto como se aleja del pensamiento.

¿Por qué digo todo esto, yo, que siempre he insistido en que la crítica no debe consistir en reprocharle a la gente que sea como es? Pues precisamente por eso, porque creo que con ello le estoy diciendo a un gran poeta que abandone los elementos que se oponen al logro de su plenitud. Porque Barbieri me parece un clásico que se empeña en ser romántico, un hombre cuyas certidumbres valen infinitamente más que sus nieblas. Y eso que en este libro tales certidumbres ya comienzan a predominar, como si un viento promisor se preparara a despejar

sus celajes. Y espero su arribo a la meta donde se cumple el destino de cada hombre: la identificación consigo mismo. Digo mi fe con sus propias palabras:

*Ya lo escucho llegar: lento y seguro
junto al padre Salado, en los caminos,
y en el crecer de sombras y cardales.*

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

ANTONIO F. TARNASSI: *Persecución. Relatos policiales del lejano sur*, (Edición del autor, Buenos Aires, 1943). —

En circunstancias poco venturosas y con justificada prevención tomamos contacto con este libro. Deidades adversas parecían haberlo destinado a las redacciones periodísticas. Lo imaginamos en su medio natural, y propenso al habitual elogio apriorístico en que abundan los papeles públicos.

Persecución, segunda empresa narrativa de Tarnassi, ha merecido un prólogo entusiasta del escritor Marciano Iglesias, que nos informa sobre el ambiente donde fueron concertados estos breves relatos y sobre las audaces jornadas que su ahijado espiritual vivió en los territorios del sur.

Digamos, con el arduo propósito de traer verosimilitud a nuestro comentario, que excepción hecha del mencionado elogio preliminar y de unas páginas que le solicitó la revista "Corazón", la obra de Tarnassi no ha tenido acústica. Bastaron estos estímulos, sin embargo, para infundirle una jubilosa firmeza, para fortalecer su voluntad creadora y animarlo en su prosecución de la literatura.

Creemos que los pormenores y circunstancias que podamos acumular con el propósito de acercarlo a nuestros lectores no permitirán un más pronto esclarecimiento de su narrativa. Vana sería la tarea destinada a remontar sus vivencias para dilucidar sus libros. Pero la convicción de que estamos ante un autor ignorado justifica, en cierto modo, alguna referencia de orden personal, alguna momentánea identificación de la crítica con la reseña biográfica.

Tarnassi se dedica gustosamente a Kipling, pero no reside en esta preferencia

su mayor singularidad, sino en el ferviente interés que le inspiran Fernández Flores, Ricardo León y Jardiel Poncela. Según las noticias que tenemos, ha sido — *je frémis en le racontant*— policía de frontera en la Patagonia. En esos años abruptos y solitarios, como quien busca olvido en el juego, escribió *Presillas rojas*, el primero de sus libros. El mundo que le dieron le obligó a la violencia, y la inubicable fusilería del bandolerismo nómada le impidió pensar en la “muerte propia”.

Persiguió a los héroes incorregibles de las tierras australes y, en cierta ocasión fulgurante de armas, garantizado por un 44 y sin otro resguardo que la noche, penetró en una riesgosa pulpería donde algunos hombres se entretenían en los azares del naípe. Allí se desangró mientras la partida proseguía. En otra oportunidad animosa debió desarmar, en el interior de una iglesia, a un homicida contumaz que entró en ella con su cabalgadura, profanando de este modo la “sagrada casita”. No hubo efusión de sangre en esa catedral de adobe.

Suponemos que no es la vida romántica de Tarnassi un poderoso motivo de atracción para nuestros lectores y, por otra parte, no aspiramos a vincular el conjunto de experiencias casuales que suman una historia personal con ningún dominio de la creación literaria, (dominio donde el azar parece sufrir limitaciones), pero hemos adelantado, con voluntaria brevedad, algunas referencias sobre nuestro autor porque nos impulsó el estéril propósito de hacerlo evidente y real, y porque la hora es pródiga en excelentes ficciones y en delicadas fantasías.

Veamos lo que Tarnassi, lector inseguro y benévolo, ha consumado dentro del género narrativo. El subtítulo de *Persecución* anticipa *relatos policiales del lejano sur*, pero conviene destacar que casi todas sus páginas exhuman veraces experiencias y se incorporan los procedimientos inherentes al realismo literario. Ninguna expectativa, ningún planteo enigmático define el contenido de estas evocaciones realzadas por la muerte. Más que la ficción, prevalece en ellas la intensidad. Son policiales, no por su avenimiento al misterio, sino porque prodigan malhechores y porque un empeñoso representante de la autoridad —de ningún modo un especulativo *detective*— persiste a través de sus múltiples situaciones y peripecias.

Tanto en la narración titulada “Odio”, donde una muchacha incoherente y enferma es convertida por su amo, que le enseña el manejo de las armas con aparente voluntad de juego, en ejecutora de un crimen, cuya víctima suplementaria

es él mismo, como en "Desquite", cuento pródigo en felices momentos dramáticos, Tarnassi se revela un creador siempre abandonado a la originalidad y el acierto.

Pese a las excelencias enumeradas, creemos que donde su poder inventivo se muestra con más elevado esplendor es precisamente en la única narración de su libro que se aparta del mundo externo y del funcionalismo policial. De modo sumario, intentaremos exponer su valioso argumento.

Con un cansancio fortalecido por la soledad y las montañas, un bandolero que acaba de matar a un adolescente, cuyo último grito lo persigue, se aleja en busca de su refugio, situado detrás de los valles y de las rocas. El anochecer entristece las distancias y de los valles profundos suben rumores indefinibles. El homicida recuerda el rostro del muerto. En la mirada desafiante del muchacho, que se dispuso a defender su hacienda y su vida, le pareció entrever algo conocido, familiar. Ya la noche lo encierra, y comprende que no puede llegar hasta su remoto albergue. Busca un sitio para descansar; elige un hospitalario y enorme pino que vuelve hacia la tierra los extremos de sus ramas. Bajo su tupido amparo desensilla y se entrega al sueño. Sólo duerme unos minutos: su jornada de sangre y la voz angustiosa de una mujer que pronunció el nombre del muchacho cuando éste era ultimado, lo mantienen insomne. Ese nombre era también el de un baqueano a quien había matado años atrás, y cuyo hijo lo esperaba en el valle apacible.

Transcribimos los párrafos decisivos de la última parte:

"Amodorrado por la fatiga, estaba a punto de dejarse ganar por el sueño, cuando sintió estremecerse el fuste en el cual se apoyaba. Pensó, sin abrir los ojos, en un posible golpe de viento, y de pronto, sin saber por qué, se halló de pie, aferrando el mango de su cuchillo, atento y prevenido. Escuchó. Ni la más leve brisa corría por el abra.

Un pensamiento pasó por su mente y lo hizo retroceder, avizorando hacia la copa. Tal vez, aunque raro en la zona, algún puma hallábase encaramado en lo alto, a la espera de la confiada presa. Pero no; él hubiese notado el más mínimo movimiento en el ramaje y éste no se movía, se dijo, y su inquietud aumentó. Continuó su indagación, y aunque la falta de luz hízole dificultosa la tarea, insistió, rodeando lenta y cuidadosamente el árbol.

Tranquilizábalo ya el silencio, cuando un brusco trepidar agitó al monarca del valle. Una angustia infinita le erizó el cabello. Los sacudones no venían

de lo alto; parecían surgir de lo más hondo de la raigambre y subir a lo largo del árbol para perderse entre la frondosa ramada.

Había reconocido el lugar y recordaba. Y en el pánico [dice más adelante] encontró fuerzas e irguióse como animal acosado en busca de la huída salvadora. Pero no osó moverse, lleno de miedo. El coloso se remecía como sacudido por una furiosa tempestad, más impresionante aún por la absoluta carencia de ruido. De pronto... parecióle que una de las enormes ramas doblábase lenta, despaciosamente hacia él, con ondulantes contracciones.

Aullando de pavor emprendió la huída, pero no logró avanzar mucho. Algo duro, inanimado, rodeó su cuerpo. Y luego otro y otro y cien tentáculos más lo aprisionaron y comenzaron a llevarlo, pausada e inexorablemente, contra el tronco que seguía trepidando. Vesánicamente luchó por desprenderse de su enemigo y cuchillo en mano tajeó como un loco los verdes lazos de muerte. Y de su garganta brotaron alaridos que llenaron el valle y los montes, y que luego se apagaron..."

Esta admirable página de Tarnassi, en que se hermanan la fantasía y el vigor, descuella en su libro con diferenciada esplendidez. Su capacidad creadora es superior a sus medios expresivos, pero este reparo de orden formal nada tiene de grave, ya que el buen gusto —suma de convenciones heterodoxas que son el "color local" de un círculo o de una persona— es siempre accesible.

Como ha podido verse, su magnífica realización está justificada por un cúmulo de causas preparatorias. El homicidio, el ambiente y la hora, el estar enterrada otra víctima en ese lugar y el hecho de haber muerto ese día el problemático hijo del árbol vengativo: todo concurre a una lúcida y emocionante finalidad.

La literatura ha elevado árboles viajeros o peregrinos, árboles que aniquilan pequeños animales y ramajes que sufren y vierten sangre. El pacífico mundo arbóreo ha sido humanizado por Chesterton, Maeterlinck, Kipling, Rice Burroughs, etc. Ninguno de ellos dió con el hermoso y original argumento de nuestro autor, evidentemente digno de mayor audiencia.

CARLOS MASTRONARDI

JULIO E. PAYRÓ: *Henri Rousseau* (Poseidón, Buenos Aires, 1944). —

No, si los ángeles pintaran no lo harían como el Beato Fray Angélico, sino como el santo aduanero Rousseau, porque en Fray Angélico la pintura equivale al rezo, torpe tanteo que la naturaleza angélica no necesita. Los ángeles no rezan porque les basta la contemplación para anegarse en la gloria total del Espíritu, y Henri Rousseau supo emplear como nadie sus ojos en contemplar y sus extraordinarias dotes de pintor en comunicarnos lo que le había sido revelado. Si en alguien se han cumplido cabalmente las palabras evangélicas: “Bienaventurados los mansos: porque ellos recibirán la tierra por heredad”, en él ha sido. Porque recibió por heredad la tierra, supo valorarla en cada brizna de hierba y en cada hoja de árbol, en cada animalito. Y fué su mansedumbre, cabalmente, la que hizo posible el milagro: su mansedumbre de eterno niño desprovisto de toda malicia; esa malicia con apariencias de mística y con probable fondo demoníaco que le hacía ver a Novalis en cada cosa un símbolo, como si el mundo hubiera que entenderlo, o sobreentenderlo leyendo sólo las interlíneas. Henri Rousseau, con su simplicidad de espíritu, toma la realidad “al pie de la letra”: para él no es símbolo, ni inicial de un mensaje cifrado: es el lenguaje divino dirigido directamente a los simples y cuya comprensión sólo requiere una actitud: la humildad.

¿Pintor de lo onírico? No, pintor del Desvelo. Pese a que dos de sus más hermosos y representativos cuadros se llamen *El sueño* y *La gitana dormida*, hay allí como un preanuncio de las palabras de Macedonio: “No toda es Vigilia la de los ojos abiertos”, acaso en otra versión: “No todo es Sueño el de los ojos cerrados”. O dicho de otra manera: no existe, para la simplicidad de un espíritu de la calidad del de Henri Rousseau, oposición declarada entre desvelo y sueño, porque el primero cabe con toda su lucidez dentro del segundo. Como Dios hizo los cielos y la tierra, hizo los Sueños y la Vigilia, y para la lucidez de quien es capaz de hallar en cada visión un deslumbramiento, hay tanta certidumbre inequívoca en los unos como en la otra. Hablar de pintura onírica en el sentido que le dieron los “surrealistas” a la torcida representación de sus íncubos y súcubos, me parece inadecuado para referirnos a las magníficas profesiones de fe en la certidumbre de la realidad que hay en los cuadros de este pintor único entre los de su raza. Julio E. Payró nos dice al comienzo de su monografía: “Bien lo

caracterizó el pintor Robert Delaunay, compañero de sus últimos años, al exaltarlo como representante del genio popular francés, como síntesis viviente de una multitud anónima de sencillos artistas cuyo fresco candor ingenioso, cuyo gusto espontáneo y original se vienen volcando desde hace siglos en letreros y vidrieras, decoración de comercios y tabernas aldeanas, barracones de feria, piezas de vajilla campesina e imaginería de vivos colores". Algo hay de fundamentalmente cierto en estas palabras definidoras, y ello consiste en que Rousseau, al igual que esos anónimos maestros con quienes se le compara, suple las mañas y triquiñuelas de las fórmulas escolásticas con la ingenuidad de su imaginación puesta al servicio de una sinceridad expresiva. En los pintores cultos existen, al lado de los propios hallazgos expresivos derivados casi siempre de un "conocimiento", de una refinada depuración racional de sus naturales impulsos, una serie de inevitables recursos mecanizados e inconscientes, e inexpressivos de por sí, pero que son justamente, aquellos que los ligan y ubican dentro de una historia del arte. Toda esa serie de previsibles e —insisto en la palabra— inevitables resortes, son los que hacen de ellos pintores "cultos", lo que les impide ser "primitivos". En el primitivo, el arte se da al estado naciente, y la técnica no actúa como causa, sino como efecto: de ahí que predomine en sus obras el elemento expresivo sobre el conceptual. Desde ese punto de vista, el aduanero Rousseau es un primitivo y pudiera ser un representante del "fresco candor ingenioso" del genio popular francés. Pero hay algo que lo diferencia fundamentalmente de ellos que pintan siempre como niños, y el mismo Payró nos lo va a señalar unas páginas más adelante: "El Aduanero pintaba como un niño que tuviera —lo que casi ningún niño tiene— un sentido certero del equilibrio de las masas, del ritmo de las formas, de la armonía de los colores vivos". Justamente ahí reside una diferencia sustancial: ese extraordinario sentido del equilibrio de las masas, del ritmo de las formas y de la armonía de los colores, yo no diría vivos sino vivientes, abre una insalvable distancia entre quien posee tan cardinales virtudes plásticas cuya posesión es infinitamente más preciosa para expresarse que las técnicas más refinadas, y aquellos cuya ingenuidad está desamparada de tan inmensa gracia.

El Aduanero es un primitivo en cuanto a su actitud frente a la realidad, pero no en cuanto disponía de ella dentro de los límites de su tela. Por eso no llego a comprender estas otras palabras, puestas a continuación de las que acabo de citar: "Unido a la observación que le permitía caracterizar tan precisamente

los objetos en que se inspiraba, *poseía el supremo don infantil de desprenderse de la realidad estrecha*". (Soy yo quien subrayo). ¿No hay una contradicción en estas palabras? ¿Qué significa, aplicada a la visión de un niño o a la de Henri Rousseau, esa calificación de "realidad estrecha"? La realidad puede parecer angosta a quien se queda a medio camino para juzgarla; no a quien penetra en sus intimidades ni a quien se pone frente a ella con limpidez de ánimo. Para el sabio y para el niño, la realidad no sólo no es estrecha, sino que se les aparece como inconmensurable. Y justamente lo extraordinario en este pintor, que era simultáneamente un sabio y un niño, y para quien la realidad resultaba por ello doblemente inconmensurable, es su capacidad de observación —y de aprehensión— "que le permitía caracterizar tan precisamente los objetos". Lo que no es, desde luego, una manera de desprenderse de la realidad ni de hallarla estrecha.

El relieve que la realidad adquiere en el perfil de sus trazos, cuya concisión parece justamente determinada por la necesidad de apresar con solidez lo inalcanzable, —véase, como ejemplo, "La encantadora de serpientes"— nos muestra una desnudez esencial y mágica, pero de una magia manifiesta, que se vale no de símbolos recónditos sino de la potencia expresiva y actuante de que están hechas las cosas. Y aquí sería del caso citar otra vez a Macedonio (con quien acaso tenga más de un parentesco espiritual Henri Rousseau), porque como él ha descubierto que "La realidad trabaja en abierto misterio".

Las anécdotas que Julio E. Payró nos relata en su interesante monografía nos muestra la crueldad inevitable del medio que rodeó a este genio de la humildad, hasta por parte de aquellos que se decían sus amigos. Acaso no fuera todo incomprensión, ni mucho menos envidia, sino una torpe necesidad del asombro, como la que llevó al apóstol a introducir sus dedos en la llaga del Maestro resucitado. Y no creo, tampoco, que lastimaran el espíritu angélico de Henri Rousseau, para quien todas esas burdas bromas no tenían la consistencia de realidad que sus autores trataban de conferirles. Henri Rousseau se movía entre las Cosas, entre lo elemental, que es desnudez en la propia manifestación de su esencia, y la fijaba en el prodigio de eternidad cuya contemplación está reservada a quien como él renunció al orgullo del espíritu, para que resultara cumplida en su obra otra de las menos comprendidas de las bienaventuranzas: Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

ESTE CIENTO DIECINUEVE NÚMERO DE "SUR"
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA PRIMERO
DE SEPTIEMBRE DE MIL NOVECIE-
TOS CUARENTA Y CUATRO EN LA
I M P R E N T A L Ó P E Z,
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
R E P. A R G E N T I N A.