

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

NOVIEMBRE DE 1944

AÑO XIV

BUENOS AIRES

STAR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTOR M. GARCIA

1917

NOVIEMBRE DE 1917

NUMERO 11

S U M A R I O

R A F A E L A L B E R T I
DOS POEMAS

J O S É F E R R A T E R M O R A
*NIETZSCHE Y EL PROBLEMA DE LA
EXPRESIÓN FILOSÓFICA*

N I C O L Á S N A B O K O F F
EL CASO DE DMITRI SHOSTAKOVITCH

F E R N Á N D E Z M O R E N O
SONETOS

M I K A E T C H E B E H E R E
EL GUERRILLERO NIÑO

C R Ó N I C A

J E A N P A U L H A N
*ESCRITORES PRESOS EN PARÍS
OCUPADO*

N O T A S

Enrique Anderson Imbert: Clásicos ☆ *Ernesto Sábato: Sobre el sentido común* ☆ *LOS LIBROS* ☆ *James George Frazer: "La Rama Dorada", por Francisco Ayala* ☆ *Macedonio Fernández: "Papeles de Recienvenido", por Eduardo González Lanuza* ☆ *Marcel Schwob: "Vidas imaginarias", por Juan Gil-Albert* ☆ *MÚSICA* ☆ *Alberto E. Ginastera: Los conciertos de la Asociación Filarmónica* ☆ *Segundo centenario de Jovellanos* ☆ *LIBROS RECIBIDOS EN EL MES.*

S U M M A R Y

CHAPTER I

THE STATE OF THE

REPUBLIC

IN THE YEAR

1800

BY

JOHN

ADAMS

OF

THE

CONGRESS

OF

THE

D O S P O E M A S

1

ALEGORÍA DE LA PRIMAVERA

(Veronés)

Si los ríos, Amor, Gracia fuerte, anchurosa,
de dilatadas ansias y caderas;
si los ríos, los jóvenes, más anhelados ríos
se alzarán, se doblarán,
un amanecer largo, y sólo fueran hombros,
pechos altos, abiertos y muslos extendidos...
Si pudiera tocarlos,
Amor, Gracia opulenta,
resbalarlos, dormidas las manos por su espalda...
¡Oh, navegar, andar, perderse ahora,
Amor, redonda Gracia, por esa piel que ondea,
trasluciendo el impulso de la sangre,
por su torso en declive,
por sus brazos sin fin
en la ardiente mañana poderosa!

Los aires y las flores, como Amores desnudos,
 encendidos, veloces por la orilla;
 los ropajes, rizados, temblorosos,
 colgados de las ramas,
 y las sobredoradas palomas de los arcos,
 hacia las balaustradas donde el cielo.
 vuelca palmas de luz entre murmullos
 de ángeles anidados en las nubes.
 ¡Ven tú, Amor, ancho Amor, ansioso río!
 ¡Ven tú, dura, infinita,
 clara columna, Gracia corpulenta,
 ven a jugar conmigo,
 ven ya a gritar, luchar, morir conmigo,
 en la despeinadora,
 naciente y plena luna saludable!

2

SONETO CORPORAL

Por allí, hondo, una humedad ardiente;
 blando, un calor oscuro el que allí hervía;
 sofocado anhelar el que se hundía,
 doblándose y muriendo largamente.

Labios en labios que no ataca diente;
lengua en garganta que no corta, umbría;
áspero alrededor, fiera porfía
por morder lo imposible de la fuente.

Fiera porfía, ya que ni a la hembra
más hembra ni al varón más varón dieron
otra cumbre que ser sembrado y siembra,

pues lo demás, ¡oh cuerpos desvelados!,
son fulgores que al alba se perdieron
en un súbito arder desesperados.

RAFAEL ALBERTI

NIETZSCHE Y EL PROBLEMA DE LA EXPRESIÓN FILOSÓFICA

Al acercarnos a una filosofía como la de Nietzsche, lo primero que advertimos es la singular forma en que nos es presentada. Su apartamiento de la tradición filosófica, especialmente de la tradición filosófica que había triunfado en las Universidades europeas en los últimos cien años, es de tal manera obvia, que la primera reacción del filósofo profesional es negar al pensamiento de Nietzsche el carácter de una filosofía. Y claro está que una tal negación no deja en cierto modo de ser justificada. Pues Nietzsche representa acaso la primera clara conciencia de que existe en el mundo, tras haberse rizado el rizo de la evolución filosófica, la posibilidad de un pensamiento que no corresponde estrictamente al habitual en la filosofía. Como él mismo queda deslumbrado al descubrirlo, no ha de sorprender que lo único que se le ocurra para dar cuenta de él a sus semejantes sea transformar el curso sosegado del razonamiento por el párrafo nervioso, por el concentrado aforismo, por el gri'o pelado. Se dirá que esto había ocurrido también antes y que no se necesitaba llegar a Nietzsche para descubrir el Mediterráneo. Friedrich Schlegel declaraba paladinamente que "los fragmentos son la verdadera forma de la filosofía universal"¹. Y los moralistas franceses gustaban de esa forma de expresión nerviosa que habían logrado domar maravillosamente. Pero ni Friedrich Schlegel ni los moralistas franceses hacían o pretendían hacer filosofía, por lo menos

¹ Cfr. EGON FRIEDEL, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, 1931, t. II, p. 483.

en el sentido más riguroso y formal de este vocablo. Tejían a lo sumo, en torno a la vida humana sobre todo, prodigiosos pensamientos filosóficos. En cambio, la filosofía de Nietzsche, que en cierto modo no era filosofía, era también en cierto modo la manifestación de una de las más poderosas filosofías de los últimos tiempos. ¿Qué ocurría, pues, en el pensamiento de Nietzsche que pudiera ser considerado a la vez como una filosofía y como la negación de ella? ¿Qué clase de pensamiento era ése que, siendo de verdad pensamiento filosófico, hacía todo lo posible para no parecerlo?

Una respuesta adecuada a este interrogante implicaría dos cosas que ni aquí ni en parte alguna son aún posibles: en primer lugar, la comprensión a fondo de una filosofía que, como la de Nietzsche, nos es todavía inmadura y seguirá siéndolo mientras la vida humana no haya penetrado por los territorios que nos señaló con estremecido gesto; en segundo término, una dilucidación de lo que es la filosofía misma y, por lo tanto, una abismal exploración de esa forma de existencia humana que emergió con el advenimiento de la filosofía. Pero aun descartando la posibilidad de adentrarse en tan pavorosas cuestiones, la forma en que el pensamiento de Nietzsche nos es presentado nos fuerza a una meditación en que la filosofía, la expresión y la vida humana se hallan inevitablemente implicadas. Pues el problema que comienza por plantearnos Nietzsche al desarrollar sus pensamientos en la singular forma en que los desarrolla, es el problema, aparentemen'te inofensivo, pero bien inquietante por cierto, de si es posible una filosofía que no se presente bajo la forma del sistema.

Apresurémonos, para evitar malas interpretaciones, a declarar lo siguiente: toda filosofía, por el mero hecho de ser filosofía, y aun por el simple motivo de ser de algún modo pensamiento, tiene que asumir cierto perfil sistemático. El pensamiento humano surge en aquel instante en que el hombre se pregunta por lo que son *en última instancia* las cosas que le rodean y los hombres con quienes convive, y en éste *en última instancia* se encuentra, como me he permitido afirmar en otra

ocasión, uno de los secretos más recónditos de nuestra vida y tal vez el secreto último y decisivo del hombre de Occidente. Si un tal preguntar se hace, pues, siempre "en última instancia", nada tendrá de extraño que la respuesta sea en buena parte "sistemática": sólo la articulación de los pensamientos, correspondientes a la articulación de las cosas, constituirá una adecuada respuesta a tal pregunta. Para que el pensamiento no fuera, en el aspecto mencionado, sistemático, requeriríase que la pregunta acerca de lo que son en última instancia las cosas o los hombres fuera eliminada o, por lo menos, suspendida: entonces surgiría una forma de pensar que no se ocuparía de las esencias, sino que se limitaría a perseguir los perfiles de las existencias, ni siquiera afanándose en averiguar cuáles son aquellas existencias que resultan, por así decirlo, esenciales. En este sentido puede decirse que todo pensamiento y toda filosofía son, por su misma naturaleza, sistemáticos, porque sólo en el sistema de los pensamientos y en la articulación de las cosas podrá hallarse la verdad última de ellos.

Al hablar de filosofía o de pensamiento sistemáticos aludimos, por consiguiente, a otra especie de sistema menos radical, pero no menos tenaz que el anterior, a ese sistema que ha constituido no tanto la entraña misma del pensamiento filosófico como la expresión y la envoltura de la filosofía. Se dirá que a una entraña sistemática debe corresponder siempre una envoltura sistemática. Así ocurre, en efecto, siempre que entendamos por sistema ese inevitable religarse de unos pensamientos con otros en virtud de haberse preguntado por lo que es la realidad en última instancia. Pero la auténtica envoltura sistemática no se limita a hacer patente semejante articulación del pensar; quiere, además, articular de tal suerte las cosas, que no haya sólo varias realidades que puedan serlo en última instancia, sino que haya una sola realidad que en última instancia sea. En otros términos: mientras la radical envoltura sistemática acaba por despojar de autonomía a las cosas, por hacerlas dependientes y precarias, la envoltura que sólo es sistemática por la misma naturaleza del pensar y del preguntar antedicho, no niega tal

autonomía, antes bien se esfuerza por todos los medios en destacarla. Así se originan dos direcciones divergentes en la filosofía —direcciones que llamaría monista y pluralista si no fuera porque estos vocablos resultan insuficientes para caracterizar la forma última en que entiendo ese buscar lo que es en última instancia, o ese inquirir lo que en última instancia es cada una de las cosas.

Reconozcamos, pues, que hay en el sistema algo inevitable y que en cierta manera todo lo que en el pensamiento no es sistema es meramente residuo o pulverización del mismo. De esta suerte armados, advertiremos entonces la inanidad del sistema tradicional o, mejor dicho, la posibilidad de que tal sistema sea superado. Durante mucho tiempo, el sistema en el sentido total —como forma de pensamiento y como envoltura de este pensamiento— ha triunfado en la filosofía. De ello se ha deducido sin más que sólo la expresión sistemática era realmente filosófica. Como en tantos otros puntos, ha sido Hegel quien ha llevado a madurez esta idea y este sentimiento. La forma dialéctica del pensar, la reducción de la realidad a la articulación de la realidad, no es tanto una especial preferencia que manifieste Hegel como el resultado de un largo y espléndido período de la tradición filosófica. En Hegel madura la idea de la filosofía como dialéctica, porque la filosofía de Hegel es en cierto modo la culminación del movimiento dialéctico de la filosofía misma. Hegel fué así quien con el mayor rigor y aun con el máximo frenesí llevó la idea de sistema a sus últimas consecuencias. Y en un párrafo particularmente fascinante, en uno de esos párrafos en que, tras una aparente torpeza expresiva, se trasluce una insuperable capacidad de expresión de lo inexpresable, ha dicho Hegel lo siguiente: “La verdadera figura dentro de la cual existe la verdad no puede ser sino el sistema científico de esta verdad. Colaborar en semejante tarea, aproximar la filosofía a la forma de la ciencia —hasta que, logrado tal fin, pueda sustituir su nombre de *amor al saber* por el de *saber efectivo*—: he aquí lo que me he propuesto. La necesidad interna de que el saber llegue a ser ciencia reside en su naturaleza, y la explicación ade-

cuada de este punto constituye una unidad con la presentación de la filosofía misma”¹.

La cita de estos párrafos de Hegel —párrafos apasionantes para todo el que sepa hallar la pasión en algo más que en los gestos patéticos— parece situarnos en un territorio exactamente antípoda al que constituía la patria intelectual de Nietzsche. Y, sin embargo, estos párrafos nos confirman lo que precisamente estábamos buscando cuando nos colocábamos frente a Nietzsche, perplejos ante su forma de expresión desusada: el hecho de que un pensamiento filosófico se halle íntimamente vinculado con la forma en que se expresa, el hecho de que exista una especie de misteriosa armonía entre cada una de las filosofías y cada una de las maneras con que se ha expresado, y el hecho también de que haya habido alguna infidelidad transitoria de la filosofía y de su expresión a esa armonía misteriosa. Si Nietzsche se decide a emplear para algo que no tenemos más remedio de calificar de filosofía una forma de expresión que no coincide con las usuales más que en aquellos momentos en que, propiamente hablando, no se hace filosofía, ello quiere decir que hay, tras el contenido concreto de su filosofar, algo que se encuentra más allá de la filosofía tradicional, algo que precisamente la época actual está buscando, lo que Ortega y Gasset ha llamado, de aquella su desenfadada manera con que inútilmente pretende ocultar el incomparable rigor de su pensamiento, “una filosofía que entrevé el fin o término de sí misma y preforma ensayos de reacción humana que la sustituirán”².

Por ello yo me permito disentir un poco de quien en otros respectos rendidamente acato: de Henri Bergson y de su doctrina de la expresión filosófica. Bergson supone, en efecto, que, constituyendo la intuición filosófica la verdadera entraña de la filosofía, la forma de expresión le será en cierto modo accidental y adventicia. La intuición filosófica es en tal caso como el aire sutil que recoge al paso los materiales más di-

¹ *Phänomenologia des Geistes*, Vorwort, 1.

² JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Apuntes sobre el pensamiento. Su teurgia y su demiurgia* (Logos, Buenos Aires, Año I, N° 1, pág. 31).

versos; como un hálito que se infunde en los más distintos seres; como un soplo que se hace grávido de las realidades que acaricia. Pero si este aire, este hálito, este soplo representan lo que de la filosofía queda cuando es reducida a puro nervio, todo lo que no sea aire, hálito o soplo podrá adoptar los más variados perfiles sin que afecte para nada a la última calidad y estructura de la entraña. Lo único decisivo será esa intuición —una intuición que podrá, por así decirlo, arrebuajarse con las más diversas galas. Y claro está que hay en esta visión de la distancia entre la intuición y el esfuerzo para expresarla la comprobación del hecho, tantas veces advertido por el filósofo, de que debe recorrer un largo camino antes de poder acercarse ni siquiera a los umbrales de su intuición filosófica. Pero este largo camino no es tan azaroso como Bergson supone. Bergson niega su carácter específico a la forma de expresión de un originario intuir por la misma razón por la cual le niega a la historia categoría ontológica, porque —y permítaseme enunciar aquí simplemente una cuestión que hace tiempo me alucina—, no obstante su aparente adhesión inquebrantable al mundo de la conciencia, siempre siente cierto inextinguible anhelo hacia aquel otro enigmático mundo del alma... Pero el hecho es que, por grande que sea la distancia entre intuición y expresión, llega un momento por lo menos en que ha de quedar abolida. Entonces ocurre todo lo contrario: en vez de rozar como un hálito las más diversas realidades y de envolverse, irreconocible, en su ropaje, la intuición tiene que escoger entre ciertos materiales. Mejor aún: en vez de limitarse a elegir entre materiales posibles y edificar con ellos una compleja arquitectura, extrae de sí misma, al modo de la araña baconiana, pero esta vez con resultado fecundo, los materiales que necesita. La expresión no le es entonces accidental a la intuición y al pensamiento filosófico, sino a la inversa: sólo porque el filósofo ha adoptado un tipo de filosofía tiene que recurrir a cierto tipo de expresión para manifestarla. Y aun sólo porque se expresa al filosofar de una cierta manera, queda por ello decisivamente determinada la forma misma del filosofar.

La cuestión de la forma de expresión que nos planteaba el pensamiento de Nietzsche es, pues, efectivamente, una cuestión que arrastra consigo el problema de la filosofía misma y de la vida que tiene o, si se quiere, que es tal filosofía. No le es, repito, cuestión accidental a la filosofía, sino al contrario: es acaso uno de los caminos que más directa y desembarazadamente conducen a la entraña de ella. Cuando Unamuno nos dice que toda filosofía es, en el fondo, filología, acierta, siempre que ello se entienda de un modo más radical aún a como lo entendía el propio Unamuno, es decir, no como la derivación de un pensamiento, de la significación, últimamente poética y creadora, de la palabra, sino como la vinculación indisoluble de un pensar filosófico o de cualquier otra índole a la forma en que se expresa, vinculación tan íntima que a veces no puede ni siquiera decirse que existe vínculo, porque lo que hallamos es más bien un pensar que surge como la expresión de sí mismo o, si se quiere, como aquella expresión que no puede ser sino expresión de un pensamiento y, por lo tanto, el pensamiento mismo en su esencia. Por esta vinculación del pensamiento con la expresión y de la filosofía con la forma de la filosofía, es el problema de la expresión filosófica previo a una cuestión filológica o de filosofía del lenguaje. Es una cuestión descarnadamente filosófica y en ciertos instantes la cuestión de la filosofía misma.

Entendidas así las cosas, ya nos será posible decir algo con algún sentido acerca de ciertos muy debatidos problemas: por ejemplo, acerca de la dificultad o facilidad del ejercicio filosófico, o de la profundidad y superficie de una filosofía. Este problema presenta, por lo pronto, un perfil tajante: se trata de decidir si la filosofía es una actividad que incumbe exclusivamente al filósofo profesional o si, por el contrario, debe ser el patrimonio de todos los hombres, por lo menos en tanto que viven dentro de una tradición que se inició en buena parte con el descubrimiento y, podría decirse, con la invención de la filosofía. En el primer caso, parece natural que el filosofar sea un arduo ejercicio, erizado de términos técnicos, de problemas pavorosos e insondables, de patéti-

cas cuestiones ante las cuales toda filosofía tiene que ser en último término una mistagogía. En el segundo, en cambio, el filosofar vendría a ser un común y mostrenco pensar sobre “problemas importantes”, sobre “cuestiones vitales”. Si en aquel primer caso la filosofía se reduciría a una “filosofía escolástica”, en el segundo equivaldría a una “filosofía de la vida”. La filosofía oscilaría perpetuamente, sin acabar nunca de decidirse, entre el *Schulbegriff* y el *Weltbegriff* de que Kant, al hablarnos, quería justamente protegernos. Y así ocurre, en efecto, en gran parte: por la índole misma de su origen, por la última contextura de esa vida humana que se mueve, aun sin saberlo, en el ambiente de la filosofía, ésta tiene tanto de norma para la acción como de rigurosa ciencia. La riqueza de su tonalidad, la multiplicidad de sus intereses es primariamente la consecuencia de este oscilar constante entre límites que coinciden cabalmente con los límites de la vida humana. Pero esto no nos dice todavía si la filosofía tiene que ser “superficial” o “profunda”, levemente graciosa o aterradoramente técnica; en otros términos, “fácil” o “difícil”. Y la cuestión no es precisamente ociosa, no sólo porque una respuesta a tal pregunta aclara por su misma raíz la índole de la filosofía, sino porque sólo sabiendo exactamente a qué atenernos en este punto podremos comprender una de las estructuras esenciales de la vida que hace filosofía y, por lo tanto, de nuestra propia vida, la de todos los hombres de ese vago e indeterminado, pero a la vez concretísimo Occidente, a quien le cupo la gloria de “inventar” la filosofía.

Pues bien, la única respuesta que parece válida para tal pregunta es la misma que se deriva del carácter inevitable de la oscilación apuntada: la filosofía es al mismo tiempo lo más fácil y lo más difícil. No lo es sólo por un cierto prurito de contradicción, por una cierta innegable tendencia a la paradoja adquirida desde sus comienzos. La simultánea facilidad y dificultad del filosofar no es una paradoja, porque en vez de desconcertar simplemente al hombre le permite concertarle, llegar a una cabal comprensión de la índole misma de su vida, la cual es evidentemente todo lo contrario de una realidad que se despliega enteramente tal

como es: es una realidad que alternativamente se descubre y se oculta¹. La filosofía es, como la vida humana, y por las mismas razones que ésta, un saber que no dice todo lo que sabe y una norma que no enuncia todo lo que postula. De ahí que el saber filosófico sea siempre “profundo” aun en aquellas ocasiones en que parece más claro y transparente. Más aún: precisamente en aquellos instantes en que —como ocurre con el *Discurso del método*— nos parece que el filosofar ha adquirido un carácter de absoluta transparencia, es cuando más debemos desconfiar de lo que en apariencia se nos dice. Desconfianza que —conviene destacarlo— no se debe tanto a una voluntad de ocultación del filósofo como al carácter “oculto” de la misma filosofía, la cual se encubre muchas veces contra sí misma y a pesar de sí misma.

Este especial carácter del saber y de la norma filosóficos hace que la filosofía, aun siendo hirsutamente difícil, pueda ser comprendida por cualquiera de los hombres que viven en su ámbito; como, a la inversa, posibilita que, por más claro que sea su enunciado, se oculte a quienes con mayores pertrechos técnicos se acercan a ella. Tal condición se descubre sobre todo cuando nos enfrentamos con dos maneras de expresión filosófica que, para no complicar la cuestión, llamaremos sencillamente una expresión “vulgar” o “fácil” y una expresión “técnica” o “difícil”. Hay, en efecto, la creencia de que la filosofía *tiene que* expresarse técnica y difícilmente, que el conocimiento filosófico ha de asumir un rostro hosco y desapacible. Más aún: hay la creencia de que el filósofo tiene, en cuanto filósofo, que expresarse de manera oscura —de manera que, según el ángulo desde el cual sea vista, es calificada de profundidad o desatino. Y es el caso que la mayor parte de las veces ocurre que la expresión filosófica es de tal suerte bronca, que la filosofía no parece poder sino oscilar entre estos dos extremos de lo desatinado

¹ Dejemos, por otro lado, en este punto la palabra al mismo Nietzsche: “Todo lo profundo quiere enmascararse; las cosas más profundas llegan inclusive a odiar todo lo que las representa y las compara. La contradicción y sólo ella, ¿no debería ser el verdadero disfraz en que el pudor de un Dios se envolviera?” (*Werke*, ed. Alfred Baeumler, tomo VIII, pág. 50).

o lo profundo. Pero si examinamos más despacio la cuestión, advertiremos que una escisión semejante no apresa por ninguna de sus dimensiones la escurridiza realidad de la filosofía. Ante todo, ¿es tan cierto que, aun hosca, resuelva la expresión filosófica oscura? ¿Es tan seguro que, por su frecuente perfil desapacible, es la filosofía, de puro enmarañada, inasequiblemente profunda o incurablemente necia? ¿Es tan evidente que el filósofo es, por lo general, aquel hombre que suele desplegar, casi impudicamente, una inaguantable torpeza de expresión?

Si comparamos la habitual expresión filosófica con la literaria más a mano, advertiremos, claro está, que la última posee infinitamente mayor soltura. Puede haber sin duda excepciones, pero la norma general es la anunciada. Tanto es así, que en aquellos casos de felicísima soltura expresiva por parte del filósofo, nos inclinamos a creer que es en cierto modo infiel a la pura filosofía. La conclusión parece entonces obvia: el literato es, por lo general, un hombre que sabe expresarse, que inclusive convierte tal facultad en su principal oficio; el filósofo es, en cambio, el hombre de expresión desmañada, el que posee acaso "ideas", pero que, por incapacidad o por orgullo, no se ocupa en hallarles la expresión agradable o adecuada. Ahora bien, nada tan falso como esto. En rigor, ocurre exactamente lo contrario: que el filósofo, y no sólo aquellos filósofos que son reconocidos, "además", como grandes escritores —un Platón, un Nietzsche, un Bergson, un Ortega—, sino aún aquellos que gozan de la opuesta fama —tal vez un Aristóteles, sin duda un Kant—, que todo filósofo, digo, como tal filósofo es de hecho un grande e incomparable escritor. Diría más: tiene que serlo, aunque no quiera, porque lo que se ve forzado a expresar es siempre menos susceptible de adecuada o de bella expresión que cualquiera de las realidades —incluyendo las pasiones humanas— que se propone describir el literato. Lo que ocurre casi siempre es algo bien comprensible: no sólo la realidad que la filosofía tiene que expresar es una realidad eminentemente inapresable, sino que la primera vez que el filósofo topa con ella queda como deslumbrado. Entonces se ve forzado a escoger, del repertorio

de términos que el lenguaje puso a su disposición, aquéllos que más se aproximan a lo que está intelectualmente contemplando. De ahí el empleo casi abusivo de las mismas palabras para designar objetos distintos. Cuando Platón, Locke, Spinoza o Berkeley —entre los casi incontables a quien tal cosa ha ocurrido— hablan de “idea”, se refieren —no obstante cierta última raíz común que pudiera encontrarse— a realidades muy diferentes. Si emplean todos ellos el término “idea” no es por incapacidad de hallar otros vocablos en que mejor se refleje la realidad descrita, sino porque, efectivamente, sólo el vocablo “idea” expresa aproximadamente lo que quieren significar al utilizarla. Mas entonces ocurre lo siguiente: de tal modo advierten ellos mismos su insuficiencia, que no tienen más remedio que acumular sobre la palabra clave las más variadas determinaciones. Así, lo que podía parecer en un principio una incapacidad expresiva es, por lo pronto, la más clara conciencia de que ningún vocablo cubre exacta y cabalmente ninguna realidad.

Pero la cuestión no queda ni mucho menos agotada con esto. Usualmente se atribuye a quien se complace en utilizar para su expresión filosófica términos “vulgares” en vez de los vocablos “técnicos” un carácter superficial, como si su filosofía se acercara hasta confundirse con aquel *Weltbegriff* y se distanciara cada vez más de aquel *Schulbegriff* dentro de cuyo ámbito parece eternamente circular la filosofía. Y, sin embargo, podría decirse lo inverso: que el empleo abusivo de términos “técnicos” superficializa inevitablemente una filosofía, porque ésta se edifica entonces con vocablos demasiado perfilados, que solamente basta recoger del tesoro de la tradición filosófica. La más viva filosofía, por el contrario, se complace en elegir los términos más “vulgares” para otorgarles un sentido insospechado o en acumular sobre los términos tradicionales, como antes se indica, las determinaciones más variadas, tejiendo incansablemente sobre la primitiva urdimbre. Entonces puede decirse verdaderamente que “lo difícil impide lo profundo”. El término ya hecho, estrictamente “técnico”, se sobrepone a la realidad

que el filósofo intenta expresar, ocultándola con su significación tradicional, de tal modo que para descubrir lo que significa hay que desmontar antes la expresión usada, descontando todo lo que ella nos da a entender antes de poder entender bien lo que quiere decirnos. Pero ni siquiera entonces puede estimarse que le faltan al filósofo aquellas capacidades expresivas que, siempre que sea auténtico filósofo, tiene que poseer en el más alto grado. Cuando Kant nos habla de la “unidad primitivamente sintética de la apercepción” o cuando escribe con aquel su estilo a tientas, que parece volver de continuo sobre sus pasos, lo que hace, en rigor, es utilizar los únicos términos y la única forma de expresión posible para quien, deslumbrado por realidades hasta entonces no vistas, no puede propiamente divisarlas y tiene que contentarse con palparlas. A siglo y medio de distancia de su filosofía, sería imperdonable no hacerla medianamente inteligible, porque comenzamos a vislumbrar de ella lo que el filósofo genial acaso ni siquiera sospechara. Pero acusar a un filósofo de mal escritor por el hecho de tener que expresar realidades que palpa en medio de su andar deslumbrado, es ignorar que puede haber en la expresión aparentemente desmañada la revelación de una manera de ser escritor que no puede ser medida con el rasero habitual de la historia literaria.

Pues lo que ocurre con los citados ejemplos acontece asimismo con otros de factura contraria: el verdadero filósofo que por su claridad y aun su filosófica “vulgaridad” parece superficial no es sino aquel que oculta tras cada una de sus poco filosóficas palabras un mundo indescriptible de pensamientos, un indescriptible universo de inteligibles visiones. Ciertamente es que no faltan expresiones sin un *hinterland* semejante, expresiones que se limitan a enunciar lo que dicen o inclusive a decir menos de lo que enuncian. Pero entonces ya no puede decirse que quien las utiliza sea al mismo tiempo auténtico filósofo. Así, lo que le ocurre al filósofo en relación con la forma de expresión de su filosofía es algo terminante: no sólo *puede* llegar a ser un excelente escritor, sino que, mientras sea verdadero filósofo y no hombre que cabalga simplemente

encima de la filosofía, *tiene que ser* un escritor incomparable, de tal suerte que en la misma proporción en que su expresión sea inadecuada o vacía será asimismo inadecuada o vacía su filosofía.

El problema que nos planteaba Nietzsche con su forma de expresión filosófica nos conduce, por consiguiente, al problema más general de la relación de toda filosofía con su expresión y al problema, infinitamente más grave, de la relación de toda filosofía consigo misma. Pues, en última instancia, si Nietzsche empleó para expresar su pensar y su querer una forma distinta de la tradicional, ¿no lo hizo para que su filosofía poseyera semejante concordancia? ¿Y no es precisamente esta concordancia de la filosofía consigo misma, reflejo de la más honda concordancia consigo misma de la vida humana, lo que, aun sin presentirlo, persigue siempre, humildemente, toda filosofía?

JOSÉ FERRATER MORA

EL CASO DE DMITRI SHOSTAKOVITCH

I

En 1927 ó 1928 oí hablar por vez primera de Dmitri Shostakovitch. Era en París. Prokófiev había vuelto de uno de sus viajes periódicos a la Rusia soviética; recuerdo que habló de un notable egresado del Conservatorio de Leningrado, cuya *Primera Sinfonía* había sido vivamente aclamada en Rusia. Prokófiev, que había leído o escuchado la partitura de esta sinfonía, tuvo oportunidad de encontrar al autor. Lo describía como un joven pálido y delgado, de ojos penetrantes, tímido y taciturno, pero deportista entusiasta. Elogió sus sólidos conocimientos de "gramática musical", así como su notable posesión de la técnica pianística —dos rasgos de casi todos los compositores rusos de esta generación. Entre las nuevas obras musicales que Prokófiev había traído de Rusia a París, figuraban ocho *Preludios* para piano y una *Sonata* para piano del joven compositor, esta última recién publicada.

En esos años, el arte soviético era poco conocido en la Europa occidental. En Francia era muy difícil procurarse nuevas partituras musicales y nuevos libros editados en Rusia, y muy rara vez se interpretaba en el extranjero la música soviética. Naturalmente, los jóvenes músicos franceses y alemanes sentían curiosidad por saber qué hacían los compositores de esa "terra incognita" y el menor informe, sin hablar de partituras y de libros, era acogido con el mayor interés.

Recuerdo muy distintamente la primera impresión que me hicieron esas primeras obras de Shostakovitch para piano. Me parecieron escri-

tas con notable habilidad y muy bien concebidas para el instrumento. Sin embargo, no las encontré nuevas; tampoco encontré que denotaran una rica imaginación, ni que reflejaran una personalidad musical de primer plano; eran tan ortodoxas, tan bien ordenadas, me recordaban tanto la antigua música rusa para piano, que apenas era posible suponer que nos llegaran de la nación más revolucionaria del mundo. Carecían por completo de ese espíritu de atrevida indagación que dominaba la música de Europa —de la Europa central y occidental— hacia 1925. Yo no alcanzaba a comprender cómo esta música podía dar lugar a semejantes elogios y por qué se cifraban tantas esperanzas en el joven compositor. En resumen: la música de Shostakovitch no me parecía mejor ni peor que casi todas las obras que Prokófiev había traído de Rusia.

Poco más tarde, en Polonia, donde no di con Shostakovitch por pocas semanas (fué a Polonia con el objeto de presentarse a uno de esos concursos internacionales de música, tan frecuentes por aquella época, y es ésta la única vez, digámoslo incidentalmente, que ha salido de Rusia), tuve la suerte de leer la partitura de su *Primera Sinfonía*. Era la famosa sinfonía que, muchos años después, provocó tanto entusiasmo en los Estados Unidos.

Cuando leí esta partitura me sentí obligado a corregir la primera impresión —más bien superficial— que me había hecho de sus facultades. En seguida reconocí que, a pesar de sus lagunas, era la obra de un compositor extremadamente bien dotado, de un músico que no intentaba solamente demostrar su perfecta formación técnica (sobre todo, en materia de orquestación) sino que también era capaz de escribir una melodía lírica larga y graciosa y que poseía el arte de los desarrollos sinfónicos. Sin embargo, no desaparecieron algunas de mis primeras objeciones: antes bien, adquirieron mayor firmeza y precisión. Me parecía que a despecho de las numerosas y atractivas novedades que ofrecía esta música (la elegante simplicidad de sus desarrollos, por ejemplo, o la vivacidad de sus ritmos), había en ella algo viejo, esencialmente

conservador, académico. No revelaba ninguna personalidad, ningún descubrimiento verdadero, ya fuese de orden musical o de orden técnico. Cada tema, cada desarrollo rítmico, cada recurso técnico, cada armonía, si bien encantadora y de una hermosa escritura, me recordaba otra obra musical. Como hubiese dicho Diaghilew, aquí se habían “acostado” Tchaikowsky y Wagner, allí Musorgsky o Prokófiev, más allá Stravinsky o Hindemith. No se trata de plagio, sin duda, pero la atmósfera general de la obra me parecía ecléctica e impersonal. Era algo así como un buen frac hecho de piezas traídas de diferentes lados que hiciera pensar vagamente en un gran sastre de Londres, o todavía algo así como una de esas cabinas modernas que se encuentran en los barrios obreros holandeses o alemanes, todas construídas perfectamente según las técnicas mejores, muy higiénicas, muy bien cuidadas, y sin embargo terriblemente impersonales y, al fin de cuentas, tediosas.

Algunos amigos músicos me reprochaban la severidad de mi juicio; Shostakovitch era joven aún; la falta de personalidad y la imitación se debían en él a sus pocos años; muy pronto se despojaría de su timidez; su *Primera Sinfonía* estaba llena de promesas, ya que sus fuentes (o simpatías) musicales eran de calidad superior. Yo estaba dispuesto a admitir la falsedad de mis previsiones, pues gran número de músicos habían imitado en los comienzos de su carrera a los maestros que admiraban. Tal reproche, en efecto, se hubiera podido dirigir a Beethoven y a Schubert, e incluso al Bach de los años de juventud.

Esta música, sin embargo, no cesaba de turbarme, y la causa de mi inquietud superaba la persona de Shostakovitch. El joven compositor podía muy bien ser el síntoma de una nueva época artística inminente, y ciertos cambios en la estructura política y social de la República Soviética, más bien que consideraciones de orden puramente estético, serían responsables, quizá, de la aparición de este género de música. La partitura ecléctica y conservadora, aunque extranjera e inaceptable desde mi punto de vista, era, tal vez, la verdadera expresión de una nueva época en la cual se trataría de establecer un arte de fácil

acceso, utilitario, sin que dejase de ser contemporáneo. Tal vez los compositores de esta época cercana renegarían de ciertos principios en los cuales había reposado el arte de las dos últimas generaciones; tal vez nuestro deseo de realizar una música que fuese primeramente de buena calidad, nueva por su espíritu y su técnica, original de concepción, iría subordinado a principios tales como la adaptación al gusto popular, que obligase a escribir una música de comprensión inmediata, o a componer con vistas a la educación política y social del pueblo.

Decidí, pues, seguir de muy cerca la carrera de Shostakovitch para descubrir si su música justificaba mis aprensiones.

II

Hoy, en 1944, casi todas las cartas están sobre la mesa. Shostakovitch, que apenas tiene treinta y siete años, es actualmente reconocido como el primer compositor de la Rusia soviética, cuenta entre los dirigentes políticos e ideológicos semioficiales de su país, sus compatriotas lo quieren y admiran por su conducta y trabajo heroicos durante el sitio de Leningrado, y está en camino de convertirse en el artista-héroe de las naciones cuyos destinos se hallan más o menos ligados al de la República Soviética.

Ya tiene tras de sí una carrera llena de dramáticos episodios. Ha conocido la brusca celebridad —celebridad creciente, por otra parte— después de haber vivido en la extrema miseria. No ha cesado de trabajar con una perseverancia y un coraje ejemplares y, joven aún, cuenta para su crédito con una cantidad excepcionalmente grande de obras de toda clase: música para piano, ballets, sinfonías y música para el cinematógrafo. En 1916, no bien terminó sus estudios en el conservatorio de Leningrado, pasó a ser profesor titular de composición. Su personalidad le ganó la amistad y el respeto de todos aquellos que se le han aproximado.

Puede imaginarse el prestigio que actualmente goza en los Estados Unidos si se considera que su *Séptima Sinfonía*, a pesar de su embarazosa longitud, ha sido interpretada con más frecuencia que cualquier obra del repertorio contemporáneo. Hasta ha sucedido que diversas ejecuciones de la *Séptima* fueran simultáneamente transmitidas por la radio de diferentes puntos del país. Sus *Primera*, *Quinta* y *Sexta Sinfonías* están registradas en discos por las mejores orquestas sinfónicas, y ciertas partituras han sido reeditadas en los Estados Unidos. Y ha despertado esta atención cuando la mayor parte de la producción musical contemporánea de los artistas norteamericanos y extranjeros (en el destierro) no está registrada, ni editada, ni ejecutada. Shostakovitch es, actualmente, el ídolo indiscutible de todos los “maestros” rubios, calvos o entrecanos, que, en homenaje a Rusia, sirven a los auditorios sus siete sinfonías a intervalos regulares, en el mismo plato que Brahms, Beethoven, Wagner y (hasta estos últimos tiempos) Sibelius.

En las conferencias, los anuncios públicos, los artículos de los diarios y de las revistas, se habla de él como del “nuevo Beethoven” o del “nuevo Berlioz”, se lo discute más que a ningún otro músico de los últimos veinticinco años; y, por haber combatido los incendios de Leníngrado, este compositor-héroe es familiar a todo ciudadano americano que lee los periódicos. Rara vez, en la historia de la música, un compositor ha sido tan célebre y ha conocido una carrera tan rápida y teatral.

Me parece que ha llegado el momento de hacer una encuesta — encuesta completa y objetiva— sobre tan asombroso éxito. La música de Shostakovitch debería estudiarse minuciosamente, reducirse a sus proporciones normales y compararse a la producción artística general de nuestro tiempo, de modo que pueda determinarse hasta qué punto merece tal éxito y hasta qué punto tal éxito es o no el resultado de una organización política que la favorece. Hasta ahora, Shostakovitch ha sido objeto de muy pocos estudios críticos y, por lo general, con motivo de algún episodio de su carrera (verbigracia, el estreno

de su ópera *Lady Macbeth de Mzensk*, en Nueva York, o la creación de su *Séptima Sinfonía*). A los cronistas de los diarios les ha bastado describir, condenar o aclamar la obra en cuestión. En los últimos tiempos, los artículos que se le han consagrado no sobrepasaban el nivel biográfico. Y con excepción de algunas crónicas aparecidas en revistas musicales, casi todas documentales, por lo demás, no se ha intentado ningún estudio completo de su obra.

III

Pero hagamos, brevemente, la biografía del compositor. Se sabe que nació en San Petesburgo, el 25 de septiembre de 1906; pero se ignora, tal vez, que la familia del futuro compositor proletario no tenía ninguna afinidad con la clase obrera ni con la clase paisana de la vieja Rusia. Su padre era ingeniero y, de acuerdo con los biógrafos oficiales, estaba empleado en el ministerio de Pesas y Medidas — un funcionario del régimen imperial, cuya condición puede compararse a la de un modesto hombre de negocios de la clase media norteamericana. Con todo, su formación profesional, así como las tradiciones culturales y las ambiciones artísticas de su mujer, creaban en su casa una atmósfera más refinada que la de la familia burguesa media de Rusia o de América. Para hablar en ruso, la familia Shostakovitch es el tipo de la *intelligentsia*, ese admirable elemento de la sociedad rusa que contaba en sus filas todo lo que había de potencia de vida, imaginación y creación en el país. Especialmente durante los tristes y sombríos años de la decadencia del régimen imperial, la *intelligentsia* tenía una doble responsabilidad: primero, mantener la compleja tradición cultural del pasado; segundo, preparar la regeneración futura de Rusia cuando estuviera liberada de las fosilizadas estructuras del zarismo.

Shostakovitch nos ha instruído sobre sus primeros años: "Fuí

músico por puro accidente. De no haber influído mi madre, quizá no habría llegado a serlo nunca. No tenía ninguna inclinación especial por la música. No puedo recordar que en ninguna circunstancia haya escuchado con algún interés la música que se interpretaba en nuestra casa. Mi madre quería firmemente que cada uno de sus hijos empezara a estudiar el piano a los nueve años... Después de algunos meses de estudio, yo practicaba Haydn y Mozart". Por otras fuentes sabemos que el niño revelaba "una memoria perfecta y extraordinaria" y que a una edad precoz "ya sabía leer a primera vista obras bastante difíciles". (Las dos hermanas de Shostakovitch han recibido igualmente una formación musical avanzada, gracias al entusiasmo y a la determinación de su madre, y actualmente la mayor enseña en el Conservatorio.) Es evidente que las extraordinarias dotes musicales del niño estuvieron, al principio, inactivas e inexploradas, y que se necesitó el insistente estímulo de la madre para que se desarrollaran.

Bajo otros puntos de vista, la juventud de Shostakovitch fué parecida, probablemente, a la de cualquier otro niño de su medio. Lo imaginamos atravesando las brumas lechosas o las lluvias finas y penetrantes de San Petesburgo para asistir al colegio; era un muchacho pálido y frágil, mimado y adorado por sus padres, y educado, dentro de su casa, en una atmósfera estudiosa y grave. Según la costumbre de la burguesía y de la *intelligentsia* rusa, la familia Shostakovitch pasaría los meses de verano en una "villa" de los alrededores, la *datcha* rusa, o continuaría la misma vida industriosa y feliz en medio de los magníficos bosques de pinos y de los lagos tranquilos que rodean San Petesburgo.

Durante ese tiempo, la vida rusa evoluciona rápidamente. Primero estalla la guerra, después la revolución de marzo de 1917 y, en octubre de 1917, su lógico final: la toma del poder por Lenín y el establecimiento del gobierno soviético. Se cuenta que el joven Shostakovitch estuvo presente cuando los Guardias Rojos se apoderaron

del Palacio de Invierno y es de imaginar la impresión que este acontecimiento dejó en su espíritu sensible. Todos aquellos que vivieron en Petrogrado no pueden olvidar esos días; esos días, pues, desempeñaron un importante papel en la formación de las convicciones de Shostakovitch y en su carrera.

Entró al Conservatorio de Petrogrado en 1919. Del Conservatorio de San Petesburgo-Petrogrado-Leningrado (fundado en 1867 por Anton Rubinstein) ha salido una enorme pléyade de grandes instrumentistas y grandes compositores. En esta escuela ejemplar, las excelentes tradiciones técnicas no traban el desarrollo personal del alumno y le dan, en cambio, una sólida y variada formación: por eso, la mayoría de la música moderna rusa parece “mejor escrita” que la de otros países.

En el Conservatorio, bajo la égida de sus mejores profesores, Shostakovitch recibió una formación bien equilibrada en teoría (armonía, composición, contrapunto, fuga, historia, orquestación) y en ejecución pianística. Cuando obtuvo sus diplomas en 1926, ya era conocido en los círculos musicales de Leningrado como el joven compositor que promete, y la obra que presentó para obtener su diploma fué su *Primera Sinfonía*. En esta época ya estaban formadas sus ideas políticas y artísticas, pero es probable que haya pasado por numerosas influencias, atracciones y entusiasmos. Como la mayoría de los músicos rusos, es probable que haya empezado por una gran afición a las sonatas de Mozart y de Haydn, que practicaba en el piano con su madre; en algún momento, es probable que lo haya apasionado la música esotérica de Scriabin (tendencias análogas a las de Scriabin son aún perceptibles en su música; sobre todo, ciertas inflexiones de la melodía). De muy temprano empezó a querer a Tchaikowsky, con un amor inexplicable —frecuentemente— para los extranjeros, pero natural para todo ruso. Al acercarse a la madurez, empezó a comprender el gran “milagro de la polifonía” de Bach y en la misma época rechazó como un veneno la cerveza teutónica de Wagner. Pero

su grande, su poderoso descubrimiento, descubrimiento que llegó a convertirse en profunda e inquebrantable devoción, fué Beethoven: Beethoven el revolucionario, el apóstol humanitario, el profeta del porvenir.

Durante esta época, la música de la Europa "burguesa" era poco familiar a los ciudadanos de la U. R. S. S., pero toda noticia que llegaba del extranjero, todo informe, toda partitura que podía obtenerse, se leía con avidez. Los amigos y colegas de Shostakovitch afirman que conocía muy bien las obras de Stravinsky, Ravel, Hindemith, Bartok, Milhaud, y que absorbía vorazmente todas las noticias musicales que le llegaban de Occidente. Muchos años más tarde, hablando en una reunión de la asociación de compositores de Leningrado, Shostakovitch recomendó que se conociera más íntimamente las partituras de los compositores contemporáneos de la Europa occidental, cuyas realizaciones —dijo— "pueden ser muy útiles para la música de la Rusia Soviética".

Sus convicciones sobre la naturaleza de su arte, la misión del músico creador y sus relaciones con la política y el Estado, parecen haberse fijado en 1927, después de un período de vacilaciones y de una especie de aridez creadora.

En una declaración autobiográfica, publicada en 1936, en "La Revue Musicale", Shostakovitch escribía: "En el conservatorio me impregné con entusiasmo, y sin espíritu crítico, de todos los conocimientos y recursos que me enseñaban". Pero un poco más tarde, "comprendí que la música no era sólo una combinación de sonidos dispuestos en tal o cual orden [idea bastante a la moda, por ese tiempo, que adoptaban muchos compositores de la Europa occidental: véase la autobiografía de Stravinsky], sino un arte capaz de expresar, por sus propios medios, las ideas o los sentimientos más diversos... No he adquirido sin trabajo esta convicción. Baste decir que durante todo el año 1926 [año en que salió del Conservatorio] no escribí una sola nota. Pero desde 1927 no he cesado de componer".

Así, al principiar su carrera, ya había resuelto el problema que

ha turbado a tantos compositores: ¿es la música un lenguaje capaz de expresar *tan sólo emociones y sentimientos*, o es también un vehículo que sirve para la expresión de las *ideas*?

Desde entonces ha conservado la inquebrantable convicción de que podía expresar ideas. De allí a concluir que el músico, como cualquier trabajador intelectual, tiene un deber educativo que cumplir y una responsabilidad política, hay sólo un paso.

Shostakovitch lo afirma claramente: “Trabajando sin descanso para llegar a la plena posesión de mi arte, me aplico a crear mi propio estilo musical, que trato de hacer lo más simple y expresivo posible... No concibo mis progresos ulteriores fuera de nuestra construcción socialista. Y el objetivo que asigno a mi obra es ayudar a la construcción, bajo todos sus aspectos, de nuestro gran país”. Al final de su declaración autobiográfica, todavía insiste en esta misión del músico en el nuevo Estado socialista, agregando: “Para un compositor no puede haber mayor alegría que la de tener conciencia de contribuir con su obra al desarrollo de la cultura musical soviética, llamada a desempeñar un papel de primer orden en la reforma de la conciencia humana”.

De 1927 a nuestros días, a través de los años turbulentos que corrieron entre ambas guerras, a través de la agonía misma de esta guerra, la convicción de Shostakovitch ha crecido, se ha enraizado en su espíritu. El repudio de su obra por los jefes políticos de su país en 1937 —que pareció, por un momento, que habría de eclipsar su carrera— no hizo sino estimularlo a trabajar más y más con el fin de redimirse a los ojos de esos jefes y ganar nuevamente la estima de su pueblo. No puede ponerse en duda la sinceridad de su abnegación y la honestidad de sus intenciones.

Así fué como el nieto de una familia burguesa, Mitya Shostakovitch, pasó por la dura escuela de la revolución y salió de ella completamente transformado. Ha llegado a ser un “trabajador intelectual” de la República proletaria, ciento por ciento comunista y staliniano,

cuyo apostolado principal es servir a su gobierno (y, por su intermedio, a su pueblo) de acuerdo con los deseos y las directivas de ese gobierno. Se siente honrado cuando los jefes políticos hacen su alabanza y trata de ver en qué consisten sus propios errores cuando fracasa a los ojos de esos mismos jefes. Sus sentimientos individuales, personales, no cuentan sino en la medida en que forman parte del patrimonio popular, de las aspiraciones y de los problemas del pueblo. “La música — afirma— no puede carecer de una base política; es ésta una idea que los burgueses tardan en comprender... No puede haber música sin ideología...” [queriendo decir, evidentemente, ideología política]. “Los antiguos compositores, tuvieran o no conciencia de ello, sostenían una teoría política”. A renglón seguido explica que la mayoría de los antiguos maestros “sostenían la dominación de las clases superiores”, que Beethoven fué “el precursor del movimiento revolucionario” y que Wagner, “el renegado”, era un “revolucionario que pasó a ser reaccionario, a quien escuchamos con el mismo espíritu que cuando vamos a un museo para estudiar las formas del antiguo régimen”. Todo arte está clasificado, por lo tanto, de acuerdo con una teoría marxista de los valores y, según ella, la calidad intrínseca de una obra de arte depende de su importancia en el progreso revolucionario de la humanidad.

El lenguaje musical se convierte en vehículo de las ideologías políticas; las técnicas musicales se relegan a una posición subalterna: sólo importan en la medida que hacen inteligibles esas ideologías. Ya no cuentan las emociones personales y el estilo o la técnica individual. En adelante es completamente herético ocuparse de la transformación de las técnicas musicales o de la expresión de las emociones personales. Shostakovitch condena enérgicamente todas esas “tonterías” en la muy emocionante declaración que hizo la víspera del primer aniversario de la guerra ruso-germana. “Mis energías —escribe— están puestas por entero al servicio de mi patria. Hoy, como todo y como todos, mis ideas están estrechamente ligadas a las emociones nacidas de esta

guerra. Deben servir, en toda la medida de mi capacidad, a la causa del *arte por la victoria* sobre el salvaje hitlerismo, el enemigo más cruel y más encarnizado de la civilización. A este fin tiende toda mi obra creadora desde la mañana del 22 de junio de 1941”.

Tan completa consagración a la justa causa de su país y de su pueblo impone, naturalmente, admiración y respeto. Moralmente, la filosofía sobre la cual se basa es mucho más sólida que otras teorías contemporáneas. Es perfectamente cierto que la estética de la U. R. S. S. no deja mucho espacio al desarrollo independiente de la personalidad del músico; mas, por otra parte, el músico no está viciado por ese egocentrismo amoral y pernicioso del cual sufre gran parte de la música de fines del siglo XIX y de principios del actual. La estética de la U. R. S. S. se parece extrañamente a la noble moralidad del músico-artesano de la Edad Media, que, al igual de Shostakovitch, trabajaba con celo y abnegación por una causa que consideraba superior a su persona y a su arte. La intención es la misma, así como el fervor de la devoción, salvo que allí donde el músico medioeval veía “la gloria de Dios” y el “servicio de su Iglesia”, Shostakovitch ve “la gloria del Estado” y “el servicio del pueblo”.

Como lo demuestra el caso de Dmitri Shostakovitch, este principio, si se establece a perpetuidad, es peligroso para el artista.

IV

La producción musical de Dmitri Shostakovitch puede dividirse, con un fin práctico, en dos períodos: el primero empieza en 1927, a su salida del Conservatorio, y se extiende hasta 1936 o, más precisamente, hasta el 28 de enero de 1936, cuando se produce el famoso incidente de su ópera *Lady Macbeth de Mzensk*. Después, durante dos años, desaparecerá de la vida artística de Rusia; en estos años, escribe

dos sinfonías, la *Cuarta* y la *Quinta*. Esta última, con la cual reconquista nuevamente el favor del público, marca el principio del segundo período, durante el cual, “reformado” y “rehabilitado”, asciende gradualmente hasta la cumbre desde donde reina en la actualidad.

El incidente de *Lady Macbeth* tiene, pues, una significación considerable, y debemos insistir en él aunque la prensa de muchos países lo ha tratado ampliamente. He aquí lo que sucedió: de 1930 a 1932, Shostakovitch compuso una ópera utilizando la historia de un escritor del siglo XIX, Lesskoff, titulada *Lady Macbeth de Mzensk*. Es la historia naturalista y siniestra de una pequeña burguesa provinciana, a quien la lujuria y el tedio inducen a una serie de asesinatos, perpetrados fríamente, que terminan por llevarla, en compañía de su infiel amante, a Siberia. Shostakovitch intenta dar al libreto una interpretación marxista, haciendo de la heroína una víctima “del medio burgués decadente y corrompido”.

La partitura de la ópera no es nueva ni audaz. Recuerda muchas óperas rusas naturalistas de fin de siglo, hoy felizmente olvidadas. A decir verdad, es más viviente; contiene algunas tentativas (más o menos obtenidas) de amarga “sátira” y “tragedia” de clases; contiene, asimismo, algunas melodías líricas atrayentes, tanto en los coros como en las arias; pero el conjunto es anticuado, provinciano y falto de imaginación. Está escrita en un lenguaje musical bastante simple, pero muy poco coherente y, a decir verdad, el todo no tiene unidad. Partes de estilo diverso están hilvanadas entre sí y la ópera entera parece escrita con precipitación y sin cuidado. Así, por ejemplo, los pasajes satíricos y ciertos desarrollos polifónicos abundan en desagradables trucos de ese estilo tan frecuente entre las dos guerras (superposición de acordes disonantes, desarticulación de la melodía y “paranoia rítmica”, o repetición insensata de un motivo: productos poco felices del espíritu “moderno” en música), en tanto que las arias líricas y los coros recuerdan, ya sea a Tchaikowsky, ya sea a Mussorgsky. El libreto es de un realismo o naturalismo excesivo y, por momentos,

vulgar y pornográfico. La “sátira de clase” es poco convincente, como los “soldados de madera” del *Murciélago*.

La ópera, representada en las dos capitales de Rusia en 1934, fué saludada como una “obra maestra”, como “la obra de un genio”, como “el primer monumento de la cultura musical soviética” y a este título fué exportada a los Estados Unidos, donde Arthur Rodzinski la dirigió, primero en Cleveland, después en Nueva York. En Nueva York produjo un “pequeño escándalo”, motivando numerosas discusiones (sobre todo, por el excesivo realismo musical de una escena de amor en un dormitorio), lo cual, sumado al éxito de la *Primera Sinfonía*, “hizo” a Shostakovitch.

Parecía entonces que los dioses eran favorables al joven compositor. Pero súbitamente estalló la tormenta. Los señores Stalin y Molotoff asistieron a una representación de *Lady Macbeth* en Moscú, a mediados de enero de 1937, y a consecuencia de ello *La Pravda*, el 28 de enero, publicó un artículo vitriólico condenando la ópera de Shostakovitch porque no era una ópera sino un “desorden” y agregando que sus “ritmos enloquecidos” y su “confuso oleaje de sonidos” rivalizaban en el propósito de desconcertar al inocente auditorio. Se dijo que Shostakovitch había sido “mal inspirado por tendencias burguesas decadentes” y, aunque fuera “un compositor bien dotado”, se lo acusaba de “trastocar todas las cosas intencionalmente” y escribir una música “neurótica, histérica y epiléptica, inspirada por el jazz americano”. Ese primer ataque a Shostakovitch fué seguido de otro, aparecido en el mismo diario algunos días más tarde, donde su nuevo ballet, *El límpido arroyo*, recibía igual tratamiento.

Semejantes artículos son una condena a muerte para un artista ruso, y así fueron interpretados por los críticos complacientes y los demás señores de la prensa soviética (los mismos que antes hablaron de Shostakovitch como del “gran genio ruso”). Las calumnias de que fué objeto en la prensa soviética llegaron a ser tan difamantes, que hasta los jefes que habían ordenado la condena de su ópera, ordenaron

después que no se atacara más a Shostakovitch. Se declaró que el compositor había sido “mal inspirado por las tendencias burguesas de la Europa occidental”, pero que tenía dotes suficientes para rehabilitarse; que no era un caso desesperado. Dos años más tarde el compositor “redimido” fué presentado de nuevo al público ruso como un hombre cambiado oficialmente, que había tomado en cuenta sus errores y los había corregido.

Ahora, esta historia parece bastante irreal, sobre todo en razón de las circunstancias actuales. Sin embargo explica los dolores de la creación artística en la Rusia soviética y es particularmente significativa en lo que atañe a la carrera de Shostakovitch. Los dos años penosos en que Shostakovitch estuvo desterrado de la vida pública rusa fueron años de “autocrítica” (para emplear el lenguaje de la prensa soviética); en el curso de ellos, simplificó su arte aún más y todas las ideas que tenía hasta entonces sobre música fueron devoradas por la idea de “servir a la Causa”.

V

Es tan difícil describir la música de Shostakovitch como la forma o el color de una ostra, no porque su música sea en cierto sentido complicada o “de una profundidad inescrutable” (como dice la crítica oficial rusa) sino, sencillamente, porque es de estilo informe y de color impersonal. Agreguemos que la música de Shostakovitch —a diferencia de la ostra— carece desgraciadamente de sabor. Una de sus debilidades principales es su impersonalidad absolutamente ecléctica. Aún en el primer período, cuando Shostakovitch sentíase relativamente libre de elegir o inventar su propia técnica, su música era impersonal.

Todavía aprovecha los descubrimientos técnicos y los estilos de los demás países, como si pertenecieran a todos. Todavía imita sin atención (y, me atrevo a decir, poco conscientemente) a Tchaikowsky

y a Beethoven, a Berlioz o a Rimsky; o bien ensaya una receta que ha tomado de alguna partitura de Stravinsky, o de Ravel, o de Hindemith, o de algún compositor menor de entre las dos guerras. En su primer período ha escrito una mayor variedad de géneros musicales que en el segundo, utilizando trucos, artificios y técnicas tomadas a tantas fuentes distintas que no podían dar por resultado la creación de un estilo único, y no le repugnaba saltar de Tchaikowsky a los ritmos de *jazz* de la "Mitteleuropa". Sus óperas difieren tanto de sus sinfonías, su música de cámara de sus ballets, que es muy difícil descubrir tras ellos un mismo autor, y se diría que los defectos de su música son más reconocibles que las cualidades. Así, por ejemplo, escribe pocas melodías en que no aparezca la cuarta aumentada; sin embargo, este intervalo es poco melodioso y nos recuerda, por asociación de imágenes, las tediosas melodías del siglo XIX. Su exagerada afición por los ritmos marciales, escritos a un tiempo de 4 por 4 o de 2 por 4, presta a su música un mecánico andar de soldados de madera en los movimientos rápidos. Sus largas cantilenas melódicas, generalmente en dos partes o más, son informes y están desgraciadamente construídas. Sus aires provienen, por lo general, de fuentes muy ordinarias (en la Rusia soviética, durante sus años de desgracia, se los calificaba de "pantanosos") e imitan las canciones banales de las fábricas y del ejército. Nada tendríamos que objetarles si los tratara con originalidad. Con frecuencia Haydn, Beethoven y Stravinsky utilizan aires que han encontrado en la calle. Pero ¡cómo los ennoblecen!

Las dos cualidades positivas que encuentro en la música de Shostakovitch son de orden un tanto ambiguo. La primera es la gran versatilidad y eficacia de la formación que ha recibido en el Conservatorio, que le permite resolver de manera muy hábil gran cantidad de problemas técnicos. Shostakovitch es, indudablemente, un excelente artesano; gran parte de su ingenio consiste en el arte de la orquestación y en la escritura eficaz de las partes armónicas (lo que llaman los alemanes "guter tonsatz"). No es raro, en los artistas contemporá-

neos, que tal poder técnico esconda una penuria de verdaderas ideas musicales.

La segunda cualidad de Shostakovitch, tan sorprendente para los extranjeros, es el optimismo de su música. Como todos saben, la música rusa y el temperamento ruso se consideran naturalmente tristes y melancólicos, o exactamente lo contrario, ruidosa y salvajemente alegres —sin ninguna razón manifiesta—. Esta opinión, por errónea que sea, está muy anclada en el espíritu de la gente. Por eso, cuando un compositor ruso no es desesperadamente lúgubre ni desorbitadamente festivo, como en el final de un Ballet-Ruso-de-Monte-Carlo (con su desorden imanente), el extranjero cree que algo nuevo acaba de producirse. Nadie negará que la vida se haya transformado por completo en Rusia, aunque eso tenga poco que ver con el carácter nacional del pueblo y de su arte, que fué tan alegre y optimista en el pasado como la música de Shostakovitch. Glinka, el padre de la moderna música rusa, Borodine y el mismo Tchaikowsky han escrito gran número de páginas que cuentan entre las más ligeras y joviales de la música del siglo XIX.

Para un ruso, por lo tanto, no es asombroso el optimismo de Shostakovitch. Pero su optimismo reviste una forma excesiva, chillona y poco convincente. Sentimos una especie de voluntad tensa en la base de su inspiración, una fuerza de orden extramusical. Es una música que parece apoyarse en este silogismo oficial: antes de la revolución, la vida era desesperante; la música, pues, era triste. Ahora, que la revolución ha vencido, el arte *debe* ser optimista. Es evidente que ese *debe* suena como el mandato de los dioses y no como la conclusión lógica de un silogismo. A menudo tal política tiene por resultado obligar al compositor a un gran esfuerzo, a veces poco conforme a su temperamento, y que da resultados bastante mezquinos.

El efecto de esta sujeción sobre la música rusa en general, y sobre la música de Shostakovitch en particular, es lamentable. Conduce a los jóvenes compositores al abuso de fórmulas ingenuas y caducas,

como la utilización excesiva y convencional de acordes mayores, de aires y cadencias siempre en las gamas mayores, describiendo todos los acontecimientos gloriosos y victoriosos del día en el lenguaje más enfático y banal. (Los modos menores sólo sirven para describir los días sombríos y tristes del pasado.) Esta teoría lleva a la música hacia un estilo prolijo y charro que muy pronto pasa a ser lúgubre y monótono. Produce ese ritmo de soldados de madera (4 por 4 ó 2 por 4) a que ya hice alusión y que se juzga —supongo— más “viril” que los tiempos afeminados de 3 por 4 o de 6 por 8, y tiende a formar figuras temáticas compuestas de motivos de una métrica hartamente banal, como una corchea seguida de dos dobles corcheas (o lo contrario), motivo métrico de que hacen un restringido uso los buenos compositores.

En el segundo período de Shostakovitch, estas características desgraciadas florecen a voluntad. Actualmente, su composición tiende a volverse tan fácil, que su música empieza a no ser ese lenguaje artístico del cual se sirve el espíritu inventivo del hombre para descubrir nuevas leyes y nuevos problemas que trata de resolver de nueva manera. Cada recurso técnico, cada melodía, cada desarrollo monofónico o polifónico, cada ritmo, cada procedimiento de su escritura recuerdan a un compositor contemporáneo o a un compositor del siglo pasado, y Shostakovitch los utiliza de manera tan obvia que uno puede preguntarse si no terminarán por fatigar a las masas menos cultivadas. (A menudo me pregunto si esta teoría *a priori*, tan frecuente en los intelectuales y en los políticos, que considera a las masas poco inclinadas, naturalmente, hacia las artes, no prueba el poco discernimiento de ellos mismos.)

La simplificación de la música es algo saludable en sí, pero cuando pasa la medida, resulta demasiado evidente y absurda. A menudo el eclecticismo es la base robusta de una sana tradición (¿no era Bach ecléctico hasta cierto punto?), pero si este eclecticismo desborda la música de un compositor y le impide alcanzar un estilo personal, se hace condenable. No debe confundirse objetividad e impersonalidad,

así como no debe creerse que romanticismo es necesariamente sinónimo de sentimentalismo grandilocuente y de falta de forma.

Por fortuna, Shostakovitch posee la seducción de un excelente oficio, una profunda honestidad y la confianza ardorosa en la utilidad de su trabajo. Además, cuando se olvida de sí, su música posee un gracioso lirismo (sobre todo su música de cámara, que por naturaleza está menos ligada a las obligaciones morales que gobiernan sus largas sinfonías descriptivas), y ese lirismo espontáneo indica que detrás del telón de impersonalidad y de pragmatismo moral que advertimos, existe siempre un artista que no ha perdido su libertad, un hombre que se llama Dmitri Shostakovitch.

VI

Puede comprenderse la significación del caso Shostakovitch planteando nuevamente la cuestión que yo, en 1929, me formulé en Polonia: ¿asistiremos al nacimiento de un arte ecléctico y colectivista que, al menos temporariamente, sojuzgará la persona al Estado y a la Sociedad? ¿Veremos surgir un arte impersonal, dirigido exclusivamente a las masas y cuya ilusoria ideología preconice la necesidad de rebajarse al nivel de ellas? Nos parece que la música de Shostakovitch ha respondido, hasta ahora, a estas aprensiones por la afirmativa —en la medida, digamos, que concierne a la música soviética—.

¿Es eso gran arte? ¿Es un arte único e incomparablemente superior a casi toda la producción contemporánea? No lo creo. Existen muchos compositores cuya música, aunque menos ejecutada que la de Shostakovitch, está mejor escrita y dice infinitamente más. Pienso en las obras de compositores norteamericanos y extranjeros refugiados en América, en las obras de Piston, Copland, William Schuman, de Stravinsky, Hindemith, Milhaud, Rieti, algunas de las cuales no se han ejecutado nunca porque los “maestros” y sus “empresarios” han decidido otra cosa.

Esos “maestros” y esos “empresarios” son principalmente responsables de todo el ruido que se hace en Norteamérica alrededor de uno o dos compositores durante una o dos temporadas. Han aprendido muy bien la manera de explotar una situación política favorable (¿qué se ha hecho, en la actualidad, del tan querido finlandés Sibelius?) y de crear una reputación exagerada para impedir que se estanque el repertorio de concierto (¡siempre las mismas obras de los mismos compositores!), y causan actualmente a Shostakovitch un daño inmenso al colocarlo en una situación que no es la suya.

Espero que Shostakovitch sea capaz de renovarse y convertirse en un compositor que tenga realmente algo que decir. Pero aceptar la popularidad de su música como la prueba de que ha descubierto una fórmula universal significa no comprender el “arte colectivista”. Su música puede naufragar muy pronto en el olvido, así como ha llegado rápidamente a la gloria; lo cual sería injusto, e indicaría la misma falta de medida que comprobamos ahora. Shostakovitch es joven: debe llegar a ser un músico serio y respetado de la gran nueva Rusia. Actualmente no merece la irrazonada celebridad que tiene en Norteamérica; no merece, tampoco, el inevitable descrédito que será su consecuencia. Estas dos actitudes extremas son una prueba escandalosa de la poca seriedad con que se juzga la música contemporánea y con que se trata a los compositores vivientes.

NICOLÁS NABOKOFF

S O N E T O S

I

En el sillón mi figurita prieta,
esfumada y barbuda en la penumbra,
mientras la valva de la luz alumbra
el libro inútil y el tapiz violeta.

Tarde dominical, marea quieta
en que ni un pez saltante se columbra,
y en que la estilográfica se herrumbra
de la contera a la sutil lanceta.

Y sin embargo, oh tarde, tú tenías
para mí una nostalgia o un aliento;
algo en tu delantal me ofrecerías,

que un juguete bastaba a mi contento.
Menos aún, la suma de seis días:
la languidez al par y el movimiento.

II

Sólo en un papel gris poso la vista,
que el tedio en la pared renueva a diario;
me aburre el campanudo diccionario,
el libro grave y la fugaz revista.

Los brazos que se alzaron en conquista,
o se ciñeron en el talle vario,
hoy penden en un gesto estrafalario.
Y si bebo es en copa de amatista.

Ni el cielo azul arriba, sino el raso,
en que es estrella un miserable foco,
para quien lo midió tan paso a paso,

para quien las contó tan poco a poco.
Y hasta es mucho, tal vez, lo tan escaso,
que aun veo, huelo, oigo, gusto, toco.

FERNÁNDEZ MORENO

EL GUERRILLERO NIÑO

Era, a los quince años, un viejo guerrillero, veterano de cinco frentes, curtido en veinte combates. Tenía la cara escueta, unas anchas cejas pobladas que envejecían de modo extraño sus ojos de niño, y la boca seria, casi huraña, de los chiquillos tristes. Una boca lerda para la risa, siempre preocupada y silenciosa, sin explosiones, sin gritos, sin alegría.

Y eran tan endebles, tan esmirriados, tan escasos sus quince años que apenas valían trece. Los años de los niños pobres tienen poco sol y poca carne, poca holgura y poca paz, por eso cuentan menos. Son años insatisfechos, años inacabados, disminuídos.

Vino a Sigüenza una tarde de agosto, entre un grupo de voluntarios que llegaban enronquecidos de cantar y de respirar el aire afilado de las sierras alcarreñas. El más viejo de aquellos hombres se llamaba Quintín, tenía sesenta y ocho años, y había combatido en la guerra de Cuba. El más joven era "Borjitas", y acababa de cumplir quince.

—¿A qué vienes aquí, chaval? ¿No sabes que faltan fusiles para los hombres? No tienes edad para meterte en estas cosas. La guerra es para los hombres. ¿Para qué has venido?

—Para lo que valga. En algo podré servir.

—Mañana a las ocho sale un camión para Madrid, y en él te volverás.

—No me echés, por favor. Que más da quince años que veinte,

ahora. Deja que me quede. Estoy acostumbrado al trabajo. Mientras ayudo en algo puedo aprender a manejar el fusil para después.

Una arruga vertical, profunda como un tajo, hendía la frente del niño y tiraba de las anchas cejas hasta juntarlas en un sólo trazo sombrío. La voluntad angustiada, temblorosa de decisión, le apretaba los labios. Las manos se adelantaban con las palmas muy abiertas, y palpitaba en los dedos una imperceptible vibración de súplica. Así había ansiado “Borjitas” alguna vez un dulce o un juguete.

—¿Entonces, no quieres volver a tu casa? Te figuras la guerra como una película de vaqueros, pero te aseguro que esto no tiene nada de divertido y hace falta una salud que no tienes para soportar el frío de las noches de guardia, las largas marchas a pleno sol con una carga que tú no podrías soportar. Por ahora sobran hombres y faltan fusiles.

—Yo no me figuro nada. Deja que me quede. Si ves que no sirvo me iré.

Y “Borjitas” se quedó en Sigüenza.

Son heladas las noches de la Alcarria. Arriba, en las sierras, el frío se mete en las carnes, pega las manos al caño del fusil, pone plomo punzante en los pies inmóviles, y alarga desmesuradamente las horas de tiniebla. Cuando regresaban de sus guardias en las avanzadillas de la montaña, los hombres mascullaban protestas: las mantas eran pocas, la comida llegaba helada, no alcanzaba el café. “Borjitas” cumplía sus guardias sin comentarios.

—¿Hace frío allá arriba, chaval?

—Regular. No estorba.

—¿No te duermes en el puesto?

—Hasta ahora, no.

—Cuando estés harto de guerra te volverás a Madrid.

“Borjitas” hablaba poco y tenía un modo raro de sonreír. Abría mucho los ojos y apretaba los labios en un gesto fugaz como un parpadeo. Sólo los ojos sonreían de verdad e iluminaban un instante su carita triangular.

Una tarde llegaron tres campesinos de Imón a decirnos que el enemigo se acercaba al pueblo. Ya no eran simples incursiones en busca de ganado. Del otro lado de la montaña merodeaban algunos grupos que podían ser la vanguardia de una columna numerosa. Una descubierta confirmó lo dicho por los campesinos, y decidimos salir para Imón. El recuento de fusiles en nuestra columna dejaba a unos treinta hombres en el cuartel. No había armas para todos.

Explotaban las discusiones como petardos. Nadie quería quedarse. Se ponían méritos en la balanza, se reivindicaba el derecho a combatir.

“Borjitas” ayudaba a cargar las cajas de una ametralladora, activo, eficaz como siempre, y como siempre, silencioso.

—¿Tú no tienes fusil, muchacho?

—Eso según se quiera. Para las guardias me lo prestan. Pero puedo ir con los dinamiteros. He aprendido a tirar granadas Laffitte y cartuchos de dinamita.

—¿Quién te ha enseñado?

—Voy muchas veces con los mineros que están fortificando el cerro de la Quebrada y “Matamulos” me ha enseñado a andar con la dinamita.

—¿Quieres venir de enlace conmigo? Llevarás mi mosquetón. Vete a buscarlo. ¿Sabes cuál es?

—¡Y no!... ¡Lo tengo más mirado!

—No creo que tires mucho. No es fácil la tarea de enlace. Ten-

drás que ir de acá para allá, subir y bajar los cerros muchas veces. Y ahora, fíjate bien en lo que voy a decirte. Te he elegido porque tengo confianza en ti. Haz por justificar esa confianza. El responsable de tu escuadra me ha dicho que sabes cumplir. Es menester que los mensajes que se te confíen, verbales o escritos, lleguen siempre a destino. Hay que ir y volver, muchas veces entre las balas. ¿Te atreves?

Su carita de niño serio, de niño hombre, seguía mis palabras con una imperceptible crispación de impaciencia. ¿A qué tantas palabras? Mis discursos alargaban innecesariamente los minutos que le separaban del arma codiciada, de mi famoso mosquetón, corto, liviano, certero, pulido como una joya.

—¿Me has oído bien, “Borjitas”?

—Sí, voy por el mosquetón.

Llegamos a Imón a las tres de la tarde, y los hombres comenzaron en seguida, desplegados en guerrilla, a trepar a los cerros.

—“Borjitas”, hay que llevar este papel al cruce, y entregarlo al capitán que está con la batería. Ten cuidado en aquel claro, que está enfilado... “Borjitas”, corre hasta el blindado y lleva esta orden. Están tirando a los gorriones, como idiotas... En el centro de la derecha sobran hombres. Dile a Rodríguez que baje a hablar conmigo...

Cada vez que partía el chiquillo, sentía yo como una punzada de remordimiento. Arreciaba el tiroteo y no siempre era fácil cubrirse. Pero “Borjitas” estaba radiante, lleno de una felicidad grave, sin palabras, sin gestos.

Duró el combate hasta la noche alta. Con las primeras sombras se enrarecieron los disparos. Callaron los fusiles y los hombres bajaron para levantar parapetos.

Mandé a “Borjitas” que se echara a dormir en un camión y yo me apresté a recorrer los puestos de avanzada con otro enlace.

—¿Tengo que entregar el mosquetón? —preguntó con su voz de niño inseguro, de niño que está acostumbrado a ser desposeído por las personas mayores.

—No, guarda el mosquetón. No quiero que ande de mano en mano.

Los tiros se adelantaron al alba. Aquellos estampidos distantes, inconexos e inútiles, acortaban la noche y restaban horas al descanso. La oscuridad había servido al enemigo para instalar algunas ametralladoras eficaces. Nos tiraban con ellas desde una loma que distaba, en línea recta, unos trescientos metros. Un grupo de voluntarios se ofreció a acallarlas. Sumaban unos veinte y los capitaneaba un muchacho madrileño, un valiente de dieciocho años, que no abandonaba jamás su gorro adornado con una vistosa pluma de ganso.

Sin enderezarse un solo instante, arrastrándose entre la maleza erizada de espinas pudieron llegar sin ser vistos hasta las máquinas enemigas. Y lanzaron tales aullidos al echarse sobre los guardias civiles que defendían la loma, que éstos, creyendo vérselas con efectivos muy superiores, huyeron abandonando sus muertos y un cuantioso material. Tres ametralladoras, un fusil ametralladora, veinte fusiles, gran cantidad de municiones, caretas anti-gás, macutos, capotes. Imposible volver en pleno día, cargados con tan abundante botín, por el camino que habían hecho a rastras o gateando, y hubo que mandarles comida, y agua sobre todo. No era empresa fácil llegar hasta ellos, aun llevando lo estricto en comestibles y líquido, pero no podíamos dejarles padecer de sed durante todo un día de calor brutal. Decidí por eso no confiarle la tarea a nadie, e ir yo misma.

“Borjitas” comenzó los preparativos. Una damajuana de agua,

una bota de aguardiente, medio saco de bocadillos de carne y algunos melones. Envolvimos todo en mantas para evitar que se destrozara nuestra preciosa carga al arrastrarla por las piedras, y echamos a andar, mejor dicho, empezamos a gatear.

No se me ocurrió que debía ahorrar a "Borjitas" el peligro de la incierta aventura. El combate lo había tornado mi igual, había hecho de él un compañero de lucha, le había otorgado el derecho de desafiar la muerte, y yo acataba la ley de nuestra guerra. La ley que quería el sacrificio de los mejores, de los más abnegados, de los más conscientes.

Una hora, una hora de deshacernos las manos y destrozarnos la ropa en las zarzas y en las piedras, y llegamos hasta los nuestros. Un descanso breve, el indispensable para tomar alientos, y nos pusimos nuevamente en camino.

Libres de la carga que tanto nos embarazó en la ida, resolvimos acortar la distancia, ahorrándonos un rodeo que si bien agregaba relativa seguridad, aumentaba en un larguísimo trecho el recorrido. Nuestra inspiración casi nos costó la vida. Al coronar un cerro nos salió al encuentro un verdadero enjambre de tiros. Una ametralladora nos había descubierto y se ensañaba rabiosa contra el blanco que ofrecíamos.

Echamos cuerpo a tierra. Pegados al suelo, tratando de hurtar la cabeza en un gesto ancestral de bestia acorralada, nos quedamos diez, quince minutos, media hora quizá. Pero nosotros habíamos perdido la noción del tiempo, los instantes nos pesaban como días y resolvimos dejarnos rodar cuesta abajo. Valía más llegar con un hueso roto, que no llegar.

El extraño viaje me costó una ligera conmoción cerebral. "Borjitas" salió del trance con varias magulladuras. Sus magulladuras las vi más tarde, porque cuando abrí los ojos, apenas repuesta del golpe, mi enlace estaba trepando nuevamente la cuesta. Le llamé pero no me

contestó. Supuse que algo muy serio había ocurrido, pero renuncié a hacer conjeturas. Tenía un murmullo como de olas dentro de la cabeza y no estaba muy segura de lo que veía. Una fatiga sobrehumana inmovilizaba mis miembros, mi voluntad y mi pensamiento.

“Borjitas” regresó apretando entre sus manos ensangrentadas el mosquetón. Se le había quedado a mitad de camino, al rodar por la cuesta, y, para recuperarlo, trepó casi hasta arriba nuevamente.

—¡Haberlo dejado, muchacho!

—¡Dejar el mosquetón!... ¡Qué locura! —Y me midió con una mirada larga y pausada.

“Borjitas” estuvo entre el puñado de valientes que defendieron durante diez días la ciudad, cuando el enemigo puso cerco a Sigüenza. Hora por hora vivió el trágico episodio de la catedral. Combatió en Olía, combatió en Brunete. Durante semanas, hundido en el barro hasta las rodillas, acechó, bomba en mano, los tanques que intentaban franquear las trincheras de Madrid.

En enero del 37 cayó herido “Borjitas”. Recibió lo que llamábamos un tiro de suerte. La bala le abrió un ancho surco en la cabeza, pero no interesó zonas profundas. Cuando le vi en el puesto de socorro, tenía un vendaje espectacular.

—Pareces un fakir, “Borjitas”. ¿Te duele mucho? Cuando te cures te quedarás en casa. Hay mucho que hacer en la retaguardia.

Tenía entre las mías su mano morenucha y áspera y buscaba en sus ojos un gesto de asentimiento.

—¿Quedarme en casa, ahora?... ¡Qué va!... Cuando se acabe la guerra se habrá acabado para todos.

—¿Y si te matan, “Borjitas”?

—Pues, mala suerte. Han muerto otros que valían más que yo...

Nuestro batallón había tenido un número altísimo de bajas. Sin embargo hubo que reorganizarlo rápidamente. Hacía falta gente fogueada para ocupar las trincheras de la "Puerta Medianil", a orillas del Manzanares. Los hombres iban llegando al cuartel de Serrano en aquella mañana fría de enero, ceñudos, malhumorados, por la orden precipitada de marcha.

"Borjitas" fué de los primeros en acudir. Traía la cabeza vendada y el andar un poco inseguro de los convalecientes. En la espalda, el abultado macuto y el rollo de la manta le levantaban una jiba desmesurada. En la semipenumbra de la madrugada invernal su extraña silueta de gnomo viajero evocaba episodios de cuentos infantiles. Una piedad infinita por el niño que así corría detrás de la muerte me oprimió la garganta.

—¿Tanta prisa tienes por hacerte matar, chiquillo? Espera por lo menos a que tu herida esté cicatrizada para volver al frente.

Como en aquella tarde de Sigüenza, sus ojos me tocaron con una larga mirada implorante:

—¡Pero si ya no tengo nada! Día por medio me pasan una pincelada de yodo, y para eso no hace falta quedarse en Madrid. Déjame marchar con el batallón. Yo tengo voluntad, y muchos grandes no la tienen. Un fusil vale otro fusil...

—Cuando estés curado, entiendes, completamente curado, antes no quiero verte en los parapetos. Dentro de ocho o diez días vendrás a reunirte con nosotros.

Aquel invierno fué todo de agua. Chavolas inundadas, mantas chorreantes. La trinchera era una charca pegajosa. Los hombres gruñían blasfemias entre golpe y golpe de pala, al desagotar los refugios. Envuelto en un capote que le barría los tobillos llegó una mañana

“Borjitas”. El agua le corría por la cara, por las manos, goteaba de su ropa.

—¿No pudiste esperar un día sin lluvia para venir? No creo que el barro sea bueno para curar las heridas. Muéstrame tu cabeza.

Cuando se quitó el gorro vi un ancho surco tironeado por una brida de cicatriz sonrosada.

—Quítate ese capote mojado y ponte junto a la lumbre. No irás a los parapetos hasta la tarde.

Los días corrieron pesados de monotonía en nuestro frente estabilizado. Lluvia, barro, frío.

El 13 de febrero se decidió atacar el “Cerro del Águila”. De nuestro batallón, la cuarta compañía debía salir en vanguardia. Todo estaba previsto para la operación que se habría de iniciar al alba. A medianoche bajé a recorrer los parapetos. Me detuve a charlar con los centinelas. “Borjitas” no tenía guardia y me acerqué a su chavola para ver si estaba despierto, pero dormía. Su cabeza herida tenía dos cartucheras por almohada. Contra su flanco reposaba el fusil.

La orden de empezar el ataque no vino hasta las seis de la mañana. Cuando los hombres abandonaron los parapetos se veía claro ya. El batallón que debía operar por el ala derecha llegó hasta las posiciones del enemigo pero retrocedió ante el fuego nutrido de mortero y ametralladora. Nuestra cuarta compañía fué segada como trigo maduro. En diez minutos, treinta y dos bajas. Tiros en la cabeza y en el vientre, todos. Los camilleros no daban abasto. Algunos heridos eran retirados a hombros por sus compañeros.

Parada en la trichera de evacuación, la garganta seca y los puños crispados, seguía el trágico desfile de camillas. Cuando pasó “Borjitas” cubierto hasta la barbilla con una manta de campaña, gris como su carita de moribundo, los sollozos me convulsionaron las mandíbulas. En

un gesto instintivo alargué los brazos para protegerlo, para rescatarlo, y mis manos llegaron hasta su frente, temblorosas e inútiles.

“Borjitas” se compadeció de mí:

—Éste no ha sido de suerte, pero verás como curo...

“Borjitas” murió seis horas más tarde y aun no había cumplido dieciséis años.

MIKA ETCHEBEHERE

C R Ó N I C A

ESCRITORES PRESOS EN PARÍS OCUPADO

Aquel jueves de mayo de 1941, a eso de las tres, un pequeño auto militar se detiene delante de mi puerta, y cuatro hombres salen de él a paso de abordaje. Llaman, y voy a abrir. Sin saludar, el más joven:

—¿Dónde está la máquina?

—¿Qué máquina?

—La Roneo.

—No tengo Roneo.

Me confían a la custodia del militar (los otros tres son civiles) y registran mi casa cuarto por cuarto. La Roneo eléctrica, que yo no tenía ya más, era casi tan grande como un armario provenzal. Con todo, no omiten ni el abrir los cajones ni el sacudir los libros. No estropean nada. Después de tres horas de búsqueda:

—Usted nos acompaña.

—Bien.

Me hicieron subir en el auto y me condujeron a la rue des Saussaies.

El primer interrogador era un joven tipo Oxford, sin duda estudiante. Me preguntó lo que había hecho yo en mi vida desde la edad de siete años. Trataba de ser fino. Llegaba a serlo. ¿Qué liceos, qué estudios, qué viajes? Contesté pacientemente. Fué muy largo.

—¿Por qué ha venido usted a Berlín?

—El profesor Wechsler me había invitado a dar una conferencia.

—¡Ah! El profesor Wechsler. (Pausa) Simpático imbécil ¿no es cierto? El profesor Wechsler es nazi. Lo hago notar.

Se me contesta:

—También en el partido nazi tenemos nuestros imbéciles. Acerca de los imbéciles de los demás, podemos equivocarnos. No sobre los nuestros.

O bien:

—¿Por qué ha dejado usted de escribir en la N. R. F.?

—No tengo ganas de escribir.

—¡Ah! Creo adivinar la razón. (Sonrisa) ¿Cuáles son sus opiniones políticas?

—No las tengo.

—No se pase usted de listo. Nosotros también sabemos ser listos. Usted es consejero municipal; por lo tanto pertenece usted a un partido.

—No. En Francia admitimos que la política es una especie de técnica; se necesita una preparación que yo no tengo. En el Consejo Municipal me ocupé de la biblioteca.

Anotaba. Se puso amenazador.

—Su mujer ¿estaba al corriente de la máquina?

—No había máquina.

—Creeré provisionalmente que no estaba al corriente. Pero su madre ¿estaba al corriente de la máquina?

—Si no había máquina...

—Bien. Admitido. Pero su hijo ¿estaba al corriente de la máquina?

El segundo interrogador era capitán y estaba furioso. Continuamente furioso. Iba y venía. Gritaba. Hasta gruñía, o gemía, o rechinaba los dientes. Casi ladraba. Todo para mí solo. Yo estaba muy sorprendido. Él iba y venía, agitaba los brazos, gritaba preguntas que yo entendía mal. Por su parte, una intérprete rubia, plácida, las traducía en seguida, y por su cuenta agregaba gentilmente:

—Hable usted con franqueza. Lo hacemos para bien suyo.

Yo no hablaba con franqueza. Contestaba: "No" a cada pregunta. Era muy molesto, porque tenían contra mí, hay que confesarlo, pruebas bastante serias. Al negarlo todo, yo me sentía tonto. Y lo era. Me imagino que un acusado, si confiesa, es para recobrar, a sus propios ojos, su aspecto inteligente.

—Hay un diario que usted publica: *Resistencia*. Este diario se imprime con Roneo en su casa. En su casa está la máquina, en el cuartito del segundo piso que da a la rue des Arènes. Mire el plano, mejor.

No estaba mal el plano. Pero hacía ya mucho tiempo que yo había tirado la máquina, rota en pequeños trozos (por lo demás, todavía bastante pesados), al Sena. Por consejo de Jean Casou, que dirigía precisamente el diario. Con la ayuda de Jean Blanzat, que es fuerte como un leñador. Los trozos debían de encontrarse todavía en alguna parte, cerca del puente de Austerlitz. ¡Qué linda máquina! Daba pena.

—Nunca he tenido máquina. Nunca he usado una Roneo.

—Sabemos que Levitzky y Vildé son amigos suyos.

—Más bien camaradas. Son sabios. Les he pedido libros en 1938 para la N. R. F. Uno prepara una *Historia de los oficios*; otro un estudio sobre el shamanismo. Me encuentro con ellos bastante a menudo. Son excelentes sabios.

—Estamos al corriente. Preparan sobre todo un grupo armado que quiere atacar a los alemanes. Han ganado ustedes para su causa gran número de agentes de policía y de bomberos.

—No recibo policías ni bomberos.

—En un día fijado esos bomberos deben cortar las cañerías de agua y de gas. Ustedes mandan jóvenes franceses a Inglaterra. Uno de ellos lo ha confesado todo.

Todo esto no era muy inexacto. Tenía yo aún en mi poder mapas de estado mayor. Mientras tanto, el capitán proseguía sus preguntas irritadas, a las cuales agregaba, según podía yo darme cuenta, muchas *fioriture*, exclamaciones y adornos, que la intérprete omitía. Pero yo tenía que crear mis respuestas. Por una curiosa razón. ¿Era costumbre de los capitanes, era simple manía personal, el interrogar con radio? Nunca lo he sabido. Mientras duraban las preguntas, esa radio, en un rincón, tocaba a la sordina una ópera. Venía vagamente del fondo del cuarto. Después el capitán se detenía: había terminado. Me tocaba contestar. Pero antes de sentarse, hacía girar el botón de manera que el concierto se oía con toda su fuerza, cubría los ruidos del corredor, cubría mi voz. Me veía obligado a gritar; era muy molesto. Tengo la voz más bien débil.

¿Lo hacía a propósito? ¿Esperaba intimidarme con esa radio? ¿No dejarme la cabeza libre? (Se admite a menudo que la verdad es lo más fácil de decir, que no exige reflexión. De suerte que un acusado privado de esa reflexión sería

naturalmente sincero.) En ese caso creo que el cálculo era malo. Tanto ruido, por el contrario, hubiera hecho difícil la franqueza.

Volvieron a llevarme al estudiante.

—¿A qué edad decidió usted aprender el alemán más bien que el inglés?

—Debía de tener nueve años.

—¿Cuáles fueron sus razones?

—Se me había dicho que el inglés era difícil de pronunciar.

¡Qué tonterías! Pero cuando un interrogatorio dura cinco horas, es necesario pasar por ahí. Sin embargo, el estudiante anotaba todas mis respuestas en un cuaderno negro que tenía en letras de oro: "Ministerio del Interior. Servicio Interior". ¡Pobre ministerio! Volvieron a llevarme al capitán. Seguía estando furioso. ¿Cómo hacía? Del uno al otro, pasé por un largo escritorio oscuro, donde me tocaron el hombro y me volví. Vi un hombre que me aterrorizó.

Había en su aspecto no sé qué de plegadizo, de flexible. Quisiera decir la verdad: de vegetal. Las rodillas flotantes. Y el rostro ajado. En el labio inferior, una especie de absceso que le torcía un poco la boca. En la frente dos chichones, uno de los cuales supuraba. Me dijo: "Levitzky", y nos estrechamos las manos.

Hay que confesarlo, mi primer sentimiento fué egoísta. Me dije: "Si me lo muestran, es porque no saldré más de aquí". Y casi en seguida: "Y yo ¿sabré mantenerme?" Me puse a pensar en mil cosas. En el dolor, en el dolor repetido, en el dolor que evita uno a condición de traicionar, en la extraña frase: "El sufrimiento, ese placer demasiado vivo para que podamos comprenderlo". Y yo ¿sabría comprenderlo? ¿Y cómo hacer la inversión? ¿Tenía yo bastante fe? Todo esto rápido y confuso. Levitzky me dijo:

—No es lo que usted piensa. He querido escapar. Al prenderme de nuevo me han herido.

No creí ni una palabra. Nos escuchaban sin duda. No sé quién. Sólo me acuerdo de Levitzky.

El careo no debió de durar más de media hora. Él me decía:

—He tomado todas las responsabilidades sobre mí. Yo era el jefe.

Después:

—Confiese usted lo del diario y la máquina. Puesto que es verdad. El capitán ha dado su palabra de honor de que lo pondrá a usted en libertad.

Y yo, yo tenía la convicción absurda de que él no podía haberlo confesado todo, de que no era cierto, de que no era justo que cargara él con todo, de que negando podía yo aún salvarlo. Entonces lo negué todo, la máquina, el cuarto y lo demás. “¿Y cree usted en su palabra de honor?”

La cosa se ponía fea. Nos separaron. Volvía a ver al capitán, al estudiante, a un tercer interrogador. Ni golpes ni amenazas, sino preguntas sin fin. Como me recostara contra la pared entre dos interrogatorios, el capitán me vió, se enfureció, levantó el puño, pero lo detuvo en el momento mismo en que yo me veía golpeado.

Después me pusieron esposas.

En la Santé, adonde el pequeño auto me condujo esa misma tarde, pasé la semana incomunicado. Luego, hubo un segundo interrogatorio, después del cual no me torturaron, sino que me soltaron, con gran sorpresa mía.

Me temo que fué por recomendación. Drieu la Rochelle había intervenido entre tanto valerosamente en mi favor. Digo valerosamente porque ignoraba lo que yo había podido hacer.

Fué poco después cuando, con Jacques Decour, Vildrac, Queneau, Limour, Blanzat y Debû-Bridel, compusimos el primer número de *Lettres Françaises*.

La instrucción del proceso duró cerca de un año. Nuestros compañeros de entonces están en las prisiones alemanas. Yo debería estar junto a ellos. O junto a Levitzky y a Vildé, que murieron con los ojos abiertos en Mont-Valérien, con cinco amigos: Nordmann, Walter, Ithier, Andrieux y Sénéchal, un niño.

JEAN PAULHAN

Del *Figaro*, 9 de septiembre de 1944.

NOTAS

CLÁSICOS

En mi último ensayo¹ quise hablar de la imparidad de las aventuras de Don Quijote, pero el hombre propone y la errata dispone: donde yo había escrito *imparidad* apareció *imparcialidad*, y todo se cambió. Las palabras son ventanitas. Si en vez de asomarnos por una nos asomamos por otra, nos sorprenderá un campo imprevisto. Debo confesar, además, que "imparidad" tampoco hubiera dicho mucho. Lo que yo quería era aludir a esa condición de las obras clásicas, que con el tiempo se levantan por encima de los hombres y se ponen a brillar, solitarias como estrellas indiferentes.

Hablar es pronunciar signos para que alguien responda. Y la literatura es también eso, un proceso lingüístico, sólo que la letra dura más que la voz. A la voz se la lleva el viento. El libro, en cambio, es un corte en el fluir de la recíproca comunicación espiritual entre autor y lector; y ese corte, espacial, ancho, duro, permanece con una apariencia de autonomía. Ya se ha muerto el autor, ya se ha muerto el público al que se dirigió el autor; y todavía el libro sigue en pie, con las puertas de par en par, como un cementerio abierto. Aquí está, por ejemplo, mi ejemplar de *Don Quijote de la Mancha*. Letras, letras, letras, acostadas una al lado de otra. ¿Esto es un libro? ¡Falta reanimarlo! Me pongo a leer. Entonces la serie de signos empieza a moverse como el esqueleto infinitamente articulado de un gran cuerpo invisible, de un cuerpo cultural dentro del que Cervantes fué un principio activo. ¡Yo también, al leer, he ingresado a esa persona histórica! Se ha restablecido el circuito vivo entre autor y lector. Pero, viéndolo bien, ¡qué lejos estoy ahora! Me siento como en los arrabales de una ciudad extraña.

¹ Sobre el "Quijote" de Montalvo, SUR, N° 119.

Así, la novela *Don Quijote* no es hoy lo que antes fué. Los signos son los mismos, pero no nos dicen lo mismo.

Toda obra poética, por clásica que luego resulte, nace como una conversación de primitivos o de niños: señalando con rápidos ademanes ciertas situaciones externas. Para completar el significado de las palabras hay que estar metido en el mismo ambiente en que se pronunciaron y ver los gestos y las cosas. Se hace literatura con sobreentendidos. El poeta, su público, la realidad que poeta y público creen compartir, todo funciona junto. Por eso, hace siglos, *Don Quijote* tuvo el aire de una charla, y, como en las charlas, las palabras reflejaban circunstancias del momento y se dirigían a un auditorio inmediato, vivo, presente.

Claro que la lengua, a medida que adquiere poder expresivo, se desprende de los contextos no lingüísticos, se independiza de los supuestos de hecho y tiende a bastarse a sí misma. Un autor, si tiene calidad clásica, siempre controlará nuestras emociones desde el fondo de los tiempos y nos evocará lo ya desaparecido. Mientras haya personas que hablen en español la lengua poética de Cervantes continuará suscitando imágenes, aunque el lector ya no esté familiarizado con los objetos a que Cervantes se refirió concretamente en el instante de escribir. Pero, con todo, los siglos nos han despojado de la amistad de Cervantes, de la comodidad de oírlo como a cualquier hijo de vecino.

Cuando el hombre Cervantes contaba a sus prójimos de carne y hueso las aventuras de un hidalgo enloquecido, aquello era como una reunión en una plaza. Bajo un cielo común, autor, personajes y lectores andaban entremezclados. ¡Qué contrapunto de voces! Don Quijote miraba unos objetos de frente y decía: "gigantes". Sancho los miraba por la espalda y decía: "molinos". Los lectores iban de una mira a otra y se divertían porque ellos veían molinos casi todos los días, y casi todos los días oían cuentos de gigantes. Y Cervantes, que era el autor, veía todo lo que los demás veían y un poquito más.

Ahora se nos antoja que Cervantes debió de ser algo magnífico, portentoso... Pero no. ¿Quién iba a adivinarle el genio? La noción de "genio" es un espejismo de la perspectiva histórica. El hombre Cervantes, el vecino Cervantes era un hombre del pueblo, y lo que le veían sus amigos eran rasgos exteriores. ¡Pobre! Hasta le faltaba un brazo. Cervantes era un hijo de la masa anónima; y su Quijote también venía a ser en cierto modo una criatura de todos. Al escribir, Cervantes devolvía a la comunidad algo de lo que había recibido. Cervantes, Don Quijote y los lectores formaban una sola familia.

¿Recordáis el capítulo tercero de la segunda parte? Por allí los pulmones de la novela se llenan de aire histórico: en una profunda inspiración se confunden las dos vidas, la fantástica de dentro y la real de fuera. Es cuando Sansón Carrasco se desliza desde la calle al interior de la novela y le trae a Don Quijote la noticia de que sus aventuras ya andan por allá, publicadas en historia: “Los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran: y finalmente es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes que apenas han visto un rocín flaco cuando dicen, allí va Rocinante...”

¡Allí va Rocinante! Y no dirían solamente eso. Dirían: “esto es una qui-jotada”; o “esto me recuerda aquella ocasión en que a Sancho le ocurrió tal cosa”; o “mira aquellos carneros, de veras parecen un ejército”... El barbero, al usar la bacía ¡qué de carcajadas, acordándose de cómo Don Quijote la había confundido con el yelmo de Mambrino! Algún ventero, al anochecer, se asomaría a la puerta, y mirando a lo hondo del camino desierto pensaría en lo cómico de la ocurrencia: ¡eso de que se aparezca por allí como un fantasma, un hidalgo disfrazado con hierros viejos! Y todos esos lectores coetáneos de *Don Quijote* tenían tan presente las novelas de caballería que al leer la parodia de Cervantes confrontarían ambos mundos ideales, reconocerían uno a uno los blancos de la farsa, cogerían al vuelo la alusión a un episodio favorito y gozarían 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.

Aquella realidad natural y espiritual desde cuya intimidad la novela irradiaba su total sentido ya se ha evaporado. ¡Hasta los paisajes cambiaron para siempre! Ahora hemos venido nosotros, y ya no es lo mismo. Ahora al *Quijote* se le ha endurecido aquel aire histórico de que hablábamos antes. Es una atmósfera cristalizada.

Recuerdo un cuento de Wells. Desde lo alto de un mástil de otro planeta cayó a la tierra una esfera translúcida cuya sustancia estaba tan penetrada de la realidad de que había formado parte, que quienes se asomaban a su interior veían moverse, vivos, a los habitantes del planeta desconocido. Y más aún: lo realmente metafísico fué que al mirar mejor descubrieron que esa misma esfera de cristal que tenían en las manos estaba al mismo tiempo en el otro planeta... Allá, sólo como detalle; aquí, como totalidad... También la novela coexiste mágicamente en dos mundos a la vez. Y este ejemplar de *Don Quijote* que estamos leyendo ha capturado, ha retenido, ha reabsorbido aquel pueblo de duques,

galeotos, venteras, titiriteros, que antes se desplazaba a su alrededor como atmósfera, y ahora nos la muestra sumida en sus cuencas. El pueblo concreto ha venido a ser tan ideal como Don Quijote. Tampoco Don Quijote es el mismo. Don Quijote ya no es más una caricatura de caballero andante: es el único caballero andante que conocemos. La novela ya no es más una parodia: es una creación original, libre. Y Cervantes ya no es más un vecino de aldea: es, nada menos, uno de los pocos genios universales.

Hemos perdido, pues, la llaneza del charlar frente a frente, pero por otra parte hemos ganado este estremecimiento supersticioso de respeto, de veneración, ante los misterios del genio poético. Los clásicos son ídolos. Hay que iniciarse en su culto.

Pienso en Shakespeare: ahora reconocemos en su obra menos objetos reales de los que reconocían sus contemporáneos ¡pero es el mundo estético de Shakespeare lo que se nos ha convertido en un objeto real, físico, telescópico!

Puedo presentir, por ejemplo, el goce del público inglés del siglo XVII ante una obra como *The Tempest*, que le presentaba los arcanos de una isla desconocida. La tierra, en aquellos tiempos, era inmensa, oscura. Los viajes tenían prestigio casi sobrenatural. Paraísos, monstruos, magos, naufragos, espíritus del aire y del mar, todo eso era una realidad que los ingleses llevaban dentro y que de improviso la contemplaban frente a los ojos cuando Shakespeare se las objetivó artísticamente.

Por eso el público proyectaba sobre el tablado alucinaciones que ninguna técnica escenográfica de hoy sería capaz de sustituir. Disfraces, música, luces, escenarios rodantes, recursos de cine, mecanismos, no pueden ya restaurar la emoción con que, en las representaciones de *The Tempest*, aquellas almas veían lo invisible.

¿Percibimos espontáneamente las resonancias de la realidad histórica infusa en el poema? Sin embargo, nosotros, hispanoamericanos, deberíamos estar sensibilizados. América fué alguna vez una gran isla de Próspero, una tierra de utopía y de milagro. Colón anduvo como un ciego enamorado palpándola en los senos del Caribe; y su carta del Descubrimiento, y luego las cartas de Vespucci, suscitaron en toda Europa un utopismo que se refleja en *The Tempest*.

¿Sentimos acaso la actualidad renacentista, la "americanidad" de la isla de Próspero? En realidad, es a Shakespeare mismo a quien sentimos como una

isla embrujada, recóndita, perdida en los mares del pasado, habitada por misterios y criaturas todas diferentes. Shakespeare, como antes dijimos de Cervantes, se nos ha recortado de su época, de su pueblo; se nos ha recortado como una isla engendradora de poesía.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

SOBRE EL SENTIDO COMÚN

Mediante una lógica estricta, Parménides llega a probar que el mundo es una cosa inmóvil, eterna y una. Si alguien viene y le observa que, por el contrario, el mundo está compuesto por infinidad de cosas, y que esas cosas no están en reposo sino que se mueven, y que no son eternas, pues se desgastan o rompen o mueren, el filósofo dirá:

—Tiene usted razón. Eso prueba que el mundo tal como lo vemos es pura ilusión.

Dudo que un griego medio no calificase a Parménides de loco, después de esta escena. También parece locura afirmar, como Zenón de Elea, que la flecha no se mueve; o, como Hume, que el yo no existe; o, como Berkeley, que el universo entero es una fantasmagoría. Sin embargo, son hipótesis lógicamente irrefutables y señalan una posibilidad. El hecho de que contradigan brutalmente al sentido común no es una prueba de que sean incorrectas.

Argumentar la inverosimilitud en contra de ciertas ideas es muestra de una enternecedora candidez. Le pasa a esta gente lo que a aquellos campesinos de Mark Twain que asistían a una función de circo: cuando vieron las jirafas se levantaron y exigieron la devolución del dinero, pues se creían víctimas de una estafa.

El hombre medio se jacta de cierto género de astucia que consiste en descreer de lo fantástico. No obstante, hablando en términos generales, se puede afirmar que vivimos en un mundo enteramente fantástico. Este hecho evidente es oscurecido por su evidencia, como decía Montaigne de "ce qu'on dict des voysins des cataractes du Nil", que no oían el ruido.

El sentido común es el rechazo de fantasmas desconocidos, pero es la

creencia en fantasmas familiares: rechaza los cinocéfalos y los monóculos, como si fuera menos monstruosa la existencia de personas sin su correspondiente cabeza de perro, o con dos ojos en vez de uno. Es en parte cierto que el sentido común es enemigo del milagro, pero del milagro inusitado, si se permite.

Que el sentido común es la magia y la fantasía más desatada, es fácil de probar: mediante ese diabólico consejero un campesino jura que la tierra es plana y que el Sol es un disco de veinte centímetros de diámetro. En su furia mágica, el sentido común decretó la inexistencia de América, abolió el movimiento de la Tierra y negó los antípodas.

Es el sentido de la comunidad, apto para asegurar una confortable existencia dentro de límites modestos de espacio y tiempo: en Laponia recomienda ofrecer la mujer al caminante y aquí asesinarlo, si la toma. Un galeote se admiraría de la pretensión de curar un dolor de muelas con una aspirina, siendo sabido que se cura aplicando una rana sobre la mejilla; por un mecanismo similar, el médico se asombra de que alguien pretenda curar un dolor de muelas con una rana. La diferencia estriba —según el médico— en que la idea del galeote es una superstición y la de él no. No veo una diferencia esencial: ignoramos aún si la piel de una rana tiene algún principio activo que pueda curar el dolor de muelas, y no es cierto que una aspirina lo cure. Al final de cuentas, buena parte de la terapéutica actual consiste en supersticiones que han recibido nombre griego.

Es probable que muchos de los problemas de la filosofía y de la ciencia tengan solución cuando el hombre se decida a prescindir definitivamente de este consejero. Apenas salimos de nuestro universo cotidiano dejan de valer nuestras ideas y prejuicios. Esta es la causa de que el absurdo nos acometa por todos lados y es deseable que sea así, pues es garantía de que se anda por buen camino. Si un astrónomo presenta una teoría del universo que sea aceptable por el hombre de la calle, seguramente está equivocado. Si otro astrónomo afirma que en ciertas regiones remotas el tiempo se paraliza, ese señor debe ser escuchado con respeto, pues puede tener razón.

Las teorías científicas y filosóficas están todavía demasiado adheridas al sistema conceptual de entrecasa. Su defecto, tal vez, es el de ser aún poco descabelladas.

ERNESTO SABATO

Los Libros

FRAZER Y LA ANTROPOLOGÍA SOCIOLÓGICA

(Con ocasión de haberse traducido al castellano *La Rama dorada*¹)

Conocidamente, la Sociología se constituyó como disciplina autónoma en la confluencia de muy diversas corrientes del conocimiento humano. Y si, una vez constituida, consigue mantener su carácter unitario a favor de rigurosas determinaciones de su objeto y método, no dejan por eso de descubrirse en su cuerpo concreto las tendencias correspondientes a aquellas direcciones, apretadas ahora en un haz, pero casi nunca fundidas en verdadera e indiscernible unidad.

¹ Sir James George Frazer nació en Glasgow el 1º de enero de 1854; estudió en la Universidad de Glasgow y en la de Cambridge. Fué profesor de Antropología social en las Universidades de Liverpool y Cambridge. Recibió muy apreciadas distinciones oficiales. Murió en el año 1941.

Entre sus numerosísimos escritos se cuentan los siguientes:

The Golden Bough (La Rama dorada). Londres, 1890. Reeditado en 12 volúmenes entre 1907 y 1915 bajo títulos diversos, y reaparecido en 1922, en edición abreviada bajo el título original.

Totemism, 1887.

Pausanias's Description of Greece (Descripción de Grecia, de Pausanias), 1898.

Pausanias and other inquiries (Pausanias y otras investigaciones), 1900.

Lectures on the early history of the kingship (Lecturas sobre la historia primitiva de la realeza), 1905.

Adonis, Attis, Osiris, 1906

Psyche's Task (La tarea de Psique), 1909.

Totemism and Exogamy (Totemismo y exogamia), 1910.

The Magic and the evolution of kings (La magia y la evolución de los reyes), 1911.

Taboo and the perils of the soul (Tabú y los peligros del alma), 1911.

The spirits of corns (Los espíritus de los cereales), 1912.

Letter of William Cowper (Carta de W. Cowper), 1912.

Balder the Beautiful (Balder el Bello), 1913.

Addison Essays (Ensayos de Addison), 1915.

Folk-Lore in the Old Testament (Folk lore en el Antiguo Testamento), 1907 y 1918.

Sir Roger Coverley and other essays (Sir Roger Coverley y otros ensayos), 1920.

Apollo-dore (Apolodoro), 1921.

The Polynesia (La Polinesia), 1922.

Aftermath, Supplement to the Golden Bough (Retorno, Suplemento a "La rama dorada"), 1936.

La traducción castellana de la edición abreviada de *La Rama dorada*, hecha por Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, ha sido publicada por el "Fondo de Cultura Económica", México, 1944.

Más aún: abundan, y no por cierto entre lo secundario o inconsiderable, investigaciones sociológicas cuya atribución al campo estricto de la Sociología resulta objetable, dudosa; pues, presididas por un espíritu de averiguación y discurso libre de las tradiciones escolares y de los presupuestos metodológicos acostumbrados, consienten referencia a diversas disciplinas, y a ninguna de ellas —quizás— con indisputable derecho.

Tal ocurre con esa especie de Antropología —tan distinta de la filosófica como de la naturalística— cuyo estudio del hombre se orienta hacia sus formas de vida y actitudes primitivas. No se propone el conocimiento de la esencia “hombre” como la Antropología filosófica, ni el estudio del animal “hombre” como la Antropología naturalística: emplazada entre una y otra, acopia, elabora e interpreta un caudal de datos acerca de las creaciones originales del hombre y, sobre todo, acerca del hombre mismo en cuanto autocreación. Quiere averiguar los hechos primordiales de la cultura, estableciendo sus formas típicas y fijando sus regularidades. En cuanto abre una perspectiva sobre los mecanismos de la socialización, es Sociología general; en cuanto inquiere y ordena los contenidos culturales de esos mecanismos, es Sociología de la cultura...

En definitiva, se trata de una de aquellas grandes corrientes del conocimiento humano que —con la Filosofía de la Historia, la Ciencia política, la Psicología social, la Teoría del Derecho, etcétera— desembocan en el cauce sociológico, sin perder por completo, no obstante, su peculiar fisonomía.

No es difícil rastrear los orígenes de esta literatura científica. Viene de la fuente común de todo el pensamiento moderno: el espíritu renacentista; y esto, por un doble camino: por el camino de la aventura y descubrimiento geográfico, y por el camino de las humanidades, de la filología clásica. La actividad del explorador lanzado a los caminos del mundo, y la sedentaria actividad del erudito, coinciden —y no por casualidad— en traer al primer plano de la atención el problema de las culturas primitivas. La curiosidad humanista por conocer a fondo el cómo y el por qué de las *antigüedades* implica ya una resuelta ampliación de la actitud espiritual europea, por cuyo efecto el hombre *moderno* es capaz de colocar su intelecto en una disposición tal que le permite entender su propia existencia como sólo “un caso”, posible entre otros, y sus propias formas de vida como algo contingente, dado en la Historia. El supuesto de realidad de esta postura objetiva ha sido discernido y divulgado: se encuentra en el contacto con otras civilizaciones, que, iniciado temprano con las Cruzadas, se extiende y pro-

fundiza cada vez más, conforme el Occidente cristiano entra en colisión continuada, creciente y progresiva con el resto del planeta, hasta dominarlo y organizarlo bajo sus directivas. En el curso de este plurisecular proceso de descubrimiento y conquista —a cuya terminación estamos asistiendo los testigos de las expediciones polares, de los últimos despliegues capitalistas y, en fin, de la guerra mundial—, a lo largo de esa colosal aventura, digo, el hombre occidental ha hecho la experiencia repetida de formas culturales ajenas a la suya; es decir, se ha enfrentado con otras maneras de ser hombre, ante las que ha sentido extrañeza...

Se encuentra por recopilar, sistematizar y estudiar el copiosísimo material literario que ha dejado esta ingente experiencia histórica¹. En gran parte procede, como podía esperarse, no de los que reaizaron las hazañas de viaje, descubrimiento y conquista, sino de aquellos otros que los acompañaron o siguieron con el designio de cumplir la penetración y asimilación cultural que completaría su obra. Unos u otros —caudillos, exploradores y aventureros; comerciantes y técnicos; misioneros de diferentes confesiones e investigadores científicos— han solido recoger y transmitir noticias acerca de los pueblos con los que su tarea los ponía en contacto. Tales noticias, más o menos penetrantes y sagaces, más o menos inspiradas en la mera curiosidad o en un verdadero propósito de inquisición científica, más o menos deformadas por error de observación o de juicio, fueron concretando en el mundo occidental la impresión de inesencialidad de esas formas de cultura, que así cambian de lugar a lugar, de época a época, que difieren de un grupo humano a otro y que, no obstante su diversidad, producen de vez en cuando creaciones espirituales dignas de asombro y, cuando menos, de valor innegable.

¹ Esta sería labor para un equipo de investigadores que trabajase en un Instituto o Seminario, quizás durante años. Los criterios de clasificación podrían ser, por lo pronto, los siguientes: a) Noticias de primera mano, suministradas por conquistadores, expedicionarios, misioneros, etc. Aquí entraría toda la literatura de los descubridores y colonizadores, tanto como informes oficiales de funcionarios y obras de científicos. Su estudio habría de hacerse desde el doble ángulo de su exactitud objetiva y de la reacción intelectual y emocional del sujeto de la experiencia (teorización expresa o implícita); b) Noticias de segunda mano, recogidas y comentadas por escritores. Aquí el estudio versaría sobre la reacción intelectual y emocional, valorándose el índice de credulidad y el despliegue de la interpretación; c) Obras de imaginación sobre viajes y sobre países exóticos (utopías, novelas americanas, novelas orientales, literatura infantil de aventuras, relatos de expediciones, imaginarias, etc.). Por su mayor libertad y plasticidad, estas obras ofrecen un excelente material para el estudio de la actitud frente a las culturas extrañas.

Conforme se afirmaba esta impresión en la conciencia del Occidente, hacía cada vez más inexcusable una revisión de principios, una ampliación y una profundización del problema del hombre: pues se había hecho imposible mantener ya la cerrada y estrecha confianza ingenua en las posiciones espirituales de la cultura cristiana, contradichas por las nuevas experiencias. El sistema de convicciones fundado en la Teología católica no sólo resultaba incompatible con el conocimiento vital de culturas ajenas y con el conocimiento intelectual de la cultura clásica, sino que este conocimiento relativizaba también la cultura propia, planteándole al hombre occidental cristiano con dramático apremio la cuestión acerca de qué sea, en esencia, el Hombre (tema capital de la Antropología filosófica) y, en consecuencia, cuál sea la forma cultural adecuada a su verdadera naturaleza (tema de la Filosofía política y jurídica, por lo pronto; tema de la Sociología, después). La constitución de unos ideales de cultura, racionalmente establecidos a partir de una Antropología filosófica, —ideales hacia los que, por coincidir como hubiera podido esperarse con las tendencias de la época, se pretendía estar en marcha la civilización—, condujo a su vez a comparar esos patrones con los datos de la realidad presente. Obras como el *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* serían, a la larga, el fruto maduro de esa comparación: era necesario reformar las costumbres y las leyes para ponerlas de acuerdo con la “verdadera naturaleza”, luchando contra las supersticiones irracionales...

Y de esta manera, se vuelve la vista sobre la realidad social presente, en cuyo seno se descubre un conjunto de actitudes mentales y estilos de vida que —a semejanza de aquellos con que chocaron los viajeros y misioneros en zonas remotas de la tierra— no consienten ser reducidos a términos de razón: son las supersticiones, los prejuicios; se trata, sin duda, de supervivencias de formas primitivas, aún no superadas por el progreso, pero que, sin embargo, han de ser eliminadas por él en su marcha inexorable hacia una racionalización que edificará la vida del hombre según corresponde a las exigencias de su naturaleza esencial.

En definitiva, los ideales de cultura deducidos de la Antropología filosófica quedan ahora afirmados en contraposición, por una parte, a las formas culturales ajenas¹, y, por otra parte, a las propias, en cuanto realidad histórica.

¹ Es de notar que, a su vez, las culturas ajenas, y de un modo muy especial la cultura clásica greco-romana, tal como fué entendida a partir del Renacimiento, pasó a erigirse en

Frente a ellos, se reputan *primitivas* todas las formas culturales prácticas en el grado y medida en que se alejan de unos patrones hacia los cuales sólo la civilización *moderna* trata de aproximarse, desembarazándose del lastre de errores y rutinas.

Ya tenemos aquí, pues, al cabo de esta excursión sumarísima, indicados los tres campos donde espiga su material la Antropología que, para diferenciarla de la *filosófica* y de la *naturalística*, podemos denominar *sociológica*. En primer lugar, las protoformas o estructuras originarias de las que más tarde fueron culturas superiores, tal y como puede instruir acerca de ellas la filología clásica. Ejemplos egregios de este tipo de investigación serían los estudios arqueológicos de Bachofen (sobre el simbolismo sepulcral de los antiguos, sobre la doctrina de la inmortalidad en la teología órfica. etc.), así como su famoso *Matriarcado* (*Das Mutterrecht*), y el célebre libro de Fustel de Coulanges *La cité antique*.

En segundo lugar, los estudios acerca de los llamados pueblos primitivos, y sobre todo aquellos que han sido llevados a cabo con un propósito sistemático de recoger "material" de investigación. De su multitud, podría citarse por vía de ejemplo el libro de Codrington *The Melanesians* o el de Spencer-Gillen *The Native Tribes of Central Australia*.

Por último, las recopilaciones e interpretaciones del *folk-lore*, que conserva en nuestra actual civilización vestigios de actitudes mentales y de instituciones sociales superadas, pero identificables todavía bajo la apariencia pintoresca de creencias, costumbres y juegos populares, cuya recolección y registro se ha hecho, las más de las veces, en función del arte.

Eso son, repito, los tres campos donde la Antropología sociológica cosecha su material. Para seleccionarlo de entre el inagotable conjunto de la realidad, utiliza como criterio el de la racionalidad negativa: dirige su atención y su interés hacia todo aquello que, siendo específicamente humano —creaciones objetivas, contenidos de conciencia o actitudes frente al mundo—, siendo "cultura", se encuentra no obstante abstraído, o parece a primera vista estarlo, a una interpretación racional, quedando así fuera de la línea del progreso civilizatorio que es eje de la cultura moderna.

ideal frente a la realidad presente y ello con una eficacia tan intensa y prolongada que no puede menos de producir asombro.

También el salvaje, por su parte, fué idealizado un tiempo, en su proximidad a la Naturaleza, como dechado de humanidad.

De este modo aísla, como objeto de conocimiento peculiar, cuanto el hombre ha producido al margen de la técnica y del pensamiento que la sirve, englobando ahí los contenidos más heterogéneos, e insertando su conjunto en el esquema del proceso civilizatorio en calidad de "etapa previa".

En cuanto que se propone la captación de las formas originarias de socialización y la regularidad de su evolución dinámica, esta Antropología sociológica consiente ser reducida a un capítulo de la Sociología general; en cuanto que pretende estudiar los contenidos culturales de la vida primitiva, consiente ser reducida a un capítulo de la Sociología de la Cultura, ilustrando, acá y allá, problemas de las Sociologías especiales. Cualquiera que sea la intención concreta de sus cultivadores, viene a disolverse, por uno u otro camino, en la Sociología.

Esto se advierte bien en la obra de uno de los más ilustres: Sir James George Frazer. Cada una de sus producciones se plantea un tema particular de investigación, ya sea la ley de sucesión al sacerdocio de Diana de Aricia, como en *La Rama dorada*, ya sea la descripción de Grecia en Pausanias, ya sea la exogamia en relación con el totemismo, etc. Y su desarrollo tiene infaliblemente toda la fluidez, todo el encanto literario que son necesarios para hacer de lectura gratísima, no ya a los especialistas sino a cualquiera que posea el sentido del drama, libros tan dilatados. El lector encuentra en ellos estímulo inagotable a la curiosidad, y frecuentes estremecimientos al divisar el misterio en fugaces iluminaciones. Pero bajo la atmósfera poética que, aun sin voluntad del autor, envuelve a los materiales por él manejados, se puede descubrir el equipo de conceptos —o de preconceptos— con cuya ayuda los elabora, avanzando por conjeturas y asociaciones hacia consecuencias que —siquiera con el carácter de hipótesis— habían sido previstas ya en una construcción mental que toca muy de cerca a la Sociología sistemática, si no es que cae de lleno en sus dominios.

No se trata, pues, tan sólo de que sus escritos sean un vivero riquísimo, donde los sociólogos sistemáticos pueden proveerse en abundancia de hechos con que alimentar sus teorías. Los libros de Frazer están, en verdad, repletos de tales hechos significativos, procedentes de los tres campos indicados arriba: etnológico, clásico y folklórico, y han sido utilizados con largueza por aquellos sociólogos (baste recordar *Las formas elementales de la vida religiosa* de Durkheim, y en general los escritos de sus discípulos). Pero él mismo hace sociología sistemática, en cuanto persigue el sentido de ciertas instituciones y se afana en la busca de regularidades. Si sus presupuestos metodológicos permanecen informados

—es notorio, con todo, el punto de partida empírico, y resultan obvias, aunque no explícitas, las premisas intelectuales de su procedimiento—, en cambio hablan por sí mismos los resultados de su investigación, en cuanto que ofrecen, con los datos aducidos, teorías destinadas al esclarecimiento de problemas sociológicos de fondo. Estos problemas pertenecen principalmente: a la Sociología del conocimiento; a la Sociología de la Cultura; a la Sociología religiosa; a la Sociología política; y a la Sociología jurídica. Por vía de apuntamiento, vamos a consignar aquí algunas de sus posiciones en relación con ellos.

Sea, en primer lugar, la que se refiere al problema de la mentalidad primitiva. Según Frazer, “el salvaje concibe con dificultad la distinción entre lo natural y lo sobrenatural, comunmente aceptada por los pueblos ya más avanzados. Para él, el mundo está funcionando en gran parte merced a ciertos agentes sobrenaturales que son seres personales que actúan por impulsos y motivos semejantes a los suyos propios, y como él propensos a modificarse por apelaciones a su piedad, a sus deseos y temores” (*La Rama dorada*). Pero “junto a este concepto de un mundo impregnado de fuerzas espirituales, el hombre salvaje posee otro distinto y probablemente más antiguo, en el cual pueden llegar a encontrarse rudimentos de la idea moderna de ley natural, o sea la visión de la naturaleza como una serie de acontecimientos que ocurren en orden invariable y sin intervención de agentes personales” (*idem*). Encontramos, pues, una junto a la otra, en el hombre primitivo, dos mentalidades diversas, dos distintas concepciones del mundo, que, por lo demás, están igualmente representadas en el hombre civilizado. La descrita en segundo lugar —pero *probablemente más antigua*— prestaría base a la magia, cuyo pensamiento sólo se diferenciaría así del pensamiento científico por ser “una falsificación sistemática de la ley natural, al mismo tiempo que una guía engañosa de la conducta, una ciencia mendaz tanto como un arte estéril, infecundo”. (*Origen mágico de la realeza*). Ciertamente, la lógica del pensamiento mágico es implícita para su sujeto, no explícita; pero esto mismo ocurre, para todo tipo de pensamiento, a la mayoría de los hombres: razonan “exactamente como digieren sus alimentos, esto es, en completa ignorancia de los procesos fisiológicos y mentales esenciales para una y otra operación” (*Rama dorada*), y queda reservado al investigador filosófico desenredar los hilos y establecer las leyes a que el pensamiento obedece. ¿Cuáles son estas leyes en lo que al pensamiento mágico se refiere? “Si es acertado nuestro análisis de la lógica de los magos —escribe Frazer en el mismo libro—, sus dos grandes leyes no serán otra cosa

que dos distintas y equivocadas aplicaciones de la asociación de ideas: ...por semejanza ...y por contigüidad". Y más adelante: "De este modo, su concepto fundamental —el de la magia— es idéntico al de la ciencia moderna, basándose el sistema entero en la creencia o fe, implícita, pero real y firme, en el orden y uniformidad de la naturaleza... Así vemos que es estrecha la analogía entre los conceptos mágico y científico del universo. En ambos, las series de acontecimientos se supone son perfectamente regulares y ciertos, estando determinados por leyes inmutables, cuyas actuaciones pueden ser previstas y calculadas con precisión. Los elementos de capricho, suerte y accidente son proscriptos del curso natural".

La teoría de Frazer muestra, según puede verse, por una parte, una dualidad de estilos mentales, correspondientes a dos concepciones del mundo, y por la otra una identidad entre la mente del hombre primitivo y la del civilizado, en la que coexisten también ambas concepciones del mundo y los correspondientes estilos mentales. Esa teoría ha sido criticada¹ precisamente por cuanto aplica al mundo de representaciones del hombre primitivo las categorías mentales del hombre moderno; pero, prescindiendo de las diferencias psíquicas, ¿no podría valorarse más bien como un acierto esa aproximación en el orden intelectual, donde se reconoce la validez incondicionada de los principios lógicos?

De esas dos concepciones capitales arranca toda la creación de cultura, dando origen, por lo pronto, a la religión y a la magia, respectivamente. Frazer entiende por religión "una propiciación o conciliación de los poderes superiores al hombre, que se cree dirigen y gobiernan el curso de la naturaleza y de la vida humana. Así definida, la religión consta de dos elementos, uno teórico y otro práctico; es decir, una creencia en poderes más altos que el hombre y un intento de éste para propiciarlos o complacerlos. ...Pero si la religión implica, primero, la creencia en seres sobrehumanos que rigen al mundo y, segundo, la pretensión de atraer su favor, se deduce claramente de ello que el curso de la naturaleza es en alguna forma elástico o variable y que nosotros podemos persuadir o inducir a los poderosos seres que lo gobiernan a que desvíen en nuestro beneficio la corriente de hechos de su canal, en el que de otro modo fluirían". Con toda claridad se desprende de ahí el contraste con la magia. Pocas líneas después, escribe en *La Rama dorada*: "Así, en tanto la religión supone que el universo es dirigido

¹ Cf. Mauss y Hubert, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, en "Année Sociologique", 1902-3, págs. 20-85.

por agentes conscientes a los que puede hacerse volver de su acuerdo por persuasión, está situada en antagonismo fundamental con la magia tanto como con la ciencia, porque ambas presuponen que el curso natural no está determinado por las pasiones o caprichos de seres personales, sino por la operación de leyes inmutables actuando mecánicamente”.

Partiendo de la religión se llega a la idea del hombre-dios, investido de poderes sobrenaturales por habersele incorporado uno de esos seres divinos que gobiernan caprichosamente la naturaleza; partiendo de la magia se alcanza, por su lado, la noción de capacidades *técnicas* especiales para manejar la naturaleza mediante el conocimiento y dominio de sus reglas. Ambos caminos conducen a la constitución de jerarquías sociales. La magia —que, según hemos visto, responde para Frazer a la actitud originaria del hombre— presta base a “los pilares de la sociedad civilizada” (*La tarea de Psique*): el poder real y el Estado, la propiedad privada, el matrimonio...

En *La Rama dorada* ha reunido Frazer lo esencial, en cuanto a materiales y conclusiones, del contenido de su libro *Los orígenes de la realeza*, donde estudia la formación primitiva del poder político a partir del hecho, con frecuencia observado, de que “los magos han evolucionado hasta llegar a jefes y reyes”. Ya Fustel de Coulanges había establecido el carácter sacerdotal de la realeza primitiva, sin distinguir entre magia y religión. Frazer, consciente de la diferencia entre una y otra, avanza en este estudio, realizando probablemente ahí su más decidida aportación a la Sociología. Sostiene que, antes de adquirir el carácter de sacerdotes de una divinidad o de encarnación de dioses, los magos se habían transformado poco a poco en reyes, a favor de la autoridad adquirida en el ejercicio afortunado de la magia pública, por cuya virtud se creía estar en sus manos la prosperidad del grupo. Esta transformación comporta el paso de la democracia gerontocrática (tradicionalista y estancada) a la monarquía del hombre más hábil, audaz y enérgico (el mago afortunado), bajo cuyo poder adquiere la comunidad una mayor y más ágil capacidad de adaptación.

Este proceso está apoyado en nuestro autor por la cita de ejemplos abundantes de los pueblos contemporáneos considerados primitivos o salvajes, y por la comprobación de vestigios mágicos en las monarquías históricas, inclusive en algunas muy próximas a nosotros. El caso del *rey del bosque*, sacerdote de la Diana de Nemi, que sirve de introducción a *La Rama dorada*, le presta punto de enlace entre los ejemplos recogidos de los pueblos primitivos y los extraídos de la reali-

dad histórica, así como base para inducir las reglas de sucesión de este arcaico poder real¹.

Y si la constitución de esa monarquía bárbara tiene sus raíces en la magia, mágicos son también los fundamentos de instituciones jurídicas tales como la propiedad privada y el matrimonio. La primera descansa en los tabús individuales que unen las cosas a su dueño. “El resultado de la tabuización —escribe Frazer en *La tarea de Psique*— es el de investir a los objetos, a los ojos de los indígenas (se refiere en especial a Polinesia) de una virtud mágica que hace casi imposible acercarse a ellos salvo para su poseedor”. Es, pues, un efecto de la magia contaminante o de contiguidad. Por igual mecanismo se llega a la protección y prohibición de ciertas relaciones sexuales. Frazer aporta, aquí también, un enorme caudal de hechos en corroboración de sus tesis. Éstas han sido criticadas, corregidas, rectificadas o impugnadas. Pero de su importancia y fundamental acierto dan testimonio esas mismas críticas. Construcciones teóricas posteriores, como las de algunos miembros de la escuela durkheimiana (Paul Huvelin, Davy) han debido considerar la aportación de Frazer, y se han apoyado en mayor o menor medida sobre ella.

FRANCISCO AYALA

MACEDONIO FERNÁNDEZ: *Papeles de Recienvenido* (Losada, Buenos Aires, 1944). —

La Editorial Losada, en su colección “Prosistas de España y América”, ha tenido la felicísima idea de brindar a sus lectores estos *Papeles de Recienvenido*, que continúan siéndolo a los catorce años corridos de su primera edición, por-

¹ “Empleando lenguaje técnico, la sucesión al trono de Roma y probablemente por lo general del Lacio, creemos fué determinada por leyes especiales que moldearon las sociedades primitivas en muchas partes del mundo, es decir, la exogamia, el casamiento *beena* y el matriarcado o linaje matriarcal. Exogamia es la ley que obliga a un hombre a casarse con mujer de diferente clan que el suyo. Casamiento *beena* es la ley que le obliga a dejar el pueblo de su nacimiento y vivir en el pueblo de su mujer; y matriarcado es el sistema que consiste en señalar el parentesco y transmisión de nombres de familia por la madre en lugar de por el padre”. “En la tradición escandinava encontramos huellas de costumbres parecidas”. “Algunas veces, aparentemente el derecho a la mano de la princesa y al trono ha sido determinado por un certamen”. De Frazer, en el capítulo XIV de *La Rama dorada*.

que aún perdura ese su asombro al llegar “a un país de la clase de los diferentes”. También éste es un libro de la clase de los diferentes. No de los “Raros” como se hubiera dicho a principios de siglo valorando inconscientemente más su extrañeza cuantitativa, sino de los “diferentes”, es decir, de los que son de otra entidad, de otra calidad.

En un breve apotegma inicial, Macedonio nos da su propia clave: “Si muchos miedos, y una constante imposición del Misterio hacen humorista, nadie escribirá más alegremente, hará más optimistas que yo”.

Macedonio nos hace aceptar de entrada, como verdad inobjetable, “que muchos miedos y una constante imposición del Misterio hacen optimista”, lo que no deja de ser verdaderamente optimista, con lo cual la afirmación se sustenta a sí misma. Porque es la imposición del Misterio lo que hace que tal ser, Macedonio, por ejemplo, convierta sus muchos miedos en humorismo. Pero no es menos cierto que para otros caracteres, para otras estructuras psíquicas, esa pluralidad del temor y esa vocación del Misterio no producen precisamente humorismo. sino acaso el más perfecto anti-humorismo conocido.

Pienso en Kafka. Creo que entre Macedonio y Kafka hay un secreto vínculo, que como todos los vínculos los une tanto como los separa, y que consiste en una trascendental manera de comportarse frente a la realidad, o en el comportamiento de la realidad frente a ellos que —siendo la misma que para todos los demás— la hace aparecer como radicalmente distinta.

Para el observador que llamaré normal, el tiempo y el espacio se comportan como si Kant estuviera en lo cierto: como si ambas entidades fuesen simples conceptos apriorísticos, es decir, como si el mundo de lo fenoménico no tuviera relación con la realidad colocada más allá, y sólo respondiera a nuestra propia estructura mental o cognoscitiva. Tiempo y espacio serían nuestro modo de acondicionar la experiencia, y un modo bastante poco vital, más bien algo como un dispositivo de archivero que nos permitiera encontrar fácilmente un dato. Tiempo y espacio, desentendidos así de la posibilidad de pasión, ofrecerían el ámbito para toda tragedia, para toda comedia, pero no podrían de ninguna manera intervenir en la acción. El escenario no puede convertirse en protagonista, ni tal acto, como pura duración, tampoco. La pasión cruza la fría transparencia de tiempo y espacio sin teñirlos de afectividad, sin comunicarles calor humano. Cuando alguien añora el tiempo ido, o el rincón en que transcurrió su infancia, fácil le será reconocer que no hay en ello el menor cariño para esas desnudas

entidades del puro espacio y del puro tiempo, sino que recordamos nuestra propia vida, sus acontecimientos, y que lo que levanta la tonalidad afectiva no es una lejanía, sino una perdición. Y aunque así no fuera, para el caso resultaría lo mismo, porque podríamos enamorarnos incluso del punto cuyas coordenadas fueran a, b, c, o del instante fijado con precisión cronométrica sin que por ello existiese la menor posibilidad de ver nuestra pasión correspondida.

Pero en Kafka y en Macedonio hay de común que en su universo —no kantiano— tiempo y espacio son independientes de los protagonistas y de ninguna manera se resignan a permanecer como simples datos a priori de los mismos; para que no les quepa a los interesados la menor duda, resuelven enfrentárseles, convertirse también ellos en protagonistas.

Pensad en aquellos espacios siempre escasos, continuamente insatisfactorios de *El Proceso*, en aquellos inacabables pasillos con multiplicados sirvientes portadores de candelabros de *América*, pensad en las indefinidas postergaciones de cualquier cuento de Kafka, y veréis que la clave de su absoluta novedad consiste en esto: en que el protagonista tiene dos enemigos decididos contra los que no puede luchar en absoluto: el tiempo y el espacio. La tragedia griega resulta casi un juego de niños frente a este espanto, porque en ella todo estaba cifrado en un orden preestablecido. El cumplimiento del destino suponía la invariabilidad de tiempo y espacio. La Fatalidad contaba con la sumisión de esos factores, y la Resignación podía ser una actitud de los muy fuertes o de los muy débiles. Pero en el drama como lo plantea Kafka, ni la Fatalidad es segura ni la Resignación posible, porque les fallan los fundamentos en que se apoyaban, y no por eso las almas en lucha se encuentran más aliviadas. Cada paso puede ser dado en falso, cada minuto convertirse en el decisivo, no porque así estuviese preestablecido, sino por revelación súbita de una voluntad instantánea y aviesa. Tiempo y espacio cobran una peligrosa autonomía sin perder su frialdad inhumana y el principio de causalidad, que continúa funcionando mecánicamente, agrava aun más lo espantoso de las situaciones.

En Macedonio, tiempo y espacio también se liberan, tampoco se resignan a su pasividad contenedora de la pasión sin participar en sus mareas, pero su actitud frente a los protagonistas de sus relatos, lejos de ser agobiadora y pesimista como para el judío de Praga, es jubilosa y llena de posibilidades risueñas. Conoce el riesgo de esa autonomía, y sabe que ella ahonda el Misterio, y justamente esos son los “muchos miedos” a que alude, pero la manera de comportarse con

él, de tratarlo jovialmente, como dos camaradas que se entienden con guiños de alegre complicidad, es lo que le convierte en humorista.

Y Macedonio tiene plena conciencia de ello. Así lo expresa en su magnífico estudio titulado "Para una teoría de la humorística", que se ha tenido el buen tino de incluir en este libro y que ilumina, hasta donde ello es posible, el secreto funcionamiento del humorismo de Macedonio. Allí leemos:

"Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de la racionalidad". El absurdo no puede encontrar mejores aliados que ese tiempo y espacio liberados, y que trabajan por su cuenta, ayudándonos en nuestra propia manumisión de la universal racionalidad, aunque esa posibilidad sea simplemente instantánea. Sólo que Macedonio también se libera en su estilo de la última traba: de la causalidad, y eso le permite una plenitud de gozoso Absurdo como en este párrafo:

"Y bien, si te llamas Esteban ten esta moneda y cuando pase un dentista vendiendo fósforos por las puertas le compras con estos 20 centavos (señalando el lado cara de la moneda) veinte centavos de medias del pie izquierdo".

Este regocijo del despropósito liberador es, en su técnica, idéntico al encontrado despropósito de Kafka; lo que difiere es la calidad del alma que por su intermedio se manifiesta: la total liberación de lo temporal y espacial, multiplica para Kafka las posibilidades de hostilidad, de perdición. Ambos operan como resonadores, como amplificadores de su propio espíritu. Los muchos miedos y la constante imposición del Misterio no pudieron convertir en optimista a Kafka porque había en él una vocación de aniquilamiento, y en cambio iluminan de alegría la prosa de Macedonio, porque está convencido de la inmortalidad de la Pasión, de la imposibilidad de la Muerte. La salvación, para Macedonio, no es algo que vayamos a lograr algún día y al cabo de un complicado proceso, la salvación, instantánea pero indefinidamente posible, consiste en la superación de lo mecanizado, de lo definitivamente resuelto. Es lo que le hace exclamar esta profunda frase con apariencias no más de paradoja: "El Arte tiene horror a la Autenticidad". Porque el arte no debe corresponder como una imagen especular con lo auténtico, sino inventarlo sin posibilidad de final correspondencia más que consigo mismo. Lo que él llama la Belarte de la Ilógica sólo puede lograrse por un ininterrumpido creacionismo, por un "recién venir" a una realidad también reciénvenida, ya que sus elementos fundamentales, espacio y tiempo,

se reservan por su lado su derecho a lo imprevisible. También el personaje de Kafka en *América* es un “recienvenido” absoluto, sólo que para él todo lo que lo circunda está en perenne fuga hacia la muerte, y para el reciénvenido de Macedonio todo absurdo es un placentero declive que lo conduce a la interminable inauguración de la Conciencia.

¿Comprenderá al fin el público la altura del mensaje implícito en la sorna criolla de estos “papeles”?

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

ANOTACIONES DE UN LECTOR

MARCEL SCHWOB, traducido por RICARDO BAEZA

Cocteau decía en una ocasión que lo importante del Louvre no era esa figurilla que un gusto exquisito nos quiere hacer resaltar, sino, naturalmente, la Venus de Milo. Lo que no por ser (en Cocteau) una complicada ingeniosidad deja de ser menos cierto. Y esta verdad parece mover, en su intimidad creadora, a la juventud que toma una parte bélica —y esperanzada, además— en la contienda actual.

Hay que tener un especial cuidado, sin embargo, en la apreciación de las valoraciones, pues, por muy burdo que nos parezca, el simple tamaño de la obra de arte despierta hoy, por un confusionismo multitudinario, una admiración deplorable a veces y, en la mayoría de los casos, inexacta. Me refiero al tamaño puramente físico de la obra en sí, a su falsa “grandiosidad”, como ocurre con ciertas pinturas murales mexicanas, pongo por caso, o, aplicado a la literatura, la predisposición a un tipo de novela cuya pesadez global recaba para su desarrollo el dominio de unas trescientas páginas. Sin movernos del Louvre podremos apreciar el espacio tan distinto que ocupan los lienzos de dos pintores como Watteau y Rubens, por ejemplo. No me refiero al hecho de que, en caso como éste, los cuadritos de Watteau sean, en el terreno estrictamente pictórico, tan pintura como las grandes telas del rubicundo flamenco, sino a que ni siquiera son de menor dimensión, porque tienen la proporción justa que les da su verdadero tamaño natural. Fijémonos, también, cómo las reproducciones de Vermeer

y de Corot parecen referidas siempre a cuadros mayores que los originales, y es que cuando todo está dicho o expresado, la obra es sencillamente eso: mayor.

No nos engañemos, tampoco, por este lado. Las diferencias, qué duda cabe, existen. Si al terminar de releer *La Guerra y la Paz* de Tolstoy, con todo lo que tiene de clásica reconstrucción histórica, monumental en el conjunto y en los pormenores, cae en nuestras manos un librito como las *Vidas Imaginarias*¹ de Marcel Schwob, la impresión que sentimos es equivalente a la de pasar de la contemplación aparentemente libre de los torsos del Partenón a la fijeza que reclama de nosotros un gabinete de camafeos o de monedas. Hemos de ajustar nuestro ojo a la percepción del detalle afinado y sutil; luego, ¿cómo negar que acabaremos sintiéndonos dentro de un mundo inaudito de riqueza? El encanto nos cautiva inmediatamente, el encanto de lo pequeño y lo frágil, pero muy pronto las proporciones aparentes desmontarán sus artilugios en el espacio y comenzaremos a sentir a nuestra altura la palpitación real de esos seres imaginarios clavados delicadamente con alfileres en las escasas seis o siete páginas que contienen la aventura de sus vidas. Para Marcel Schwob, esos alfileres son las palabras escrupulosas con las cuales el personaje no se le puede escapar; son como los pulcros garfios del hombre de ciencia, y por eso su estilo tiene tanto de científico, de pacientemente calculado. Pero como también es artista, esas palabras obran como conjuros ante los cuales cada uno de los evocados regresa y se tiende allí, apresado y vencido por la imaginación matemática del superior. Y lo mismo ocurre con las diferentes situaciones de época. Esta prosa de Schwob, sin escoria de ninguna índole, produce sin embargo la sensación, me atrevería a decir, íntimamente malsana de lo demasiado perfecto cuando en lugar de estar troquelado en mármol está modelado en marfil, no sé si porque sus héroes son a modo de delincuentes o si porque en el fondo del soplo que los mueve se respira un aire de refinada depravación a la que debemos, por otra parte, tan admirables estilos. Se comprende bien el entusiasmo de Goncourt ante la perfección de esta obra, así como que Wilde le dedicara a su autor el más preciosista de sus poemas.

Toda la tersura está en la faz, exactamente como en los camafeos a que hemos aludido, y que cuando son los retratos de los Césares encubren con su cincelada dignidad los horrores que todos conocemos. Además, no sé por qué

¹ Emecé, Buenos Aires, 1944.

leyendo a Schwob se piensa tanto en una prosa romana de tono menor. Tiene la elegancia que nuestros maestros de latín atribuían a los antiguos y de que se sirven para hablarnos con concisa majestad de nuestras más groseras disposiciones orgánicas. Y no sólo porque preste atención y gusto muy especiales a personajes del mundo clásico —destaquemos la preciosa y profunda semblanza del poeta Lucrecio—, sino por la manera concisa y plástica con que inicia, como para una estela, la efigie de algunos de sus retratados, verbigracia cuando dice de los asesinos Burke & Hare: “Míster Burke se elevó de la condición más humilde a una fama eterna. Nació en Irlanda y debutó en la vida como zapatero”. ¿No nos parece asistir, en nuestro tiempo, a la aparición de algún César de Suetonio? ¿Es éste el comienzo de un asesino o de un dirigente de pueblos?

Por lo demás, todo lo dicho no es sino un punto de vista en extremo subjetivo, como anotaciones marginales de un lector. Ricardo Baeza presenta en un prólogo, con más conocimiento de causa y con la amenidad y el buen gusto que lo caracteriza, una silueta espiritual de Marcel Schwob. La traducción de *Vidas Imaginarias* es tan prolija que hace desaparecer toda huella del tránsito. Su belleza es intachable. Se sabe tan sólo que se está leyendo un libro extranjero porque es difícil suponerlo concebido en español.

JUAN GIL-ALBERT

Música

LOS CONCIERTOS DE LA ASOCIACIÓN FILARMÓNICA

Una de las manifestaciones artísticas más importantes de los últimos años ha sido la serie de conciertos sinfónicos de la Asociación Filarmónica de Buenos Aires, dirigidos por Juan José Castro. La sala del Politeama Argentino se vió colmada, durante los cinco conciertos realizados, por un público calificado y numeroso, agotándose casi siempre las localidades, y el éxito de esta temporada se justifica puesto que a la jerarquía indiscutible de los programas hay que sumar la extraordinaria calidad que alcanzó la orquesta, formada por profesores capaces

y entusiastas. La labor desarrollada por Castro ha sido brillante y su reaparición, después de los éxitos logrados en Montevideo, con la Sodre, y en Santiago de Chile, al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional, nos demuestra una vez más sus admirables dotes de director de orquesta.

El acierto en la redacción de los programas es una prueba de la personalidad de Castro. Es sabido que el público acepta, en materia de arte, aquello que más conoce o que puede asimilar sin gran esfuerzo, ya que la dificultad de percepción y comprensión está salvada. Este problema, común a todas las artes, se agudiza cuando se trata de obras musicales, pues por su falta de objetividad la dificultad es mayor. Para el artista que sólo busca el aplauso del público o para el empresario que desea grandes ganancias, el festival Beethoven o el festival Wagner o aún el festival de la opereta francesa es una magnífica solución: el menor esfuerzo con el mayor rendimiento. Pero incluir en un mismo programa obras de Victoria y de Pezel, difíciles para el público por su antigüedad, junto con obras de Debussy y Bela Bartok, más difíciles aún por su modernismo, revela por sobre todas las cosas el deseo de realizar una obra constructiva, sin pensar en el halago de los aplausos o en la opinión complaciente de los melómanos conservadores.

Así procede Castro y sus programas tienen siempre esa sana orientación por la cual adquieren calidad e interés. Y cuando incluye obras de los compositores más conocidos, evita aquellas cuya ejecución ha señalado la rutina como tradicionales e infaltables en los conciertos sinfónicos, procurando orientar al público hacia obras igualmente hermosas pero menos escuchadas. Difícil es encontrar algún programa suyo donde no figure una primera audición que le confiera especial atracción; además, la inclusión de composiciones de autores argentinos y americanos revela una inquietud que, para el futuro de nuestra música y del arte americano, tendría que ser imitada por todos los directores que nos visitan.

El exacto conocimiento del estilo de cada compositor, el acabado estudio de la partitura de cada obra y su extraordinaria capacidad artística, son las cualidades esenciales de nuestro compatriota como director de orquesta, cualidades que han sido reconocidas por el público y la crítica de todos los países donde ha actuado. La clamorosa y sostenida ovación que saludó su reaparición, y los aplausos que premiaron cada una de las ejecuciones de las obras inscriptas en los conciertos, señalan la admiración y el cariño que el público argentino siente ante tan gran artista.

Entre las obras estrenadas figuraron: "La Pasión", versión gregoriana según el Evangelio de San Mateo con las "Turbas" de Tomás Luis de Victoria, para coro a capella; "Antiguas danzas de la Corte Española" de Guillermo Graetzer; "Sonata" para instrumentos de viento de Pezel-Fuchs; el motete para soprano y orquesta "Exsultate, Jubilate" de Mozart; la suite sinfónica de "El mandarín maravilloso" de Bela Bartok; dos obras de autores sudamericanos; fragmentos de la música de escena para "L'annonce faite à Marie" de Carlos Estrada y "Cinco piezas breves" para orquesta de cuerdas de Domingo Santa Cruz; y tres obras de compositores argentinos: "Concierto" para piano y orquesta de Juan José Castro, fragmentos del "Usher" de Roberto García Morillo y "Obertura para el Fausto criollo" del autor de estas líneas. Además, puede considerarse primera audición la ejecución de "Rondes de printemps" de Debussy, estrenada en el Teatro Colón en 1917.

Gran impresión produjo la versión gregoriana de la "Pasión según San Mateo" con las "Turbas" de Tomás Luis de Victoria para coro a capella. Sabido es que Victoria, el gran polifonista español nacido en Ávila (1540-1608), representa con Palestrina la cumbre del período ítalo-español de la época polifónica vocal y a pesar de ser contemporáneo de éste, e idéntico en el aspecto formal, su estilo, de esencia profundamente española, es distinto; estableciendo un paralelo diríamos que la diferencia es la misma que existe entre Roma y El Escorial, por ejemplo. Esta obra en extremo curiosa y de una grandeza mística y al mismo tiempo dramática comparable a las obras más célebres de inspiración religiosa, es el comentario del pueblo —las "Turbas"— en la "Pasión según Mateo" que interrumpe la monodia gregoriana del oficio del domingo de ramos. Las exclamaciones "¡Sea crucificado!" o el coro final "¡Verdaderamente este hombre era hijo de Dios!" son páginas capitales de la música de todos los tiempos. El coro de la Filarmónica, muy bien preparado por Pedro Valenti Costa, que se ha consagrado como uno de los más hábiles maestros del arte coral, respondió con disciplina y musicalidad. Los destacados solistas Ángel Mattiello, Carlos Feller y Roberto Maggiolo, que entonaron las secuencias gregorianas con el más puro estilo, contribuyeron al éxito alcanzado.

“Antiguas danzas de la Corte Española” de Graetzer, compositor austriaco radicado actualmente entre nosotros, es una transcripción libre para orquesta de una serie de piezas de los vihuelistas españoles del siglo XVI: Fuenllana, Mudarra, Millán, Valderrábano. Esta obra, que puede compararse por su realización con las “Suites Inglesas” de Rabaud o con las “Antiche danze ed arie” de Respighi, conserva el estilo de las composiciones originales realizadas por una acertada orquestación. Al evitar el empaste de los timbres instrumentales, Graetzer logra curiosos efectos que recuerdan las versiones primitivas de los compositores del Renacimiento. La reconstrucción armónica, tan difícil en este género de trabajos, no ha perturbado el sentido tonal arcaico, con lo cual la obra adquiere especial encanto. La elección de estas páginas es un verdadero acierto de Graetzer y demuestra, a la vez, que es injustificado el olvido que pesa sobre los compositores instrumentales de los siglos XV y XVI. En resumen: las “Antiguas danzas de la Corte Española” ocuparán frecuentemente, por su valor histórico y por su calidad musical, un lugar destacado en los conciertos sinfónicos.

Igualmente interesante, y por las mismas razones igualmente acertada su audición, es la “Sonata” para instrumentos de viento de Johann Christoph Pezel (1639-1694), en la hábil transcripción para los instrumentos actuales por Teodoro Fuchs, director de la orquesta sinfónica de Córdoba. Pezel fué un músico austriaco que tuvo gran influencia en la evolución de las formas instrumentales y en el estilo de la escritura orquestal. Es autor de muchas obras para diversos conjuntos, sobre todo para instrumentos de viento, de música sagrada vocal y de varios libros sobre temas teóricos. La “Sonata” estrenada pertenece a la serie “Hira dezima musicorum” (Leipzig, 1670); es de un carácter noble y austero y su línea melódica amplia y pura impregna a la obra de una severa poesía.

El motete de Mozart “Exsultate, Jubilate”, que permitió a la soprano Concepción Badía lucir sus admirables dotes vocales y su estilo depurado, demuestra que el género religioso a fines del siglo XVIII se confundía con el profano de los salones y escenarios y que la profundidad mística había sido reemplazada por la elegancia de la melodía y por la acrobacia de las dificultades técnicas.

“El Mandarín Maravilloso” de Bela Bartok es una pantomima que sigue las tendencias expresionistas del teatro centroeuropeo de postguerra. Es una obra característica del estilo de la primera manera de Bartok: dinamismo avasallador, disonancias estridentes, ambiente mágico. Los giros y ritmos húngaros entremezclados con melodías basadas en escalas exóticas prestan a la música un color

extraordinario subrayado constantemente por una orquestación rutilante y personal. La rudeza y la agresividad que emanan de esta obra están de acuerdo con el extraño y alucinante argumento.

Domingo Santa Cruz, autor de las "Cinco Piezas Breves" para orquesta de cuerdas, nació en Chile en 1899. Se ha destacado entre los compositores contemporáneos y es, sin duda alguna, el orientador de la joven escuela musical chilena. Santa Cruz es actualmente decano de la Facultad de Bellas Artes y por la labor renovadora y por las directivas impartidas ha convertido a la citada facultad en uno de los principales centros artísticos de América. Las "Cinco Piezas Breves" (1937) son estudios de distinto carácter para orquesta de cuerdas que revelan la sólida técnica y la intensa y profunda sensibilidad de este maestro. La situación mundial actual perturbó el deseo del coreógrafo Georges Balanchine de realizar una transposición coreográfica de la obra mencionada, con destino al American Ballet Caravane.

Carlos Estrada, autor de la música de escena para "L'annonce faite à Marie" de Claudel, es uno de los músicos uruguayos más importantes de la actualidad. Nació en Montevideo en 1909 iniciando sus estudios en la ciudad natal y completándolos en el Conservatorio Nacional de Música de París. Fundó la orquesta de Cámara de Montevideo y la Sociedad de Compositores Uruguayos de la cual es presidente. Ha dirigido en el Sodre numerosos conciertos, óperas y ballets y por su valor de creador merece ya un sitio destacado entre los compositores americanos. Hemos conocido de la música para "L'annonce faite à Marie", compuesta en 1943, la "Introducción al Prólogo" y "la "Introducción al 1er. Acto". Surge de esta música, puro y diáfano, el incomparable sentido poético de Claudel y este es el mejor elogio que pueda hacerse de la obra. El Alleluya gregoriano del primer número y las trompeterías del segundo ubican dramáticamente la acción, mientras el discurso musical, noble y de depurados recursos, se desarrolla en amplias melodías. Los aplausos con que el público recibió esta novedad y saludó a su autor fueron muy merecidos.

El "Concierto" para piano y orquesta de Juan José Castro, fué terminado en 1941 y el segundo de sus tiempos lleva la siguiente inscripción: "En el trágico año de 1940". Esta anotación revela el carácter general de la composición en la que se vislumbra el sentimiento del autor por la tragedia que sufre la humanidad. El piano está tratado siempre con gran brillo y pone en relieve las posibilidades del instrumento. El carácter concertante es permanente y tanto en el

primer movimiento, "Allegro vivo", como en el desolado comienzo del "Trágico" o en los vibrantes acordes del Final. la orquesta y el piano conservan su individualidad. Entre las grandes bellezas de realización que tiene este "Concierto" debemos mencionar la cadencia del primer tiempo donde los sonidos graves de los violoncelos y contrabajos dan especial resonancia a las armonías del piano. El autor de la "Sinfonía Bíblica" afirma una vez más su amplio conocimiento del arte de la composición y su gran dominio de la técnica de la orquestación. El público ovacionó a Castro y a su intérprete, el concertista argentino Antonio De Raco, que lució nuevamente sus extraordinarias condiciones de virtuoso.

Roberto García Morillo es el más destacado de los músicos de la nueva generación. Nació en Buenos Aires en 1911 y realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Como compositor y como crítico ha cumplido ya una actuación brillante en nuestro medio. "Usher" es una serie para orquesta inspirada en el cuento de Edgar Allan Poe titulado "La caída de la casa Usher". Son siete piezas de distinto carácter que expresan musicalmente la atmósfera tan llena de misterio y de angustia que se desprende de la obra literaria. Los números estrenados por Castro, "Música para Roderik", "Vals de Weber", "Marcha Fúnebre" y "Epílogo", señalan las cualidades sobresalientes en el arte de García Morillo: la solidez de sus recursos, la musicalidad de su temperamento y el modernismo de su lenguaje. La instrumentación, rica en combinaciones novedosas, está de acuerdo con el tono irreal de la obra.

Entre las restantes obras que figuraban en los programas señalaremos el éxito que obtuvieron las versiones de la "Octava sinfonía" de Beethoven, del "Concierto para piano y orquesta en si bemol mayor" de Brahms magistralmente ejecutado por Claudio Arrau, de "La Mer" de Debussy, "Daphnis et Chloé" de Ravel, "Juego de cartas" de Stravinsky y "Pedro y el lobo" de Prokófiev, el delicioso cuento musical que fué narrado con gracia y frescura por Delia Garcés.

*

* *

La labor desarrollada por la Asociación Filarmónica de Buenos Aires no merece sino cálidos elogios. En efecto, los miembros de la Comisión Directiva, formada por músicos y por entusiastas aficionados, han vencido una cantidad innumerable de dificultades que se oponían a la realización de la temporada. En

primer término estaba el factor económico que, siendo primordial al plantear el presupuesto de cualquier manifestación artística, asume proporciones exageradas cuando se trata de música sinfónica.

Los distintos gastos por alquiler del teatro, alquiler de los materiales de orquesta, remuneraciones para los profesores por los ensayos y los conciertos, honorarios para los solistas y el director, gastos de propaganda, etc., suman cifras tan elevadas que están fuera del alcance de la iniciativa privada. Es por esta razón que en la mayoría de los países, el Estado toma a su cargo la realización de esta clase de manifestaciones artísticas, siendo muy excepcional la formación de orquestas que se encuentran subvencionadas por capitales particulares.

En la Asociación Filarmónica los gastos se cubren exclusivamente con el aporte privado, ya sea en forma de donaciones, abonos y entradas de boletería, o garantías particulares que se encargarán de saldar, al final de la temporada, por prorrateo de acuerdo a la suma ofrecida, el déficit resultante.

Organizar y desarrollar una temporada de conciertos como la que acaba de terminar, es una tarea sumamente difícil y quienes han colaborado para su perfecta realización merecen el agradecimiento de los músicos, profesionales y aficionados, anhelantes de poseer en nuestra ciudad una orquesta sinfónica permanente que no sólo sirva para solaz espiritual o especulación estética, sino que represente el alto grado de cultura que ha alcanzado Buenos Aires.

Así como no se concibe una ciudad espiritualmente importante que no posea un museo que exhiba a sus habitantes las obras maestras de la pintura y de la escultura o que carezca de una biblioteca que guarde en su seno el fruto de la sabiduría y de la imaginación del hombre, no se concibe que falte una orquesta capaz de transformar en sonidos obras que representan la más extraordinaria sublimación del espíritu humano.

En Buenos Aires, la única orquesta estable está destinada a las óperas y ballets representados en el Teatro Colón, y las temporadas de conciertos que realiza son excesivamente breves y no se ajustan a un plan determinado. Con respecto a las demás sociedades musicales, por escasez de recursos o por la relativa capacidad o preparación de la orquesta, no se hallan dentro de los límites necesarios para poder considerar su actuación como una obra de trascendental importancia.

El éxito de estos conciertos compromete, en cierto modo, a los miembros de la Filarmónica, ya que en el futuro deberán superar los resultados obtenidos hasta

hoy. A pesar de la calidad de las audiciones y de los gastos realizados, los precios de las localidades se mantuvieron dentro de las posibilidades de todos los sectores del público. Este hecho simpático, que propende a la difusión de la música, tendrá que repetirse en las futuras temporadas, pues de lo contrario una de sus más importantes funciones quedará desvirtuada. La ampliación de la temporada de conciertos anuales, la actuación de los más destacados solistas argentinos y extranjeros y el estímulo para los compositores nativos en base a concursos o encargos como los acostumbrados en las sociedades más importantes de Europa y Estados Unidos, son cuestiones que necesitarán, además, detenido estudio.

La iniciativa privada al servicio de la cultura general ha llenado este año un lamentable vacío. Esperemos, pues, que este hecho tan auspicioso sea imitado en los distintos sectores relacionados con la actividad intelectual y artística, y que las personas que se sientan capacitadas para desempeñar tal misión persistan en sus nobles y desinteresados propósitos.

ALBERTO E. GINASTERA

SEGUNDO CENTENARIO DE JOVELLANOS

Acaban de cumplirse los doscientos años del nacimiento de Jovellanos, figura intelectual que, según corresponde a su carácter de enciclopedista, orientó su producción literaria hacia los más diversos intereses.

Don Gaspar Melchor de Jovellanos nació en Gijón, Asturias, el 5 de enero de 1744. Hizo estudios eclesiásticos y jurídicos en la Universidad de Alcalá de Henares. En 1767 fué nombrado Alcalde del Crimen de la Audiencia de Sevilla, en cuya ciudad completó su formación frecuentando el trato de don Pablo Olavide. En 1778 fué trasladado a Madrid, donde desplegó una intensa vida intelectual y oficial hasta 1790, en que fué enviado a Gijón con comisiones que disimulaban su alejamiento de la Corte. En 1797 es nombrado ministro de Gracia y Justicia, y ocho meses después se le destituye del cargo. Vuelto a Gijón, continúa en sus comisiones hasta 1801, en que es prendido y conducido a Mallorca, donde permanece preso sin proceso hasta 1808, en cuyo año las convulsiones originadas por la invasión napoleónica determinan que se le devuelva la libertad. Regresa entonces a la Península y, rechazando los requerimientos de las autoridades francesas —el rey José

Bonaparte llegó a nombrarle ministro—, pasa a integrar la Junta Central que actuó como gobierno dirigiendo la resistencia contra Napoleón. Disuelta la Junta, sus miembros fueron perseguidos y vejados. Jovellanos emprendió un viaje azaroso por las contingencias de la política y de la guerra, y durante él le sorprendió la muerte en Vega, Asturias, el 29 de noviembre de 1811.

Hemos entendido que el más oportuno homenaje en el centenario de Jovellanos consiste en reproducir algunas páginas de su Memoria en defensa de la Junta Central, en las que relata su viaje por la España invadida y revuelta, en circunstancias muy análogas a las que hoy vuelven a vivirse.

Resuelto mi viaje por Barcelona, embarcado ya el equipaje y parte de familia en el correo de la Isla, que me esperaba en Soller: iba yo á partir para aquella villa, cuando arribó á Palma el 17 de mayo mi ilustre amigo, y después digno compañero, D. Tomás de Veri, que habia presenciado en Madrid los horrores del execrable día 2, y sabido á su paso por Valencia la elevacion de Murat á la regencia de España, la ausencia de toda la Real Familia, y el dolor y espanto con que todos temblaban ya por la libertad y la vida de nuestro amado Rey. Pocos dias antes, tan dolorosas nuevas me hubieran quizá movido á quedarme en aquella deliciosa isla, á lo cual me instaban con mucho ardor mis amigos mallorquines; pero el barco correo no podia detenerse, las mulas estaban á mi puerta; mi familia, y equipaje embarcados: y era indispensable partir. Arranquéme pues de los brazos de aquellos buenos amigos, acompañado de mis particulares favorecedores, el generoso D. Antonio, y el sabio brigadier D. Juan de Salas; y lleno de dolor, y consternacion, pasé á dormir en Soller: me detuve allí, por falta de viento el día 18, y embarcándome el 19, arribé al puerto de Barcelona cerca del medio día del 20.

En esta ciudad me recibió el general Ezpeleta con grandes muestras de aprecio, ofreciéndome su casa, instándome muy amistosamente á que tomase en ella algun descanso. La aversion que mi largo encierro me habia inspirado al bullicio de las grandes poblaciones no me permitió disfrutar su favor. Era mi deseo partir en la misma tarde á Molins de Rey; pero rodeado de visitas y cumplidos, no pude verificarlo hasta la madrugada del 21, en que salí de Barcelona, dejando allí á mi mayordomo, para que preparase coche y carruaje, y se me reuniese en aquella villa.

Esta precipitacion causó la primera ruina que sufrió mi pobre fortuna en la presente época. No hallándose pronto conductor para el equipaje, mi mayordomo resolvió dejarle á cargo de un conocido suyo, y buscarme con un coche de camino, en que llegó á Molins de Rey la mañana del 23, y en que al punto emprendimos nuestro viaje; pero la gloriosa insurreccion de Zaragoza cortó dentro de pocos dias toda comunicacion con Barcelona, donde mi equipaje quedó entregado á la rapacidad de los franceses: pérdida pequeña en sí, grande en mi estimacion, pues contenia una corta pero escogida coleccion de los libros, manuscritos y apuntamientos, que me habian ocupado y consolado en aquel espacio de mi larga reclusion en que me fué permitido leer y escribir. Mi viaje continuó sin otra desgracia hasta Zaragoza, á pesar de que

tuve que admirar y temer en todos los pueblos del tránsito la curiosidad y el recelo con que se miraba cuanto venia de Barcelona y el descontento general, que se veia pintado en todos los semblantes: síntomas que crecian á medida que penetrábamos por el reino de Aragon, y que tardaron poco en anunciarnos la insurreccion de su gloriosa Capital.

La confusión y desorden que suponía en ella, y eran tan poco convenientes al estado de mi salud, me hicieron resolver la continuacion de mi viaje, pasando de largo, sin entrar en sus puertas; pero no me fué posible. Apenas llegué al puente, cuando me vi rodeado de gran muchedumbre de gentes de la ciudad y del campo, en cuyos semblantes torvos y resueltos se veian fuertemente expresados el despecho y el valor que agitaban sus ánimos. Informados de que venia de Barcelona, todos se agolparon en torno de mi coche, clamando unos porque se nos registrase, y otros porque nos condujesen al nuevo general. En medio de esta contienda, se oyó un susurro que decia y repetia: *es Jovellanos*, y desde entonces, sosegado el bullicio, empecé á ser mirado con aprecio y compasion, y conocí cuanto habia debido mi nombre á mis pasados infortunios. Fuí desde allí conducido en medio de la muchedumbre al palacio del ilustre y valiente general D. José Palafox, y no pudiendo verle por hallarse ocupado en una junta, fuí de su orden, y acompañado de sus ayudantes Butron y Villalva, á la casa del marqués de Santa Coloma, en que habitaba mi digno amigo D. Benito Hermida, su padre político, y donde encontré la tierna y generosa acogida que á mi quebrantada salud y abatido espíritu convenia. Volví por la tarde á ver al general Palafox, que me honró con grandes muestras de aprecio; y, ya fuese porque entre los aplausos de aquella mañana

habian pronunciado algunos: *este es de los buenos, este conviene que se quede con nosotros*; ó bien por solo efecto de su bondad y favor, aquel ilustre General esforzó este deseo, y me instó á que me detuviese allí con muy finas y honrosas expresiones; pero representándole el lánguido y triste estado de mi salud, le rogué que, lejos de detenerme, protegiese la continuacion de mi viaje. Cedió á mi ruego con la mayor bondad, encargó á su ayudante Butron que me acompañase por la noche á la posada de los reyes, que está fuera de puertas, y me dió para el siguiente dia una escolta de escopeteros, mandada por el célebre tio Jorge, aquel insigne patriota, que muriendo despues sobre una batería, se contó entre las heroicas víctimas de la primera gloriosa defensa de Zaragoza.

En el siguiente dia 28, dejada la escolta en la primera venta del camino, le continuamos sin desgracia, siguiendo hasta Tarazona, á donde llegamos el inmediato dia 29, que era domingo, para oír misa y hacer medio dia. Advertimos allí los mismos síntomas que en los pueblos anteriores, y hallamos además que la juventud de la ciudad, ansiosa de que se la armase, esperaba con impaciencia á un comisionado, que se decia venir al efecto de Zaragoza: cosa que atrajo mayor curiosidad hacia nosotros. Entramos á oír misa; pero al salir de la catedral me ví rodeado de gran muchedumbre de jóvenes, que aclamando mi nombre, hicieron conmigo tales demostraciones de aplauso, que no las referiré por que no se atribuya á vanidad. Sacóme de en medio de ellas el caballero D. Bonifacio Doz, que sosegando aquellas buenas gentes, me llevó á su casa, y me ofreció generosamente su mesa, á la cual nos acompañaron algunos amigos suyos, canónigos de la catedral. Despues de haber comi-

do en tan agradable compañía, y protegido de ella, tomé mi coche, y salí de la ciudad, continuando despues felizmente el viaje hasta Jadraque, á donde llegué por fin á hacer noche el 1º de junio; pero tan rendido á la fatiga y acaecimientos del viaje, que mi buen amigo, al verme tan extenuado y deshecho, no pudo gozar sin mucho sobresalto del placer que se prometia en nuestra feliz reunion despues de 10 años de dolorosa ausencia.

Sin embargo, libre ya de embarazos, escondido en aquel dulce retiro, y en el seno de tan amable, y virtuosa familia, contaba ya con la salubridad de los aires de Alcarria, el reposo, los socorros de la medicina, y la asistencia y consuelos de la amistad, podrian

sacarme del riesgo que amenazaba á mi vida, cuando al amanecer del siguiente dia 2 un posta despachado de Madrid vino á trastornar esta esperanza. Traia para mí una orden de Murat, expedida por el ministro Piñuela, en la cual, secamente y sin expresion de motivo ni objeto, se me mandaba pasar inmediatamente á Madrid, y presentarme á aquel nuevo regente. Esta orden puso en la mayor premura mi espíritu, porque me hizo prever la nueva lucha que se le preparaba; y por lo mismo que estaba resuelto á no desviarme un punto de la línea que me prescribian la lealtad y el honor, conocia los peligros á que esta firme resolucion me exponia.

LIBROS RECIBIDOS EN EL MES

- André Gide*, por Klaus Mann. (Editorial Poseidón).
André Lhote, por Julio E. Payró. (Editorial Poseidón).
Antes que mueran, por Norah Lange. (Editorial Losada).
A orillas de la música, por Paco Aguilar. (Editorial Losada).
Cuatro paredes, por Adriana Cros. (Editorial Ruiz, Rosario).
Cuentos ejemplares, por Ana Sampol de Herrero. (Editorial "El Ateneo").
Dionisio y Sócrates, por Mauricio Barbieri.
Dólares en la América Latina, por W. Feuerlein y E. Hannan. (Fondo de Cultura Económica, México, D. F.).
Economía y Sociedad, por Max Weber. (Fondo de Cultura Económica, México, D. F.).
El deslinde, por Alfonso Reyes. (El Colegio de México, México, D. F.).
Estudios de filosofía, por Diego F. Pró. (Instituto de Filosofía, Mendoza).
Experiencia de la poesía, por Cintio Vitier. (Colección Ensayos, La Habana).
Historia del arte, por Ricardo Mariategui Oliva.

- Hoelderlin y la esencia de la poesía*, por Martín Heidegger. (Editorial Séneca, México, D. F.).
- Juan Ramón Jiménez en su obra*, por Enrique Díez-Canedo. (El Colegio de México, México, D. F.).
- La senda infinita*, por Carlos M. Constanzó.
- Las profecías católicas sobre la proximidad del fin del mundo*, por Tomás de Lara. (Editorial Católica Argentina).
- La viva elegía*, por Pedro Francisco Lizardo. (Editorial "Tierra Firme", Valencia, Venezuela).
- La voz de las madres*, por Eugenio Navas. (Teatro del Pueblo).
- Pedro Figari*, por Giselda Zani. (Editorial Losada).
- Poemas de las islas invitadas*, por Manuel Altoaguirre. (Editorial, México, D. F.).
- Poesías de José Batres Montúfar*. (Sociedad de Geografía e Historia, Guatemala, C. A.).
- Reflexiones sobre la naturaleza humana*, por Simón Steinberg. (Editorial Ruiz, Rosario).
- Shakespeare*, por Benedetto Croce. (Ediciones Imán).

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