

SUR

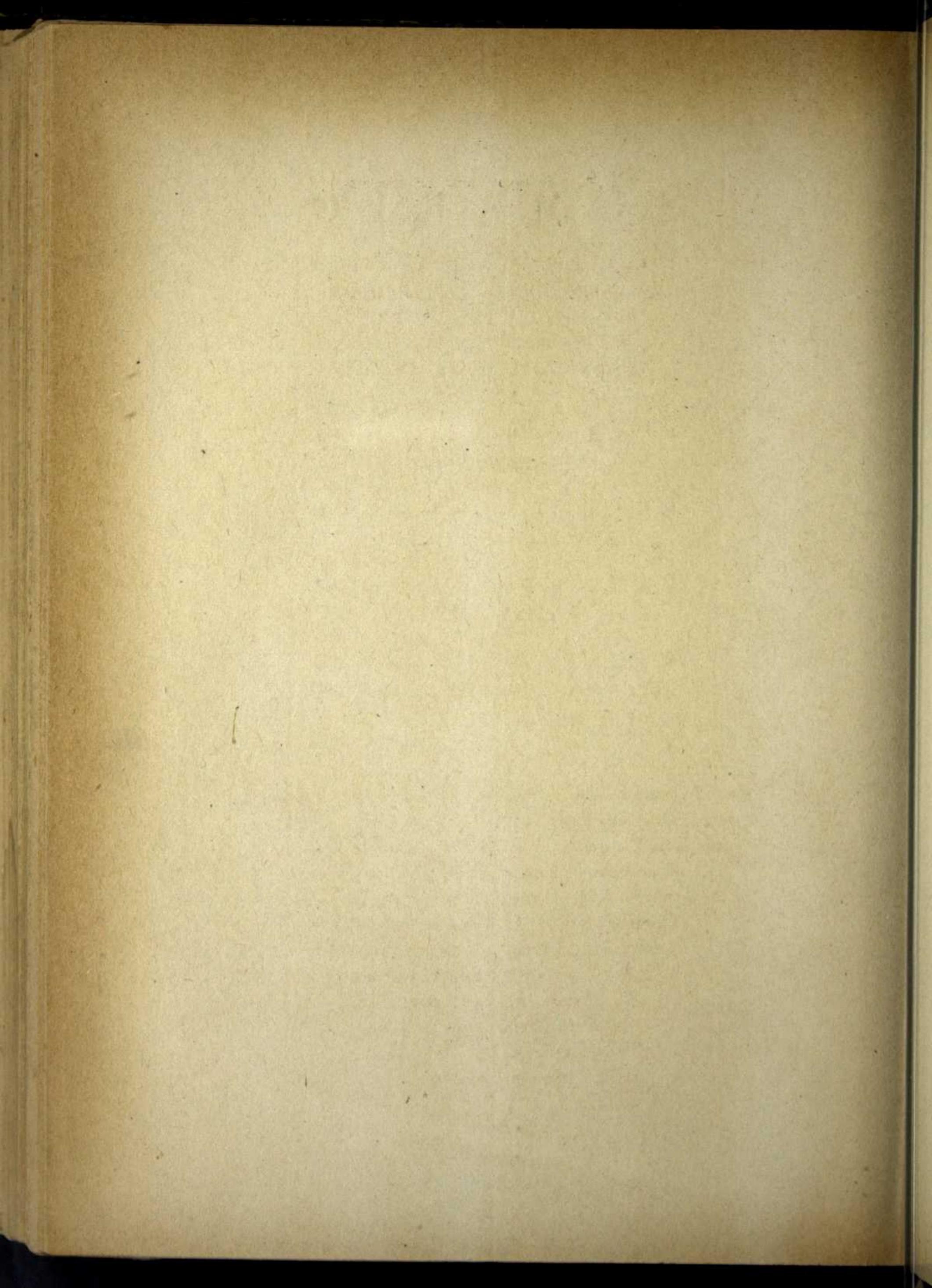
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

ABRIL DE 1945

AÑO XIV

BUENOS AIRES



S U M A R I O

J U L I E N B E N D A
UN NUEVO ÍDOLO: EL DINAMISMO

A N D R É G I D E
*PRIMERO LA JUSTICIA, DESPUÉS
LA CARIDAD*

J. R. W I L C O C K
LAS DESPEDIDAS

E N R I Q U E A M O R Í M
HISTORIAS CON PÁJAROS

R I C A R D O B A E Z A
WILLIAM HAZLITT

W I L L I A M H A Z L I T T
DE LA IGNORANCIA DE LOS DOCTOS

N O T A S

Victoria Ocampo: Pierre Drieu La Rochelle ☆ *María Rosa Oliver: Recuerdo de Mario Andrade* ☆ LIBROS ☆ "Cartas de T. E. Lawrence", por *Eduardo González Lanuza* ☆ *Roberto Paine: "Evangelina del Sur"*, por *Juan G. Ferreyra Basso* ☆ *Abert Samain: "Au Jardin de l'Infante"*, por *J. R. Wilcock* ☆ MÚSICA ☆ *Alberto E. Ginasterra: Nuevas obras de Igor Stravinsky* ☆ TEATRO ☆ *Samuel Eichelbaum: El drama póstumo de Federico García Lorca* ☆ Moral y Literatura ☆ REVISTAS, por *Ernesto Sábato*.

UN NUEVO ÍDOLO: EL DINAMISMO¹

Es, con un nombre nuevo, algo clasificado desde hace mucho tiempo: el deseo que tiene todo organismo —individuo o grupo— de extender la manifestación de su existencia, o sea de acrecentar el campo de su acción (a expensas de los demás, por supuesto). La teología cristiana lo llama *orgullo de vida*, y un filósofo moderno, el señor Ernest Seillère, *imperialismo*, el cual puede ser individual o colectivo.

El dinamismo es condición de vida. Un ser a quien le faltara por completo conocería esa ausencia de todo deseo que equivale a la muerte —o a la perfección divina, como se quiera—. Pero es propio del hombre ya social, del hombre que se ha elevado por encima del estado de naturaleza, que este deseo de expansión esté limitado en él por la consideración del derecho ajeno.

Eso expresaba un pensador inglés, Stuart Mill, al afirmar que una sociedad civilizada se distingue en que sus miembros aceptan “una limitación recíproca de sus esferas de actividad”. Pues bien: la pretensión de las naciones “dinámicas” era ejercer su instinto vital en la totalidad de su impulso, fuera de toda consideración restrictiva. Ya hemos visto sus efectos. Pero la noción de dinamismo no ha sido criti-

¹ Publicado en “Lettres Françaises”, París, enero de 1945.

cada aún —eso es lo grave— y, en el sentido que acabo de indicar, continúa gozando para muchos de gran prestigio.

Otra forma del dogma de aquellos países, también divulgada con éxito, era proclamar el derecho de los “pueblos jóvenes”, es decir, si consideramos el tono en que emitían sus palabras, de los pueblos voraces que no tienen escrúpulos para satisfacer sus apetitos. El “dynamismo”, los “pueblos jóvenes”, son categorías del espíritu recientemente introducidas en el pensamiento internacional. La paz del mundo exige imperiosamente que se acabe con ellas.

Ya se había aconsejado al individuo que viviera sin tomar en cuenta ninguna consideración moral limitadora. En Alemania lo hizo Nietzsche, con su voluntad de poder. En Francia Gide, con *L'immoraliste* y el “acto gratuito”. Era natural que este consejo fuera dado por artistas, raza cuya esencia es tender a la mayor afirmación posible de su personalidad. Es la consecuencia lógica del romanticismo y, más aún, del Renacimiento, en la medida en que éste exalta la avidez del hombre contra la serenidad de Dios. Dios, por otra parte, se ha vuelto dinámico, con Hegel, Renan, Bergson.

Gracias a la varita mágica del maestro alemán, el dinamismo ha conocido una suerte prodigiosa; puede afirmarse que en todos los países, casi toda la juventud es nietzscheana. Éste no es sino un aspecto de un fenómeno que puede consolar enormemente a los alemanes de su derrota militar: su triunfo absoluto en el orden espiritual. En filosofía, crítica, poesía, las doctrinas actualmente glorificadas en el mun-

do son de origen alemán en la medida en que todas ellas se basan en el misticismo y el irracionalismo.

¿Puede combatirse, literariamente, la religión del dinamismo nietzscheano? No lo creo. Las ideas de moderación, de limitación de la expansión vital, no se prestan a los ímpetus verbales; son profundamente antipáticas a la juventud. Podemos esperar, a lo sumo, que esta religión no salga del dominio literario.

El culto al dinamismo asume otra forma: el culto a los ideales esencialmente cambiantes, variables con las circunstancias y determinados por ellas. Modelo de esta posición es la que tomaron los alemanes al declarar, en 1914, que su violación de Bélgica obedecía a la justicia *del momento*; la que tomó Barrès, al afirmar lo mismo cuando condenaron a Dreyfus. En el polo opuesto están los ideales *estáticos*, trascendentes a las circunstancias, y cuyo canon es la justicia abstracta.

Los ideales estáticos han inspirado a sus detractores un grosero sofisma, que ha hecho, a su vez, brillante carrera. Fichte lo utiliza concienzudamente cuando decreta, en su *Discursos a la nación alemana*, apuntando sin lugar a dudas a nuestra Revolución: “Quien crea en un principio inmutable, constante y, por lo tanto, muerto, sólo cree en él porque él mismo está muerto”; Gide, cuyo pensamiento tiene gran afinidad con el pensamiento de allende el Rhin, cuando condena las ideas que no cambiamos “porque son una anticipación de la muerte”. Estos doctores confunden un ideal que, en tanto que inmutable, puede, *por pura metáfora*, ser calificado de muerto, con los hombres, los seres

de carne y hueso que abrazan este ideal y que al abrazarlo pueden estar tan poco muertos, tan poco exentos de pasión, que incluso aceptarían la muerte para defenderlo. El pontífice alemán comprobó, el día que los soldados de la Revolución aplastaron en Jena al ejército de su país, que los hombres pueden creer en principios inmutables y hallarse, sin embargo, muy lejos de estar “muertos”.

Y esto nos lleva a denunciar otro sofisma que algunos nos repiten desde hace cuatro años: “Francia ha sido derrotada porque tenía un ideal estático, mientras su adversario tenía un ideal dinámico.” Pues bien: Francia no ha sido en modo alguno derrotada porque tenía un ideal estático; los anglosajones tienen el mismo ideal y no parecen ir camino del desastre; Francia ha sido derrotada porque le faltaba el dinamismo necesario *para defender su estatismo*; dinamismo que, para llevar a cabo esta defensa, demostraron los franceses de 1792, los de 1914, y que de nuevo han encontrado nuestros “maquisards” de 1944.

Los ideales dinámicos tienen sobre los estáticos la misma ventaja que las ideas de vida desenfrenada sobre las ideas de moderación; son materia de buena literatura, de bellos impulsos líricos. En general, las elucubraciones sobre la justicia abstracta me parecen, literariamente, bastante desdichadas. Falta saber si un elevado ideal moral debe ser por fuerza un buen tema literario. Pero ya éste es el problema del divorcio entre la literatura y la moralidad. Por el momento, lo dejo librado a la meditación del lector.

JULIEN BENDA

PRIMERO LA JUSTICIA, DESPUÉS LA CARIDAD

El sentimiento que anima a los lectores de Julien Benda (a juzgar por el mío, como dijo el otro) es un sentimiento de gratitud. Benda dice, mejor que nadie, cosas que debían decirse y no se decían. Algunos le reprochan decirlas con demasiada frecuencia. Considero que nunca repetirá bastante esas verdades vitales, porque los sofismas y los embustes contra los cuales se alzan resurgen sin cesar y reverdecen con más fuerza que nunca, como si él nada hubiera dicho. El rigor de su pensamiento asigna sorprendente autoridad a sus escritos polémicos. Rara vez, acaso nunca, he sentido una satisfacción espiritual tan viva como al leer, en seguida de publicado, su libro sobre *La trahison des clercs*. Todo aquello que me sublevaba confusamente contra las doctrinas relativistas de Barrès o de Maurras, y que había expresado yo con mayor o menor torpeza, se encontraba afirmado, confirmado magistralmente, sin réplica o escapatoria posible. Siendo yo cualquier cosa menos un filósofo, mi espíritu estaba desde ese momento afianzado, serenado. Y agradecía a Benda que me diera armas tan sólidas y tan bruñidas, aunque fuera contra mí mismo; sí, me complacía darle la razón, siempre, hasta cuando la tomaba conmigo, como sucedió alguna vez.

Con satisfacción igualmente viva y más absoluta, si es posible, acabo de leer su *Grande épreuve des Démocraties*¹, libro publicado en

¹ Sobre esta obra publicamos una crítica en nuestro N^o 104, págs. 87-89. N. de la R.

Nueva York y que desearíamos ver esparcido en Francia, sobre nuestro mundo intelectual, como se esparce sobre el suelo un abono fecundante, apto para vigorizar todas las nacientes vegetaciones. A tantos escritores y políticos, bien intencionados pero chambones, les sería de provecho meditarlo.

Satisfacción aún más absoluta que la que me dió en otro tiempo *La trahison des clercs*, porque Benda abarca en este libro un tema más vasto. En todo caso no hay tema más actual, más urgente. Hasta me parece que el extraordinario renacimiento de Francia a que habremos de asistir se cumplirá más o menos perfectamente en la medida en que Francia pase por alto o tenga en cuenta las sanas ideas que Benda expone en su libro con una precisión de geómetra, una claridad cartesiana, es decir francesa, una inteligencia despojada de todo artificio y tanto más persuasiva cuanto que la pasión no sacude jamás sus firmes cimientos lógicos.

Esa negativa a dejar que la pasión o el sentimiento se inmiscuyan en los asuntos de la razón ha hecho que algunos tachen a Benda de inhumano; son aquellos que se niegan a admitir que gracias a la razón el hombre consigue elevarse por encima de las demás criaturas, y que sólo conceden a ésta, en su propia vida, una parte muy pequeña. Sin duda la sola razón no hubiera bastado jamás para provocar y sostener el triunfante sobresalto de la Resistencia: era necesario aún, y sobre todo, el amor al suelo y a ese algo intangible que representa Francia, el odio al invasor, la indignación ante las injusticias de la fuerza bruta, los atentados de toda clase, los desafueros. Por lo demás, la pasión que levantó a la más bella juventud francesa en un ímpetu liberador, esa pasión no era ciega. Pero, sobre un suelo al fin nuestro, la pasión debe ceder su sitio, en modo alguno a sentimientos edulcorados —y

Benda hace muy bien en recordar las palabras de Malebranche: “Primero la justicia, después la caridad”—, sino precisamente a la razón que acude a la justicia. En la razón deberá fundarse y apoyarse el Estado nuevo.

Benda nos expone en su libro cómo y porqué el nuevo Estado debe ser democrático. Su libro surge de lo abstracto pero entra de inmediato en la realidad tangible, elucida y ataca las circunstancias actuales, los escollos amenazadores contra los cuales nos pone en guardia. Su libro nos instruye. Un libro tan luminoso sólo podía nacer, creo, en Francia. Y, sin embargo, quisiera colocarlo junto al admirable ensayo “on Liberty” de Stuart Mill.

Argel, febrero de 1945.

ANDRÉ GIDE

P. S.

En este momento leo un artículo de Benda —“Un nuevo ídolo: el dinamismo”, aparecido en Lettres Françaises y que, según me informan, habrá de reproducir esta misma revista— donde su autor me dirige algunas flechas nuevas. Podría asombrarme, ya que mi pensamiento se adapta tan perfectamente al suyo, que sólo vea entre nosotros divergencia y oposición. Pero me consuelo al persuadirme de que ese desacuerdo de su parte es el de un filósofo con respecto a un novelista, a quien a menudo arrastran sus personajes sin que por ello los apruebe. Donde el filósofo refuta, el novelista, que se limita a pintar, advierte. Considero que, si la pintura es exacta, el error está en ella suficientemente denunciado (aunque sea el del “acto gratuito”, del cual Benda me convierte en apologista). El procedimiento de Chateaubriand, que se cree en el deber de hacer intervenir a un Chactas para decir a René

las verdades, me parece un poco basto. Pero Chateaubriand tenía razón en contar con la ineptia del lector.

Si Benda, filósofo, quiere iniciar conmigo, novelista, una discusión a propósito de "estatismo" y de "dinamismo", me complazco en decirle que me siento vencido de antemano y, más aún, que me siento feliz por ello. Tenemos otros problemas que resolver, y los resolveremos juntos, si él quiere.

L A S D E S P E D I D A S

Ya este fuego se extingue violado y amarillo;
adiós, hermosos días que renováis un brillo
prohibido a mis ojos y vano a mis sentidos.
¿Quién canta en estas vegas, qué jacintos perfuman
con una voz de nácar las canciones de Schumann
y mis amores destruídos?

“Cuando al jardín desciendo con el alba, las rosas...”
Oh Muerte, cómo cantas con voces tan hermosas
mi extraña adolescencia oculta en un diamante,
las nieblas de la aurora, la soledad más triste.
Alma, ahora que mueres, recuerda cómo fuiste
pálida y triste y deslumbrante.

Adiós, verde septiembre, céspedes, manantiales,
ya desciendo a los antros vacíos y glaciales
sin color y sin ruido; adiós, oh Persefona
entre las mieses; Pablo, primer amigo mío,
adiós, primera imagen de la lluvia en el río,
ya mi recuerdo os abandona.

¿Quién llevará del mirto extranjero el follaje
sobre la frente, y quiénes cuando mi sombra baje
al silencio, las glorias de Safo y de Virgilio
musicales, diciendo vendrán a las estrellas,
quién irá hacia la noche por estas mismas huellas
en las montañas de mi exilio?

Infinitos abismos donde las aguas ruedan,
cumbres, rojizas furias de la tierra, ya quedan
vuestros ecos vacíos de mi nombre y su gloria.
¿Y ha de vivir aún los crepúsculos rosas
de mi ciudad quien pálida deslumbraba con rosas
las bóvedas de mi memoria,

quien infiel habitaba su casa de esmeraldas
y su olvido extendía como verdes guirnaldas
por las ventanas, suave y en su jardín de estío
princesa; y adorarla cien años olvidado
no podré entre las nubes y el viento desolado,
sobre este pórvido sombrío?

¿Y callarán los pianos su amoroso desmayo
en el claro de luna triste y suave de mayo,
la nocturna pureza del mármol y las fuentes,

los besos, las caricias como pétalos leves?
Adiós, blancos fantasmas, no volveréis, oh breves
figuras de aire transparentes.

No volveréis, vislumbres de la calma elisea
a elevar en mi tumba la ardiente melopea,
¡oh inmóviles figuras de la antigua poesía,
oh música entrevista detrás de mis amores!
Muero y huyo en el aire, y abandono a las flores
toda esta gloria que fué mía.

J. R. WILCOCK

HISTORIAS CON PÁJAROS

EL TERO

Aquella tarde el arroyo recogía el cansancio del mundo y lo llevaba aguas abajo, envuelto en el bochorno de la derretida siesta tropical. Apearse del caballo, y aspirar en la costa la brisa que mariposea sobre los camalotes, es un goce infinito. Para poder disfrutarlo profundamente, acudí al recuerdo de algunas tardes marchitas, prisioneras de los muros de una ciudad entre tantas.

El bote iba a la deriva. Las nubes habían bajado al agua y se las tocaba con la punta de los dedos. Andaban pájaros por los árboles averiguando cosas de la fronda. Árboles acrobáticos, reflejados en la superficie ondulada por nuestra presencia.

La imaginaria sensación suicida de la sangría de una vena vital —se me ocurrió— debe parecerse mucho al deslizarse de un bote a la deriva orillando una vegetación acuática y humilde. Seguramente, ambos desvanecimientos se parecen.

Yo navegaba de espaldas a la proa. Liliana tenía quince años, un sombrero de paja y una falda azul. Me iba diciendo que el domingo era un libro abierto; que los pobres de nuestros pagos eran sensibles a la poesía; que por esa razón iban a la iglesia a contemplar el dorado de los altares y de los santos y a dejarse embellecer por los vitrales. Aseguró que los domingos, la gente encuentra temas espirituales, difíciles de hallar en el curso de la semana; de esas semanas

llenas de sementeras, sembrados y semillas. Los domingos, las muchachas hablan de amor, se dan explicaciones tontas, las repiten hasta el cansancio.

—¿Por qué tontas? — pregunto.

—Porque... ¡nadie sabe nada de eso!

Liliana queda muy bien en la timonera del bote, sorteando a su arbitrio los camalotes, partiendo las copas de los árboles y dividiendo las nubes, dilatándolas con una leve inclinación del cuerpo, a babor o a estribor.

Liliana es hermosa y es tierna. El vuelo de los pájaros le enciende las pupilas. Sobre todo el de los teros, porque nunca se sabe hacia dónde van. La paloma que regresa de las eras no se entretiene en el camino. Ni el pato silvestre que vuela como si llevase un mensaje. No. El tero, decididamente, tiene muy en cuenta la presencia del hombre. Como se propone engañarlo, no puede vivir sin él.

—Esta mañana, apenas seguí la misa —dijo Liliana al bajar los ojos del cielo de arriba al cristalino de abajo—. Sobre nuestra casa, por un ventanal roto, veía volar un tero que no deja vivir tranquilo a los que tenemos en el jardín.

Liliana cuida celosamente a una pareja de teros en cautividad; un casal que disfruta del estanque del parque, sobre todo en las últimas horas del atardecer. La pareja se siente muy a gusto, después de tres años de residencia en el jardín. Pero todas las primaveras, desde el cielo, aparece un tero y los incita a la rebelión. Vuela silencioso a ras de los árboles y acaba por expresarse con gritos apasionados y estridentes, luego de planear en silencio durante unos minutos como si quisiera entrar en secreta comunicación con alguno de sus congéneres... Esto es cuanto ha podido observar la niña.

—Algún día tendremos pichones —continuó Liliana— porque el

año pasado la terita puso tres huevos. Pero, no sé porqué, terminaron cubiertos de tierra, perdidos entre las piedras.

El lector que haya hecho preguntas apremiantes, tirado muellemente en la proa de una pequeña embarcación, de cara al firmamento y bogando a la deriva, sólo ese lector imaginará la frescura de las respuestas de una niña sentada en la popa, con un fondo de juncos que iba dibujando a sus espaldas un biombo de un verde amarillo, desvanecido. Sus palabras tenían olor, porque Liliana había comido naranjas con las manos y, a cada movimiento, la brisa favorable multiplicaba la gracia de sus dedos.

—Ha de ser un tero rebelde... Pero —arguye con dudas en la voz— ¿acaso no son felices en el jardín, sacudiendo sus patitas nerviosamente, para que las arañas que tienden sus telas entre las hierbas los confundan con las moscas?

Yo no había reparado en ese detalle. Me entretenían las piruetas del tero, pero no lo creía tan ducho en cacerías de arácnidos. Liliana prosiguió:

—Viven felices, te lo aseguro. Y estarían más conformes aún si ese aventurero no los llamase desde el cielo, haciendo el elogio de la libertad.

Quedó pensativa; luego dijo con aire melancólico, atajando con sus manos una rama de sauce:

—De todas maneras, ya no pueden volar. Los dos tienen un ala quebrada. Confieso que ahora, al decírtelo, se me parte el alma.

Entre los dedos verdeaba una hoja de árbol. El bote se deslizaba por un recodo. La curva precipitó la marcha y entonces yo aproveché para formularle algunas preguntas más: ¿Había visto al tero libre bajar hasta el estanque? Cuando el pájaro se acercaba al jardín, ¿alguno de los cautivos corría en dirección al agua, como si se hubiesen

citado? Insistí sobre este detalle, porque era de capital importancia para mí.

—Sí, sí —respondió Liliana con alegría—. Una vez el intruso bajó hasta el borde del estanque. Pero el otro tero lo corrió tanto, que abandoné mi escondite y le ayudé a espantarlo. Levantó el vuelo y no regresó por un buen tiempo. Ahora creo que vuelve a insistir. Lo he visto por el ventanal de la iglesia. Veremos qué pasa hoy a la entrada del sol.

La estela del bote era tan suave que se borraba de súbito para que el arroyo pudiese ordenar las nubes reflejadas en la superficie. Yo comprendí que las palabras de Liliana se borraban de su memoria con un ritmo semejante. Acababa de decir que uno de sus teros perseguía al intruso y no sabía relacionar sus observaciones. No iba más allá del descubrimiento de unas patitas ágiles, capaces de simular la presencia de una mosca en la tela de la araña.

¡Qué lento corría el paisaje a derecha e izquierda! Los ojos de Liliana, ¿verían desde la proa las mismas cosas que yo? Para ella, nada más que el vuelo de los pájaros, las nubes navegando, la vibración de los juncos y su rostro reflejado en las aguas.

Yo sabía que los teros cumplen sus amores a ras de las lagunas, siempre en vuelo, siempre cerca del agua. Yo sabía, además, por qué resultaron estériles los huevos de la terita cautiva. Y sabía, sobre todo, qué desgarrado grito de horror lanzaba el tero inválido ante la proximidad del que viene de los cielos. Sabía tanto de ese horror que por eso comparaba el bogar a la deriva con el derramarse de la sangre abierta para siempre...

Pero los dulces ojos de Liliana estaban tan distantes de las orillas de la tierra, de las orillas de los pájaros, de todas las orillas, que me guardé muy bien de ilustrarla sobre el particular. Ella llegaría a

saber esas y muchas otras cosas, alguna tarde, lejos de mis orillas, en algún puerto de mariposas y luciérnagas, para olvidarlo todo, después, en otro puerto sin mariposas y sin luciérnagas.

Cuando el bote atracó en la ribera, ella bajó a tierra de un salto. Montó precipitadamente a su caballo y dejó que el galope se perdiese sobre el llano. No estoy seguro si me dijo que iba a observar la aventura del tero en libertad.

Yo me quedé dormido, boca arriba, hasta que brilló la primera estrella.

ENRIQUE AMORIM

W I L L I A M H A Z L I T T

El ensayo de William Hazlitt (1778-1830) *On the ignorance of the learned*, que traduzco a continuación, apareció en el *Edinburgh Magazine*, julio 1818, firmado "T. T.", siendo recogido más tarde en el libro *Table-Talk, or Original Essays on Men and Manners*, 2 vols., Londres, 1821-2; segunda edición, 1824; tercera, 1825, impresa en París, que es una selección de *Table-Talk* y de la recopilación *The Plain Speaker* publicada en Londres al año siguiente. Estas ediciones presentan algunas variantes del texto, entre sí lo mismo que con respecto a la publicación original de algunos de los ensayos en la correspondiente revista.

Las notas al pie identificando las citas, a que tan aficionado era el autor, son en su mayoría de la primera edición de *Complete Works* de Hazlitt (13 vols., Londres, 1902-6), por A. R. Waller y Arnold Glover, que sirvió de base a la más reciente, y aún más completa (la "Centenary Edition", 21 vols., Londres, 1930-3), llevada a cabo por P. P. Howe, el más autorizado de los especialistas de Hazlitt, al que todos los fieles de éste deben gratitud especial. Encontrándome entre esos fieles, y pienso que entre los más fervorosos, no pierdo la esperanza de poder algún día hablar de él con palabras que no lo desfiguren ni empequeñezcan demasiado. Ensayista y crítico incomparable, su obra ha sido para mí en estos últimos años más esencial de cuanto me sería posible decir: una fuente inagotable de pensamiento, de estímulo, de confortación y de deleite, y me gustaría pagar, siquiera en parte, o cuando menos reconocer públicamente, mi deuda. Espero asimismo ofrecer pronto al público de habla

castellana una amplia selección de sus escritos, en tomos sucesivos, el primero de los cuales está ya en prensa. Era mi propósito haber hecho un breve estudio preliminar al ensayo que sigue, a manera de introducción o de ojeada a la obra y al hombre, que me es también particularmente querido, pero apremios de tiempo me han obligado a dejarlo para otro número de SUR.

RICARDO BAEZA

DE LA IGNORANCIA DE LOS DOCTOS

*For the more languages a man can speak,
His talent has but sprung the greater leak:
And, for the industry he has spent upon't,
Must full as much some other way discount.
The Hebrew, Chaldee, and the Syriac,
Do, like their letters, set men's reason back,
And turn their wits that strive to understand
(Like those that write the characters) left-handed.
Yet he that is but able to express
No sense at all in several languages,
Will pass for learned than he tha's known
To speak the strongest reason in his own¹.*

BUTLER.

Difícilmente se encontrará a nadie con menos ideas en la cabeza que los que no son otra cosa que autores o lectores. Mejor no ser capaz de leer ni escribir que ser sólo capaz de eso. Un ocioso al que se ve de ordinario con un libro en la mano, podemos casi estar seguros de que no tiene ni la capacidad ni el deseo de enterarse de lo que ocurre en

¹ "Pues cuantas más lenguas puede hablar un hombre, — tanto mayor la hendidura abierta en su entendimiento; — y el trabajo que ha gastado en ello, — fuerza será que lo gane de algún otro modo. — El hebreo, el caldeo, el asirio, — hacen que su razón vaya, como sus letras, a la inversa, — y que su ingenio, al esforzarse en comprenderlos, se vuelva — (como el que escribe los caracteres) zurdo. — No obstante, el que es capaz de desbarrar en varios idiomas — pasará por más sabio que el que sólo puede — razonar, por agudamente que lo haga, en el propio." (SAMUEL BUTLER (1612-80): *Satire upon the Abuse of Human Learning*, vs. 57-68.)

torno suyo o en sus adentros. Podría decirse de él que lleva su entendimiento en el bolsillo o lo dejó en casa, en los estantes de su biblioteca. Teme aventurarse en un razonamiento cualquiera, sea del orden que sea, o arriesgar una observación que no le fué sugerida mecánicamente al pasar sus ojos por un texto impreso; rehuye el esfuerzo del pensamiento, que, por falta de práctica, ha llegado a resultarle intolerable; y se da por muy contento con una tediosa e interminable sucesión de palabras e imágenes a medio formar, que llenan el vacío del espíritu, y se van borrando unas a otras. El saber es, en muchos casos, sólo un amortiguador del sentido común: un sustitutivo de la verdadera sabiduría. Los libros son a menudo, más que “anteojos”¹ para mirar la naturaleza, anteojeras para preservar de su luz intensa y su paisaje cambiante los ojos débiles y el temperamento indolente. El polilla de biblioteca se envuelve en su tela de generalidades verbales, y ve sólo las sombras fluctuantes proyectadas por el espíritu de los demás. La realidad le desconcierta. La impresión de los objetos naturales, despojados del disfraz de las palabras y de los circunloquios, son como golpes que le hacen tambalearse, su variedad le aturde, su rapidez le deja exhausto; y apartándose de la barahunda, el estrépito, el resplandor y la emoción vertiginosa que le rodea, cuyos cambios fantásticos no pueden seguir sus ojos, ni cuyos principios fijos puede advertir su entendimiento, se refugia en la calma monotonía de las lenguas muertas y las menos emocionantes y más inteligibles combinaciones de las letras del alfabeto. Después de todo, es justo. “Dejadme descansar en paz”² es la divisa de los durmientes y los muertos. Esperar que el lector docto arrojase su libro y pensara por sí mismo sería como pedir al paralítico que saltara de su silla y tirase las muletas o que, sin milagro alguno, “tomase su lecho a cuestras y echase a andar”³. Al fin y al cabo, se aferra a él como su único punto de apoyo intelectual; y su temor a verse abando-

¹ Dryden dice en su *Essay of Dramatic Poetry* que Shakespeare “no precisaba los anteojos de los libros para leer la Naturaleza”.

² *Leave me, leave me to my repose.* (TH. GRAY: *Descent of Odin*, v. 50.)

³ San Mateo, IX, 6.

nado a sí mismo es simplemente el horror al vacío. Sólo puede respirar en una atmósfera de erudición, que es para él lo que el aire para los demás hombres. Vive de la razón que le prestan. Como no tiene ideas propias, tiene que subsistir de las ajenas. El hábito de tomar nuestras ideas de fuentes forasteras “debilita toda fuerza interior del pensamiento”¹, como el dedicarse al aguardiente acaba por destruir el *tono* del estómago. Las facultades del espíritu, cuando no se ejercitan, o cuando entumecidas por la costumbre y la autoridad, se tornan indiferentes, tórpidas e inadecuadas para los fines del pensamiento o de la acción. ¿Cómo sorprenderse de la languidez y laxitud así producidas por una vida de docta pereza e ignorancia, escudriñando líneas y sílabas que apenas si pueden despertar otro interés que el suscitado por los caracteres de una lengua desconocida, hasta que los ojos se cierran sobre el vacío y el libro resbala de las manos? ¡Antes ser un leñador o el más humilde jornalero, que se pasa el día “sudando bajo los ojos de Febo, y de noche duerme en el Elíseo”², que malgastar así la vida en un vago duermevela! El autor docto difiere del docto estudioso en que el uno transcribe lo que el otro lee. Los doctos son simples peones literarios. Si los ponéis a alguna labor original, la cabeza les da vueltas, no saben qué hacerse. Los lectores infatigables de libros son como los eternos copistas de cuadros, que, cuando tratan de pintar algo propio, se encuentran con que no tienen un golpe de vista lo bastante rápido, una mano lo bastante firme, y colores suficientemente expresivos para diseñar los contornos vivos de la naturaleza³.

¹ *Enfeebles all internal strength of thought.* (GOLDSMITH: *The Traveller*, v. 270.)

² *Sweats in the eye of Phoebus, and at night sleeps in Elysium.* (SHAKESPEARE: *Henry V*, Act IV, Sc. I, v. 290.)

³ Probablemente es innecesario subrayar que Hazlitt no censura el afán de conocimiento, ni siquiera el exceso de lectura, —que, como el comer, está en proporción con el apetito y las necesidades orgánicas del individuo, siendo gula tan sólo cuando excede la capacidad natural de éste y perturba su fisiología—. Lo que Hazlitt critica es el almaceñaje inerte de conocimientos fútiles, por simple prurito pedantesco o de vanidad, y la inhibición de la vida en torno por absorción exclusiva en la obra escrita —sobre todo en la “obra muerta”—, que, fatalmente, seca la vida interior y deforma la personalidad moral. (Aunque no sea fácil precisar, en este terreno como en tantos otros, cuál es la causa y cuál el efecto. “La pedantería tiene sus raíces en el corazón, no en la inteligencia”, ha

Todo el que haya pasado por las etapas regulares de una educación clásica, y no haya sido idiotizado por ella, puede considerar que la ha escapado buena. Es cosa sabida de antiguo que los muchachos que más brillan en el colegio no son los que más sobresalen de mayores. Y es que, en realidad, las cosas que hacen aprender a los chicos en el colegio, y de las cuales depende su éxito ulterior, son cosas que no requieren el ejercicio de las facultades más altas ni más útiles del entendimiento. La memoria (la de orden más bajo, por supuesto) es la facultad que principalmente se pone en juego, estudiando y repitiendo de coro lecciones de gramática, de idiomas, de geografía, de aritmética, etc.; así que el que más tenga esta memoria técnica, con la menor disposición para otras cosas que, por ley natural, habrían de atraer más su atención infantil, será el estudiante más distinguido del curso. La jerigonza que enumera las partes de la oración, las reglas del cálculo, o las desinencias de los verbos griegos, no puede tener mayor atractivo para el novicio de diez años, a menos que le sea impuesta como una tarea o le tenga sin cuidado todo el resto. Un muchacho de constitución enclenque y caletre un poco tardo, capaz sólo de retener lo que le enseñan y sin sagacidad para percibir ni iniciativa para gozar por sí mismo, generalmente se pondrá a la cabeza de su clase. El mal estudiante, en cambio, es por lo general el sano y alegre, que sabe hacer uso de sus miembros, animoso y decidido, que siente la circulación de su sangre y el latir de su corazón, dispuesto tan pronto a reír como a llorar, y que prefiere correr detrás de una pelota o una mariposa, sentir el viento en la cara, mirar los campos o el cielo, trepar por un sendero escarpado,

dicho Hebbel.) Pero hay una clase de lectura apasionada, ardida y personal, una lectura "de presa", que se apodera de lo que lee y lo convierte en sustancia propia; una lectura que es un acto de creación (en lo que atañe a la vida interior, al *ser*, aunque no se traduzca en acción externa y transmisible); como hay una especie de admiración, un modo de admirar (Suarès lo apunta en una de sus más hermosas *Remarques*) a tal extremo intenso, perspicaz y radiante, que nos integra casi a la obra admirada y nos eleva, siquiera sea momentáneamente, a su nivel. A esa especie de lectura creadora se refería quizás Lamb (lector incoercible) al escribir: "Cuando no estoy paseando, estoy leyendo. No puedo sentarme a pensar. *Los libros piensan por mí.*" Claro que este linaje de lectura no depende de la voluntad, y sería perfectamente inútil prescribirlo. (R. B.)

o precipitarse impetuosamente en todos los menudos conflictos e intereses de sus amigos y compañeros, antes que dormitar sobre un tabarroso libro de texto, repetir dísticos bárbaros a la zaga del maestro, sentarse horas y horas ante el pupitre, como atornillado a él, para recibir a fin de curso una medalla absurda en premio a tanto tiempo y deleites perdidos. Desde luego, hay un cierto grado de estupidez que impide a los chicos aprender las lecciones usuales y llegar a estos honores académicos. Pero lo que suele pasar por estupidez es muchas veces simple falta de interés, de un motivo suficiente para fijar la atención y obligarla a aplicarse, quieras que no, al aprendizaje insípido y sin sentido de la escuela. Los mejores entendimientos se hallan tan por encima de esta faena como por debajo de ella los más obtusos. Nuestros hombres más geniales no se han distinguido mucho por sus hazañas en el colegio o en la universidad.

*Th' enthusiast Fancy was a truant ever.*¹

Gray y Collins figuran entre los ejemplos de esta condición díscola. Hombres como ellos es difícil que tengan en mucho la estricta disciplina escolástica y puedan supeditar servilmente la imaginación a sus trabas. Hay una cierta clase y grado de inteligencia en que las palabras echan raíces, pero en la cual las cosas no logran penetrar. Un talento mediocre, unido a una cierta endeblez moral, es el terreno que produce los más lucidos ejemplares de candidatos a los concursos académicos; y no debe olvidarse que el menos respetable moralmente de los políticos modernos fué el alumno más brillante de Eton². La erudición es el conocimiento de lo que no es por lo general conocido de los demás, y que sólo de segunda mano podemos adquirir en los libros u otras fuentes artificiales. El conocimiento de lo que tenemos delante, o alrededor,

¹ “La Fantasía entusiasta siempre fué amiga de vagabundear”, o de “faltar a la escuela”, de “hacer novillos” según el modismo español. (Alusión a la frase de CH. LAMB: *The truant fancy was a wanderer ever*, en *Fancy employed on Divine Subjects*.)

² El estadista tory Canning. En la versión original dice: “el más despreciable”; y en otra variante posterior: “el más equívoco”.

de nosotros, que atañe a nuestra experiencia, pasiones y propósitos, a los sentimientos e intereses de los hombres, no es erudición. Erudición es el conocimiento de aquello que sólo los eruditos conocen. El más erudito es el que más sabe de lo que menos tiene que ver con la vida corriente y la realidad circundante, que menos utilidad práctica supone y menos probabilidades encierra de ser traído al campo de la experiencia, y que, transmitido a través del mayor número de etapas intermedias, más lleno está de incertidumbre, dificultades y contradicciones. Es ver con los ojos de los demás, oír con sus oídos y empeñar nuestra fe bajo su palabra. El erudito se enorgullece del conocimiento de los nombres y las fechas, no de los hombres o las cosas. No piensa en sus vecinos ni se le da un ardite de ellos, pero se sabe al dedillo cuanto atañe a las tribus y castas de los hindúes y los tártaros. A duras penas reconocerá la calle de al lado, pero conoce exactamente las distancias y el plano de Constantinopla y de Pekín. No sabe si su amigo más antiguo es un pícaro o un necio, pero podrá daros todo un curso sobre las grandes figuras de la Historia. No podrá decir si un objeto es blanco o negro, redondo o cuadrado, pero es todo un experto en las leyes de la óptica y las reglas de la perspectiva. Sabe tanto de lo que habla como un ciego de los colores. No podrá contestar a derechas la pregunta más llana, ni tendrá la menor idea de ninguna cuestión efectiva que le pongan delante, pero ello no le impedirá tenerse por un juez infalible con respecto a todas aquellas materias en que sólo es factible la conjetura. Ducho en todas las lenguas muertas y aun en la mayoría de las vivas, no es capaz de hablar con soltura en la propia, y todavía menos de escribirla medianamente. Un individuo de este género, el segundo helenista de su tiempo ¹, se dedicó a espulgar los solecismos del latín de Milton, con el resultado de que apenas si hay en su alegato una frase en inglés potable. Tal fué el Doctor... Tal es el Doctor... ². Tal no fué Por-

¹ CHARLES BURNEY (1757-1817), Doctor en Teología, cuyas *Remarks on the Greek Verses of Milton* aparecieron en 1790.

² Sin duda (según Mr. Howe) el ya aludido Burney y Samuel Parr (1747-1825).

son, que fué una excepción confirmando la regla, un hombre, que, uniendo el talento y la ciencia a la erudición, hizo más evidente y palpable la diferencia.

Un simple erudito, que sólo sabe de libros, ni aun de libros sabe. “Los libros no enseñan el buen uso de los libros”¹. ¿Cómo podría saber nada de una obra quién nada sabe de la materia de que trata? El pedante docto sólo entiende aquellos libros que están hechos de otros libros. Repite como un papagayo lo que otros papagayos repitieron. Es capaz de traducir la misma palabra en diez idiomas, pero ignora en absoluto lo que realmente significa en cualquiera de ellos. Rellena su cabeza de autoridades basadas en autoridades, de citas citadas de citas, pero echa llave a sus sentidos y cerrojo al entendimiento y al corazón. No conoce personalmente las máximas ni los modales del mundo; colocado frente a la naturaleza o el arte, no ve en ellos la menor belleza. “El vasto mundo de los ojos y el oído”² le está oculto, y “el conocimiento”, con excepción de una sola de sus puertas, “cerrado a piedra y lodo”³. Su orgullo corre parejas con su ignorancia; y su engreimiento crece en proporción al número de cosas cuyo valor ignora y que, por consiguiente, desprecia como indignas de ser tomadas en cuenta. No sabe lo más mínimo de pintura —“del colorido de Tiziano, la gracia de Rafael, la pureza del Domenichino, el *corregismo* de Corregio, la sabiduría de Poussin, el artificio de Guido, el sabor de los Carracci, o la línea grandiosa de Miguel Angel”⁴—, de todos esos esplendores de la escuela italiana y esos milagros de la flamenca que extasiaron los ojos de la humanidad y a cuyo estudio e imitación tantos miles de hombres consagraron en vano su vida. Todo ello es para él como si jamás hubiera existido: simple letra muerta, palabras sin sentido. Y no es

¹ Una de las pocas citas que no ha logrado identificar Mr. Howe.

² *The mighty world of eye and ear.* (WORDSWORTH: *Lines composed a few miles above Tintern Abbey*, vs. 105-6.)

³ *Knowledge quite shut out.* (Paráfrasis sin duda de *El Paraíso Perdido* de Milton, III, v. 50, que dice: *And wisdom at one entrance quite shut out.*)

⁴ STERNE: *Tristram Shandy*, III, 12.

extraño que así sea, puesto que él no percibe ni entiende sus prototipos en la realidad. Un grabado del *Balneario* de Rubens, o del *Castillo encantado* de Claudio de Lorena, podrá colgar en la pared de su aposento durante meses sin que él lo advierta siquiera; y, si le llamáis la atención sobre él, maldito el caso que le hará. El lenguaje de la naturaleza, o del arte (que es otra naturaleza), es una lengua que no entiende. Repite, sí, alguna que otra vez los nombres de Apeles y de Fidias, porque uno y otro se hallan en los autores clásicos, y alaba sus prodigios, porque ya no existen; y si, por azar, se encuentra frente a los más hermosos vestigios del arte helénico, como los mármoles Elgin¹, lo único que le interesará en ellos será la discusión erudita que pueda suscitar un detalle cualquiera o la interpretación de una partícula griega². La misma ignorancia muestra en música: desde las armonías consumadas de Mozart a la flauta del pastor en la montaña, todo para él es uno y lo mismo, “no sabe una jota de ello”³. Sus orejas están clavadas a sus libros; y amortecidas por la fonética griega y latina y el estrépito de la erudición académica. Otro tanto podría, más o menos, decirse de la poesía. Sabrá el número de pies en un verso, y de actos en un

¹ O sea las esculturas del Partenón que llevó a Inglaterra Lord Elgin y que hoy se conservan en el Museo Británico. (R. B.)

² En la publicación original, una nota al pie, omitida luego por el autor, decía: “Esta indiferencia usual en los fanáticos literarios hacia las obras de arte reviste en ocasiones una forma más ofensiva; y, unida al escaso conocimiento y al exceso de vanidad, estalla en una impaciencia celosa ante lo que se les antoja una competencia en el terreno de la creación artística. “¡Santo Dios! —parece que exclamó un famoso escritor contemporáneo al visitar una colección de libros, grabados y antigüedades—, ¡qué cúmulo de cosas! Sin contar esos demonios del rincón”, añadió, señalando a un grupo de Psiquis y Cupido que se veía en un extremo de la galería. Hubiera podido pensarse que la dulce belleza de estas dos figuras era capaz de desarmar hasta el monstruoso ostracismo de la vanidad del personaje en cuestión y de reconciliarle con la idea intolerable de que ya antes de que él escribiera una línea había en el mundo un cierto sentido de la belleza, que acaso no desaparecería del todo aunque él siguiese escribiendo interminablemente. Pero la verdad es que sólo existe una persona en estos tres reinos de la que puede tenerse por verosímil una tal historieta”. (Parece desde luego que Hazlitt se refiere a Wordsworth; pero no vaya a creerse por ello que dejaba de apreciar como correspondía la grandeza del poeta. A menudo escribió de él con admiración, y es difícil en menos líneas un resumen más justo de la obra poética de Wordsworth que el que hace, cuatro o cinco años después de escribir este ensayo, en la nota que le dedica en su antología de *Select British Poets*. R. B.)

³ En el original: *He knows no touch of it.* (SHAKESPEARE: *Hamlet*, III, 2, v. 371, en que dice Gildenstern: *I know no touch of it, my lord.*)

drama; pero del espíritu o el alma de uno y otro nada sabe. Podrá verter una oda griega al inglés, o un epigrama latino al griego, pero si realmente valen la pena de hacerlo es cosa que dejará a los críticos. ¿Y “el lado práctico y positivo de la vida”, lo entenderá mejor que el “teórico”?¹ En modo alguno. No ejerce ni conoce la menor arte liberal o mecánica, ni profesión u oficio alguno, ni juego de azar o de habilidad. La erudición nada tiene que ver “con la cirugía”², ni con la agricultura, ni la albañilería ni la talla de la madera o el forjado del hierro; no sabe fabricar instrumento alguno de trabajo, ni utilizarlo una vez fabricado; no sabe manejar el arado o el azadón, el cincel o el martillo; nada sabe de montería ni cetrería, de caza ni de pesca, de perros ni caballos, de esgrima ni danza, de jugar al tenis ni a los bolos, ni al chito, ni a los naipes, ni a nada. El docto profesor de todas las artes y ciencias no es capaz de poner ninguna en práctica, aunque desde luego lo sea de escribir un artículo, o un tratado si se tercia, sobre cualquiera de ellas. No tiene, por así decir, el uso de sus pies y de sus manos; no sabe correr, ni nadar, ni andar casi; y hasta considera gente vulgar y automática a todos aquellos que practican o ejercen cualquiera de estas artes del cuerpo o del espíritu —aunque desde luego el conocer cualquiera de ellas a fondo requiera no poco tiempo y práctica, aparte de una disposición particular y de facultades especiales. No menos, en todo caso, que lo que requiere el candidato a docto para llegar, a fuerza de penosos estudios, a conseguir un título de doctor y una cátedra, para comer, beber y dormir tranquilamente el resto de su vida.

La cosa es bien clara. Cuanto los hombres entienden realmente se reduce a un muy breve compás: a su experiencia y trabajos cotidianos; a lo que tienen la oportunidad de conocer, y motivos para estudiar o ejercitar. El resto es jactancia e impostura. La gente común sabe usar sus miembros; pues de su trabajo y destreza viven. Conocen su oficio, y el carácter de aquellos con quienes tienen que habérselas; no

¹ *The art and practise part of life.* (SHAKESPEARE: *Henry V*, I, I, v. 51.)

² *Has no skill in surgery.* (SHAKESPEARE: *Henry IV*, 1st Part, V, I, v. 135.)

tienen más remedio. Y poseen la elocuencia necesaria para expresar sus pasiones, y el ingenio preciso para manifestar su desdén y provocar la risa. El empleo natural del idioma no es para ellos obra de romanos, ni un despliegue de purismo, ni un mosaico de términos obsoletos; ni su sentido de lo cómico, o la facilidad para encontrar alusiones con que expresarlo, se hallan sepultados en un anecdotario. Más agudezas oiréis en una diligencia durante el trayecto de Londres a Oxford que oiríais en todo un año entre los estudiantes o los profesores de la famosa universidad; y más cosas discretas y provechosas en cualquier charla de una cervecería que en el debate solemne de una sesión de la Cámara de los Comunes. Muchas viejas damas de provincia que no salieron nunca de ella saben con frecuencia mucho más de la naturaleza humana, y conocen más donosas historietas a su propósito, sacadas de los dichos y hechos de la localidad en los últimos cincuenta años, que la más renombrada literata de la época es capaz de espigar en el campo de las novelas y los poemas satíricos dados a luz en el mismo lapso. A decir verdad, la gente de la ciudad es bastante deficiente en la percepción del alma ajena, que ven sólo *de busto*, y no de cuerpo entero. La gente del campo, por el contrario, no sólo sabe todo lo que ha sucedido a los hombres con quienes vive, sino que aun puede seguir el rastro de sus virtudes y sus vicios, lo mismo que de su rasgos físicos, en su descendencia, de generación en generación, y puede explicarse así ciertas contradicciones y singularidades de conducta por el salto atrás y el cruzamiento. Los doctos no saben un palote de ello, ni en la ciudad ni en el campo. Sin contar que el vulgo tiene un sentido común de que en todo tiempo ha carecido el docto. De ahí que acierte cuando juzga por sí mismo, y yerre cuando se confía a sus lazarillos ciegos. El célebre teólogo disidente Baxter fué casi lapidado por las buenas comadres de Kidderminster, por haber asegurado desde el púlpito que “el infierno estaba empedrado con cráneos de infantillos”, aunque a fuerza de argumentos incontrastables y de oportunas citas de los Padres

de la Iglesia, el reverendo predicador acabó por prevalecer sobre los escrúpulos de sus feligreses, y sobre la razón y el sentido de humanidad.

Tal es el uso que se ha hecho del saber humano. Los jornaleros de esta viña diríase tienen por objeto confundir todo sentido común, y las distinciones de bien y mal, con ayuda de máximas tradicionales y nociones preconcebidas, tomadas a ciegas y aumentando en absurdidad a medida que aumentan en años. Hacinan hipótesis sobre hipótesis, montañas de hipótesis, hasta que es imposible advertir la verdad pura y simple en la cuestión más llana. Ven las cosas, no como son, sino como las hallan en los libros, y “pasan por alto y acallan sus propias opiniones”¹, a fin de no descubrir nada que pueda contradecir sus prejuicios o convencerles de que son absurdos. Podríase, observándolos, suponerse que el ápice de la sabiduría humana es mantener las contradicciones y consagrar la insensatez. No hay dogma, por violento o necio que sea, al que estos individuos no hayan puesto su sello y tratado de imponer al entendimiento de sus secuaces como voluntad divina, revestida de todos los terrores y sanciones de la religión². ¡Qué poco dirigida ha sido realmente la razón humana hacia la búsqueda del bien y la verdad! ¡Cuánto ingenio dilapidado en defensa de los credos y sistemas! ¡Cuánto tiempo e inteligencia malgastados en controversias

1

*Who winks and shuts his apprehension up
From common sense of what men were, and are.*

MARSTON: *Antonio's Revenge*, Prologue.

² En la publicación original, una nota al pie, suprimida posteriormente, añadía la siguiente cita:

*And all things weighed in custom's falsest scale;
Opinion and omnipotence, whose veil
Mantles the earth with darkness until right
And wrong are accidents, and men grow pale,
Lest their own judgment should become too bright
And their free thoughts be crimes, and earth have too much light.*

BYRON: *Childe Harold*, Canto IV, Stanza, 113.

Que, traducida, dice: “Y todas las cosas, pesadas en la más falaz balanza de la costumbre; — la opinión pública y la omnipotencia, cuyo velo — envuelve la tierra en tinieblas hasta que el bien — y el mal son simples accidentes, y los hombres palidecen, — no sea que su propio juicio se tornara demasiado claro — y sus pensamientos libres fueran crimen, y la tierra tuviera demasiada luz”.

teológicas y críticas verbales, en el estudio de las leyes, la política, la astrología judiciaria y la consecución de la piedra filosofal! ¿Qué provecho podríamos cosechar hoy de los escritos de un Laud o un Whitgift, o del obispo Bull o el obispo Waterland, o de las *Conexiones* de Prideaux, o de Beausobre, o Calmet, o San Agustín, o Puffendorf, o Vattel, o de los más literales pero igualmente eruditos y baldíos trabajos de Escalígero, Cardan o Scioppius? ¹ ¿Cuántos adarmes de razón podrá haber en sus mil tomos en folio o en cuarto? ¿Qué perdería el mundo si fuesen arrojados al fuego mañana? ¿O no “bajaron ya al panteón de todos los Capuletos”? ² Todos ellos, sin embargo, fueron oráculos en su tiempo, y se habrían mofado de vosotros y de mí, y del sentido común y la naturaleza humana, si hubiésemos tenido la osadía de contradecirles. ¡A nuestra vez ahora el reírnos de ellos!

Para concluir con el tema. La gente más sensata que se encuentra uno en sociedad son los hombres de mundo y los hombres de negocios, que razonan con arreglo a lo que ven y conocen, en vez de urdir telarañas de distingos sobre lo que deberían ser las cosas ³. Las mujeres

¹ En la publicación original decía “un Butler o un Berkeley” en vez de “un Laud o un Whitgift”. William Laud (1573-1645) y John Whitgift (1530-1604) fueron ambos arzobispos de Canterbury. George Bull (1634-1710), obispo de St. David, autor de *Defensio Fidei Nicenae* (1685) y otras obras teológicas. Daniel Waterland (1683-1740), de cuyas obras apareció una edición en 11 volúmenes en 1823-28, no fué obispo, a pesar de lo que dice Hazlitt. Humphrey Prideaux (1648-1724), autor de *Old and New Testament connected... to the Time of Christ*, publicado por vez primera (2 vols. en folio) en 1716-18. Isaac de Beausobre (1659-1738), escritor hugonote. Augustine Calmet (1672-1757). Samuel von Puffendorf (1632-94), jurista. Eméric de Vattel (1714-67), jurista, aparece sustituido en el artículo original por Grotius. Joseph Justus Scaliger (1540-1609); Jérôme Cardan (1501-76); Kaspar Schoppe (1576-1649). En la publicación original dice también “más profanos” en lugar de “más literales”.

² *Gone to the vault of all the Capulets*: alusión a una frase de *Romeo y Julieta*, que dice exactamente:

*Thou shalt be borne to that same ancient vault
Where all the kindred of the Capulets lie.*

SHAKESPEARE: *Romeo and Juliet*, IV, I, vs. 111-12.

³ En el artículo de la revista este párrafo dice: “La gente más sensata que se encuentra uno en sociedad son los artistas y los hombres de negocios. Los primeros se ven obligados a formarse una noción bastante exacta de las cosas antes de poder representarlas y darles vida; los segundos tienen que hacer sus cálculos a derechas, si no quieren pagar las consecuencias de su error.”

tienen con frecuencia más de eso que llaman *buen sentido* que los hombres. Tienen menos pretensiones; juzgan las cosas más de acuerdo con la impresión involuntaria e inmediata que causan en su espíritu y, por tanto, más genuina y naturalmente. No pueden razonar a tuertas, porque no razonan en absoluto. No piensan ni arguyen con arreglo a una pauta; y de ahí que suelen tener más elocuencia e ingenio, al par que más cordura. Gracias a esta elocuencia, ingenio y cordura consiguen por lo general gobernar a sus maridos. Su estilo, cuando escriben a sus amigos (no para los editores), es mejor que el de la mayoría de los literatos. La gente sin instrucción tiene más exuberancia de inventiva, y se halla más libre de prejuicios. Shakespeare fué sin duda un espíritu de formación espontánea, tanto por la frescura de su imaginación como por la variedad de sus ideas; así como el de Milton fué escolástico, lo mismo en su pensamiento que en su sentir. Shakespeare no debió escribir nunca en la escuela ejercicios en defensa de la virtud o impugnación del vicio. A ello debemos probablemente el acento saludable y sin afectación de su moral dramática. Si queremos conocer la fuerza del genio humano, leamos a Shakespeare. Si queremos conocer la insignificancia del saber humano, leamos a sus comentaristas.

WILLIAM HAZLITT

(Traducción de Ricardo Baeza)

NOTAS

PIERRE DRIEU LA ROCHELLE

ENERO DE 1893 - MARZO DE 1945

El suicidio de Drieu La Rochelle no ha sorprendido a quienes lo conocían. Desde hace mucho tiempo, el desenlace era de temer. De desear, dirán algunos con amargura. Pienso que no debiera desearse ni siquiera la muerte de los enemigos. Con mayor razón la de los amigos. Y Drieu, a pesar de las ideas que nos colocaban en campos opuestos, era uno de ellos.

Esas ideas, y nada más que esas ideas, lo habían obligado a entrar en las filas de los colaboracionistas. Ninguna especie de oportunismo, de ambición personal, de cobardía congénita lo empujaban a ello. Drieu se equivocó de buena fe —cosa casi increíble en un hombre de semejante inteligencia. No traicionó. Aberración puede llegar a ser sinónimo de traición en cuanto a los efectos, no en cuanto al punto de partida. Drieu permaneció, por el contrario, fiel a su extravío. Si pecó, no fué por falta de fidelidad.

Sean cuales fueren sus defectos a juicio de sus adversarios, no se le puede acusar de no haber querido a Francia, a Europa. Las quería y se preocupaba de ellas a su modo, que no era el nuestro. Pero tan sinceramente como los que dieron mejor rumbo a su amor.

No intentaré explicar cuáles fueron sus ideas políticas, ni qué parte de verdad y de error había en ellas; en qué podían y en qué no podían defenderse.

Cuando estalló la guerra del 14, Drieu tenía veinte años. Combatió y fué herido. Desde entonces se enamoró extrañamente de ciertas doctrinas (que no estaban todavía difundidas, ni bautizadas) y de la gran nación contra la cual había peleado valerosa y victoriosamente.

Conocí a Drieu en enero de 1929. Su última carta —carta de adiós— me llegó en noviembre de 1943. Una amistad de catorce años, que se mantuvo a pesar de las más violentas discusiones y que atravesó milagrosamente la barrera de los mutuos rencores, me obliga hoy a hablar de él. Demasiados son los que, no conociéndolo, se ponen a juzgarlo, para que quienes lo conocieron puedan decorosamente callar.

En 1917, la "Nouvelle Revue Française" publicaba un pequeño volumen de versos, *Interrogations*. Todo lo que en Drieu iba luego a desarrollarse se encuentra ya en germen en su poema dedicado a los alemanes. Basta citar unos pocos versos:

"A vosotros, alemanes —por mi boca al fin sin el sello de la taciturnidad militar—, hablo.

Nunca os he odiado.

Os he combatido a muerte, desenvainada rígidamente la voluntad de matar a muchos de entre vosotros. Mi gozo ha germinado en vuestra sangre. Pero sois fuertes. Y nunca he podido odiar en vosotros la Fuerza, madre de las cosas.

Me he regocijado con vuestra fuerza."

Ya tenemos ahí el error asomando en la mayúscula de la palabra Fuerza. La actitud del vencedor que elogia al vencido es siempre generosa y bella. Pero la admiración desenfrenada por la Fuerza, la idea de que la Fuerza es "madre de las cosas", es ya la fascinación que ejerce en ciertas almas un modo de pensar y de sentir nefasto y devastador: el del fascismo, el del nazismo, que no tardaría en invadir el mundo.

Drieu lo había husmeado ya en el aire y se intoxicaba con él. Encandilado por ese ideal, aquel joven de veinticuatro años escribía ya:

"Generosa ambición de los pueblos fuertes que se agotan por alcanzar lo absoluto del poderío y que se entregan al sueño temerario de propagar más allá de sus horizontes la Idea que adoraron bajo su propio cielo. Cuando al fin se alcanza la plenitud, que más bien arda de golpe en los esplendores del paroxismo antes que consumirse pacíficamente.

Hace sólo cien años

Los franceses forjaron contra la paz del mundo su Idea dominadora.

Y sus ejércitos labraron a Europa, veintitrés años, con el cruel arado de su buena nueva.

La Idea está ebria de sangre.

Pero ahora: diez batallas y el alemán deja de dormitar bajo ineptos reyezuelos.

Hoy, boca a boca, en ese estrecho cuerpo a cuerpo, el alemán nos insufla un ardor nuevo para crear el mundo.

Contra el estupor de los pueblos cansados ¿queda otra cosa que el cañón?"

Pero era Alemania, no Francia, la que iba a encargarse de propagar la *Idea* (con mayúscula). ¿Puede extrañarnos que el "joven europeo", que había hecho correr sangre alemana y derramado la suya en una misma batalla, se quedara deslumbrado ante la *realización* de su ideal? Si esta guerra de hoy es —como se asegura— ideológica y revolucionaria, ¿puede uno hablar de traición porque, llegado el momento, Drieu negara su adhesión a las democracias y se la diera a las dictaduras?

En la Europa que él soñaba, Alemania desempeñaba sin duda un gran papel. Drieu admiraba en ella las cualidades cuya ausencia en sí mismo le entristecía. Las consideraba complementarias tanto para Francia como para él:

"Os he combatido, alemanes, pero de ningún modo he querido negaros.

¿Cómo podría amaros mejor?

Pues lo que amo en vosotros es lo que no soy yo."

Drieu se sintió siempre atraído, en los individuos como en los pueblos, por aquello que no se le parecía.

Nunca hemos disputado a propósito del racismo. Durante la guerra del 14 llevaba consigo un volumen de Nietzsche. Pensaba, sin duda, como T. E. Lawrence, que hay incompatibilidad entre el estado de soldado y el de cristiano. Y, por mi parte, le encuentro razón. Hay contradicciones que repugnan. Zaratustra me parece más apropiado para los campos de batalla que *El Libro* en que se ordena devolver bien por mal y ofrecer la otra mejilla.

A Pierre Drieu La Rochelle quizá le hubiera valido más haber muerto a los veinte años en Verdun.

“...En Verdun, a veces, perdía la cabeza y rechazaba el dolor.”

Digo *quizá*, porque no me resigno a creer que el sufrimiento humano es inútil. Y a Drieu le tocó su buena parte.

En una vieja casa de la Île St. Louis, el barrio más parisiense de París y el más francés de Francia, solía leerme versos de Rimbaud:

“Ô saisons, ô châteaux
Quelle âme est sans défauts.”

¡Qué alma, en verdad!

“L’heure de la fuite, hélas!
Sera l’heure du trépas.”

Afirmo que Drieu no ha huído.

No podía estar sin Francia, y el mejor medio que encontró para quedarse allí era morir.

VICTORIA OCAMPO

RECUERDO DE MARIO ANDRADE

Mario de Andrade murió en su ciudad natal de San Pablo (Brasil), el 26 de febrero del corriente año.

Si en este continente las fronteras culturales fueran menos aisladoras, no sólo los que conocimos personalmente al escritor, ensayista y poeta brasileiro lamentaríamos hoy su muerte. En estas mismas páginas se dijo, hace más de dos años, quién era Mario de Andrade, y se publicó un poema suyo. Últimamente, en “Orientación” aparecieron algunas de sus crónicas y ensayos críticos. Que yo sepa, nada más se conoció aquí de la obra de un hombre que hace honor a la incipiente cultura iberoamericana.

Por carecer del material necesario para escribir sobre el significado cultural del autor de *Macunaíma*, me limitaré a recordar a ese amigo a quien esperé, hasta hace poco, ver algún día entre nosotros.

Apenas llegué a San Pablo, hará pronto tres años, las primeras personas con quienes tuve oportunidad de conversar, a los pocos minutos de serme presentadas, me dijeron: tiene usted que conocer a Mario de Andrade. El nombre no me era totalmente desconocido porque en América solemos conocernos "de nombre". Oímos los nombres sin prestarles mayor atención, como si fueran impersonales. Quizá porque son de América, o tal vez por lo difícil que resulta imaginar, sin dato ni seña algunos, la personalidad que denominan. Casi tanto como sus monedas, en América Latina los valores culturales no tienen curso de un país a otro.

Hacía mucho frío la noche que conocí a Mario de Andrade en casa de un poeta paulista. En esa casa, como en todas las construídas para climas que insistimos en creer cálidos, hubo que sustituir la calefacción o el fuego de chimenea por una bebida alcohólica. La de aquella noche era una especie de punch muy caliente hecho a base de canela, clavo y otras especies tropicales. Cuando la reunión, bebida mediante, chisporroteaba tanto como el fuego ausente, mientras el pintor Di Cavalcanti contaba una de esas extraordinarias aventuras que sólo he oído referir a los pintores de esta América, por ejemplo a Rivera y a Portinari, y que uno escucha fascinado como si en realidad hubiera sucedido, llegó Mario de Andrade. Su aparición fué saludada con exclamaciones y frases de simpatía. En seguida se formaron pequeños grupos, sin gritos ni risas, y, naturalmente, me dejaron conversando a solas con el escritor de quien tanto me habían hablado.

Mario de Andrade aparentaba entonces unos cincuenta años. Más bien alto, delgado, tenía esa agilidad un poco desgonzada sobre la cual cae tan bien la ropa de buen corte. Hasta entre los hombres mejor trajeados de Londres o de Roma, Mario de Andrade se hubiera destacado por su elegancia. Su distinción física era reflejo de su distinción moral. De tez pálida, pelo lacio, castaño claro, con ojos pequeños que miraban con vivacidad serena a través de los anteojos bordeados de carey, en su cara alargada, de frente despejada, la nariz un tanto ancha, los labios carnosos y el mentón pesado denotaban ascendencia de tierras cálidas. De ademanes mesurados, hablaba con sencillez. Sus observaciones eran sutiles, su comprensión generosa, agudo su juicio crítico y profundo su sentido humano. Ni la erudición ni la literatura recargaban o amaneraban su expresión. Tampoco el afán de brillo; hablaba para su interlocutor, no para un grupo. Hablaba en voz un tanto baja, grave y con un dejo de tristeza sin amargura. Era como si nada esperase ya para sí mismo aunque mucho para los demás, especial-

mente para la juventud de su país. Ésta, lo comprobé luego, le devuelve ese generoso interés con admiración y respeto incondicionales. Un respeto como pocas veces se encuentra entre nosotros, los latinoamericanos.

Como yo me hallaba en el Brasil, rumbo a los Estados Unidos, le pregunté aquella noche si había estado o si pensaba ir a ese país. Me contestó: "Dos veces me han invitado a ir y en condiciones muy generosas. No he aceptado. ¿No sabe usted que tengo sangre negra?" Miré rápidamente al intelectual blanco y bien vestido, y él, leyendo en mis ojos lo que no tuve tiempo de contestar, prosiguió: "Ya lo sé, yo no sufriría por ello, pero otros iguales a mí sufren y eso no podría tolerarlo." (Quiero hacer constar que más tarde, en los Estados Unidos, no perdí ocasión de contar esta anécdota. De no haberlo hecho entonces, tampoco la contaría hoy.)

Hace más de veintidós años, Mario de Andrade organizó en San Pablo la primera exposición de pintura moderna que se realizó en América, y junto con ella un ciclo de conferencias y debates de los cuales surgió la renovación del arte y de la literatura del Brasil. La gran ciudad industrial se enorgullece tanto de haber sido cuna de ese movimiento renovador como de sus usinas, sus autovías, su enorme "city" y sus túneles de mayólica. Pero ese orgullo mismo de los paulistas me infundía un temor que sólo mi ignorancia de la tierra que iba descubriendo podía disculpar. Me preguntaba si los cariocas reconocerían el valor del escritor de San Pablo. Temía que su tendencia regionalista llegara al punto de poner reparos a una personalidad que la ciudad rival consideraba tan suya. Apenas llegué a Río de Janeiro vi que mis temores eran totalmente infundados: Mario de Andrade pertenece al Brasil entero.

Y fué justamente en Río donde unos amigos me proporcionaron la conferencia que pronunció Mario de Andrade a los veinte años de realizada la Semana de Arte Moderno en San Pablo. En esa conferencia el escritor hace el proceso de una generación: la suya. Le reprocha haber creído demasiado en el arte por el arte, y la culpa de que —habiéndose apartado de la vida y de sus problemas, al encerrarse en su torre de marfil— haya permitido que en el Brasil se perdiera aquello sin lo cual no hay creación ni grandeza: la libertad.

Mario de Andrade no fué encarcelado por lo que dijo, pero se le cerraron los periódicos y las tribunas donde podía seguir diciéndolo.

Cuando volví a verlo en Río comprendí el motivo de su tristeza: el hombre a quien la joven intelectualidad del Brasil consideraba un maestro y un guía,

carecía de los medios necesarios para hablarla y guiarla. A cambio de ello se pretendía nutrir “espiritualmente” a esa juventud con los artículos fabricados en el Departamento de Prensa y Propaganda. El tristemente famoso D. I. P., en lugar de las palabras humanas y esperanzadas de Mario de Andrade.

Recuerdo la tarde en que lo vi por última vez. La ventana, por donde entraba el crepúsculo azul y la luminosidad del Atlántico, se espejaba en los cristales de sus anteojos de carey. Preferí no verle los ojos, porque en cierto momento creí adivinar lágrimas en su voz. El Brasil acababa de entrar en guerra —en la lucha titánica por la democracia—. Creíamos que las circunstancias traerían pronto un cambio favorable y que, antes de mucho, brasileros y argentinos podríamos hablarnos de corazón a corazón, de inteligencia a inteligencia, libremente, sin frases censuradas, sin departamento alguno de prensa y propaganda, ya que sólo de esa clase de entendimiento pende el futuro de ambos países. De todo ello hablamos aquella tarde, mientras oíamos el romper de las olas sobre la playa de Copacabana. La noche había caído ya, y las luces que formaban hilera junto al mar se dispersaban al Oeste, subiendo por las montañas oscuras, cuando nos despedimos, quedando en que, algún día, nos veríamos en Buenos Aires.

Esto era en la última semana de agosto de 1942. Dos años y medio han transcurrido y ahora menos que entonces podemos hablarnos libremente de país a país. Pero quizá no esté lejano el día en que podamos hacerlo. Y aunque Mario de Andrade ya no estará entre nosotros, ese día recordaremos que fué uno de los que más lucharon y sufrieron para que llegase.

MARÍA ROSA OLIVER

Libros

Cartas de T. E. Lawrence. (SUR, Buenos Aires, 1944). —

Un epistolario es siempre más eficaz para el cabal conocimiento de una personalidad que el diario íntimo, aunque se trate del más sincero de los diarios. Porque un hombre nunca cuida más de su apariencia que cuando se mira al espejo a solas, nunca, como entonces, está más expuesto al autoengaño provenien-

te de la vanidad, o de su polo opuesto: la rigurosa crítica. El epistolario nos brinda una diversidad de puntos de mira, dado que, por un fenómeno de simpatía refleja, en cada carta que escribimos, aun en las peor intencionadas, tratamos de sintonizar con quien va a recibirlas, de ponernos en su lugar, de ser él, en una palabra, y de que él sea también, en cierta medida, nosotros. Aun en el epistolario completo de una persona hipócrita por naturaleza, el contraste de las cartas dirigidas a las personalidades más distintas acabarán por destruir mutuamente el engaño, o, por lo menos, nos darán la clave, o el hilo conductor para no perdernos en los vericuetos del torcido espíritu que las escribió. Cuando el epistolario es breve, o seleccionado, aún subsisten las posibilidades de engaño, ya sea por la falsa depuración a que pudo someterlo el colector, ya porque el hombre sagaz, que sólo escribe cartas ocasionalmente, dispone de tiempo para trabajar su estilo y no dejarse arrebatado por el fugaz estado de ánimo.

Pero este epistolario de T. E. Lawrence es bien nutrido: 583 cartas, que abarcan desde el 4 de agosto de 1906, cuando a su autor le faltaban doce días para cumplir los dieciocho años, hasta el 13 de mayo de 1935, fecha para él distante en cinco días de la eternidad. Y han sido escritas bajo los más diversos estados de ánimo, desde el deslumbrante fervor del adolescente hasta la amargura de quien considera toda su existencia un puro fracaso, y en muy pocas de ellas, salvo en las de su primera juventud, se nota preocupación literaria: son casi siempre fruto de una necesidad perentoria, ya sea por las urgencias materiales de la vida, ya sea, lo que es más frecuente, por un imperioso deseo de comunicación humana.

Su contenido se aclara aún más por el fraternal cuidado del compilador, David Garnett, quien no se ha limitado a recoger el acervo epistolar sino que le ha dado un sentido de continuidad sin ingerirse peligrosamente, limitándose a ordenarlas en cinco partes tituladas sucesivamente "Arqueología", "La Guerra", "La riña en el Ministerio", "Jugando al escondite" e "Hidroaviones", y añadiendo breves introducciones a cada una de estas partes y sucintas explicaciones de las circunstancias en que algunas de las cartas fueron escritas.

Como resultado de esta sobria e inteligentísima labor, la obra cobra el doble mérito de un epistolario y una verdadera autobiografía, ya que la relación de todo lo esencial de la vida del héroe queda a cargo de él mismo. Es tal el sabor de autenticidad que del libro trasciende, que, para mi gusto particular, lo prefiero a *Los siete pilares de la sabiduría*, salvando, naturalmente, las distancias

literarias que los separan. Pero el ser extraordinario que fué T. E. Lawrence está más al natural, menos mirándose al espejo, con su desolación acaso menos confesada pero más palpable y evidente.

A través de las cartas se advierte de inmediato la temprana maduración de este espíritu, a quien la vida va a tironear y retorcer despiadadamente con la principal complicidad de él mismo, pero cambiándolo apenas. Ya en sus cartas de adolescente se reflejan las cualidades cardinales de su ser: una conciencia de una sensibilidad extraordinaria, un orgullo recóndito, fruto acaso de esa misma conciencia, y entre ambos, como mediadora, una aguda ironía que tan pronto se dirige a los demás como a sí mismo. Todo esto, así como su capacidad literaria poco común, se puede advertir en el párrafo de la carta 10, dirigida a su madre:

“Tuve aquí una sorpresa maravillosa. Desde el borde del precipicio miraba el valle extendido sobre la llanura, observando al verde tornarse castaño y al castaño transformarse en una lejana línea gris sobre el horizonte, cuando súbitamente apareció el sol detrás de una nube y una especie de estremecimiento plateado pasó por el gris: fué entonces que entendí y prorrumpí en un grito: *Talasa, Talasa*, que resonó en el valle y despertó a un águila en la colina opuesta; también perturbó a dos turistas franceses que se acercaron corriendo con la esperanza de encontrarse con algunos de esos asqueantes crímenes que dan tanto que hacer a sus diarios. Quedaron decepcionados al enterarse de que era “¡sólo el Mediterráneo!”

Ese entusiasmo, que realiza el milagro de ser simultáneamente erudito y auténtico, y que le hace emplear la exclamación de los hombres de Jenofonte al descubrir el mar, no será en lo sucesivo exteriorizado a gritos, pero en la vida de Lawrence se repetirá el episodio: muchas veces descubrirá, bien a su costa, que aquello que le asombra y estremece con toda justicia es “sólo el Mediterráneo” para los decepcionados que le rodean.

Una conciencia tan excesiva y a flor de piel, que a veces nos lleva a pensar en la del príncipe Mischkin de *El Idiota* por su deslumbradora lucidez, por su capacidad de penetrar instantáneamente en todos los abismos de una situación, incluyendo los del espíritu del que la percibe, provoca una tensión dolorida e interminable, como la que sufriría un ser desollado, con todas sus terminaciones nerviosas prolongándose directamente en el dolor de la realidad. Frente a ella no hay actitud de defensa posible, ya se abandone uno ingenuamente a su destino, como lo hiciera el príncipe Mischkin, ya trate de acorazarse en la acción, o de

endurecerse en el sacrificio físico, o de abroquelarse en un secreto orgullo, como sucesivamente vemos hacer a Lawrence.

La perfección con que realiza todo lo que intenta: empresas guerreras, literarias o de simple mecánico, y el poso amargo de fracaso que regusta al final de cada una de ellas, son la natural consecuencia de ese perpetuo desvelo de una conciencia avizora que capta en el preciso momento lo que es necesario hacer, y, en el instante que le sigue, la limitación de todo esfuerzo humano. Y esa sensación de límite es intolerable para la conciencia que sólo habita en el clima de lo inextenso que equivale a lo infinito. Me parece que esto alcanza a explicar el ser de T. E. Lawrence, su actitud frente a la propia labor cumplida, su actitud de enemistad frente al propio cuerpo. Porque el cuerpo es el límite por excelencia: termina donde alcanzan sus sentidos insuficientes, donde le trazan lindes las sensaciones dolorosas, y el cuerpo, sólo de un modo maravilloso pero torpe, acierta a sobrepasar esos límites: por el sexo, y Lawrence siente —mejor dicho, “sabe”— que eso está en él equivocado. La conciencia, por naturaleza, tiende a la unidad, no por la síntesis de los contrarios, sino más allá y por encima de todo juego dialéctico. Por eso asume en el príncipe Mischkin un carácter angélico, y en T. E. Lawrence pretende encubrir con su aséptica asexualidad una tendencia hacia la unión de los semejantes como la explicada por Aristófanes en el banquete platónico.

Lawrence puede tener relaciones amistosas con mujeres; pero el epistolario nos demuestra que sólo es feliz en el trato con ellas prescindiendo del sexo. Las cartas a ellas dirigidas, por singular coincidencia, siempre lo son a las que están más allá del sexo por su edad, como Mrs. Thomas Hardy, o más acá, como Lorna Norrington que era una niña. Por otra parte, bien claramente lo confiesa en su carta 573 a H. S. Ede, del 5 de abril de 1935:

“Me gusta vivir solo el 80 % de mis días y que me dejen en paz el 80 % de mis prójimos hombres y la totalidad de mis prójimas hembras de menos de 60 años de edad.”

Y dos meses antes le escribe a Robert Graves (carta 559) estas palabras reveladoras:

“Usted recuerda que la primera vez que entré a la R. A. F. le escribí diciéndole que consideraba tal cosa como el equivalente moderno más aproximado a un convento de la Edad Media. Esto era justo en más de un sentido. Ser mecánico le aparta a uno de toda comunicación con las mujeres. No hay mujeres en las

máquinas, en ninguna máquina. Creo que ninguna mujer podría entender la felicidad de un mecánico que maneja sus piezas.”

Dejemos de lado la extensión ascética que confiere a la mecánica, no compartida por sus rijosos compañeros del Cuerpo de Tanques, si hemos de creer sus terribles cartas a Lionel Curtis (205-206), y reflexionemos sobre esta aparente disyuntiva entre máquinas y mujeres, no muy galante, por cierto, y, más aún, en esa equivalencia entre un convento de la Edad Media y un moderno taller de reparaciones.

La mujer no suele entender, es cierto, la felicidad del mecánico que maneja sus piezas, o del geómetra que se complace en el ensamblamiento de sus teoremas, porque la ofusca la profusión de lo vital que en ella predomina y menosprecia lo que “sólo” es fruto de la inteligencia. La máquina es y deberá continuar siendo una especie de ser monstruoso concebido partenogenéticamente por el hombre, lo cual explica la incomprensión y acaso el odio femenino hacia ella cuando se presenta como “cosa en sí” y no como oscura servidora de su comodidad. De modo que la elección entre mujer y máquina aparece terriblemente acertada, y para quien huye del sexo —del sexo femenino— es en efecto grande la semejanza entre la Trapa y el taller mecánico.

Pero ¿por qué esa vocación ascética desligada de toda inquietud mística? A lo largo del epistolario no se mencionan tópicos religiosos, y apenas algunas pullas contra los ministros de algún culto nos demuestran que Lawrence jamás tomó en serio las religiones positivas, aunque del conjunto de sus cartas trasciende una actitud de humana religiosidad, de serena religiosidad incrédula que acepta la posibilidad de un sentido que no tiene porqué contar con los hombres ni con la salvación de su efímera vida. La carta (333) a Mrs. Thomas Hardy, fechada en Karachi el 15 de enero de 1928, con motivo de la muerte de su marido, me parece la más conmovedora a ese respecto. Lawrence, que ha visto morir a sus hombres, no ha perdido el sentido de la muerte, ni lo ha exaltado; antes bien, ha conseguido darle la justa medida humana:

“Hoy es domingo, y hace una hora estaba en cama, escuchando el último cuarteto de Beethoven, cuando uno de los hombres entró y dijo: Thomas Hardy ha muerto. Terminamos de oír el cuarteto, porque de repente sentimos que se parecía a él, y ahora me encuentro con que tengo que escribirle algo que ha de recibir usted dentro de tres semanas.”

Aquí está compendiado el sentimiento profundo en la coincidencia de la

triste noticia con los íntimos sollozos del violoncelo en el “lento assai, cantante e tranquilo” del op 135 de majestad sobrehumana, de las sobresaltadas preguntas y respuestas de su patético “grave ma non troppo tratto”, las más arrebatadas interrogaciones que se hayan hecho al destino, y al mismo tiempo la desesperanza de que el milagro se repita, que alcance a acertar con el estado de ánimo preciso que ella tendrá “dentro de tres semanas”.

Pero la actitud mística de los hombres del medioevo provenía justamente de la convicción de que todo lo que nos rodea es engaño, fantasmagoría, y que la sensatez consiste en prescindir de las apariencias para abrazar la única certidumbre de que depende la salvación eterna. Nuestro cuerpo es el engaño que termina en su corrupción, y hay que preservar de ella al alma. El místico es el más lógico de los hombres, nadie más apartado de la locura que él, nadie con un sentido más claro de los negocios. Conste que no me refiero al torpe burgués que asegura con donaciones su lugar en el paraíso —en delantera de paraíso. Hablo bien en serio del creyente fervoroso que busca la unión mística con su Creador por medio del desasimiento de lo terreno. Ése, partiendo de los supuestos que acepta, es el que está en lo cierto.

Otro es el caso de Lawrence, que prescinde de la esperanza ultraterrena, que apenas acepta con un encogimiento de hombros la posibilidad de sobrevivir en la memoria de los hombres, y que sin embargo busca con desesperada apetencia el ascetismo que ahora aparece desprovisto de todo significado ulterior: es el sacrificio “por que sí”, y no en aras de algo sino solamente en “contra” del propio cuerpo. ¿Qué especial ojeriza le anima contra su ser físico y le lleva a soportar dolores, fiebres, incomodidades? ¿Por qué odia su cuerpo? ¿Por qué sueña la felicidad en prescindir, en huir de él? Porque la vida de Lawrence es una continua huída de lo físico, que comienza en su pasión por la arqueología que ha de apartarlo de lo contemporáneo, luego le lleva al desierto, a la llanura arenosa donde la realidad se rarifica a fuerza de carecer de asideros en que ampararse, y por último le hace huir de las ventajas físicas a que su actuación le hacía acreedor. Tiene un solo vicio conocido: la velocidad, ¡Ah! Pero la velocidad no es un simple vicio, no. Responde en él a algo más profundo, es una forma de huída de sí mismo, de su cuerpo. En su “Profesión de fe” (367) nos lo revela en un verso que se repite:

En la velocidad nos lanzamos más allá del cuerpo.

Más allá del cuerpo le lanzó finalmente su motocicleta, su máquina asexual y terrible, que le hurtó para siempre del mundo físico, que cerró, piadosa, los ojos terriblemente abiertos de su conciencia para que no siguiera advirtiendo que su cuerpo era su equivocación, como lo era en otro sentido, pero con no menos evidencia, la de los místicos de los conventos.

Un descubrimiento lógico, pero en cierto modo inesperado, nos deparan sus cartas correspondientes a la segunda parte: "La Guerra" (73 a 106); resultan las menos interesantes de todas. Ello puede responder a dos causas: la primera sería a que en el período de mayor acción de su vida, su capacidad de expresar de inmediato sus sentimientos se vería trabada por las mismas necesidades de la acción. La otra puede depender en cierto modo del lector, quien ve en esa serie de cartas el reverso de *Los siete pilares*, como quien contempla un tapiz dado vuelta y sólo ve los nudos e hilachas que apenas permiten adivinar los dibujos.

La parte más dramática es para mí la última, "Hidroaviones", donde vemos a Lawrence, como Pígalión, acabar por enamorarse de su propia criatura, y lo que él se ha creado es su mismo destino. Lawrence entra a la R. A. F. —él lo ha dicho y repetido— como el asceta que busca un convento para macerar su cuerpo, para mortificarlo, pero la simplicidad de la vida, lo elemental de esa obediencia, le va poco a poco ganando el ánimo. El amor de Lawrence por la institución a que pertenece no es fingido ni hay en ello falsa humildad. Lo que su desvelada visión captó allí, lo sabremos tan sólo en 1950, cuando se publique *The Mint*, aunque varias de las cartas nos dejen ya entrever su contenido; pero lo cierto es que la R. A. F. cumplió más de lo que él esperaba que cumpliera.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

ROBERTO PAINE: *Evangelina del Sur* (Buenos Aires, 1944). —

Existe un meridiano —límite exactísimo, imperceptible mojón— luego del cual, en ascenso, la belleza se vuelve hacia sí misma, segura, desvinculada del paisaje, de las zonas, de la mera entidad humana y temporal. Todo esfuerzo dirigido entonces con notoriedad a fin de aparejarla con la anécdota o el acontecer —elementos transitorios, falibles— trabaja en su desmedro, oscurece ese aire de libertad en que su desarrollo es imponderable y gracioso. A la inversa

—y por la misma causa— cuando aquellos elementos afines a la condición del hombre (telúricos, históricos, sentimentales) no violentan esa expansión para someterla sino que se someten ellos al arbitrio superior de la belleza, adquieren para sí la condición universal e inmortal de ésta, salvando y perpetuando su carácter de accidentales símbolos propensos, en su origen, a limitada perdurabilidad. Porque la belleza es una jerarquía sagrada que tiene autoridad para valerse, en apoyo de sus fines, de unidades dispares e insolventes en sí mismas, pero que no tolera sin resentimiento la más mínima economía interesada del hombre.

Roberto Paine lo sabe y, lo que es más importante, lo prueba con su *Evangelina del Sur*, limpio y anecdótico libro de poemas que alcanza con justeza aquel luminoso meridiano de la belleza. (Limpio, puro también el dibujo, y anecdótica y fuerte la xilografía, ambos de Rodolfo Castagna, que lo adornan y complementan con eficacia.)

Logra la necesaria altura sin que se le note el esfuerzo de la hazaña. Así, las conocidas y antiguas figuras de Chloe, de Daphnis, de Ophelia, tan exuberantes de propia tradición; la de Isadora bailando, lejanísima de aquella en el tiempo; la de su Evangelina, presente y de ubicada latitud terrena; las voces geográfico-hidrográficas Paraná, Tigre, Guayaibí, cuyas presencias materiales están al alcance de nuestros trenes, la flora y la fauna de esta tierra —palo anís, lapacho, quebrachales, urutaú, caimanes— se confrontan, se avienen, se relacionan en las sesenta páginas de este libro a través de un lenguaje pulcro, cuidado, pero que se afianza casi siempre en giros o reflejos netamente argentinos o sudamericanos, para darnos una cabal síntesis de belleza.

Los poemas no se apartan de la anécdota original que les da vida, la realidad terrestre es respetada, pero la poesía, manantial sin pausa, se sirve acá de ellos renovadoramente, sin supeditación, y consigue la exacta tensión de la armonía.

(Vuelvo las páginas de *Evangelina del Sur* para leer el título general que incluye los poemas a Chloe, a Ophelia, a Isadora, y él me confirma lo que he dicho hasta ahora: “Figuras de la Belleza”, es decir, formas de las que se valió la belleza para manifestarse y no límites para su esclavitud.)

La poesía cruza por este libro —y permanece, y se nos da— como una ráfaga grácil y delicada, aire sin violencia en que el amor, el encarecimiento, el dolor son sus dulces pretextos. Su amor es una lenta mano florecida que se sabe que por ahí no más, detrás de aquel perfume, de estos ojos, de aquella música, puede

asomar, cruel y alevosamente, la muerte. Y esa sabiduría lo entristece pero no lo desespera. Por eso su dolor no llega nunca al grito. Apenas si al ademán. Es un infinito anhelo de desmemoriarse, de dejarse estar casi hierba ya, casi río o leve reflejo.

Esencialmente, el primero de los cuatro sonetos incluídos en el volumen, soneto personalísimo a pesar de los clásicos modelos que rememora, nos da un retrato a la vez físico y espiritual de Roberto Paine, una medida imagen de sí y de su concepto lírico:

Ése que está en el Tigre como planta,
feliz durmiente del canal tranquilo.
Y ése también, el que comprueba el filo
del hacha en la corteza. Y el que canta.

Ése que está tendido y se levanta
para caer debajo de algún tilo.
El que en su propio pecho busca asilo
cuando la noche muerde su garganta.

Ése que de rodillas sobre el bote
mira el resplandecer de la corriente,
suelta una rama gris para que flote;

ése con cara aún adolescente,
habitante del río y camalote,
supone ser mi espejo vagamente.

“Supone ser mi espejo vagamente”. Doble suposición y escamoteo, multiplicada irrealidad y ausencia. Vaga imaginería de ser nada más que espejo de sí mismo: mayor vocación de humildad y desdibujo no puede darse con menos palabras ni con más diafanidad.

Alguna vez, sin embargo, su controlado raudal adquiere cierta vehemencia ante la muerte, y el recatado gesto de siempre agita entonces los brazos con cálida angustia, (“Figuras de la Muerte”) pero siempre con dignidad, sin estallidos.

Roberto Paine es el hombre a quien le duelen las cosas concretas, irrefutables, los objetos mereciendo en todo su cuerpo la luz que los exalta con impudicia y sin

disimulo. Por eso su poesía soslaya la violencia del mundo y se llena de dulces alusiones. Cuando en sus poemas la realidad física, elemental, recupera sus formas habituales —hombres y mujeres, árboles, animales, minerales—, lo hace de una manera atenuada, disminuía en su volumen terminante y fatal por una adjetivación de efectos musicalmente esfumados, en cuyo contorno la única actividad previsible lleva en dirección al olvido: “melodiosa difunta”, “como un sonido triste”, “guirnaldas melancólicas”, “piadosas aguas”, “oh, dulce americana”, “hermosa fatiga”, “auditorio pálido”...

Dos tiempos elaboran la poesía de este joven lírico argentino. Intuición y pulimento. Se adivina en él la conjunción de lo espontáneo sometido a lo consciente, que pide Juan Ramón Jiménez. Y la poesía sale airosa. Las palabras tienen en el poema una rotunda y dócil alineación, un ensamble tan ajustado y continuo que sólo notamos el cuerpo ya integrado y total, vuelto hacia la belleza sin la menor hesitación.

Y este otro mérito: la idea, la inflexión filosófica, el propósito —peligrosos para la poesía si la invaden— son siempre iluminados aquí y trascendidos por la profundidad del vuelo lírico.

Voy a justificar mi elogio, transcribiendo al azar algunas imágenes y modos de abundante acierto. Ésta del caballo bajo el agua: “Las lluvias le corrían por el pelo / dichosamente, mustias las orejas”; esta otra de una fina muerte imaginada: “Sensaciones de música me pesan: / la luz, alguna flor, lejano el río”; la de un ágil adiós, ecuestre y alado: “me voy, me voy, ya estoy en el estribo, / abre sus alas mi cabalgadura”; la que enumera extraña y felizmente el elemento y su finalidad: “En pausadas bodegas permanecen / *vinos, celebraciones.*” O estas otras, en que la repetición de la idea en un mismo vocablo reiterado da, contra lo habitual en la repetición, una sustancia de lejanía y de musical blandura: “Los pájaros altísimos recuerdan, / solamente los pájaros recuerdan” — “olvidándola: dándola al olvido”.

Roberto Paine trabaja su poesía con un paciente y doloroso amor, sin prisa, como quien no teme al tiempo porque se sabe dueño de la única dignidad que en manos y vocación del hombre es capaz de vencerlo.

(El libro, en una linda edición sin alardes ni lujos que la empañen, fué impreso en Buenos Aires por Francisco A. Colombo.)

JUAN G. FERREYRA BASSO

ALBERT SAMAIN: *Au Jardin de l'Infante* (Ediciones Viau, Buenos Aires, 1944). —

En un poema de *Fêtes Galantes*, denominado "Clair de Lune", Verlaine prolonga indefinidamente, y de una manera peculiar, la metáfora. El primer verso dice: "Tu alma es un paisaje escogido"; los once restantes describen ese paisaje. También algún soneto de Shakespeare (el LII, por ejemplo) es totalmente metafórico. Las dos canciones que en la *Vita Nova* describen sueños, son una metáfora difusa y sutil de las virtudes de Beatriz. Del mismo modo, Baudelaire sugiere en "La Vie Antérieure", mediante imágenes concretas y pretéritas, el estado de ánimo que más ambicionó su generación.

La utilización repetida y evidentemente inocente de este método poético mereció el nombre de simbolismo. El primer verso del libro de Samain: "Mon âme est une infante en robe de parade", enuncia al lector su pasión por la descripción indirecta; y, de inmediato, su módica destreza. Extendido —no sin peligro y sin tensión— el afán de sustituir las imágenes decora y caracteriza *Au Jardin de l'Infante*. Al comienzo de muchos poemas dice: "Tal cosa es como la otra"; luego, la otra cosa es a su vez sustituida por diversos símbolos.

Albert Samain no fué un poeta genial, pero, como ciertas músicas, y algunas personas que hemos conocido hace mucho tiempo, participa de nuestro recuerdo y de nuestro afecto. Sus versos son vanos y suaves, y, semejantes a las canciones de Duparc, nos evocan temporadas y gestos desaparecidos. Su estilo consiste en la lograda imitación de algo que no era tan necesario imitar. Es el factor común de Baudelaire, Gautier, Verlaine, Leconte de l'Isle, Hérédia, y el joven Mallarmé.

Las pléyades de poetas más importantes modificaban activamente el lenguaje, y al mismo tiempo representaban un cambio fundamental de costumbres mentales (los dramaturgos isabelinos, los románticos alemanes). Casi todo el simbolismo será olvidado a causa de la pobreza verbal de sus intenciones; un léxico reducido —en un idioma moderno, de tan rígida contextura— y una actitud filosófica extraordinariamente burguesa en su languidez, lo perdieron.

Cierto tipo de poemas malos puede causar tan buena impresión como los más grandiosos de nuestras literaturas. Es fácil encontrar versos muy buenos en un poeta secundario, porque se destacan más y causan en su soledad más placer; por otra parte, su ambigüedad está llena de efectos inesperados, sus temas imitados llenos de reminiscencias, su limitación verbal llena de refinamiento. Sus obras

son el alimento de muchas adolescencias, porque son accesibles; su vulgaridad coincide con el apetito de muchas violencias.

Samain fué nombrado en los versos de López Merino; fué elogiado en la prosa de Rubén Darío. Todo escritor, con el tiempo, llegará a parecerse a quienes lo mencionan.

J. R. WILCOCK

Música

NUEVAS OBRAS DE IGOR STRAVINSKY

Igor Stravinsky, radicado en los Estados Unidos, ha escrito en los últimos años varias obras de distinto género, todavía desconocidas para nosotros. Todas ellas son posteriores al ballet *Jeu de Cartes* y su enumeración es la siguiente:

- (57) ¹ *Dumbarton Oaks*, Concerto en mi bemol para orquesta de cámara (1937-38).
- (58) *Sinfonía en do*, para orquesta (1938-40).
- (59) *Tango*, para piano (1940).
- (60) *Star Spangled Banner*, armonización y orquestación (1941).
- (61) *Danzas concertantes*, para orquesta de cámara (1942).
- (62) *Circus Polka*, para orquesta (1942).
- (63) *Cuatro modos noruegos*, suite de cuatro piezas para orquesta (1942).
- (64) *Oda*, para orquesta (1943).

En base a las partituras de algunas de estas obras o sobre comentarios aparecidos en revistas musicales de reconocido prestigio, como "Modern Music" o "La Revue Musicale", trataremos de señalar las características de cada una de estas nuevas composiciones cuyo estreno en Buenos Aires es, diríamos, imperioso.

El Concierto en mi bemol *Dumbarton Oaks* para orquesta de cámara (Edition Schott) consta de tres movimientos, de los cuales el primero y el tercero son rápidos y el segundo "allegretto". Está escrito para 15 instrumentos (flauta, clarinete, fagot, 2 trompas, 3 violines, 3 violas, 2 violoncelos y 2 contrabajos) y

¹ La cifra entre paréntesis indica el Op. de la obra en el Catálogo preparado por el propio Stravinsky.

dura alrededor de doce minutos. Encabeza la partitura, que no tiene dedicatoria, la siguiente inscripción: "Dumbarton Oaks 8-V-1938", lugar y fecha donde concluyó su obra.

"Mientras escribía *Dumbarton Oaks* —dice André Schaeffner en un artículo titulado "Critique et Thématique" ("La Revue Musicale", número especial consagrado a Igor Stravinsky, mayo-junio 1939)— y como nosotros le preguntáramos en qué trabajaba, Stravinsky nos respondió más o menos esto: que escribía un pequeño concierto en el estilo de los *Conciertos Brandenbúrgueses*." Y desde luego no faltó crítico que señalara la posible procedencia de cierto tema del *Dumbarton Oaks* con estas palabras: "emprunt insolent à un thème de Bach" (*Concierto Brandenbúrgues N.º 3*). Esta obra pertenece a la manera del compositor llamada "neo-clásica" que se vislumbra en *L'histoire du soldat* y cuyas características más importantes aparecen definidas en *Pulcinella*.

Se le ha reprochado al Stravinsky "neo-clásico" su facilidad para captar el estilo de otros compositores, asegurando que tal o cual obra era una imitación de determinado autor. Sin embargo, las obras de este período no son imitaciones grotescas de Bach, Händel o Weber. Stravinsky ha dicho: "Después de estudiar muchas páginas de algunos compositores empiezo a sentir su personalidad y a asimilar su escritura. Como un "detective" reconstruyo su experiencia musical." Pero una vez asimilada esta experiencia, su propia personalidad la transforma y —en lugar de ser influenciado por el otro compositor— crea obras de gran invención rítmica, profundidad de pensamiento, y las nuevas obras — esto debe destacarse— poseen el sello de originalidad que caracteriza a toda su labor.

La *Sinfonía en do* (Edition Schott) fué escrita entre 1938 y 1940 y su composición fué interrumpida por el viaje que realizó Stravinsky a los Estados Unidos con el fin de radicarse en ese país. Consta de los tres tiempos tradicionales y, además de su gran claridad y brillantez, posee una contenida emoción. Un crítico norteamericano ha dicho que la *Sinfonía en do*, junto con la *Sinfonía de los Salmos*, es uno de los más grandes monumentos del arte neo-clásico. Agrega que la obra está realizada con un control apolíneo, severamente consciente y disciplinado, lo que no impide la comunicación de una profunda experiencia interior expuesta en términos inequívocos y puramente musicales.

El *Tango* para piano (Mercury Music Corporation, New York) acusa todas las características de la danza rioplatense. Sin alardes de escritura trascenden-

tal, posee una fina ironía que se refleja en su melodía y en sus ritmos. La tonalidad, re menor en el “Tempo di tango” y re mayor en el “Trío”, acentúa el carácter de la pieza. La cadencia final es un hallazgo como enlace armónico de dos acordes por demás vulgares y usados en los centenares de tangos populares que se han escrito.

Con la armonización y orquestación del Himno Nacional Norteamericano *The Star-Spangled Banner* (Mercury Music Corporation, New York), Stravinsky paga tributo a la excesiva propaganda periodística como consecuencia de un incidente ocurrido en Boston al ejecutar públicamente su versión del citado Himno, en un concierto dedicado a sus obras y bajo su dirección.

La primera página de la partitura contiene la siguiente dedicatoria: “Buscando un medio por el cual pudiera expresar mi agradecimiento por la oportunidad de haber podido hacerme ciudadano americano, opté por armonizar y orquestar como un coral nacional el hermoso y sagrado motete *The Star Spangled Banner*.”

“Es un honor para mí contribuir en estos penosos tiempos a afirmar y preservar el espíritu de patriotismo en este país; por ello ofrezco mi humilde obra al Pueblo Americano.” *Igor Stravinsky*. Octubre, 1941.

A pesar de las buenas intenciones del autor, el cambio de la armonía tradicional no convenció a los oficiales de policía de Boston, quienes prohibieron la repetición de esta versión en el segundo concierto y amenazaron a Stravinsky con una fuerte multa.

Las *Danzas Concertantes* para orquesta de cámara (Associated Music Publishers, New York) reflejan, según una crónica, todo el encanto y la fatuidad de los ballets “fin du siècle”. Sus temas, a pesar de ser originales, tienen un carácter que nos resulta familiar. En estas danzas, cuyos cinco movimientos duran apenas veinte minutos, Stravinsky se ha propuesto dos problemas técnicos: uno es el de la duración; el otro, el de la instrumentación. “La atención del público de hoy —dice Stravinsky— es limitada y por eso el problema del compositor moderno es el de condensar su discurso musical. Decir lo esencial y decirlo rápidamente: eso es lo que vale.” Con respecto a la instrumentación, Stravinsky intenta crear una suite para pequeña orquesta cuyos movimientos adquieran, a pesar de su ligereza aparente, una cierta grandiosidad. Y lo consigue gracias a su gran dominio de la orquesta, pues con sólo las cuerdas, timbales, dos trompas y un instrumento de cada clase de las maderas, logra efectos sorprendentes.

Una "Marcha" sirve de introducción a la obra. Le sigue un movimiento llamado "Pas d'action" que tiene la forma de un rondó y la función de un primer tiempo en la Sinfonía. El tercer movimiento es un "Tema con variaciones", pieza en cuatro partes de forma y carácter distintos. Son ellas: "Allegretto", "Scherzando", "Pastorale" y "Tarantella". El cuarto movimiento "Pas de deux" es un Andante y el "Final" es una reexposición de la "Marcha" inicial. Señala la crónica que la obra tiene reminiscencias de *L'histoire du soldat* y *Jeu de cartes*, pero la ironía no es tan ácida y los ritmos son más sencillos.

Ha sido Stravinsky el primer músico que escribió un ballet para animales. En efecto: en una función circense estrenó su *Circus-Polka* (Associated Music Publishers, New York) sobre coreografía de Balanchine interpretada por elefantes. La obra, burlesca y brillante, resiste la audición en concierto y, más aún, merece los honores del bis.

Cuatro modos noruegos (Associated Music Publishers, New York) es una serie de danzas para pequeña orquesta (los instrumentos de viento casi siempre por dos) realizadas con perfecto dominio técnico. La materia musical es sorprendentemente simple pero de una frescura y un encanto extraordinarios. Los cuatro modos se titulan "Entrada", "Canción", "Danza de bodas" y "Cortejo". Moses Smith, el crítico que comentó su estreno en Boston, termina su crónica diciendo: "If they are Norwegian, it missed the ear."

La *Oda* para orquesta (Associated Music Publishers, New York), dedicada a la memoria de Mme. Natalie Koussevitsky, consta de tres movimientos titulados: "Eulogia", "Égloga" y "Epitafio". El primero es de carácter trágico y está escrito para los timbres bajos y sombríos de la orquesta. El segundo, "Égloga", es una especie de "concert champêtre" realizado sobre un persistente ritmo de danza y con combinaciones orquestales de gran colorido. A pesar de su vivacidad este tiempo no desentona por su carácter con el resto de la obra. El "Epitafio" es una página sobria y serena. La crítica recibió la *Oda*, el más reciente estreno de Stravinsky, con cálidos elogios.

No sabemos qué orientación tendrán las futuras obras del autor de la *Consagración*, ni qué sorpresa les deparará aún a sus contemporáneos. Podemos sin embargo asegurar que Stravinsky, en plena madurez de su técnica y de su inspiración, sigue siendo el músico más grande de nuestra época.

ALBERTO E. GINASTERA

Teatro

EL DRAMA PÓSTUMO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

La casa de Bernarda Alba sugiere algunas reflexiones sobre el sortilegio del teatro. En la medida en que el juicio contemporáneo —dejando de lado contadas apreciaciones de especializados— puede ser válido para la estimación definitiva de una obra, la de García Lorca tiene asegurada cierta permanencia en el tiempo. De acuerdo con las premisas de T. S. Eliot sobre la poesía, el teatro del autor de *Bodas de sangre* tiene “tradición” y responde al sentido histórico del arte dramático. La mayoría de los exégetas de sus poemas escénicos han coincidido en hallar una raíz lopesca en ellos, lo que supone su entroncamiento con el teatro clásico, y en reconocer un hálito nuevo, que anticipa su vinculación con el devenir de la creación dramática, condiciones ésta y aquélla que, según el ensayista de *Los poetas metafísicos*, individualizan a las verdaderas obras de arte. Ese hálito nuevo en el teatro del poeta de *Romancero Gitano* consiste muy probablemente en el modo de sorprender los hechos y en las forma unipersonal de expresarlos, dotando a sus personajes de una exaltación que revela, en la mayoría de los casos, un extraño sufrimiento de los sentidos, cuando no una clara apetencia de gozo, más pagana que cristiana, volcada en versos o metáforas de poderoso influjo. Detrás de todo eso, el autor, la persona del autor, parece confesar sus propios secretos, y se la advierte entregada al padecimiento de sus personajes con solidaria piedad. El espectador se siente irresistiblemente atraído por la presencia invisible, pero cierta, del autor en sus poemas dramáticos, como atrae a los lectores la presencia menos física, pero más cierta aún, de Lope de Vega en sus más grandes creaciones. En *La casa de Bernarda Alba*, la presencia de Federico García Lorca es mucho menos perceptible, si lo es en algún grado. Hay algo así como un eco de despedida en la “Nota del autor”, que dice: “El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico.” Esa referencia al poeta, en tercera persona, recuerda que está ausente lo personal íntimo, y en la palabra

“intención” parece aferrarse la esperanza de que el propósito se hubiese frustrado, lo que sería una legítima ambición del poeta creador.

Pero lo que importa es discernir las probables causas del “documental fotográfico”. A nuestro juicio, le fascinó la idea de la creación dramática, entendida con rigor técnico, es decir, de acuerdo con normas o cánones, si bien empíricos, no menos precisos, en quien se siente o se sabe llamado a realizar una labor de ese orden. Entrevisto el tema de *La casa de Bernarda Alba* y, más que el tema, el protagonista, García Lorca se sintió rendido ante el misterio que trasciende de un personaje de concentrada vida, en una representación estrictamente privada, de la cual el mismo Lorca fué privilegiado y único espectador. Le subyugó “ver” que se podía prescindir de lo íntimamente personal y poner de pie personas con sentimientos, ideas y palabras que no fueran las propias. El poeta —aun el poeta dramático— no puede sino expresar sus confidencias, lo que quiere decir que los poemas dramáticos, cualesquiera que sean los conflictos y las maneras de encarnarlos y resolverlos, son la persona del autor en función de una plural confidencia. El dramaturgo, en cambio, es el confesor infidente, que expresa lo que le han confiado los seres, los acontecimientos y las cosas, a través de hechos, palabras y signos, con frecuencia producidos para substraer la revelación. Así nos explicamos en García Lorca el propósito realista del “documental fotográfico”, que implica el triunfo del dramaturgo sobre el poeta, con el sacrificio, realmente excesivo, de lo personal como artista, que en él iba siempre unido a lo personal íntimo. Si hubiese logrado dar una obra estrictamente dramática, con los modos de sorprender los hechos y de expresarlos que caracterizan a *Bodas de sangre* y *Yerma*, habría escrito un drama artísticamente perenne. Considerada como obra estrictamente dramática, su realización supone un triunfo del dramaturgo demasiado apegado a normas comunes.

Bernarda Alba tiene substraídas a sus cinco hijas a la visión del mundo y al contacto con las gentes. Un solo hombre —que no aparece en escena— consigue entrar en la casa como pretendiente de la mayor de las muchachas, Angustias, movido, según se murmura en el pueblo y según las hermanas suponen muy sensatamente, por el dinero que tiene la solterona; herencia que le dejó su padre, el primer marido de Bernarda Alba. Ese hombre, Pepe el Romano, el más apuesto de la región, provoca en las demás hijas de Bernarda una conmoción pasional que enfrenta a las dos menores, Martirio y Adela, bella y joven esta última y nada agraciada aquélla. Una y otra se suponen la verdadera elegida por el irresistible

mozo, que parece haber simulado interés por Angustias, mujer ya madura, para franquearse la puerta de "la casa de Bernarda Alba". Próxima la boda, estalla el conflicto entre las otras dos hermanas. La madre, presintiendo el peligro de ese estallido, toma una escopeta y tira contra el intruso galán cuando éste parte al galope de su caballo. Pepe el Romano sale ileso, pero Adela, que fué seducida por él y está encinta, cree cierta la muerte de su amante, anunciada deliberadamente por Martirio, y se ahorca en su habitación. Bernarda Alba vence su dolor proclamando que su hija ha muerto virgen y se enorgullece con su luctuosa victoria.

El tema dramático de *La casa de Bernarda Alba* es bien lorquiano, como se ve, lo que en modo alguno invalida, según creemos, nuestras observaciones sobre el esfuerzo de despersonalización realizado por el autor. Bernarda es un personaje bien hispano, con el complejo del honor, oscura y fuertemente anudado en su espíritu. Quién sabe qué secretos resentimientos contra los hombres le han dejado sus dos maridos muertos. Este misterio, que se hace más inquietante con el designio de no permitir que sus hijas cumplan con una ley tan natural como la de la maternidad, que ella misma ha obedecido tantas veces, protege el interés del espectador. Las hijas aparecen tan sometidas a la sombría voluntad de la madre, que hasta sus reacciones, incluso las de carácter pasional, dejan la sensación de estar consentidas por Bernarda. Todo esto aviva el sentimiento de piedad para las muchachas, que se adivina en García Lorca y que el espectador comparte sin restricciones.

Margarita Xirgu, conmovida en extremo la noche de la primera representación de *La casa de Bernarda Alba*, se sintió feliz de poder ofrecer al público porteño, de acuerdo con los deseos del gran poeta muerto, la primicia del estreno. La artista que hay en ella supo transfundirse en el carácter seco y hosco de la protagonista del drama, convirtiendo a Bernarda Alba en un misterio auténtico de la oscura condición humana. Figura, palabras, gestos fueron en ella una unidad perfecta. María Gámez, en la criada Poncia, Teresa Serrador, en Angustias, Pilar Muñoz, en Martirio, e Isabel Pradas, en Adela, dieron fisonomía y animación apropiadas a sus respectivos personajes. Antonia Herrero encarnó acertadamente el papel de María Josefa, madre de la protagonista, aunque con excesiva preocupación de lo externo.

Los decorados, según bocetos de Santiago Ontañón, neutralizaron ciertas demasías de trajes negros en escena.

SAMUEL EICHELBAUM

Debates de SUR

MORAL Y LITERATURA

1. *¿Tiene razón Oscar Wilde cuando sostiene que no hay libros morales o inmorales, sino únicamente libros bien o mal escritos?*

2. *¿Hace bien Anton Chéjov en afirmar que su arte consiste en describir exactamente a los ladrones de caballos sin agregar que está mal robar caballos?*

3. *¿Debe seguirse a Gide cuando sostiene que con buenos sentimientos se hace mala literatura?*

4. *¿O queda la posibilidad de imaginar que la belleza de un libro puede surgir, en parte al menos, de su moralidad explícita o implícita; que el arte puede consistir en agregar que está mal robar caballos, y que con buenos sentimientos puede hacerse, no sólo mala, sino también buena literatura?*

VICTORIA OCAMPO:

Abro este debate, aunque las personas invitadas a tomar parte en él tienen mejores títulos que yo para hacerlo, porque me parece necesaria una explicación previa. La idea de este debate —que preferiría llamar conversación— ha surgido de una discusión. Y las discusiones no aclaran nunca nada. Creo que Keyserling no andaba descaminado cuando las suprimió de las reuniones de la Escuela de la Sabiduría (*whatever that may be*). Creo que la mejor manera de proceder es comenzar por un examen de conciencia sobre los temas principales de este debate, que cada cual exponga su punto de vista y escuche el de los demás con el máximo de buena voluntad real, no con deferencia simulada (como

ocurre generalmente en las discusiones) y esforzándose en no dejar sino un lugar reducido (ya es mucho pedir) al amor propio y al antagonismo que nacen espontáneamente de las opiniones contrarias.

Les pido disculpas por este papel de maestra de escuela que tan poco me sienta. Pero he asistido a demasiados debates para ignorar que a menudo encontramos placer en discutir simplemente por el placer de discutir. Y es un perdedero de tiempo.

En lo que toca a la declaración de Wilde sobre los libros, siempre la tomé por una de sus *salidas* habituales, en que trata de hacer pasar gato por liebre, para deslumbrar al adolescente o al burgués (y en todo lector hay algo de eso).

Para empezar, un libro sólo merece ese

nombre cuando está "escrito" —entre comillas—. Intraduciblemente bien escrito. Verdad de Pero Grullo. Lo que no pasa, en la obra de un escritor, de un idioma a otro es precisamente signo de excelencia; el resultado del encuentro del genio del autor con el genio de un idioma. He ahí porqué toda buena traducción es una manera de creación, jamás un trabajo mecánico ejecutado a golpes de diccionario. He ahí porqué, en ese pasar de un idioma a otro, los pensamientos, los sentimientos, ceñidos por las *palabras* que los vestían en el texto original hasta revelar sus formas, se nos presentan como fuera de foco si sólo nos dan una traducción literal, suficiente para el enunciado de un axioma como dos y dos son cuatro. Tanto una bella prosa como un bello poema no tienen más traducción que la de las equivalencias; equivalencias que a veces se alejan del texto para serle fiel. He ahí porqué no existen traductores valederos fuera de los escritores de raza. En manos de los otros, el pensamiento, el sentimiento vuelven a embotarse, a ser esa masa informe de la que habían logrado evadirse. Pero, aunque la expresión de pensamientos y sentimientos haya sido lograda, nunca será exactamente la misma, como una melodía tocada por un violín y repetida por una flauta o un arpa cambia de sonoridad. Podrá haber ganado o perdido en belleza: en los dos casos será distinta. Tal es el poder del verbo.

Nadie, entre nosotros, discute la importancia de la forma, del estilo en literatura. Ningún género literario, sea el de las cartas, el del diario íntimo, el del documento humano puede prescindir de ellos, so pena de quedar al margen de ese arte difícil y escurridizo. El orden, las combinaciones, el enlace y encuentro casual o buscado de las palabras, sorprendiendo y deslumbrando consiguen sugerir, in-

sinuar lo que la palabra misma —silex avaro—, por su naturaleza limitada, no llega a expresar sin estos choques.

Pero, no lo olvidemos, las palabras, que tienen sonido, color, perfume para el poeta que siente correspondencias en todas las cosas, puesto que

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de sym-*
[boles
Qui l'observent avec des regards familiers...

las palabras, digo, tienen también un sentido. No se dirigen únicamente al oído, a la vista, sino a la inteligencia (a la cual las artes en que el sonido y el color tienen el papel principal acaban también por apelar en última instancia), y quizás a esa parte de nosotros mismos que, a falta de otro nombre, llamamos conciencia, alma. Las palabras no están exclusivamente hechas para halagar el oído; y en el momento en que tocan a la inteligencia invaden como el veneno en la herida al hombre entero.

Por eso el arte de bien elegir y de bien disponer las palabras, indispensable en el dominio de la literatura, es, a mi juicio, un medio, no un fin. Si tomamos el medio por el fin, nos dará un

aboli bibelot d'inanité sonore,

jamás

an elevating excitement of the soul.

Todos los grandes libros entran, sin excepción, creo, en la última categoría. No se puede trampear con la densidad de una obra literaria, por muy hábil falsificador que se sea. He ahí porqué Mallarmé es un gran poeta menor, mientras que Shakespeare o Dante son grandes poetas, sin más. Cuestión de densidad y de aliento.

La salida de Wilde sobre la inexistencia del libro moral o inmoral viene a reforzar una teoría muy en boga sobre la disociación de forma y contenido. Poco importa el mensaje del poeta, dice Middleton Murry. Ese mensaje puede dejarnos indiferente; lo que importa es la poesía que lo enciende y se comunica a nosotros (*the passion of the mind*). El hecho de creer o no creer (*the question of belief or disbelief in the intellectual sense*) no debe contar cuando se lee a un poeta, asegura otro escritor. Si por desgracia esta preocupación aparece, dejamos de leer poesía y nos volvemos astrónomos, teólogos, moralistas, es decir, personas dedicadas a otras actividades.

No estoy muy segura de que esta fórmula sea buena, y sin duda se presta a muchas objeciones. Esos divorcios tan abundantemente preconizados y practicados en nuestros días —días en que la especialización ha alcanzado todos los dominios— me repugnan por instinto. Y cuando razono mi repugnancia la descubro razonable.

No veo en realidad porqué cuando leo poesía, como cuando leo teología, un tratado de moral, un drama, una novela, lo que sea, tendría que dejar a la entrada —como el paraguas en un museo— una parte importante de mí misma, a fin de mejor entregarme a las delicias de la lectura. No creo tampoco que la fuente en que un hombre busca su inspiración no se reconozca, no se manifieste en un poema y no provoque, por ese hecho, en el lector una reacción. ¿Es que la cultura y el refinamiento supremo nos aconsejarían ahogar esa reacción? Eliot ha hablado con tanta justeza sobre estas cosas que apenas podría agregarse nada. Dice Eliot:

“Estoy seguro de que este eclecticismo crítico no puede llevarse tan lejos que podamos

juzgar y gozar de la poesía de un hombre si dejamos por completo a un lado todas aquellas cosas que le importan profundamente, y que han determinado su poesía...

“Cuando la doctrina, teoría, creencia o *visión de la vida* (*view of life*) expresada en un poema es tal que el espíritu del lector puede aceptarla como coherente, madura y fundada en los hechos de la experiencia, no interpone obstáculo alguno al goce del lector, lo mismo si la acepta o la niega, si la aprueba o desaprueba. Cuando, en cambio, el lector la rechaza como pueril o endeble, puede, en un hombre de mente bien desarrollada, constituir un impedimento casi absoluto. ¿Es que la *cultura* requiere que hagamos... un esfuerzo deliberado para borrar todas nuestras convicciones y creencias apasionadas sobre la vida cuando nos sentamos a leer poesía? Si así fuera, tanto peor para la cultura.”

Y ¿qué significa esta paralización del goce estético sentido por el lector llegado a la madurez espiritual si la doctrina, la creencia, la teoría, el punto de vista del autor denota infantilismo y debilidad? ¿Qué significa sino una exigencia de orden puramente moral? ¿Es un signo de superioridad el no sentirla? ¿O de originalidad, de fuerza y de libertad de espíritu?

En otro plano, *les affaires sont les affaires* para el común de los mortales. Es cosa requetesabida que cuando el hombre se entrega a esos menesteres no debe dejarse distraer, enternecer o turbar por sentimientos ni doctrinas si busca el éxito. Y los que se conducen de otra manera en estas cuestiones pasan por tontos. En los negocios, en la política, también se deja el paraguas a la entrada. El método, como se ve, carece de originalidad.

Volviendo a los libros, no cabe duda que se los puede querer, como se quiere a los se-

res humanos, de diferentes maneras y por distintos motivos. Pero entre el gustar y el querer hay muchos grados. La atracción física sola (si es que puede existir sin mezcla) es simple apetito. Pero esta atracción, acompañada por las que conciernen al corazón, a la inteligencia, al espíritu, es ya una pasión de otro orden y otra calidad.

En materia de literatura, como en materia de amor, ciertas disociaciones son fatalmente empobrecedoras. Sólo son posibles bajo el signo del guión de las sustracciones.

Por otra parte, ningún autor logra desinfectar sus obras de toda moral, pues jactarse de no tener preocupaciones de esa índole es una moral a la inversa. Valéry poeta —*Achille immobile à grands pas*— se halla contaminado por ella a pesar de su *dédain souverain*. Poco importa que trate de enclaustrarse herméticamente en no sé qué asepsia de palabras cruzadas y adivinanzas mallarmeanas.

Y, para terminar, volvamos a Wilde y a otra de sus salidas. La naturaleza copia al arte y no el arte a la naturaleza, nos asegura. Esto es verdad en el sentido de que el artista, esto es, el vidente, al copiar la naturaleza nos da su interpretación de ella. El hombre no dotado de genio artístico, pero sensible al arte, descifra a veces los rostros de la naturaleza a través de la interpretación que el artista le ofrece. Ve en la naturaleza, a la larga, gracias a la traducción del artista, lo que no había sido capaz de ver por sí solo. Así, un cuadro puede revelar el encanto oculto de un paisaje. Figari habrá descubierto el ombú a muchos argentinos. Aun a los que habían pasado su vida a la sombra de ese elefante. Jamás, de *motu proprio*, habrían exclamado ante un ombú: “¡Qué lindo árbol!” Ahora dicen al verlo: “¡Qué lindo Figari!” De esta manera la naturaleza copia al

arte para los neófitos. En adelante, gracias al pintor, verán el árbol.

En la literatura, más aún que en la pintura, esas revelaciones son fulminantes y peligrosas. La vida copia a la literatura. Es una de las razones por las cuales sostener que sólo hay libros bien o mal escritos se me antoja una manera de negar la influencia evidente de la literatura; una manera de falsear el problema o de encontrarle un simulacro de solución. Las cosas no son nunca tan simples, y sorprende saber que existen sin embargo letrados sutiles dispuestos a aceptar tan burdas simplificaciones. Investigar las causas de tal actitud de espíritu y examinar el resultado a que lleva, me ha parecido apasionante. De ahí la idea de esta conversación.

En suma, si no hay moral, acepto que no existan más que libros bien o mal escritos. Si la hay, no.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT:

Sospecho que este cuestionario supone la existencia en alguna parte de un reino de valores objetivos, con una jerarquía universalmente válida. Y que esos valores absolutos —el valor Bien, el valor Belleza— descienden al alma del poeta en el momento en que está creando y se disputan allí la primacía. El valor Belleza se siente a sus anchas porque el alma del poeta es su morada; pero el valor Bien, aunque de paso, no quiere ceder la autoridad suprema a que está acostumbrado en su reino metafísico. A veces el poeta se somete a ese alto imperio; a veces se rebela. Y también hay poetas que no padecen ningún conflicto porque creen que el Bien y la Belleza son un mismo valor.

Mi teoría de los valores es distinta, y me inhabilita para proponer normas estéticas.

¿Si Wilde tiene razón? ¿Si Chéjov hace bien? ¿Si debemos seguir a Gide? ¡Ay, no sé! Para mí hay un solo camino: el camino interior hacia el yo profundo. Nadie puede indicármelo, nadie puede recorrerlo por mí, nadie puede trazarme normas, nadie puede imponerme valores que yo no vea lúcidamente. Los valores, creo, son siempre subjetivos y se realizan en actos históricos que son siempre relativos. A Chéjov, por lo visto, no le interesaba juzgar a los ladrones de caballos, pero supongo que a Tolstoy sí: ¿y qué? Ni en Chéjov ni en Tolstoy hay normas que podamos imitar, sino más bien preferencias personales que alcanzaron notoriedad gracias al talento de uno y otro, es decir, a una contingencia inimitable. Hay períodos ricos en literatura didáctica, hay otros ricos en literatura esteticista: ¿y qué? Ninguno de esos ideales literarios es mejor que otro, no hay ninguna línea de normas por donde la Literatura progrese.

Las obras clásicas —es decir, las obras notables por la plenitud con que revelan lo fundamental del hombre— no son amorales. No es que el valor Bien las haya visitado como un ángel lleno de gracia, sino que cuanto más profunda sea la intimidad de un hombre, cuanto más agitada esté por el entusiasmo creador, más completa será su expresión. Y en esa expresión completa se dan —¡cómo no han de darse!— sentimientos morales fundidos con todos los otros sentimientos que el hombre vive.

RICARDO BAEZA:

Respondo a la primera pregunta. No creo que Wilde, al decir esto, entendiera precisamente que la belleza de un libro consiste tan sólo en su estilo, ni siquiera en su forma li-

teraria, en la que sin duda entran más elementos que el puramente estilístico, cosa que Wilde, tan esencialmente crítico, no podía desconocer. Tampoco creo que quiera decir que la moral es ajena a la literatura y que ésta no tiene por qué preocuparse de aquélla. Cuando Wilde añadió esa máxima a las que constituyen el prefacio de la edición en libro de *El retrato de Dorian Gray* no hacía sino defenderse de la campaña virulenta y estúpida desencadenada a raíz de la publicación original de aquella novela y a propósito de la cual había mantenido una ardorosa polémica con los críticos que la tacharon de inmoral. La actitud de Wilde con respecto a la cuestión es tan clara como válida aún. Una obra no puede ser tildada de inmoral por tratar un tema considerado inmoral con arreglo a la moral corriente y moliente; como un cuadro no puede ser tachado de pornográfico por representar un desnudo, que, según la manera del artista y el resultado logrado, podrá excitar la pasión más baja o la más alta del espectador. Claro está que ello dependerá no sólo de lo que la obra es, sino también de lo que es el espectador. Pero, en todo caso, no podría ser una razón para condenar como inmoral la representación del desnudo y prohibirla al pintor. Ahora bien, la actitud de los críticos que impugnaban el *Dorian Gray* como inmoral era la de tantas personas, de su época y todavía de la nuestra, que consideran pecaminoso el desnudo, cualquiera que sea la forma en que se nos muestre. Al señalar la inmoralidad del tema de *Dorian Gray*, confundiendo con ciertos aspectos y episodios de él, pues el tema general es en realidad profundamente moral, y hasta con una moraleja demasiado evidente, hacían extensiva la inmoralidad a la persona del autor y pretendían anatematizarlo —y acabar con él, como

es siempre la piadosa esperanza de los críticos de esta especie—, presentándolo al público crédulo y timorato —el gran público inglés de entonces, y todavía de ahora, aunque hoy más aún en otros países que en Inglaterra— como un individuo esencialmente inmoral, tanto artística como personalmente, en sus obras lo mismo que en sus costumbres. Contra este supuesto, y todo lo que implica, es contra lo que hubo de protestar Wilde en su polémica y en la breve sarta de máximas como prefacio al libro, muchas de ellas entresacadas de la polémica. La tesis de Wilde es que, si nada humano es —no debe ser— ajeno al hombre, mucho menos podrá serlo al artista. El material a disposición de éste es el mundo entero, cuanto contiene la naturaleza, cuanto concierne a la vida exterior e interior del hombre, el bien como el mal, la belleza como la fealdad, lo vil y lo sublime, y que un artista no debe ser juzgado por el material que emplea, sino por la manera de tratarlo y el efecto que consigue. Con un puñado de arcilla podrá ofrecernos una imagen de belleza infinitamente superior a muchos mármoles y bronces, y Shakespeare no es un loco por haber creado a Lear, o un alma tortuosa y maligna por inventar a Yago. Es más, nadie podrá dudar de que, hasta cierto punto, Macbeth y Lady Macbeth son monstruosos, pero ¿habrá alguien que ponga seriamente en duda que, artísticamente, son superiores a la mayoría de los personajes virtuosos que nos pintan otros dramaturgos infinitamente más morales que Shakespeare?

Por lo que atañe personalmente a Wilde escritor en su actitud con respecto a la moral, recuérdese que toda su obra —aparte de aquellos rincones más o menos discutibles del *Dorian Gray*— es, no sólo de una perfecta pureza y moralidad, realmente *ad usum Del-*

phinorum, susceptible de ser puesta en las manos más candorosas, sino que muchas de estas obras hasta se hallan imbuídas de un espíritu social y un propósito de reforma, desde sus primeros cuentos de *El príncipe feliz* hasta sus tres últimas: Las dos cartas abiertas a "The Daily Chronicle" sobre la vida penitenciaria inglesa, y la *Balada de la Cárcel de Reading*.

No será ocioso tampoco recordar que Wilde fué un excelente humanista, nutrido del pensamiento, la literatura y el arte griegos, cuyos ideales preconiza a menudo, y que si hubo concepción social e intelectual en que el punto de vista ético y el estético hayan estado identificados fué sin duda la del pueblo griego, cuyo arte plástico, lo mismo que el literario, es una *interpretación* de la naturaleza y de la vida, y no una *representación*, como el de Shakespeare.

El tema que nos plantean las preguntas de esta "conversación" es de tal amplitud, que apenas hay cuestión que no toque, puesto que se trata de las relaciones de la estética y de la moral. Solamente el examen de ésta y la demarcación de sus límites, la diferenciación de la moral canónica o consuetudinaria, cambiante y por lo general profundamente inmoral, de la norma moral y de la vida moral del hombre, que alcanza todos los demás círculos del alma, nos llevaría sin duda más espacio del que podríamos dedicarle —o, por lo menos, del que yo puedo dedicarle ahora—. Ni la estética ni la ética tienen fronteras exactamente demarcadas, ni el alma del hombre se halla dividida en compartimientos estancos: acá la inteligencia, allá el sentimiento, acullá la voluntad; aquí la sensibilidad estética, allí el sentido moral...

Por lo que se refiere concretamente a la citada frase de Wilde, creo que su obra, como

ya he apuntado, nos ofrece una interpretación que no sería exactamente la que podría dársele a primera vista, y pienso que, si pudiéramos pedirle a él una respuesta explícita, nos diría más o menos: "Sí, hay libros inmorales: los malos, los que, por su condición antiartística, por su mediocridad, no exaltan y mejoran el alma, sino que la deprimen y rebajan. El hecho de que una obra tenga un propósito moral, y hasta moralizador, no quiere decir que sea forzosamente mala, pero no basta para hacerla buena. La moral como pauta obligatoria en la literatura es un camino peligroso y en todo caso no es "el" camino. Ciertamente que una obra de finalidad esencialmente moral como *The Pilgrim's Progress* puede ser buena artísticamente, pero, como escuela, sin duda es más fecunda y más aconsejable la de Shakespeare que la de Bunyan. Ciertamente que el fin del artista no es sólo la Belleza, sino también la Verdad; pero la Belleza es la Verdad para el artista." Otro escritor de otros tiempos, y también nutrido de médula griega, lo expresó en versos duraderos:

Beauty is truth, truth beauty.

"Belleza es verdad; verdad, belleza." Confieso que, en lo que a mí respecta, he pensado a veces que era más cierta la primera parte del axioma, y que hay verdades que no siempre son bellas. Pero probablemente Keats se refería, no a las "verdades", sino a la "Verdad."

Lo que, en el fondo, plantea la máxima wildeana es el problema del arte por el arte y la vieja querrela entre fondo y forma. ¿Cuál, de estos dos, es el elemento más importante en la obra de arte, cuál debe tener primacía? La cuestión aparece de particular trascendencia en el actual período de transformación que atravesamos, en estos tiempos

de luchas sociales y de propaganda a ultranza. ¿Deberá el arte preocuparse exclusivamente de la belleza, o bien deberá ponerse también al servicio de las cuestiones sociales y políticas, de tan capital importancia para el porvenir de la especie? ¿Deberá limitarse exclusivamente a los dominios de la estética, o deberá adentrarse en los de la ética y la sociología? ¿Es compatible con la esencia del arte la tesis o la propaganda?

Bernard Shaw decía que la literatura, si es digna de tal nombre, es siempre didáctica; esto es: contiene una enseñanza, es de orden educativo. Posiblemente tienen razón sus compañeros de socialismo al asegurar que Shaw, al decir esto, aboga por la literatura de tesis y de propaganda. Posiblemente, también, tiene razón Shaw en pensarlo. Toda literatura buena enseña en efecto algo: una cosa bella; esto es: una cosa que tiene en sí un elemento de belleza, de un orden u otro. Desde luego, este elemento de belleza no veda la coexistencia de otros elementos: sociales, políticos, económicos, etc., y la existencia de estos elementos no impedirá que la obra en cuestión sea una buena obra artística o literaria; pero, si es evidente (para mí al menos) que puede haber un buen arte y una buena literatura de tesis o de propaganda, lo es igualmente que puede haber otro arte y otra literatura, tan buenos o mejores, que nada tengan que ver con la tesis o la propaganda, que sean de orden exclusivamente estético, al modo que lo es un cuadro o una estatua o una música, sin propósito de contenido extraartístico. Claro está también que si esa obra con elementos sociales o políticos, o del orden que sean, no contiene a la vez un elemento de belleza, no pertenecerá a la esfera del arte y será tan sólo política o sociología. Por otra parte, aun adoptando la teoría shawiana: ¿no es acaso

también una obra didáctica, formativa, una obra de pura belleza? ¿No puede, incluso, serlo más, elevando y sublimando el alma del espectador, que todas las obras canónicamente tenidas por "didácticas"? ¿Acaso contemplándolas, no "se serena el aire" como cuando nuestro Fray Luis escuchaba la música *extremada* que tocaba en su órgano Salinas, y no torna el alma a cobrar el tino, "de su origen primero esclarecida"?

Por lo que hace a la distinción de *fondo* y *forma*, en que tanto se solazara la preceptiva académica, no es sino un avatar más del viejo antagonismo entre la teoría platónica de las *ideas* y la teoría aristotélica de la *forma* (*eidos*). Pero ya antes de la retórica académica el armonismo de Séneca, conciliando ambas, había descubierto que no hay entre ellas contradicción ni discordancia. "¿Qué diferencia puede haber realmente entre *ideas* y *eidos*?", se pregunta. "La misma cosa son en verdad *idea* y *forma*, pero la llamamos *forma* cuando está en las cosas creadas, e *idea* cuando está fuera de las cosas, y no tanto fuera de las cosas como antes de las cosas mismas."

En este debate de la forma y la idea, de si el arte vale ante todo por la idea que contiene o por la forma que reviste, independientemente de la idea, hay que reconocer, sin embargo, si atendemos a la prueba del tiempo, a su valor de duración, que la forma lleva ventaja a la idea y es mucho más perdurable. Por lo menos, a la idea en su género más intelectual y concreto, no como manifestación flúida de la vida interior, sino como expresión específica y dogmática de una teoría, de un pensamiento, de un sistema. Así, toda obra primordíalmente filosófica o científica o social o política o técnica lleva en sí un fermento seguro de caducidad, la carcoma des-

tinada a roerla. Los sistemas cambian, la ciencia progresa, las técnicas se perfeccionan, y las verdades de hoy pueden ser mentiras mañana. Las razones que tienen los contemporáneos para admirar las grandes obras literarias no son nunca las razones de la posteridad. Aun las ideas fundamentales (y ellas quizás más particularmente), que perviven y continúan siendo tenidas por ciertas, a fuerza de serlo, y por geniales y nuevas que parecieran a su nacimiento, o son rebasadas o acaban integrándose al patrimonio común, pierden su individualidad y su apellido. ¿Cuántos filósofos que no fueron otra cosa que filósofos viven hoy fuera de las Historias de la Filosofía, cuántos siguen viviendo en el espíritu de los hombres? Platón mismo, si resucitó al cabo de los siglos y alienta hoy con más fuerza que nunca, sin duda lo debe, más que a la armonía planetaria de sus ideas, a la armonía de su prosa y a la perfección de su arte. Théophile Gautier (uno de los más esforzados paladines del arte por el arte) ha expresado en versos estimables esta verdad:

*L'Art seul a l'éternité,
Le buste survit à la cité...*

Y a este concepto de la forma aludía probablemente Keats en el verso inicial, tantas veces citado, de *Endymion*:

A thing of beauty is a joy for ever...

¿A qué archivo pasaron ya la teología de *La Commedia*, el honor calderoniano y la mítica puritana del *Paraíso Perdido*? En cambio, la efigie de Afrodita que exhumó de su lecho cenagoso el campesino de Milo, muda y ciega, sin palabra y sin pensamiento, simple carne de piedra, ni diosa ya ni símbolo, continúa reinando sobre la tierra y será un

deleite para los ojos del hombre mientras éste y su goce de mirar duren.

Claro que nada de esto se opone a que la literatura y el arte acompañen y sirvan a la moral y sus anejos sociales y políticos. Si estuvieron al servicio de la religión y de la filosofía, ¿por qué no habían de estarlo también, con análogo provecho, al de aquéllos?

JOSÉ BIANCO:

1) Ni siquiera concibo que pueda discutirse un aforismo tan modesto y razonable. Las reglas de la moral y de la estética son las mismas. Pero —como dice Gide no recuerdo exactamente dónde— la cuestión moral, para el artista, no consiste en que la idea que manifieste sea más o menos moral o útil para la mayoría de los hombres, sino en que la manifieste bien. Porque todo fenómeno es el símbolo de una verdad y todas las verdades deben manifestarse, aun las más funestas. “¡Ay de aquel por quien llega el Escándalo!”, pero: “Es necesario que llegue el Escándalo.”

Un libro es inmoral cuando su autor —que carece de talento o de una conciencia artística inflexible— no logra expresar adecuadamente una idea o prefiere su talento a esa misma idea y la subordina a sus medios de expresión. ¿Qué debe entenderse por esta última frase? En realidad, es una mera tautología, porque la expresión sólo es formalmente bella cuando es justa, es decir cuando las palabras cumplen su verdadera función: borrarse ante la idea que intentan enunciar, convertirse en vehículos imperceptibles de un significado. Entonces, porque las palabras se humillan, son ensalzadas; adquieren realce, esplendor externos. Un estilo es bueno

en la medida en que se despoja de todo lo superfluo, de todo lo puramente retórico que perjudica al pensamiento. Cuando se “escribe bien”, se expresan hechos e ideas verdaderas, necesariamente.

2) Ignoro con qué motivo hace Chéjov esa profesión de fe, pero me parece atinada en un novelista o en un poeta. Podría completarse con esta frase de Wittgenstein: “el novelista y el poeta sólo *hablan* cuando no pueden *mostrar*”; en otros términos: cuando no pueden encarnar en personajes reales o en un relato, o sugerir por un correlativo o por cierta unión del ritmo y de la metáfora, la verdad que quieren comunicarnos. Es absurdo el afán explicativo de algunos novelistas que marchitan todos los sentimientos de sus héroes al pretender explicarlos e inferir normas morales de su conducta. “Never explain” me parece un saludable principio estético. Las cosas mejor se comprenden cuanto menos se explican.

3) Aclaremos que Gide pronunció por primera vez esa frase en una conferencia sobre Dostoievsky, cuyos personajes obedecen a una moral y persiguen un bien: muy distintos, sin embargo, de la moral y del bien convencionales.

Aplicado al arte literario, el aforismo de Gide es atendible. En psicología, “los buenos sentimientos” nos llevan a las simplificaciones morales, a engañarnos sobre los demás y —lo que es más grave— sobre nosotros mismos. Impiden que el hombre conozca todas las fuerzas, buenas o malas, que hay en él, que discierna y elija por sí mismo, que fabrique su propia tabla de valores. Proust, a su manera, también decía que con buenos sentimientos se hace mala literatura, y que la única prueba que tiene un escritor

de haber escrito útilmente y según la verdad reside en el goce que su obra le proporciona. Sólo piensa que su obra puede ser buena o útil para los demás cuando se siente inseguro de ella e intenta apaciguar su conciencia artística, convencerse de que no se ha equivocado.

4) La última pregunta me parece poco clara: si la belleza de un libro surge de su moral implícita, estamos muy cerca de Chéjov. Quizá exista un arte cuya belleza resida en su moralidad explícita, en agregar que "está mal robar caballos". Pero no creo que sea la poesía o la novela. Yo, a decir verdad, soy poco sensible a este género de literatura edificante.

JORGE LUIS BORGES:

En razón misma de su tono imperioso, el aforismo de Wilde me parece más apto para cerrar que para abrir una discusión. Quizá no hay libros inmorales, pero hay lecturas que lo son, claramente. El *Martín Fierro* (amplió aquí una observación de María Rosa Oliver) fué escrito para demostrar que el ejército convierte en vagabundos y en forajidos a los hombres de campo; es leído inmoralmente por quienes buscan los placeres de la ruindad (consejos de Vizcacha), de la crueldad (pelea con el moreno), del sentimentalismo de los canallas y de la bravata orillera (*passim*). Otras publicaciones son inmorales de intención y de ejecución. Así, yo tengo para mí que una de las causas del entontecimiento gradual de los argentinos son las revistas populares: notorias cátedras de codicia y de servilismo. ¿Qué decir de esos instrumentos que rebajan el universo a una suma de ceremonias oficiales y de ceremonias

mundanas, que no proponen otro ideal que el ocioso vivir de los millonarios, que reducen la historia del país a una lista completa de concurrentes al Teatro de la Ranchería, que interminablemente añoran al mazorquero, al negro esclavo y al virrey, que prodigan los campeonatos de *golf*, los torneos de *bridge*, los extensos gauchos apócrifos de Quirós y los árboles genealógicos? No nos dejemos embaucar por la connotación sexual de la palabra *inmoralidad*; más inmoral que fomentar la lascivia es fomentar el servilismo o la estolidez.

Stevenson (*Ethical studies*) observa que un personaje de novela es apenas una sucesión de palabras y pondera la extraña independencia que parecen lograr, sin embargo, esos homúnculos verbales. El hecho es que una vez lograda esa independencia, una vez convencidos los lectores de que tal personaje no es menos vario que los que habitan la "realidad" (quienes, por lo demás, tampoco son, o somos, otra cosa que una serie de signos), el juicio moral del autor importa poco. Además, todo juicio es una generalización, una mera vaguedad aproximativa. Para el novelista, como tal, no hay personajes malos o buenos; todo personaje es inevitable. *I understand everything and everyone*, declara Bernard Shaw, *and am nobody and nothing*.

Cabe, por consiguiente, decir a Chéjov: Si los ladrones de caballos son reales, la opinión de su autor no los modifica.

Vedar la ética es arbitrariamente empobrecer la literatura. La puritánica doctrina del arte por el arte nos privaría de los trágicos griegos, de Lucrecio, de Virgilio, de Juvenal, de las Escrituras, de San Agustín, de Dante, de Montaigne, de Shakespeare, de Quevedo, de Browne, de Swift, de Voltaire, de Johnson, de Blake, de Hugo, de Emerson, de Whitman,

de Baudelaire, de Ibsen, de Butler, de Nietzsche, de Chesterton, de Shaw; casi del universo.

ROGER CAILLOIS:

Salvo unas pocas excepciones que debo confesar, sólo me gusta la literatura edificante. Es la única, me parece, que llega a tener grandeza. Lo demás es mera diversión; sólo consigue distraernos. Pero se trata de literatura, y la edificación propia de las Letras reside en el estilo, de modo que es menester que un libro esté ante todo bien escrito, por lo menos en la medida en que el género a que pertenece tenga que ver más directamente o más exclusivamente con las Letras. Claro está, sin embargo, que no es posible aferrarse sólo al estilo. Por una sencilla razón: las palabras tienen un sentido, y más aún su conjunto. Y ese sentido —conviene insistir— afecta necesariamente a la inteligencia, pues el hombre piensa; o a la moral, porque está obligado a obrar; o a alguna otra facultad que tiene por lenguaje ese mismo lenguaje que el escritor quiere desviar hacia fines menos urgentes que sólo interesan a su arte. ¿Cómo evitar en estas condiciones que la obra plantee fatalmente toda clase de problemas que no conciernen al oficio de las Letras? ¿Cómo hacer para que no se beneficie hasta cierto punto con los méritos de la solución que invita a darles? ¿Qué se diría de un carpintero que, al hacer una mesa, sólo buscara la aprobación de sus cofrades, y no la de quienes han de usarla? No puedo consentir en limitar las aspiraciones de un hombre a sus inquietudes puramente profesionales. Apruebo que las ambiciones de una obra sean amplias y magníficas. Con que agrade a los lectores delicados, ya se considera feliz el escritor;

pero me siento un poco intranquilo si sólo logra atraerse sus sufragios. Si el autor pretende algo más que los meros éxitos de oficio, agregando a los méritos del estilo otros menos lujosos y menos exclusivos de su especialidad, asegurando su valor en otra parte que en la ciencia de disponer las palabras, aunque sin descuidarla, entonces aplaudo y me siento convencido de que la obra cumplirá más acabadamente su papel. Desafío, por lo demás, a que se reduzca el arte de escribir bien a la simple habilidad de componer: el pensamiento queda comprometido; también hay que razonar con justeza; ya está en juego la lucidez, y pronto el alma entera. El deslizamiento es inevitable: el escritor no combina sonidos, sino signos.

Lo mismo para el autor cuando dice que debe describir a los ladrones de caballos sin agregar que es malo robar caballos. No siempre resulta claro; de cualquier modo, mucha confusión tenemos ahí en una sola frase. Por lo pronto, cuidado con los proyectos. ¿Qué es lo que deseamos: describir o instruir? Adviértase que la intención importa poco al arte, capaz de acomodarse a todas. El de Píndaro, el de La Fontaine no se perjudican en absoluto con la moralidad que su sentido da a las *Fábulas* o a las *Odas*. ¿Nos desagrada? Queda el recurso de no estimar precisamente sino la manera de expresarla. No sé de ningún aficionado incrédulo que se haya sentido molesto al admirar la *Coronación de la Virgen* o el *Sermón sobre la muerte*. Y eso que el dogma es ahí evidente: es el objeto mismo de la obra maestra. Pero suele ocurrir que la enseñanza permanece oculta y el autor la desliza bajo unas vestiduras que no hacen pensar instantáneamente en ella. ¿Cómo juzgarla entonces? Una sustancia rutilante y azucarada dora la píldora; no por

eso dejamos de absorber el medicamento, que obra en seguida sin que nos demos cuenta. ¿Vais a deshacer cada gragea antes de probarla, o probarla con la punta de la lengua por miedo de tragar un remedio? Cuidado: os pasáis de listos, y ya no tratáis de saborear una perfecta golosina, sino de evitar que os purgen. No me digáis que sólo os interesa la envoltura y el goce del paladar. Os preparáis mal para el goce. La aprensión os reseca las papilas; la desconfianza os pone las mucosas como papel de lija. Es que sabéis recordar que tenéis también estómago, al cual querríais preservar de remedios, aunque sean saludables. Si os pretendéis golosos, sedlo plenamente. No os preocupéis de las virtudes de las drogas; contentaos con apreciar su sabor.

Conozco también aficionados al arte que se ponen tiesos en cuanto sospechan en una obra el menor intento de moralizar. La encuentran en seguida odiosa. Nos asombraría que así no fuese, ya que han empezado por prohibirse a sí mismos el apreciarla. Como el erizo, se encogen formando una bola, toda puntas por fuera. ¿Es el amor al arte lo que los pone así? De ningún modo; no los inclinaria a una actitud defensiva, sino acogedora. Les haría la boca agua ante el festín que acaso les espera. Pero temen que se les sermonee. Por eso lo rechazan. Si fueran en verdad lo que dicen, del sermón retendrían sólo el estilo y no se sentirían molestos por la lección moral.

Los hay que escogen. Los hemos visto poner en guardia a las Letras sólo contra los buenos sentimientos. Si fuésemos a escucharlos, con esos sentimientos es con lo que se hace la mala literatura. Pero parecen ante todo confundir moralidad y conformismo. Moral no es docilidad. Hasta se diría que la

una empieza donde la otra acaba: en el debate deliberado del bien y mal, para el que hace falta firmeza e inventiva. ¿Por qué dar tanta ventaja a los malos sentimientos? Es sugerir que con ellos se hace infaliblemente buena literatura, y mala con los buenos. No hay tal cosa, claro está. Es el talento lo que importa. Pero será fácil adivinar, quizá, de dónde proviene la paradoja. Podemos imaginar que los malos sentimientos exigen más energía, audacia e ingenio; en suma, cualidades más raras y más preciosas que los buenos, en los que sólo se ve hipocresía, tontería y cobardía. De este modo, opina uno como moralista, y no elude la actitud misma que condena. No es indiferente, sino rebelde. En realidad, se indigna de ver a su alrededor escarnecida toda rectitud, y glorificada la indelicadeza. Preocupación de hombre, y aun de ciudadano; no de artista. Sin duda, lo común es que la rectitud avergüence y que la "viveza" inspire jactancia. Nada hay, pues, más vulgar que los malos sentimientos. Sacan provecho hasta de la moda. A tal punto que se advierte mal qué originalidad podrá lograrse pintándolos o recomendándolos, si es que se persigue ese mérito, tan secundario en las letras como en cualquier otro arte. Considerar la época. Decid dónde está el valor de la rebeldía cuando todo anda por los suelos. Deseáis provocar saludables escándalos. Pero todo es escandaloso. Los edificios carcomidos se han derrumbado. Moralmente vivimos en medio de escombros. ¿Van a hacernos creer que hay todavía mérito, coraje en la inmoralidad? Estáis en buenos términos con el mundo, despojáis cadáveres con el asentimiento público, y queréis pasar por héroes y hacer de vuestro cinismo una virtud suplementaria de vuestro arte. Más se os tendrá por ingenuos que por perversos.

Quizá no haya elección. Aquí la preferencia del creador apenas cuenta; quien decide es el siglo. No hay que hacer de la calamidad virtud. Porque ciertamente es calamidad para el artista vivir en una época en que los muros se agrietan y se tambalean.

No puedo imaginar, en efecto, que haya un estilo de la destrucción. Si algún furor iconoclasta os empuja a desenmascarar a los farsantes, hacéis obra piadosa, pero no obra de arte; quiero decir, obra de gran arte.

Para lograrlo, es indispensable edificar, en las Letras, en la vida, como en arquitectura. El estilo sólo se alcanza construyendo. Hay que encontrar el equilibrio, reducir el peso, sesgar por entre toda clase de leyes imperiosas, en las cuales no necesitamos pensar para demoler. De estas dificultades surge el estilo; no es fantasía, sino disciplina y choque de la voluntad de edificar contra la resistencia de las cosas y de la naturaleza. No puede nacer si no estamos resueltos a vencer tenaces obstáculos. Pero es necesario que los hombres se vean obligados a ello por la historia: si la coyuntura invita a una generación a construir templos y moral, he ahí, al mismo tiempo, la feliz época del arte. Pues todas las facultades concurren, y el artista trabaja con el mismo impulso para satisfacerlas todas, en lugar de contentar a unas a expensas de las otras.

BERNARDO CANAL FEIJÓO:

Me limitaré a traer al caso una vieja opinión, y algunas reflexiones que ella me sugiere. Este problema no es nuevo ni aun en los anales de la inteligencia argentina. Hace un siglo —cuando la letra era toda militante e impulsiva— Sarmiento tuvo ya ocasión de

expedirse, ante una requisitoria de circunstancias: “la moralidad del teatro —dijo entonces— viene de la conciencia de lo bello que forma en el espectador”. La idea podría generalizarse con rigor igual: “La moralidad de la literatura viene de la conciencia de lo bello que despierta en el alma”.

Pienso que esa opinión exime de los infinitos desbastamientos que, para ser tratado de un modo fundamental, me parece que exigiría el tema: a) porque se sobreentiende que una cosa no es inmoral sino por sus efectos; que la exposición de una cosa dada —de cierta índole, por supuesto— pasa a ser moral cuando reúne tales virtudes que suscita en el espectador la conciencia de lo bello; b) porque sugiere que hay épocas en que la idea de lo bello es mucho menos categorial, es decir mucho más impura que en otras, y descuenta así el sobreentendimiento de que el problema deba siempre tener soluciones muy contingentes y relativas.

El espíritu ha podido separar la preocupación de la belleza de la preocupación de la moral sólo en las épocas en que no se tiene ninguna presunción acerca de los fines del arte, o sea de la razón por la cual el hombre se propone lograr formas que despierten en los otros “la conciencia” de lo bello. Entonces es lícito postular que el arte es inútil y por lo tanto indiferente a la moral. Pero cuando el productor de formas capaces de suscitar la conciencia de lo bello tiene la presunción de que con esto va a alcanzar un fin, y que este fin es social, la preocupación estética va presupuesta en la preocupación ética, y viceversa, y nunca llega a saberse si la obra resulta bella precisamente porque satisface la conciencia moral o si es moral porque satisface la conciencia de lo bello.

Pienso que en este preciso momento, lo mismo que hace un siglo, la conciencia de lo bello no se agota en un puro deleite solitario y contemplativo.

Creo que de nuevo, y después de una pausa de más de medio siglo, vuelve a recrudecer —en acceso tal vez más violento que nunca— un sentimiento de la historicidad humana, y de la responsabilidad integral de la conciencia frente al destino social del hombre. Así, hoy día, lo mismo que hace un siglo, dentro de la idea de la conciencia de lo bello se inscribe una secuela de otras conciencias más o menos aislables, como ella, en plano puramente especulativo, pero que en el plano de la expresión humana sólo tienen un carácter integrador: la conciencia de la verdad (o sea la disciplina de la sinceridad, de la honestidad intelectual) y la conciencia del bien (o sea la justicia, la buena fe, la caridad intelectual). Me siento tentado a pensar que ninguna obra podría actualmente salvarse por o en la conciencia de lo bello que despierte en el espectador o en el lector, si no resultara que en esta conciencia de lo bello se ha descubierto al mismo tiempo cierta exigencia de exactitud intrínseca irreductible y el servicio de los deberes éticos relativos a la estructura social.

No es posible dejar de considerar dentro de este problema el de la responsabilidad personal del escritor o del artista, que Sarmiento suponía dentro del nombre de "pudor individual". Es el problema de las buenas o malas intenciones. Sí: con buenas intenciones se puede hacer mala literatura, como se puede hacer todo otro mal. Esas buenas intenciones consisten generalmente al fin en no haber tenido ninguna intención, o en ignorar lo que se tiene entre manos, como en el caso del aprendiz de brujo. Pero no es

ése, a mi juicio, el problema que interesa en el escritor. Lo que interesa es saber si a él le está permitido a algún título poner la buena literatura al servicio de las malas intenciones. Ése es, según lo entiendo yo, el problema capital del escritor, su problema substantivo y vocativo, el único que supone al escritor en la posición a que lo llama su destino. El problema de las intenciones al servicio de la literatura es el problema del sentimiento o la conciencia, del *dónde y cuándo*, del *para quién y para quiénes*, —como decía también Sarmiento— a que está obligado el escritor por gracia electiva específica. La responsabilidad es la medida de ese sentimiento o conciencia, y funciona como algo específicamente inherente al instrumento de que se sirve, a *la letra*, cuyo ejercicio puede juzgar él un atributo vocacional acaso arbitrario y graciable, pero que "los demás" se inclinan a considerar un pedazo constante del Logos mismo. La responsabilidad del escritor es así el compromiso que plantea a su espíritu la exigencia potencial de "los demás", de los infinitos que tienen ojos y no ven, que tienen cabeza y no piensan, y que tienden a ver y pensarlo todo por delegación reverencial en el escritor.

En síntesis, pues, considero que cada época agencia —no normativamente sino prácticamente— su propia solución al problema; pero cualquiera que sea esa solución, implícito o explícito triunfa siempre en ella el dictado que apareja al arte un supuesto moral intrínseco, en el cual coinciden aquella trascendencia que Sarmiento implicaba con el nombre de "la conciencia de lo bello", y esa conciencia o sentimiento de la responsabilidad social del escritor, que yo veo como algo inherente al manejo del arma que los dioses han puesto en su mano.

AUGUSTO J. DURELLI:

No soy, por cierto, un especialista en estas cuestiones. La reunión de Mar del Plata me ha permitido llegar a una opinión que quizás no sea definitiva.

Tal como los veo, los valores éticos y los estéticos están muy a menudo unidos, pero son distintos. Y creo que la clave de la contestación a las preguntas de la encuesta es no juzgar un valor según la escala y los criterios del otro.

Francisco Romero ha insistido en el aspecto que el arte tiene de "colonización de la naturaleza", y Victoria Ocampo ha encontrado un buen ejemplo de ello en la pintura de Figari. Es evidente, sin embargo, que este aspecto rara vez podría encontrarse en la música, cuya naturaleza artística no puede negarse.

Quiere decir, pues, que en la obra de arte hay muchos elementos, y mientras algunos predominan en ciertas manifestaciones del arte, en otras hay elementos que pueden desaparecer por completo. En música, el mejor arte es precisamente aquel que no pretende "crear", ni "recrear", ni "imitar" la naturaleza. Es evidente que eso no puede decirse, por lo menos en forma igualmente absoluta, de la pintura. Tampoco puede aplicarse en bloque a la literatura.

El arte en sí, el arte puro, como la técnica pura (y no es por casualidad que las técnicas se llaman también "artes"), tiene sus propias reglas —no necesariamente determinadas por una academia— para llegar a su fin propio, y por lo tanto no es ni moral ni inmoral, es amoral. Sería absurdo hablar de la moralidad o inmoralidad de una fuga de Bach, o de la poesía de E. Martínez Estrada sobre los *Reyes Magos* que acabo de leer en el "Reader's Digest". También

sería absurdo hablar de la moralidad o inmoralidad de una pintura surrealista (cierto que puede discutirse si eso es, realmente, arte). El que puede ser moral o inmoral es el artista que las ha producido.

Pero puede, en cambio, hablarse de la moralidad del *Horst Wesel Lied* o de *Giovinazza*. Como se puede hablar de la moralidad del *Mythus des XX Jahrhundert* de Rosenberg. Podemos decir que, en cierto sentido, estas obras son inmorales. Y, sin embargo, parece evidente que el *Horst Wesel Lied* es una canción hermosa.

Creo que la explicación está en el hecho de que ya no nos encontramos frente a casos de arte puro, sino frente a complejas manifestaciones del espíritu humano, uno de cuyos aspectos es artístico, mientras que otros aspectos son técnicos, científicos o morales.

Y al pasar desearía hacer notar que las obras de Rosenberg son inmorales a pesar de que proponen una nueva escala de valores. No puede negarse al nazismo ni fuerza ni coherencia. Si decimos que es inmoral, es porque no basta, para ser moral, tener la fuerza suficiente para concebir y aplicar una nueva escala de valores. Como hacía notar Romero, la moral cambia muy poco. Yo diría que su esencia es siempre la misma; lo que cambia es su realización en el espacio y en el tiempo.

Podría decir, pues, que la frase de Wilde, en su sentido estricto, no es correcta. Hay libros inmorales. Pero habría que agregar que en la medida en que son inmorales, dejan de ser obras de arte. *Mein Kampf* es un libro inmoral, podría estar bien escrito en cuanto al fin que persigue de inflamar a un pueblo, pero no es literatura, si damos a la palabra literatura el sentido de arte literario.

Hay libros en los cuales el elemento artístico se encuentra mezclado con elementos científicos, técnicos, éticos o de propaganda. Para juzgar estos libros en relación con la moral, entiendo que hay que discriminar sus elementos. Su elemento artístico debe ser juzgado según normas estéticas; su elemento doctrinario, según los criterios éticos o filosóficos que afecte.

La confusión reside en que estando, muy a menudo, íntimamente mezcladas las dos clases de valores, es difícil dar separadamente juicios sobre el aspecto ético y sobre el estético. Cuando escuchamos una fuga de Bach, o leemos un soneto de Hérédia, es muy fácil juzgar únicamente desde el punto de vista estético, pues el valor estético se encuentra allí en estado puro. Cuando se emite opinión sobre novelas, o sobre música que lleva en sí valores extra-musicales, como el *Horst Wesel Lied*, se juzga el todo, y según el punto de vista en que nos coloquemos el juicio será favorable o desfavorable. Cuando escucho el *Horst Wesel Lied* debo realizar un gran esfuerzo para descubrir los valores musicales, pues el conjunto de los valores éticos y estéticos repugna esencialmente a todo mi ser —conjunto, a su vez, de valores religiosos, éticos, estéticos, físicos e intelectuales—. Pero me parece que hay que hacer el esfuerzo.

Cuando dos valores están íntimamente mezclados es inevitable que el uno influya en el otro. Una buena intención mal expresada perjudica la realización de la buena intención, y una mala intención cubierta de belleza no puede dejar de ganar algo con la belleza que la viste.

La observación que hizo Callois de que una obra de arte escrita con intención inmoral puede provocar en el lector, por reacción, un efecto moralizador, me parece que

confirma la tesis de que no es la obra de arte lo que es moral o inmoral, sino el artista que la produce y el lector o espectador que la recibe. Y si la obra tiene algo de inmoral es porque hay en ella elementos que no son artísticos.

Creo, pues, que Chéjov tiene razón cuando dice que el arte consiste en describir exactamente a los ladrones de caballos. Pero no tiene razón si la segunda parte de la frase se toma en sentido exclusivo. El agregar que está mal robar caballos ni quita ni agrega a la obra de arte.

Entiendo que la frase de Gide es verdadera porque comprueba un hecho. Con buenos sentimientos se puede hacer mala literatura. No lo es, en cambio, si se interpretara como una afirmación de la necesidad de los malos sentimientos —o de la ausencia de buenos sentimientos— para hacer buena literatura.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA:

1) Llevado a su última conclusión este principio se reduciría a la imposibilidad de expresar por escrito ideas morales o inmorales, o, con más brevedad, a negar lisa y llanamente la existencia de toda moral. Lo señalo, no con alarma, sino con lógica, únicamente. De no existir moral, claro está que no existirían libros morales o inmorales, pero la frase quedaría reducida a una redundancia absurda por lo obvia. Si existe una moral cuyos principios puedan expresarse por escrito y atacarse también por escrito, creo que los libros pueden agruparse en cuatro clases:

- a) Libros morales bien escritos.
- b) Libros morales mal escritos.
- c) Libros inmorales bien escritos.
- d) Libros inmorales mal escritos.

Creo que Wilde quiso decir que, literariamente, sólo deben interesarnos los libros del primer y tercer grupo. Desde ese punto de vista, de completo acuerdo.

2) Hace bien; pero no hay que olvidar que ni los cuatreros por sí solos bastan para justificar la literatura, ni la literatura debe servir para justificar a los cuatreros. Además, el arte no debe consistir en "describir exactamente", sino "apasionadamente", con un sentido en profundidad por completo ajeno a toda exactitud objetiva. Así como la Ética no tiene por qué preocuparse de las reglas necesarias para hacer un buen soneto o una novela, el arte no tiene por qué averiguar si está bien o mal robar caballos.

3) Pasaré por alto la aparente identificación entre "buenos sentimientos" y "moral", que se deriva de la concatenación de las preguntas, y procuraré ceñirme a lo indagado:

Con buenos sentimientos se hace mala literatura, y aun pésima; pero nada impide que con buenos sentimientos se haga buena literatura, maravillosa poesía: ahí están los Evangelios para probarlo.

Pero sucede que aquellos que manejan "buenos sentimientos" suelen suponerles un poder expresivo considerable, capaz de reemplazar la capacidad literaria que a ellos, los manejadores, les falta.

También con malos sentimientos suele hacerse mala, pésima literatura, en este caso porque se piensa que el interés malsano que despiertan puede suplir las deficiencias de forma literaria.

4) Ya queda dicho que con buenos sentimientos puede hacerse buena literatura, acaso no "porque la belleza pueda surgir de su moralidad", sino por el hecho mucho más sen-

cillo de que nada impide ser rubio y tartamudo simultáneamente, sin que entre ambas cualidades medie la menor relación directa ni indirecta. El arte no tiene nada que ver con el Código Rural, ni con ningún otro código que no sea el propio. El arte me parece que no puede consistir en "agregar" nada que no sea rigurosamente artístico. Que fuera de su cometido artístico una obra de arte pueda ser, "además", otra cosa: por ejemplo una expresión de moralidad, claro que sí, como el rubio puede ser, "además", tartamudo, sin que se le aclare u oscurezca el pelo por su defecto. Un libro de versos es, "además", un peso, una estructura física, un arma arrojada, un objeto de comercio, un estorbo, sin que ninguna de esas cualidades mejoren ni empeoren para nada sus versos.

Y ahora una confesión personal e ingenua: creo que lo mejor que puede hacer el arte es olvidar que existe la moral, o en todo caso mirarla como un hecho dado del cual tal vez pueda derivarse un contenido expresivo, artístico. La inmoralidad manifiesta de muchas obras, cuando no se trata de una nueva forma de moral que choca con la nuestra, suele tener un aire de travesura de niño terrible, que aunque no reste directamente valor literario, desvía la atención del lector, la cual, por el contrario, debe ser concentrada. Declaro que un libro rico en expresiones escatológicas, o en descripciones depravadas, me produce una repugnancia de orden físico, no ya moral, que desde luego no redundaría en favor del goce artístico que el mismo debe depararme.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA:

La esencia de estas cuestiones es el antiquísimo problema de las relaciones entre el

arte y la ética. Concibo la respuesta en imagen platónica: Belleza, Bien, Verdad, son Ideas que emanan de una sola y eterna fuente; no hay oposición entre ellas.

¿Y los choques —históricos— entre la obra de arte y la moral de la sociedad en que aparece? El choque ocurre siempre entre la libertad de la creación artística y reglas artificiales de conducta social, destinadas a caducar tarde o temprano. El artista, en tales casos, prescinde de la moralina de sus contemporáneos (Baudelaire, Flaubert, Joyce), o bien sirve a una ética superior, y el tiempo le da la razón (Tolstoy, Ibsen).

¿Es posible hacer gran arte con principios inmorales? No. Ni siquiera con principios de moral mediocre. Puede el artista no discutir la moral convencional de su tiempo (Lope de Vega). Puede discutirla sólo ocasionalmente (Shakespeare: ejemplo, el diálogo de Romeo con el boticario.) O puede contradecirla abierta y sistemáticamente (Shaw). Pero no puede fundar en ella nada alto. Sirve Kipling como terrible ejemplo del fracaso de quien da carne, en su obra, a la moral falsa: en *Kim* pudo haber hecho obra grande con aquel niño que recorre las multitudinarias rutas de la India fascinado por el viejo sacerdote, pero la destrozó echándole encima el fardo del Intelligence Service. Consecuencia: fracaso ético; fracaso estético.

¿Y el arte por el arte? Sí, es una forma de la libertad de la creación. Pero es cosa de muchachos inexpertos o de hombres mutilados el pretender que sólo se puede hacer gran arte cuando se prescinde de todo interés en la religión, en la ética, en la política y en la ciencia. El gran escritor hace gran arte con eso también (los trágicos griegos, Platón, Dante). Y con buenos sentimientos se hace buena literatura (la Sonia de Dostoyevs-

ky, la Señá Benina de Galdós, el Nekliúdiv de Tolstoy.)

FRANCISCO ROMERO:

En las tesis propuestas para la discusión están implicadas muy diversas cuestiones.

La autonomía del arte respecto a la moral me parece, en general, firmemente establecida ya. Al parecer, y de acuerdo con esto, las cuestiones propuestas podrían darse por zanjadas de antemano. Pero dista mucho de ser así. La autonomía del arte frente a la moral significa únicamente que el puro valor estético es independiente del valor ético (salvo la relación que indicaré más adelante). Pero en la obra de arte realizada aparecen muchos aspectos que guardan relación con la moral de diversos modos.

Cuando el arte moraliza o inmoraliza de propósito, agrega algo extraestético, se sale de sus casillas. Tal extralimitación es fácilmente visible y denunciabile. Menos patente es otra habitual concomitancia con la ética, la reacción del artista ante su asunto, por lo común inevitable porque el artista es hombre y como tal toma posición de continuo desde el punto de vista ético.

Creo, como Wilde, que no hay libros morales o inmorales, sino buenos o malos libros. Pero esto vale desde el puro punto de vista estético, esto es, a condición de que no haya en el libro sino actitud y sustancia estéticas, sin que el autor alegue ni adjunte su reacción ética. El mero "asunto" no puede ser ni moral ni inmoral. O, mejor dicho, desde el punto de vista del asunto o tema, existe una única relación moral, que dejé en reserva más arriba: lo que podríamos denominar la moralidad interna o inmanente del arte, que asigna valor moral a la realización

estética lograda, cabal, y valor no moral a la realización estética torpe o fallida, de acuerdo con el principio sostenido por la actual teoría de los valores de que la realización de cualquier valor positivo por el sujeto importa un valor ético.

Hay que distinguir entre la reacción ética del autor, moral o inmoral, patente o presunta en su obra, y algo parecido, pero en realidad bien diferente, porque puede favorecer o perjudicar la producción artística, pero desde fuera y permaneciendo ajeno a la obra realizada. La postura ética de un hombre, su capacidad de amor y de odio, de imaginación y desprecio, intervienen sin duda en la captación o imaginación de su tema estético. Nadie pretenderá, creo yo, que sea una mera intención estética la que lleva a Dante a elegir muchos personajes y a componer las correspondientes escenas del *Purgatorio* y del *Infierno*. La pasión ética o política de Sarmiento le puso ante los ojos la materia que elaboró en el *Facundo* con un destaque y evidencia que le permitieron realizar una obra de arte. Tales actitudes emocionales de índole ética, si paran en lo dicho y no se agregan a lo realizado en términos de simpatía o antipatía, alabanza o vituperio, etc., quedan fuera de la obra de arte sin contaminarla, y sólo la sirven en un sentido previo e instrumental: ayudan o entorpecen la captación y elaboración estéticas. Esto es, más o menos, lo de Scheler: el amor no es ciego, sino vidente o ultravidente. El calor cordial desentraña lo que probablemente —aún en el orden del valor estético— queda invisible para una mirada indiferente y fría. Y acaso ocurra lo mismo —aunque mirando hacia otro lado— para el odio: descubre rasgos que el amor y la indiferencia pasan por alto, pero por otro costado, por el costado negativo y sombrío.

Chéjov tiene razón si, como artista, se ha decidido por los cuatreros, y aun que sienta una gran simpatía por ellos. Pero si hay alegato o siquiera un leve matiz de aprobación, ya eso es extraestético e inmoral... en los casos en que el robar caballos lo sea.

La afirmación de Gide me parece insostenible. Con los buenos sentimientos puede hacerse buena y mala literatura. Creo que en *La porte étroite* hay buenos sentimientos y buena literatura. Dickens ha hecho buena y mala literatura con buenos sentimientos, y con los mismos hay cosas magníficas en Tolstoy y Dostoievsky.

Pero hay mucho que hablar sobre los buenos sentimientos. La llamada bondad no es muchas veces sino indiferencia comodona, cordialidad superficial, novelaría que se preocupa por los niños desvalidos del Senegal y se despreocupa de lo que pasa al lado. El Alceste de Molière —figura que se le escapó de entre las manos a su autor y se agrandó por su cuenta— dice algunas cosas interesantes sobre esto: como cuando dice a Philinte: "L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait." Lo que le indigna es la falsa bondad que sólo aspira a quedar bien con todos. La bondad auténtica es otra, la activa, la militante, la que a su tiempo se enoja, la que a veces busca el bien del otro contra sus deseos. Hay, pues, que distinguir entre bondad y bondad. La seudobondad mansa y apática es poco interesante, pero la otra lo es en alto grado. Comparemos ahora la pequeña bondad con la pequeña maldad. En realidad ésta le gana en interés, porque siempre muestra algo de travesura, de atrevimiento, de movilidad e inquietud. Requiere cierto esfuerzo y alguna originalidad, ofende y se defiende; no se deja estar, como la bondad cómoda y trivial. Por lo que toca a la bondad verdadera y grande, creo que es

tema estético tan interesante por lo menos como la gran maldad. Pero ciertamente parece que la maldad nos interesa más: es porque suscita un interés no estético, y esto me lleva a plantear otra cuestión, la del interés.

Belleza, validez estética, suponen un interés peculiar, el estético; pero en la obra de arte hay habitualmente otros motivos que suscitan otros tipos de interés. Y lo que hace denominar "interesante" a un libro suele ser, no su interés estético, sino la suma de los intereses que despierta. Sin discutir si, desde el respecto estético, el *Paraíso* dantesco vale más o menos que el *Infierno* y el *Purgatorio*, debe admitirse que la textura dramática de los dos últimos interesa más que la celeste bienaventuranza del primero: tienen algo del auto de fe, y un auto de fe puede ser y es sin duda terrible y repugnante, pero nadie negará que sea interesante. Una ejecución capital reviste mayor interés que un reparto de premios a la virtud. Una novela policial es más interesante que *La Iliada*. El interés funciona por su cuenta, y sus motivos son muchos, unos limpios y otros impuros. Muchos motivos de interés de índole extraestética pueden darse en la obra de arte, aun en la excelente y genial, y su atractivo puede confundirse con el estético, ya que lo acompaña y hasta se funde inextricablemente con él en muchos casos. Habría que hacer un inventario de los posibles motivos de interés: interés por lo desacomunado y exótico, por lo tremendo, por lo peligroso, por lo misterioso, por lo que de ordinario se calla y alguien se arroja a decir, por lo que nos concierne de cerca de algún modo, por lo que nos es ya familiar desde otro punto de vista, etc., etc.

Aunque la observación parezca superflua, en una discusión como la presente conviene

mantener el rigor de los términos. Ya me he referido a una diferencia importante, sin la cual la controversia abundaría en confusiones: la distinción entre el puro momento estético, donde sólo aparece el valor correspondiente, y la obra de arte, y en particular la literaria, que es la que nos proporciona aquí los puntos de arranque, organismo complejo donde suele haber algo o mucho más que materia estética, proporcionando con ello la ocasión para que sea lícita la confrontación con la moral. En el mismo sentido habrá que distinguir entre lo verdaderamente ético y lo que por tal se toma habitualmente sin mayor razón: lo establecido y usual, lo legal, etc. Muchas censuras a la obra de arte desde el punto de vista de la moral se apoyan en principios o convenciones, legítimos sin duda desde ciertos puntos de vista, pero ajenos al estricto valor ético.

Adviértase, de paso, que la inmoralidad tiene muchas veces posibilidades para el interés por un motivo secundario: que tiene grandes perspectivas de diversidad. Si, por ejemplo, soy veraz, en cada caso no puedo decir sino una cosa sola, la verdad, que puede carecer de interés a fuerza de sabida por todos. Si soy un gran mentiroso, en el mismo caso puedo decir innumerables cosas distintas, y nadie es capaz de prever por dónde voy a salir. La verdad es una y el error y la mentira son múltiples. Igual ocurre más o menos con el bien o el mal que se puede hacer a otro. Los modos de favorecer (salvo casos de genialidad ética, de santidad) son limitados y rutinarios, están prescritos por las circunstancias; en cambio para el mal hay una gran libertad. Hay un modo de no robar e infinitos modos de robar. A mi amigo dormido, en el instante en que lo contemplo, no le puedo hacer ningún bien, salvo espantarlo las moscas y taparlo si creo

que sentirá frío; pero está en mi mano infligirle diversos males, desde impedirle artificioosamente el reposo hasta herirlo de mil modos y en distintas partes de su cuerpo, degollarlo, quemarlo. De dos personas igualmente ingeniosas, la una buena y veraz y la otra mentirosa y maligna, es seguro que la segunda parecerá mucho más ingeniosa, porque ejercerá su ingenio sin las muchas limitaciones que voluntariamente se impone la primera. De todo esto proviene que la inmoralidad grande y pequeña proporcione abundante materia a ciertas ramas de la literatura, en especial a la narrativa.

LUIS EMILIO SOTO:

1) ¿Por qué —paradoja aparte— el juicio moral sobre una obra de imaginación va a ser incompatible con el juicio específicamente literario? El destino del propio Oscar Wilde se ha encargado de replicarle. A las afirmaciones puestas al frente de *Dorian Gray*, una de las cuales encabeza la presente encuesta; al aplomo del desaprensivo teórico, a su exclusivismo estetizante, responde la grandeza patética del *De Profundis*. El dolor decantado —desgarramiento moral, al fin— ¿le impide acaso ser un libro “bien escrito”, magníficamente escrito? Se dirá que Wilde, al concebirlo en la cárcel, no se propuso cumplir precepto alguno ni ajustarse a ninguna exigencia extra-estética; lo cierto es que *De Profundis* revela una atormentada conciencia moral.

Creo que el valor moral en literatura es un atributo de la obra acabada, no un requisito a que debe acomodarse a priori la voluntad creadora. Que afirme la vida o el renunciamiento, que suscite felicidad o angustia, son valores que se dan por añadidura *sub specie*

pulchri. Su presencia jerarquiza el mérito de las creaciones universales. Lo importante es que los valores morales concurren efusivamente en la obra, sujetos a la elaboración que define la calidad literaria. Depende luego de la sensibilidad del lector que los perciba o no. El triple género del sentido espiritual de la Biblia (o de los poemas védicos accesibles en grado diferente, según la aptitud de captación) puede aplicarse por extensión a la literatura. Todos los recursos de que dispone el escritor serán insuficientes si el que lee sólo aprehende lo literal y aún las virtudes formales. La alusión mística, el simbolismo de las figuras, la trascendencia de las alegorías están presentes en las Escrituras, aun cuando nuestra vista resbale sobre ellas.

Otro tanto podría decirse de los propios poemas y cuentos parabólicos de Oscar Wilde, quien, por otra parte, gustaba de hablar en apólogos. Su poema “La estatua del placer que sólo dura un instante” demuestra hasta dónde sabía apurar la plenitud de la expresión. También en literatura lo que abunda no daña, claro está, siempre que la sobreabundancia sea de dones del espíritu.

2) El arte narrativo de Chéjov logra por entero su propósito describiendo los personajes y la acción, sin necesidad de formular en la letra cursiva del concepto lo que está involucrado. Ya es cosa inapelablemente juzgada la pseudo-literatura que pretende ser edificante a costa de la intención estética. Mostrar y no demostrar, es una consigna irrenunciable del novelista contemporáneo. Gracias al descarnado objetivismo de Chéjov, que es la razón suficiente de su arte, éste ha podido llegar intacto hasta nosotros y hacer que admiremos cuanto consigue expresar con medios tan sobrios. Sin el recurso de los derrames cardíacos y de las moralejas —cuer-

pos extraños en el relato— Chéjov nos transmite su fuerte sentido de la piedad y la ternura. El autor de *La sala número seis* quería ser —y así lo declaraba— sobre todo artista y, por lo mismo que lo era en grado eminente, no necesitaba más que “describir a los ladrones de caballos”: poner de relieve la fuerza ejemplarizadora le resultaba tan redundante como colocar una leyenda explicativa a una tela.

Roger Caillois alude a la citada fórmula de Chéjov y destaca sus alcances morales al estudiar con notable agudeza cómo lo novelesco, a medida que se desarrolla, aumenta su poder disolvente y anti-social. Pero Chéjov no conjuraría tales efectos agregando a sus cuentos advertencias moralizadoras y, en cambio, ese estrambote adulteraría su arte.

3) Es cierto, con buenos sentimientos suele hacerse pésima literatura. Y con buenas ideas y con buena voluntad también. La desconfianza hacia las empresas de pavimentación que prometen una clase de cemento y luego colocan otra, viene de lejos si hemos de creer que el Infierno está empedrado con buenas intenciones.

Conviene tener presente que Gide, en su ensayo sobre Dostoiesky, formula dos axiomas vinculados entre sí: “con buenos sentimientos se hace mala literatura” y “no hay obra de arte sin colaboración del demonio”. Las fuerzas demoníacas juegan para él el papel de un traspunte que se mueve detrás de la vida inconsciente: se burla disfrazando el verdadero móvil de los impulsos sentimentales y abandonando la inteligencia al vaivén de las tentaciones.

Falta saber ahora ¿cuáles son los buenos sentimientos? ¿Los que optan a los premios a la virtud y son consagrados por la moral vigente? ¿Aquellos que disimulan prejuicios

en la conducta y costumbres burguesas? Todo eso tiene un nivel inferior en la misma realidad cotidiana. Mientras tanto, la literatura de imaginación no es un duplicado de la vida real, sino una región independiente de la realidad, un mundo que se basta a sí mismo como producto de la fantasía creadora. Por contraste, tales sentimientos pueden servir de estímulo a las invenciones literarias así como nada impide que éstas reabren sobre la esfera de los intereses prácticos.

Para el artista lo bueno técnicamente es la exploración de los sentimientos y de su pugna entre sí, el antagonismo entre la razón y los deseos, entre los impulsos últimos de lo infrahumano y las estrategias que en nombre de lo humano y del “deber”, mantienen la conciencia moral en una tensión permanente. El imperialismo que ejerce la moral sobre la psicología es el que determina la categoría de los “buenos sentimientos”. No hace falta insistir aquí sobre el fenómeno, hartamente analizado, de vivir, de verse vivir y, finalmente, de apreciar el valor ético del acto que sintetiza aquellas dos etapas del proceso. Ni hace falta tampoco repetir los diversos tipos de moral: de amor, de justicia, de abnegación, de sufrimiento, de lucha, de riesgo, de dominio, de afirmación individualista, en fin, de subordinación a los reclamos de la comunidad.

Toda novela plantea problemas morales, sin excluir las ficciones que alardean de ser *inmoralistas*. Cada una de ellas exalta como bueno un sentimiento no simple, sino complejo: sea de libertad, de independencia de cualquier compromiso externo o interno, de aidez de acto puro. Siempre, bien entendido, que el poeta o novelista no exterioriza vivencias puesto que traduce su personalidad en la medida que expresa valores.

Profundizar el conocimiento del hombre en el mundo hasta los reductos más escondidos,

sin excluir sus proyecciones en el plano de lo irreal: he ahí la finalidad que justifica en la literatura moderna el *buen sentimiento*. Podrá no parecerlo si se lo mira desde el ángulo de nuestra moral utilitaria y egoísta; pero se adelanta a un mundo donde han de ser distintas las relaciones del hombre consigo mismo y con su prójimo. Digamos que para el artista todos los sentimientos son válidos, incluso los buenos.

Revistas

LATITUD, número 1, Buenos Aires.

Publicación mensual de arte, letras y actualidades. De concepción periodística, trae ocho secciones, cada una dirigida separadamente. En la sección Actualidad, a cargo de Jorge Thénon, leemos: "Diremos tanto mejor lo nuestro cuanto más grande y profunda sea nuestra solidaridad con las colectividades libres del mundo, pues sólo los pueblos libres engendran una ciencia vigorosa, un arte digno de las mejores tradiciones de su cultura."

Enrique Amorím, en la sección Letras, inicia una encuesta entre los escritores: 1) ¿Por qué escribe usted? 2) ¿Cuál es su mayor ambición literaria, y 3) ¿Qué prepara para el futuro? Eduardo Mallea responde: "¡Cuánto tiempo hace que no me doy el gusto de escribir un libro a mi gusto! Estoy escribiendo, por mi parte, sobre lo que creo que no puede pasar sin ser recogido, aunque no sea más que para acusar el tema y dejarlo fuera del limbo, fuera de la región de lo inexpresado." La respuesta de Jorge Luis Borges es bastante patética: "Porque no puedo no escribir, sin ese peculiar sentimiento de desventura que engendran la cobardía y la deslealtad. Me creo mejor razonador, mejor inventor, que otros escritores; sé que casi todos escriben mejor que yo, que a casi todos los asiste una espontánea y negligente facilidad que me está vedada y que no lograré ni por la meditación ni por el trabajo ni por la indiferencia ni por el magnífico azar. Escribo, sin embargo, porque para mí no hay otro destino."

Antonio Berni transcribe en su sección una carta de Diego Rivera, a propósito de unos juicios de José Bergamín sobre pintura mexicana: "Cuando el funcionamiento glandular de una persona es irregular, especialmente por lo que concierne a la producción de hormonas y adrenalina, el individuo se vuelve no emocional sino neutro, y en consecuencia puramente intelectual; en este caso no puede ser sensible a una pintura profundamente sensual y emotiva por su propia plástica."

En la sección Teatro, María Rosa Oliver presenta una síntesis de *Cavalcade of the*

American Negro, de gran interés; Luis Falcini hace una revaloración del Sarmiento de Rodin y Leopoldo Hurtado escribe sobre *Música y Tradición*.

La presentación de esta revista es moderna y parece aspirar a una posición intermedia entre las revistas comunes y las literarias, lo que no es mala idea.

CONTRAPUNTO, números 1 y 2, Buenos Aires.

Revista publicada por un grupo de escritores jóvenes: "Del contrapunto de la novela huxleiana no nos interesa su final actitud de prescindencia por una verdad común. Del contrapunto en la payada no nos interesa la desengañada postura de los contrincantes que emparejan un diálogo sin vencidos ni triunfadores."

El segundo número, menos contrapuntístico, dió una definición clara en favor de la democracia, lo que provocó el éxodo de algunos de sus redactores.

Contrapunto es una revista densa, con excelentes colaboraciones y digno nivel literario. Su presentación, mejorada en el segundo número, es también elogiosa.

HORIZON, enero de 1945, Londres.

Dylan Thomas publica un poema en forma de rombo doble, lo que parece una estructura geométrica poco confortable para los afanes poéticos. Es cierto que, como dice Valéry, la libertad del artista reside en la férrea sujeción a normas que lo traben; pero suponemos que no hay que exagerar hasta el punto de hacer poemas que, al mismo tiempo que cumplen exigencias de rima y ritmo, adopten forma de jarrón, automóvil o caballo.

Ian W. Alexander publica un buen ensayo crítico sobre Anatole France, a propósito del centenario. En los veinte años que han seguido a su muerte, la reputación de France ha sufrido un eclipse perfectamente explicable: por un lado, en los últimos años de su vida se exageró en forma casi ilimitada su valor como escritor y pensador, no tanto en Francia como en otros países de Europa: se lo convirtió en el *Maestro*, en el objeto de un culto; en segundo término, su actividad política en el affaire Dreyfus, en el socialismo y en el antimilitarismo y anticlericalismo lo hizo el centro de la controversia política, odiado por la derecha y venerado por la izquierda; finalmente, su condición de heredero de Renan, su diletantismo y escepticismo produjeron el conflicto con el renacimiento religioso e idealista. Desde el día en que Victor Giraud, en *Les Maîtres de l'heure* lo describió como "el más seductor y el más peligroso profesor de anarquía que hayamos tenido después de Renan", su filosofía y su tipo de mentalidad estuvieron en contradicción con las principales corrientes del pensamiento y de la literatura francesa contemporáneos.

Un notable artículo de Bertrand Russell sobre el nacionalismo norteamericano. Desde acá no tenemos una visión cabal de las cosas que separan a los pueblos de Estados Unidos e Inglaterra; este ensayo revela hasta qué punto hay odio latente entre ellos y hasta qué punto es ése un peligro para el futuro del mundo. Algunos párrafos: "La actitud de sospecha hacia Inglaterra suele ser llevada a extremos inconcebibles. En una cena, una señora de mediana edad, y aparentemente considerada como sana, me aseguró que los aero-

planos que atacaron Pearl Harbour eran británicos y que sus pilotos se habían oscurecido la piel y pintado cejas oblicuas; esto lo sabía de una persona de Washington, cuyo nombre no podía divulgar... Leyendo el *Chicago Tribune*, es apenas posible descubrir que el enemigo es Alemania y no Inglaterra... A menudo he oído a norteamericanos expresar el deseo, mientras les centelleaban los ojos, de poder combatir a los ingleses en vez de a los relativamente inofensivos nazis... Se supone que existe algo llamado *The American Way of Life*, tan excelente que debe ser impuesto al resto del mundo. (A propósito de esto que dice Russell: hace algunos años, un amigo mío de California me comunicaba su asombro, aquí en Buenos Aires, de no encontrar *Coca-Cola*; su franca cara de horror revelaba hasta qué punto nos consideraba dejados de la mano de Dios; le hice reflexionar, con humildad, que si bien no teníamos *Coca Cola* teníamos *Naranja Crush* y otros sustitutos; pero mi amigo permaneció inflexible. Hay que reconocer que después hemos sido invadidos por la *Coca-Cola*, hecho que creo tiene alguna importancia)... Editoriales en los diarios norteamericanos aseguran al lector que el joven norteamericano, en contraste con el europeo, es sexualmente virtuoso y odia la violencia. Un llamado a la estadística de violaciones y homicidios es inútil. La mujer de un profesor de Chicago me aseguró que parecía haber más asesinatos en Chicago que en Londres a causa de la ineficiencia de la policía inglesa. Y si los conflictos del trabajo son peores en los Estados Unidos que en Inglaterra, es porque los empleados ingleses carecen de espíritu y son cobardes... El efecto educacional de la *democracia*, tal como la comprenden en Estados Unidos, es curioso. Cada contribuyente se cree con derecho a hacer objeciones si se enseña algo que él personalmente desaprueba. Si en una Universidad del Estado, un profesor de Biología se aventura a expresar su creencia en la evolución, o un profesor de Historia Antigua duda sobre la completa historicidad del Pentateuco, o un profesor de Astronomía menciona la oposición de la Inquisición a Galileo, el Presidente de la Universidad es inundado con indignadas cartas de chacareros ignorantes o irlandeses fanáticos, en que se le comunica que no es posible gastar dinero, duramente adquirido, en tales pestíferas falsedades. Si el presidente de la universidad se obstina, intervienen el gobernador y la legislatura... *Democracia* es interpretada en el sentido de que la mayoría sabe más sobre cualquier cosa. ¿Descienden los pájaros de los peces? ¿Hay razones para dudar de que Josué detuvo al Sol? ¿Es perfeccionable la doctrina aristotélica del silogismo? El sentimiento que prevalece en los Estados Unidos, excepto entre una minoría elevadamente educada, es que tales cuestiones no deben ser decididas por las gentes que las han estudiado sino por los prejuicios de la mayoría ignorante..."

ERNESTO SÁBATO

Í N D I C E

	Pág.
Un nuevo ídolo: el dinamismo, por <i>Julien Benda</i>	7
Primero la justicia, después la caridad, por <i>André Gide</i>	11
Las despedidas, por <i>J. R. Wilcock</i>	15
Historias con pájaros: el tero, por <i>Enrique Amorím</i>	18
William Hazlitt, por <i>Ricardo Baeza</i>	23
De la ignorancia de los doctos, por <i>William Hazlitt</i>	25

N O T A S

Pierre Drieu La Rochelle, por <i>Victoria Ocampo</i>	38
Recuerdo de Mario Andrade, por <i>María Rosa Oliver</i>	41
LIBROS: "Cartas de T. E. Lawrence", por <i>Eduardo González Lanuza</i>	44
Roberto Paine: "Evangelina del Sur", por <i>Juan G. Ferrera Basso</i>	50
Albert Samain: "Au Jardin de l'Infante", por <i>J. R. Wilcock</i>	54
MÚSICA: Nuevas obras de Igor Stravinsky, por <i>Alberto E. Ginastera</i>	55
TEATRO: El drama póstumo de Federico García Lorca, por <i>Samuel Eichelbaum</i>	59
DEBATES DE SUR: Moral y Literatura	62
REVISTAS, por <i>Ernesto Sábato</i>	84

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

*Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689.
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 037921.
Título de marca N° 159.486.*

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