SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

MAYO DE 1946 AÑO XV

BUENOS AIRES

SUMARIO

BERNARD SHAW
EL HOMBRE ESTÉTICO

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
EN ESTE PRECISO INSTANTE

ALEXANDRE ASTRUC
NOTAS PARA UNA ESTÉTICA DE LA TRAGEDIA

J. R. WILCOCK
A MERCEDES

ENRIQUE AMORIM
LA DORADILLA

ROBERTO BULA PÍRIZ
QUEVEDO, POETA NUNISTA

NOTAS

LIBROS: ☆ Victoria Ocampo: "Testimonios", por *Enrique Anderson Imbert* ☆ *Francesco de Sanctis*: "Las grandes figuras poéticas de la Divina Comedia"; Wilhelm Dilthey: "Poética", por *Francisco Ayala* ☆ Enrique Díez-Canedo: "La poesía francesa. Del romanticismo al superrealismo", por *Guillermo de Torre* ☆ Maurice Naudeau: "Histoire du surréalisme", por *Félix Gattégno* ☆ Robert A. Bradys: "La riqueza tras el poder", por *F. A.* ☆ Itinerario de post-guerra, por *Mika Etchebehere* ☆ MÚSICA ☆ Bela Bartok, por *Alberto E. Ginastera* ☆ El violinista, por *Mario A. Lancellotti.*

EL HOMBRE ESTÉTICO

Almroth Wright, fundador de la teoría estética de la sanidad —su nombre completo es Sir Almroth Wright, K. B. E.— y bacteriólogo, médico y filólogo muy distinguido, dijo al azar en una discusión que siguió a una conferencia mía: "Yo creo que el efecto de la sanidad es estético", e, inaugurando un período en la higiene, se sentó y no volvió a pensar en ello. Pero yo pensé bastante. No pude persuadirle de que había hecho un notable descubrimiento más de lo que Halley pudo persuadir a Newton de que su procedimiento de las fluxiones (el cálculo diferencial) tendría una enorme importancia para los matemáticos. No me quedaba más que robarle el trueno, y no por primera vez. Es útil conocer a un hombre que ha descubierto la piedra filosofal pero ignora el valor del oro.

Hace trescientos sesenta años, más o menos, Shakespear [1] nos previno contra las personas sin música en sus almas. "No confiéis en ellas", dijo enfáticamente, declarándolas únicamente capaces de traiciones, estratagemas y jugarretas. Esa audaz y profundamente científica afirmación sorprende al pronto. Un difunto juez de carácter muy íntegro a quien en un pleito en que yo participaba le pusieron delante la partitura cantable de una ópera, la dejó en el pupitre añadiendo que a él no le decía nada. El Dr. Inge, el más grande de los deanes de San

[1] Shaw escribe siempre Shakespear, sin e final. (*N. del T.*)

Pablo, es tan "amúsico" que el único comentario que ha dejado escrito sobre la música de catedral expresa su duda de que el Todopoderoso disfrute de "perpetuas serenatas". Ha habido hombres de primer orden que no tenían oído o que padecían de daltonismo. Pero sus casos no prueban sino que les disgustaba determinada clase de música. William Morris, uno de los hombres que más entendieron de música en el siglo XIX, detestaba el piano de cola y no quiso tener uno en su casa. Mozart aborrecía la flauta. El mal *jazz*, ejecutado en buenos instrumentos degradados y desfigurados burlonamente con procedimientos mecánicos, hace que los amantes de la música apaguen el aparato de radio. El ruido más enloquecedor que he oído en mi vida procedía de un órgano de primera clase tocado en un cinematógrafo de Cape Town con todos los registros al mismo tiempo. Esos ejemplos no contradicen a Shakespear. El Dr. Inge es extremadamente sensible al Evangelio de San Juan, cuya "versión autorizada" inglesa encanta por su música. A Morris, cuando se estaba muriendo, se le llenaron los ojos de lágrimas al oír una música no aporreada en pianos de cola con su armazón de acero, sino ejecutada como se debía. Yo puedo atestiguar que tenía muy buen oído. A Samuel Butler no le gustaba Beethoven (tampoco a Chopin), pero tenía locura por Händel. Además, el arte no es tan barato que sin una previa educación artística se guste de todas sus formas. Una "completa" instrucción secundaria y superior puede dejarnos en una ignorancia tan bárbara que cuando estalla una guerra se ve a los universitarios agitarse en todas direcciones para cerrar las galerías artísticas y los museos, empezando por el Museo Británico, y utilizarlos como centros militares, almacenes y oficinas. Hasta esos mismos filisteos son, sin embargo, muy sensibles a la poesía de la naturaleza y a los colores y sonidos con la cual está asociada, pues ni siquiera la más desdichada escuela hambrienta de arte puede, aunque no cuelgue cuadros en sus paredes ni permita instrumentos de música, dejar de ver el cielo y las

cosechas que maduran en el campo, ni de oler el aroma de las flores, ni de oír los cantos de los pájaros y los eólicos acordes de los vientos. Tampoco las escuelas que encarcelan durante nueve años a los niños y los sueltan sin saber leer y escribir debidamente, excepto para lo meramente práctico, pueden apartarlos de las bandas de música, los organillos callejeros, los acordeones, y las canciones tarareadas. A las personas insensibles a todas esas impresiones estéticas las calificaría yo, como Shakespear, de peligrosamente defectuosas.

¿Tenía Shakespear razón cuando hizo esa extraordinaria afirmación? ¿Tenía Platón razón cuando, empleando la palabra música en su más amplio sentido estético, sin limitaciones técnicas, consideraba la música como una rama esencial de la instrucción republicana? El aceptarlo hace que la diferencia sea sorprendente. Tomad el caso de John Ruskin, quien se graduó en la Universidad de Oxford y fué en ella profesor de Estética hasta que se retiró cuando la Universidad toleró la vivisección como método investigatorio. ¿Por qué era tan distinto del típico graduado de Oxford y de los profesores de su tiempo? ¿Por qué comprendió a primera vista la pseudo-científica impostura que convenció tan fácilmente a los demás, y la impostura económica que le hizo a Gladstone manifestar que el sistema social de terrateniente, agricultor y peón era la base natural, sólida y eterna de la sociedad, mientras Ruskin la denunciaba con invectivas a cuyo lado las jeremiadas de Karl Marx parecían pálidos reproches de un maestro de escuela dominical? La explicación es que sus padres, en vez de mandarlo a la escuela preparatoria y después a Eton o Harrow, Rugby o Winchester, para librarse de él, lo retuvieron en casa, le hicieron aprender la "versión autorizada" de la Biblia, versículo por versículo, y lo empaparon en las glorias del arte y del paisaje europeo en vez de empaparlo en las tradiciones de los establecimientos de enseñanza.

En este asunto, no hay duda, soy parcial, pues atribuyo mi propia

importancia, sea la que fuere, a que soy mucho más instruído que los productos de los colegios y universidades según cuyas medidas carezco totalmente de instrucción. Con esto quieren decir que aunque empecé con un extenso conocimiento de la música inglesa, alemana e italiana del siglo XVI al siglo XIX, no leyendo libros sobre música sino escuchándola y cantándola; aunque conocía las nueve sinfonías de Beethoven y las tres mejores de Mozart tan bien como *Pop Goes The Weazel;* aunque había contemplado cuadros y reproducciones de cuadros hasta poder reconocer a primera vista la técnica de los grandes pintores, no podía, sin embargo, leer las *Sátiras* de Juvenal en el latín original, pues mi encarcelación de varios años en una escuela donde lo único que se consideraba instructivo era el latín y el griego me había dejado sin poder leer el más convencional epitafio latino más que a medias y sin poder escribir una sola frase ciceroniana. Poseo la traducción que de las *Sátiras* hizo Dryden y me he sumido en ellas lo bastante para saber que es imposible leer más de una o dos páginas de semejante masa de ignorancia, vulgaridad, malos modales y porquerías; y aunque sé, gracias a Gilbert Murray, sobre todo, lo que cualquiera necesita saber del antiguo drama griego, y he aprendido de Lord Derby, Morris, Dryden y Salt todo lo que se puede saber de Homero y de Virgilio, me considero afortunado de que en la segunda década de mi vida me nutrieran mentalmente Miguel Angel y Händel, Beethoven y Mozart, Shakespear y Dickens, y otros parecidos, y no unos fabricantes de versos latinos y unos jugadores de cricket.

Tomad el caso de la historia como parte indispensable de la instrucción de un ciudadano. ¿Habéis reflexionado en la imposibilidad de aprender historia en una colección de hechos escuetos y en el orden en que ocurrieron? Lo mismo podríais intentar conocer Londres por las páginas de una guía telefónica. Yo no estudié historia de Francia en el colegio, sino leyendo las novelas históricas de Dumas padre, y entreteniéndome mucho en su lectura, adquirí una clara noción de lo que

había sido Francia entre los siglos XVI y XVIII, desde Chicot hasta Cagliostro, desde que la nobleza quedó sometida a la monarquía, en tiempos de Richelieu, hasta la Revolución Francesa. Como Marlborough, todo lo que yo sabía de la historia de Inglaterra, desde el rey Juan hasta el suicidio final de la aristocracia feudal y su sojuzgamiento por los capitalistas en Hosworth Field, lo había aprendido en las crónicas teatrales de Shakespear. A la autoridad de esas agradables fuentes añadí las novelas Waverley de Walter Scott, y adquirí tal gusto histórico y tal vinculación con sus personajes y acontecimientos, que prestaron realidad a la filosofía de la historia, incluso cuando yo era ya mayor. Macaulay no me repelió como historiador (a su modo), ni Hegel ni Marx me aburrieron ni desconcertaron. Al fin me hice yo mismo historiador, y escribí una obra titulada *En los dorados días del rey Carlos.* No podría aportar la más leve prueba de que sus incidentes ocurrieron en la realidad, pues estoy completamente convencido de que no ocurrieron; sin embargo, quienquiera que la lea o la vea representar, además de divertirse agradablemente, saldrá conociendo la dinámica del reinado de Carlos, es decir, las fuerzas políticas y personales que actuaron en él, mucho mejor que si pasara diez años excavando datos en el Museo Británico o en el Archivo Central. Y así como la mayoría de nosotros salimos de la escuela resueltos a no volver a abrir un libro de texto y a no pensar siquiera en esos instrumentos de tortura, yo me moriría de hambre si mis libros y mis comedias no incitaran a las personas para quienes escribo a buscar otros y otros hasta que ya no queden más.

El poder escribir como lo hago, sin tener que pensar en el estilo, se debe a que en la niñez me empapé de la Biblia, de *The Pilgrim's Progress* y del *Shakespear Ilustrado* de Cassell. Se me enseñó a reverenciar tanto la Biblia, que un día que me compré un penique de caramelos en una tiendecita de Dublín y el tendero arrancó una hoja de una Biblia vieja para envolverlos me horroricé y casi esperé ver que le cayera

un rayo. Con todo, me llevé los caramelos y los comí, porque, para mi mentalidad de protestante, el tendero, que era católico, había de ir al infierno, Biblia o no Biblia, y de todos modos no era un caballero. Además me gustaban los caramelos. Era yo entonces demasiado niño para llegar a la conclusión, que requería más madurez, de que la razón de que pudiera leer y recordar los relatos de la Biblia y no pudiera leer los libros de texto era que las narraciones de la Biblia fueron traducidas cuando el inglés literario había llegado a la cumbre de su majestuosidad y los traductores creían que estaban anglicanizando las palabras del mismísimo Dios.

El estadista debe, pues, poner cuidado en no dejarse intimidar por la habitual división de la instrucción en religiosa y en laica. La instrucción que queda después de la escuela es la estética. Esas expresiones de instrucción científica e instrucción laica son tonterías no meditadas; la ciencia trasciende de todos los compartimientos; y educación laica quiere decir instruir con una palmeta en vez de con un credo. La división adecuada para el estadista es la de instrucción estética e instrucción técnica, pero, para evitar el convertirse en esclavo de esas dos categorías, quizás le valga más al estadista echar un vistazo a las obras del filósofo italiano Benedetto Croce, que aborrece las clasificaciones.

Para tener acceso a la educación estética, que debe ser voluntaria, es necesario empezar por la instrucción técnica, que debe ser obligatoria. Los libros que me enseñaron a mí me estaban vedados antes de que aprendiera a leer, pues no podía comprar libros sin dinero y sin saber contarlo. En algunas ramas se puede prescindir de aparatos. A uno le pueden educar los cuadros sin conocer las palabras cobalto y gutagamba, y a Wagner se le puede apreciar sin saber la diferencia que hay entre el si bemol y una pezuña de vaca; pero la literatura sólo es accesible mediante el alfabeto y sólo puede adquirirse mediante las tablas de multiplicación y de peniques. Las matemáticas, que son también un

reino encantado, deben empezar por la aritmética y continuar hasta que el estudiante sepa manejar la tabla de logaritmos y otras tablas de operaciones, lo cual no implica necesariamente habilidad para resolver ecuaciones, pero sí al menos un conocimiento de lo que es el álgebra. En el colegio me pusieron a hacer determinadas operaciones algebraicas, pero se me dejó en tal ignorancia de lo que eran que supuse que a + b era taquigrafía de *Eggs and Bacon* [huevos con tocino]. La consecuencia fué que en los siguientes veinte o treinta años rechacé las ecuaciones como unas perfectas tonterías (lo podrían atestiguar Bertrand Russell y el difunto Karl Pearson, eminentes matemáticos) hasta que J. L. Loynes, asombrado de mi ignorancia, me dijo un día que *a* y *b* no significaban huevos con tocino, ni coñac y Biblias. Pero como era hijo de un famoso profesor de Eton y lo habían instruído como tal, no me explicó lo que significaban,; y no lo averigüé por mí mismo hasta que en el curso de mi obra literaria tuve que estudiar seriamente la cosa.

Es evidente que mi instrucción escolar fué un fracaso, y que mi salvación fué la instrucción estética que adquirí fuera de la escuela. Mi excusa para describirla aquí como si fuera asunto de importancia pública está en que es típica de la clase económica a la cual pertenecía yo y que a grandes rasgos puede definirse como la desheredada clase de segundones que dependen de las clases propietarias: los caballeros sin ingresos de caballeros. Quienes la forman no pueden mandar a sus hijos a colegios caros ni a universidades y creen que si los mandan a colegios de proletarios se rebajan en su categoría de caballeros. Tienen, pues, que mandarlos como externos a colegios baratos donde realmente no se les enseña nada pero se les imponen tareas (llamadas lecciones) y después se les interroga para ver si se las han aprendido de memoria so pena de castigo, pero de un castigo que rara vez es lo bastante severo (infligirlo sería demasiada molestia para los verdugos y les repugnaría a todos menos a los sádicos) para que no sigan prefiriendo hacer algo que

les guste y atraiga más. Muchos maestros son torpes y no tienen preparación real para la enseñanza, y las clases son demasiado numerosas. Recuerdo que en una llamada de historia nos sentábamos en filas unos cincuenta chicos por orden alfabético. Cada día se nos fijaba un capítulo de *El Hume de los estudiantes*. El profesor recorría con la vista el capítulo y la lista y nos hacía preguntas sobre los hechos y las fechas que aquél contenía. Como mi apellido empezaba con la S, yo podía calcular, diez líneas más o menos, la pregunta que me iba a tocar. Todavía recuerdo que, en el capítulo de la guerra de independencia de España, la respuesta a la pregunta de siempre era: "La retirada desde Burgos"; y las diez líneas que leía apresuradamente en camino a la clase hasta me permitían soplarle al chico de al lado si no había sido tan estudioso como yo.

Ahora bien, aunque no puedo negar que en esas ocasiones no sólo di a mi enemigo el maestro una excusa para que fingiera creer que yo había exhumado toda la historia de la guerra de independencia de España, sino que además aprendí que había habido una retirada desde Burgos, apenas puedo afirmar que estaba aprendiendo historia, mientras que cuando leía en casa *Quintín Durward*, *Cuento de dos ciudades* o *Los tres mosqueteros* la aprendía muy agradablemente. Y como la asistencia a la escuela me apartaba de los libros durante medio día, debo afirmar que mi instrucción escolar no sólo dejó de enseñarme lo que pretendía enseñar, sino que me impidió instruirme, hasta el punto de que ahora enfurezco cuando pienso en todo lo que pude haber aprendido solo en casa.

Sostengo que el estadista debería poner las bellas artes, como elemento político, a la altura, si no por encima, de la religión, la ciencia, la instrucción y la capacidad de lucha. Sin embargo, ni siquiera tenemos un ministerio de bellas artes; y nuestra heterogénea democracia hace frente a nuestros gobernantes con los votos de un cuerpo electoral al

que se le enseña a considerar las bellas artes como pecaminosas, si es que les enseña algo sobre ellas. La situación se salva únicamente por la imposibilidad de vivir sin arte. Afortunadamente, quienes jamás han visto cuadros, han visto puestas de sol y paisajes como los vieron Turner y Constable. Ni siquiera los fanáticos calvinistas, que procuran eliminar de la vida todo goce, excepto el de hacer dinero, pueden eludir en sus ritos dominicales la música, la oratoria y la literatura; y fanáticos así son una minoría. Las personas para quienes las bellas artes son accesibles sin reproches, si tienen dinero para pagarlas, se entregan a ellas con gran satisfacción. Los pianos de cola son *de rigueur* hasta en salones donde nunca los abren; las madres cantan o pintan acuarelas; las novelas circulan por toda la casa. Hasta en las casas de campo donde las únicas diversiones consisten en matar pájaros, animales y peces —hay una matanza regulada para cada vez— y donde a los niños se les embadurna la cara con la sangre del primer zorro muerto en la primera cacería a que asisten, hay belleza natural y el goce de cabalgar a campo traviesa, más estético que la mayoría de las danzas de aficionados. Ni en la caza está el placer en matar, sino en la artística habilidad de la operación.

Pero aunque sea completamente falso, hasta entre personas que pasan la mayor parte de su vida en escritorios, a la mesa y en la cama —la clase absolutamente filistea— está muy difundida la impresión de que las bellas artes encuentran en sí mismas su satisfacción y que son improductivas, innecesarias, afeminadas, apolíticas, acientíficas y moralmente muy sospechosas. Para la población agrícola las bellas artes no son más que una forma del desenfreno; pues, aunque los campesinos y los jardineros, gracias a la radio, no creen ya, como creían en mi tiempo, que las canciones y las balas sean nefandos secretos a los que les va bien una letra torpe, ni que la habilidad para cantar *Gently, Johnny, My Jingalo,* o *Las semillas del amor* haya que ocultarla como un amor ilícito.

yo creo, sin embargo, que el cambio se sigue considerando en gran parte más bien como una tolerancia de la inmoralidad que como el reconocimiento de la santidad de la música.

La fuente de este equivocado concepto está clara. La apropiación de la tierra por propietarios particulares ha creado un proletario y lo ha obligado a trabajar a cambio de subsistir sórdidamente sin ocio, sin cultura, sin dinero para el bolsillo y sin la clase de trajes con que se puede ir, sin avergonzarse, a las diversiones artísticas y a los museos de pintura. En esa condición, aunque la gente debe tener placeres de alguna clase para que la vida sea soportable, los únicos que conoce y que puede permitirse son las bebidas alcohólicas y el tabaco —los cuales se utilizan para que produzcan la anestesia que ahoga el malestar de la pobreza—, el apostar en las carreras de caballos y de perros para mantener la constante esperanza de obtener dinero sin ganarlo con el trabajo, y, sobre todo, el placer sexual, que se les ha enseñado a ocultar por ser el pecado original. En ese estado de cosas, el asociar la idea del placer a la de emborracharse, jugar y fornicar, y a nada más, produce un reflejo condicionado que hace que el pobre proletario identifique el goce con el vicio y el pecado, y el arte, que es un goce, con la obscenidad y la perversión. La inevitable consecuencia es que el proletario educa a su hijo como adiestra al perro, con el látigo, y castiga al esteticismo como una corrupción, haciendo imposible la educación estética.

El remedio es, claro está, el ocio y el dinero. El soldado que cuando me señalaron y le dijeron que soy abstemio replicó que yo era un embustero, porque ningún hombre que tenga un chelín en el bolsillo puede pasar por delante de una taberna sin entrar a echar un trago, era un producto de la pobreza y del trabajo agobiador, tan inevitablemente como John Ruskin era un producto del ocio y del dinero. Una Ley de Pobres que pone en primer término la comida, la habitación y la ropa, y no se ocupa para nada del ocio y del dinero para el bolsillo, es una

ley socialmente ciega. El francés que dijo que en la vida podía prescindir de las cosas necesarias con tal de tener las superfluas era más sabio que quienes redactaron el estatuto de Isabel o los Gradgrinds de 1832.

Cuando el estadista haya aprendido que la educación liberal es estética y la estética una propaganda de la instrucción, no debe olvidar que el arte es tan poderoso para el mal como para el bien. Nietzsche definió las naciones diciendo que eran conjuntos de pueblos que leían los mismos diarios. Podía haber ido más adelante y definir a los católicos diciendo que son las personas que ven los mismos cuadros y las mismas imágenes. No puedo adivinar lo que hubiera dicho del cinematógrafo, que presenta la acción y las palabras de un drama en todo el mundo habitado y ha hecho de Hollywood una ciudad internacional que difunde estéticamente su doctrina como no la ha difundido ninguna religión establecida y hace que el catolicismo romano, el catolicismo anglicano, el catolicismo griego, el catolicismo musulmán y todos los demás catolicismos sean unas ridículas pequeñeces comparadas con el verdadero catolicismo de las películas.

La ligereza política, que deja esa gigantesca maquinaria de propaganda y sus estupendos beneficios en manos de accidentales pandillas de especuladores norteamericanos, se ve ahora frente a una nueva y peligrosa moral popular de Anarquía Individualista templada por puñetazos en la mandíbula administrados a los jóvenes villanos, armados con pistolas automáticas, por jóvenes bien parecidos y dedicados a la persecución sexual de mujeres jóvenes que se embellecen arrancándose las cejas y sustituyéndolas con otras artificiales mejor dibujadas artísticamente y mejor situadas. Es algo más que una coincidencia que cuando se les concede el voto a gentes que tienen la cabeza llena de tonterías, las antiguas guerras entre tribus y naciones y religiones y dinastías se conviertan repentinamente en guerras mundiales en que los

puñetazos en la mandíbula están representados por estallidos de bombas llenas de tremendos explosivos, y las pistolas automáticas por los tanques Juggernaut.

Todo esto significa que el estadista tiene que vérselas no sólo con los duros hechos del mundo real, de que ni él ni los gobernados por él tienen un conocimiento muy amplio ni muy al día, sino también con un país de hadas creado y alimentado con ficciones de poetas y novelistas, ilustrado y decorado por dibujantes y grabadores, colmado de emoción por pintores y músicos, voceado por oradores y simulado en teatros y cinematógrafos hasta el punto de que sus fantásticos códigos de honor y deshonor, amor y odio, elogios y censuras, patriotismo y traición, virilidad y feminidad y conducta en general, sustituyen a la observación y al raciocinio y hacen de la democracia una fantasía representada por gentes que están en un sueño. Eso es lo que hace posible las locuras que son las guerras mundiales y las crueldades que son los códigos penales. Eso es lo que hace posible que a aventureros militares y políticos se les adore como al Mesías y que millones de hombres se arriesguen a pasar hambre y que los hieran y los maten por intentar que consideren a su país como el Reino de Dios en la Tierra, con un pobre mortal sentado en el trono y a la manera de Cristo en su segunda aparición.

En semejante estado de cosas no se respeta al artista como tal, aunque se le mime y se le concedan privilegios; porque al llamarse artista revela el secreto. Al científico que profesa omnisciencia y al militarista que profesa una irresistible omnipotencia se les toma en serio a pesar de la obvia locura de tales pretensiones; pero al artista a quien se le ve operar o de quien se sabe que opera en ilusiones con su pluma, su pincel y su partitura orquestal no se le entroniza, no se le obedece, ni le siguen las naciones hasta la muerte como a los aventureros que mantienen las ilusiones y las explotan. Comparad las ca-

rreras de Fidias y de Pisistrato o las de Richard Wagner y de Hitler y veréis la diferencia. El artista honrado no pretende que sus ficciones sean hechos, pero puede reivindicar, como yo, que sólo a través de la ficción pueden los hechos ser instructivos o por lo menos inteligibles. Pero eso no es lo mismo que pretender que no son ficciones. Una de las triquiñuelas de la granujería política es operar deliberadamente con las creencias populares que hace nacer; pero también el estadista honrado necesita ese arte, pues a los tontos hay que gobernarlos con arreglo a su tontería y no a una sapiencia que no tienen. Para practicarlo hay que ser, por lo tanto, lo bastante realista para ver a través de las ilusiones románticas y conocer la realidad un poco más que el señor Todo-el-mundo. Por eso son tan raros los Napoleones como los Washington y los Stalin.

La primera vez que me vi en compañía de Anatole France, me preguntó quien era yo, y, enterándole por mí mismo, le contesté: "Yo, como usted, soy un hombre de genio" [1]. La contestación era tan inmodesta según el código francés, que le llevó a replicar: "Ah, bueno; también una prostituta (*courtisane*) tiene derecho a llamarse un mercader de placer". No me sentí ofendido, porque es cierto que todos los artistas se ganan la vida como mercaderes de placer y no como videntes ni filósofos; y la comparación con la *courtisane* no le resultaba nueva al autor de *La profesión de la señora Warren.* Pero ¿por qué no dijo "un confitero tiene derecho a llamarse mercader del placer", lo que también hubiera sido cierto? ¿O un joyero? ¿O un comerciante en los muchos artículos de nuestros comercios, que no son necesarios y sólo tienen un valor estético? Encajarían mejor, porque en realidad la *courtisane* que tiene el suficiente talento para justificarse no emplea

[1] La expresión "man of genius" no significa en inglés mucho más que "hombre de gran talento" en castellano. (*N. del T.*)

la excusa de Anatole France. Su defensa ante Mrs. Grundy [1] es: "La pureza de sus hijas solteras me la deben a mí y a quienes son como yo", y afirma que la satisfacción sexual no es un lujo sino una necesidad que desafía las restrictivas condiciones que le impone Doña Gruñona.

Yo no puedo llegar a reconocer que soy un mero mercader de placer. El placer que brindo con mi arte de dramaturgo lo utilizo para inducir a la gente a comprar mis obras o a que las vea representar y me permita vivir de ellas; pero me doy perfecta cuenta de que los dramaturgos necesitados y superficiales tienen que explotar, únicamente por el dinero que producen, los más viles placeres que brindan la indecencia, la pornografía, la irreverencia, la inmoralidad y la falsedad. Hasta la mejor obra se debe escribir mirando un poco al puchero para poder atraer espectadores, por pocos y selectos que sean. Nuestro dramaturgo más grande, Shakespear, tuvo que practicar su arte "como gustéis" para poder retirarse de hidalgo rural con escudo de armas. Y las personas que nacen con vocación histriónica se ven empujadas a ejercitarla por sí misma aunque la retribución sea menor que la de un peón y entre las penas vayan incluídas la ignominia y el verse fuera de la ley como granujas y vagabundos.

El estadista se encuentra así ante el siguiente problema: "¿Qué hago con estos mercaderes de placer?" Cromwell decidió cerrar los teatros, calificándolos de puertas del infierno, y se negó a tolerar de ninguna manera a los actores y las obras, pero tanto él como sus compañeros de puritanismo amaban la música y cantaban himnos y pronto se vieron tolerando de nuevo el arte de la ópera y las romanzas operísticas, sin prever que algún día se diría que "un tenor de ópera no es un hombre: es una enfermedad". Sus soldados destrozaron estatuas

[1] "La señora Grundy" (Doña Gruñona), personaje que se menciona (sin que aparezca) como representación de la respetabilidad en la comedia *Speed the Plough* (1798) de Thomas Morton. (*N. del T.*)

y quemaron órganos de iglesia, y no hicieron más que apresurar el nacimiento de la orquesta wagneriana. Los musulmanes, obedeciendo al Segundo Mandamiento, encalaron los frescos de Santa Sofía, y pronto se vieron encantados por las mágicas ventanas de la mezquita del Sultán Solimán. Para hacer de sí mismo un emperador presentable tuvo Napoleón que acudir a un actor que le enseñara a serlo. En realidad es imposible suprimir las artes o incapacitar o exterminar a sus agentes, cosas que se han intentado una y otra vez en toda clase de circunstancias, siempre sin resultado. Los estadistas civilizados se ven obligados a reconocer que el hambre de arte es tan inevitable como el hambre de pan. Sería perfectamente lógico argüir que, puesto que el hambre lleva a robar y a matar, habría que suprimir la costumbre de comer, o por lo menos permitirla únicamente en las circunstancias más tristes, como las establecidas en nuestra Ley de Pobres de 1832; pero actualmente los nietos de la escuela manchesteriana deben reconocer que hay que socorrer con víveres a todos, haraganes o laboriosos, honrados o no honrados; y hasta los filisteos más sórdidos están viendo que el hombre a quien se priva de arte tiene que tomar bebidas alcohólicas para que la vida le resulte soportable.

El arte es actualmente, sin embargo, mucho más que un apetito que la humanidad civilizada hereda del primitivo salvajismo y de que se pueda prescindir como de otras herencias. Es ya un instrumento de cultura, un método instructivo, una forma de ciencia, un indispensable anexo de la religión. El dramaturgo, por ejemplo, no es sólo un "depurador de moral mediante el ridículo" ni un "purificador del alma mediante el terror y la compasión" (ésas son las clásicas y reverenciadas definiciones), sino también un biólogo, un filósofo y un profeta. A los escritores en particular se le ha permitido ser filósofos y profetas cuando su inspiración los llevaba más allá del mero comercio del placer. Los autores de la Biblia gozaron de la suprema autoridad científica e histórica

de modo que entre los sacerdotes y los científicos baconianos se abrió un abismo que fué ensanchándose de siglo en siglo hasta que la ciencia y el arte se instalaron en campos hostiles y se lanzaron a la guerra verbal. Fué una guerra civil (hecha muy incivilmente), pues el arte, la ciencia y la religión son realmente idénticos e inseparables en sus fundamentos; y yo, que en la segunda década de mi vida no creía nada de lo que enseñaban los sacerdotes y creía todo lo que enseñaban los profesionales de la ciencia, vi pronto que la ciencia profesional había entrado en el callejón sin salida del Materialismo y del Racionalismo, y que hasta que se los pusiera en el lugar que les corresponde no sería posible ningún adelanto más que saltando sobre sus cadáveres. Yo empecé, como tenían que empezar allá por el ochenta y tantos todos los artistas-escritores serios, escribiendo novelas (mentalmente, el teatro era entonces polvo y cenizas) y llegué a escribir cinco insípidas muestras del género. Las dos primeras las escribí sobre la falsilla de la ciencia de aquel tiempo, y el protagonista de la segunda era un perfecto racionalista que ejercía la profesión de mecánico. Después, viendo que por ese camino no podía ir más adelante, lo abandoné deliberada y conscientemente e hice que el protagonista de la siguiente novela fuera un compositor totalmente irrazonable, como Beethoven. Eso es digno de mención, no como simple incidente shaviano, sino porque lo mismo le iba sucediendo o le iba a suceder al mundo.

El movimiento implicaba, no un abandono de la ciencia, sino una ampliación de ella. Se encontró con que la Selección Natural de Darwin se confundía en todas partes con la Evolución, como la siguen confundiendo las personas que no saben lo que es ni una cosa ni la otra; y salvó realmente a la Evolución del Neo-darwinismo (el Darwinismo que se había vuelto loco) y la reavivó como fuerza creadora.

Al principio no seguí en mi nueva dirección, emprendida en 1881, porque Henry George me interesó en las ciencias económicas y me dejé

llevar diez años por el marxismo militante. Cuando dejé de escribir novelas y, después de un intervalo ocupado en propaganda marxista y en la crítica periodística, me puse a hacer que resucitara el drama, los viejos problemas biológicos seguían requiriendo nuevas soluciones. En una bien preparada conferencia sobre Darwin acabé con el problema del mal que preocupaba a San Agustín y gusté a los darwinistas porque constituía un buen garrote para apalear a Dios. Después me desembaracé de la darwiniana maraña de hábitos heredados y adquiridos, señalando que, puesto que para un evolucionista todos los hábitos son adquiridos, no había motivo de controversia, y que lo único que se necesitaba para aclarar la cuestión era estudiar más a fondo la herencia a la luz de la embriología. De eso hace treinta y siete años, y los profesionales de la ciencia no han llegado todavía hasta donde llegué yo, artista profesional, en 1906. Sin embargo, el material científico que utilizaba lo habían descubierto ellos, y no yo.

Cuando las infantiles locuras de nuestros estadistas culminaron en la orgía de matanza y destrucción, de muerte y condenación, que se llamó "la guerra para que no hubiera más guerras", pero que ahora, que estamos en otra, se la llama la guerra de cuatro años, escribí, no una obra, sino cinco de un ciclo titulado *Vuelta a Matusalén.* Así afronté, seis años antes de que el tratado de Pávlov sobre los reflejos condicionados estuviera traducido al inglés, el tema de los reflejos y lo llevé hasta pronosticar una humanidad más evolucionada que se divertirá en la infancia fabricando y jugando con muñecos que podrán recitar poesías románticas y formular credos atanasianos, sin dejar de tener en apariencia tanta vida como nuestros estadistas, poetas, políticos y teólogos, que lo único que hacen es "estremecerse a través de una serie de reflejos". Eso era ir más allá que Weismann, que era un reflejo-maniático, o de lo que se atrevió a ir Pávlov: pero, como lo expresé en el vulgar idioma

vernáculo, dentro del marco de una agresiva y vitalista evolución creadora, no prendió en los laboratorios.

Yo, artista-filósofo, desconfío de los métodos de laboratorio, pues lo que ocurre en un laboratorio se amaña y dicta. Las pruebas se manufacturan; los casos son lo que los periodistas que hacen la información de la policía llaman fraguados. Si la prueba es inesperada o inexplicable, se la vuelve a remanufacturar hasta que demuestra lo que el director del laboratorio quiere que demuestre. Pero el taller del artista es todo el universo en la extensión en que puede abarcarlo, y el artista no puede fraguar ni dictar lo que en él sucede. Lo único que puede hacer es observar e interpretar los acontecimientos que escapan a su fiscalización. Un laboratorio puede ser el paraíso de un tonto o el infierno de un pesimista; está hecho de encargo para las dos cosas. Sus puertas pueden estar cerradas para la metafísica, que comprende la rectitud de conciencia, el propósito, el espíritu, la evolución, la creación, la elección (libre albedrío) y todo lo demás que nos salta a los ojos en el mundo real. Puede suponer que porque no se ha descubierto que entre un organismo vivo y un organismo muerto haya una diferencia química. sino una diferencia de conducta, no hay tal diferencia. Puede prescindir, como de engaños metafísicos, de todos los hechos incompatibles con el determinismo físico. Puede, en suma, reducirse a sí mismo al absurdo en nombre de la ciencia con C mayúscula. A las bellas artes no se les permiten esas licencias.

Pero que no se imaginen el estadista ni el elector que un artista no puede ser un tonto tan peligroso como un investigador del laboratorio. El cuadro, la estatua, la sinfonía y la fábula, narrativa o dramática, son algo tan premeditado, dictado y fiscalizado por el artista como el experimento de laboratorio por el científico. Están igualmente sujetos a sus prejuicios, su ignorancia y sus torpezas, y sobre todo a que lo corrompa el gusto público, por aquello de que "quien vive para agradar debe

agradar para vivir". El idolatrar a los artistas es tan peligroso como el idolatrar a los científicos. Sus conocimientos son limitados, sus hipótesis son provisionales, su ignorancia es ilimitada, su visión es reducida, su equipo mental es muy defectuoso. Shakespear planteó un problema biológico al decir que "una divinidad traza nuestros fines, como quiera que los haya bosquejado"; Darwin no lo resolvió, ciertamente, pero tampoco Shakespear. Goethe abrió el camino hacia la solución evolucionista, pero no pasó de adivinar. La mayoría de los adelantos científicos empiezan en conjeturas, bromas, paradojas, ficciones, supersticiones, supercherías, accidentes y aparentes incongruencias de toda clase. Ninguna de ellas está por debajo de la atención del estadista ni por encima de su crítica, pues, aunque debe consultar a muchos especialistas, debe tener en cuenta que todos son falibles. Molière aceptó una opinión sobre sus comedias, pero no la de la Academia Francesa, sino la de su cocinera. Sabía demasiado para clasificar a su cocinera como analfabeta y a la Academia como infaliblemente ilustrada. El clasificar puede descarriar, como insiste Croce con razón, a cualquiera que no se haya detenido a pensar en los límites de toda clasificación. Descartes, de quien ahora se dice que es el padre del determinismo físico neo-weismann-pavloviano, podría ser, con la misma justicia, clasificado de Archimetafísico en virtud de su famoso "Pienso, luego existo".

Cualquier estadista que sea lo bastante simple para descansar en esos casilleros de nomenclatura puede tener sus papeles en orden, pero pronto verá que se le desordena el cerebro. Es conveniente catalogar a los pensadores, según distintos conceptos, en Hombres de Ciencia, Hombres Religiosos, Artistas, Filósofos, Sociólogos, Políticos, etc. etc., como es conveniente catalogarlos en pintores, escultores, carpinteros, fontaneros, albañiles, ritualistas, cuáqueros, conservadores, liberales, trepadores, doctrinarios, alópatas, homeópatas o farsantes. En esas

clasificaciones Descartes aparecería muy lejos de la Sra. Eddy, y, sin embargo, el "creo que estoy enferma, luego estoy enferma" de la Sra. Eddy está tan cerca del cartesianismo como la letra E de la letra D. A los hombres se les podrá clasificar intelectual y moralmente en torpes y en embusteros, pero las personas que llegan a la conclusión de que los torpes están siempre cometiendo torpezas o los embusteros mintiendo son, políticamente, unos estorbos. Newton cometió torpezas ridículas. Colón confundió América con China. Y Titus Oates debió de decir a menudo la verdad, o no hubiera podido vivir. Los catálogos y los ficheros del estadista deben contener más referencias que asientos, y si las conclusiones y las convicciones le asaltan como ladrones nocturnos, no por eso debe concebir prejuicios contra ellas. ¿No les advirtió a los cristianos un maestro tan cuidadosamente introspectivo como Jesús que así les podría venir su salvación?

Se admite generalmente que hasta los hombres buenos tienen sus debilidades; lo que no se admite tanto es que los granujas tienen sus puntillos de honor. Un artista que prefiere morirse de hambre a violar su conciencia artística, un hereje que prefiere ir a la hoguera o que lo echen a los leones en vez de arrodillarse a comulgar ante un altar o de poner un poco de incienso ante la imagen de la diosa Diana, pueden ser unos inescrupulosos canallas en cuestiones de dinero o en su trato con mujeres. La perfecta integridad intelectual es tan imposible como la perfecta integridad moral. El racionalista más estricto en un asunto puede lanzarse a adivinar desaforadamente en otros; los matemáticos más exactos giran en descubierto contra sus bancos por puro descuido. Yo soy muy ordenado en mi dormitorio, pero en mi despacho soy tan desordenado que, aunque he instalado un complicado sistema de ficheros y archivos, pierdo muchas horas buscando papeles extraviados. Se me puede clasificar por mi edad, mi estatura, mi lengua natural, el color de mis ojos, la longitud y la anchura de mi cabeza, pues todos estos datos

son comprobables y manejables; pero cuando los críticos y los biógrafos intentan clasificarme como escritor, me sonrío. No encajo en ninguno de sus casilleros.

No podemos, sin embargo, y los estadistas menos que nadie, prescindir de casilleros; porque los estadistas deben legislar, organizar el trabajo del país y escoger personas adecuadas para administrar las leyes y los planes. Aunque cada individuo es único y distinto, no se le pueden hacer leyes especiales, por lo cual debe ser él quien encaje en la ley, y no la ley la que encaje en el individuo. No obstante, si la organización nacional ha de ser eficaz, no lo será poniendo tarugos cuadrados en agujeros redondos; para evitarlo hay que clasificar los tarugos y los agujeros. Para los fines particulares es inútil la clasificación de los seres humanos en mujeres y en hombres: la mujer al elegir marido, o el hombre al elegir mujer, debe distinguir entre temperamentos tan distintos como el del egotista y el altruísta, el dominador y el dócil, el turbulento y el ángel de la casa, el mezquino y el pródigo, el preocupado y el despreocupado, el apacible y el vengativo, el reservado y el comunicativo, el agradable y el tedioso, y los demás extremos y matices que hacen tan difícil el matrimonio; pero el estadista no puede entrar en todo eso; debe regular la vida de las gentes partiendo de que para ciertos fines, y para todos, hasta cierto punto, las mujeres son iguales y los hombres son iguales, aunque en realidad no haya dos que lo sean. Debe trazar líneas de separación entre las clasificaciones y perseguir o matar a quienes están de un lado de la raya y estimular y premiar a quien está del otro. Y cuando tenga que clasificar al artista debe decidir, teniendo en cuenta que los propagandistas más eficaces son los artistas, qué doctrinas prohibir y qué doctrinas tolerar.

El estadista, pues, tiene el deber de perseguir a la conducta anti social, y la más infecciosa de las conductas, que puede ser peligrosamente antisocial, es la del artista. ¿Cómo va a cumplir el estadista ese

deber? ¿Cómo va a reprimir el arte pernicioso y al mismo tiempo estimular el saludable? En la industria reprime al patrono antisocial con las leyes industriales, enviando a las fábricas y a los talleres inspectores que ordenan a los patronos hacer unas cosas y no hacer otras El patrono que no puede lograr que su fábrica le produzca beneficios en esas condiciones debe encontrar otra ocupación más adecuada a su capacidad. En suma, una ley moraliza al patrono. ¿Podemos moralizar de la misma manera al artista?

Nuestros experimentados e ignorantes electores y sus representantes creen que esa dificilísima tarea es muy fácil. No hay más que inspeccionar las obras de arte, y, si son inadecuadas, llamar a la policía. El magistrado puede quemarlas. Muchos libros y cuadros pornográficos se han destruído de ese modo, y algunas obras clásicas han compartido su destino. A veces se ha quemado hasta a los autores de libros.

Ahora bien, ese método expeditivo que ha hecho tanto para humanizar nuestras fábricas y desencanallar todas las artes, y que es bastante sencillo cuando no se trata más que de grosera canallería, fracasa peligrosamente cuando se aplica a las obras de arte más importantes, a aquellas que, como instrumentos de evolución, osan criticar la opinión pública y las instituciones existentes. Yo mismo he estado durante muchos años clasificado como un bribón nefasto y he sufrido en mi reputación y en mi bolsillo por utilizar mi arte para exponer las verdaderas raíces de la prostitución y, más tarde, por mostrar cómo a una prostituta y a un ladrón, ambos enemigos declarados de la moral e irreverentes en religión, los atraparon y convirtieron sus conciencias —hablando teológicamente, el Espíritu Santo— y "se salvaron".

No he sido yo la única víctima. Shelley, Ibsen, Tolstoy, Maeterlinck y Brieux compartieron mi destino, mientras a dramaturgos cuyas obras no estaban por encima de los expedientes de la policía y de los juzgados de divorcios los protegían certificados de decoro expedidos por

los censores al precio de dos guineas por obra. Este absurdo lo producía el hecho de que lo primero que se imagina —resisto la tentación de decir: lo primero que se le pasa por la cabeza a un tonto—, en cuanto surge la cuestión de moralizar al esteta, es nombrar un censor que examine todas las obras de arte y decida cuáles puede conocer el público y aun cuáles pueden existir. Los argumentos en pro de la censura son irresistibles: los tontos están convencidos de que lo único que hace falta es encontrar un censor que reúna la sapiencia, la cultura y la preocupación por el bienestar humano que tienen el Vaticano, la Comisión Judicial de la Cámara de los Pares y los Obispos de todas las Iglesias, juntamente con la omniscencia de la Santísima Trinidad, y meter al arte en cintura. El estadista, que no puede encontrar ese modelo y ha aprendido a clasificar a los artistas, especialmente a los teatrales, como bohemios indeseables, satisface la petición nombrando para el cargo a un empleadito con un sueldo anual de dos o trescientas libras o menos. Y el empleadito, que ve que su capacidad mental no está a la altura de sus deberes judiciales, hace una lista de palabras que no deben usarse y de temas que por ser polémicos no deben ser analizados por esas personas frívolas que se supone que son todos los artistas. Los temas obvios son la religión, el sexo y la política. Así, al verse frente a cierta obra mía titulada *Santa Juana*, un censor oficioso y católico, muy temido en Hollywood, encontró en ella la palabra halo y ordenó que fuera tachada por religiosa. Además, como la heroína dice accidentalmente que a los soldados les gustan los niños, también hubo que suprimirlo porque los niños son sexo. Y así sucesivamente hasta que no quedó nada inteligible en una obra que, si bien asexual, está llena de religión y de política. Pero como lo único que esa censura clerical norteamericana puede hacer para poner en vigor sus juicios es exhortar a los católicos del país a que se mantengan alejados de los espectáculos que desaprueba, y el número de católicos no llega en los Estados Unidos a

la séptima parte de la población, pude hacer un gesto burlón; pero en las Islas Británicas puede suprimir localmente las obras el jefe de policía y nacionalmente el Primer Chambelán, por consejo de unos "lectores del rey" retribuídos con modestos sueldos. A manos de ellos he sufrido yo durante años los perjuicios que mencioné, por obras cuya representación permiten ahora ilustrados "Primeros Chambelanes" que han rectificado las estupideces de sus lectores. Al predecesor que me perjudicó se le recuerda ahora por dos frases: "Yo soy un peón de campo" y "¿Quién es Tolstoy?"

La primera obra que me creó dificultades trataba de la prostitución, que se suponía era culpa de mujeres sexualmente relajadas y de sus clientes varones, pero que era en realidad un fenómeno económico debido a que el honrado trabajo de la mujer se pagaba tan mal que la retribución resultaba degradante, mientras a las prostitutas se les pagaba demasiado bien y podían vivir lujosamente. La consecuencia era que la mujer pobre que tuviera algún atractivo debía por propia estimación venderse en las calles en vez de trabajar penosamente dieciséis horas diarias en un espantoso cuchitril por dos peniques la hora, o de envenenarse en una fábrica de fósforos por cinco chelines semanales o cosa parecida. Hasta qué punto se necesitaba esa revelación se vió años después, cuando la organización internacional de la prostitución, llamada trata de blancas, llegó a ser tal tiranía que tuvo que intervenir el gobierno. Lo único que se le ocurrió fué una ley que condenaba a la pena de latigazos a los dueños de prostíbulos, con el resultado de que el valioso monopolio fué transferido a celestinas, es decir, a mi señora Warren. Si la censura no hubiera prohibido mi obra, se habría comprendido mejor la cuestión y el remedio no hubiera sido tan trivialmente fútil.

Como yo sabía perfectamente que es inútil denunciar un mal remedio sin encontrar uno bueno y que el único remedio para la difamación privilegiada es aguantársela, no chillé en vano mi queja personal. Dije

que en los music-halls de Londres, que habían sido vertederos de estúpidas inmundicias, la limpieza la había traído, convirtiéndolos en decentes teatros de variedades, el obligar a los directores a obtener año tras año licencia del Concejo Municipal para que pudieran mantenerse abiertos, dejándolos en libertad de dar durante doce meses el espectáculo que quisieran, pero corriendo el riesgo de perder el negocio si su conducta era tan escandalosa que podía convencer a la mayoría de una corporación numerosa, y lo bastante representativa, de que no estaban a la altura de su función. Pero, como de costumbre, pude haberme ahorrado el aliento para enfriar la sopa. La única respuesta fué el viejo grito pidiendo empleados que por unos pocos cientos de libras anuales ejercieran facultades a que no hubieran podido aspirar los santos ni los profetas más grandes: para quitar poderes como esos a los reyes de Inglaterra ha habido que hacer dos revoluciones. En Irlanda ejerce actualmente esos poderes un caballero bien intencionado y lleno de espíritu público, que, según se dice, opina que el ochenta por ciento de los espectadores de los cines irlandeses son niños y que no se debe proyectar ninguna película no adecuada para ellos. Como el divorcio se ha abolido allí, los dramaturgos sólo pueden aludir a él para condenarlo, y deben hablar del matrimonio como indisoluble, sin mencionar que las anulaciones son cada vez más frecuentes. Eso no es más que una muestra de la lista oficial de restricciones y prohibiciones que hace que no pueda haber en Irlanda obras teatrales serias más que cuando son hábilmente insinceras. Extraoficialmente, el censor aboga por el drama histórico que trate de la historia antigua de Eire desde su punto de vista (uno de los héroes de la rebelión de 1915 fué él). Como yo me figuro que dicha historia tiene por lo menos un noventa y nueve por ciento de fabulosa, aunque sea románticamente encantadora e influya bien en los niños, no puede proporcionar ese elemento de fidelidad a la realidad y de crítico alivio cómico sin el cual lo romántico acaba en

desilusión y en cinismo. Don Quijote sin Sancho Panza no hubiera podido más que volvernos tan locos como él.

Quienes sufrimos de democracia en el cerebro estamos flanqueados por unas Izquierdas anárquicas que se oponen a toda fiscalización del arte por parte del gobierno, y unas Derechas que sostienen que todo debe estar fiscalizado por autoridades elegidas con los votos de todos. El ala derecha está conforme con que los teatros sean fiscalizados por la municipalidad. Pero la idea que tiene de la fiscalización es la censura ya existente, con su absurdo complicado por la imposibilidad. He conocido personas, que en otras cosas no parecían estar locas, que proponían que antes de autorizar la publicación de un libro, o la representación de una obra teatral, la deberían leer todos los concejales para que la autorización se concediera por votación de la municipalidad en pleno. No se les ocurría que sólo tendrían tiempo para leer, descuidando los demás asuntos públicos, y que así y todo quedarían tan atrasados que la publicación de libros y la representación de obras teatrales se extinguirían por atascamiento. Ni que los cerebros de los concejales sufrirían graves daños de tanto leer, sobre todo estupideces.

No hay que suponer, tampoco, que el abandono de esos procedimientos dejaría en libertad a la obra teatral. No haría más que traspasarla a la policía. En Norteamérica, donde el Estado no ejerce la censura, la policía detiene a veces a toda una compañía por representar obras que a un jefe de policía oficiosamente piadoso o impenitentemente conservador le parecen reprochables, o contra las cuales ha levantado un clamor la prensa, como en el caso de *Espectros*, de Ibsen. Por eso apoyan unánimemente nuestros gerentes teatrales la censura del Primer Chambelán. Su licencia, que no cuesta más que dos guineas, los asegura contra la ingerencia de la policía, o por lo menos creen que los asegura. En todo caso les da, en un asunto en que a menudo son incapaces de juzgar por sí mismos, la opinión oficial de un técnico. Con arreglo a

las leyes penales pueden ser perseguidos por difundir libelos obscenos, libelos blasfemos, libelos sediciosos o por tener abierto un establecimiento escandaloso; y como las consecuencias pueden ser mucho más serias que las que origine el negarles la licencia, optan sabiamente por el menor riesgo.

Ahora bien: el escritor comparte todos esos riesgos menos el de tener abierto un establecimiento escandaloso. No hay censura de libros, pero quien escriba o publique un libro desacostumbrado corre el riesgo de que se lo quemen por orden de la policía. Quien lo vende corre el riesgo de ir a la cárcel y de tener que pagar una multa ruinosa. El mero hecho de comprarlo, de poseerlo, de leerlo o de escuchar su lectura puede ser castigado con prisión durante un período ilimitado. Se llegó a desterrar a gente por leer *La era de la razón* de Paine, o *La reina Mab* de Shelley. Hace muy poco tiempo, y fundándose en que el libro de Charles Darwin sobre la Selección Natural es contrario a las Sagradas Escrituras y por lo tanto blasfemo, se ha perseguido en Estados Unidos a un maestro que dijo que estaba de acuerdo con su autor. Durante la guerra de cuatro años se suscitó, lógicamente, la cuestión de si el Nuevo Testamento, citado inoportunamente por un obispo, era un libelo sedicioso. Mientras esas persecuciones sean legalmente posibles, nada puede garantizar al escritor, por muy en desuso que hayan caído, de que no van a resucitar si tiene algo nuevo que decir. En consecuencia, no son los gerentes teatrales los únicos que, con gran sensatez como negociantes, se muestran muy partidarios de la censura; los autores también, hasta cuando tienen algo nuevo que decir, temen menos al censor que al jefe de policía, al fiscal o al vulgar delator. Yo mismo sería partidario de la censura si creyera, como muchos colegas, que el certificado de decoro que expide es una defensa que vale contra la persecución.

Así, pues, lejos de ser un sencillo problema que se puede resolver pagando a alguien un modesto sueldo, el problema de que el arte sea

limpio y decoroso es realmente insoluble porque la tarea de conseguirlo elude la capacidad humana. El que alguien esté dispuesto a encargarse de esa tarea —y siempre hay docenas de aspirantes— prueba definitivamente la crasa incapacidad de ese alguien para la única parte de ella que realmente tiene importancia. El remedio fundamental contra la indecencia y la chabacanería es la cultura de los espectadores y lectores y la protesta de los críticos. Jeremy Collier curó de profanaciones y de inmoralidades al teatro de la Restauración sin ninguna autoridad oficial. Pero la censura, que no se estableció para limpiar el escenario sino para poner un bozal a Henry Fielding, uno de los escritores ingleses más grandes, ha hecho del teatro la institución cultural más estancada del país [1].

BERNARD SHAW

1 Fragmento del libro *Guía política de nuestro tiempo* (*Everybody's Political what's what?*) que publicará en breve la editorial Losada.

EN ESTE PRECISO INSTANTE

Canta un gallo.
En este preciso instante canta un gallo,
y un sucesivo coro
mientras medito y callo,
le responde, marcando el límite impreciso y sonoro
pero exacto del alba;
porque los ruedos de sus vestiduras
que se extienden sobre los prados,
más que de rosa y malva,
de rocío y frescura,
de cánticos de gallo están bordados.

Yo no alcanzo a escucharle, porque ahora,
en este preciso instante en que medito,
estoy muy lejos de su aurora,
y crece la noche desde mi derredor al infinito,
como si brotara
de mi meditación,
o si en ella alcanzara
cada una de las sombras su justificación.

Y sin embargo sé que el gallo está cantando,
con tanta certidumbre
de su estridente lumbre,
como sé que es en mí que esta meditación se posa,
porque en alguna cumbre
se tiñe el sol de rosa
y el hielo de diamante,
porque está amaneciendo, en un lugar del mundo,
ahora, en este segundo,
en este preciso instante.

Danza la aurora en torno de la tierra,
aérea y sonriente por los cielos,
como danzan sin término los hermanos gemelos,
el rubio día y la cetrina noche soñadora,
asidos de la mano,
sin otra música justificadora
que el temporal latido
de ritmo eternamente sostenido.
Flores contemporáneas de sus frutos,
sé que en este momento conviven los minutos
de veinticuatro horas,
los encontrados nombres
de ponientes y auroras,
son simultáneamente vividos por los hombres.

Huye el alba desnuda,
con el apenas esbozado seno
del lúbrico veneno
de ardiente mediodía
que lujuria trasuda,
y tras el cazador y su jauría,
indolente se acuesta
la perezosa siesta,
a quien busca la tarde con su melancolía.
Por el alternativo
claroscuro topacio
del aire fugitivo,
siempre para sus ansias inasible,
porque el frígido espacio
es al múltiple tiempo inaccesible.
Pero sé que comparten la anhelante
partícula de duración
en que late mi corazón
en este preciso instante.

Alguien se está muriendo,
para alguien ya no cantarán más los gallos,
para alguien se doblarán en sus débiles tallos
las violetas, diciendo
inútilmente su perfume dormido,

su perfume que tiene el olor del olvido.
Alguien ahora agoniza,
lejos, cerca, a mi lado o distante,
—la voluntad del tiempo toda distancia triza—
hacia la nada un ser se desliza
en este preciso instante.

En este preciso instante
asoma la presencia
de un pensamiento torpe en la limpia conciencia;
la sospecha llameante,
colérica restalla su creciente oleada,
y un mundo de ignominia crea de torpe nada,
y los remordimientos
su oscura trabazón de amargos nudos
aprietan violentos,
y ciñen sus tormentos
sobre los corazones desnudos;
y el crimen sus puñales
hunde en el tibio pecho inmaculado
de la inocencia, y apaga sus metales
en el corazón que le ha amado,
y estalla la blasfemia, se retuerce la envidia,
quema el hambre las míseras entrañas,
y su acritud acendra la perfidia,

y urde la mentira sus marañas.
Y eso no ha sido ayer o podrá ser mañana,
ni acaso, ni tal vez o en adelante:
el mal insomne grita amenazante,
llama a tu puerta, golpéa tu ventana,
ahora, en este instante,
en este preciso instante.

Pero también ahora en un alma rebosa
la clara intensidad de la alegría,
ahora estalla una rosa
y su perfume guía
la deslumbrada danza
de la mariposa.
Y en dos seres reposa
el resplandor
de la compartida esperanza
en el único amor.
Y entre la bruma de un mundo de hechizos,
descubre la criatura en su cuna
la doblada fortuna
de los juguetes vivos de sus piececitos huidizos.
Los prosaicos saumerios de las sopas nutricias
ahora suben al cielo,
alguien corre —¡oh delicias!—

descalzo sobre el rocío del suelo.
Está naciendo un justo, o su sangre derrama
para redimirnos en su clemencia,
no del pecado que desde el infierno brama,
si no de la obstinada indiferencia.
Ahora dobla su frente de espinas coronado,
ahora la duda roe su espíritu agonizante
al verse por el padre abandonado
en este preciso instante.
Porque toda la cólera, y toda la felicidad y todo el dolor,
y el nacimiento y la muerte,
y el espanto, y el odio, y el tedio, y el amor,
y la pasión más cierta, y el olvido más fuerte,
y la sabiduría, y el engaño,
y todo lo que puede caber en el corazón del hombre,
y su bien, y su daño,
y el silencio, y el grito delirante,
y aquello que aun carece de nombre,
caben juntos en este preciso instante.

Alguien siente piedad hacia mí, alguien cariño,
alguien me odia, o me olvida,
alguien me recuerda tal como yo era de niño,
alguien dirá mi vituperio, alguien mi alabanza,
alguien desea mi triunfo, alguien mi herida,

y alguien, infinitos Alguien para quienes el número no alcanza
me ignoran como si hace siglos de siglos estuviese muerto,
o como si nunca fuera a nacer,
alguien para quien esta voz tendrá que ser
la voz que clama en el desierto.
Y alguien con un remoto parecido a mi ser verdadero
piensa estas cosas con el espíritu anhelante,
y ve como la vida y la muerte comparten por entero
este preciso instante.

Se aleja el pensamiento de sí mismo,
se hunde en la realidad que lo rodea
y sondea
el abismo
cotidiano:
lejanía al alcance de la mano.
Ahora se cuaja porque sí una idea,
Ahora saltan sus órbitas trillones
de electrones,
en sus danzas de júbilo frenético y diminuto,
en una complejidad cuyo orden abre de par en par
las puertas al Azar:
su sazonado fruto.
Y sus vibraciones viajeras,
en las que sus impaciencias repican,

en variaciones sinfónicas multiplican
la música de las esferas.
Ahora mismo un átomo se desvanece,
y era su antigüedad ya venerable,
cuando empezó a sedimentarse la roca perdurable,
para que otro átomo empiece
otra jornada semejante,
en este preciso instante.

Ahora mismo comienza la vida en un planeta
del que vertiginosa soledad nos separa,
y en otro comienza a alborear la clara
conciencia que desconoce su meta.
Ahora se extingue un sol y se enciende una estrella,
chocan dos astros, se alejan delirantes constelaciones,
sólo inmovilizadas por nuestras tardas visiones
—¡Oh lentitud que anida en la centella!—
Inicia el primer giro el vórtice gigante
de una nueva nebulosa:
ahora, cuando su idea me acosa,
en este preciso instante.

Porque no sólo la vida del hombre
y sus minúsculas pasiones,

sino la Eternidad sin nombre
para sus extensiones,
la Eternidad sin riberas, la Eternidad pura,
la Eternidad del Eterno,
con su cielo posible y su inseguro infierno,
toda ella es la que cabe con exacta holgura
alucinante
en esta exhalación que no dura:
en este instante,
en este preciso instante.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

NOTAS PARA UNA ESTÉTICA DE LA TRAGEDIA

La tragedia, escribe Hegel en su *Estética*, es un conflicto de derechos. Pensamos inmediatamente en Corneille: un conflicto de deberes. Es lógico: no hay derecho sin deber, y el derecho es en sí mismo un deber. Pero este conflicto no tiene nada de abstracto; aunque trascendente y más allá de lo humano, se realiza sobre el plano humano: a través de personajes. Los héroes dramáticos son seres asimilados a una verdad moral, a un derecho, a una de esas fuerzas en sí mismas legítimas y esenciales que son las verdaderas normas de las acciones humanas. Estos valores son poco numerosos: la patria, la justicia, la familia, la ciudad, el honor, y son aquellos que los caracteres trágicos representan, es decir, los que han elegido de una vez por todas y se han identificado voluntariamente con ellos.

Es necesario, creo, hacer notar el carácter libre y voluntario de esta elección: los héroes dramáticos no se ven arrastrados por ninguna necesidad exterior (fatalidad) o interior (pasiones). Colocan el valor moral al cual se asimilaron como *fin* de su voluntad, y la realización de este fin, a través de todos los conflictos y todos los obstáculos que puedan encontrar en su camino, es lo que constituye verdaderamente la acción dramática. El interés trágico, la angustia trágica, provienen de las colisiones entre los fines opuestos que persiguen los personajes, conflictos que nacen del choque de esos valores trascendentes que deben hallarse en oposición.

Así, en *Antígona*, por ejemplo, vemos erguirse el derecho de la ciudad contra el derecho tradicional, que está por encima de la ciudad, y la rebelión de Antígona contra Creón realiza esta oposición en el plano humano. Pero no hay que creer que ésta es una lucha de intereses o de ambiciones, o aun del conflicto, muy sencillo, del bien y del mal. Lo que da grandeza trágica al conflicto es que Antígona y Creón tienen razón igualmente, ambos tienen un *derecho* en igual grado legítimo, y persiguiendo cada uno el cumplimiento de este derecho, es decir, cumpliendo su deber, ambos se ven llevados a violar necesariamente otro principio también justo de la voluntad humana: precisamente el derecho que el otro reivindica y defiende actuando contra el primero. Por eso no se puede hablar aquí de inocencia o de culpabilidad, de bien o de mal. Antígona es inocente en la medida en que actúa según el bien, es decir, según un derecho inmutable y verdadero, pero es culpable en cuanto se rebela contra la doble autoridad del jefe de la ciudad, su tío. Lo trágico, lo que constituye la verdadera *fatalidad* trágica, que no tiene nada que ver con esa idea del destino antiguo y ciego con la cual se asimiló demasiado a menudo la tragedia [1], es que no puede proceder de otra manera; su proceder es una consecuencia lógica e irreparable de la posición que tomó desde el principio del drama. Y el mismo Creón tiene *razón* de defender la ciudad, porque ésta es la misión legítima que se le encomendó, pero *yerra* al prohibir los funerales de Polinices y al hacer emparedar a una joven viva en un sepulcro, y es más culpable aún al injuriar al adivino Tiresias. Pero lo hace porque no puede dejar de hacerlo; sus actos le fueron dictados, de una vez por todas, por el valor moral al cual se asimiló, y no es a pesar de él sino a causa de él que se ve obligado a cometer sus faltas.

Vemos, pues, la grandeza, la terrible belleza de la Antígona de Sófocles. Lo que hace de ella una tragedia, lo que la distingue de la

[1] "La máquina infernal", como dice Cocteau.

Antígona de Anouilh, por ejemplo, que no es más que un drama y una pieza de teatro, es que la acción, aunque ligada constantemente al hombre, y la más viva y emocionante que se pueda dar, transcurre en realidad en un plano superior al hombre. En Anouilh, al contrario, el conflicto permanece siempre psicológico, los personajes conmueven o emocionan: no son nunca trágicos. Porque la tragedia implica un problema de valores morales y no hay *trascendencia* en la *Antígona* de Anouilh. Los personajes se repliegan en sí mismos y sus únicos móviles residen en sus sentimientos interiores: la piedad, el amor, la ambición, el tedio. Creón es humano, quiere a Antígona, se apiada de ella, desea salvarla. Y trata de arreglar las cosas. Si ordenó dejar que se pudriera el cuerpo de Polinices es por interés político, para dar un ejemplo, para evitar la revolución. Pero nunca se conmueve por esa *necesidad* que obliga a entregarse en cuerpo y alma a una idea suprema; no cree en lo que hace y ni siquiera trata de creer porque sabe que para el hombre creer es desear creer. Ante Antígona, por una parte, está Creón, un Creón vacilante, "humano", comprensivo, que no gusta del oficio que hace, y por otra parte, la razón política. Y quizá sólo sea para él un conflicto entre la ambición —su deseo de ser rey— y la piedad que siente por Antígona. En cuanto a Antígona, es el tipo del ser para el que no existen los valores morales, el individualista sin razón de vivir ni trascendencia. Si desobedece a las leyes de la ciudad no es por sumisión a las leyes divinas, sino por ella, sólo por ella. Antes de morir dice unas palabras que resumen exactamente su actitud, que la traicionan como traicionan también a Anouilh: "Vuestra indecente esperanza". Pero su actitud es falsa, metafísicamente falsa, porque el hombre no pierde la esperanza así como no vive exclusivamente de sí mismo. Si no le consta que existen valores, al menos siente una necesidad apasionada de tales valores, y esto es lo único que aún puede dar un sentido a su vida o a su muerte. Asimilarse como el héroe de Sófocles a un valor, a un derecho, aun sin fe, he aquí la única solución para él. En ningún caso podría contentarse con su existencia ni aun con su muerte: su esencia

de ente humano le ordena proyectarse hacia un valor, cualquiera que sea, y consagrarse a la realización de este fin.

Porque el hombre es trágico en su voluntad de trascenderse, en esta proyección de sí mismo hacia los dioses, y la tragedia es humana en la medida en que se desarrolla por encima del hombre. El héroe trágico, totalmente proyectado hacia una inmunidad suprema, realiza en su lenguaje y por sus actos una imagen de lo humano en la cual el hombre se reconoce fácilmente. Aferrado a sí mismo por las palabras, arrastrado por las frases, llevado de acto en acto hacia una muerte segura, dibuja, a medida que avanza hacia su aniquilamiento, una curva que da cuenta de la realidad humana de muy distinto modo del que los críticos se empeñan en mantenerla en sus análisis psicológicos. La tragedia es el hombre porque la tragedia reside en el lenguaje y porque el hombre es ante todo un ser *para* el discurso. Toda tentativa de rebajar la tragedia al nivel del hombre, es decir de la nada, está condenada al fracaso por lo mismo que no puede haber en ella nada de humano ni de trágico sino por encima del hombre mismo. Se cae entonces en el drama psicológico más banal y más falso. Si Anouilh ha fracasado en su intento —su tragedia— es porque ha querido mantenerse en un plano donde no podía haber más que construcciones mecánicas o artificiales. Y el drama comienza precisamente donde él se detiene: del otro lado del hombre o, como dice Sartre en *Las moscas*, "del otro lado de la desesperación". Porque la condición humana empieza donde empieza la tragedia.

Advierto que me he dejado arrastrar a hablar de Anouilh más de lo que hubiera deseado. Pero me parece que este autor asume él solo todos los errores y todas las ilusiones de que se nutren los dramaturgos modernos. Si hay en la literatura, como lo ha demostrado Paulhan, una corriente terrorista y misóloga, que no tiende a otra cosa que a hacerla imposible, me parece reconocer en el teatro de hoy un clima análogo. Todos los esfuerzos de nuestros dramaturgos van contra la

tragedia y el lenguaje trágico, y lo más curioso en sus asaltos es que los hacen en nombre de una verdad y de un "humanismo" que sólo puede realizarse en lo que aspiran a destruir.

El lenguaje trágico, por cuyo intermedio la voluntad humana cumple el valor que se ha propuesto como fin, es la única realidad capaz de restituir al teatro un sentido humano, y, por consiguiente, grandeza. Es por él y en él que el hombre reconoce, voluntariamente, su carácter esencial de *superado*, de *trascendido*, de sacrificado a una causa. Como el hombre, el héroe trágico es una víctima voluntaria y consciente y es su propio verdugo. Son sus palabras y sus actos, que no son él, pero que él se empeña en ser, para asegurar con todo su ser el cumplimiento de su designio, los que lo arrastran a su pérdida; pero son ellos también los que le revelan su verdadera naturaleza. En su pesantez, en su facilidad, como dice Sartre, y en este esfuerzo apasionado que hace para coincidir con ellos, encuentra, a la vez que la seguridad de su muerte, una razón de vivir y de morir para dar un sentido a su vida. Este esfuerzo, hay que señalarlo, es vano e ilusorio: no hay valor que se presente al hombre con fuerza suficiente para hechizarlo. No es por la justicia o por el honor que muere el héroe trágico: sabe que estos valores no existen sino en la medida en que él los proyecta, lo que no quiere decir, naturalmente, que son subjetivos. Se sacrifica *por nada*, pero en este *por nada* es necesario en primer lugar destacar la palabra *por*. Si su sacrificio es vano, no le queda otra cosa que soportarlo y no por desesperación, ni por gusto de lo *absurdo*, ni por sí mismo. El solo hecho de que haya encaminado sus palabras, sus actos y su misma muerte hacia un fin basta para darles una razón de ser, para colorearlos de una grandeza trágica que ninguna otra cosa podría conferirles.

Es también por un doble camino que el héroe trágico toma conciencia de su misión y de su naturaleza. Intuye de golpe la existencia de un mundo de valores en sí, fuerzas legítimas y verdaderas susceptibles de determinar la voluntad humana, pero también comprende que estos valores no pueden actuar sobre él por su realidad solamente y que debe

elegirlos, realizándolos en sus palabras y en sus actos. Sabe que esta elección carece de base —y en verdad no adquiere sentido más que porque elige— pero esta gratuidad no es suficiente para turbarlo o impedirle actuar: a partir del momento en que se decide, pone su existencia entera en la empresa cuyo logro persigue y se identifica en cuerpo y alma con lo que hace. Y como las fuerzas morales que pueden constituir el carácter de los héroes trágicos son diferentes y variadas, resulta que se traban en lucha las unas con las otras y los conflictos acaban por estallar. El papel del poeta trágico consiste en mostrar esa hostilidad, y la tragedia consiste precisamente en la presentación, el desenvolvimiento y el desenlace del conflicto.

No pensaría nunca en recordar todo esto, que debería estar grabado en el espíritu de todos nuestros dramaturgos y que no veo más que en Sartre, en *Las moscas*, y en Giraudoux, una vez, en *Electra*, si no reconociera precisamente en su olvido la causa de nuestra miseria. El mal es mayor de lo que puede pensarse. Se remonta muy lejos. Por efecto de una aberración a cuya formación contribuyó en gran parte Racine, tragedia se convirtió para nosotros en sinónimo de *aplastamiento* y su único objeto parece ser revelarnos el honor de situaciones sin salida a las cuales el hombre se ve arrastrado por su destino o sus pasiones. Esta concepción no es nueva; se la debemos a Eurípides, que fué el primero que desvió la tragedia de su verdadero sentido, reemplazándolo por el espectáculo de desgracias involuntarias del hombre y tratando de provocar, no ya un sentimiento de rebelión y de indignación, sino el horror y la piedad. Con Eurípides nace el drama; el espectador no participa en el debate, como en Sófocles o Esquilo; su angustia no proviene ya de no saber quién tiene razón y quién está equivocado; ahora se encuentra en presencia de un mundo donde la desesperación es la única actitud posible y donde el hombre está condenado a un aniquilamiento tanto más seguro cuanto más inocente es. Racine, que debe casi todo a Eurípides, no ha

hecho más que seguir el movimiento, y en su deseo de fabricar las máquinas infernales más atroces y más perfectas que jamás se hayan visto en la escena, llegó a una concepción de la tragedia que la aproxima peligrosamente a la pantomima y a la representación del asesinato. Para él, como para Eurípides, hay que mostrar ante todo al hombre aplastado, triturado por sentimientos que no domina y que lo conducen infaliblemente a su pérdida. La cuestión de derecho, de justicia, que es, creo, la cuestión trágica por excelencia, no se encuentra nunca planteada en sus obras, en tanto que en Corneille, por el contrario, constituye el fondo del drama. No quiero insistir sobre este punto, pero creo que se ganaría considerando el famoso paralelo Racine-Corneille, que es uno de los puentes de los asnos de la crítica universitaria, desde una perspectiva de esta clase. Tal vez se comprenda, entonces, que Corneille es nuestro gran poeta trágico.

En Corneille, como en Esquilo y Sófocles, como también en Shakespeare y Pirandello, la tragedia es tragedia porque se desenvuelve en un plano superior al hombre, y porque, lejos de aplastarlo como a un animal o una cosa, lo atrae hasta su nivel, proyectándolo hacia un valor. Esta proyección es la función del lenguaje, el lenguaje es el motor de la acción trágica. El héroe, en su voluntad apasionada de ser, realiza, por su voluntad y en su lenguaje, este valor con el que confundió su libertad de una vez por todas. No habla para expresarse, ni para quejarse, ni para abandonarse a sí mismo: habla para crearse y sus palabras, lejos de ser una emanación de sí mismo, son aquello por lo cual se arranca de la nada y logra coincidir con el ser que se empeña en representar. El conflicto trágico no nace, como se cree, del choque de caracteres; proviene del conflicto de discursos contradictorios, de la lucha de lenguajes que se oponen. Por eso la tragedia toma a menudo el sesgo del alegato y el héroe trágico es ante todo un hombre sometido a su discurso. Por eso también excluye la idea misma de esa fatalidad ciega e infernal de la que se ha hecho, muy erróneamente, una de las características del teatro antiguo. No hay fatalidad en Sófocles, es decir que la fatalidad

son los personajes mismos, que la crean sometiéndose a las consecuencias lógicas de sus discursos y prolongándolas por actos irremediables. En este cumplimiento voluntario del destino que se eligieron, encuentran voluntades contrarias que se les oponen con la misma fuerza y el mismo derecho: ésta es la única razón de su pérdida. En las admirables escenas en que Antígona se encuentra frente a frente con Creón, la necesidad trágica se abre paso a través de una discusión donde el discurso, lejos de ser la expresión de la tragedia, es la tragedia misma. en el sentido de que crea a cada instante un conflicto que no existe rigurosamente fuera de él. De estos choques, de esta crepitación de palabras, que conmueven la carne tanto como el espíritu, fluye el resto del drama, es decir, los actos, porque los actos no son más que el resultado, la violencia que el lenguaje se hace a sí mismo para probarse la verdad de sus dichos. Es porque cree tener razón que Creón hace matar a Antígona y esta muerte no tiene otro propósito que dar al derecho que cree legítimo una confirmación ostentosa que el lenguaje es incapaz de darle. Su muerte —como todas las otras muertes, que acaban, por lo demás, por *anularse* las unas a las otras— es la consecuencia extrema y más concreta de esta asimilación a un valor y del deseo apasionado de hacer triunfar su derecho, lo cual constituye el fondo del héroe trágico. Porque el lenguaje, si bien es el motor y la carne misma de la tragedia, se halla condenado a la fugacidad y a la vanidad más atroz si no se rescata inmediatamente por la sangre y el polvo funerario. No encuentra su gravedad y su honor más que llevando hasta su último límite la ambigüedad y el equívoco. Sólo ante una fila de cadáveres le es posible desgarrarse y entregar, por un instante, la verdad esencial que lleva en sus flancos.

ALEXANDRE ASTRUC

A MERCEDES

Adiós, adiós, ya se oyen los trenes de la muerte,
más de un nefasto cielo techó mi nacimiento;
quizás sólo viví para perderte,
y como el fin que justifica un cuento
los diarios de mañana te dirán que me fuí.
¡Ah Mercedes, Mercedes, no te olvides de mí!

¡Qué poco iluminaste mi vida solitaria
con los rayos que salen de toda tu figura,
y de tu juventud férvida y varia
qué poco recibió mi edad oscura,
cómo todo termina cuando menos se espera,
cómo debo dejarte cuando menos quisiera!

Pero escucho los pasos de un hombre en tus oídos,
y adivino su imagen en tus ojos abiertos,
¡oh de una vez abrácense, perdidos,
y yo me iré a vivir entre los muertos;
quédense investigando en el cuello, en los labios,
si esos besos adúlteros valían mis agravios!

Mañana es Año Nuevo, pero no habrá más años
para mis labios blancos y húmedos de veneno;
tendré regalos fúnebres y extraños,
y dormiré en la tierra y al sereno
entre las flores viejas que serán mi holocausto
y que tu amor me otorga como un túmulo infausto.

¿Qué otra cosa me queda por hacer en el mundo?
Ya no soporto el sol ni las hojas brillantes,
ni las vidrieras, ni el temblor profundo
del agua en los jardines semejantes,
qué puedo hacer al lado de un teléfono mudo
donde nadie me llama y sin embargo acudo.

¡Oh Muerte, misteriosa, que adoran los amantes
y que no obstante buscas a los hombres contentos,
ya tengo tus mortajas y turbantes
en este estante de venenos lentos;
—quiero morir despacio, con largas agonías
que consigan borrarte de mis últimos días!

J. R. WILCOCK

L A D O R A D I L L A

A Jorge Luis Borges

Mi yegua doradilla levantó la cabeza por arriba del cerco de cinacina, las orejas erguidas, fino el morro. Aquel flequillo de cerda que le caía sobre la frente, nunca me pareció tan arrogante como en la mañana de primavera que ahora rememoro.

A pesar de lo que sucedió después, sigue llenándome de orgullo la salvaje belleza de mi doradilla.

—Ese lujo es sólo para las hembras —me dijo el esquilador—. Se las ve más lindas.

Se refería al flequillo que acababa de peinar con los dedos. Recuerdo perfectamente que el animal dió vuelta la cabeza y me miró.

Yo no había cumplido doce años, de manera que poco me enteraban de las faenas y los cambios. Mi única participación seria en la vida de la estancia consistió en la elección de aquel ejemplar equino de singular hermosura.

En las primeras vacaciones exigí que me arreasen a la doradilla.

—No podrás montarla todavía —me comunicaron—. Es cabortera y puede darte un golpe.

Para conformarme, el capataz la hizo atar al palenque. Si no podía jinetearla, que por lo menos mis ojos se llenaran con su belleza.

A mí me pareció que la doradilla me reconocía, e hizo alardes de su esplendor agitando las crines, moviéndose briosa.

El capataz me explicó:

—Anoche largamos el padrillo a la manada. ¿Comprende?

¡Ah, sí, claro, me dije, es una razón para estirar el pescuezo por arriba de las cina-cinas! Pero me guardé el comentario. Esperaba que la ensillaran y me permitiesen dar una pequeña vuelta, ir hasta el vecino tajamar, por lo menos.

Desgraciadamente no pudo ser. Mi padre observó su estado y ordenó que no la montase. Al cincharla, la yegua hinchó la panza. Era un síntoma inequívoco de posibles inconvenientes.

—Conmigo no se portará mal —argumenté—. Como peso tan poco...

—No, es peligrosa. Mejor que no salgas —dijo mi padre con tono persuasivo.

—Estoy seguro de que no pasará nada. Mire cómo se deja acariciar —argumenté en una exitosa demostración.

No bien yo me acercaba a prodigarle caricias y palmoteos, bajaba la cabeza y sosegaba la cola.

Al capataz y a mi padre les llamó la atención el efecto que le producía a la yegua arisca mi confiada proximidad. Se miraron desconcertados. El capataz meneó la cabeza.

—¡No, no! ¡Desensíllenla! No estamos para sustos —dijo mi padre.

—Pero... —articulé yo.

—¡Nada! Asunto terminado —respondió alejándose.

Le quitaron mi apero que nunca lució tan airoso sobre otro lomo de caballo. Se lo colocaron a un matungo que me pareció dormido, con la cabeza gacha y el rabo inmóvil, incapaz de espantar una mosca.

Salí al campo. No recuerdo un paseo más desafortunado. En esa época nada me infundía tanta pesadumbre como un animal enfermo o triste. Me entró un desánimo inolvidable que los pájaros

cantando en el largo crepúsculo, exageraban a mi pasar. La tristeza me llevó hasta el tambo. El lamento de los terneros acabó por abatirme sin remedio. Creo que bajé del caballo llorando. Fueron las vacaciones más lamentables de mi vida.

Al año siguiente, no bien llegué a la estancia pregunté por la doradilla.

—Está fallada —me contestaron.

—¡Ah, ah!... —respondí, dándome por enterado—. ¿Con qué fallada, ¿eh?

Mi informante, un peoncito tres años mayor que yo, pronunció la frase alardeando tal suficiencia de sabiduría campesina que me impidió confesarle mi ignorancia. A una persona de más edad le hubiese declarado mi desconocimiento del término. Pero de un muchacho como yo, era imprudente recoger información.

Dejé pasar unas horas, e interrogué al capataz:

—¿Fallada, la doradilla?

—Parece machorra —me respondió secamente—. Ha engordado mucho.

Machorra, pensé, estéril, como mi tía Cristina. Vientre seco, boca fría, cabellos opacos. Desde aquel momento ya podía ocuparme de la doradilla, hablar de mi yegua con cualquiera, intervenir en su destino, quizás decidir su suerte.

Ensillé un caballo cualquiera. Salvo redomones o potros, todos me resultaban apropiados. Tal vez a mi padre le hubiese gustado verme jinetear uno de sus parejeros, aun a riesgo de aguantar un corcovo. Mi cuerpo necesitaba ese contacto con la fuerza bruta. Pero yo lo eludía por voluntad propia y de puro resentido.

Salí al campo, solo. Quería contemplar a la doradilla en su doble condición de yegua y de machorra.

Fuí a su encuentro con malsana curiosidad. Si había engordado no disfrutaría de la vigorosa estampa que era el lujo de mis ojos de propietario. Más de un año sin verla, e iba a contemplarla en campo abierto, sin testigos. La imaginé arrogante, con el flequillo crecido, la cola hasta los garrones, el ojo vivísimo. Temía hallarla con las crines cortas y el rabo esquilado, porque seguramente querían desquitarse con su cerda, ya que no servía como animal de cría.

Al descender la cuesta la caballada paró la oreja, levantando a un tiempo la cabeza. Me miraban como a un intruso.

No me costó dar con la doradilla. Creo que a la primera mirada tropecé con ella. Pero no estaba sola como lo suponía. A unos metros de sus patas, un espléndido potrillo temblaba, presa de extraño terror. Según mis cálculos, acababa de nacer. Sus miembros inseguros parecían azotados por un vendaval. Al posar los débiles vasos en el suelo, los remos titubeantes daban la sensación de una extrema nerviosidad. Cuando me acerqué, la doradilla relinchó maternalmente, interponiéndose entre nosotros y el recién nacido, como si pretendiese ocultarlo de mi vista.

Mi alegría no tenía límites. Yo resultaba el afortunado mortal cuyos ojos podían vanagloriarse de ser los primeros que habían visto el potrillo de la doradilla.

—¡Linda yegua! ¡Doradilla querida!

¡Qué fresca resultó la brisa y qué olorosa! ¡Qué orgullo el de mi yegua con el flequillo sobre la frente, abundante, con exuberancia de madre que acaba de echar al mundo un potrillo hermoso como un gamo. La cañada era de su absoluta pertenencia. Dominaba la tierra y el cielo con sólo levantar la cabeza.

Permanecí extasiado, creo que un cuarto de hora. Menos, quizás,

porque de súbito debí intervenir para evitar que una yegua alazana la molestase, acercándose más de lo que prudentemente debe aproximarse un animal a otro en semejantes circunstancias.

Se defendió a mordiscos, a patadas. Sonó una y otra vez el vientre de la intrusa como un bombo sacudido en el corazón del valle. El espectáculo resultaba grandioso. Bárbaro y grandioso a un tiempo.

Comprendí que era mejor alejarse; que aquella escena bestial la provocaba mi presencia al profanar la intimidad de una madre indómita, salvaje y exclusivista.

Doblé la rienda y rumbié hacia las casas, contento de poder comunicar la primicia. Apenas si me atreví a dar vuelta la cara, al iniciar el galope. Vi al frágil potrillo hundir su morro avariento en las ubres de la madre. El rabo enhiesto como un plumerito, ventilaba sus pocas cerdas tan sedientas de aire como su boca de leche.

No recuerdo otra sensación más cabal de felicidad. El canto de los pájaros celebraba mi hallazgo.

Mi yegua no nos defraudaba. Y ya que no me permitieron jinetearla, el destino me favorecía otorgándome el privilegio de ver su potrillo antes que nadie.

—Me parece que se equivocaron feo —dije con suficiencia digna de mejor causa—. La doradilla ha tenido cría.

El peoncito y el capataz se miraron con signos de entendimiento.

—Sí —continué, mientras desensillaba mi caballo—. Un lindo ruanito que será para mí.

Se acercó mi padre.

—La doradilla parió anoche —le comuniqué con un dejo de hombría que ocultaba también un serio reproche por la afrenta que se le había inferido a mi yegua.

—No, estás equivocado. Ese potrillo no es suyo —respondió mi padre sin darle importancia al caso—. Es de una alazana. Ayer nos pareció que se le había "pegado" a la doradilla.

Mi padre siempre pluralizaba al conversar con la gente a sus órdenes. Al oírle hablar así, sus palabras me resultaban sagradas.

—De manera que... —exclamé al escuchar la noticia— ¿de manera que no es hijo de la doradilla?

La peonada no le dió mayor importancia al accidente. Ni mi padre, tan observador de los animales. Supusieron que el ruanito se equivocaba de madre vaya uno a saber por qué misterioso designio. Pero el hecho para mí tenía suma gravedad. Tal vez porque yo acababa de ser testigo de la brutal embestida de la doradilla contra la mansa madre que reclamaba sus derechos.

No dormí tranquilo. En la mesa se habló de todo menos de la manada. En el fogón, donde mi padre confraternizaba con su gente en breves sobremesas, tampoco mencionaron a mi yegua.

El día siguiente amaneció lloviendo. Se suspendieron las tareas. La vida de la estancia quedó reducida a un conversar pausado en torno al fogón. Me cansé y dije que pensaba salir a dar una vuelta por la cañada y mi padre me respondió que era una tontería de pueblero salir a mojarse por que sí.

Mi instinto pudo subsanar el mal que la garúa agrandó.

La doradilla, bajo la lluvia, venció a la alazana definitivamente. A mordiscos, a coces más duros que los de una madre recién parida, impuso su bestial contextura de machorra enloquecida. Dentro del perímetro donde el potrillo podía accionar, se veían huellas, espantosas huellas de los cascos de la machorra que impedía que la madre se acercase, hasta que consiguió alejarla del lugar.

Cuando divisé el valle la alazana pastaba indiferente a cien metros

de un círculo de suelo alterado. En el barro yacía el potrillo ruano vigilado por mi yegua.

Aún respiraba cuando me acerqué. La doradilla le lamió los cuartos en mi presencia; le sopló en el pequeño morro su aliento vivificador; dejaba posar su belfo húmedo en el vacío del moribundo verificando sus últimas aspiraciones. Vi los ojos del potrillo fijos en la nada. Las pupilas eran como dos cuentas de azabache en el verde de la cañada. "Delicado manjar para la voracidad de los chimangos", me dije.

Nunca podré olvidar aquellos ojos de niño hambriento, la soledad que cundió en mi alma y el impulso de indignación que contuvo la espléndida belleza de mi yegua. No me atreví a ultimarla.

Tampoco olvidaré una espantosa realidad: a la doradilla le sangraban las ubres.

ENRIQUE AMORIM

QUEVEDO, POETA NUNISTA

NUNISMO

Por sus grandezas tanto como por sus defectos y contradicciones, Quevedo es auténtica figura de su tiempo. Muchos de sus poemas amanecieron plateando rutas entre las necesidades más urgentes del siglo XVII. Por ese asestar su propia época, y fijarla, lo llamo poeta nunista, sembrando la palabra sobre su clasicismo. "Ahora y siempre puede hablarse de poesía nunista", porque ésta es "la que se mantiene rigurosamente fiel a los mandatos libres, no consignas unilaterales, de la época". Además, "el instantismo del término define mejor que nada las aspiraciones de una poesía, y aun de una literatura, enderezada a reflejar las conmociones inmediatas y profundas del tiempo" [1].

La voz *nunismo*, manejada en nuestros años por Pierre-Albert Birot, proviene del adverbio griego *nun*, que significa *ahora* o *en seguida*. Forma en *num* o *nunc* latino. Los griegos lo usaban para referirse al presente o al pasado inmediato. Así, en el primer sentido, dice el Coro de *Las suplicantes*: "*He ahí* la hora para los dioses, hijos de Zeus" [2]; y en el segundo, Paris: "*Hoy* ha vencido Menelao con el auxilio de Atenea" [3].

Por ese fijar el instante, nunismo resulta palabra sumamente cómoda para expresar los principios de una poesía que siega sus pasos sobre todos los símbolos peculiares de la época, sin dejar de mantener sus

1 Guillermo de Torre: *La aventura y el orden*, p. 221-222 Bs. As. (Losada), 1943.
2 Eschyle: *Oeuvres*, t. I, pág. 36. París (Les belles lettres), 1934.
3 Homero: *Il.*, c. III. *Obs.*, *Compl.*, pág. 36. *Barcelona* (Montaner y Simon), 1927.

fines en sí misma ni de sostenerse en un lirismo puro, en tanto que va amaneciendo una hermosura que se afirma en su propio vigor, se entorna e integra en sus emociones y supera la propia realidad que la circunda y nutre. Es una poesía de fines desinteresados; pero ello no importa ninguna negación de su trascendencia en cualquier sentido hacia que apunte.

LA ÉPOCA

Quevedo, dice Juderías [1], diagnosticó de portentosa manera la enfermedad de que padecía el organismo español. Por su España de pecho despojado vió desfilar un cortejo de favoritos, que se elevaban en el gozo de ejercer la autoridad regia para ir después uno tras otro doblando su presencia en la frescura del claustro o en la tierra de los cementerios.

Asentado en la realidad, Quevedo respondió de manera firme a las necesidades políticas y morales de su España. Buceó en la conciencia de sus contemporáneos para hallar las causas que iban desmenuzando la monarquía poderosa de los Austrias, y encontró que eran de orden moral más que político. Nacían de la tranquilidad negligente de los monarcas, de la codicia de los ministros, del predominio del interés privado sobre el público.

Las miradas del pueblo, como ríos innumerables, junto con sus voces de protesta, iban labrando el surco en el cual se fundía su individualidad para brotar luego como espuma ardiente de corazones corrompidos, que envolvía en odio a los poderosos que se dejaban cohechar, que hacían negocios particulares oponiendo la influencia oficial de sus cargos, que robaban; a los jueces que vendían sus sentencias; a los abogados que embrollaban los pleitos; a las "desinteresadas" intervenciones de potencias extranjeras que otorgaban crédito para terminar llevándose el oro de las Indias. Todo esto empobrecía al pueblo, pero

1 *Don Francisco de Quevedo.* (Conclusión). Madrid (J. Ratés), 1923.

labraba la prosperidad de muchos: Lerma, Uceda, Calderón, Franqueza, Ramírez del Prado, Villalonga...

EL POETA

Andando los siglos, Apollinaire diría que

"l'hymne de l'avenir est paradisiaque" [1].

Quevedo, en cambio, detenía sus ternuras en las formas del pasado, y doraba los viejos cauces porque veía en ellos la única posible salvación del presente, de ese presente en el cual vivía, y al cual buscaba, tratando de interpretarlo y corregirlo. Por eso, a pesar de su estoicismo cristiano, fué un animador, un revolucionario fuerte y pleno, que dió la total medida de su lirismo. Y su poesía nació con el aire de la época, fiel a sus más urgentes consignas. Poesía entrañable, lleva a su vez el hombre dentro, el hombre "que nace, sufre y muere —sobre todo muere—, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere" [2]. Ese mismo hombre que intentó aclarar los ojos de su rey el día en el cual nada le endulzaba la esperanza porque había comprobado que solamente la noche clamaba en el pueblo:

"Sacra, católica y real majestad,
que Dios en la tierra os hizo deidad:

un anciano pobre, sencillo y honrado,
humilde os invoca y os habla postrado.

Diré lo que es justo, y le pido al cielo
que así me suceda, cual fuere mi celo" [3].

1 *Calligrammes*, pág. 121. París (N. R. F.), 1925.
2 M. DE UNAMUNO: *Del sentimiento trágico de la vida.* Madrid (Renacimiento).
3 *Memorial a Felipe IV.*

Su celo era grande, puro, de HOMBRE: le valió la cárcel. No ignoraba este riesgo quien antes había escrito: "Sé cierto que todos acostumbran ser más agradecidos a quien les da alabanzas que a quien les da consejos" [1]. Esto hace admirable su posición porque afirma la verdad de su altivez, de su independencia. Defendía sus palabras con una conducta, con una impaciencia siempre alerta, y con un alma robusta. Las fuerzas del tiempo que había rodado sobre él modelaron su pensamiento y su vocación, haciéndolo fiel a su destino y labrándole nítido perfil a su ritmo. Este pensamiento de Walt Whitman,

"All forces have been steadily employ'd to complete
and delight me,
Now on this spot I stand with my robust soul" [2]

hubiera cabido con cabal exactitud entre sus labios.

Quiso salvar su tiempo buscando el porvenir en el pasado, en aquel pasado en el cual el español, fuerte y sobrio soldado de Cristo, casi dominaba la tierra:

"¡Con cuánta majestad llena la mano
la pica, y el mosquete carga el hombro
del que se atreve a ser buen castellano!" [3]

En aquella lejana edad heroica, como resonancia de musgo que iba madurándole dulzura en el pecho, o enriqueciéndole la muerte, la mujer

"acompañaba al lado del marido
más veces en la hueste que en la cama.
Sano le aventuró, vengóle herido" [4].

1 *Lince de Italia. Obs. compl.* (prosa), p. 531. Madrid (Aguilar), 1941.
2 *Song of myself, Leaves of grass*, pág. 67. N. Y. (Modern Library).
3 *Epístola satírica y censoria...*
4 *Ibidem.*

El bronce de su pensamiento, sacudido por los hechos, se vuelve manantial de fragancias y marfiles —poema erguido—, tal como cuadra a un devoto de Séneca. Este pensamiento, desenvolviéndose a sí mismo, variando y quedando siempre fiel a su libertad, se hacía voz del pueblo, causa del pueblo, y surgía tallado en loas, letrillas, bailes, jácaras, o en nudos de gritos, o en urgentes reclamos:

"Con ser tan justo Daniel,
privado de un rey tirano,
lo pidió el pueblo inhumano
conjurado contra él.
A ti, que eres rey fiel,
no pedimos un profeta
sino un Barrabás que inquieta;
tiempo es ya que nos le des.
Si nos le has de dar después,
yo la voz del pueblo soy,
Dánosle hoy" [1].

De poema a poema va auscultando su tiempo, perfilándole belleza, descubriéndola, creándola, interpretándola, defendiéndola [2]. Por esta porfiada faena de búsquedas y encuentros y defensas pudo hacerse un alma y vivir en ella y en nosotros. La agonía le daba fuerza; la desesperación le creaba esperanza; el desconsuelo le consolaba; y todo lo hacía creador y amar la muerte y resplandecer en gritos oscuros por debajo del llanto, por debajo de la tierra, por debajo de los azúcares, mientras se iban entornando sus días:

1 *Glosa del Padre Nuestro.*

2 "... de aquella sociedad animada, bulliciosa y pintoresca, la más brillante y representativa del siglo XVII español, que, por ser el *siglo de oro* de nuestras letras, supo hacer materia de poesía, plástica prosa y donaire ingenioso, hasta sus desdichas, sus excesos, sus debilidades y sus aberraciones". José Deleito y Piñuela: "... *También se divierte el pueblo.* Madrid (Espasa-Calpe, S. A.), 1944.

"¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!
¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,
pues con callado pie todo lo igualas!" [1].

En su agonía recogió casi todos los gritos sangrientos de su España, esos que no dejan ver el rostro, y envuelto en ellos anduvo más confiado, recrudeciendo sus garfios, tornasolando sus sueños, pero apagando la brasa de la sangre en cada porfía, y llegando a escollos que le hablaban de la mentira de todo, de la ciencia en primer lugar [2].

Porque sentía sonar en su carne las trompetas diligentes de la muerte, sabía afirmar la vida y buscar la imagen eterna que cada hombre lleva encerrada. Sabía que los caminos que parten desde los ojos hacia adentro de cada uno, cuando son transitados van descorriendo luces al paso, y madurando noches para amanecer un día fragante y sin heridas alumbrado con la visión de Dios.

Este deseo que quiere cavar la aridez del peñasco es la fuente creadora de su nunismo. En él están fundidos la poesía y el libelo, pero esa fusión es tornero delicado que sabe afinarlos y darles trasparencia para que no le sieguen la hermosura:

"Tú ya, ¡oh ministro!, afirma tu cuidado
en no injuriar al mísero y al fuerte;
cuando le quites oro y plata, advierte
que les dejas el hierro acicalado" [3].

La frase no gime sueños, su música encendida en ritmo lento, acomodado a sus sensaciones, va sangrando puramente su advertencia porque afirma en pájaros su realidad. El adjetivo exacto, individualizando los elementos del poema les da su singular color.

1 *Conoce las fuerzas del tiempo...*
2 *La cuna y la sepultura*, cap. IV.
3 *Por más poderoso que sea el que agravia...*

Este propósito ético, que va buscando a la sombra claridad, aparece en sus poemas *Al mal gobierno de Felipe IV*, *Sobre el estado de la monarquía*, aún en el propio *Canto contra el patronato de Santa Teresa de Jesús;* y, en general, en todos los que exigen, intuyendo más que comprendiendo los males contemporáneos, el derecho a la libertad, al trabajo, a que la justicia sea justicia y no soldado:

"Arroja las balanzas, sacra Astrea,
pues que tienen tu mano embarazada:
y si se mueven, tiemblan de tu espada,
que el peso y la igualdad no las menea.

No estás justificada sino fea;
y en vez de estar igual, estás armada;
feroz te ve la gente, no ajustada;
quieres que el tribunal batalla sea" [1].

Frente a esta España fué labrando una obra agónica y polémica. Como agónica no concluyó nada —rasgo que mantuvo puro su lirismo—, fué sólo agonía, es decir, creación, vida —esa vida la volvió inmortal—. Por ambos motivos hoy lo podemos llamar nuestro. Sabía, por su experiencia de estoico, que la agonía vigoriza al individuo aislado tanto como al pueblo. La forma de lucha externa que amó para el suyo fué la guerra. Creyó que era justa: "Guerra que es instrumento de la venganza de Dios en sus enemigos, en su justicia se justifica. Asistir a la causa de Dios es ser ministros suyos; ser medio de su providencia es calificación de la victoria" [2]. Helo aquí, en las aberraciones del sentimiento, una vez más fiel a su época: la crueldad del sentimiento guerrero anochece los clarines de su voz y quiebra con relámpagos agrios el sabor de sus gajos. Pero era esto su tiempo; y la crueldad, característica de su raza fuerte.

1 *Persuade a la justicia que arroje el peso...*
2 *Política de Dios,* parte II, cap. XXII.

Lo enfoco desde este ángulo, que llamo nunista, porque desde él puede contemplarse un grandioso aspecto de su actividad. Todas sus valientes y violentas invectivas contra su tiempo buscan despertar las virtudes que hacen ser hombre. Y la complacencia con que expone las flaquezas humanas, examinándolas y detallándolas crudamente, es un episodio de esa búsqueda. La picaresca y el estoicismo fluyen de un mismo pensamiento que se transforma a su paso por las diversas actividades de la inteligencia.

Estilísticamente se descubre también el aire de época en sus obras, de aquella tamizada de crueldades y hermosuras, caótica, desconcertante, que fué, como diría don Juan Valera, "una mezcla singular de vicios y de virtudes, de grandezas y de miserias, de ciencia y de superstición, de ingenio y de extravagancia, de aborrecimientos y de caridad, de amor a la libertad y de servilismo, de erudición y de pedantería, de estoicismo y de flaquezas, de moral cristiana y de espantoso cinismo" [1]. Este aire de época se distingue en las enumeraciones: en *Las zahurdas de Plutón*, mientras recorre el Infierno, va enumerando una serie de personajes en forma abigarrada, barroca diríamos; en *El mundo por de dentro* ocurre algo semejante; en *El Buscón*, las enumeraciones de los personajes resultan un desfile de los gestos y singularidades que caracterizan a cada uno; en sus sátiras contra los cultos se da el fenómeno de enumeración barroca en las palabras escuetas, que aparecen desmenuzadas:

"Quien quisiere ser culto en sólo un día,
la jeri, aprenderá, gonza siguiente:";

algo semejante ocurre en su definición del amor —"Es hielo abrasador, es fuego helado" [2]—; y en *La visita de los chistes* se halla el ba-

[1] Citado por Juderías: *ob. cit.* (Estudio preliminar).

[2] En este sentido, Lope de Vega tiene algún soneto —"Desmayarse, atreverse, estar furioso"—, con una serie de términos opuestos, que estilísticamente se diferencian bastante con las enumeraciones de Quevedo. Lope de Vega: *Poesías líricas*, t. I, pág. 226. Madrid (Clásicos Castellanos), 1925.

rroquismo en todas las descripciones que la pueblan, y a veces hasta en sus detalles: "Luego se seguían los cirujanos cargados de pinzas, tientas, cauterios, tijeras, navajas, sierras, limas, tenazas y lancetones. Entre ellos se oía una voz muy dolorosa a mis oídos, que decía:

—Corta, arranca, abre, asierra, despedaza, pica, punza, ajigota, rebana, descarna y abrasa".

En la misma obra, la pintura de la muerte da más claro ejemplo todavía: "En eso entró una que parecía mujer, muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo abierto y otro cerrado, y vestida y desnuda de todos colores. Por un lado era moza y por el otro era vieja. Unas veces venía despacio y otras apriesa. Parecía que estaba lejos y estaba cerca. Y cuando pensé que empezaba a entrar, estaba ya a mi cabecera. Yo me quedé como hombre que le preguntan qué es cosa y cosa, viendo tan extraño ajuar y tan desbaratada compostura".

El elemento de farsa que se encuentra en todo esto es apenas la fácil apariencia; la realidad es el pensamiento que la cruza, tendido como cuerda de violín, y le confiere grandeza y expresión estética perfectamente seria.

Ahondando en tales enumeraciones podemos descubrir que la seriedad surge de la propia forma. El desengaño, materializado en *El mundo por de dentro*, delata su presencia invisible en todas estas obras: está en el propio caos de las enumeraciones que despojan de todo su valor a los elementos de las cosas y también de la armonía de sus relaciones, para dejarlos desnudos, casi desamparados, de modo que en la mente del lector se incube la idea de que el orden y la claridad —Quevedo diría, hablando para su época, la Verdad y la Justicia—, han huído de la tierra. Su *yo* se desarticula con las cosas mismas, poblando su mundo con el desengaño. Por eso es que su alegría no pro-

duce risa franca, como querría Bouvier [1], a la manera de Rabelais: a ello se oponen los caracteres de ambos, que se revelan en el análisis de su estilo. La de Quevedo es una alegría esdrújula, volcada hacia el llanto; Rabelais es un hombre sencillamente alegre, para quien las cosas no pierden su orden de relaciones ni su valor, ni las palabras encierran más símbolo que el de su recto sentido, aunque a veces se las emplee en más de uno en su libro: es decir, Rabelais no tiene *Desengaño* que lo tire porfiadamente del manteo y le haga volver la cabeza.

El carácter de nuestro poeta fué, sin embargo, poderoso fermento de modernidad en su obra, que ha llegado a nuestro siglo con su vigor intacto y actuante, pues ha sido gestadora de modernas formas de belleza [2].

Quevedo es ejemplo de enorme vocación poética: pudo ser poeta en el ambiente en el cual actuó, apresurándose hacia lo positivo inmediato, incubando en sí toda la materialidad y la trapacería de la tortuosa política de Sicilia y de Nápoles y de la Corte española. Su mente permaneció tan limpia que siempre pudo deslizarse por ella la poesía. Esta magia le impidió descaracterizar su fisonomía espiritual y mermar sus virtudes literarias.

En esto también vibró al unísono con la España del siglo XVII: como ella anidó en su alma una porción impura; pero como ella también llevaba la frente sellada de eternidad, y su grandeza superó todos los defectos y blandió capitana el tiempo. Grande en su fuerza, grande

1 René Bouvier: *Quevedo*, ch. III. París (Honoré Champion).

2 Así dice Amado Alonso: "Estos versos de la calle destruída recuerdan otros del *Sermón estoico* de Quevedo, y no sólo por el pensamiento, sino también por los materiales imaginativos de presentación...". *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, pág. 270. Bs. As. (Losada), 1940.

Y Pino Saavedra: "*Las Pascuas del Tiempo* son una danza general de los muertos... y del tiempo". En ella "todos los personajes se colocan en el mismo plano de ultratumba igualados en el seno de la eternidad y caracterizados por su rasgo fundamental". *La poesía de Julio Herrera y Reissig*, págs. 28-29. Santiago (Univ. de Chile), 1922.

Las visiones medioevales y las escenas macabras de las Danzas de la muerte son elementos fundamentales de *Los Sueños*. Por ahí pudieron llegar tal vez a Julio Herrera y Reissig.

en sus impulsos y en sus gestos generosos, y envuelta entre sus hierros grande también en su dulzura, España nos revive a veces sus días como si fuesen sueños sostenidos en el aire. Así Quevedo, cuyo tiempo pasado, igual que el de España, se quedó sin pasar, encadenado a la vida por el delicado poder de esa grandeza.

ROBERTO BULA PÍRIZ

NOTAS

Libros

VICTORIA OCAMPO: *Testimonios. Tercera serie* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1946). —

Esta mujer que es argentina y sin embargo es eficaz; que tiene estilo y sin embargo sus ideales no son los de nuestra lengua; que está toda vuelta hacia el norte de Europa y sin embargo ha facilitado un movimiento literario bajo el signo argentino de SUR; que entre nosotros parece forastera y sin embargo pertenece al patriciado criollo; que es rica y sin embargo desprecia los privilegios políticos de la riqueza; que es tímida y sin embargo las circunstancias la obligan a la figuronería; esta mujer sin compromisos y sin esnobismos, siempre extraña, siempre inadaptada, siempre viajera, tiene la suerte de ser contradictoria; y de saber que cultivando sus contradicciones evitará el peligro de lo obvio. A otros en cuanto abren la boca ya se sabe que su opinión ha de ser la de su aldea: los ensayos de Victoria Ocampo, en cambio, sorprenden porque uno nunca prevé desde qué punto ha de mirar. No me refiero, claro, a los puntos del itinerario geográfico que ella recorre en sus viajes, sino a los de su móvil curiosidad intelectual. Ya observó Chesterton, a propósito de Shaw, que la originalidad se da naturalmente en las criaturas sin quicio, acostumbradas al aire abierto de las encrucijadas. Victoria Ocampo es así. Lo que ella dice lo dice por el camino y con su propia voz de mujer contradictoria. ¡Quién hubiera previsto que de pronto iba a ver tanto, y con tanto amor, en la criolla Gabriela Mistral! Cuando Victoria Ocampo se expresa criollamente —evocaciones, modos de hablar— no es que un genio telúrico le esté dictando por encima de su hombro: ella, desde lo alto, ha descubierto el valor intelectual o estético de alguna experiencia personal, y su mano se pone sobre el papel a salvar ese valor. Puede que la mano escriba

con fluidez, pero no nos engañemos: a pesar de su tono de conversación o de carta familiar —tono distintivo del buen ensayista— Victoria Ocampo ha tenido que realizar un previo trabajo de ahondamiento interior. No es tan espontánea como parece. Ni tan perezosa como dice. Se complace Victoria Ocampo en confesar sus limitaciones; pero hay, en esa confesión, una rápida sonrisa de orgullo: "Si hubiese tenido menos memoria habría tenido quizás también menos pereza, y hoy les podría hablar a ustedes de cosas aprendidas a través del estudio, no de todos esos detalles que descubro cuando saco a la superficie de mi conciencia —como el pescador su red, llena de peces— lo que perdura, vivo aún, en el fondo mal explorado de mis recuerdos." Pero el lector sabe que eso no es pereza. Contar recuerdos personales cuesta a veces más esfuerzo que retransmitir nociones aprendidas. Y son los recuerdos personales de Victoria Ocampo lo que más admiro en ella. Todo su mundo intelectual, amplio y claro como un gran sombrero de verano, está prendido a su cabeza con anécdotas. Si se habla de Lawrence de Arabia ella ha de contarnos cómo en un rascacielo de Nueva York leyó *The Mint*, su libro prohibido; o cómo Lincoln Kirstein, al visitarla en Buenos Aires, descubrió las *Cartas* de Lawrence abiertas justamente en ésa que Lawrence le había enviado. Si se habla de Figari ella ha de contarnos a qué "océano de imágenes" fué lanzada cuando miró sus telas por primera vez. Paul Valéry ha de ser, además de Paul Valéry, alguien que mira la fotografía de un cactus jujeño que ella le muestra, alguien que habla de arte y filosofía con ella y con Ortega y Gasset en un restorán de París. Y gracias a este autobiografismo su prosa suele hacerse lírica; prosa rica de objetos y de intuiciones, impresionista y sagaz, que a ratos deslumbra con la transparencia de un poema. Victoria Ocampo no nos da enteras unidades poemáticas: es demasiado crítica, demasiado explicativa, a pesar de todo. Pero sí relámpagos de poesía cuando la atmósfera se le carga de confidencias: así en *Lecturas de infancia, A los alumnos argentinos de la Asociación de Cultura Inglesa, Pedro Figari, San Isidro, Nahuel Huapi.*

Dos virtudes eléctricas tienen sus *Testimonios*: una, la penetración crítica en el autor admirado; otra, la frecuencia de la frase ingeniosa o metafórica. El lector agradece esos estimulantes "contactos".

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

FRANCESCO DE SANCTIS: *Las grandes figuras poéticas de la Divina Comedia* (Emecé, Buenos Aires, 1945); WILHELM DILTHEY: *Poética* (Losada, Bs. Aires, 1945). —

La reciente aparición simultánea en Buenos Aires de dos libros notables reúne ante mí, en el propósito de este comentario, los nombres de sus autores respectivos, Francesco de Sanctis y Wilhelm Dilthey. Se titulan esos libros *Las grandes figuras poéticas de la Divina Comedia*, el uno; el otro, *Poética*. Ambos plantean, en la colección de escritos varios que los componen, el mismo tema, el tema de la creación literaria, con sólo una diferencia de enfoque: el italiano aplica los principios de su concepción general a la interpretación de la obra de un poeta, Dante Alighieri, mientras que el alemán utiliza la obra de varios poetas para ilustrar su concepción general de la poesía.

No tendría sentido, claro está, el intentar en los términos de una nota bibliográfica la exposición resumida del pensamiento estético contenido en estos escritos de maestros a los que nadie regatea hoy significación clásica; y tanto más, cuanto que van precedidos ya de estudios críticos muy apreciables, debidos a la pluma del profesor Gherardo Marone, el primero, y a la del profesor Eugenio Pucciarelli el segundo. Mas, por no reducir esta reseña a mera noticia, conviene señalar algunas circunstancias significativas: la casualidad que los ha emparejado en ella apunta a concordancias que no se detienen en la identidad del tema. Es lo cierto que las venerables figuras de De Sanctis y Dilthey presentan una especie de parentesco histórico-espiritual que, sin duda, se remite a su coincidencia en los cuadros del tiempo. Casi coetáneo, en efecto —De Sanctis había nacido en 1818; Dilthey, en 1833—, su fisonomía intelectual tiene el aire de la época, revisten pareja significación, su tono es el mismo, ofrecen algo de común, en fin, que se impone por encima de todas las diferencias circunstanciales. Ya queda registrada la del correspondiente enfoque del problema; aquella propensión a lo concreto en un caso, a lo abstracto en el otro, que, con ser un matiz, refleja en el terreno de la especulación intelectual las diversas tradiciones nacionales de uno y otro escritor. Junto a ella, otras diferencias de mayor o menor calado modelan en sentido divergente la personalidad de cada uno: De Sanctis, involucrado en las agitaciones políticas de su país, debiendo tomar partido en las contiendas del siglo, llevado por sus azares a funciones de gobierno; Dilthey, pudiendo cumplir en cambio una existencia sosegada y oscura de profesor universitario que realiza su labor en sordina, y cuyo mérito, recatado por él, sólo a duras

penas le abre los ámbitos de la fama... Pero, no obstante, los rasgos del tiempo los hermanan, y la ocasión editorial que los trae juntos en este año de 1946 a nuestra mesa de trabajo, se resiste a ser considerada como fruto del mero azar.

¿Qué sentido tiene —nos preguntamos frente a ellos— la publicación de tales libros para el ambiente de cultura en que hoy vivimos y actuamos? ¿Acaso tan sólo el que encierra su valor de documento histórico, el de lección aprendida e incorporada que se renueva? Y algo nos dice que no, que no es sólo ése; que se trata, en verdad, todavía, de una lección nueva y por aprender. Pues la crítica literaria se encuentra hoy, entre nosotros, en estado de tan lamentable indigencia —y eso, por efecto de una regresión—, que tal vez resulte hasta ardua en exceso la labor de aprendizaje que se nos propone con los escritos de tales maestros. Suele pasar por crítica en el sentir común la simple emisión de opiniones expresadas con mejor o peor arte, autorizadas por su vestido, dichas acaso de manera persuasiva, pero, al final de cuentas, desprovistas de todo fundamento que no sea el gusto personal del que las sostiene, sin apoyo en una doctrina estética ni referencia a criterios objetivos; a lo sumo, adornada de indicaciones eruditas ilustrativas o, a veces también, por completo inconducentes. De ahí la falta de toda discusión en torno a obras y a los problemas por ellas suscitados. Aquellos singulares casos en que la valoración crítica tiene más firme base, cuando no son esporádicos, resultan tan excepcionales que no sirven para medir el ambiente general, ni le imprimen carácter. Prescindiendo, pues, de tales casos raros para atenernos a la habitual función crítica, hay que reconocer con desolación que su estado es, en muchos aspectos —por no decir, resueltamente: en un todo—, inferior a aquel en que se encontraba la crítica literaria cuando De Sanctis por un lado, y por el otro Dilthey, vinieron a darle nuevo impulso y mayor profundidad. Véase por qué la publicación actual de sus obras no ha de limitarse al efecto de una rememoración, sino que de ahí debiera esperarse más bien una especie de revulsión en la conciencia crítico-literaria que coopere a elevar su tono.

FRANCISCO AYALA

La poesía francesa. Del romanticismo al superrealismo. Antología ordenada por Enrique Díez-Canedo (Losada, Buenos Aires, 1946). —

Volver a pasar una y otra vez las páginas de esta Antología, aumentada y enriquecida con los años, reencontrando el sabor de iniciales lecturas, la emoción de entrevistos descubrimientos, significa, para mí, en cierto modo, tornar a los días más crédulos y fervorosos de la mocedad. Es revivir primeros contactos con algunos poetas importantes a través de estas traducciones, antes de que los libros originales —rebuscados afanosamente en la feria del Prado o en la biblioteca del Ateneo— me fueran accesibles. Pues esta antología, que en la primera edición se llamaba *La poesía francesa moderna* y que, editada por Renacimiento, apareció en Madrid, en 1913, "ordenada y anotada" por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún —este último murió prematuramente muy poco después— tuvo un papel de guía para la generación que entonces iba al colegio y se inició literariamente al acabar la guerra mundial número 1. Recuerdo que cuando bastantes años después, paseando un día por Madrid con Pablo Neruda, éste encontró y adquirió en un baratillo un ejemplar de dicha primera edición, no pudo reprimir su alborozo. Y como alguien le arguyera la superfluidad de leer en traducción autores a los que podía acudir sin intermediarios, el poeta chileno replicó, más o menos: "En esta antología hemos aprendido mucho todos los de mi edad." Testimonio procedente de un americano, similar a otros muchos que cabría aducir de españoles, revelador de la expansión e influjo alcanzado en todos los países de habla castellana por la antología de Díez-Canedo, y que me es grato traer a colación, pues mi conformidad en este punto con las palabras de Neruda bien pudiera saldar otros disentimientos... Sin duda que a la vuelta de algunos años, y por parte de los más jóvenes que ahora se asoman al mundo de los libros, habrá de ser tributado pareja reconocimiento a la nueva edición de esta antología. Pues los valores que entonces singularizaban sus páginas no sólo se mantienen intactos, sino que resurgen más firmes y cernidos.

Valores singulares. En efecto. Antologías hay muchas. Y el género ha llegado a cobrar tal elasticidad que con frecuencia vemos cómo usurpan tal nombre meras colecciones de poesías, agavilladas por el capricho, por el sectarismo, por el interés comercial de lo didáctico, sin que el colector o traductor pongan de su parte no ya un claro sentido crítico, sino el menor criterio selectivo, dispensándose inclusive —para mayor comodidad— de prólogos, presentaciones

o caracterizaciones de autores, bibliografía auxiliar y otros elementos imprescindibles en las antologías que merecen cabalmente tal nombre. La colectánea de Enrique Díez-Canedo reúne no sólo tales condiciones, sino que ensancha su alcance hasta el punto de convertirse, en cierto modo, merced a las introducciones situadas ante cada período, a las atinadas definiciones de cada autor, a la escogida bibliografía, en una historia sintética, y con ejemplos, de la lírica francesa moderna, durante más de un siglo, desde Lamartine a Aragon. Puede decirse, pues, con entera justicia, sin sombra de hipérbole, que aventaja —cosa fácil, por lo demás— no sólo a otros conatos antológicos que sobre la misma época existen en castellano, sino a muchas —cosa ya no tan hacedera—, y algunas excelentes, de las circulantes en francés, pero entre las que sigue ostentando preeminencia la de Van Bever y Léautaud. Díez-Canedo puso en la compilación de este libro sus mejores cualidades de crítico, de poeta, de gran catador de literaturas; insufló en estas páginas ajenas, al verter la mayoría de ellas, al cerner y apostillar todas, tanto o más de sí propio que en su parca producción original. ¡Lástima grande que su muerte sobrevenida el 6 de junio de 1944, justamente el día del primer desembarco anglonorteamericano en Normandía, cabalmente también el día en que llegaban a mis manos los originales de esta obra, terminada en 1942 —y que puso así extrañamente dos años en franquear la distancia de México a Buenos Aires— le hayan impedido verla impresa, sustrayéndole asimismo el placer de nuevos retoques o adiciones! A esto último, en la actualización de ciertos datos, en la incorporación de algunas poesías y de la bibliografía más reciente he pretendido remediar yo, con ánimo de homenaje póstumo.

Resulta, además, curioso, —si no doloroso— que tanto *La poesía francesa, Del romanticismo al superrealismo* como lo mejor de la obra crítica de Díez-Canedo, *Letras de América* y *Juan Ramón Jiménez*, como lo más cernido de su labor poética, *Epigramas americanos* y *Jardinillos* hayan venido a ver la luz póstumamente. Pero de este modo, al engrandecérsenos su figura en el recuerdo y exaltarle, no corremos el riesgo de dañar su modestia y vulnerar aquel fino sentido de la relatividad, tocado parcialmente de escepticismo, que como espíritu muy diserto en letras, como escritor habituado a confrontar hombres, tendencias y épocas, le poseía invenciblemente. Pues la tónica de su espíritu se ajustaba siempre a límites y relativismos. De ahí que si por un lado su curiosidad mental —en el plano de lo literario— no reconocía fronteras de épocas o lenguas, por otro lado su gusto innato solía inclinarle a lo mesurado, a los términos medios —rehu-

yendo audacias y compromisos— a aquello resuelto en lo que luego se llaman autores puentes, épocas de transición... Pero en modo alguno ha de entenderse esto como reproche, sino como un conato de caracterización espiritual. Para completarlo y con relación a las virtudes presentes en esta Antología, fuera necesario insistir en las cualidades de sabiduría y mesura que primaban en Díez-Canedo, en su destreza para penetrar e interpretar otros espíritus, es decir, en su gran arte de traductor, visible ya en el segundo libro que publicó, *Del cercado ajeno*, 1907, y donde poetas como Walt Whitman pasaron por vez primera a nuestro idioma.

Hoy que tantos, con alegre inconsciencia o por servir sin mayores preparativos a la demanda editorial, se dan a traducir; cuando por un mínimo espíritu de defensa idiomática, pero sin el menor alarde pedantesco, cabría encarar la fundación de una quimérica pero nunca inoportuna Academia de traductores, D. Enrique Díez-Canedo hubiera podido asumir su decanato. Porque su artesanía, su maestría, quedan sobradamente patentes en las páginas de su antología. No todas las traducciones son suyas, pero sí la mayor parte, y, desde luego, las más felices. Leyéndolas aprenderán muchos que traducir no es trasladar palabras con sentido aproximado, sino captar más allá de la letra el espíritu, o sea, destilar el espíritu de la letra. Hombre poco polémico, más dado a ironías o insinuaciones que a afirmaciones dogmáticas, enemigo de cargar el acento, Díez-Canedo no deja de advertirlo así en unas líneas del breve prólogo, al referirse a la dificultad, a la suprema dificultad, de que en algunas obras la traducción conserve los valores originales. "Podría esto decirse de todas, —agrega— pero yo entiendo que siempre una traducción hecha por escritor responsable puede conservar, hasta en la forma, mucho de la fisonomía de sus dechados, y que los alardes de fidelidad con que se adornan ciertas versiones llamadas literales, no son más que disfraces de la timidez y la ignorancia." ¡Alardes de fidelidad! Tan peligrosos como los alardes de interpretación caprichosa. No alardeando de nada —Díez-Canedo, decía, por ejemplo, siempre en sus escritos menos de lo que sabía— pone aquí cátedra de traductor, de crítico y aún de colector. Porque su gusto y su tino alcanzan a seleccionar las traducciones ajenas.

No en vano han transcurrido treinta y tres años entre la primera y la segunda edición de este libro, y con ello ha de entenderse que las nuevas aportaciones son fundamentales, modificando grandemente la perspectiva de la poesía francesa. Pero siendo una obra nueva es esencialmente la misma, lo que quiere decir que

su primer enfocamiento era certero y que para ajustarse al paisaje actual, sólo debió el autor ampliar algunas líneas. La confrontación entre ambas ediciones no deja de ser instructiva; tratemos de abocetarla. Constaba la primera de 356 páginas de texto en 8º e incluía 59 autores. Esta tiene 694 páginas en 4º y abarca muestras de 97 poetas. Empezaba aquélla con los precursores del simbolismo y del parnasianismo: Aloysius Bertrand, Nerval, Banville, Baudelaire, etc., y la actual se abre con un apartado sobre los cuatro "grandes románticos", Lamartine, Vigny, Hugo y Musset, a título de precursores ineludibles, como "anunciadores de nuevos mundos de poesía". Las partes de "Los parnasianos" y "Otras tendencias" se mantienen como estaban. Pero en cambio "Los maestros del simbolismo" conviértense ahora en "Los maestros del simbolismo y de la nueva literatura", desde el momento en que al grupo de Corbière, Laforgue, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, etc., se incorporan dos resucitados de los últimos lustros, con tanta influencia sobre las direcciones últimas: Lautréamont y Saint-Pol-Roux. El apartado de "El simbolismo" se desdobla ahora en otro, "Evolución del simbolismo", y se enriquece con uno subsecuente, "Los nuevos maestros": Charles Péguy, André Gide, Paul Claudel y Paul Valéry, de los cuales sólo el tercero figuraba en la primera edición, y aunque la obra poética del segundo sea secundaria en el conjunto de su producción. A partir de este punto, al promediar el libro, puede decirse que ya casi todo él es original y poco guarda de común con la edición primera. En efecto, dentro del rótulo general "Los poetas nuevos", hace Díez-Canedo tres particiones. En la primera, "Los poetas nuevos", recoge muestras de la escuela fantasista —Toulet, Pellerin, Derême— y algunas otras de poetas más bien tradicionalistas o populares, tales respectivamente como Musselli y Géraldy. En la segunda, "Libertad y modernidad", agrupa algunos poetas que ya aparecían en la primera edición, como los unanimistas Arcos, Vildrac, Duhamel, Romains, y, al mismo tiempo, otros de escuelas distintas o sin escuela, ninguno de los cuales estaba incluído antes, pues su obra y su influjo data de los años últimos, tales como Milosz, Fargue, Larbaud, Jouve, Perse, Morand, Montherlant, etc. Finalmente, el tercer apartado, cerrando el libro, está consagrado a las "Escuelas de Vanguardia, Superrealismo" abriéndose con Apollinaire y cerrándose con Aragon. Entre medias desfilan Max Jacob, Supervielle —quien tal vez hubiera estado más en su sitio dentro de la sección anterior— Albert Birot, Reverdy, Cocteau, Eluard, Tzara, Breton y Soupault. El conjunto se corona con un "Apéndice" dedicado

a dos poetas de otras lenguas que realizaron parte de su obra en francés: D'Annunzio y Rilke.

Inevitable tentación al hojear antologías será siempre incurrir en esa presunta listeza que consiste en señalar ausencias o descubrir presencias sin los papeles en regla. No queriendo participar en tan fácil juego, incompatible con una obra tan deliberada, apuntemos no obstante algunas interpolaciones posibles. Así, en el capítulo de los simbolistas y precursores de la nueva literatura, quizá no hubieran sobrado algunas muestras de Germain Nouveau, un "maldito" exaltado hace años por los superrealistas. Del mismo modo, en la sección del simbolismo propiamente dicho, podrían figurar Montesquiou-Fézénsac (al menos por la significación anecdótica del personaje, modelo, como es sabido, del Barón de Charlus, de Proust), Rémy de Gourmont (el crítico y apologista por excelencia de aquella escuela) y René Ghil, en cuya obra esotérica se prolonga el mallarmeísmo más absoluto. Faltarían asimismo, en los aledaños o estribaciones de aquel mismo período, dos raros nombres precursores: el de Alfred Jarry y el de Raymond Roussel. Finalmente, en el último período, el de las escuelas vanguardistas, las posibles incorporaciones serían más extensas: Salmon, Cendrars, quizá Beauduin (pese a su fácil extravagancia, pero como muestra de otro *ismo*, el paroxismo o simultaneísmo), Ivan Goll, con su babelismo; y luego, entre los poetas de fecha aún más reciente: Michaux, Audiberti, Wahl, Lanza del Vasto, Pierre Emmanuel... [1] Por lo demás ninguna de esas exclusiones es fundamental ni modifica sustancialmente el carácter de esta Antología.

Puestos a ahilar las cosas, valor superiormente poético tienen algunos prosistas excluídos por razones formales, y entre ellos, en primer término, Jean Giraudoux. ¿Acaso en cualquier página de *Juliette au pays des hommes*, en cualquiera escena de *Ondine* no se condensa un lirismo más auténtico y penetrante que en muchos libros de líneas cortas? Pero ausencias como ésa seguirán deplorándose mientras

[1] Un índice de traductores casi tan copioso como el de autores —figuran en él más de setenta nombres— da idea de las numerosas páginas sueltas que hubo de encontrar y agavillar pacientemente el colector. En tal conjunto superabundan los nombres americanos de ayer y de hoy —I. E. Arciniegas, A. J. Battistessa, M. Brull, Carrera Andrade, Leopoldo Díaz, Lysandro Galtier, González Martínez, Herrera y Reissig, Nydia Lamarque, Rafael Lozano, César Moro, Emilio Oribe, Alfonso Reyes, Guillermo Valencia, Xavier Villaurrutia, etc.—, sobre los españoles, que tampoco son escasos, y entre los que cabe destacar los de Alberti, Bacarisse, Baeza, Carrère, Andrés González Blanco, Juan Ramón Jiménez, Juan Larrea, Eduardo Marquina, Pérez de Ayala...

por conformismo se continúe limitando habitualmente el concepto de lo poético al verso; mientras no se ensanchen sus límites en el mismo sentido que los elisabetianos ingleses, los alemanes y los escandinavos ("Dichter, Digten"), aplicando el nombre de poeta a todo artista creador, sin mantener distingos en su vaciado formal.

GUILLERMO DE TORRE

MAURICE NAUDEAU: *Histoire du surréalisme* (Editions du Seuil, Paris, 1945). —

Creíamos bien sofocado el incendio surrealista, y hasta había quienes se preparaban a sumergir los últimos escombros. He aquí, sin embargo, que algunas chispas se reaniman en los cuatro rincones del mundo, e incluso donde nació, en Francia.

Antes de la guerra, el surrealismo —"mistificación" para unos, esnobismo decadente para otros— era poco conocido fuera de Europa. Ahora funda un linaje en los Estados Unidos, en México. Pero sus hijos son adulterinos. Qué lejos están de la llama pura, de la pasión orgullosa que consumía a Breton, Eluard, Aragon, Desnos, en la trastienda de un café de París, las alhajas "surrealistas" para multimillonarios que fabrica en Nueva York el señor Salvador Dali, tan justicieramente apodado "Avida Dollar". Estas lamentables confusiones no rehabilitarán el movimiento a los ojos de aquellos que con él se divierten o que deliberadamente lo ignoran.

Ha corrido mucha mala tinta a propósito del surrealismo y hasta sorprende que no haya naufragado del todo a consecuencia de tanta incomprensión organizada. No basta afirmar que era la expresión de cierta época, el reflejo de cierta angustia, la negativa al mundo sensible por parte de un puñado de jóvenes "dotados para las letras", otra cosecha del romanticismo (lo que está muy próximo a ser el "existencialismo" de hoy). No. El surrealismo (y basta juzgarlo por sus huellas fulgurantes) ha sido mucho más que eso. Aportaba una nueva y fecunda concepción de la vida y del hombre. La injuria, el desafuero y todo ese "mal gusto" que hacía encogerse de hombros a las personas sensatas era tan sólo una cura de desintoxicación. Había que sacarse ese barniz espeso de hábitos, tradiciones, costumbres del lenguaje mismo de que todos somos víctimas. Al final de la busca (en la cual no faltaron pasos en falso ni rodeos) los verdaderos surrealis-

tas nos dieron "el Amor, la Poesía". Tal es el título de uno de los más hermosos volúmenes de Eluard. Podría servir igualmente de título a todo lo que el surrealismo "literario" ha dejado de verdaderamente perdurable: poemas de Breton, *La Inmaculada Concepción*, que Breton firmaba con Eluard, el prefacio al *Libertinaje* de Aragon, su *Aldeano de París*, determinadas páginas de Desnos o de Tzara. La poesía no era ya ese armonioso engaño, esas sílabas hábilmente agenciadas. Era el oleaje mismo del pensamiento del hombre libre de servidumbres, con sus imágenes rocallosas y magníficas, no inventadas, sino, por así decirlo, "sopladas" por el objeto o la situación que había que traducir. No es culpa del hombre si su lenguaje es tan pobre y si debe provocar, para hacerse comprender, el encuentro "de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección" [1].

Lo "fortuito" que ha pasado a ser "necesario". Hermoso puente de los asnos para los filósofos. Pero en el corazón de los surrealistas había, sobre todo, un gran deseo de pureza. Por eso escogieron el amor como la piedra de toque de sus actos, el amor puro (por supuesto), liberado de todo aquello que le es ajeno: convenciones, moral y esa "miseria compartida" que por lo común son las relaciones sexuales. La mujer amada es el revelador del mundo. Abre los ojos de los ciegos, resucita a los muertos (¿por qué no?). "Sabemos que hay que reinventar el amor", escribía Rimbaud. Los surrealistas lo intentaron, verificando que "no hay derrotas ante el amor".

Al cabo de veinte años, sin duda, el surrealismo ha visto esfumarse su resplandor como un fuego de artificio demasiado hermoso. Hubo la masa de adeptos mediocres, y luego la ambición (legítima) de sus dirigentes de hacer pasar del plano individual al plano social su hambre de verdad. Pero la política tiene sus arcanos, y el poeta que se arriesga ve confundirse sus propias pistas sin provecho para nadie. Queda, sin embargo, una parte de la actual literatura francesa que vive de la herencia surrealista.

Aun falta escribir una historia sincera del surrealismo. Entre tanto, he aquí este librito escrupuloso y honesto de Maurice Naudeau, en el cual los hechos, los personajes que dieron vida al surrealismo, las desavenencias que separaron poco a poco a sus primeros fieles, están minuciosamente relatados. Excelente documento,

[1] Lautréamont.

no desprovisto de simpatía, pero que a fuerza de objetividad sólo da una pálida imagen de lo que fué verdaderamente el surrealismo y de sus resonancias. Hubiese sido necesario mayor penetración, un sentido más agudo del verdadero alcance de la experiencia surrealista y (a pesar de todo) más pasión.

FÉLIX GATTÉGNO

ROBERT A. BRADYS: *La riqueza tras el poder* (Fondo de Cultura Económica, México, 1945). —

Escrito durante la guerra, el libro del doctor Brady que hace poco se tradujo al castellano bajo el título de *La riqueza tras el poder* viene a poner al descubierto, mediante la prueba —que suele tenerse por incontrovertible— de los datos concretos, algo que, sin su acopio, también podía percibir quien no fuera completamente negado al sentido de las grandes y no demasiado soterradas corrientes de la historia: que "la guerra —para decirlo con palabras del profesor Robert S. Lynd escritas en el prólogo a la obra— es un episodio en la contrarrevolución mundial antidemocrática, pues gane, pierda o empate en la guerra militar, la democracia estará perdida a no ser que gane también, incluso mientras lucha con las naciones del Eje, su conflicto político interno". Pues es el caso que las tendencias internas de la organización económica, manifiestas con sorprendente analogía en naciones de regímenes contrarios, conducen hacia el totalitarismo en un proceso que aún la propia lucha contra el totalitarismo se encarga de acelerar, como ya evidenciara el hombre de negocios inglés Mr. Dawenport en 1942, criticando la política del gabinete británico, con la que se derrotaría a Hitler "tan sólo para caer en manos del mismo tipo de hombres para quienes un Hitler es el instrumento necesario".

El libro del doctor Brady estudia los esfuerzos de agrupación y coordinación realizados por los negocios en conexión con el poder político, en exposiciones detalladas de la situación de Alemania, Italia, Japón, Francia, Gran Bretaña y su propio país, los Estados Unidos, para descubrir en cada una de ellas los mismos rasgos capitales, y señalar iguales peligros en un grado de mayor o menor actualidad. Pues se trata —es una conclusión ineludible— de condi-

ciones dadas en la estructura y la dinámica de nuestra sociedad: vituperarlas es tan vano desahogo como llorar sus muy dañinos efectos... Sin embargo, ese libro resulta recomendable, no sólo por el conocimiento que proporciona, sino también por su posible utilidad práctica. Aporta hechos y los analiza; no juzga. Y es difícil que los lectores ilustrados por su laudable esfuerzo sucumban a los más nuevos y falaces engaños del espíritu fascista: aquellos que consisten en identificarlo con determinadas entidades colectivas o individuales y, personalizado así en eventuales adversarios, quedar en franquía para ejercitarse bajo el disfraz de su contrario. Pero no sólo por eso se recomienda el libro de Brady: cierto es que presenta hechos engendrados en las tendencias cardinales de nuestro tiempo, en circunstancias que no pueden ser aniquiladas a golpes de dicterio; pero justamente el conocimiento de tales tendencias, si suprimen el placer de tranquilizarse con la condenación de sus resultados más abominables, ya innocuos por vencidos, e inquieta en cambio con los que ahora amenazan desde el seno del futuro, permite encauzarlas hacia frutos menos venenosos y hasta benéficos. Porque las tendencias implícitas en una situación histórico-social dada no son tanto como una fatalidad: consienten ser dominadas, con sólo apoderarse de ellas, en lugar de pretender obstruirles el paso.

F. A.

ITINERARIO DE POSTGUERRA

UN BARCO MARCHA A EUROPA

Este barco que ha levado anclas del puerto de Buenos Aires, camino de Francia, es un barco de apariencia modesta, como corresponde a la nave de un país empobrecido por la guerra. Vamos en él sesenta personas estrechamente alojadas en camarotes que antes servían para dos y hoy alojan cuatro pasajeros. La tripulación está formada, casi toda, de ex-prisioneros y deportados políticos que han vivido durante cinco años en los campos de concentración y en los "komandos" alemanes. Los pasajeros lo saben y se pasan la consigna:

—Hay que tratar de no irritar a esta pobre gente. Tienen el humor levantisco

y la réplica viva. Casi todos son comunistas. Para ellos somos unos emboscados. Sabe Dios si se podrá vivir en Francia...

Las señoras se estrujan las manos cuajadas de sortijas, los hombres discuten de política. Los que hasta ayer echaban en hombros del "Frente Popular" la culpa de los desastres de Francia, resuelven hoy que el comunismo es el nuevo gobierno fuerte del mundo y se declaran dispuestos a aceptarlo. Ayer admiradores del nazismo, después portavoces de Pétain, hoy casi "rojos", resignados a callar ante lo que venga en espera de la tercera vuelta, estos señores obesos o flacos, jóvenes o viejos toman mucho whisky a bordo en previsión del alcohol caro y escaso de Francia.

La estela plancha un caminito de mar detrás del barco. El sol se ha posesionado de toda una cubierta hasta librarla totalmente de pasajeros. Nos acercamos a Brasil. La bahía con sus deslumbrantes tornasolados, el verde intenso de los árboles, el cielo radiante de las costas de Río de Janeiro producen un efecto curioso en los viajeros. Una intensa fiebre de compras se apodera de ellos.

¡Comprar! Comprar café, conservas, dulces, zapatos, impermeables, oro...

Al atardecer, hombres y mujeres regresan al barco agobiados por el peso de las compras. Las pasajeras que han subido a bordo en Río de Janeiro, brillan como linternas mágicas. Un anillo en cada dedo; tres brazaletes en cada muñeca; gargantillas de libras esterlinas en el cuello.

Ya no hay más escalas. El barco cargado de oro y diamantes avanza todos los días doce millas y media camino de Francia. En cada silla nace un chisme: el primer oficial ronda a la señora alta y morena. El gordo de chaqueta a cuadros y cara color violeta es un diplomático que estuvo hasta última hora con Vichy. De noche, cuando los pasajeros serios se retiran a dormir, ocurren cosas en el barco...

Pero los chismes, con ser una golosina exquisita, no alcanzan a vencer la obsesión que angustia terriblemente a los setenta hombres y mujeres que no están a bordo. Y esta obsesión es la comida en Francia. O mejor dicho, lo que no se come en Francia.

—¿Lleva usted queso? Yo he comprado un parmesano de veintidós kilos...

—Buena idea. A mí se me olvidó. Traigo tres jamones descomunales, cincuenta kilos de arroz, treinta de café, dos kilos de pimienta...

—¿Usted no lleva?

—Yo no. Me la han prohibido hace más de quince años.

—También a mí me la han prohibido. Pero con pimienta se consigue de todo. Escasea terriblemente.

—Hubiera sido mejor no cargarse con tantos víveres y haber comprado medio kilo de oro. Total, diez aros de oro macizo en el brazo de una mujer no llaman la atención y pesan quinientos gramos. ¿Sabe usted el precio fabuloso que tiene el oro en Francia?

En los ojos brillan miradas ávidas. Del tema de la comida se ha pasado al de los negocios. La codicia abre caminos tortuosos. Las cifras arrastran largas colas de ceros. Un anillo de brillantes se vende por ciento cincuenta mil francos. El oro, a yo no sé cuánto el gramo. Una libra esterlina se torna un gran manchón dorado del que salen números fabulosos.

Cada pasajero es un futuro traficante. Sin mala intención, por supuesto. Los que llevan joyas para vender se dicen que las venderán a los ricos. Los que piensan convertir sus dólares al cambio de la bolsa negra explican, por a más b, que no perjudican a nadie. Hay exceso de papel moneda francesa. Nada de lo que harán es ilícito y todos tienen palabras acerbas para condenar la crisis de moralidad que aqueja a Francia, para contar la corrupción de la juventud, para denigrar a los políticos, para injuriar al gobierno que deja subsistir el escandaloso mercado negro, la especulación, los abusos de todas clases.

La conversación se ha corrido de la comida a los negocios, de los negocios a los principios morales. No tarda en asomar el gran interrogante que preocupa a la mayoría:

—¿Cree usted que vendrá el comunismo en Francia?

La pregunta viene de una señora que ha comprado cigarrillos baratos para sobornar a los aduaneros.

Estalla la discusión. Casi todos los argumentos son para probar que sí. La señora que provocó el debate cuenta lo que le han escrito sus amigas. Los obreros no quieren trabajar, nadie respeta a los superiores. Claro que la culpa es de los judíos. Ellos son los que lo echan a perder todo. No hay más que ver cómo marchan las cosas a bordo. Hasta la mujer de un embajador que viaja con nosotros ha tenido que aceptar una pasajera en su camarote... Y cuando se deja de respetar las categorías ya no hay salvación. ¿Qué será de nosotros?...

El cielo ha cambiado todos sus colores. El aire es cada día más tenue. Los atardeceres han perdido la violencia de los trópicos. Hombres y mujeres han trocado sus ropas veraniegas por abrigos y pieles. La obsesión ha cambiado de latitud. La voluntad encarnizada de comer allí donde los demás no comen, de entrar en la colectividad de los hambrientos con el privilegio de un año de víveres por delante, queda un poco relegada. Instalados en su manteca, en su café, en sus latas de conservas, en sus abrigos de pieles y sus kilos de pimienta se meterán como un quiste de abundancia en la carne flaca de su país dolorido.

Pero, ¿qué dirá la aduana? ¿Habrá que pagar derechos por los comestibles, por las telas, por los abrigos de visón, por los brillantes?

Ya no queda más que un día de viaje para llegar al Havre. Pronto entraremos en el estrecho canal en el que las boyas marcan la ruta libre de minas. Transcurren las horas, pasa la noche. En el horizonte comienzan a dibujarse los contornos de una ciudad de aguafuerte. Grises y negros, boquetes inmensos donde un día se alzaron casas de seis pisos, tierra roída por la metralla.

A lo largo de muelles que ya no son tales sino una interminable sucesión de piedras arrancadas de cuajo, de durmientes astillados, de grúas torcidas, quemadas, entramos al Havre, una ciudad que tenía 165.000 habitantes. Hoy tiene 256 hectáreas de escombros.

MIKA ETCHEBEHERE

Música

BELA BARTOK

Bela Bartok, músico húngaro, falleció en Nueva York el 26 de setiembre de 1945. En la misma ciudad empezaron en el mes de enero del reciente año los actos y audiciones de sus obras como homenaje a uno de los más grandes compositores de la música actual.

Bela Bartok es un compositor esencialmente personal. Sus obras se basan en melodías y ritmos populares, de la misma manera que las de Manuel de Falla, pero no es por eso un músico folklorista. La verdadera originalidad de Bartok

reside en su inagotable fantasía. El folklore húngaro es el medio del que se sirve para crear el ambiente propicio al desarrollo de sus ideas. El mismo Bartok escribió en una oportunidad: "La parte más valiosa de la colección de viejas "músicas húngaras forma un material destinado a servir como base para un "renacimiento de la música húngara. El uso apropiado de este material folklórico "no se limita por cierto a introducir esporádicamente o a imitar estas viejas "melodías, ni tampoco a hacer un empleo temático arbitrario de ellas en obras "de tendencia extranjera o universal. Es más bien el caso de absorber los "medios de expresión musical escondidos en este tesoro folklórico de la misma "manera que se asimilan las más sutiles posibilidades de un idioma. Es necesario "que el compositor domine este lenguaje musical de tal manera que se convierta "en la expresión natural de sus propias ideas musicales."

A pesar de éstas y otras declaraciones, muchos consideran a Bartok solamente como a un exponente de la música nacional húngara. Nada podría ser más erróneo. Bartok es ante todo un renovador y sus búsquedas en el campo armónico y en el rítmico le hicieron realizar importantes conquistas con las que enriqueció la música moderna.

Contrariamente a lo que hicieron muchos de sus contemporáneos, Bartok no se ató nunca a ningún sistema. Evitó siempre las reglas aunque éstas surgieran de sus propias experiencias. Su escritura musical es extraordinariamente espontánea y libre. Junto a las combinaciones sonoras más audaces o a los ritmos más intrincados encontramos a veces el efecto más sencillo y con la misma naturalidad con que usa las escalas tradicionales se sirve de escalas griegas y orientales o de los modos primitivos del este de Europa.

Bartok realizó importantes estudios sobre la música popular húngara aprovechando después sus conocimientos para ampliar su idioma musical. En sus investigaciones recogió más de 6.000 cantos folklóricos de origen magiar, eslovaco y rumano y más tarde recopiló 200 melodías árabes en un viaje que realizó a Biskra, Argelia. Como resultado de sus búsquedas en el campo de la música popular de su país publicó un libro titulado *Música folklórica húngara.*

Bela Bartok nació en Nagyszentmiklós, Hungría, el 25 de marzo de 1881. A la edad de ocho años perdió a su padre, y su madre tuvo que dedicarse a la enseñanza elemental para satisfacer las necesidades del hogar, trabajo que ejerció en distintas ciudades de Hungría. Esta circunstancia permitió que el joven Bartok iniciara sus conocimientos de los diferentes aspectos de la música campe-

sina. A los nueve años empezó a componer pequeñas piezas de piano y a los diez se presentó por primera vez al público bajo el doble aspecto de pianista y de compositor. Desde 1893 hasta 1899 vivió en Bratislava, donde estudió piano y composición con Lazló Erkel y Janos Batkai, respectivamente. Cuando terminó sus estudios, en 1899, Dohnanyi le aconsejó que, en vez de seguir la costumbre de la época de ingresar al Conservatorio de Viena, completara su educación musical en la Real Academia Musical Húngara de Budapest. Allí se perfeccionó en piano con Stephan Thoman y en composición con Hans Koessler hasta 1903. Entonces comenzó a despertarse en Bartok el interés por estudiar la música popular húngara. Se cuenta que estando Bartok de visita en casa de un amigo escuchó a una campesina cantar viejas melodías y aires populares de la región. El joven músico se entusiasmó tanto con estas auténticas canciones folklóricas que decidió investigar esta rica fuente de melodías.

Estudió, primero solo y luego en colaboración con Zoltan Kodaly, el folklore húngaro. En 1907 Bartok fué nombrado profesor de piano de la Real Academia Musical Húngara de Budapest. Sus primeras composiciones fueron muy discutidas, pero la fuerte personalidad que emana de sus obras hizo que al cabo de pocos años se considerara a Bartok como a un músico de valor.

Realizó frecuentes viajes por toda Europa, actuando como pianista e interpretando su música en compañía de su esposa, la pianista Ditta Pasztory.

En 1927 hizo su primer viaje a los Estados Unidos donde ejecutó su *Rapsodia para piano y orquesta*, estrenando además su *Concierto Nº 1* para piano y orquesta. Al comenzar la segunda guerra mundial Bartok abandonó su país para radicarse en los Estados Unidos, donde residió hasta su muerte. En este período de su vida se dedicó a enseñar y a componer presentándose también en diversas oportunidades como intérprete de sus propias obras. La Universidad de Columbia le confirió el grado de doctor y lo comisionó para transcribir la colección Milman Parry, consistente en abundantes grabaciones de música folklórica yugoeslava.

Entre las obras que escribió en Estados Unidos en los últimos años mencionaré: Una *Sonata para violín solo*, dedicada a Yehudi Menuhin (1943), un *Concerto para orquesta* comisionado por la Fundación Koussewitsky (1943), *Tercer Concierto para piano y orquesta* (1945) y un *Concierto para viola y orquesta*, dedicado al célebre violinista William Primrose (1945). Otras obras anteriores que merecen citarse son: la ópera *El castillo de Barba Azul* (1911), el ballet *El Príncipe de Madera* (1914-16), la pantomima *El Mandarín maravilloso*

(1919), *Dos conciertos para piano y orquesta, Seis cuartetos de cuerda, Música para celesta, cuerda y percusión* (1936), *Sonata para dos pianos y percusión* (1937), *Seis volúmenes del Microcosmos para piano* (1937), *Contrastes para violín, clarinete y piano* (1938).

El Departamento Musical de la Biblioteca Pública de Nueva York ofreció un acto en memoria de Bela Bartok a mediados de enero del corriente año. El doctor Curt Sachs, el célebre musicólogo, pronunció unas palabras evocando la figura del gran músico húngaro. Luego se proyectó un film en colores en el que aparecía Bartok tocando el piano y en seguida empezó la parte musical del programa. La cantante Enid Szantho acompañada al piano por Paul Ulanowsky interpretó 2 canciones tomadas de las *Veinte canciones folklóricas húngaras* y una serie de 5 canciones tituladas *New Songs*. Toda la frescura y la espontaneidad de la música campesina han sido conservadas por Bartok bajo una estructura audazmente moderna. El cuarteto Lener ejecutó 5 piezas del *Microcosmos* arregladas para cuarteto de cuerdas. Los 6 volúmenes del *Microcosmos* son el verdadero *Gradus ad Parnasum* de la música actual. Bartok plantea y resuelve en pequeñas piezas llenas de encanto e ironía todos los problemas técnicos del piano. Las 5 piezas que interpretó el cuarteto Lener han sido transcritas por Tibor Serly. Como número final, el conocido pianista Gyorgy Sandor interpretó *Suite de Danzas*, obra originalmente escrita para orquesta y que el propio compositor arregló más tarde para piano.

También la Sociedad Internacional de Música Contemporánea dedicó un acto a la memoria de Bela Bartok. Se interpretaron: la *Segunda Sonata para violín y piano* (1923), obra severa y descarnada con ritmos imprevistos que le confieren una gran originalidad, *Outdoors* un ciclo de 5 piezas de piano (1926) y la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937). La originalidad de esta sonata es innegable. A los dos pianos se agregan timbales, xilofono y demás instrumentos de percusión que desempeñan un papel concertante. Los pianos actúan alternativamente como instrumentos melódicos o de percusión; la sonoridad del conjunto cobra un extraño relieve y homogeneidad.

La orquesta Filarmónica de Nueva York, bajo la dirección de George Szell, realizó una audición en la que se ejecutó el *Concerto para orquesta* de Bartok. Este *Concerto* fué compuesto en 1943 por encargo de la Fundación Koussewitzky.

Bartok titula esta obra Concerto, en vez de Sinfonía, pues los instrumentos tocan solos o por grupos pero siempre como solistas, es decir de manera concertante. La obra evoca el paisaje amplio y poético de la tierra natal. Es fresca, espontánea; parece inspirada en un íntimo y profundo deseo de recordar en el exilio las campiñas, las danzas populares, la alegría de su pueblo. Es innecesario hablar de la perfección formal o de la riqueza de la instrumentación. Toda la maestría de Bartok está presente en esta obra.

El violinista Yehudi Menuhin, en uno de los conciertos de la orquesta de Filadelfia bajo la dirección de Eugène Ormandy, dió la primera audición en Nueva York del *Concierto para violín y orquesta* que compuso Bartok en 1937. Este Concierto fué escrito para su amigo, el eminente violinista húngaro Zoltán Székely, quien dió la primera audición de la obra en Amsterdam bajo la dirección de Willem Mengelberg. El Concierto consta de tres tiempos. El primero y el tercero son de carácter rapsódico, el segundo es un hermoso tema lento, de los más bellos que ha escrito Bela Bartok; tiene 16 variaciones. Ciertos pasajes de la obra hacen recordar el expresionismo del *Mandarín maravilloso;* otros denotan la poesía y el lirismo tan comunes en Bartok. Al igual que el *Concerto para orquesta,* esta obra fué recibida calurosamente por el público.

Gyorgy Sandor, también en la presente temporada, estrenará en Nueva York la última obra de Bela Bartok, un *Concierto para piano y orquesta* (1945).

Bela Bartok ha desaparecido en la plena madurez de su personalidad. Las más recientes de sus composiciones así lo prueban. Los homenajes que a su memoria se realizaron en la ciudad de Nueva York, y que se celebrarán en los próximos meses en todos los centros musicales del mundo, pondrán en evidencia la figura potente y brillante de uno de los artistas más grandes de nuestra época.

Nueva York, febrero de 1946.

ALBERTO E. GINASTERA

EL VIOLINISTA[1]

Proemium

La relación persona-cosa se perfecciona en el virtuoso. Tanto, que parecería cesar su oposición radical — fusión que es virtud del arte. Como el instrumento es la "circunstancia" del virtuoso, y viceversa, no se los puede separar sino conceptualmente. Son un todo cuyo sentido radica en la trascendencia esencialmente humana de sus componentes y cuya modalidad específica es su recíproca *in-existencia.*

También históricamente son el violín y el violinista un complejo — porque el violinista vive bajo el signo de los mismos factores que han dado origen al instrumento que maneja. En tal sentido —y no sólo por la evasión temporal que todo juego comporta— el violinista es, como todo virtuoso, inactual. Tan fuerte es la adscripción del uno a la constelación del otro; tan intensa, en el violinista, la aprehensión intuitiva de la "condición" (de la posibilidad) —y de las "condiciones"— de su instrumento. En tal medida es, también, un artista.

El violín pertenece fatalmente, por decirlo así, a la sensibilidad, a la estética del violinista. Por una suerte de isomorfismo vive éste, aún antes de serlo en plenitud, las virtudes del instrumento, cuyo juego intuye —o recuerda— a la sola vista del mismo: tan fuerte es la expresión (la "intimidad") que refleja ya su forma. Esta intuición de la virtud de la cosa, esta valoración del objeto, que es una de las condiciones fundamentales de lo que podría llamarse el sentido del instrumento, condiciona la virtud quintaesenciada del violinista.

Como toda vocación el *affectus* —y por tanto el *habitus*— del violinista cursa, como actitud vital, por una determinada estructura mental: suerte de innata disposición para desplegar —practicar— su sino particular. Es la "gestalt", la configuración psicológica que condiciona, y desencadena, su obrar. Toda ejecución supone, así, una específica modalidad de "campo", una *imagen* particular, a través de los cuales transcurre el hecho, la existencia, del violinista. Porque el violín es, como cosa y como función, un "a priori" en las representaciones de

[1] Véanse mis artículos "El virtuoso" (Sur, Nº 131), "Meditación del violín" y "Análisis del virtuoso" ("La Nación", 26 de agosto de 1945 y 17 de febrero de 1946).

su virtuoso y éste lo constituye —lo re-crea— mediante aquella indefectible estructura [1].

Una primitiva vía de acceso a la vivencia del violinista es el impulso de tacto — que integra, con el sentido muscular, su exquisita sensibilidad kinestésica. Porque es con el tacto —el sentido más viejo— y no sólo con sus músculos, que el violinista siente y *conoce* el violín. (Hasta la organización visual de su juego tiene un residuo táctil — ojo y tacto condicionan la pasión inicial, vocacional, por el instrumento.) Ya nuestra relación con el mundo se da, también, en una vivencia de tacto — viencia que nos entrega incluso su teoría (los conceptos, por ejemplo). Pero tal relación se sublima en el hombre-instrumento, porque el tacto es el soporte profundo y continuo de su *sensorium* profesional [2].

Y es a través de su sentir y de su conocer táctiles que el virtuoso mima — porque tacto y reproducción son inseparables en su obrar. El impulso de copia —tan primitivo como el de tacto— se quintaesencia en el violinista e integra de modo fundamental su vivencia, su cenestesia profesional. El triunfar de este hábito, que el uso constante del instrumento le impone, es una exigencia —y un drama— de su condición de artista, que sólo una inmensa capacidad de penuria —de valor humano— puede superar [3].

Ya se dijo que en el acto de ejecutar se funden aritmética y geometría. En

1 Toda estructura tiene su "tiempo" — que no es el "tempo" del que la vive; de ahí lo inesperado, lo súbito, de la misma. La aparición espontánea de ciertas aptitudes se explicaría por la misma causa.

2 La fuerza atávica del sentido del tacto le hace volver por sus fueros cuando la vista o el oído desaparecen. Y así, la mano del ciego y la del sordo retrogradan a la función primitiva. La fisonomía de la una se modifica sensiblemente como "herramienta". La del segundo exhibe ya en el reposo una acentuación atávica singularmente expresiva — porque hay la fisiognómica de la mano.

El primer contacto con el mundo —la primera "atención", por tanto— se establece por medio de la boca, en su relación de succión con el seno materno (o con el expediente artificial que hace sus veces). De ahí que un cierto movimiento de los músculos labiales pueda advertirse, como un residuo, en las actitudes de atención tensa —impulso táctil que suele acompañar a todo obrar serio, a toda pre-ocupación. En el virtuoso es éste una especie de pretacto.

No deben confundirse los movimientos de la boca a que nos referimos con los que, involuntarios, suelen observarse durante la ejecución —con ocasión de la sobrecarga de atención que incide sobre los músculos que toman parte en la misma y que deja inusitadamente libres los restantes— los que se deben, sin duda, a las excitaciones que el acto de ejecutar produce, por vecindad, en los centros motores del habla.

3 Inicialmente todo ejecutante es un retratista — la técnica visual del retrato acompaña sus primeros pasos. Sólo después, cuando la asimilación total lo convierte en intérprete y es todo el sensorio el que opera, pierde tal técnica su primacía original.

rigor todo virtuoso es un calculista y el violinista calcula —mide y cuenta— de acuerdo a la particular problemática (de tiempo y de espacio) que el juego violinístico le plantea. La técnica esencialmente disímil de ambas manos —que cursan por planos distintos— y la asimetría constitucional de la "tastiera" —que transforma la función digital y el aspecto de la mano aún en la ejecución de relaciones armónicas idénticas—, exigen del ejecutante un cálculo perfecto de la situación (ubicación): hay una "puntería" del violinista, que consiste en acertar con precisión infalible, milimétrica, el impacto de los dedos.

Y no es ésta sutileza de sola entonación, sino exquisitez, también, del sentido muscular. En éste y en el oído interno —como sentido de la audición, del equilibrio y del espacio— se integra el cálculo de las variadas relaciones de posición (de medición) que el juego violinístico propone. Y es con el sentido de la fuerza que el violinista experimenta (y sortea) los más finos matices de resistencia y de peso. Sensaciones bien típicas de presión —en el juego fijo de los dedos— y de elasticidad —"portamento" y "glissando" en el cambio de posiciones— se inscriben en la vivencia muscular del ejecutante e integran la conciencia técnica del instrumento.

Oído y sentido muscular son inseparables en el acto de ejecutar, pero no se equivalen de modo absoluto. Predominan el uno o el otro según el tipo humano en que asientan. Y así, hay un tipo auditivo dotado de fuerte sentido armónico en oposición a un tipo visual en quien abunda la vivencia muscular de la ejecución. Prevalece y se hace exquisita en el primero la noción de tiempo — la de espacio en el segundo. Se comprende, pues, que este último —el visual— se halle más determinado por el instrumento (como virtud de la "cosa") que el otro. Como extravertido el tipo auditivo guarda distancia. Como introvertido el visual (el *eidético*, cabalmente, en la clasificación de Jaensch) se vierte en el violín: lo hace, y se hace, suyo. (Por su aptitud para vivir esencialmente desde un *desde*, es decir, a través de una intimidad, el introvertido es el violinista por excelencia —porque el violín es un mundo *per se* y coincide con el hábito centrípeto, vuelto hacia dentro, de su condición humana. El extravertido, en cambio, se halla demasiado urgido por el acto total de vivir.) La facultad de síntesis distingue al auditivo (Kreisler)— la de análisis, al visual (Heifetz) [1].

[1] Por ser principalmente monódico (diatónico) el juego violinístico es analítico por naturaleza; y aunque pueda obtenerse del instrumento la polifonía más rica (Bach) es verdad que habitualmente el violinista ejecuta (y calcula, por tanto) por intervalos sucesivos

Mano y violín

La relación violín-violinista singulariza el límite extremo de la relación hombre-instrumento. Porque el violín pertenece, como *organum*, a lo vital del violinista — a su modo de ser en el mundo, que diría Heidegger. En rigor, a la teoría de quien lo sustenta.

En el juego violinístico la posición de ambas partes —individuo y cosa— supone el máximum de adaptación recíproca. Estática y mecánica llegan aquí a un alto grado de diferenciación y extreman en el virtuoso la exigencia de una

y menos frecuentemente por intervalos simultáneos: la propia complexión del instrumento —su disposición funcional— lo fuerza a operar mucho más por partes que por todos.

A causa de la conformación espacial del violín la mano del violinista se mueve en dos planos opuestos (a lo largo y a lo ancho del mástil) y es natural que su juego se complique cuando ejecuta "dobles-cuerdas" o acordes, desde que ha de atender a una doble relación: respecto del eje longitudinal —posición absoluta de los dedos, considerados individualmente (en sí)— y del eje transversal de la "tastiera" — posición relativa de los dedos, considerados en conjunto (entre sí). Se explica así que la ejecución del acorde pleno constituya la máxima dificultad (agravada por la forma trapezoidal de la "tastiera") en la técnica violinística de la mano izquierda, pues toca a fondo (hay un control mutuo entre las notas que componen el intervalo) su punto neurálgico: la afinación. Una tendencia instintiva a la pureza de la entonación —y el correspondiente horror a desafinar— induce al violinista a asegurarse la ejecución correcta del acorde mediante la postura sucesiva (análisis) de los dedos, esquivando así el ponerlos simultáneamente (síntesis). La exigencia escolástica de que en las progresiones de grupos simultáneos de notas no se levanten los dedos sino lo indispensable responde al propósito de reducir al mínimo la fragmentación del acorde (operación analítica) en aras de una ejecución más perfecta — en su exigencia rítmica sobre todo.

Una irreprochable ejecución por acordes es, pues, rara en el juego violinístico —tan distinto en esto del pianístico, el cual transcurre en un solo plano—, y si el violinista puede calcular o disponer eventualmente su juego por acordes ello se debe a que el sentido armónico y la acción correspondiente—la relación oído-mano, es decir, la afinación— son en él perfectos: psicológicamente, porque posee una fuerte disposición para la síntesis mental. Pocos violinistas, en verdad, están dotados de tal virtud y es seguro que Paganini la poseyó en alto grado. Creemos que el punto de partida de su técnica —el planteo mismo de su problemática— es el acorde y que ya en tal sentido la revolución de Paganini es "copernicana" respecto de la escolástica clásica del instrumento. Su concepción del violín como una unidad lógica —como un todo (estructura)— prueba que no lo ataba ningún prejuicio de "partes" —de "posiciones"— y que, por tanto, poseyó un fuerte espíritu de síntesis (unidad de conciencia). Gracias a una tal facultad —prodigio de su organización psíquica excepcional— podía ejecutar los acordes de un golpe y ello con la máxima precisión y ligereza (había reducido al mínimo el tiempo necesario para prepararlos).

La técnica original de Kreisler —cuya particular digitación está lejos de seguir la caída "natural" (diatónica) de los dedos— deriva sin duda del mismo principio. El juego del gran violinista vienés supone un gran dominio del acorde —de la ejecución por acordes, aunque éstos no se practiquen sino eventualmente— y por tanto una exquisita sensibilidad armónica (con su correspondiente facultad de síntesis).

muy determinada vocación corporal; porque el violinista ha superado lo "antinatural" [1] de las posturas mediante un proceso de compenetración que termina por soldarlo con el instrumento que sirve. La primitiva relación de contacto y de apoyo —que corresponde a la disposición ingenua del principiante— se transforma en relación de posesión, y violín e instrumentista se *organizan* el uno en el otro. No es violinista el que experimenta el violín como cosa (como ortopedia) — porque es un fundirse, no un acoplarse. El que lo es ya no lo siente como objeto y sólo piensa en la ejecución: el violín es acción pura.

Posición. — La posición es el punto de partida de la mano y ésta (el juego digital) el eje de aquélla: ambas se *construyen* recíprocamente. Movimientos y actitudes traicionan la impronta psicológica del virtuoso y descubren su naturaleza —ascética o sensual, embelesada o alerta. Y clásica o romántica— porque hay la historia de la actitudes. Y así, en el violín unas responden a la mecánica todavía vocal del instrumento (Corelli, Tartini) y otras a la propiamente instrumental (Locatelli, Viotti, Paganini).

La función de la mano varía en correspondencia con esta evolución, que señala un desarrollo cada vez más intenso de la técnica violinística. En tiempos de la primera escolástica del instrumento —que se prolonga hasta las postrimerías del siglo XVIII— la mano es el centro de gravedad del violín, sobre cuyo lado derecho —la mentonera no se conoce aún— reposa el mentón del ejecutante. La actitud de éste es recogida y carga sensiblemente sobre el lado izquierdo, en demanda de último apoyo. Comprometido en su función de sostén el brazo izquierdo se pega al cuerpo y la mano, adherida en supinación al mango del instrumento, se desplaza por un movimiento reptante — porque, en rigor, se arrastra [2].

Con Paganini —que explora hasta su límite extremo la *terra incognita* de las posiciones y recupera para la técnica violinística la posibilidad total del instrumento— la economía de las actitudes se transforma en una dirección diametralmente opuesta: el centro de gravedad del instrumento se transfiere al cuerpo

[1] La oposición entre lo "cultural" y lo "natural" es aquí evidente. Se advierte cómo una de las notas de la cultura es ser, precisamente, no-natural. Cultura es lo contrario de "lo que es": es, siempre, lo que "va siendo". Y culto es el que se des-vive por ser.

[2] La tercera posición cierra el radio de acción de la mano clásica, que no la ultrapasa sino raramente. Locatelli (1693-1764) y Gavinés (1728-1800) dan el paso definitivo al respecto.

del instrumentista, quien lo sujeta fuertemente entre el maxilar y la clavícula, el brazo izquierdo se independiza de todo apoyo y la mano recorre en acentuada pronación y con absoluta libertad (sobre el eje del codo, que gira hacia dentro) el espacio dinámico del violín-función [1].

La historia de las posiciones señala, así, un tránsito de la postura replegada a la erguida — del violín-canto (Amati) al violín-máquina (Stradivarius).

Mano izquierda

Afinación. — Hay una conexión estrecha entre el modo de ser de la mano y el modo de ser del oído —porque la mano está hecha y se mueve en consonancia con un *oír*. En tal sentido la mano —hechura y movimiento— realiza la mímica del oído. Y porque lo reproduce y lo continúa lo revela como fábrica y como acción. La verdad es que la relación oído-mano informa la sensibilidad del virtuoso — su ejecutar, por tanto. Y allí se guarda el secreto de la afinación del violinista.

Movimiento. — La estructura del juego violinístico está dispuesta primitivamente para el juego sucesivo (diatónico) de los dedos — en correspondencia con la relación natural de la mano con el violín función [2]. Pero la mano del violinista se mueve de diverso modo en el espacio y en el tiempo configurados por la mecánica del instrumento. Y así, los dedos caen o se deslizan, se extienden o se contraen, según la naturaleza del movimiento. La mano transporta estos movimientos a las distintas posiciones mediante una operación típica de arrastre —"glissando"— en la que el dedo índice, por lo común, actúa como guía (avance y retroceso) y que pertenece, con aquellos movimientos, a la mecánica primitiva del instrumento.

[1] Una misión singular compete, en la estática y dinámica de las relaciones entre mano y violín, al dedo pulgar. Porque no sólo sostiene (el violín es sustentado por el pulgar y la falange del índice en las primeras posiciones y únicamente por aquél a partir de la cuarta; en su trayectoria ascendente describe un ángulo cada vez más obtuso respecto del plano longitudinal del mango) y opone (a los cuatro dedos armónicos), sino que facilita —a guisa de gozne— el pasaje de las posiciones medias a las inferiores y superiores y sirve de punto de apoyo al juego digital, respecto del cual opera al modo de la pierna fija de un compás.

[2] La extensión natural de la mano, tal como resulta de aplicar sin esfuerzo los dedos sobre las cuerdas, corresponde a un intervalo de cuarta.

Portamento. — Pero el "glissando" —artificio técnico— se torna expresión en el "portamento" [1]. Como el "vibrato" el "portamento" pertenece al juego vivo —diferenciado— del instrumento; en rigor, a la técnica del canto, al violín-voz. Y se relaciona con la íntima razón mecánica del arco, porque responde como éste a un "desideratum" sonoro (expresivo): la posibilidad, que el violín comparte con la voz humana, de mantener indefinidamente el sonido. El "portamento" es de la virtud monódica del violín y de su discurso propio: sufriente y sensual.

Vibrato. — El "vibrato" es vida — arbitrio y diferencia. Es el *modo,* el ser mismo del violinista. Y pertenece al "pathos" y a la razón última del violín— porque, en rigor, lo *ultima* en su virtud expresiva. El "vibrato" es de la relación profunda —definitiva— del violinista con su instrumento: de su posesión, porque sólo así lo posee. "Vibrato" y "portamento" se corresponden en el juego emocional del violín y son allí inseparables de la virtud del arco: porque por él —sobre su aliento— viven. Como el "portamento" el "vibrato" pertenece a la "libido" del juego violinístico y es lo indefectiblemente personal del violinista. Y es también época (concepción del mundo, forma de vida): de contenido y circunspecto que era (Sarasate) se ha vuelto amplio y continuo (Kreisler) — se ha extravertido.

Mano derecha

El arco es de la condición misma del violín — de su virtud visual y vocal. Porque pertenece tanto a su razón constructiva —a su gracia y vigor lineal— como a la auténtica entidad de su voz — a su modo laríngeo. El arco corresponde, pues, a la arquitectura del instrumento y a la idea misma de su fábrica. Y a su intransferible mecánica expresiva — porque sólo por el arco es el instrumento un violín y porque sólo así dura —vive— en su voz.

Cavata. — Es virtud correlativa y complementaria de la virtud de afinación. Hay un punto de contacto —sutil, milimétrico— entre arco y cuerda por donde

[1] Pasaje ligado de un sonido a otro mediante una nota de paso. Como el "glissando", pertenece a la técnica de los cambios de posición.

el sonido es "cavata"; pero es verdad que tal punto está más en el violinista, en su intuición y sensibilidad, que en el violín (en el "sistema"). No sólo, pues, mecánica sino estética del más alto grado. La "cavata" es posesión plena —comunión exacta— y pertenece a la relación misteriosa del virtuoso con su instrumento: porque es de la "vida" de ambos. Es el violín en toda su voz y el violinista en todo su ser. Su condición primera es una suerte de penetración del arco en la cuerda — del violinista en el violín. Porque "l'archet a la corde" no es sólo una técnica: es un estado y un "tempo".

MARIO A. LANCELOTTI

ESTE CIENTO TREINTA Y NUEVE NÚMERO DE
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DIA
DOS DE MAYO DE MIL NOVECIENTOS
CUARENTA Y SEIS EN LA
IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REP. ARGENTINA