

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

SEPTIEMBRE DE 1946

AÑO XV

BUENOS AIRES

1812

1813

1814

1815

S U M A R I O

W A L D O F R A N K

EL HOMBRE INTEGRO

M A C E D O N I O F E R N Á N D E Z

LAYDA

O T T O M A R Í A C A R P E A U X

BAUDELAIRE Y LA LIBERTAD

F E L I S B E R T O H E R N Á N D E Z

MENOS JULIA

CRÓNICA ☆ *Ricardo Gullón*: Carta de España. Actualidad literaria en la Península ☆ NOTAS ☆ LIBROS ☆ Bernard Shaw: "Guía política de nuestro tiempo", por *E. González Lanuza* ☆ Félix Cernuschi: "La ciencia en la educación intelectual", por *Armando Asti Vera* ☆ Genealogía filosófica de la novela policial, por *Arturo Sánchez Riva* ☆ La muerte por la abeja y un desacato a Edgar Poe, por *A. S. R.* ☆ *Silvina Ocampo* y *A. Bioy Casares*: "Los que aman, odian", por *Rosa Chacel* ☆ La pintura de *Norah Borges*, por *Eduardo Westerdahl* ☆ *Julio E. Payró*: Impresiones de los Estados Unidos. En torno de la cultura artística norteamericana ☆ *Mika Etchebehere*: Itinerario de postguerra ☆ MÚSICA ☆ *Henri Gil-Marchex*: Los conciertos de la Asociación Filarmónica de Buenos Aires.

E L H O M B R E Í N T E G R O

Parte del mal que sufre el mundo moderno es que sus síntomas más amenazadores nos alejan, por el temor que de ellos sentimos, del estudio de sus causas. Así, la amenaza de la bomba atómica lleva a los hombres de buena voluntad a buscar resguardos políticos contra la guerra, mientras aceptan sin disputa el complejo formado por la economía, la psicología social y la religión, que es la raíz del peligro. Si nuestra civilización decae (o explota), la próxima, centrada tal vez en Siberia o en el Brasil, hallará en nuestra actual detención histórica del pensamiento integrador una de las causas básicas de nuestro aniquilamiento.

Supongamos que en un futuro cercano se establece algún tipo de equilibrio mundial. Sus dos sostenedores principales deben ser los Estados Unidos y Rusia, las únicas dos potencias mundiales independientes de hoy. A menos que bajo esta dirección todos los pueblos se liberen y se lancen por el camino de la independencia económica, a menos que la paz remedie las frustraciones íntimas que son el semillero de la guerra, el orden mundial que se intente ha de reventar antes de que sus juntas sean sólidas. Pero esta suerte de colaboración interna y mutua de norteamericanos y rusos exige un cambio revolucionario en las contexturas social-económica y cultural de ambos países: lo cual nos trae de vuelta a nuestro descuidado problema básico. O supongamos que no surja ninguna confederación para reemplazar a la endeble UN. Si a pesar de ello, y por milagro, los pueblos dominantes

alcanzan madurez suficiente para extirpar las raíces de la guerra, si las masas de Asia y América del Sur se vuelven capaces de alentar y cultivar los jardines de la paz como en su propio suelo, tendríamos que sobrevivir; pero si ese cambio no logra llegar a tiempo, estamos condenados; y, en ambos casos, la fuente vital la constituyen las raíces de nuestra cultura.

Vayamos más lejos: supongamos que la bomba atómica y demás armas semejantes se proscriban con éxito, o que un nuevo invento las haga inocuas como fuegos de artificio, o incluso que el temor consiga abolir la guerra total: mientras las tendencias presentes de la paz se dirijan hacia la militarización, hacia la pulverización y supresión del hombre creador en favor de un orden de masas mecanizadas cada vez más difundido, regido por hombres máquinas de acuerdo con valores de máquinas, seguimos condenados. Porque las fuerzas destructivas del hombre en nuestro mundo son más potentes que la bomba, que es por cierto su símbolo. Las tendencias de la paz, henchidas al máximo antes de 1914, son lo que nos amenaza. En realidad, nuestro temor a la bomba atómica y la guerra es, sobre todo, una máscara neurótica que nos permite no contemplar nuestra mala conciencia y al rostro de Gorgona de la paz cuya instauración regatean nuestros dirigentes mundiales.

De cualquier modo que lo miremos, el problema fundamental del *hombre*: su naturaleza, su psicología y sus valores, su relación con el cosmos, su necesidad de un *método de conducta* para llevar a la acción sus buenas intenciones, es el problema más urgente de nuestros días. Es espantoso ver hasta qué punto evitan los intelectuales este problema. Así, en nuestro impulso por construir un mundo apto para vivir, somos dolorosa, articuladamente conscientes de los defectos de nuestro principal compañero: Rusia; pero somos también trágicamente inconscientes de que nuestra sola manera de mejorar a Rusia es mejorarnos a nosotros mismos. No logramos ver que nuestro dominio (exangüe por perfec-

cionado) de la mayor parte del Hemisferio Occidental, nuestra defensa de los imperios británico y holandés, y nuestra consecuente traición para con el pueblo español (mientras cantamos loas a la libertad), nuestro proseguir fabricando bombas atómicas (mientras predicamos paz), nuestra manera de tratar al negro (mientras predicamos democracia), nuestra complacencia ante la sujeción de nuestra política y nuestra prensa en favor del Dinero (porque el Dinero es “libre” bajo la Constitución), habla al mundo con más elocuencia que nuestros ideales; y corrompe todo buen impulso que pueda acompañar a nuestros estadistas que actúan en las cámaras de consejo. Si los instrumentos de la libre expresión con que podemos cambiar nuestra economía están en nuestras manos, la falta que cometemos al no emplearlos es una falta esencialmente cultural y religiosa. Se necesita un discernimiento creador que llegue a las regiones más profundas de nuestro ser si queremos que el nuevo mundo no sea un castillo de naipes: los viejos naipes repartidos por los mismos hombres que permitieron crecer a Hitler y que hicieron la guerra. Y el discernimiento empieza por casa.

Los individualismos sobre los cuales se basa la civilización occidental, a través de los cuales ha alcanzado su crisis suicida del presente, y por los cuales se rige la democracia norteamericana, son falsos, porque quitan uno u otro elemento de ese todo orgánico que es el hombre; y son inadecuados, porque sólo sobre los núcleos cabales *del hombre íntegro* puede fundarse una sociedad que reúna a todos los hombres. Hace unos años llamaba “separatistas y atómicos”¹ a estos individualismos, sin darme cuenta de que la civilización que crearan estaba a punto de producir el símbolo perfecto de su atomicidad: la bomba atómica.

¹ Ver el capítulo XX de *The Re-discovery of América* [El Re-descubrimiento de América], el capítulo VI de *América Hispana* y el capítulo IV de *Chart for Rough Waters*.

El falso individuo moderno se expresa de muchas maneras. A través de las religiones tradicionales, cree en la eternidad de su alma separada y en la posibilidad de su salvación particular: creencia que lleva velozmente a la lucha por el éxito privado o por el de un grupo particular. A través de la democracia utilitarista, cree en el *laissez faire económico*, la supervivencia del más apto, lo cual inevitablemente origina la supervivencia del más astuto y más codicioso. A través del culto de la comodidad y la adoración de la ciencia, cree que la máquina puede instaurar el bienestar universal y que las ciencias —técnicas para ordenar y explotar fenómenos empíricos— pueden alcanzar los significados esenciales de la vida. Con el pragmatismo cree, ilógicamente, que la razón es un producto final de la necesidad del hombre de adecuarse a lo que llama realidad, y, a pesar de ello, que en base a ninguna premisa más orgánica que ella misma puede la razón abolir la lucha interior del hombre, lucha que libran sus impulsos ligados a la tierra y los que trascienden de la tierra; que ella perfeccionará una “religión sin lágrimas”, y aclimatará al hombre en un edén de complacencia.

La falacia de estas concepciones parciales de la naturaleza del hombre se pone de manifiesto en sus instituciones, tanto individuales como sociales. El individualista devoto de las iglesias organizadas se encuentra esclavizado —y explotada su piedad— por jerarquías de poder reaccionario; o se congrega en templos cuya adoración, divorciada de los actos, es la mera vacuidad de las “vanas oblaciones.” El individualista democrático se encuentra siendo un miembro indiferenciado de un grupo económico o partido político, cuya dirección, cada vez más alejada de sus posibilidades, medra en razón del poder colectivo que le dan las debilidades individuales. En algunos países se convierte en postrado recipiente de mercancías “nacionalmente anunciadas” y de ideas “nacionalmente anunciadas” y confeccionadas por vendedores comerciales o de poderío; en otros países (y en todos, en época de

crisis), se transforma en mera cabeza de un rebaño, mero brazo de una horda mandada por dictadores.

Esta transformación del individualista devoto en hombre de masa, y cuya vida más íntima es invadida por la producción en masa, tanto material como mental, no es una paradoja: es la consecuencia inevitable de una escasez orgánica del individualista en principio. El hombre íntegro es una entidad que consta de tres ramales indisolubles: *uno*, el cuerpo, con todos sus atributos de instinto, emoción, voluntad, pensamiento; *dos*, el complejo social que forman la herencia, el medio, la cultura; *tres*, la dimensión cósmica conocida por los místicos bajo el nombre de Dios. Cortad cualquiera de estos ramales de la cultura y conciencia implícita del individuo, y el resultado será literalmente la disolución, tanto social como interna . . . , disolución cuyas innumerables fases pueden observarse despaciosamente en el mundo moderno.

Un rasgo esencial de este individuo mútilo es una creciente *simplificación*, que se opera bajo las crecientes intrincaciones de nuestra mecánica, las crecientes proliferaciones de nuestras ataduras económicas. La centralización de poder, el totalitarismo, el autoritarismo, son simplificaciones políticas. La tendencia hacia el inevitable colectivismo de la producción mecánica (ya tome posesión el Estado de las grandes empresas, o las grandes empresas gobiernen el Estado), sin la oposición orgánica que resguarde lo personal y creador en los oficios y las artes, es simplificación económica. El marxismo vulgar, el racionalismo empírico, el pragmatismo, como filosofías de lo Real, son simplificaciones intelectuales. El "realismo" popular que reduce la vida a un informe superficial de los sentidos, y las reacciones románticas que constituyen la nueva moda, que reducen lo real al mundo del sueño de los surrealistas o al hombre a la solipsística soledad y momento de la muerte de ciertos existencialistas, son tipos de simplificación estética. En Norteamérica, la merma de conciencia ha ido tan lejos, que virtualmente se

ha proscripto a la metafísica aun de lo que se titula filosofía. Y nuestro lenguaje literario corriente se va reduciendo al chato inglés “básico” de los periódicos y los anuncios, reinando a su respecto el error de que su vacua precisión es “el bien escribir.”

Todas esas corrientes de simplificación, tan variadas y hostiles entre sí, son los resultados de la fragmentación ocurrida en la conciencia potencial del hombre: las atomizaciones del todo orgánico que es la salud del hombre; y no más adecuadas para crear un mundo en que podamos vivir que un átomo solitario para crear un organismo. Cada una por sí, en conjunto, suman disensión, esterilidad y caos; cierto es que forman la escena contemporánea: de la cultura, con su falta de memoria, caleidoscopio de modas; de la economía, con sus competidoras corporaciones de magnates y del trabajo; de la política, con sus jefecillos que se esfuerzan denodadamente por llegar a la paz con los mismos valores básicos que llevaron a la guerra.

La simplificación esencial es, por supuesto, la guerra total; y la mente militar, capaz de dirigir una guerra, ya está tratando de asumir la dirección de la paz. Aquí el lector puede poner reparos: nada, dirá, podrá ser más complicado que la logística de la guerra, que las técnicas de la máquina y el arma modernas; de tal modo que los peritos en éstas, fuesen cuales fueren sus defectos, no pueden ser acusados de “simplificación”. La respuesta, por supuesto, es que todos los cálculos de organización física no pueden llegar, sumados, hasta la integridad orgánica de una vida humana. Un avión de bombardeo, por intrincado que sea, es, en el sentido literal de la palabra, *infinitamente* más simple que la mente humana más primitiva, que la emoción humana más simple y, por lo tanto, que el soneto o la canción que la interpreta adecuadamente. Y la tarea de dirigir el bombardero, de hacer la guerra en los siete mares: el embarque, la alimentación, el pertrechamiento, la reunión de millones de hombres contra millones de otros hombres, es

infinitamente más simple que la vida íntegra del más insignificante de estos millones.

Sin embargo, la destrucción de vidas que trae la guerra es factor secundario en la amenaza que puede sobre nosotros. Más letal es la obra de la guerra sobre sus sobrevivientes; y no sólo en los hambrientos. Y el más mortífero de todos es el efecto constante, de todos los días, de una paz cuya organización mata la conciencia del hombre y cuyas artes y religiones no son capaces de defenderla y desarrollarla. A la larga, por ejemplo, un pueblo cuya alimentación musical cotidiana está formada por nuestras canciones radiotelefónicas, se verá más afectado por la vacuidad carente de vitaminas de éstas que por la bomba que podría borrar del mapa a Detroit. A la larga, un pueblo como el mexicano, que no tiene a un Detroit para que se lo vuelen, pero que recibe una alimentación musical, emocional y espiritualmente nutritiva, puede contar con la mejor probabilidad de un noble desarrollo y supervivencia.

Afortunadamente, éste no es el cuadro completo de nuestro avanzado mundo occidental. Mientras los falsos individualismos se desmembran, y se juntan en sus inevitables aglomeraciones de rebaño, la rebelión se extiende y aparecen las contra-tendencias. Por ejemplo, los artistas literarios más creadores de nuestra época revelan, en diversas formas y estados de ánimo, la disolución, la irrealidad de nuestro individualismo. (Ejemplos son Gide, Kafka, Proust y Hermann Broch.) Los mejores pensadores religiosos exponen la impasible soledad del hombre dentro de la gigantesca síntesis social e intelectual del siglo XIX, que omite al hombre. (Ejemplos son Kierkegaard y Unamuno.) Otros (Tillich, Niebuhr) demuestran las profundas verdades psicológicas que contienen los mitos teológicos que la ciencia parecía haber desvalorizado: y su preciso valor en nuestro mundo. Hasta la ortodoxia, en la obra de un católico como Maritain, de un protestante como Barth, reinfunde actualidad, social y personal, a los viejos dogmas, esforzándose por hacer-

los orgánicos. Freud, Jung, la escuela del Gestalt, con sus métodos mutuamente antagónicos, revelan el complejo espectro del yo, desde el infrarrojo de las venas racial y social, hasta el ultravioleta de la intuición mística. F. M. Alexander, ese genio de Australia, desconocido todavía, contribuye con una prueba exploradora de que la civilización ha demolido la kinestesia inconsciente del organismo psicomático moderno, y descubre principios por los cuales puede establecerse la salud de la entidad cuerpo-mente. La antropología y la arqueología han disipado la falsa perspectiva a través de la cual la cultura occidental veía sus raíces exclusivamente en Judea, Grecia y Roma. Y mientras las técnicas, por lo menos potencialmente, unen al mundo entero, unos pocos críticos sociales (en Norteamérica, Lewis Mumford) revelan la falacia de presumir su consumación humanística, a menos que se lleve por otro camino a sus energías interiores (que antedatan en mucho a la revolución industrial).

Todos éstos son rumbos vitales hacia una integración aún inexistente. Si es verdad que los componentes de la bomba atómica permanecen inactivos hasta que se los reúne, podría decirse por analogía que todas las partes de ese organismo infinitamente más complejo que es una sociedad futura de hombres íntegros permanecen dispersas dentro del caos de nuestro mundo; permanecen impotentes, esperando el trabajo de síntesis a realizar que se enfrente con las inercias desintegradoras sumamente activas que las separan y las anulan. Porque nuestro caos no es extático. En realidad y mientras reina, tiende a deformar todos los potenciales de integración, convirtiéndolos en fuerzas positivas de mayor desintegración.

Tomemos, por ejemplo, el poder de la comunicación mundial que hicieron posible las técnicas. Decir que la radio, los periódicos, el aeroplano, hacen hoy "un mundo", es venenoso desatino. A través de estos vehículos llegan hoy voces, visiones, voluntades, que son productos de la desintegración y que hablan en nombre de ella; llegan influencias

especiales y regionales; llegan egoísmos, tanto individuales como colectivos. Las montañas de “información” fraccionaria que diseminan acerca de cualquier país, cualquier evento o problema, son algo peor aún que la no-verdad, ya que perpetúan la confusión, con una ilusión de saber que oscurece u ofusca el natural impulso humano de conocer. Por cierto que el saber invade la tupida y ruidosa ignorancia del mundo moderno con menor facilidad que el viejo silencio de las épocas analfabetas. Pero el peligro es más positivo. Nuestros informadores corrientes, esparciendo artes y “discusiones” no-digeridas, encubren las intuiciones y ablandan la disciplina intelectual del público, haciendo que los poderes económicos dirigentes lo tuerzan más fácilmente¹.

Pero el abuso de la radio, los periódicos, etc., es sólo un ejemplo extremo de cómo tendencias no integradas que llevan hacia una integración potencial, actúan hoy en día contra la integración. Encontramos el mismo mal en los dominios intelectuales. Así, la literatura que revela la falsedad de los modernos individualismos inspira esas voces llamadas nihilismo y desesperación. La literatura que revela lo cósmico que existe en el yo origina escuelas de misticismo transcendente o de ortodoxias decadentes, que ignoran por completo la dimensión social. El análisis del elemento social en el yo ha llevado a una difundida negación del núcleo *formador* que está dentro del yo, y que es pre-racional y cósmico. También en los campos de la acción se halla presente el anatema. Contra un comunismo vulgar que simplifica el problema del hombre a términos de economía de masas, se levantan iglesias que interpretan el problema como exclusivamente moral o ultramundano..., los democratis-

¹ Hasta la bondad de empresa tan aparentemente benigna como la extendida radio-difusión de música clásica debe ponerse en tela de juicio. Es dudoso que el escuchar música pueda educar a alguien que carezca de cierta experiencia en componer música. Nuestra comunicación mecánica de la música, ejecutada por sus maestros, desalienta indudablemente la composición de música individual, por lo menos una vez pasada la edad escolar. Esto puede traer con el andar del tiempo una anemia cada vez más acentuada en el trabajo de los compositores.

mos que encuentran una solución en la “libre empresa”, los federalistas legalísticos que desplegarían una constitución sobre nuestra intacta demencia de conflicto y frustración.

Cada bando del diseminado cuerpo de integración, todos con una parte de verdad, pero alzándose solos, haciendo valer solamente sus derechos, multiplica la desintegración; origina un péndulo que se balancea de un extremo parcial al otro. Y la razón de ello es, claro está, la falta de un equilibrio pre-existente, única manera de que el organismo digiera todo lo que absorbe, utilizando y rechazando de acuerdo con su *forma*. Así nos encontramos en un círculo vicioso: porque carecemos del sentido orgánico para empezar, estropeamos o deformamos los rumbos de nuestro mundo que nos llevarían hacia él.

La rúbrica de nuestros fragmentarios impulsos hacia la integración es que son todas creencias. El hombre moderno *cree* ; y cree en la dignidad y eficacia del creer. Este rasgo nos permitirá aproximarnos al corazón de nuestro problema.

Consideremos las creencias corrientes de nuestro pueblo: la democrata y la republicana, de que el mundo debería aceptar el sistema norteamericano, que ellos creen que es la “libre empresa”; la católica norteamericana, de que a este sistema habría de añadirse la primacía espiritual de su Iglesia; la socialista y comunista, de que sólo una economía estatal colectiva traerá la paz. Creencias menos abiertamente admitidas: que Norteamérica tendría que seguir su camino, y que el resto del mundo se las arregle como pueda; que los anglo-sajones deben dominar al mundo para salvarlo; que lo que se necesita es una fuerte dirección de negocios, de técnicos, de los generales: de éstos en combinación; o la aceptación (quizá inconsciente) del derrotista pesimismo que expresara Lutero acerca de todo gobierno, de tal modo que la única esperanza está en la

salvación individual. En la mayoría de estas variadas creencias existen certeras intuiciones. Hasta los fascistas que, bajo disfraz, medran en medio de nosotros, tienen una visión de la naturaleza humana, que les está negada a la mayoría de los socialistas y de los pragmatistas, en su (falseado) conocimiento de los lazos de la sangre; poseen una (falseada) verdad, perdida por la mayoría de los cristianos; quien pierda su vida la encontrará. El peligro común que existe en toda creencia es el de que su intuición, su heredada o tal vez racional verdad, cobre vigor con la voluntad separatista del yo. A través de esta voluntad se vuelcan en la ecuación los prejuicios, anhelos y temores del creyente: se funden con la verdad que los encubre, para formar parte de la creencia.

Dos ejemplos: *uno*, los nazis, bajo verdades tales como la excelencia germana entre los pueblos europeos y la curativa fortaleza del desempeño del grupo y la acción del grupo, dieron cabida en sus convicciones a resentimientos tanto nacionales como individuales, anhelos del yo y del rebaño, a la necesidad de compensar frustraciones, y así llegaron a creer sinceramente que la suya era la raza dominadora que no debe temblar ante la carnicería total —ni cada individuo ante su muerte— para conquistar el mundo; *dos*, el discípulo norteamericano de Winston Churchill, sabedor de las virtudes de la democracia política anglo-sajona, ciego a las virtudes de otros pueblos que son débiles allí donde él es fuerte, infiere que sus instituciones son las mejores, y con el temor inconsciente de perderlas, llega a creer en “el siglo norteamericano” y en la inferioridad dada por Dios al eslavo, el latino, el africano y el asiático. Esta creencia, mientras Norteamérica prospere, es sin duda menos virulenta que la del nazi; pero trae adversidad e ira a nuestras playas, y los anhelos egocéntricos, temores e ignorancias de la creencia norteamericana, a pesar de sus verdades parciales, pueden hacerla tan peligrosa para los norteamericanos y para el mundo como la del nazi. En ambas creencias reside la creencia común del hombre occidental de que su

individualidad es un átomo separado que se justifica por "derecho" propio, y con títulos para triunfar uniéndose a otros átomos nacionales similares. Y mientras esta creencia prevalezca, en viejas o nuevas formas, el hombre occidental, habilitado por las técnicas, ha de propagar el desastre.

Contrariamente a la idea común, la creencia no es un elemento esencial en el hombre. El conocimiento orgánico es anterior a la creencia, y la creencia deriva en parte de aquél. El niño sabe de su existencia mucho antes de que las palabras den forma a la creencia. El conocimiento orgánico puede ser instintivo, como el sentido que posee el niño de su propio cuerpo y como la participación del hombre primitivo en la tribu y la naturaleza. O puede ser el saber consciente de los fundadores de las religiones elevadas de que Dios está en el hombre, y de que de tal modo los hombres son hermanos. Ese saber no es irracional; como orgánico, es pre-racional, y a medida que se va racionalizando engendra la creencia.

Mientras la creencia se mantiene estrechamente ligada al conocimiento orgánico, es saludable y creadora. Esta fué la posición del credo cristiano durante los siglos que formaron a Europa y a las Américas. La creencia adoptó formas teológicas que eran contingentes con las fases intelectual y económica coetáneas del desarrollo del hombre; que por ello estaban ligadas al pasado, pero seguían siendo predominantemente creadoras, mientras el conocimiento orgánico pre-teológico de Dios en el hombre estaba presente y era renovado por santos, por poetas, por simples hombres y mujeres piadosos. Las tendencias social e intelectual fueron corroyendo progresivamente, desde el siglo XIII, la creencia cristiana; pero más radicalmente, minaron su conocimiento orgánico inherente. Europa tuvo aún hombres santos que *sabían*; pero con la corrupción de

los ordenamientos sociales defendidos por la religión cristiana, con la consecuente pérdida de prestigio que sufrieron las jerarquías eclesiásticas y la aristocracia que actuaba a su lado, y con el creciente prestigio de los éxitos obtenidos en los dominios de la ciencia natural, el descubrimiento y el comercio, los *sabedores* activos (siempre una minoría, claro está) perdieron su influencia sobre el pueblo y sus dirigentes. Así se preparó la era moderna, en que la creencia teológica y científica, mezclada —como siempre lo está la creencia— con conceptos efímeros y falsa voluntad individual, perdió contacto con el conocimiento orgánico, el único que le da validez.

El conocimiento orgánico de que hablo siempre existe entre los hombres; existe hoy: el problema es integrarlo en el ente social. Con este fin, las grandes culturas del pasado idearon metodologías para producir, nutrir y mantener el conocimiento y llevarlo a la acción pública. La metodología específica siempre se ajustaba a la específica condición intelectual y económica de la cultura: lo cual significa que la razón que la hacía “actuar” era también —cuando cambiaban las condiciones— la razón por la cual cesaba de actuar. La metodología de los hindúes, por ejemplo, se ajustaba a una sociedad de castas y a una primitiva economía agraria incapaz de rivalizar con la naturaleza tropical; de donde proviene su actitud derrotista trascendente hacia la tierra. La metodología de los judíos (su Tora, con su examen de todo aspecto de la conducta) era un medio notable de impregnar al pueblo entero, primero rodeado por naciones más poderosas, luego esparcido entre ellas, de la presencia continua de Dios. Todas las metodologías clásicas reflejan las limitaciones sociales del mundo pre-científico, en el cual la explotación humana, del tipo que fuera, era el pre-requisito de la cultura de clase, y en el cual el ideal de unidad y hermandad estaba obligado a volverse trascendental, por ser técnicamente inalcanzable en una tierra dividida y no sojuzgada. Por lo cual todas estas metodologías (a pesar de su persistente derecho

sobre individuos o grupos en condiciones especiales) son anticuadas. Y el mundo actual, acribillado de creencias, atascado de técnicas, ahogado de organizaciones para la producción y la distribución, carece de metodología alguna para formar y activar el conocimiento orgánico de la naturaleza y el significado del hombre: único conocimiento capaz de liberarnos, para que podamos transfigurar a nuestra nueva fuerza irresistible de la destrucción a la creación.

Hasta aquí puede llegar un breve ensayo: a ser un mero umbral. Acabo con algunas sugerencias de lo que podría desarrollarse en otro escrito... El conocimiento orgánico es el de Dios en el hombre; es el descubrimiento interior del individuo que a través de la contemplación, la meditación, la práctica psicológica y el amor, se compenetra consigo mismo, que en el *interior de su yo* vive la esencia de la conjunción universal. Es precisamente este conocimiento lo que el empirista liberal moderno tizna de "místico" y niega. Él cree en el dogma democrático de que todos los hombres son hermanos; cree en la necesidad de justicia y la primacía del amor en la justicia; cree en la revelación por el arte de la unidad esencial de la experiencia humana; cree que sólo los principios de fraternidad pueden traer al hombre la paz para sí y construir la paz para el mundo. Hasta llegará a admitir que con nuestro poderío técnico la única alternativa es la destrucción. Pero a despecho de cincuenta siglos que lo prueban, a despecho de *su propia condición*, a despecho de su fe en las técnicas que mueven *las cosas*, se rehusa a ver que su creencia carece del principio dinámico de la acción. A menos que su instinto de conservación se haya embotado, la actual amenaza de desastre debe al fin forzarlo a atender a aquellos (tan versados en ciencias como él) cuyo *saber* insiste en que la premisa de toda creencia liberal es la presencia de lo universal..., del Todo..., de Dios, en el hombre. Sin ello, la doctrina democrática de

que todos los hombres son hermanos puede verse negada (Alemania), puede verse constantemente traicionada (los Estados Unidos y Gran Bretaña), puede verse rebajada a una "igualdad" de hombres de masa (el comunismo totalitario que podría desarrollarse en la Rusia Soviética, si el materialismo dialéctico ortodoxo prevaleciera sobre las intuiciones orgánicas del pueblo ruso). Sólo con este conocimiento puede preservarse al hombre de los procesos trituradores del colectivismo, llevarse uno u otro nombre.

Quizá admitir esto requiera al principio un acto de fe. Pero la fe no es creencia; la fe es conocimiento proto-orgánico; está más cerca del instinto que de la intelección; es, en realidad, el instinto humano específico.

Lo que se necesita con urgencia es desarrollar en el hombre moderno el foco y fulcro psicológico que es a la vez el yo y lo continuo...; el Todo: un conjunto de coordenadas, imaginadas y sentidas, con las cuales el yo, no sólo actuando desde su centro, sino además sintiendo y viendo, señala espontáneamente su relación con el Todo. Y para denominar a este "Todo", Dios es la palabra que más se presta; pues Dios implica el elemento de valor y de amor, de conexión personal con el cosmos, el misterio de la vida que nos es inherente y trasciende de nosotros; la fuerza vital orgánica que es lo único capaz de hacer que una teoría de la totalidad orgánica pueda convertirse en experiencia y acción.

La metodología no necesita destruir las creencias teológicas de los que permanecen fieles a religiones elevadas: cristianos, judíos, mahometanos o asiáticos. Pero puede anunciar la fase post-teológica de la religión, en la cual la psicología hecha activa vendrá a reemplazar al dogma sobrenatural. ¿Por qué habrá de salvarnos de los cánceres del egoísmo? Porque actúa dentro y sobre la Voluntad. Comienza a integrarse dentro del yo y del más peligroso yo de grupo, la verdad de la relación; así que cuando el individuo, la familia, el sindicato, la cámara de comercio, la

iglesia, la minoría racial, la mayoría racial, la nación, actúan —como deben actuar— desde sus propios centros, actuarán instintivamente en relación con el Todo que constituye el mundo de ellos.

Dado el enorme poderío físico de la ciencia, la única alternativa que se presenta a la aparición de esta metodología en cada fase de la vida moderna es nuestra extinción. Pero si llega la ruina, ella no lo será para la humanidad; lo será para nuestra civilización occidental (de vida breve en comparación con otras culturas, rica en conquistas materiales y arrogante por encima de toda comparación). Porque el destino del niño Hombre no es perecer; es aumentar su conocimiento, aun cuando el próximo paso se dé sobre las laderas de los Andes o en la remotísima Asia.

WALDO FRANK

L A Y D A

Poema a mente confusa de:

Beethoven-Adelaida — 1800

Layda-Deunamor (El-No-Existente-Caballero) — 1940.

—Llamad, llamad ¿buscáis las palabras *en* Layda?

—Es que no sabemos las palabras *por* Layda,
las palabras que devuelven Layda.

—Llamad; ¡pero llamad!

La muerte nunca quiso ser creída.

Y se mostró en Layda para elocuencia de su afán de no ser creída.

Quien conoció a Layda, y su boca siempre con palabras porque siempre Layda tenía que decir a otro “Gusto de que tú vivas” —y esto era lo que en todo lo que dijera se decía— no creerá más un morir de ella ni uno propio.

¿Hay en lo Real una muerte de Layda?

Lo que es del modo del vivir-sentir, nunca pudo salir de su modo.

Lo muerto lo fué siempre y será, nunca pudo salir de su modo.

¿Pudo ignorarse que había Adelaida?

¿Pudo saberse un día: Layda ha muerto?

Hubo que creerlo ahora: Layda tenía muerte.

Oh, no: la hora es de no creer muerte en Layda.

Es que Layda era una en que Muerte puede hacerse comprender, es decir,
hacerse por fin increer.

Mortales son sólo los que no tienen el latido de increer la muerte en
Layda.

Sí, viniste para que ya la muerte no fuera creída.

Es mucho silencio; es el mayor silencio que se ha Dado.

¡Oh! ¡Te has callado mucho, Layda!

Oh Muro, oh Silencio. ¡Tú en la Ribera sin Eco de ribera!

Donde del paso último sólo la forma de un pie se lee.

Oh "Layda" nombrada en el eco de "lágrima".

Oh Layda.

MACEDONIO FERNÁNDEZ

BAUDELAIRE Y LA LIBERTAD

Si la gloria es, según Rilke, “la suma de las incomprensiones en torno de un nombre”, la frase del poeta se aplica con exactitud extraordinaria a los mismos poetas, más expuestos a los equívocos que los demás mortales. A veces, estas incomprensiones parecen trazar curvas más o menos regulares en torno del texto mudo, como planetas en torno de un sol distante: es el caso de Shakespeare. Otras veces los equívocos describen líneas rectas, separándose cada vez más del punto de partida: es el caso de los “clásicos” griegos. El caso más admirable es el de Baudelaire; su gloria póstuma recorrió un viaje dantesco: partió del Infierno, atravesó el Purgatorio y desembarcó en el Cielo. El mismo Baudelaire, que supo inspirar a los estudiantes los gritos más satánicos contra Dios y todos los santos, apareció después como poeta del remordimiento, acusándose como si lo hiciera en un confesionario poético. Y hoy está mereciendo casi el honor de los altares, como gran poeta cristiano¹.

Esta última interpretación fué presentada con éxito definitivo por Stanislas Fumet, que opuso al Baudelaire algo vulgar de los “satanistas” la visión del *Notre Baudelaire* católico. La crítica francesa se adhirió casi unánimemente. En Inglaterra, T. S. Eliot hizo una distinción exacta y necesaria: “His busines was not to practice Christianity,

¹ Documentación impresionante en W. T. Bandy: *Baudelaire judged by his contemporaries*. New York, 1933. H. Stirnberg: *Baudelaire im Urteil der Mit- und Nachwelt*. Muenster, 1935.

but—what was much more important for his time—to assert its necessity”¹. Restricción que incluye una adhesión. De este modo, el supuesto cristianismo de Baudelaire se convirtió en axioma indiscutido, en dogma. Pero ¿será así? Séanos permitido citar a una autoridad católica: “Además del pequeño número de dogmas definidos —dice el jesuita P. Félix Rueschkamp— no puede ni debe haber axiomas indiscutibles, para no amenazar el supremo valor humano: la Libertad. Ciertas ideas penetran en la conciencia común de la humanidad al punto de no ser ya examinadas sus premisas, pero el reconocimiento unánime de opiniones no prueba que ellas sean ciertas”². *Notre Baudelaire* tampoco es un dogma.

No pretendo, sin embargo, rebelarme contra la interpretación católica de Baudelaire para sustituirla por cualquier otra. Mi propósito es estudiar solamente la raíz psicológica de sus interpretaciones “dantescas”, aplicando a la poesía de Baudelaire la distinción entre “statement” y “meaning”, mediante la cual J. A. Richards renovó la crítica de la poesía inglesa. Las incomprensiones y equívocos en torno de la poesía se basan, según éste, en las “stock responses”, opiniones hechas que llenan la cabeza de la gente; se supone que los versos de un poema revelan afirmaciones comparables a las frases de un tratado o de una sentencia o de un credo. Como remedio, Richards propone la distinción entre “statement” y “meaning”; “statement” sería aquella “afirmación” que el poema revelase si estuviera escrito en prosa, y “meaning” el “sentido” superior que resulta de la combinación indisoluble de contenido y forma en la poesía. “Satanismo” y “catolicismo” son igualmente “statements”, correspondientes a las “stock responses” de estos o de aquellos lectores. Hasta un Baudelaire “moderado” sería un “statement”, pero Baudelaire no tiene lectores moderados. Adoptando los principios de Richards, sería necesario desmenuzar los “statements” para llegar al “meaning” de la poesía de Baudelaire, “meaning” que

¹ T. S. Eliot: *Selected Essays*. London, 1941, pág. 384.

² P. Félix Rueschkamp S. J.: *Silmmen den Zeit*, 1936, pág. 270.

no será un dogma, sea el que fuere, sino un principio general de la conducta humana. Y ese principio se revelará como “el supremo valor humano: la Libertad”.

Baudelaire es poeta, y “los poetas mienten mucho”, decía Platón. Cualquiera que sea el verdadero sentido de la expresión misteriosa del filósofo, está claro que hoy se admiten mentiras de todas las especies, menos las mentiras de los poetas. En todas partes, en los reinos de todas las ideologías se hacen los mayores esfuerzos para obligar a los poetas a decir la Verdad; esto es, la verdad de los otros, en vez de la verdad personal del poeta. La resistencia es estigmatizada como frivolidad esteticista o traición peligrosa. Nadie habría respondido a esa acusación con mayor desprecio que Baudelaire; o, mejor dicho, Baudelaire respondió realmente: “Quand on définit les droits de l’homme, on oubliait deux droits importants: le droit de se contredire, et le droit de s’en aller”. Es ésta una afirmación formidable de la duda más sistemática de todos los valores de la Verdad y de la Vida. ¿Sería realmente Baudelaire un poeta “satánico”?

Baudelaire creía en el diablo. “C’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent.” Y repárese bien en la mayúscula. Evidentemente, ese culto al diablo tiene sus raíces en el romanticismo francés, ansioso de personificar sus instintos subversivos. Pero lo que en los románticos fué broma de bohemios excitados, en Baudelaire es cosa seria. Creía en la realidad del Diablo así como otros creen en la realidad de Dios. “N’oublier jamais, quand vous entendrez vanter le progrès des lumières, que la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu’il n’existe pas!”

Esta advertencia va dirigida evidentemente contra la indiferencia religiosa de la época de la burguesía; si bien es la fe de un incrédulo, es, sin embargo, una fe: la religión cristiana al revés. Y no siempre “al revés”. Baudelaire es incapaz de expresar su fe satánica sin recurrir a las expresiones de la teología y de la liturgia católicas; habla en “éternelle fête des Trônes, des Vertus, des Dominations” con las pala-

bras del Prefacio de la Misa y, en un momento de gran emoción personal, concibe la imagen "comme un enfant de coeur, jouer de l'encensoir". Expresiones de éstas abundan en los diarios íntimos —en los mismos *Mon Coeur mis à nu* y *Fusées*, de los cuales se sacaron aquellas frases satanistas— y constituyen la fuente principal de la interpretación cristiana del poeta. Baudelaire llega a la capacidad inesperada de rezar. ("Donnez-moi la force de devenir un héros et un saint!") Es un penitente que asiste a la misa desde el atrio.

Baudelaire basa su fe "diabólica" en el convencimiento de la corrupción de la Naturaleza por el pecado original. Él mismo lucha desesperadamente contra las fuerzas de la Naturaleza corrompida y corruptora, de la cual le sirve como símbolo la Mujer, que le parece, como a un eremita de la Tebaida, el mayor obstáculo para la redención. Como cierto gnóstico de la Antigüedad cristiana, hace tentativas por desmoralizar al enemigo, corrompiéndolo a su vez; aquéllos se dedicaron a todos los pecados y perversiones para destruir el cuerpo y libertar el alma, y Baudelaire se convirtió en el poeta de las prostitutas. En fin, odia la naturaleza porque la naturaleza es más fuerte que él.

Baudelaire pretende explicar esta flaqueza suya. La caída de la Naturaleza por el pecado original incluye la caída del hombre. Una "force extérieure à nous" aleja al hombre de la presencia de Dios. Y la personificación de esta "force extérieure", sobre la cual recae la responsabilidad de nuestros pecados, es el Diablo.

Todo eso parece muy cristiano. Pero no es realmente cristiano, porque identifica al Diablo con la Naturaleza, que es la creación de Dios. Sobre todo, no es católico, porque está en desacuerdo con el dogma de la Encarnación por la cual la Naturaleza fué santificada. En Baudelaire el dogma del pecado original destruye el dogma de la creación del mundo por Dios. El mundo de Baudelaire fué creado por el Diablo. El poeta es maniqueo.

Charles Du Bos ya reparó en esa faz gnóstica del pensamiento baudeleriano, pero es difícil verificar las fuentes de su neo-gnosticismo.

Las lecturas teológicas de Baudelaire son dudosas, las citas vagas. En compensación, son ciertos sus conocimientos de ocultismo. Estudiaba a Swedenborg. La frase “Il y a dans la prière une opération magique”, denuncia los rezos de *Mon Coeur mis à nu* como operaciones mágicas destinadas a conferir al iniciado poderes extraordinarios de “héros et saint”, no accesibles a todos los fieles. Como para afirmar ese concepto aristocrático de la religión, aparece, junto a Poe, el poeta swedenborgiano, otro nombre, en combinación inesperada: “De Maistre et Edgar Poe m’ont appris à raisonner”. Demaistriana es una frase como “Il n’y a de grand parmi les hommes que le poète, le prêtre, et le soldat.” De Maistre habría puesto en los primeros lugares al sacerdote y al soldado; Baudelaire, poeta, modifica un poco la jerarquía. En todo caso, se sabe incluido entre los escogidos. Baudelaire es orgulloso. ¿Y la humildad cristiana ante la Cruz?

Nos hallamos en el punto crítico del análisis y el resultado es sorprendente: el dogma central del cristianismo, el Cristo crucificado, no aparece en la teología de Baudelaire. Es verdad que Fumet leyó en los diarios íntimos: “Traduction et Paraphrase de la Passion. Rappor-ter tout à elle”, e interpretó esas palabras como aludiendo al credo de la Pasión, de la Cruz. Pero lo leyó de ese modo en la edición de 1908. La edición crítica de 1930 da otro texto: “Traduction et paraphrase de “La passion rapporte tout à elle”, como si se tratara de un aforismo de psicólogo o de un proverbio. En efecto, en los *Paradis artificiels* se dice lo siguiente: “...le proverbe qui dit que la passion rapporte tout à elle...”¹

No se trata de la Pasión divina; se trata de la pasión humana. Por lo menos aquí, Baudelaire está más cerca de La Rochefoucauld que de Pascal. Puede repetirse, respecto a Baudelaire, lo que los jansenistas decían sobre La Rochefoucauld: “Il nous apprend à confesser le péché originel sans espérer la rédemption.” Si Baudelaire es cristiano, enton-

¹ F. Kemp: *Baudelaire und das Christentum*. Marburg, 1939, pág. 113.

ces es, al decir de Anatole France, “un très mauvais chrétien”. Y él mismo confiesa en una carta a Saint-Beuve: “. . . je suis un catholique bien suspect.” Tan “chrétien” como “mauvais”, tan “catholique” como “suspect”. Ejerce “le droit de se contredire”. El satanismo y el cristianismo de Baudelaire se eliminan recíprocamente.

No. Por causa de esos “statements” contradictorios no es posible excomulgar a Baudelaire ni canonizarlo. Los poetas no demuestran las verdades de la religión ni son capaces de refutarlas. Pues “los poetas mienten mucho.” Al fin Baudelaire no nos dejó un tratado de ascensión mística ni un sistema teológico, y sí un volumen de versos. Si no existiese *Les Fleurs du Mal*, el “homo religiosus” Baudelaire no nos preocuparía. Fué poeta. No se hizo a través de la religión, sino a través del arte.

Verificar el hecho de que Baudelaire existe para nosotros sólo a través de su obra poética parece un lugar común de los más triviales. No es así. En ello reside, oculto tras de los “statements”, el “meaning” de su poesía.

En su ensayo sobre Baudelaire, T. S. Eliot trata de explicar de la siguiente manera el satanismo sexual del poeta: “One aphorism which has been especially noticed is the following: La volupté unique et suprême de l’amour gît dans la certitude de faire le mal. This means, I think, that Baudelaire has perceived that what distinguishes the relations of man and woman from the copulation of beasts is the knowledge of Good and Evil. . . . So far as we are human, what we do must be either evil or good; so far as we do evil or good, we are human; and it is better, in a paradoxical way, to do evil than to do nothing: at least, we exist.”¹ Y el crítico americano Cleanth Brooks, citando la opinión de Eliot, subraya las últimas palabras: “. . . *we exist* (italics are mine).”² El énfasis dado al concepto de la “existencia” se justifica porque el mismo concepto vuelve en las invectivas demaistrianas de Baudelaire contra su

¹ Eliot, l, c., págs. 390-391.

² Cl. Books: *Modern Poetry and the Tradition*. Chapel Hill, 1939, pág. 137.

propia época: “Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c’est qu’il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement à celle-ci: Qu’est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel? Car en supposant qu’il continuât à exister matériellement, serait-ce une existence digne de ce nom et du Dictionnaire historique?” Y Baudelaire continúa, profetizando tiempos de “animalité générale” y que “les gouvernants seront forcés, pour se maintenir et pour créer un fantôme d’ordre, de recourir à des moyens qui feraient frissonner notre humanité actuelle, pourtant si endurcie. Les temps sont peut-être bien proches; qui sait même s’ils ne sont pas venus?” Todo eso porque Baudelaire niega verdadera existencia a su época.

Baudelaire está en oposición con su época y esa actitud permite —“On ne détruit réellement que ce qu’on remplace”— una nueva explicación de su sincretismo satanista-cristiano. Baudelaire asume la actitud de “dandy”, esto es, de persona que trata de distinguirse de los demás; es en este punto sucesor de Chateaubriand, Vigny y Stendhal: “dandys” que organizaron conscientemente su vida conforme a los principios de su arte. En la época de la restauración realista y católica, esa oposición de individuos solitarios y orgullosos, vencidos como Lucifer, debía conducir al satanismo romántico; y Baudelaire lo continuaba. Pero también es contemporáneo de Napoleón III y de la burguesía vencedora; *Les Fleurs du Mal* y el Banco del Credit Mobilier son obras rigurosamente contemporáneas. Ahora la oposición tenía que estar con los símbolos vencidos, los símbolos de la aristocracia y del cristianismo. El verso precitado de “Bénédiction”:

“Des Trônes, des Vertus, des Dominations”,

estaba ya preformado en el verso

“Les Trônes, les Vertus, les Princes, les Ardeurs,
Les Dominations . . .”

del *Éloa* de Vigny ¹. El satanista Baudelaire hablará continuamente con expresiones litúrgicas, y en vez de apasionarse por el "gilet rouge" de Gautier se adherirá al "noir" De Maistre. Diferenciarse, ser diferente, eso es todo. Significa "existir" en una época que no "existe" de verdad.

Queda por definir la diferencia. Pues bien: el ideal de la época de Baudelaire es el utilitarismo. El opositor será anti-utilitario en la vida y en la literatura. Como "dandy" y como poeta. "Existir de manera diferente" significa "existir en el reino del arte", del "arte que consigue los fines que no tiene" (Benjamin Constant), en el reino de la libertad fuera del reino de la necesidad. Es éste el "meaning" —su propia existencia y no un "statement" dogmático— que Baudelaire opone a los "statements" de su época "inexistente".

Así, Baudelaire parece estar tan lejos de nuestra época como de la suya. Porque "l'animalité générale", le fantôme d'ordre", "les moyens qui feraient frissonner notre humanité actuelle" que él profetizaba, no están ya "bien proches": "ils sont venus". Y cuando pedimos al profeta-poeta una respuesta, Baudelaire enmudece. No tiene una religión positiva para ofrecer, ni una filosofía. Y cuantos pretenden haber descubierto tal cosa en su poesía —poesía llena de "meaning" y desprovista de "statements"— están engañados. Porque "los poetas mienten mucho". ¿Cuál es, al fin, el sentido de la frase misteriosa?

Los poetas mienten. Platón tiene razón. Los poetas no sientan "statements", ni la Verdad de Platón, ni cualquier otra. De lo contrario, no serían poetas. El carácter ficticio de su arte les ofrece la oportunidad de sustraerse a la obligación de decir la Verdad. El poeta miente profesionalmente y el resultado es su poesía, esto es, la realización verbal de su verdad personal, que no siempre es idéntica a la Verdad de Platón o de cualquier otro tirano en el reino de las ideas e ideologías.

De este modo, en tiempos de verdades unánimes y de constreñi-

¹ R. Hughes: *Baudelaire et Balzac*. (Mercure de France, 1 de noviembre de 1934).

miento general, el arte es el último refugio del “supremo valor humano, de la Libertad”. “Los poetas mienten mucho”; esto significa que no ofrecen la Verdad, cosa que obligaría a todos. Expresan solamente sus verdades relativas, autenticadas por la capacidad de expresarlas. A nosotros, incapaces de expresión poética, pero que tenemos deberes con nuestra conciencia, los poetas nos dan el ejemplo de confesar la propia verdad. Y nos dan otro ejemplo: el valor de defender nuestra libertad.

OTTO MARÍA CARPEAUX

M E N O S J U L I A

En mi último año de escuela yo veía siempre la gran cabeza negra de un niño apoyada sobre una pared verde pintada al óleo. El pelo crespo de ese niño no era muy largo, pero le había invadido la cabeza como si fuera una enredadera; le tapaba la frente, que era muy blanca, le cubría las sienes, se le había echado encima de las orejas y le bajaba por la nuca hasta metérsele debajo de la chaqueta, que era de pana azul. Ese niño siempre estaba quieto y casi nunca hacía los deberes ni estudiaba las lecciones. Una vez la maestra lo mandó a la casa y preguntó quién de nosotros quería acompañarlo y decirle al padre que viniera a hablar con ella. La maestra quedó asombrada cuando yo me puse de pie y me ofrecí, pues la misión era antipática. A mí me parecía posible hacer algo por aquel compañero; pero ella empezó a desconfiar, a prever nuestros pensamientos y a ponernos condiciones. Al salir de allí fuimos al parque y los dos nos juramos no ir nunca más a la escuela.

Una mañana del año pasado mi hija me pidió que la esperara en una esquina mientras ella entraba y salía de un bazar. Como tardara, fui a buscarla y me encontré con que el dueño era mi amigo de infancia. Entonces nos pusimos a conversar y mi hija tuvo que irse sin mí.

Por un camino que se perdía en el fondo del bazar venía una muchacha trayendo algo en las manos. Mi amigo me decía que él había pasado la mayor parte de su vida en Francia. Y allá había recordado los procedimientos que nosotros habíamos inventado para hacer creer a nuestros padres que íbamos a la escuela. Ahora él vivía solo; pero en

el bazar lo rodeaban cuatro muchachas que se acercaban a él como a un padre. La que venía del fondo traía un vaso de agua y una píldora para mi amigo. Éste me dijo:

—Son muy buenas conmigo, y me disculpan mis...

Calló y su mano empezó a revolotear sin saber donde posarse; pero su cara había esbozado una sonrisa. Yo dije en broma:

—Si tienes alguna... rareza que te incomoda, yo tengo un médico amigo...

Él no me dejó terminar. Su mano se había posado en el borde de un jarrón; levantó el índice y parecía que aquel dedo fuera a cantar. Entonces me dijo:

—Quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal.

—Pero ¿qué... enfermedad es ésa?

—Tal vez un día te lo pueda decir. Si yo descubriera que tú eres de las personas que pueden agravar mi... mal, te regalaría esa silla que tanto le gustó a tu hija.

Miré la silla y, no sé por qué, pensé que la enfermedad de mi amigo estaba sentada en ella.

El día que él se decidió a explicarme su mal era sábado y acababa de cerrar el bazar. Fuimos a tomar un ómnibus que salía para las afueras y detrás de nosotros venían las cuatro muchachas y un tipo de patillas que yo había visto en el fondo del bazar, entre libros de escritorio.

—Iremos a mi quinta —me dijo mi amigo— y si quieres saber aquello, tendrás que acompañarnos hasta la noche.

Entonces se detuvo hasta que los demás estuvieron cerca y me presentó a sus empleados. El hombre de las patillas se llamaba Alejandro y bajaba la vista como un lacayo.

Cuando el ómnibus había salido de la ciudad y el viaje se hizo monó-

tono, yo le pedí a mi amigo que me anticipara algo... Él rió y por fin dijo:

—Todo ocurrirá en un túnel.

—¿Me avisarás antes que el ómnibus pase por él?

—No; ese túnel está en mi quinta y nosotros entraremos en él a pie. Será para cuando llegue la noche. Las muchachas estarán esperándonos dentro, hincadas en reclinatorios a lo largo de la pared de la izquierda, y llevarán en la cabeza un paño oscuro. A la derecha habrá objetos sobre un largo y viejo mostrador. Yo tocaré los objetos y trataré de adivinar qué son. También tocaré las caras de las muchachas y pensaré que no las conozco...

Se quedó un instante en silencio. Había levantado las manos y sus manos parecían esperar que se les acercaran objetos o tal vez rostros. Cuando advirtió que se había quedado en silencio, recogió las manos, pero lo hizo con ese movimiento de las cabezas que se esconden tras de una ventana. Quiso volver a su explicación, pero sólo dijo:

—¿Comprendes?

Apenas pude contestarle:

—Trataré de comprender.

Él miró el paisaje. Yo me volví con disimulo y observé las caras de las muchachas: ellas ignoraban lo que nosotros hablábamos, y parecía fácil advertir su inocencia. A los pocos instantes toqué a mi amigo en el codo para decirle:

—Si ellas están en la oscuridad, ¿por qué se ponen paños en la cabeza?

Él contestó, distraído:

—No sé... Pero prefiero que sea así.

Y volvió a mirar el paisaje. Yo también detuve los ojos en la ventanilla, pero estaba atento a la cabeza negra de mi amigo: se había quedado quieta a un lado del cielo, y yo pensaba en los lugares de otros cielos

por donde la cabeza habría cruzado. Ahora, al saber que aquella cabeza tenía la idea del túnel, yo la comprendía de otra manera. En aquellas mañanas de la escuela, cuando él dejaba apoyada en la pared verde la cabeza quieta, tal vez ya se estuviera formando en ella algún túnel. No me extrañaba que, cuando paseábamos por el parque, yo no hubiese comprendido eso, pero así como en aquel tiempo yo lo seguía sin comprender, ahora debía hacer lo mismo. De cualquier manera todavía sentíamos el uno hacia el otro la misma simpatía, y yo no había aprendido a conocer a las personas.

Me distraían los ruidos del ómnibus y las cosas que veía; pero de cuando en cuando no tenía más remedio que pensar en el túnel.

Cuando mi amigo y yo llegamos a la quinta, Alejandro y las muchachas estaban empujando un portón de hierro. Las hojas de los grandes árboles habían caído encima de los arbustos, dejándolos como papeleras repletas. Y sobre el portón y las hojas, parecía haber descendido una cerrazón de herrumbre. Mientras buscábamos los senderos entre plantas chicas, yo veía a lo lejos una casa antigua. Al llegar a ella las muchachas lanzaron exclamaciones de pesar: al costado de la escalinata había un león hecho pedazos; se había caído de la terraza. Yo sentía placer en descubrir los rincones de aquella casa; pero hubiera deseado estar solo y detenerme largamente en cada lugar.

Desde el mirador vi correr un arroyo. Mi amigo me dijo:

—¿Ves aquella cochera con una gran puerta cerrada? Bueno, dentro de ella está la boca del túnel, que corre en la misma dirección del arroyo. ¿Y ves aquella glorieta cerca de la escalinata del fondo? Allí está escondida la cola del túnel.

—¿Y cuánto tardas en recorrerlo? Me refiero a cuando tocas los objetos y los rostros...

—¡Ah!, poco. En una hora ya el túnel nos ha digerido a todos. Pero después yo me tiro en un diván y empiezo a recordar lo que he

recordado o lo que ha ocurrido allí. Ahora me cuesta hablar de ello. Esta luz fuerte daña la idea del túnel. Es como la luz que entra en las cámaras de los fotógrafos cuando las imágenes no están fijadas. Y en el momento del túnel me hace mal hasta el recuerdo de la luz fuerte. Todas las cosas quedan tan decepcionadas como algunos decorados de teatro a la mañana siguiente de la función.

Él me decía esto y nosotros estábamos parados en un recodo oscuro de la escalera. Y cuando seguimos descendiendo, vimos desde lo alto la penumbra del comedor; en medio de ella flotaba un inmenso mantel blanco que parecía un fantasma muerto y acribillado de objetos.

Las cuatro muchachas se sentaron en una cabecera; mi amigo, Alejandro y yo, en otra. Entre los dos bandos había varios metros de mantel en blanco, pues el viejo sirviente acostumbraba a servir la mesa tendiendo todo el mantel, como en la época en que habitaba allí la gran familia de mi amigo. Únicamente hablábamos él y yo. Alejandro permanecía con su cara flaca apretada entre las patillas y no sé si pensaría: "No me tomo la confianza que no me dan", o "no seré yo quien dé confianza a estos". En la otra cabecera las muchachas hablaban y reían sin hacer mucho barullo. Y de este lado, mi amigo decía:

—¿Tú no necesitas, a veces, estar en una gran soledad?

Yo empecé a tragar aire para un gran suspiro; después dije:

—Frente a mi pieza hay dos vecinos con radio; apenas se despiertan, se meten con las radios en mi cuarto.

—¿Y por qué los dejas entrar?

—No, quiero decir que ponen tan fuerte las radios, que es como si entraran en mi pieza.

Yo iba a contar otras cosas; pero mi amigo me interrumpió:

—Tú sabrás que cuando yo caminaba por mi quinta y oía chillar una radio, perdía el concepto de los árboles y de mi vida. Esa vejación

me trastornaba las ideas: mi propia quinta no me parecía mía y muchas veces pensé que yo había nacido en un siglo equivocado.

Me costaba aguantar la risa porque en ese instante Alejandro, siempre con sus párpados bajos, tuvo una especie de hipo y se le inflaron las mejillas como a un clarinetista. Pero en seguida dije a mi amigo.

—Y ahora, ¿no te molesta más, esa radio?

La conversación era tonta y pensé dedicarme a comer. Mi amigo siguió diciendo:

—El tipo que antes me llenaba la quinta de ruido vino a pedirme que le sirviera de garantía para un crédito...

Alejandro pidió permiso para levantarse un momento, hizo señas a una muchacha y, mientras ambos se iban, le volvió el hipo que le hacía mover las patillas: parecían las velas negras de un barco pirata. Mi amigo continuaba:

—Entonces yo le dije: “no sólo le serviré de garantía, sino que le pagaré las cuotas. Pero usted me apaga esa radio sábados y domingos”.

Después, mirando la silla vacía de Alejandro, me dijo:

—Éste es mi hombre; compone el túnel como una sinfonía... Ahora se levantó para no olvidarse de algo. Antes yo derrochaba su trabajo, porque cuando no adivinaba una cosa se la preguntaba; y él se desvivía por conseguirme otras nuevas. Ahora, cuando yo no adivino un objeto lo dejo para otra sesión. Y cuando estoy aburrido de tocarlo sin saber qué es, le pego una etiqueta que llevo en el bolsillo y él lo retira de la circulación por algún tiempo.

Cuando Alejandro volvió, nosotros ya habíamos adelantado bastante en la comida y los vinos. Entonces mi amigo palmeó el hombro de Alejandro y me dijo:

—Éste es un gran romántico, es el Schubert del túnel. Y además tiene más timidez y más patillas que Schubert. Fíjate que anda en amores con una muchacha a quién nunca vió ni sabe cómo se llama.

Él lleva los libros en una barraca después de las diez de la noche. Le encanta la soledad y el silencio entre olores de madera. Una noche dió un salto sobre los libros porque sonó el teléfono; la que se equivocó de llamado, siguió equivocándose todas las noches; y él, apenas *la toca* con los oídos y las intenciones.

Las patillas negras de Alejandro estaban rodeadas de la vergüenza que le había subido a la cara y yo empecé a tomarle simpatía.

Después de la comida Alejandro y las muchachas salieron a pasear; pero mi amigo y yo nos recostamos en los divanes que había en su cuarto. Después de la siesta nosotros también salimos y caminamos durante toda la tarde. A medida que iba oscureciendo mi amigo hablaba menos y hacía movimientos más lentos. Ahora la luz era débil y los objetos luchaban con ella. La noche iba a ser muy oscura; mi amigo ya tanteaba los árboles y las plantas y pronto entraríamos en el túnel con el recuerdo de todo lo que la luz había confundido antes de irse. Él me detuvo en la puerta de la cochera y, antes de que me hablara, yo oí el arroyo. Después, mi amigo me dijo:

—Por ahora tú no tocarás las caras de las muchachas: ellas te conocen poco. Tocarás nada más que lo que esté a tu derecha y sobre el mostrador.

Oíamos los pasos de Alejandro. Mi amigo, hablando en voz baja, volvió a decirme:

—No debes abandonar en ningún momento tu sitio, que será entre Alejandro y yo.

Encendió una pequeña linterna y me mostró los primeros escalones que eran de tierra, con el césped desteñido. Llegamos a otra puerta y él apagó la linterna. Otra vez me dijo:

—Ya sabes, el mostrador está a la derecha y lo encontrarás apenas camines dos pasos. Aquí está el borde y aquí, encima, el primer objeto: yo nunca adiviné qué era y lo dejo a tu disposición.

Me inicié poniendo las manos sobre una pequeña caja cuadrada de la que sobresalía una superficie curva. No sabía si aquella materia era muy dura; pero no me atreví a hincarle la uña. Tenía una canaleta suave, una parte un poco áspera y cerca de uno de los bordes de la caja había lunares... o granitos. Yo tuve una mala impresión y saqué las manos. Él me preguntó:

—¿Pensaste en algo?

—Esto no me interesa.

—Por tu reacción veo que has pensado en algo.

—Pensé en los granitos que cuando era niño veía en el lomo de unos sapos muy grandes.

—Ah..., sigue.

Después me encontré con un montón de algo como harina. Metí las manos con gusto. Y él me dijo:

—En el borde del mostrador hay un paño sujeto con una chinche para que después te limpies las manos.

Y yo le contesté insidiosamente:

—Me gustaría que hubiera playas de harina...

—Bueno, sigue.

Después encontré una jaula que tenía forma de pagoda. La sacudí para ver si había en ella un pájaro. Y en ese instante se produjo un ligero resplandor; yo no sabía de dónde venía ni qué era. Oí los pasos de mi amigo y le pregunté:

—¿Qué ocurre?

Y él, a su vez, me preguntó:

—¿Qué te pasa?

—¿No viste ningún resplandor?

—Ah, no te preocupes. Como las muchachas son pocas para un túnel tan largo, tienen que estar repartidas a mucha distancia; entonces, con esa linterna, cada una me avisa dónde está.

Me volví y pude ver que el resplandor se encendía varias veces como si fuera un bichito de luz. En ese instante mi amigo dijo:

—Espérame aquí.

Y al ir hacia la luz la cubrió con su cuerpo. Entonces yo pensé que él iba sembrando sus dedos en la oscuridad; después los recogería de nuevo y todos se reunirían en el rostro de la muchacha.

De pronto le oí decir:

—Ya va la tercera vez que te colocas la primera, Julia.

Pero una voz tenue le contestó:

—Yo no soy Julia.

En ese momento oí acercarse los pasos de Alejandro y le pregunté:

—¿Qué tenía aquella primera caja?

Tardó en decírmelo:

—Una cáscara de zapallo.

Me asusté al oír la voz enojada de mi amigo:

—Sería conveniente que no preguntaras nada a Alejandro.

Yo pasé aquellas palabras con un trago de saliva y puse las manos en el mostrador. El resto de la sesión transcurrió en silencio. Los objetos que yo había conocido, estaban en este orden: una cáscara de zapallo, un montón de harina, una jaula sin pájaro, unos zapatitos de niño, un tomate, unos impertinentes, una media de mujer, una máquina de escribir, un huevo de gallina, una horquilla de *primus*, una vejiga inflada, un libro abierto, un par de esposas y una caja de botines conteniendo un pollo pelado. Lamenté que Alejandro hubiera colocado el pollo como último número, pues fué muy desagradable la sensación de tantear su piel fría y granulada. Apenas salimos del túnel Alejandro me alumbró los escalones que daban a la glorieta. Al llegar a la luz de un corredor mi amigo me puso cariñosamente la mano en el cuello como para decirme: “perdona mi brusquedad de hoy”; pero al mismo tiempo volvió la cabeza

para otro lado como diciendo: “sin embargo, ahora estoy en otra cosa y tendré que seguir en ella”.

Antes de ir a su habitación me hizo señas con el índice para que lo siguiera; y después se llevó el mismo dedo a la boca para pedirme silencio. En su pieza empezó a acomodar los divanes de manera que cada uno mirara en sentido contrario y nosotros no nos viéramos las caras. Él se recostó en un diván y yo en el otro. Me entregué a mis pensamientos y me juré internarme, todo lo posible, en aquel asunto.

Al rato me sorprendió mi amigo, diciéndome en voz baja:

—Me gustaría que pasaras todo el día de mañana aquí, pero siento tener que imponerte una condición...

Yo esperé unos segundos y le contesté:

—Si yo aceptara, tendría que ser, también, con una condición.

Al principio él se rió; después dijo:

—Mira, cada uno apuntará en un papel la condición. ¿Aceptas?

—Muy bien.

Yo saqué una tarjeta. Después, como nuestras cabeceras estaban cerca, nos alargamos los papeles sin mirarnos. El de mi amigo decía: “Necesito andar solo por la quinta durante todo el día”. Y el mío: “Quisiera pasarlo encerrado en una habitación”. Él volvió a reírse. Después se levantó y salió unos minutos. Al volver, dijo:

—Tu habitación quedará encima de ésta. Y ahora vamos a la mesa.

Allí encontré un conocido: el pollo del túnel.

Al terminar la cena, mi amigo me dijo:

—Te invito a oír el cuarteto de don Claudio.

Me hizo gracia su familiaridad con Debussy. Nos recostamos en los divanes; y en una de las veces que fué a dar vuelta un disco, se detuvo con él en la mano para decirme:

—Cuando estoy allí, siento que me rozan ideas que van a otra parte.

El disco terminó y él siguió diciendo:

—Yo he vivido cerca de otras personas y conservado en la memoria recuerdos que no me pertenecen.

Esa noche él no me dijo nada más y cuando yo estuve solo en mi habitación, empecé a pasearme por ella; me sentía con una excitación dichosa y pensaba que el gran objeto del túnel era mi amigo. Precisamente, en ese momento él subía apresuradamente la escalera. Abrió la puerta, asomó la cabeza con una sonrisa y exclamó:

—Tus pasos no me dejan tranquilo; se oyen demasiado...

—¡Oh, discúlpame!

Apenas se fué yo me saqué los zapatos y empecé a pasearme en medias. Y él no tardó en volver a subir:

—Ahora es peor, querido. Tus pasos parecen palpitaciones. Ya las he sentido bastante otras veces y parece que me anduviera un rengo por el cuerpo.

—¡Ah, cuánto te habrás arrepentido de ofrecerme tu casa!

—Al contrario. Estaba pensando que en adelante me disgustará saber que se halla vacía la habitación donde estuviste tú.

Yo esboqué una sonrisa forzada y él se fué.

Me dormí pronto; pero me desperté al rato. Había relámpagos y truenos lejanos. Me levanté pisando despacio y fuí a abrir la ventana y a mirar la luz blancuzca de un cielo que quería echarse encima de la casa con sus nubes carnosas. Y de pronto vi sobre un camino un hombre encorvado, buscando algo entre plantas rastreras. Pasados unos instantes dió unos pasos de costado, sin incorporarse, y yo decidí avisar a mi amigo. La escalera crujía; yo tenía miedo de que él se despertara y creyera que yo era el ladrón. La puerta de su cuarto estaba abierta y su cama vacía. Cuando volví a mi cuarto no vi más al hombre. Me acosté y me dormí nuevamente. Al otro día, cuando bajé a lavarme, el

sirviente me subió el servicio del mate; y yo, mientras tomaba mate, recordé lo que había soñado. Mi amigo y yo estábamos de pie junto a una tumba; y él me dijo: “¿Sabes quién yace aquí? El pollo en su caja”. Nosotros no teníamos ningún sentimiento fúnebre. Aquella tumba era como una heladera que imitara graciosamente un sepulcro y nosotros sabíamos que allí se alojaban todos los muertos que después comeríamos.

Recordaba esto, miraba la quinta a través de cortinas amarillentas y tomaba mate. De pronto vi a mi amigo cruzar un sendero y sin querer hice un gesto de espía. Después me decidí a no mirarlo; y al pensar que él no me oía empecé a caminar por la habitación. Una de las veces que llegué hasta la ventana vi que mi amigo iba hacia la cochera; creí que fuera al túnel y me llené de sospechas; pero después él dobló para un lugar donde había ropa tendida y puso una mano abierta en medio de una sábana que yo supuse húmeda.

Nos vimos únicamente a la hora de la cena. Él me decía:

—Cuando estoy en el bazar deseo este día; y aquí me aburro y tengo tristezas horribles. Pero necesito de la soledad y necesito no ver ningún ser humano. ¡Oh, perdóname!

Entonces yo le dije:

—Anoche deben haber andado perros por la quinta... Esta mañana vi violetas tiradas en un camino.

Él sonrió.

—Fuí yo; me gusta buscarlas entre las hojas un poco antes del amanecer.

Me miró con una nueva sonrisa y dijo:

—Yo había dejado la puerta abierta; y al volver la encontré cerrada.

Yo también sonreí:

—Temí que fuera un ladrón y bajé a avisarte.

Esa noche regresamos al centro y él se sintió bien.

El sábado siguiente estábamos en el mirador y de pronto vi venir hacia mí a una de las muchachas. Creí que me quería decir un secreto y puse la cabeza de costado; entonces la muchacha me dió un beso en la cara. Aquello parecía algo previsto, y mi amigo dijo:

—¿Qué es eso?

La muchacha contestó:

—Ahora no estamos en el túnel.

—Pero estamos en mi casa — dijo él.

Ya habían llegado las otras muchachas; nos dijeron que estaban jugando a las prendas y que aquel beso era un castigo. Yo, para disimular, dije:

—¡Otra vez no impongan castigos tan graves!

Y una muchacha pequeña me contestó:

—Ese castigo lo hubiera deseado para mí.

Todo terminó bien; pero mi amigo quedó contrariado.

A la hora de costumbre entramos en el túnel. Volví a encontrar la cáscara de zapallo, pero ya mi amigo le había pegado la etiqueta para que la sacaran del mostrador. Después empecé a tocar una gran maza de material arenoso. Aquello no me interesó; me distraje pensando que pronto se encendería la luz de la primera mujer, pero mis manos seguían distraídas en la maza. Después toqué unos géneros con flecos y de pronto me di cuenta de que eran guantes. Me quedé pensando en el significado que eso tenía para las manos y en que se trataba de una sorpresa para ellas y no para mí. Mientras tocaba un vidrio se me ocurrió que las manos querían probarse los guantes. Me dispuse a hacerlo; pero me detuve de nuevo: parecía un padre que no quisiera consentir a sus hijas todos los caprichos. Y en seguida empecé a tener otra sospecha. Mi amigo estaba demasiado adelantado en aquel mundo de las manos. Tal vez él les habría hecho desarrollar inclinaciones que

les permitieran vivir una vida demasiado independiente. Pensé en la harina que con tanto gusto mis manos habían tocado en la sesión anterior y me dije: “a las manos les gusta la harina cruda”. Entonces hice lo posible por abandonar esa idea y volví al vidrio que había tocado antes; detrás tenía un soporte. ¿Sería aquello un retrato? ¿Cómo podía saberse? También podría ser un espejo... Peor todavía. Me encontraba con la imaginación engañada y con cierta burla de la oscuridad. Casi en seguida vi el resplandor de la primera muchacha. Y no sé por qué, en ese instante, pensé en la maza de material que toqué al principio y comprendí que era la cabeza del león. Mi amigo le estaba diciendo a una muchacha:

—¿Qué es esto? ¿Una cabeza de muñeca...? ¿Un perro? ¿Una gallina?

—No —le contestaron—, es una de aquellas flores amarillas que...
Él la interrumpió:

—Les tengo dicho que no traigan nada...

La muchacha dijo:

—¡Estúpido!

—¿Cómo? ¿Quién eres tú?

—Yo soy Julia — dijo una voz decidida.

—Nunca más traigas nada en las manos — contestó débilmente mi amigo.

Cuando él volvió al mostrador, me dijo:

—Me gusta saber que en esta oscuridad hay una flor amarilla.

En ese momento sentí que me rozaban la chaqueta y mi primer pensamiento fué para los guantes, como si ellos pudieran andar solos. Pero casi simultáneamente pensé en alguna persona. Entonces dije a mi amigo:

—Alguien me ha rozado la chaqueta.

—Absolutamente imposible. Es una alucinación tuya. ¡Suele ocurrir eso en el túnel!

Y cuando menos lo esperábamos oímos un viento tremendo. Mi amigo gritó:

—¿Qué es eso?

Lo curioso era que oíamos el viento pero no lo sentíamos en las manos ni en la cara. Entonces Alejandro dijo:

—Es una máquina para imitar el viento que me prestó el utilero de un teatro.

—Muy bien —dijo mi amigo—, pero eso no es para las manos... Se quedó callado unos instantes y súbitamente preguntó:

—¿Quién hizo andar la máquina?

—La primera muchacha: fué para allá después que usted la tocó.

—¡Ah! —dije yo— ¿viste? Fué ella quién me rozó.

Esa misma noche, mientras cambiaba los discos, me dijo:

—Hoy tuve mucho placer. Confundía los objetos, pensaba en otros distintos y tenía recuerdos inesperados. Apenas empecé a mover el cuerpo en la oscuridad me pareció que iba a tropezar con algo raro, que mi cuerpo empezaría a vivir de otra manera y que mi cabeza estaba a punto de comprender algo importante. Y de pronto, cuando había dejado un objeto y mi cuerpo se volvía para tocar un rostro, descubrí quién me había estafado en un negocio.

Yo fuí a mi cuarto y antes de dormir pensé en unos guantes de goma apenas abultados por unas manos de mujer. Después yo sacaría los guantes como si desnudara las manos. Pero, mientras entraba en el sueño, los guantes iban convirtiéndose en cáscaras de bananas. Y ya haría un rato que estaba dormido cuando sentí que unas manos me tocaban la cara. Me desperté gritando, estuve unos instantes flotando en la oscuridad y por fin me di cuenta de que había tenido una pesadilla. Mi amigo subió corriendo la escalera y me preguntó:

—¿Qué te pasa?

Yo empecé a decirle:

—Tuve un sueño...

Pero me detuve; no quise contarle el sueño porque temí que pudiera ocurrírsele tocarme la cara. Él se fué en seguida y yo me quedé despierto; pero al poco rato oí abrir despacito la puerta y grité con voz descompuesta:

—¿Quién es?

Y en ese mismo instante oí pezuñas que bajaban la escalera. Cuando mi amigo subió de nuevo le dije que él había dejado la puerta abierta y que había entrado un perro.

El sábado siguiente, apenas habíamos entrado al túnel, se sintieron unos quejidos mimosos y yo pensé en un perrito. Alguna de las muchachas empezó a reír y en seguida nos reímos todos. Mi amigo se enojó mucho y dijo palabras desagradables; todos nos callamos inmediatamente; pero, en un intervalo que se produjo entre las palabras, se oyeron con más fuerza los quejidos del perrito y todos nos volvimos a reír. Mi amigo gritó:

—¡Váyanse todos! ¡Afuera! ¡Salgan todos!

Los que estábamos cerca le oímos jadear; y en seguida, con voz más débil y como escondiendo la cara en la oscuridad, le oímos decir:

—Menos Julia.

A mí se me ocurrió algo que no pude dejar de hacer: quedarme en el túnel. Mi amigo esperó que salieran todos. Después, desde lejos, Julia empezó a hacer señales con su linterna. La luz aparecía a intervalos regulares, como la de un faro; mi amigo caminaba pisando fuerte y yo trataba de hacer coincidir el ruido de mis pasos con los de él. Cuando estuve cerca de Julia, ella decía:

—¿Recuerda usted otras caras cuando toca la mía?

Él hizo zumbar un rato la “s” antes de decir “sí”. Y en seguida agregó:

—... es decir... Ahora pienso en una vienesa que estaba en París.

—¿Era amiga suya?

—Yo era amigo del esposo. Pero una vez a él lo tiró un caballo de madera...

—¿Habla usted en serio?

—Te explicaré. Resulta que él era débil y una tía rica que vivía en provincias le pedía que hiciera gimnasia. Ella lo había criado. Él le enviaba fotografías vestido en traje de deporte; pero nunca hacía otra cosa que leer. Al poco tiempo de casado quiso sacarse una fotografía montado a caballo. Él estaba orgulloso con su sombrero de alas anchas; pero el caballo era de madera carcomida por la polilla; de pronto se le rompió una pata; y en seguida se cayó el jinete y se rompió un brazo.

Julia reía y él continuó:

—Entonces, con ese motivo, fuí a la casa y conocí a la señora... Al principio ella me hablaba con una sonrisa burlona. El marido estaba con el brazo en cabestrillo y rodeado de visitas. Ella le trajo caldo y él dijo que estando así no tenía ningún apetito. Todas las visitas dijeron que realmente ocurría eso cuando se estaba así. Yo pensé que todos los concurrentes habían tenido fracturas y me los imaginé, en la penumbra que había en aquella pieza, con piernas y brazos de blanco y abultados por las vendas.

(Cuando menos lo esperábamos volvimos a oír los gemidos del perrito y Julia rió. Yo temí que mi amigo lo fuera a buscar y tropezara conmigo. Pero a los pocos instantes siguió el relato.)

—Cuando él pudo levantarse caminaba despacio y con el brazo en cabestrillo. Visto de atrás, puesta una manga de la chaqueta y la otra

no, parecía que llevara un organillo y adivinara la suerte. Él me invitó a ir al sótano para traer una botella del mejor vino. La señora no quiso que fuera solo. Adelante iba él; llevaba una vela; la llama quemaba las telarañas y las arañas huían; detrás iba ella, y después iba yo...

Mi amigo se detuvo y Julia le preguntó:

—Usted dijo, hace unos instantes, que esa señora, al principio, tenía para usted una risa burlona. ¿Y después?

Mi amigo empezó a incomodarse:

—No era burlona solamente conmigo; yo no dije eso.

—Usted dijo que era así al principio.

—Bueno... y después siguió como al principio.

El perrito gimió y Julia dijo:

—No crea que eso me preocupa; pero... me ha dejado la cara ardiendo...

Oí arrastrar el reclinatorio y los pasos de ellos que salían y cerraban la puerta. Entonces corrí y me apresuré a golpear la puerta con los puños y con el pie. Mi amigo abrió y preguntó:

—¿Quién es?

Yo le contesté y él tartamudeó para decirme:

—No quiero que vengas más al túnel...

Iba a agregar algo, pero prefirió irse.

Esa noche yo tomé el ómnibus con las muchachas y Alejandro; ellos iban delante y yo detrás. Ninguno de ellos me miraba y yo viajaba como un traicionero.

A los pocos días mi amigo vino a casa; era de noche; yo estaba acostado. Él me pidió disculpas por hacerme levantar y por lo que me había dicho a la salida del túnel. A pesar de mi alegría, él estaba preocupado. De pronto, dijo:

—Hoy fué al bazar el padre de Julia: no quiere que toque más la cara de su hija; pero me insinuó que no me diría nada si hubiera

un compromiso entre nosotros. Yo miré a Julia y en ese momento ella tenía los ojos bajos y se estaba raspando el barniz de una uña. Entonces me di cuenta de que la quería.

—Mejor —le contesté yo—. ¿No puedes casarte con ella?

—No. Ella no quiere que toque más caras en el túnel.

Mi amigo estaba sentado con los codos apoyados en las rodillas, y de pronto escondió la cara: en ese instante me pareció tan pequeña como la de un cordero. Yo fuí a ponerle la mano en el hombro y sin querer toqué su cabeza crespa. Entonces pensé que había rozado un objeto del túnel.

FELISBERTO HERNÁNDEZ

CRÓNICA

CARTA DE ESPAÑA

ACTUALIDAD LITERARIA EN LA PENÍNSULA

Para reseñar, siquiera sucintamente, la actualidad literaria en España, conviene establecer alguna delimitación entre los distintos géneros y sus cultivadores. Mas, antes de nada, precisaremos, como fenómeno perceptible en todos los campos (si bien ya en descenso), la abundancia de nuestra producción libresca: cotidianamente se publican tomos de ensayos, de poesía, novelas, biografías, reportajes... Pululan revistas en la capital y en las provincias: revistas grandes y revistas de poesía, de literatura *joven*, papeles efímeros las más veces, reveladores de una inquietud, testimonios de un ardor renovado que, de los Pirineos a Tarifa y del Atlántico al Mediterráneo, cruza las anchas tierras de España.

Si profusión significara calidad, las letras vivirían en España una circunstancia óptima; pero, por mala ventura, no es así. El momento de euforia editorial recién vivido cede el paso a mayores cautelas. El público, un tanto desorientado en ese primer instante, tórnase de día en día más exigente y, requerido además por la fuerte corriente de novelística extranjera contemporánea que satura el mercado, muéstrase receloso hacia una propaganda que pretende descubrir nuevos valores en gentes impreparadas y de dudosa solvencia estética.

Una de las causas de este retraimiento pudiera ser la casi total falta de crítica y la desconfianza del lector para con sus sucedáneos, reseñas amistosas y "notas" confeccionadas con alegre irresponsabilidad por benévolos amigos de los autores. Salvo para la poesía, no tenemos ahora en España ningún *Clarín*, ni siquiera un *Andrenio*, capaz (con todas sus limitaciones) de orientar a los lectores situando a cada escritor en el lugar correspondiente dentro de la ideal

jerarquía de valores que debe trazar. La primera enojosa consecuencia de tal ausencia de ordenación es el confusionismo, incrementado y estimulado por la prisa —nacida de falta de fe en sí mismos— de los recién venidos, que, sobre impacientes por situarse en cabeza, rechazan hoscamente cualquier tentativa de enjuiciamiento severo y justo.

Los valores que, echando mano de un calificativo tópico pero muy útil, pudiéramos llamar “consagrados”: Azorín, Menéndez Pidal, Ortega y Gasset, Engenio d’Ors, Baroja... siguen en activo, y, algunos como Azorín y Ors, produciendo más que nunca y ordenando en “Obras completas” la suma de su labor. Todos bien conocidos, baste situar su nombre en cabeza de esta reseña. En cuanto a influencia sobre las promociones últimas, Ortega y Gasset sigue siendo muy leído y su peculiar estilo ha dejado perceptible huella en los buenos prosistas de la generación del 36: Laín y Julián Marías, por ejemplo.

Y ya he citado dos nombres importantes entre las nuevas presencias de nuestra actual literatura; Julián Marías, el discípulo de Ortega, de Morente y de Zubiri, ha dado una *Historia de la filosofía* y densos volúmenes sobre *Unamuno* y *La filosofía del Padre Gratry*, además de varios ensayos y trabajos breves. Al servicio de una cultura filosófica excelente y de una inteligencia fina, capaz de sutiles análisis y de vigorosas síntesis, pone Marías un lenguaje preciso, rico, no demasiado fantasista pero sí, como digo, con cierto regusto orteguiano. Pedro Laín Entralgo es médico y su actividad como escritor manifiéstase en dos vertientes: la científica y la estrictamente literaria. Ha publicado *Las generaciones en la historia*, *La generación del noventa y ocho* y *Menéndez Pelayo*, estudios serios, de tendencia generosa y conciliatoria, que le han conducido a sostener polémica con impugnadores de criterio menos abierto.

Dentro del género “ensayo” deben destacarse los nombres de José Plá, Gregorio Marañón y Dámaso Alonso, que en estos años publicaron libros muy leídos. Así, el catedrático de Filología de la Universidad Central ha visto agotarse rápidamente sus *Ensayos sobre poesía española*, obra imprescindible para quien desee estudiar nuestra lírica actual. También José María de Cossío ha visto agotarse sus tomos sobre *Poesía Española* contemporánea y clásica; Cossío se dedica especialmente a la edición de su *opus magna*: *Los Toros*, de la cual aparecieron dos de los tres imponentes volúmenes que han de integrarla.

Xavier Zubiri, en *Naturaleza - Historia - Dios*, reúne trabajos filosóficos antes

dispersos en revistas y publicaciones varias. Libro de primer orden, pero libro difícil, de filosofía pura y sin la menor concesión "literaria", va destinado a un público de especialistas que le acogió con singular alborozo. También especialistas, pero con más vasto auditorio, los críticos de arte Lafuente Ferrari y Camón Aznar ejercen desde la cátedra, el libro, la revista y el periódico actividad ejemplar, honesta, acaso un punto demasiado ajena a las realizaciones estéticas del presente, bien necesitadas, por cierto, de estudio y comentario acucioso que hoy casi sólo les otorga —aparte los gacetilleros de turno— Eugenio d'Ors.

No es posible, aun apurando el optimismo, señalar en la novela nada extraordinario. Sintiéndonos benévolos, citaremos cuatro o cinco nombres tras de cada uno de los cuales deberá colgarse un punto de expectación, si no de interrogación. El primero, y no es cortesía sino justicia, el de Carmen Laforet cuya *Nada* es historia de vigor excepcional (en la ocasión se ha mencionado *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë) entreverada con elementos acaso autobiográficos; importa subrayar la capacidad de Carmen Laforet para observar con clarividencia y describir después con desembarazo y fuerza creadora la angustia de ciertas almas de gran complejidad vivientes en un mundo hosco y desapacible. Ignacio Agustí en los dos primeros tomos de su historia de una familia barcelonesa: *Mariona Rebull* y *El viudo Rius* consiguió dos novelas de corte tradicional, galdosianas, con caracteres definidos y una acción regulada y medida en forma tal que la peripecia novelesca se entrelaza y funde con los acontecimientos reales de aquel entonces.

Ledesma Miranda, casi alejado del género, publicó *Almudena*, reveladora, como las novelas de Agustí, de cuán eficiente es todavía la fórmula novelística de nuestro gran Don Benito. Diríase que tras largo período de tanteos vuelven los novelistas a las formas de ayer, enriquecidos con el botín que audaces exploradores obtuvieron, por desusadas vías, en tierras antes incógnitas. En Ledesma hay un novelista en potencia que algún día escribirá su obra: el romance del viejo Madrid, tan presente y dulce bajo la ostentosa y trivial corteza de gran capital que lo cubre.

Otra esperanza, fundada esperanza, es Camilo José Cela, autor de *La familia de Pascual Duarte*. Después de ésta, ha publicado otras dos novelas, muy inferiores, un libro de cuentos, otro de artículos. En ellos se ha desdibujado su personalidad, al principio bien acusada; pero *Pascual Duarte* reveló un escritor

de fibra, dotado para su oficio, capaz de inventar seres apasionados y existentes; creo habrán de seguirle otras páginas donde tales cualidades reaparezcan con idéntica evidencia. Otro autor, Pedro Caba, en *Lázara, la profetisa*, novela de ambiente campesino, acertó a poner en pie dos o tres caracteres de esos que hacen presa en la memoria por que extraídos “de la vulgaridad pingüe jornalera” —según él dice— tienen suficiente pasión para sincronizar a la suya la del lector. El lenguaje terruñero de Caba, el habla de sus hombres, un tanto recargada, permítele, en compensación a los riesgos que su empleo lleva aparejados, suma eficacia expresiva, y le proporciona también un singular instrumento para pintar con matices nuevos la grandeza del campo extremeño, tan distinto en este texto de aquella convencional efigie acuñada por el pobre Gabriel y Galán.

En la zona de la literatura narrativa, el cuento y la novela breve aun hubieron peor suerte que la novela. Sólo mencionaremos dos autores: José María Sánchez Silva, cuentista muy flúido, de inventiva fértil, original, y mano habilísima; y José Antonio Muñoz Rojas, andaluz, aislado en su Andalucía: publicó *Historias de familia*, libro inadvertido por el público y la llamada crítica, y que se me antoja el más bello de cuantos tomos de narraciones aparecieron en estos años; en él reviven dulces memorias de un cercano ayer delicado y fragante; la gracia de la evocación no por quebradiza y sutil es menos operante, el arte con que insinúa los leves secretos de su mundo nos hacen sentirle más atrayente y hermoso; es libro de poeta donde sueños y nostalgias enlazan armoniosamente en el delgado curso de la narración.

Si de la prosa narrativa pasamos a la dramática, si nos aventuramos en la selva azarosa y, más que azarosa, espesa y maloliente donde se sienta y vegeta esa cosa fofa y sin gracia llamada aquí “teatro”, hemos de súbito extramuros de la literatura. Nuestro teatro está en decadencia, —y hace cosa de veinte o treinta años que el tema es del dominio público— dicen. Dicen los optimistas, pues la verdad es que nuestro teatro no está en decadencia por la razón de que ni siquiera existe. Andan por ahí unos caballeros, sus beneficiarios o vividores, para los cuales ciertamente existe: se trata de un espectáculo no gratuito y mientras no falten gentes dispuestas a pagar por verlo, nadie logrará persuadirlos de la necesidad de cambiar ni reformar nada.

No puedo en esta carta detenerme a examinar las causas del problema, sino concretar su vigencia. El teatro al uso es, en el mejor caso, —casi en el

único mencionable— el de Benavente. Es decir, un teatro descontento de toda realidad viva y que rehuye cualquier vibración de verdad o de poesía. Cuando un “hombre de teatro” quiere hacer obra “cruda”, ya se sabe, saca a escena una mancebía. Hasta ahí llegan las audacias de unos señores cuyo modo de entender los problemas teatrales resulta parejo del que tuviera en vida don Adalardo López de Ayala. Es probable que en algún rincón de España exista un dramaturgo en potencia, un comediógrafo ignorado, al que sólo falte coyuntura para revelarse, pero por el momento nada destacable puede ser traído a cómputo.

Por el contrario, y dichosamente, en el mundo de la poesía podemos otear con optimismo. Según el dicho popular, hay poetas como arena. Y poetas de gran interés, portadores de un mensaje resplandeciente, así Vicente Aleixandre, que publicó en 1944 su mejor libro: *Sombra del paraíso*. Aleixandre ejerce extraordinaria influencia sobre los jóvenes, muchos de los cuales se proclaman discípulos suyos. Su jardín del Parque Metropolitano, en Madrid, es una especie de santuario adonde los adeptos de esta lírica comunidad rinden peregrinación desde todas las esquinas de España. Aleixandre, cordial y acogedor, escucha, sonrío y alienta, alienta siempre a esos muchachos llenos de fervor que en el mundo del presente son todavía capaces de soñar y de entregarse apasionadamente a la poesía.

El fuerte libro de Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*, nació en una mente lúcida poco a poco poseída por la necesidad de gritar su espanto y atormentada esperanza; recibido con admiración y sorpresa su influjo paréceme reducido a sectores menos vastos que el dominado por la gran personalidad de Aleixandre. Gerardo Diego publicó sus dos mejores libros de poesía: *Alondra de verdad* y *Ángeles de Compostela*, donde convergen aquellas tendencias dispares de su ambivalente personalidad: la creacionista, inclinada a toda novedad y aun desafuero verbal, y la clásica y renovadora de las formas tradicionales.

De la llamada generación del 36, por ser esa la fecha aproximada de su irrupción en los limbos poéticos, es Luis Rosales quien publicando menos debe empero ser nombrado antes, porque todo el movimiento “garcilasista” arranca de su libro *Abril* (1936) y de los *Sonetos amorosos* de su discípulo Germán Bleiberg, aun cuando ninguno de los innumerables epígonos del movimiento llegue a dominar el material poético con la maestría y la gracia propias de Rosales. Su *Retablo de Navidad* constituye preciosa muestra de como los temas eternos de

nuestra poesía pueden ser tratados con sensibilidad actual sin dejar perder ninguno de sus valores. Luis Felipe Vivanco en *Tiempo de dolor* canta con voz serena y varonil que recuerda la del francés Paul Claudel. Ildefonso M. Gil en *Poemas de dolor antiguo* dice su palabra con gran sencillez, sencillez agradablemente disonante en el concierto de voces engoladas y retóricas propias de un gran sector de nuestros versistas de última hora.

Leopoldo Panero ha sido una revelación. En una sesión de la Academia "Musa Musae" se levantó a leer sus poemas y pronto pudo percibirse el asombro en los gestos, en las miradas de los oyentes. "¿Quién es este muchacho?" preguntábase los más. Su nombre no decía nada, "no sonaba", pero sus versos conmovieron al resabiado auditorio (medio centenar de escritores, artistas, poetas, en uno de los salones del Museo de Arte Moderno) que al finalizar la lectura rompió en cerrada ovación, en larga y entusiasta ovación. De tal modo, sin casi haber publicado nada, fué conocido Panero. Después aparecieron los *Versos del Guadarrama*, escritos a la salida de la adolescencia, y recientemente extensos fragmentos de un poema de gran aliento —*La estancia vacía*— donde el poeta refleja el mundo de su vida cotidiana, de sus amores y dolores, con una maravillosa limpidez de trazo. Las sombras vivientes en la dulce soledad del poeta cruzan el poema fundiendo presente y pretérito en una atmósfera de misterio suavísimo. Y los temas esenciales sucedense en la obsesión del artista, de este alma lírica perteneciente a la misma estirpe creadora que el magnífico Antonio Machado.

De los jóvenes últimos todavía es pronto para hablar. Son innumerables: dícese que más de mil nombres de aspirantes al laurel, con poemas publicados en libro, revista o periódico, tiene recogidos en su censo augusteo el también poeta y profesor Fernando González. Varios de ellos han publicado cosas excelentes. Cuatro o seis —Bousoño, Suárez Carreño, Valverde, Maruri, Hierro— parecen aportar voz personal y sensibilidad genuina; las sombras de Aleixandre, de Guillén —cuyas obras son leídas con devoción extraordinaria— de Cernuda y de Panero planean sobre muchos libros recientes. Creo en cambio que García Lorca, muy leído, está en baja entre los mejores; ciertamente sus discípulos son, en lo poético, —¡y no digamos en lo dramático!— poco estimables. Aquellos jóvenes arriba citados buscan —y alguno está en trance de hallarlos— senderos intactos para correr su lírica aventura.

La gran riada poética desbórdase en revistas de vario pergeño diseminadas por casi todas las capitales de España. Además de las dos empresas de mayor fuste —“Escorial” y “Leonardo”— que aparecen en Madrid y Barcelona, y de “El Español”, donde lo literario entra en función ancilar, nacen, hoy, para morir pasado mañana, papeles con más carga de entusiasmo que de buenas letras. No faltan algunos que por vía de mecenazgo o por heroísmo y sacrificio de sus mantenedores y colaboradores hayan alcanzado más calidad en sus textos y vida más ancha que la normal: así “Garcilaso” que en 35 números insertó trabajos de casi 250 poetas; “Espadaña” de León, ya en su número 22; “Proel” de Santander que desde su 19ª salida conviértese en revista *grande*, y otras no tan afortunadas: “Corcel” de Valencia, “Posío” de Orense, “Pilar” de Zaragoza, “Mensaje” de Tenerife, “Halcón” de Valladolid, “Lazarillo” de Salamanca, “Cauces” de Jérez y bastantes más, si apenas vistas sino entre quienes las escriben, coadyuvantes a mantener esta elevada temperatura poética de nuestra juventud.

Sin referirnos a las innumerables publicaciones del Consejo de Investigaciones Científicas, ni a otras de tipo especializado o netamente comercial, señalaremos que periódico literario, desaparecida “La Estafeta”, sólo queda “Ínsula”, donde con escasos medios materiales realizan Enrique Canito y José Luis Cano una utilísima labor de información y crítica bibliográfica. Las páginas de Letras en algunos periódicos tienden a esta misma finalidad.

No sería justo omitir la mención de un vicio literario nacional: las tertulias; institución tan arraigada que parece imperecedera, aun cuando la guerra civil asestara rudos golpes a muchas de ellas. No son pocos los escritores que se abstienen, casi por principio, de frecuentarlas; alguna, como la de Pombo, ausente Ramón, carece de sentido y no es ni sombra de lo que fué. En el León de Oro (antiguo “Lion d’Or”, de la calle Alcalá) reúnese en torno a Eugenio d’Ors y José Mª Cossío la más animada y amena. En otros lugares proliferan *peñas* abigarradas y charlantes. Como suele, el café con leche nutre —junto con los “sueños de gloria”— las en general no muy lucidas máquinas fisiológicas de los candidatos a la inmortalidad. Las tertulias acusan carácter tanto por las presencias como por las ausencias. Ni Azorín ni Baroja, por ejemplo, acuden a cenáculo alguno. Suele vérselos al atardecer, paseando, cada uno por su lado, por las calles céntricas, entre el gentío apresurado que les ignora. De vez en cuando un muchacho señala al hombre gris, de rostro inexpresivo y yerto, que

espera la señal del urbano para cruzar la calzada: “Ése es Azorín”, dice. Y algunos se vuelven con curiosidad hacia quien, embebido en sus pensamientos, no parece reparar en nada. Baroja es más reconocido, más popular. Suele ir solo, como su viejo camarada, pero no es raro verle en compañía de algún amigo, evento casi inconcebible en Azorín. Con los años Don Pío ha cobrado aspecto de viejo rentista o funcionario jubilado. Su ojos claros siguen teniendo brillo de juventud, y aunque su paso es lento, hay en toda su persona, para el espectador interesado, una fuerza no doblegada, una acometividad sincera y sin alharaca que es en sí misma fe de vida y de mocedad espiritual.

Y esto es lo que, mirando sin pasión, yo veo ahora sobre la piel de toro. Muchas promesas y algunas realidades. Varias vacantes difíciles de cubrir. En cuanto al público, saturado de biografías y al borde de la saturación en punto a novelística extranjera, creo desea encontrar novelistas, dramaturgos, críticos españoles; los éxitos de *Nada* y del *Pascual Duarte* son buena probanza de mi aserto. Pues hasta la poesía (la cual según dicen los libreros, se vende poco) cuando es de calidad —*Sombra del Paraíso*— ve agotadas sus ediciones y pagados con sobreprecio los ejemplares, como sucede con los del *Cántico* de Jorge Guillén, del cual incluso conozco ediciones mecanografiadas.

Si *Fígaro* preguntase ahora por el público, yo le enseñaría nuestras librerías, colmadas de gente en los atardeceres de este verano. Vería un público mezclado, difícil de catalogar, estudiantes, ancianos y tipos indefinibles golosamente inclinados sobre los libros, un público compuesto en gran parte por mujeres: taquimecas, “señoritas”, damas más o menos elegantes que poco a poco sustituyen a Elinor Glyn por Somerset Maugham, a éste por la dulce Catalina, hasta desembocar quizás en Franz Kafka o —estupenda novedad— en Pío Baroja o en Marcel Proust. Pues, inevitablemente, algunos relojes llevarán siempre quince o veinte años de retraso.

RICARDO GULLÓN

NOTAS

Libros

POLÍTICA, PEDAGOGÍA

BERNARD SHAW: *Guía política de nuestro tiempo* (Losada, Buenos Aires, 1946). —

Este libro con grave densidad de "Summa" y alegre desparpajo de juvenil panfleto, este libro genial y maniático, enternecedor e injusto, es el más jovial de cuantos testamentos me haya sido dado leer. La estupenda inteligencia de Shaw, arbitraria y unilateralmente aguda, resplandece, no con la melancolía de un ocaso, sino en una plenitud capital. Nada he leído más "shawiano", más descaradamente sagaz en su superficialidad, más contundente en sus críticas, más vitalmente eficaz en sus equivocaciones, que este volumen de quinientas tupidas páginas escrito al borde de los noventa años.

¿Es que realmente se ha propuesto Bernard Shaw volver a Matusalén? Su personalidad dionisiaca —de Dionisios abstemio— parece haber logrado el agua de juvenia, y aún trisca y piruetea, entre las fulgurantes paradojas que el sentido común le depara, con agilidad de fauno vegetariano.

Ni el menor signo de cansancio vital se puede entrever en sus líneas tensas de nerviosa intención, como la cuerda del arco pronta a dispararse hacia cualquier rumbo. Sus manías, ese algo seco y rechinante que es el exceso logístico al margen de la lógica, que puede advertirse a través de sus páginas, no es síntoma de vejez esclerosada; es algo que ya estaba en sus obras de juventud, y que, aún carente de elasticidad, presta, como el parénquima a las plantas, su enérgica turgencia a un estilo enhiesto en su agresividad punzante.

En rigor, Bernard Shaw, acaso como Haydn, ha sido viejo desde joven, consiguiendo con ello seguir siendo joven cuando viejo. El ponderado equilibrio de la madurez es ajeno a su naturaleza simultáneamente apasionada y crítica.

Su eficacísima gracia participa del donaire mozo y del sarcasmo senil: de ahí su penetrante poderío y su poder disolvente.

Su fidelidad a las primeras ideas de su juventud llega a la obstinación y casi a la contumacia. Pávlov, para él, no es más que un charlatán criminal, y a Pasteur lo menciona de pasada con evidente menosprecio. Varios capítulos de esta obra están dedicados a demostrar que la vacuna es muchísimo más peligrosa que la viruela, y por cierto que no son los menos divertidos. Pero se me ocurre una duda: ¿qué haría Bernard Shaw si, lo que Dios no quiera, llegara a ser mordido por un perro rabioso? ¿Confiaría en la "vis medicatrix naturae"? Mucho me temo que sí, y que preferiría una atroz muerte naturista a un "indecoroso" aunque eficaz suero antirrábico. Claro es que su crítica a la medicina no está desprovista de muy sólidos fundamentos, pero es más bien de índole psicológica o ética que verdaderamente científica. Desde este último punto de vista, Shaw no titubea en entregarse al más desaforado disparatadero, como cuando sostiene (pág. 334) que los "gérmenes, microbios, bacilos, espiroquetas, leucocitos, fagocitos y Dios sabe qué más" (sic), son células humanas transfiguradas. "Cuando la Fuerza Vital va por mal camino, nadie sabe cómo ni por qué, las células cambian de forma y se dividen en ejércitos con distintos uniformes y se pelean y se devoran unas a otras mientras su humano anfitrión siente desazones, dolores y desórdenes en las funciones normales de sus órganos, es decir, se siente enfermo." Ni el menos escrupuloso de los divulgadores se permitiría esta confusión de leucocitos con espiroquetas, o esas afirmaciones categóricas que convierten a las talófitas en parientas próximos de nuestras células humanas.

La audacia de los médicos ignorantes, aunque parezca imposible, corre a veces pareja con la ignorancia de sus críticos más audaces. Sin que esto invalide sus certísimas observaciones acerca del abuso dictatorial del Estado al imponer normas médicas, como sucede en nuestros cuarteles y hospitales donde se inmuniza contra todo lo inmunizable, o sus afirmaciones acerca del más elevado valor social de la higiene sobre cualquier forma de la terapéutica.

Bernard Shaw no es por cierto un sentimental y se declara decidido partidario de la pena de muerte como método de eliminación de los criminales incorregibles; no como sistema de justicia, sino de simple profilaxis social. Pero se estremece de horror como la más sensible de las solteronas al considerar el destino de los animalitos de laboratorio. Claro que sostiene la necesidad de eliminar a los bichos dañinos, a las hormigas, por ejemplo, por razones no menos

convincientes que las que alega para ejecutar a los criminales. Las ratas, sin duda, pertenecen también a nuestros enemigos biológicos, y Bernard Shaw no se opondría a matarlas en sus madrigueras, pero en un laboratorio, y cuando de su sacrificio pueda beneficiarse nuestra especie, le resulta absolutamente inaceptable. Ignoramos si las ratas shawianas prefieren el gato o el arsénico a la avitaminosis.

Las contradicciones, lindantes con la injusticia, colman este libro: vaya una más como ejemplo: Para Inglaterra y los ingleses, para su sistema económico-político, dentro del cual ha podido desarrollar su genio y lucrar con él, todas las burlas y aun los denuestos son pocos; para el régimen soviético, en cuya rígida estructura no tiene cabida una personalidad esencialmente crítica y herética como la de Shaw, son todos los elogios. ¿Qué sería del escritor no ruso, como Shaw no es inglés, que en la actual URSS se permitiera opinar de la dictadura en la misma forma cruelmente objetiva y deliberadamente ofensiva en que él lo hace del capitalismo? No es muy nutrido el grupo de los no-conformistas dentro del régimen soviético. Esto no es por ahora condenación: es simple comprobación de un hecho; Shaw suspira por un régimen en el que su supervivencia no estaría en modo alguno garantizada. Claro está que él podría responder que dentro de un sistema socialista, de acuerdo con sus ideas, no tendría nada fundamental que criticar. Todos los herejes sueñan que son los verdaderos ortodoxos, como que esa es la razón de ser de su herejía. Pero Bernard Shaw, que ha cambiado el nombre de Dios por el de Evolución Creadora, no puede utilizar semejante argumento: siempre será criticable toda organización humana. De ahí que todo evolucionista debiera tener especial desconfianza hacia aquellas formas sociales que, por dificultar la libre manifestación de esas críticas, levantan un obstáculo al desarrollo del proceso cambiante de la Evolución y se convierten en cómplices de la muerte.

Pero en Bernard Shaw, aun la injusticia es simpática, porque ella es auténticamente vital y obedece a una necesidad de su naturaleza. Este gran viejo, sólo debe ser fiel a sí mismo, como aquel otro magnífico cascarrabias que fué don Miguel de Unamuno. ¿Por qué estos eternos descontentos, criticones, paradójales, son siempre castos, abstemios o vegetarianos? Hay algo que los impulsa a vivir a contrapelo, un recóndito masoquismo les guía hacia lo ascético. Shaw se anticipa a este juicio y protesta como es natural con toda su gracia:

“De todos modos, yo soy el último hombre de quien se pueda decir que es asceta ni en la teoría ni en la práctica. A los ebrios les podrá parecer que el negar-

me a beber marrasquino y tomar en su lugar zumo de manzana me sacrifico tan heroicamente como se sacrificaron San Bernardo y Santo Tomás de Aquino cuando renunciaron a sus arzobispados; pero la verdad es que el zumo de manzana me gusta y que preferiría beber petróleo a beber marrasquino.”

Juro no ser un ebrio, pero juro también que prefiero el marrasquino al petróleo. Los he probado a los dos —uno por descuido— y mi opinión tiene algún valor. ¿Ha probado Mr. Shaw el marrasquino? Y si en vez de marrasquino tomamos su inocente zumo de manzana y lo transformamos en sidra, que es mucho más rica, ¿a que nos sale cambiándola por “fuel-oil”? En realidad, lo que odia es la fermentación, ignorando que, según su teoría, las levaduras que la provocan pueden no ser sino células de manzana transfiguradas...

El odio de Bernard Shaw hacia algo que no ha probado —un vaso de buen vino— que en cantidad moderada está muy lejos de ser el violento veneno que él supone, es el odio típico del temperamento ascético contra los más inocentes placeres, y, en el fondo, contra lo corporal. Más adelante lo deja entrever con mayor claridad: al presentarse “como persona para quien el comer, el beber y el reproducirse son fastidiosas necesidades”. ¡A qué extremos lleva el vegetarianismo! Es muy posible que si me dedicara con exclusividad a las acelgas y al zumo de manzana terminara por opinar del mismo modo. Por suerte comparto con Shaw mi fe en la Evolución Creadora, y mucho más humilde que él no intento enmendarle la plana: me atengo a sus imposiciones evidenciadas en mi cuerpo con aparato digestivo de omnívoro, sin estómago de rumiante o intestino desmesurado, con moderados colmillos no concedidos a los herbívoros, y con una placentera capacidad sexual que sólo por hipocresía podría calificar de fastidiosa.

No es que yo juzgue insincero a Shaw; todo lo contrario: su sinceridad resplandece en cada una de sus palabras, y es acaso lo que mayor simpatía provoca hacia su obra y su persona. Pero esa misma sinceridad es la que nos deja adivinar lo ascético de su temperamento. La conformidad con su propio ser es lo que transforma para él el ascetismo en cosa tan natural que se lo impide ver. Bien mirado, sus propias ideas socialistas, en una persona acomodada, que según propia confesión ha vivido algún tiempo de rentas acumuladas por un abuelo prestamista, ¿qué son sino fruto de un acendrado ascetismo?

Sentiría que esta crónica diese una visión unilateral de la riquísima sustancia de este libro inagotable en sugerencias: en realidad, mueve de tal modo a la polémica su materia viviente, que es difícil contenerse dentro de la objetividad

que esta noticia requeriría. Pero no puede eludirse una breve referencia a sus ideas sobre el gobierno democrático.

Bernard Shaw se muestra, como buen socialista, enemigo irreconciliable de las facilidades del "laissez faire", y en consecuencia es partidario de un Estado planificador, propietario, administrativo, y con capacidades tan definitivas como la de decidir la eliminación violenta de sus miembros indeseables, claro está que esto último reducido exclusivamente a los criminales incorregibles. Ese Estado sería gobernado no por medio del sufragio universal, sino por un sufragio rígidamente calificado: sólo los ciudadanos capaces de contestar a ciertos "tests" tendrían derecho al voto para elegir entre un número más restringido de los capaces de responder a otros "tests" más difíciles.

Los ciudadanos no calificados, por su falta de educación política o por sus escasas dotes de inteligencia, podrían elegir una verdadera Cámara de los Comunes con derecho a interpelar y vigilar la acción del gobierno, pero carente por completo de toda acción ejecutiva o legislativa.

Desconfío por igual del "laissez faire", que en la práctica resulta otorgar un bill de indemnidad a cada bandolero, y de los estados poderosos que reclaman para sí exclusivamente esa ventaja. No es ésa, por supuesto, la idea de Bernard Shaw, pero su admirada dictadura soviética nos demuestra que éstos pueden ser los resultados. Mas no es la natural exigüidad de este espacio adecuada para la discusión de tan amplios problemas. La evidente necesidad de nuevas formas que la democracia experimenta hoy día, después de la horrenda experiencia fascista cuya repetición es necesario evitar a cualquier precio, dan a estas ideas del más claro ingenio contemporáneo un valor que sería candoroso hacer resaltar. Aceptables o no, ellas son presentadas por alguien cuyo más puro mérito es pensar y sentir no en función de una clase, de una casta o de una nación, sino con el claro sentido biológico de un representante de nuestra especie. Y como testimonio de un hombre, con todas las características del ser humano superior: desvelado, contradictorio, religioso, cínico, y por encima de todo inteligentísimo, y en lo recóndito, increíblemente tierno, esta *Guía Política* es desde ahora uno de los grandes libros de nuestra época.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

FÉLIX CERNUSCHI: *La ciencia en la educación intelectual* (Editorial Rosario, 1945). —

El proceso educativo se inicia en el momento, no exento de ternura, en que el primitivo comunica a su hijo el secreto de la selva, porque la trasmisión de un conocimiento o, simplemente, de una experiencia, está en la base del enseñar. Posteriormente, cuando se constituye el grupo social, nacen los valores en su doble faz, individual y colectiva. El hombre siente la valoración e intuye valores que, progresivamente, irá jerarquizando a través de su historia, creando o derrumbando las invisibles tablas.

La educación, en su más amplio sentido, implica la adaptación de lo individual a lo social —el valor colectivo— y, en su acepción más simple, es el arte de influir sobre la conducta con un fin determinado. El educador puede conducir a lo sublime o a lo maldito porque, hasta buen punto, su poder es omnímodo. Pero la educación como ciencia nace en Grecia, en la agitada época de los sofistas y está vinculada a la lenta gestación de una sociedad ciudadana, en franca desventaja cultural con la aristocracia. El fenómeno sofístico se explica por la deficiente preparación de ese hombre griego que aspiraba a sobresalir en la *areté* política. (Cfr. *Paideia*, de W. Jaeger). Los aristócratas, que detentaban el monopolio de la cultura, no perdonaron nunca a los sofistas su desenfado y, menos aún, que se burlaran de ese mundo medido y codificado donde no había lugar para los revolucionarios. Pero el hombre de la *polis* festejó a estos primitivos maestros de sabiduría. (Cfr. *La crítica en la edad ateniense*, de Alfonso Reyes). Para el hombre griego, la justa verbal significaba el traslado al diálogo de los juegos del gimnasio. La sofística era un oficio lucrativo pero para los espectadores tenía sentido deportivo. El sofista, actor consciente de su papel, cumplía aparatosamente su representación; de ahí su maestría en la argumentación, el dominio de la dialéctica. Irremisiblemente, la magia verbal del ergotista conducía al rival a la contradicción o el absurdo, entre las risas y los aplausos de la concurrencia.

Pero estos educadores a sueldo carecieron de la intuición ética; sus enseñanzas llevaban al desencanto y el nihilismo. Se comprende la crisis de la sofística, el sombrío capítulo de su decadencia, cuando el sofista se debate en las mallas de sus propias redes, perdido para siempre en los laberintos de las

antilogias. El pensamiento era presa de una duda estéril y corrosiva, el conocimiento estaba en crisis, pero lo más grave era la crisis moral.

Entonces aparece en escena el sofista máximo, el sublime titiritero a quien toca la responsabilidad de apuntalar la ciencia y la filosofía: Sócrates, que ilumina el pensamiento griego y funde en un monismo superior la filosofía, la religión y la ética. Con él se constituye la educación como ciencia integral del hombre.

Han transcurrido más de veinte siglos, pero la crisis en la educación es tan grave como entonces. La literatura pedagógica ha crecido prodigiosamente, una serie de disciplinas se ocupan de estos problemas: pedagogía, didáctica, historia y filosofía de la educación, paidología, psicología, psiquiatría, sociología, etc. Sin embargo, menudean los libros que quieren solucionarlo todo con un inadmisiblesentido de panacea, desde una parcela determinada del saber y con un olímpico desinterés por la labor secular de los técnicos y los especialistas.

La ciencia en la educación intelectual intenta la solución de un problema que, en realidad, no es uno, son tres: la ciencia, la educación y el intelecto. Y cada uno de ellos, complejísimo e implicando otros, también intrincados. Por eso la tesis científicista con que se abordan los problemas de la educación no resulta sino un intento parcial y precario. Hay, además, una desestimación de la filosofía y de la metafísica que es estigmatizada de “cárcel de la inteligencia”. Es curiosa la suerte corrida por esta “dama solícita que perseguía Kant” a través de las opiniones de ciertos hombres de ciencia. Las ciencias no son más que frutos caídos del árbol filosófico —ha dicho Allende Lezama—. La técnica y la práctica no son concebibles sin la teoría. Lo que resulta inexplicable es que no alcancen a comprender cuánta filosofía destilan sus escritos anti-filosóficos. Cierro que, a veces, ocurre lo que ha señalado Ernesto Sábato (Cfr. *Uno y el Universo*): no es que no tengan filosofía, tienen una... pero mala.

Decía Eddington: “el hecho de que un hombre trabaje en un laboratorio no significa que no sea un incorregible metafísico”. Y tenía razón. La metafísica es un producto humano, como la ciencia y la literatura. Pero para cierto tipo de hombre de laboratorio es una fantasmagoría. El psicoanalista Ángel Garma, por ejemplo, dice que es uno de los síntomas característicos de la neurosis obsesiva (Cfr. *Sadismo y masoquismo en la conducta*).

Es que, así como hay quienes piensan que los enigmas del universo serán

develados por ultra-telescopios, se cree que el misterio de la vida será descubierto por los laboriosos histólogos que cuentan las células de la corteza cerebral.

La pedagogía, por su parte, ha incurrido en el error tradicional de suponer que mediante la educación es posible transformar un gato en un ángel. ¿Y los factores constitucionales? ¿Y la genética? El cientificismo reduce aún más el planteamiento del problema, condena la enseñanza humanista por enciclopedismo estéril y desdeña el conocimiento filosófico. El asunto, así amputado, es tan sencillo que se puede resolver con una fórmula de laboratorio: se toma un palurdo o un frenasténico y se le enseña mecánica cuántica, teoría de los conjuntos y cálculo infinitesimal. Luego, procediendo analógicamente, se tiene el camino áureo hacia la sociedad universal perfecta. Así, solamente, podemos explicarnos la ingenuidad del Dr. Cernuschi que cree que el momento babélico que atraviesa la humanidad se arreglará con programas elásticos (hace muchos años que los anglosajones los tienen), profesores extraordinarios (en Alemania existieron desde tiempo inmemorial), instrumental de enseñanza moderno, etc., etc.

Hay que admitir que la utopía suele tener un entronque irracional insospechado en el corazón humano.

¿Bastará con las filmotecas y los planetarios para educar a nuestros jóvenes en el culto de la ciencia y la verdad? Es evidente que ese tipo de enseñanza es eminentemente sensorialista; pocos críticos surgirán de él. Para enseñar a la juventud a pensar se requiere ejercitarla en la abstracción y en la teoría y, sobre todo, desarrollar su incipiente capacidad crítica. Claro está que, previamente, hay que seleccionarla de acuerdo con sus aptitudes ingénitas, ardua labor de técnicos especializados que podrían ser —creemos— los verdaderos directores de curso, los mentores espirituales de esa juventud.

Se reclama la unidad de la ciencia. El hombre ha atomizado el conocimiento a tal extremo que la visión de conjunto se ha perdido. El auge del laboratorio ha favorecido el realismo ingenuo de los experimentadores, y la complejidad creciente de la lucha por la vida incrementa el pragmatismo y la técnica. Las interpretaciones teóricas con carácter de universalidad son monopolizadas por filósofos especulativos desvinculados del movimiento científico y, por consiguiente, al margen de ciertos sectores del conocimiento. Lo que realmente hace falta es la unificación del saber, una teoría del pensamiento humano. Pero para acometer esa tarea se requiere, antes que nada, un método. No se puede unir las ciencias con ganchos como si fueran trozos de un mecano (aunque, en

cierto modo, lo sean). Por esto, el ensayo de la *Unified Science* estaba destinado al fracaso desde su mismo nacimiento. Es preciso algo más que reunir a los cerebros teóricos de los cinco continentes y encargarles una serie de temas. ¿Y el sistema que los unifique? Lo que se necesita es un nuevo *organon*, un sistema epistemológico y una teoría del pensamiento.

El movimiento de la *Unified Science* no estaba libre de compromisos mentales; predominaban en él los empiristas logicistas. Precisamente, Charles Morris fué su iniciador con *Theory of signs*. Cuando se creó el Círculo de Viena la ciencia y la filosofía estaban en crisis. Los herederos de aquel sistema filosófico, que fundó el malogrado Schlick, son los actuales empiristas logicistas que intentan resolver las contradicciones de las diversas corrientes de pensamiento partiendo del análisis del lenguaje.

La ciencia en la educación intelectual es una obra bien informada, principalmente en lo que concierne a programas de estudio extranjeros y bibliografía físico-matemática. Se sostiene en ella un criterio científicista que sólo admite a los pensadores del empirismo logicista, de quienes se incluyen varias citas en los acápites de algunos capítulos. La crítica a la falacia del sistema educacional imperante y al profesorado es lo más valioso del libro. El prólogo pertenece al Ingeniero Cortés Plá.

ARMANDO ASTI VERA

SOBRE NOVELAS POLICIALES

GENEALOGÍA FILOSÓFICA DE LA NOVELA POLICIAL

Contra lo que pudiera suponerse a raíz de ciertas experiencias recientes, las incursiones en política no son siempre ubérrimas. Para general aleccionamiento conviene recordar que en la víspera de su muerte, Edgar Poe fué arrojado a una oscura calle de Baltimore desde lo alto de un carro de propaganda electoral (también los había entonces), al que se había incorporado, ebrio y transido ya, previa la promesa de unas copas. Parece que su entusiasmo cívico no fué del agrado de la canalla acólita, y ésta resolvió su *baja* partidaria. La ejecución material de la medida, más que bárbara resultó cruel, pues las furias del coro

poseso, que por coro, al igual de sus antecesores griegos, podía escudriñar el porvenir, tenían por fuerza que saber que el “primer simbolista”, aquel que más tarde sería inciensado con tabaco en la misa mallarmeana, se merecía un final más alusivo. La pasión de Jesús es un drama perfecto porque se redime finalmente de una muerte que no le corresponde. Su muerte verdadera es, contra lo que pudiera pensarse, su resurrección y ascensión a los cielos, que así debe morir, supongo, un hijo de Dios. Pero el hado de Poe es más siniestro; está condenado a la perennidad de su pasión, pues su muerte le ha sido arrebatada.

Por encima de su móvil didáctico, con la mención de este episodio me propongo subrayar una circunstancia —la incontinencia alcohólica de Poe— que hizo posible un hecho nuevo en literatura. Porque rigor especulativo, más fantasía, más *delirium tremens*, es igual a novela policial como más adelante se verá. Pero no a la novela policial corriente, bastante desnaturalizada si nos atenemos al molde original, sino a la que la estatuye severamente planeada, sucinta, casi científica. En su elaboración están proscritos dos elementos que hoy abundan: la aventura y la psicopatía retorcida, inesperada. Por ejemplo, la sigilomanía, que es la inmoderación en la filatelia, y aun la misma filantropía, pueden admitirse; pero ya la sigilofagia —que vendría a ser la manía de comer sellos postales—, violaría las reglas establecidas. El requisito decisivo, pues, consiste en declarar a todo lo que posea carácter de contingente o adventicio, como no apto para integrar la fórmula. La trama, a su vez, debe ser una ecuación de constantes para servir lo que Poe llama “capacidad analítica”.

El militar frustrado de West Point no era un genio extravagante, iluminado, que prescindiera de la razón. Era, por el contrario, amante de las matemáticas, de la relojería mental, del discurso filosófico. Despreciaba en cambio “el simple ingenio” y “la imaginativa”. “El análisis —dice— es necesariamente ingenioso”. De la misma manera, “la imaginación auténtica es siempre analítica y no la sobrepasa”. Esto no excluye la intuición, a la que tanta importancia concedía el autor de *Eureka* como medio de conocer la verdad, anticipándose a Bergson.

Pero los designios de Poe corrieron una suerte más bien afligente. Hay que tener en cuenta que en realidad creó el género policial para demostrar —al igual del pensador que recurre a un hecho cierto para apoyar su razonamiento— la superioridad del análisis sobre la mera imaginación. A este respecto, la novela policial es la mesa de Eddington. No obstante, sus continuadores, los que más

tarde usufructuaron ese ejemplo —es decir, la novela policial—, lo hicieron en su mayoría con tanta despreocupación filial que sirvieron para demostrar lo contrario. Algo así le sucedió a Buda, que abogó por una moral en reemplazo de la religión, y a poco de morir sus propios discípulos le divinizaban.

Esta defección ha hecho que la novela policial científica, nazca y muera —por lo menos agonice— en Poe. Su signo, que debía mencionar el triángulo y la ecuación algebraica, acabó siendo substituído por el emblema lupinesco de la linterna, el antifaz y la pistola. La subversión no podía ser más completa. Los meros instrumentos habían llegado a prevalecer sobre la concepción del crimen. La costilla era más importante que el pensamiento de Dios.

Con Chesterton las cosas cambian. Nace una variante que retorna decididamente al intelecto; por otro camino, otros medios, pero con idéntica función, obsérvese bien, a la establecida por Poe, la de corroborar teorías. Tanto es así, que en G.K.C. el botín del delito no es el dinero, ni el amor o el odio satisfechos, sino la demostración casi siempre abundante de una tesis filosófica. El azteca Alfonso Reyes calificó en 1919 a *El hombre que fué jueves*, como novela policiaco-metafísica en la que se desarrolla una concepción del Universo. Este bautismo puede parecer regocijante a muchos, pero en verdad es el único que genuinamente le corresponde, con lo que va dicho el elogio del fino y esforzado apadrinador de las jitanjáforas.

Es que la novela policial no ha de rendir pleitesía únicamente a la amabilidad o a la emoción. Debe ser algo más que literatura para entretenimiento de personas cándidas y viático de los largos trayectos por riel. (Los barcos —es cosa averiguada— se prestan más al género fantástico y de aventuras). Tampoco puede limitársela a un simple ejercicio como si se tratara de un juego mental, sin otra finalidad que el puro gozo especulativo. Desde su origen, hay que recordarlo, es interesada, y su ambición culmina en Chesterton que la emplea nada menos que para argüir acerca de la filiación espiritualista del mundo.

Este tipo de reválida tampoco ha tenido suerte más airosa que la corrida por el experimento inicial, pero en otro aspecto ejerció benéfica influencia. Chesterton había roto el fuego, y ya ningún escritor, poeta o ensayista, por conspicuo que fuera, podía tener en menos la incursión por un laberinto que había sido transitado por tan ilustre Teseo.

El nuevo aporte incluyó por lo tanto valores de mérito que se habían distinguido en otras actividades literarias, pero su interés por la novela policial

no ha sido promovido por su carácter inicial, esto es, en tanto que instrumento dialéctico. Se ha manifestado, en cambio, más sensible al considerable atractivo que había seguramente inspirado a su propio creador, pues si bien su idea había surgido de una necesidad del pensamiento de Poe, como un argumento más, ese argumento era a su vez necesario y no hubiera podido ser dejado de lado por cualquier otro. A este desenlace forzoso concurría no sólo su poderosa máquina mental, su lúcida fantasía de poeta y una alta presión alcohólica; mediaba también la fascinación de lo vedado, el alivio de la descarga de lo anti-social, que todo espíritu individualista lleva adentro. No es el azar quien hizo que el más inadaptado de los artistas, el supremo disconformista, aquel réprobo para quien “los Estados Unidos no fueron sino una inmensa cárcel”, al decir de Baudelaire, estuviera destinado a crear el género policial. Es harto improbable, por ejemplo, que al cortesano de Weimar se le hubiera presentado el dilema.

No es de extrañar, así, dada la naturaleza del móvil, la creciente tendencia que se observa desde entonces en las expresiones del género, a cargar el acento en lo psicológico. Si bien esta tendencia, al afectar el ingrediente matemático y el filosófico, altera el equilibrio de la fórmula —por lo general la psicología es sabrosa y el planteo original, pero su desarrollo débil—, hay que reconocer que el relato sale enriquecido con un elemento de gran interés. En muchas de sus páginas se recogen confidencias inquietantes. Rodeando el crimen, pulula la sordidez, la perfidia, el cretinismo, la malevolencia, las necias vanidades y envidias. Todo esto es nuevo. La novela policial se ha instalado en la trastienda del psicoanálisis.

Naturalmente, existen las excepciones. En *La muerte y la brújula*¹ la atmósfera es límpida, el mecanismo lógico, correcto, su economía, encomiable. Como no existe en su relato la peripecia psicológica, parecería que la psicología no contara. Sin embargo, cuenta, y no sólo eso, sino que actúa, aunque de una manera especial. No sólo interviene para suministrar el por qué del crimen, sino también para suministrar el cómo. Red Scharlach que odia a Eric Lönnrot se propone desembarazarse de su enconado perseguidor; pero no puede matarlo de cualquier manera. La perfecta venganza, la que puede procurarle una satisfacción íntima, requiere que lo derrote en su propio terreno, ya que no hay que olvidar que “Lönnrot se creía un perfecto razonador”. Por eso Scharlach,

¹ Jorge Luis Borges, *Ficciones* (SUR, Buenos Aires, 1944).

que en otras ocasiones se muestra como un simple pistolero, obra con su enemigo como un matemático y le proporciona la muerte adecuada, su muerte, la muerte exacta. Como vemos, Lönnrot tuvo un destino más apropiado que el de Poe, y su alma, cualquiera que sea su paradero, puede descansar tranquila.

ARTURO SANCHEZ RIVA

LA MUERTE POR LA ABEJA Y UN DESACATO A EDGAR POE

Gerald Heard, filósofo y escritor inglés, se dedica en sus ratos de ocio o de inspiración de su musa, a escribir novelas policíacas, que firma con el seudónimo escasamente enigmático de Herald F. Heard. Su *Predilección por la miel*, (*"A taste for honey"*) introduce ciertas variantes en la ritual del género.

El hecho de que su "detective" posea una personalidad muy especial, no podría por sí sólo llamar la atención. Existe una práctica inveterada por la que el detective aficionado debe ser perspicaz, infalible, culto, brillante y hasta honorable, virtudes todas difíciles de conciliar en un sabueso. Además es imprescindible que de una manera u otra esté rodeado de alguna extravagancia. Así, Hermes Theocopulos es un "maître d'hôtel" retirado; el capitán Maclain, ciego; Philo Vance, rentista. Para escapar a esta monotonía, Agatha Christie recurre al antitipo: el bajito Hércules Poirot, sobrio y en apariencia inofensivo, pero que persigue su presa con la tenacidad de un vista de aduana. En lo que hace a estos requisitos, Mr. Mycroft —que es el "detective" de nuestro caso—, no deja nada que desear. Tiene la cortesía falsa de la persona absorbente; es de los que no tratan a los demás. O los ignoran o los secuestran. Cultiva el antiguo testamento, la toxicología, el monólogo y el estoicismo. No tiene historia; surge y desaparece como un trago vagabundo.

Según se ve, todo hasta aquí es doméstico y normal. Pero la situación cambia y se torna intranquilizadora cuando pasamos a considerar los bizarros métodos de Mr. Mycroft.

No es un secreto que en el cometido de sus tareas los "detectives" privados tienen que usurpar muchas veces funciones propias de la autoridad policial. No sólo la subrogan, sino que también se complacen satirizándola en la persona

de sus agentes. Cuando se trata de un sargento de policía, pongamos por caso, hasta existe la obligación de llegar a la irreverencia, si no al insulto liso y llano.

Otra cosa es con la Justicia. Ante su majestad estos héroes de la indagación se tornan súbitamente cautelosos. No hay duda que Temis los arredra, como es prudente, y jamás trasponen sus dominios sin rendirle acatamiento.

Los más atrevidos sólo en dos casos disputan con los estrados en la administración de justicia: permitiendo piadosamente que el culpable se suicide, o bien, cuando éste ya se ha o ha sido eliminado, echando un discreto velo sobre el *lamentable* episodio. En ambas hipótesis, como se observará, su intervención es pasiva.

Pero para Mr. Mycroft las convenciones cuentan poco y nada. La meditación “ha congelado sus emociones” y puede actuar de acuerdo con la lógica pura. Puesto que la justicia está inerme —precisamente en este problema que es de agujones—, él hará las veces de la justicia; puesto que para sus planes necesita una ayuda, él se agenciará un cómplice, no del todo voluntario; puesto que el culpable debe morir, será él quien lo ajusticie. Sucesivamente, y sin empaño, asume el papel de pesquisa, juez y verdugo.

Hay no obstante una circunstancia que su lucidez quizá haya pasado por alto. Al parar el golpe del asesino y volverlo contra él, éste perece con su propia arma, de acuerdo al viejo talión. Oscuramente ha sido un instrumento de la Némesis implacable. Esto no es justicia, y se llama venganza.

*Predilección por la miel*¹ ha sido urdido con los mejores panales. Interesará a todos y a los apicultores les precaverá de las abejas italianas. Es menester recordar que Mr. Mycroft confiesa su desdén por Maeterlinck.

El libro pertenece a la colección de novelas policiales que los cronistas de la infamia y del perjurio —la B.B.C., entiéndase bien, Borges, Bioy & Co.— han denominado “El Séptimo Círculo”. Un tal padrino fuerza la significación de título. Con él se alude no sólo a los extramuros de la ley, esto es, a la logia tenebrosa que debe ser la 7ª Internacional, sino también a la kábala pitagórica que hace del mundo creado una especie de múltiplo de siete, un pretexto, el resultado de las infinitas variantes de ese número propiciatorio. Pero esto sería insuficiente. También hace referencia sin duda a la idea del eterno retorno.

Cabría esperar que Edgar Poe, el creador del género, no encontraría nada objetable en una empresa así embanderada, y sí muchos motivos de compla-

¹ Emecé, Buenos Aires, 1946.

cencia. Sin embargo, hay un detalle que a buen seguro merecería su repulsa: la viñeta insignia que ostenta esta colección es un caballo de ajedrez. Se quiere destacar de esta manera lo que de cálculo y puro juego del intelecto debe poseer la trama policial.

Es curiosa esta elección e importa un desafío, pues el *padre de la criatura* desahució expresamente al ajedrez en uno de sus más importantes relatos policiales. Es más, escribió éste para ignominia de ese juego y defensa del juego de damas. Su propósito era demostrar la superioridad del análisis sobre el cálculo. “En rigor —dice— todo cálculo no es en sí un análisis; un jugador de ajedrez, por ejemplo, hace muy bien el uno sin el otro... Aprovecho esta oportunidad para declarar que la fuerza de reflexión se explota más activa y provechosamente por el modesto juego de las damas que por toda la laboriosa futilidad del ajedrez. ... En este último juego la complicación se toma por profundidad, error bastante común, y la atención se fija poderosamente; si se distrae un momento, se comete un error, y de aquí resulta una pérdida o una derrota. ... De cada diez casos, el jugador más atento gana en nueve, no el más hábil. En las damas, por el contrario, siendo el movimiento simple en su especie, las probabilidades de inadvertencia disminuyen mucho y las ventajas que cada uno de los jugadores consigue, sólo se obtienen por una perspicacia superior.”

Poe se muestra implacable en este asunto, y prosigue más adelante: “La facultad de combinar (ajedrez) por la cual se manifiesta en general ese ingenio, se ha revelado en seres cuya inteligencia rayaba en el idiotismo...”

Nos parece que llegados a esta altura, es juicioso que los encargados de la colección procedan con toda urgencia a retirar el caballo intruso de su pedestal.

A. S. R.

SILVINA OCAMPO y A. BIOY CASARES: *Los que aman, odian* (Emecé, Buenos Aires, 1946). —

Al hacer el comentario de una novela policial es obvio que no se debe contar el argumento. Contarlo sería un crimen contra el crimen, y el crimen en

una novela policial es el único elemento que tiene que conservar su vida —su misterio— hasta el fin.

Es preciso, pues, analizar la novela de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares *Los que aman, odian* sin tocar la textura de su drama. Si llega a parecer que por evitarlo resbalamos en los derroteros tangentes será porque al analizar lo que la novela es, se irá de paso analizando por qué es y qué consecuencias implica el hecho de que sea.

La novela es, concluyentemente, poética. El lector entra en la atmósfera del libro conducido por un personaje que narra un hecho vivido dando previamente datos sobre su persona, condiciones físicas, sociales, profesionales, detalles del ambiente circundante y estado de ánimo o actitud predeterminada ante los hechos que van a suceder. Después, el narrador le familiariza con unos cuantos personajes más, entre los que el drama está latente sin que se le presienta de modo forzoso. Cuando el drama estalla, sorprende, y en la red de conjeturas que tienden al esclarecimiento, unas emergen del trenzado, otras se desvanecen y todas se turnan, luchan, se substituyen, sin que ninguna logre supremacía en el ánimo del lector; porque el lector, si es buen "detective", empieza teniendo en cuenta la filiación de los autores, su *ficha* inapelablemente poética y deduce, a medida que va leyendo, la imposibilidad de encontrar el crimen, ese precioso elemento, no malgastado en ninguno de los personajes que tienen motivos *razonables* para matar: lo sospecha delicadamente escondido en una sombra marginal que yerra y padece como un ángel maldito. Al llegar la trama a su desenredo, el crimen, en ese preciso momento, se reviste con todo el lujo de su misterio, y ante los ojos del lector se evade, sale sin pudor del reducto oscuro donde permanecía y se reintegra a su inaprehensible universo.

El narrador redondea la historia recogiendo los últimos cabos sueltos del proceso lógico y vuelve a notar los datos circunstantes: por qué y para qué escribió el relato y cómo quedó después de haberlo escrito. Cuando ya se ha perdido de vista el ente poético, en un último y breve párrafo, el narrador crea una segunda o más bien secundaria entidad: la sombra de los errores vividos, de la sospecha, de la mentira heroica, de la definitiva infamia aceptada, y al fin extinguida, sobre la buena o mala ventura de un amor.

Este es el cañamazo en que se dibujan unos cuantos caracteres. Se dibujan con justeza, pero sin demasiada densidad. Son leves, no se afirman, pero no porque sean confusos, sino porque no necesitan más firmeza: si fuesen de otro

modo, todo podría suceder completamente igual. El único que insiste en manifestarse es el Dr. Humberto Huberman, que desde la primera página describe sus aficiones y preocupaciones personales y asume el papel de testigo e investigador, manteniendo el hilo de su carácter a través de toda la narración, si no incommovible, invariable, como un ser que gravitase exclusivamente en la opinión, estorbado repetidas veces por los que gravitan en la vida.

La colaboración es siempre trabajo de laboratorio. Imaginar que estas visiones de una costa cruenta, donde las plantas nacen como fósiles, agarradas a un terreno inasible y donde la arena se levanta contra los vivientes, sobre el techo de un osado hotel que afronta el desierto, han sido compuestas y combinadas por un hombre y una mujer sobre una mesa de trabajo, nos lleva a recordar aquellos pasionales grabados que ilustraban la obra de Julio Verne, donde se veían seres luminosos y tenebrosos inclinados sobre el vapor de una retorta o uniendo cables complicadísimos que conducían corrientes mortíferas.

La fórmula acertada, la potencia magnética, la chispa y otros genios encadenados dieron aquí como resultado final una obra de arte. Y hay mucha gente que se pregunta: ¿puede o no puede ser arte una novela policial?

Los conocedores muy versados en el género aseguran que hay muchas que lo demuestran, y los que sólo tenemos una información escasa sabemos que con Poe basta para demostrarlo, y añadimos que la novela policial es una de las vicisitudes más *naturales* del arte de hoy día. Otra pregunta surge a renglón seguido: ¿cuál es la naturaleza del arte de hoy día? La naturaleza del arte de hoy día es esta pregunta misma: es su cuestionabilidad.

Hace cien años y pico que el arte empezó a padecer en su médula de esta cuestión. El arte, la vida y la cultura en su sentido integral. A la crisis de este mal se le llamó Romanticismo, término que hasta cuando no se sabe lo que significa es pertinente.

La novela policial nace al mundo de la literatura en el siglo XIX y sirve con justeza a algunas necesidades importantes del hombre romántico. No del héroe — los mayores equívocos que se arman sobre el romanticismo provienen de confundir sus objetos con sus sujetos.

El sujeto romántico es el producto, *l'enfant du siècle*, la composición química. Lleva dentro de su piel, como un dicotiledóneo, dos mitades: evasión y búsqueda. Es un volumen nutrido de persecución y huída, sin más fondo que

un espejismo: un templo de alusiones a la realidad espectral de las grandes categorías ya exhaustas. Objetos suyos son esos espectros de categorías.

La novela policial es pragmatismo puro. William James afirma, entre otras frívolas sentencias, que el pragmatismo está libre de romanticismo. Grave error. Los dos son efectos de una misma causa, y no se diga que son respuestas a esa causa, de distinto acento. No, su armonía y adecuación íntimas son mucho mayores que sus pugnas, superficialmente apreciables.

Se podría tomar como lema de la novela policial en su totalidad esta frase: “¿En qué respectos variaría el mundo si ésta o aquella alternativa fuesen ciertas?” Proposición positivamente liberadora de toda congoja, porque substituye la ley de Dios por la ley del juego, y mediante ella se puede abordar el infinito de las combinaciones moviendo sólo unas cuantas limitaciones humanas.

Con nada podríamos definir mejor lo que veníamos llamando arte policial. La deducción cobra por esta senda carácter demiúrgico, puede llegar al vaticinio; y como la norma de toda novela de este género es que la eficiencia de la deducción no sea menor que la del crimen, se sabe desde el principio que al final se llega a una solución: se lleva a algo “*Enfer ou ciel qu'importe!*” La incógnita está ahí y ha sido creada para ser perseguida, alcanzada y poseída. Qué sea ella, en fin de cuentas, da lo mismo: puede ser un orangután o un insano cualquiera. Su simple existencia es estímulo.

Es evidente que un juego de deducción es ejercicio intelectual puro, pero el intelecto, cuando no trasciende, funciona automáticamente con sus miembros —nociones sin sentido—, y la razón misma puede ser aguijoneada en su irracionalidad y correr como el galgo tras la liebre mecánica.

Extinguida la supremacía del espíritu latino, espíritu que había tramado y difundido por el mundo un sistema de formas, un culto, un misterio, en el que toda forma era Sagrada Forma, un nuevo canon de formas eficientes levantó su acrópolis sobre las impalpables dunas del ideario romántico.

Esta larga generalización —exigua, sin embargo, mínima, incompleta— tiene por objeto demostrar el valor experimental de *Los que aman, odian*.

“¿Cuándo renunciaremos a la novela policial, a la novela fantástica y a todo ese fecundo, variado y ambicioso campo de la literatura que se alimenta de irrealidades?” Párrafo que figura en la tercera página y que equivale al tanteo con que comprueba la inestabilidad del suelo el que atraviesa un tremedal

y sin embargo avanza. El rigor con que los autores siguen los preceptos de la escuela adoptada les garantiza el sino venturoso de los que no temen perderse.

Tendría que citar, para demostrar su ortodoxia, numerosos párrafos de los primeros capítulos en los que el Dr. Huberman habla de su viaje a Bosque del Mar con la *nonchalance* de un personaje de Chesterton, y sin embargo de sus mismas palabras va brotando un paisaje de pampa, unas escenas de realismo, casi de tipismo, con el jefe de estación, una descriptiva travesía hacia los médanos en un desencuadernado automóvil cargado de gallinas “bajo un sol absoluto” de la que extraigo la simple y brillante belleza de estas líneas: “cuando el automóvil se detenía en las tranqueras, diríase que un polvillo de plumas, como un polen de flores, se propagaba en el ambiente”. En este escenario campero, logrado hasta la saciedad con pocos párrafos, ha habido ya una cita de Petronio y cinco palabras griegas. Todo ello resulta congruente, natural, verdadero.

El Dr. Huberman mantiene a través de todo el libro el rito de su ironía anglosajona y muestra obstinadamente la minuciosa intimidad de su egoísmo que tiene a raya los efectos del lector. Insisto en este personaje, porque es el único en que el lector penetra verdaderamente y penetra sin que ninguna fuerza simpática le aproxime a él; penetra por la penetrabilidad de su perfección.

No puedo menos de recordar un pensamiento que se repite varias veces en el discurrir de Monsieur Teste y que expresa el deseo violento de *penetrar en la cabeza de un tonto*.

Este aspirar a un fenómeno de enajenación, exento de toda consideración de valores, es un sentimiento netamente romántico. No hay que extrañarse de que prevalezca pasando por Valéry y llegue hasta estas páginas. El romanticismo continúa, porque la muerte no tiene fin en la tierra. El romanticismo es, en sentido absoluto, la Flor del Mal, y sus raíces no se nutren en el cieno, sino en la sangre de las almas. Bajo su influjo nacen criaturas huecas como la mosca sorbida por la araña, que nos acogen en su alma instrumental y nos permiten asomar a sus ojos y ver por ellos el mundo.

El Dr. Huberman surge de la retorta donde cada uno de los autores fué arrojando los componentes necesarios para una extraña y universalmente ajena —aunque real— humanidad. Él mismo alude a la alquimia como quien alude con orgullo a su estirpe: “Porque ya es hora de sondear las ciencias ocultas, de releer y volver a escribir el fárrago de libros compuesto con el criterio, el método y la tinta de la más obscura Edad Media, de emprender la Gran Aventura,

el viaje sin brújula del astrólogo, del alquimista, del mago. Hombres de todas las profesiones despiertan hoy al Sueño Maravilloso... Pero ¿quién negará que es entre los homeópatas donde se reclutan los más esforzados campeones de la nueva cruzada?" Y con la ironía de este párrafo hiperbólico se crea y se niega al mismo tiempo.

En *Los que aman, odian*, por debajo de su estricto mecanismo de efectos se esconde una causa de trazo clásico, disimulada, difundida y al mismo tiempo preformada en su belleza mural. Un acertadísimo, un más que hábil recurso técnico descarga en un detalle ornamental el solemne signo del misterio que rima con su correspondencia simétrica como dos volutas encontradas. (Aludo a ello cabalísticamente, por no anular el trabajo del policia.)

Y así, después de haber recorrido el libro con paso incontestablemente inglés —la arena substituye a la niebla y el perro y el viento aúllan—, prevalece en la memoria el diente de león en los médanos y el hervir del cangrejal, se esfuma la vanidad de unas conjeturas y queda el estallido de una pasión.

Puedo aun decir que la forma es excelente. El lenguaje se matiza igual que las situaciones, con el mismo hábil entremezclamiento de ordinaria llaneza cotidiana, sutileza trascendente, ingenua puerilidad, crueldad abrupta.

Y por censurar algo, señalaré el exceso de nombres anglosajones, que dan al libro cierto carácter de disfraz, enturbiando la pureza del propósito, pues no es necesario aclarar que cuando una literatura se incorpora elementos de escuelas exóticas, lo que es substancioso de incorporar es el valor universal de esos elementos: no las formas externas pintorescas. Una vieja *gouvernante*, un fantasma que pasa, deben ser señalados con el mismo tabú que un poncho o una caña de manzanilla. Y esto no es propugnar el internacionalismo indiferenciado: las diferencias anímicas de los pueblos son secretos sagrados que sólo bajo la maldición de la era en que vivimos pueden tener carácter criminal. Al haberse perdido el sentido patriarcal, se ha perdido todo sentido hospitalario; al haberse perdido la fe, se ha perdido el deseo de fecundidad. Para ejercer estas dos prerrogativas es preciso que existan *dos* entes distintos, uno frente a otro, tanto si son seres humanos como si son pueblos o culturas.

Y esto no es digresión, ni lo serían cincuenta páginas más alrededor de *Los que aman, odian*, porque, como ya dije, éste es un libro de laboratorio, de cenáculo, y los que creemos que es altamente necesario que grupos estrictos y

definidos dirijan los movimientos espirituales no encontramos nunca suficientemente extensa la exégesis de los menores productos, frases o ademanes de esos grupos.

No creo que la novela policial signifique para la literatura argentina el descubrimiento de un continente maravilloso, pero sí aseguro que es un excelente ejercicio, una escuela eficientísima de raciocinio, de persecución de un fin, de exclusión de lo superfluo y profusión de lo necesario.

¿Por qué no se lanzará la filosofía a una disciplina semejante? Tengo la certeza de que es en el laberinto urbano del espíritu donde se fraguaron los más sangrientos parricidios. Si unos cuantos sabuesos bien facultados formásemos una brigada de investigación, llegaríamos a dar con el culpable.

Claro que en cualquiera de estos intentos hay mil peligros, pero sólo lo que encierra mil peligros vale el esfuerzo.

Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares acometieron con éxito esta empresa arriesgada y por lo tanto fascinadora.

ROSA CHACEL

LIBROS DE ARTE

LA PINTURA DE NORAH BORGES ¹

En el reconocimiento de las realidades objetivas existe una tabla de grados que no parte del hecho aislado y fuera de todo vínculo de la voluntad artística. La tabla de grados parte de la vida que el objeto cobra dentro del artista. El valor autónomo del objeto pasa a ser un cuerpo de excitación. La voluntad artística establece luego un cuerpo a cuerpo, lo coacciona, lo destruye, lo reforma o lo recrea, y entonces es cuando se produce el hecho más maravilloso en las artes: el objeto se llena de vida y aflora en nuestro exterior con personalidad propia y nueva, enriqueciendo nuestro campo vital, dotándolo de nuevos útiles para la más exacta función de nuestras necesidades espirituales.

En lo que llamamos obra realista pocas veces se da una identificación total

¹ RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Norah Borges* (Losada, Buenos Aires, 1945).

y cuando ello ocurre el valor artístico decrece en la tabla de grados. En el centro de esta tabla podemos ver la obra de la pintora Norah Borges, reanimada en la breve y genial monografía escrita por Ramón Gómez de la Serna, a través de cuyas páginas se capta el aliento de estos personajes, de manera fina y directa, superada tan sólo en la que escribiera sobre el pintor español Gutiérrez Solana.

La humanidad de los cuadros de Norah aparece exactamente expresada en estas palabras de Ramón: "Un mundo de mujeres y de jóvenes de perfil y de frente que forman como el largo cuadro apaisado de una generación". Todos estos objetos o seres objetivos se nos presentan como existencias reconocidas y denominadas, hasta el punto que el propio Payró, en su libro-guía *Veintidós pintores argentinos*, establece, sin error, la sugerencia de un entronque egipcio o bizantino, debido a la intensidad hipnótica de sus personajes. Del mundo egipcio tienen las figuras de Norah una cierta pesadumbre estática y del mundo bizantino el asombro y ese *ralenti* que suspende toda acción. Bebe Norah en las más viejas fuentes de la cultura. Pero Norah actualiza el fenómeno, lo pone al día. Lluve sobre sus recuerdos históricos la experiencia cubista. A un plan de razón somete su caudal poético y aparece la recta. A un plan de gracia se somete su caudal poético y aparece la curva. Recta y curva, puras en el arabesco, elementales, sin roleo, vienen a ser convenciones, signos.

Cuando un artista expresa su mundo visible, coordinando esta visión a la percusión del objeto en su espíritu, y recurre a una expresión desnuda, casi abstracta, esquemática y elocuente, podemos decir que inauguramos un período o una escuela. En menor escala viene a ser la última razón de todo artista: expresarse en términos propios, en los que siempre se reconozca a la persona, y en la persona no el accidente sino el hecho histórico de su existencia.

La versión de Norah nos da la conciliación entre la gracia de su mundo ingenuo, dentro de colores tan débiles y fugaces que se nos van de los ojos, y la sobriedad lineal y rigurosa de invención, tan fina y cortante, tan incontrovertible y aguda que deja una impresión de grabado en la mirada. Por ese camino ordenado entra en la arquitectura que reclama, no hechos dubitativos, sino expresiones constructivas y en función. Así la vi cuando en 1933 escribí sobre su arte por primera vez y así la ve Gabriela Mistral cuando reclama para Norah la labor de aplicar su imaginación a las salas de clases infantil.

Su trabajo no es el de un primitivo. Norah ordena y somete a plan la intrincada naturaleza. Si tiene tintas de Laurencin las encierra como Ozenfant

las encerrara: sometidas a horizontales y verticales y creando en el espacio cuerpos correspondientes, con peso y medida. Aquí no clama Bizancio. Bizancio vino a parar en el expresionismo centroeuropeo. El expresionismo hasta resucitó el mosaico.

Cuando se hace una pintura en una sola dirección, en lo que a caracteres literarios se refiere, aparece de tal modo aséptica y vacía de toda otra cualidad expresiva, que deviene abstracta: Egipto o el hermetismo. Bizancio o el asombro. El Barroco o el extásis. En Norah vemos lo inefable. ¿En qué piensa y qué siente toda esta carga anónima de su humanidad nostálgica? No lo sabríamos decir. Hay una fuerza evasiva que pugna por salir de sus vacíos o redondos ojos. Hay una disconformidad. No saben lo que están haciendo y los ademanes acusan un sonambulismo plácido y gracioso. Nada sostienen estas manos ni sobre cosa alguna se apoyan. Parecen pesar unas invisibles esferas de aire. Serenas e iguales nos fascinan porque no sabemos lo que dicen. Antipsicológicas y antiliterarias, tenemos que pensar en nuevos valores de emoción para captar su insólita belleza. Su cuadro sinóptico de la pintura y su lista de obras de arte que prefiere nos pueden orientar para trabar conocimiento con estos seres que constituyen una nueva humanidad perdurable.

“Crear lo maravilloso sobre las bases de lo cotidiano” ha dicho su aliado esposo Guillermo de Torre, sin referirse a ella. Pero Norah está expresada en esta exacta y clarividente fórmula.

EDUARDO WESTERDAHL

IMPRESIONES DE LOS ESTADOS UNIDOS ¹ EN TORNO DE LA CULTURA ARTÍSTICA NORTEAMERICANA

ANN ARBOR, MICHIGAN

Ann Arbor es una pequeña localidad del Estado de Michigan, situada sobre el ferrocarril que une a Detroit con Chicago. Su población permanente suma alrededor de 30.000 almas. Está dotada de alguna industria y un comercio modesto, pero la anima principalmente la vida universitaria. A ella afluyen

¹ Véase SUR, número 140 (junio de 1946).

estudiantes de todas las comarcas del país, inclusive muchos jóvenes de color. Es la sede de la Universidad del Estado, una de las siete más importantes de la Unión y célebre, para nosotros, por haber estado allí, y recibido el título de doctor honoris causa, Domingo Faustino Sarmiento. La Universidad incluye una Escuela de Arquitectura y otra de Bellas Artes que se complementan y cuya fusión homogénea se está estudiando en la actualidad. Las ramas más importantes de la Universidad de Michigan son la Facultad de Ingeniería, la Escuela de Medicina, muy altamente conceptuada, y la Escuela de Lenguas en que, entre otros, se enseña nuestro idioma: hay no menos de treinta profesores e instructores dedicados a la enseñanza del castellano. El personal completo de la Universidad suma alrededor de tres mil personas, lo cual dará una idea de la significación de ese centro de estudios.

State Street divide a Ann Arbor en dos zonas, la del oeste, que es mercantil e industrial, y en que se encuentran la municipalidad, los tribunales y otros edificios públicos, así como viviendas obreras, y la del este que, además del *Campus* o terreno universitario, contiene la sección residencial de la ciudad, habitada por lo que llamaremos la sociedad de Ann Arbor, formada en buena parte por el profesorado universitario. Los barrios del oeste tienen los caracteres comunes de toda localidad menor norteamericana y no llaman mayormente la atención. Al contrario, el sector del este es hermosísimo. Forma una ciudad-jardín, pues está edificado en la extensión de un antiguo bosque pintoresco en que se han abierto bien trazadas y asfaltadas calles, y se han construído viviendas —muchas de ellas de madera— en lotes relativamente grandes y bien arbolados. Como es costumbre allí prescindir de setos y, mucho más, de tapias, los jardines particulares, amorosamente cuidados y, las tres cuartas partes del año, bellamente floridos, se extienden hasta la vereda, ofreciéndose sin obstáculo a la admiración del transeúnte. Las aceras son angostas, aproximadamente de un metro de ancho, y están hechas de grandes losas cuadradas de cemento; del asfalto las separa una ancha franja de césped en que se alzan enormes árboles añosos. Otra banda de césped las divide de los jardines. Las casas son casi todas del mismo tipo —el de Nueva Inglaterra—. Si son de madera, están invariablemente pintadas de blanco; tienen techo de pizarra o de tablitas grises, postigos verdes y, a menudo, una elaborada puerta blanca, con columnas, alero y baranda, en imitación del estilo llamado colonial, que es el de la época de Washington. Los edificios quedan, en cierto modo, disimulados en los grandes espacios verdes,

y, como la vida se desarrolla de puertas adentro, siendo los jardines más bien elementos de adorno que lugares en que retozan los vecinos, se pasea por ese sector como si fuera un enorme parque desierto. Residí dos felices meses en ese barrio, propicio a la meditación y al estudio, en arrobador contacto con la naturaleza.

El *Campus* de la Universidad también ha respetado las bellezas naturales: es un verdadero parque de magníficos árboles, suave césped y arbustos floridos, en que se alzan más de cuarenta edificios, algunos de ellos monumentales, antiguos y modernos, de los más variados estilos. Adviértese, sin embargo, una preferencia por la arquitectura clásica, griega y romana, algo retocada, o por lo gótico anglosajón. La administración (Angels Hall) es un verdadero palacio, lo mismo que la Biblioteca, el Michigan Union (casa de los estudiantes), el Club de Abogados, los edificios de Química, Ciencias Naturales e Ingeniería y muchos más departamentos de la Universidad.

El departamento de Bellas Artes funciona en un palacete clásico de dos pisos, llamado Alumni Memorial Hall, en que hay una buena biblioteca especializada, el germen de un museo y amplias aulas de grandes ventanales que se abren sobre el parque. Está reservado a la enseñanza teórica, pues la práctica de la pintura, la escultura, el grabado y demás se ejerce en la Facultad de Arquitectura. Los estudiantes que concurren al Alumni Memorial Hall para aprender historia del arte son, en parte, jóvenes que aspiran a dedicarse a la carrera artística, pero en mayor número provienen de Facultades tales como las de Lenguas, Ciencias Naturales o Ingeniería, lo cual puntualiza ese afán de cultura general al cual ya me he referido. El material de que disponen profesores y alumnos en la biblioteca del Alumni Memorial Hall, abierta mañana y tarde, es excelente. Habrá allí alrededor de diez mil volúmenes relativos al arte antiguo y moderno, más una colección muy amplia de reproducciones en negro y en color. Mientras se desarrollaba, el año pasado, el curso sobre pintura francesa del siglo XIX, hubo semana tras semana verdaderas exposiciones de Delacroix, Coret, Courbet, Manet, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Cézanne y otros artistas en el aula principal del Departamento de Bellas Artes, en que la distinguida bibliotecaria, Miss Helen Hall, hacía colgar grandes reproducciones en color de las obras de los maestros. Gracias a la misma inteligente iniciativa, el despacho del profesor de la materia se hallaba adornado con una selección de reproducciones de pintura moderna que encantaba los ojos y prestaba valiosos servicios en las

horas de consulta. Pues el profesor, en la Universidad de Michigan, no sólo debe dictar clases sino que, diariamente, durante una hora, ha de estar a disposición de los estudiantes para que éstos puedan consultarlo acerca de cualquier duda o problema que tengan. Sea dicho de paso, tales consultas no se limitan necesariamente a puntos oscuros de la materia dictada. Ocurre, según el grado de simpatía que despierten los profesores, que los estudiantes les comuniquen preocupaciones de orden privado y busquen su consejo en cuestiones a veces muy íntimas.

Es interesante subrayar que los estudiantes —artistas o no— son de gusto espontáneamente modernista. Sea ello consecuencia de la inclinación natural de un pueblo interesado más que nada en la “actualidad”, de la vasta difusión por los periódicos de las obras de arte contemporáneas, de la preferencia por las expresiones simplificadas y fuertes, o por cualquier otra causa, el hecho es que los jóvenes norteamericanos muestran en su mayoría predilección por el arte vanguardista. En una encuesta realizada en el Departamento de Bellas Artes de Ann Arbor, el setenta por ciento de los estudiantes nombró a Vincent Van Gogh como su artista preferido. Puede vincularse esta comprobación con el hecho de que, en las grandes ciudades, todos los negocios de estampas ostentan en sus vidrieras reproducciones de cuadros de Gauguin, Cézanne, Seurat, Matisse, Roualt, Chirico, Picasso y otros pintores de vanguardia, en vez de mostrar obras más antiguas, lo que demuestra que hay conveniencia comercial en ello: es decir, que son ésas las reproducciones más solicitadas.

El criterio modernista prevalece en la excelente Facultad de Arquitectura de Ann Arbor, en que la enseñanza de dibujo, pintura, grabado y escultura se imparte de acuerdo con los métodos más avanzados, inspirándose principalmente en el sistema de la antigua *Bauhaus* alemana, trasladada a los Estados Unidos y transformada, en Chicago, en el Institute of Design que dirige Laszlo Moholy-Nagy, colaborador del ilustre Gropius. Profesores como Jean P. Slusser, Donald B. Gooch y James D. Prendergast aplican en Michigan, en la enseñanza práctica de las bellas artes, los principios enunciados por el notable cuerpo de técnicos con que contó la *Bauhaus*, en Dessau y en Berlín, entre el año 1920 y la asunción del mando por Hitler. En pintura, tienen, por ejemplo, muy en cuenta las teorías de Paul Klee y de Vassily Kandinsky. Lo más revolucionario de su método, que ha dado resultados rápidos y notables, consiste en introducir desde un principio al estudiante bisoño en el campo de la composición abstracta, para

familiarizarlo ante todo con las leyes de la plástica pura, hacerle conocer el valor expresivo de la línea, la forma, el volumen, la diferenciación de materias y el color, apreciar los efectos del contraste y de la armonía, las posibilidades de la pintura plana o tridimensional, del claroscuro y de la perspectiva lineal y aérea antes de llevarlo a aplicar esos conocimientos del arte de la abstracción a una pintura o una escultura de carácter figurativo. Adquirida esa experiencia fundamental en materia de recursos de su profesión, el estudiante es dejado libremente a sus inclinaciones individuales y se le hace trabajar del natural —paisaje, bodegón, interior y figura— dotándole de conocimientos de anatomía y otras ciencias necesarias al artista. Obsérvese que no se encauza dogmáticamente a los jóvenes hacia el arte abstracto, sino que se les hace operar con abstracciones como sistema práctico para darles cuanto antes un dominio de los principios básicos y de las técnicas en vez de hacerles afrontar simultáneamente los difíciles problemas del estilo, del oficio y de la observación y representación de la naturaleza. Los cuadernos de los estudiantes de primer año y la exposición de trabajos de fin de curso que examiné en 1945 me inclinan a pensar que ese método es, no sólo bueno, sino extraordinariamente eficaz. Desde luego, no puede achacarse a este sistema de enseñanza ni a ningún otro que sólo un reducido porcentaje de los estudiantes de bellas artes llegue a realizar obra artística de calidad. Esto no depende ya de maestros ni de programas, sino de condiciones propias del individuo, que siempre serán excepcionales. Por otra parte, al mismo tiempo que se enseña a los jóvenes, en Ann Arbor, la práctica de un arte que llamaremos desinteresado, se les dan las armas necesarias para la lucha por la vida especializándolos en alguna rama de arte comercial —la publicidad, la moda, el *affiche*, el papel pintado, la decoración de interiores, la cerámica, etc.— Los egresados del Departamento de Bellas Artes se ven muy solicitados y, en general, hallan fácil colocación remunerada en cuanto reciben su diploma. Muy pocos se dedican a la enseñanza; los más se ubican en alguno de los innumerables talleres artísticos de la industria y el comercio norteamericanos. No hay necesidad de ponderar aquí lo que se realiza en los Estados Unidos en materia de aplicación del arte a los artículos fabricados y a la publicidad de los mismos. Pero conviene subrayar que es la instrucción de Universidades tales como la de Michigan lo que faculta a dibujantes y pintores para esas producciones modernas, originales y de buen gusto que en tantos casos merecen admiración.

Entre las muchas cosas interesantes que pueden verse en la Escuela de

Arquitectura de Ann Arbor figura el taller de trabajos manuales, dotado de excelentes herramientas y máquinas, en que los estudiantes ejecutan toda clase de objetos bajo la dirección de sus profesores, familiarizándose con el trabajo de la piedra, la madera y el metal. Allí aprenden, entre otras cosas, mediante construcciones *ad hoc*, a relacionar, equilibrar y armonizar volúmenes en el espacio, así como a elaborar esos curiosos mecanismos artísticos llamados *móviles* que han sido puestos en boga por los superrealistas y responden al propósito general de hacer funcionar con belleza las formas coloridas en el aire, con un dinamismo regido por consideraciones de orden estético.

Tomada en conjunto, esta enseñanza fomenta activamente el espíritu de modernidad y originalidad en la juventud norteamericana, lo que puede dar un día frutos valiosos y notables al liberar al artista de convenciones y prejuicios extemporáneos y abrirle los ojos sobre el espectáculo del mundo actual. Todas las Universidades no son, sin embargo, tan progresistas como la de Michigan.

CHICAGO, ILLINOIS

La enseñanza práctica de las bellas artes en la Universidad de Chicago está muy por debajo del nivel de Ann Arbor. Las instalaciones mismas de la Escuela dan una impresión de vetustez y de abandono, que se acentúa cuando se examinan los trabajos de los estudiantes. En cambio, la Universidad se distingue en el adiestramiento de futuros historiadores del arte, confiado a un cuerpo de profesores dirigido por el Dr. Ulrich Middeldorf, especialista en manifestaciones artísticas del siglo XVIII y poseedor de una vasta cultura general que le permite abordar los aspectos más diversos de la evolución estética. Su departamento, instalado en un hermoso edificio de varios pisos, incluye una magnífica biblioteca y una prodigiosa colección de grabados. Contados estudiantes se forman allí bajo la guía de distinguidos especialistas y con el auxilio de todo el material bibliográfico e iconográfico que puede desearse. El archivo de ese departamento contiene cuanta reproducción fotográfica necesita un estudioso: hay allí centenares de miles de fotografías directas que ilustran acerca de la obra casi completa de cualquier pintor o escultor reconocido por la posteridad.

Las facilidades que encuentra el hombre de estudio en los Estados Unidos para informarse sobre los temas abarcados por su trabajo son extraordinarias.

Las Universidades, aparte de poseer bibliotecas formidables (la de la Universidad de Michigan tiene alrededor de un millón de volúmenes, de los cuales cien mil se refieren a la historia del arte) proveen cuanto libro se quiera consultar, gracias al bien organizado sistema de intercambio. Efectivamente, en Ann Arbor como en los demás centros universitarios, la biblioteca dispone no sólo de su propio catálogo, sino de las fichas de todas las demás bibliotecas importantes de los Estados Unidos (fichas que se imprimen en cierto número de ejemplares para distribuir las entre todos los puntos de la red bibliográfica nacional). Si el libro que un estudioso desea consultar no se encuentra en Ann Arbor pero se halla, digamos, en la biblioteca del Congreso, en Washington, los bibliotecarios se encargan de procurárselo y, a los pocos días, el volumen llega por correo. Esto no entraña gasto alguno y la única restricción consiste en que el libro no puede retirarse de la biblioteca local, que se responsabiliza por él, debiendo ser consultado en la sala de lectura. Está a disposición del interesado por un plazo de ocho a quince días, que eventualmente puede ampliarse un poco. A esta liberalidad en los préstamos de libros se añade la posibilidad de conseguir copias microfotográficas de cualquier volumen (inclusive manuscritos e incunables) conservado en una biblioteca pública, a precios sumamente módicos (de cinco a veinte centavos de dólar por página). De ello se deduce que el trabajo serio tropieza con muy escasos obstáculos materiales en ese país. El espíritu de cooperación que allí reina, en todas las actividades de cultura, es también digno de señalarse. El extranjero que, estando en la Unión, manifiesta interés por cualquier estudio, se encuentra muy pronto auxiliado por un sinnúmero de colaboradores espontáneos y desinteresados, que evidencian verdadero empeño, no por brillar personalmente, sino por servir a "alguien" para que haga "algo". Me ha sido dado observar muchísimos casos de generosidad intelectual de esa índole.

Por su aspecto general, la Universidad de Chicago tiene muchos puntos de semejanza con la de Michigan, la de Harvard o la de Columbia, con su *Campus* verde y florido y sus monumentos arquitectónicos de diversos estilos, diseminados en los grandes espacios abiertos. Contrasta, en Chicago, ese sabio derroche de terreno con el sórdido hacinamiento de viviendas en los barrios pobres que cruza el tranvía, viniendo del centro, para llegar a la Universidad situada muy al sur del *Loop*, (o centro comercial), cerca del Parque Jackson. Chicago es una ciudad dramática, por no decir más, en cuanto se abandonan sus sectores más lujosos, y su barriada negra de la zona de los mataderos inquieta y desazona. Muy

distinto es el efecto que causa la poderosa urbe cuando el viajero desembarca en la estación central y se dirige en automóvil al corazón del *Loop*, pasando por esa escenográfica Avenida Michigan en que se empinan los rascacielos cuajados de tiendas suntuosas, como para contemplar por encima del vasto Parque Grant la inmensidad del lago. Si la Avenida Michigan es positivamente babilónica, las arterias céntricas del vasto rectángulo limitado por la calle Van Buren, al sur, y el Río Chicago al oeste y norte, tienen el carácter monumental de las grandes capitales, al cual se agrega un no sé qué de empuje y de violencia, de patético *struggle for life*, que quizá les sea dado por la presencia inmediata o la cercanía perceptible del ferrocarril y sus vastos y numerosos depósitos, que sugieren la febril aglomeración de productos de una vasta comarca, la succión centralizadora de un emporio ávido y absorbente. Lo que más impresiona, sin duda, al viajero en las grandes ciudades de los Estados Unidos es la forma en que allí se ha prodigado el hierro y el acero. Es una de tantas manifestaciones del delirio de superproducción, que ha llegado a dar carácter *sui generis* a la aglomeración urbana. Muy sorprendente en Filadelfia y en Cleveland —que siempre recordaré como la ciudad de los mil puentes— esa liberalidad en el empleo de metales llama la atención en Chicago, más que en Nueva York, desde que ésta se ha deshecho de la mayoría de sus ferrocarriles “elevados”. En la gran metrópoli de Illinois, el “elevado” obscurece las calles con sus puentes pavorosos: el sol apenas se insinúa entre los tirantes y a través de los ojos de las vigas, para trazar en el suelo un *macramé* luminoso de círculos y triangulitos. Y obliga a pensar en los millones de toneladas de hierro que se han empleado para construir esas superestructuras, esa “obra muerta” de la ciudad, que lleva en sus entrañas más ferrocarriles (cien kilómetros de vías subterráneas) y a la cual afluyen trenes precedentes de todas partes, para arribar a diez enormes estaciones y descargar mercaderías en otras tantas manzanas de depósitos de almacenamiento. En Chicago se trajina al nivel del suelo, debajo y arriba, y los edificios mismos se yerguen en diversos planos escalonados, como si el suelo se arrugara bajo la presión de una fuerza gigantesca. Así, a orillas del río Chicago, en que se alínean barcos y chalanas innumerables, la arquitectura se superpone en graderías, cerrando con majestad un panorama dinámico y rudo. Ante espectáculos como éste se comprende bien la tendencia de pintores norteamericanos como Sheeler, que se inspiran en el paisaje industrial y ofrecen en sus cuadros el rostro implacable, pero grandioso, de una América configurada por el funcionalismo y la máquina.

El centro artístico de Chicago no es la Universidad sino el Instituto de Bellas Artes, con sus dos leones mansos de bronce, que abre sus puertas y su alta escalinata sobre la Avenida Michigan, en la esquina de Adams Street. Bien vale la pena arriesgar la vida (a pesar de los eficaces silbatos de los agentes de tráfico) cruzando aquella arteria surcada por mortíferos vehículos, para contemplar las magníficas colecciones antiguas y modernas de ese museo dirigido por el joven y dinámico Daniel Catton Rich, en cuyo escritorio señorea un bello ejemplar de pintura purista de Amédée Ozenfant como memento de que el pasado es el pasado y de que estamos en el siglo XX. El Instituto de Arte —que no desdeña exponer, con fines de divulgación artística, calcos de obras tales como las puertas del Bautisterio de Florencia o los monumentales jinetes de Donatello y de Verrocchio— posee un notable conjunto de productos del arte oriental, que abarca desde Persia hasta el Japón e incluye escultura, miniatura, pintura, estampa en seda, cerámica y demás. (Complementa muy bien esta sección del Instituto el museo orientalista de la Universidad de Chicago, en que se halla representado el arte de las civilizaciones precristianas mediante piezas de singularísimo valor, adquiridas a menudo mediante expediciones arqueológicas financiadas por ese centro de estudios). Mas, por memorables que sean esas salas de las plantas inferiores en que se despliega la magia, a veces desconcertante, de la plástica asiática, lo que verdaderamente “agarra” al visitante son las colecciones de arte contemporáneo, que se distinguen en todos los casos por la excelencia de la selección de obras expuestas, y a menudo por la abundancia con que están representados determinados maestros. Claudio Monet —valga el ejemplo— ocupa una sala entera, en que se despliega la gracia y la finura exquisita de once de sus mejores lienzos. El gran impresionista se halla representado allí por obras de diversas épocas, desde sus comienzos muy influídos por Eduardo Manet (*Playa, Sainte-Adresse, 1867*) hasta el período de los nenúfares. En otros apartados del museo se encuentran aquí y allá más lienzos de Monet, en compañía de los óleos de sus compañeros de lucha, Pissarro, Degas, Renoir, Sisley, y de sus predecesores y sucesores inmediatos. Resultaría interminable esta crónica ya larga si me refiriera en detalle al espléndido conjunto de arte francés del siglo XIX que se ofrece a las miradas en el Instituto de Arte. Mencionaré tan sólo que allí se encuentran el famoso *Cuarto en Arlés*, de Van Gogh, la *Berceuse*, del mismo artista, varios Cézanne, inclusive una de las últimas versiones de *L'Estaque* y un cuadro de

Bañistas, y algunos lienzos de Gauguin, tales como la composición *Mahana no atua*, de nueve figuras, que es una de las piezas tahitianas más importantes del pintor simbolista.

En cuanto se refiere a la pintura contemporánea, se halla muy brillantemente ilustrada por las piezas de la colección Chester Dale que corresponden a artistas vivientes, o muertos recientemente. Mr. Chester Dale quiso donar el conjunto de su bellísima colección a la Galería Nacional de Washington, pero el reglamento de ésta dispone que sólo se expondrán allí las obras de artistas fallecidos, y esto por lo menos veinte años después de su muerte. Por lo tanto, la parte "viviente" de los tesoros artísticos de Chester Dale fué cedida al Instituto de Chicago. Allí se lucen en estimulante conjunto cuadros de Braque, Chirico, Derain, Dufresne, Dufy, Gromaire, Léger, Maria Laurencin, Lurçat, Matisse, Marcoussis, Modigliani, Oudot, Soutine, Quizet, Utrillo, Vlaminck y Picasso. De este último se exponen ocho obras, *La tragedia*, de 1903, *El Gourmet*, de 1901, *Dos muchachos*, de 1905, el *Acróbata con naturaleza muerta* y la *Familia de Saltimbanquis* del mismo año, un *Bodegón* de 1918, una *Cabeza clásica*, de 1922, y el *Retrato de la Señora de Picasso*, de 1923. Pero la pieza moderna capital del museo es probablemente el *Domingo en la Grande-Jatte* de Seurat, un lienzo cuyos valores permanentes y cuya amplitud monumental, unida al más exquisito refinamiento, empiezan a apreciarse como es debido. Seurat, en esa obra, se coloca muy cerca, "mutatis mutandis", de Piero della Francesca.

JULIO E. PAYRÓ

ITINERARIO DE POSTGUERRA

GENIO Y FIGURA DEL TRAFICANTE

París, 18 de agosto de 1946.

Yo tuve uno al alcance de la mano. Digo mal tuve, porque sigo teniéndole. Se aloja en mi hotel cuatro o cinco días al mes. Vive oficialmente en un pueblo del sur de Francia. Los negocios, los lícitos y los ilícitos, le obligan a venir a París con frecuencia. Es un hombre de no más de treinta años, con trazas de campesino —sus padres lo son—, desaliñado en el vestir, no muy dado al agua

en ninguno de sus usos, lleno de ciencia útil para todo lo que se compra o se vende, agitado, febril, angustiado por todos los beneficios posibles que pasan ignorados a su vera.

Hablamos un día, y supo mis orígenes sudamericanos. ¿Se le ocurrió en ese mismo instante que podía haber cosas allá, que vendidas aquí triplican el valor de la moneda? ¿O de verdad estaba madurando un proyecto de viaje a la Argentina, a Chile, al Brasil, en fin, a todo país donde hubiese mercancías de valor permanente, mercancías que resisten a todos los cambios de gobierno? Nunca lo sabré. Las dos posibilidades caben perfectamente en la conformación mental de un traficante que lo es de verdad.

Tuve que enumerarle las pieles que abundan en la Argentina: nutria, lobo de río, guanaco, zorro, vicuña. Darle después los nombres equivalentes o aproximados en la peletería francesa, y los precios. Mientras seguía mis palabras con los ojos extrañamente fijos y la boca entreabierta, se hurgaba los bolsillos. Cuando halló lo que buscaba, lápiz y papel, empezó a trazar cifras con rapidez alucinante:

—¿Mil pesos un abrigo de nutria? El peso a cincuenta francos... ¿Dice usted treinta?... Eso es al cambio oficial... Quiere decir que me costará cincuenta mil francos. Podré venderlo a sesenta, quizá a setenta mil... No es seguro... Las pieles están bajando. En dos o tres meses puede venir una sorpresa desagradable... No, no es negocio. Diez o veinte mil francos de beneficio, con mucho riesgo, no vale la pena... ¿No hay otra cosa en la Argentina?

Siento que sin querer se me está contagiando la fiebre de mi interlocutor. Echo mano a todos los recovecos de mi memoria, pero los resultados no son brillantes. De repente encuentro algo para vender: joyas. En Buenos Aires las hay magníficas.

—¿Son baratas?... ¿Qué puede costar una sortija de tantos gramos de oro, con tales o cuales piedras, talladas de esta o aquella manera...? ¿Abundan las esmeraldas?...

Yo digo algunos precios, recordando los que he visto en las joyerías de la calle Florida. El lápiz se pone a danzar otra vez: tres mil pesos, ciento cincuenta mil francos... ¿A cuánto se cotiza el dólar en la Argentina? Cuatro pesos veinte... En este momento se puede comprar aquí a 210... A ver... Si llevase dólares...

Yo renuncio a seguir las complicadas operaciones y empiezo a fingir que comprendo. La verdad es que no comprendo nada. El encanto está roto. Las ganancias me parecen demasiado pequeñas. A mi juicio no vale la pena agitarse tanto por tan poco. La especulación emborracha cuando produce mil por ciento.

A mi vez, trato de saber cuál es su especialidad. Qué artículos compra de preferencia. Una amiga mía quiere vender un mueble antiguo, réplica de uno magnífico del siglo dieciocho.

No es complicado mi traficante. Es, por el contrario, absurdamente sencillo y normal:

—¿Dónde está el mueble? ¿Se puede ver? ¿Es de nogal? ¿De qué tipo son las tallas? ¿Dice usted que con motivos de Jean Goujon?... Toma, yo no sabía que Jean Goujon hubiese hecho algo para muebles... ¿Cuánto pide?...

—Pero ¿también compra usted muebles?

—¿Por qué no? Compro lo que venga, pero sobre todo monedas extranjeras... Toda clase de monedas: dólares, francos suizos, libras, rupias. Compro hasta rublos de ocupación. Prefiero el oro al papel... A propósito de oro, ¿se puede adquirir libremente en Buenos Aires?... ¿Sí?... ¿A cómo el gramo?... ¿Alrededor de cinco pesos?... A cincuenta francos el peso, quizá se pudiese obtener a menos... Usted no conoce a nadie... ¿No?... Es una lástima, podría ganar una comisión interesante. ¿Por qué no?... Es correcto... ¿Usted cree que no?...

Mi indiferencia ante una suma a ganar pone una cuña molesta en la solidez de sus principios. El lápiz se le inmoviliza entre los dedos. Los ojos han perdido su fijeza. La tensión de hace un instante cambia de rumbo. Se transforma en defensa. En su mundo de números, de conversión de monedas, ha entrado de pronto un elemento hostil. Para recuperar la seguridad de que no hay verdad más valedera que la suya, pone de un manotón todas las cartas boca arriba.

—Yo soy exportador de joyas. Mire usted estas facturas. Acabo de vender cien broches a una firma inglesa. Cien miniaturas pintadas sobre marfil, engastadas en oro. Me cuestan a mí, a tanto cada una... El impuesto fiscal a la producción es de tanto por pieza... Vienen luego otros gastos. Total, gano una insignificancia. Y para esto he tenido que perder días y días para obtener los permisos de exportación. Los negocios que usted llama "lícitos" no dan para comer. Si me contentase con ellos pasaría treinta años para juntar unos pocos francos que se disolverían en la primera inflación. Sin contar con que los

grandes, los peces mayores de la exportación, tienen acaparados todos los mercados. Los que empezamos ahora, llegamos tarde al reparto. Mientras nosotros estábamos prisioneros o deportados en Alemania, los listos, los que saben sacar partido de todas las circunstancias, se llenaban de oro. Por eso hay que ir de prisa para ganar el tiempo perdido. Y muy de prisa... Pronto habrá de todo en Francia y cuando en un país hay de todo, no se pueden obtener grandes ganancias. La normalidad impone beneficios normales.

Su verdad era inobjetable. La mía me la guardé. No iba a ofenderle explicándole que su razonamiento, llevado hasta sus últimas consecuencias, hacía de él un traidor. Además, sé de sobra lo que me hubiese contestado. Sus compras y ventas de monedas, su ansiedad frente a las posibilidades de una estabilización del franco no son más criminales que el juego diario de la bolsa. Y la razón estaría de su parte.

No es ningún monstruo mi traficante. Además, ni siquiera es nuevo. Lo que sí es nuevo, es el fenómeno de masa. El que haya ganado vastas capas de la población, esa fiebre de ganar, mucho y pronto. Lo curioso es que los más contaminados sean los elementos de la pequeña y de la gran burguesía. Los que en todos los tratados de moral pasan por ser los fieles depositarios de las virtudes tradicionales. Quizá lo explique el hecho de ser ellos los que perciben y distribuyen las mercancías, encarecidas por la guerra y raras todavía en la postguerra.

La anormalidad, como decía mi traficante, es de seguro la gran culpable. Vender el kilo de azúcar a 300 francos es un delito. Quizá. Pero sería muy difícil explicárselo a la mujer que lo ofrece a ese precio. Ella no lo ha inventado. Ni el azúcar apareció de pronto vendiéndose a tan alto precio. Es verdad que la misma mujer, antes de la guerra, se conformaba con un beneficio "lícito", es decir, diez o quince por ciento y ahora obtiene treinta o cuarenta. El mercado negro tiene su leyes. No antojadizas, como algunos creen. Son las mismas del mercado legal. Obedecen a las fluctuaciones de la oferta y la demanda. ¿Aumenta la vigilancia en la distribución de mercancías para evitar la fuga de grandes contingentes hacia el mercado negro? Aumentan los precios de la venta clandestina. ¿Disminuye el número de soldados americanos en París, y con ellos la cantidad de cigarrillos rubios? El paquete de Camel llega a costar 150 francos.

Todo esto no explica todavía por qué los comerciantes han dejado de ser honrados, por qué los industriales abastecen el mercado clandestino, por qué en el país del mundo más respetuoso de la propiedad privada, han aumentado tanto

los robos. En fin, no explica la crisis de moralidad de que tanto se avergüenza Francia en estos momentos.

¿A qué se debe esta crisis? Es una secuela de la ocupación, dicen algunos. Los alemanes fomentaron metódicamente la corrupción, la alentaron, la introdujeron en todos los resortes administrativos. Instigaron el mercado negro. Puede ser que esto explique en parte el fenómeno de amoralidad. La guerra en sí es ya una gran desmoralizadora. La selección al revés que ejerce, destruye a los mejores. Tuerce destinos, desorienta vocaciones, socava los cuadros tradicionales hipotecando así por muchos años el porvenir de los países que toca.

Todas las guerras lo han hecho. Esta última más que las otras por su magnitud, y porque en realidad, aun no ha terminado. Sigue en el aire como una amenaza monstruosa. Los que han vuelto de filas no han recuperado todavía la mentalidad de civiles. Tienen el ánimo de los que gozan de un relevo, de un permiso más o menos largo, pero permiso al fin. Los carteles de movilización pueden aparecer mañana o pasado. De qué serviría ponerse a juntar paciente-mente un franco con otro franco. Hay que vivir de prisa. La guerra acorta plazos. Plazos de alegría, de bienestar, de normalidad.

La gran catástrofe que ha destruído tantas cosas no ha amenguado el prestigio del dinero. Si el franco vale menos, el dólar vale más, el oro más que el dólar. Mañana le tocará el turno al dólar, pero siempre habrá alguna moneda que valga. Siempre será el dinero. La guerra le ha dado más brillo que el que tenía.

Los adolescentes que roban a mano armada quieren tener dinero de prisa. Los traficantes que compran, venden, convierten, invierten y acaban fundiéndolo todo en lingotes de oro, coronamiento supremo de todas las operaciones, aseguran su dinero.

Antes, la vida humana era larga. Se podía trabajar treinta años y contar con otros treinta más. Podía, claro está, sobrevenir una guerra, pero su inminencia no estaba dentro de la existencia cotidiana. Hoy ha nacido la bomba atómica. ¿Qué vendrá mañana?

La crisis de moralidad corre pareja con la crisis de valores. Durará mientras dure la duda, la incertidumbre. Francia la acusa más que otros países porque es una tierra de estabilidad, pero saldrá a flote antes que los demás porque tiene una vitalidad desconcertante. Los adolescentes ladrones volverán al liceo

o al taller. El viejecito que vende sus bonos de alcohol de quemar en el mercado negro no frecuentará más la calle Lepic cuando cese el racionamiento de alcohol y, sobre todo, cuando su pequeña renta le alcance para comer. La normalidad es la que acabará con la crisis de moralidad. Bien lo ha dicho mi traficante.

MIKA ETCHEBEHERE

Música

LOS CONCIERTOS DE LA ASOCIACIÓN FILARMÓNICA DE BUENOS AIRES

Este año, como los anteriores, la "Asociación Filarmónica de Buenos Aires" ha ofrecido a nuestro público ocho conciertos orquestales de extraordinario interés. Su director, Juan José Castro, posee el don de apoderarse del pensamiento de un compositor, de disolverse en él, de amalgamarse con él, y comunicarlo en seguida, con fervor siempre nuevo, a los instrumentistas que actúan bajo sus órdenes.

¿Sospecha el público las dificultades que implica este trabajo de identificación? Toda interpretación fiel y viviente lo exige. Hay que encontrar de nuevo o adivinar las fuentes creadoras de una obra para alcanzar el estado de espíritu del compositor en el momento en que concibió su música: transfusión de almas, hasta el punto que una de ellas se olvida, se pierde, que una personalidad se funde en la otra, desaparece... Despóticamente, el genio del autor debe acaparar al ejecutante como antaño la Pitía era presa del dios que la inspiraba. Paul Valéry evoca este prodigio en versos admirables:

*...Quels maux je souffre!
Toute ma nature est un gouffre,
Hélas! entr'ouverte aux esprits:
J'ai perdu mon propre mystère...*

Así como a la sacerdotisa de Apolo, una "inteligencia adúltera" debe sojuzgar al intérprete.

Pero es obligatorio un severo examen crítico antes de llegar a ese paroxismo, último grado de la especie de delirio en el cual se produce como una transfiguración. Juan José Castro no ignora que al músico no le basta entregarse sin reflexión a su instinto, como bajo la influencia de una suerte de inspiración demoníaca. (Tampoco la sacerdotisa lanzaba sus oráculos sin preparación.) Con inteligencia lúcida ordena los posibles transtornos de su móvil sensibilidad, y su sensibilidad lo previene contra la sequedad pedante que traería consigo el dominio exclusivo de un espíritu demasiado prudente y reflexivo.

Y, sin embargo, la música es tan extraordinariamente maleable, tan rica de significados de toda clase, que el intérprete menos intuitivo debe renunciar humildemente a conocer del todo sus innumerables secretos. Debe contentarse con verdades parciales, a menos de aceptar ciegamente esa verdad única y quimérica que se llama tradición, buena, tan sólo, para los espíritus simples.

En Juan José Castro adivinamos esa modestia innata de los artistas conscientes de su responsabilidad. En su siempre tranquilo, exigente y paciente trabajo, mezcla el espíritu de fantasía con la afición al orden y a la exactitud, no cejando hasta que logra obtener de los artistas que dirige todo el esfuerzo musical de que son capaces. Bajo su atenta dirección, la falange instrumental, seleccionada cuidadosamente, hace incesantes progresos. Nunca señalaríamos bastante hasta qué punto inspira simpatía y confianza a sus subordinados. Subyugados por su maestría, agradecidos por su amenidad, éstos le obedecen con disciplina ejemplar y constante fervor.

Todos ellos merecen la gratitud de los que aman verdaderamente la música, es decir, de los que otorgan a este arte, en su vida íntima, un valor netamente determinado. Pienso en esa categoría de auditores, —poco numerosos, dicho sea de paso— para los cuales asistir a un concierto no corresponde a un placer equivalente a jugar una partida de bridge o ver una película, sino a un deleite incomparable que conmueve las fibras más secretas de su sensibilidad y que nada reemplaza.

El gran acontecimiento fué la audición de *La Consagración de la Primavera*, de Strawinsky. Pocas veces escuchamos esta admirable pero difícil obra maestra, que tanto temen los directores de orquesta. Aunque estrenada en 1913, hoy día subsiste como una de las más sólidas murallas de la música de vanguardia, tan sólida que muchos falsos valores la aprovechan para escudar en ella sus indigentes medios de invención, mientras deletrean, balbuceando, un lenguaje sinfónico

espontáneo y altivo en el cual se desesperan de no encontrar ningún procedimiento de fácil uso.

Cuanto más se ejecuta, más vasta, más universal resulta la significación de *La Consagración de la Primavera*. ¿Acaso se ha visto surgir alguna vez, en la historia de la música, una obra más extraña? Aparición verdaderamente fenomenal, en el sentido etimológico del término, que ha revelado una manera de sentir y de expresarse desconocida hasta entonces.

A Strawinsky debemos ciertas impresiones que nadie, antes que él, había pensado en traducir. Mérito superior a todos, signo de elección, marca del genio: esto importa proclamar a las inteligencias musicalmente perezosas, asustadas ante la idea de que el compositor ruso haya querido "mistificarlos". La movilidad de este arte desconcierta a los melómanos que no saben escuchar con rapidez suficiente y esperan en vano que los temas se repitan o desarrollen. Pude ver a algunos, cuando se ejecutó la obra en el Teatro Smart, salirse indignados. Estas buenas personas, cuando suben en un avión, añoran sin duda la época de las diligencias. Para ellos la música moderna es sólo la podredumbre de un pasado glorioso. ¿Comprenderán que deben dejarse arrastrar por la sinfonía de *La Consagración* como por una inmensa ola de fondo, aunque corran el riesgo de perder pie? Entonces una especie de vértigo se apodera de nosotros, nos sentimos arrebatados por un remolino de ritmos y disonancias extrañas que, físicamente, nos sacuden de manera brutal.

La música europea, después de Juan Sebastián Bach, consiste ante todo en el arte del desarrollo. Cada idea musical, cada fórmula rítmica son solidarias entre sí, se completan prolongándose, y esta sucesión establece analogías y contrastes, manifestando, así, las razones que las convoca y vincula.

Nada semejante ocurre en *La Consagración de la Primavera*. Este arte encuentra su justificación en la música de Asia y de África. Los sonidos aparecen liberados de los sistemas de modos y tonalidades que rigen nuestro arte occidental. Sucede que ciertas notas repetidas con insistencia poseen un poder aislado completamente independiente. No son tónicas ni dominantes, ni notas sensibles, así como en el lenguaje chino no hay signos que distingan los verbos, los nombres y los adjetivos; la acción de esas notas es enteramente individual; sirven de polo de atracción a las agregaciones sonoras, que se agrupan a su alrededor y no tienen otro objeto que reforzar su poder expresivo, sin ninguna preocupación de leyes preconcebidas. Por eso, como están fortuitamente reunidos, esos acordes no

pueden analizarse de acuerdo con los principios enseñados en los tratados. Los ritmos, como en las tribus negras del Senegal, no son binarios ni ternarios. Es inútil tratar de dividirlos en agrupamientos de tiempos fuertes que alternan con tiempos débiles. Imposible reducirlos a fragmentos iguales, y los bruscos silencios que los interrumpen no sirven de momentos de reposo sino que, por el contrario, refuerzan su dinamismo; se alargan, se achican, chocan entre sí, se superponen, punteados por acentos enérgicos, implacables. Tienen un poder intrínseco, desarrollándose con sus elementos propios, y ejercen su soberanía sobre todos los demás elementos del discurso musical.

En cuanto a los temas melódicos, de sesgo tan pronto eslavo, tan pronto mongólico, voluntariamente impersonales, casi podría decirse que tienen una importancia secundaria. Sería posible cambiarlos sin que la obra perdiera su carácter formidable. Su papel consiste, sobre todo, en preparar encantamientos rítmicos de una potencia inaudita.

Cuando las primeras representaciones de *La Consagración de la Primavera* que se llevaron a cabo en París, en el Teatro de los Campos Elíseos, bajo forma de *ballet*, por la compañía de Diaghilew, Strawinsky había dado a su obra el subtítulo de *Cuadro de la Rusia Pagana*. La coreografía debía evocar “la sublime excitación de la naturaleza que se renueva, la turbación vaga y profunda de la pubertad universal...” Véase a la vieja de trescientos años que estrechaba un haz de leña contra su pecho, divirtiéndose en posar los pies sobre cada nota de su tema chocarrero; véase a los Augures primaverales que, el cuerpo inmóvil, marcaban con el paso, golpeando fuertemente en el suelo, “el latir del pulso de la primavera”; véase el cortejo vacilante y sincopado del “Sabio”, que avanzaba y retrocedía como una ola sobre la arena; el baile del rapto, el baile de las ciudades rivales, las rondas de adolescentes, cuyas finas piernas cortaban el ritmo como tijeras, flexionando las rodillas como las bailarinas balinesias; la adoración de la tierra, la evocación de los antepasados, la danza sagrada de la Elegida, con ademanes convulsos, con miradas de espanto y que, engullida por este ciclón musical, caía muerta, aplastada por las fuerzas de las tinieblas que había arrancado de la tierra.

Al cabo de una veintena de años o, más exactamente, después que ha dejado de ser un compositor ruso para convertirse en un compositor europeo, a Strawinsky le repugna todo este aspecto simbólico y anecdótico. Declara que su

partitura es “música pura” y que su poder expresivo se limita tan sólo a las fuerzas que surgen de las leyes mismas a las cuales su arte se somete.

Habría mucho que decir sobre ello. La verdad es que los fenómenos musicales, extremadamente complejos, continúan siempre ligados a las actividades más diversas y eluden las explicaciones basadas en fórmulas hechas. ¿Está siempre seguro un compositor de comprender el aspecto mágico de su música? Las producciones del hombre de genio, por sus aspectos puramente instintivos, ¿acaso no resultan a veces más claras para el hombre común que para aquellos mismos que las realizaron? Wagner escribía a Roeckel el 23 de agosto de 1856:

“Un artista debe esperar que las cosas que ha sentido instintivamente sean a veces mejor comprendidas por otros que por sí mismo, dado que en presencia de su obra, si ésta es una auténtica obra maestra, se siente frente a un enigma con respecto al cual, como frente a cualquier enigma, él puede también hacerse ilusiones.”

Volvamos a la *Consagración*. Es evidente que no ha sido hecha para bailarse y que las intenciones del coreógrafo significarán muy poco comparados con este formidable huracán sonoro.

La tiranía de los ritmos de Strawinsky curvará siempre, bajo su puño de hierro, las más inteligentes coreografías. Este ritmo no electriza a los bailarines: los electrocuta. ¿Cómo realizar escénicamente los más salvajes combates de las potencias elementales? En el concierto, el misticismo casi panteísta de la obra florece libremente. La naturaleza se nos aparece en su terrible ceguera. Por doquier abismos insondables, estremecimientos de espanto entre un caos de visiones apocalípticas. El hombre frente al universo se ve compartido por sentimientos de estupor, veneración, miedo; lo devora la esperanza, lo acosa la desesperación. En todo instante piensa en la unión indisoluble de la vida y de la muerte.

El pomposo decorado social en que vivimos permanece continuamente ausente y esta música hace surgir en nuestra alma una especie de furor que nace de la repugnancia de nuestra condición humana. ¿Acaso los hombres no somos miserables y perecederos y, ante el esplendor de la naturaleza, no mostramos siempre nuestra constante indignidad? ¿Es ésta, quizá, una impresión personal? Me parece que la *Consagración* quiere convencernos de que nuestra única tarea noble consiste en un penoso y violento esfuerzo para liberarnos de una civilización hipócrita, hasta que reemplacemos la realidad de los prejuicios que nos yugulan por nuestra propia concepción del mundo.

También pudimos oír de Strawinsky la *suite* de *Petruschka*, obra maestra no superada como *ballet* y que, por su carácter popular, fué en 1911 el primer *ballet* auténticamente y típicamente ruso representado por la compañía de Diaghilew. Pero, contrariamente a lo que sucede con la *Consagración*, esta música truculenta, con sus efectos pintorescos, sus intenciones descriptivas, incomparable como música de baile, pierde mucho privada de su realización escénica.

En vez de los tres fragmentos que componen la *suite*, adaptada por el autor al concierto, sería mucho más interesante escuchar el *ballet* entero. Podríamos imaginar entonces, más fácilmente, las pantomimas apasionadas y burlescas de los títeres tan humanos que son sus protagonistas: Petruschka, ese pierrot ruso colérico, sentimental y voluble, el Moro suntuoso, insensible, cruel, y la muñeca mecánica cuyo corazón se disputan ambos peles. Siempre faltaría la danza rabiosa de los títeres, gesticulando a su pesar, obligados a obedecer al mago, no obstante el odio que sienten por él. Y el tema ácido, agresivo y medroso de *Petruschka* no puede prescindir de gestos; sirve tan sólo de soporte a la desesperada pantomima, cuando el héroe, prisionero en su caja, se agita y gesticula para mostrarnos, con trágica chocarrería, su angustia inmensa de enamorado desgraciado. Para evocar el regocijo de la multitud en la feria, en vez de músicos, prudentemente resguardados tras sus pupitres, quisiéramos ver al dueño del oso, a los tíos vivos, a los columpios y a la hormigueante baraúnda de los cocheros barbados, de las nodrizas adornadas con oleajes de moños, de los soldados y de los burgueses borrachos. A cada compás, la elasticidad de la música reclama imperiosamente los brincos de los bailarines.

De Mussorgsky, ese gran antepasado de Strawinsky, la Asociación Filarmónica nos hizo escuchar el interludio de *Kovántchina* y los *Cuadros de una Exposición*, orquestados con tan extraordinario relieve por Ravel. Aquí podemos decir que el adaptador ha hecho obra de creador, a tal punto el músico francés tenía el poder de pensar orquestalmente. Nunca nos roza la idea de que nos encontramos en presencia de un trabajo de segunda mano. El colorido instrumental elegido para traducir las menores inflexiones de la *suite* pianística se halla tan perfectamente adaptado a su función, que se impone al oído de manera definitiva. Una vez escuchada esta partitura bajo su forma sonora, es imposible concebirla de otra manera. Con la misma naturalidad con que el pimpollo se abre en flor, cada nota del compositor ruso se transforma maravillosamente. ¿Y cómo suponer, escuchando *La Alborada del Gracioso*, que esta obra haya sido

escrita primitivamente para piano? Ravel, instrumentando un fragmento pianístico de Ravel, logra transformar un aguafuerte en una pintura al óleo. Y, caso único, los dos aspectos de la obra no se perjudican en modo alguno. Igual cosa sucede con el *Tombeau de Couperin*, en el que Juan José Castro supo encontrar las sonoridades sedosas y resbaladizas requeridas por este falso *pastiche* en el cual el más sabroso arcaísmo se asocia al modernismo más audaz. Pero aún más que en *La Alborada del Gracioso* y *Le Tombeau de Couperin*, la interpretación de *La Valse* fué un logro perfecto. Aquí la orquesta es un verdadero teatro; cada uno de los instrumentos se convierte en actor. Con habilidad suma, Juan José Castro nos dió la síntesis de las visiones que flotan en torno de la romántica danza vienesa. ¡Ah, el vértigo de ese ritmo de tres tiempos, tan felino, tan flexible, responsable de tantas aventuras amorosas y cuyo poder embriagador ha sobrevivido a todas las modas y a todos los esnobismos! Admirable vals en el que no hay, propiamente hablando, un tema de vals, pero en donde las astutas alusiones y las inflexiones características sugieren los más bellos temas de Joseph Lanner y de Johann Strauss.

La música francesa estuvo también dignamente representada por la fulgurante *Ouverture de Benvenuto Cellini*, de Berlioz, por el *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* y los tres *Nocturnes* de Debussy, matizados con fluidez y delicadeza exquisitas. ¡Cómo quisiera oír *Pelleas et Mélisande* dirigido por Juan José Castro! Este otoño, ¿no me confió Manuel de Falla, a quien fuí a visitar en Alta Gracia, que nunca había escuchado una mejor interpretación de *Iberia* de Debussy que la de Juan José Castro?

No sorprende que los tres fragmentos de la *Vida Breve* y del *Sombrero de Tres Picos*, del genial compositor español, hayan obtenido en la Filarmónica el recibimiento triunfal a que tales obras maestras están acostumbradas. ¡Cómo alcanza exactamente esta música el objeto que el autor se ha propuesto! ¡Qué arte útil desde el punto de vista social! Porque este arte, el menos egoísta que existe, se dirige directamente al público, pero sin hacerle concesiones. Habiendo sido concebida para expresar el ideal de los auditores, la música de Manuel de Falla, como ha madurado mucho tiempo en el autor y se ha formado lentamente en el fondo de sí mismo como un ser vivo, expresa igualmente, con total sinceridad, su propio ideal.

Una concepción análoga encontramos en *La Zapatera Prodigiosa* de Juan José Castro, de la cual escuchamos algunos fragmentos en primera audición;

el director de orquesta ha obtenido de esa manera un éxito enorme como compositor, un éxito deslumbrante y unánime que rara vez obtienen sus más ilustres colegas.

Quien lo ha visto aclamado por una sala entera, desbordante de júbilo, conservará de ello un recuerdo imborrable. *La Zapatera Prodigiosa* me parece un triunfo excepcional. Su música no ha sido concebida para algunos iniciados, sometidos a una consigna; como la música del *Sombrero de Tres Picos*, la de Juan José Castro reclama la multitud, se dirige a la multitud.

La obra, escrita en 1942, ha sido construída sobre una "farsa violenta" de García Lorca. El músico argentino admira inmensamente al célebre poeta español, asesinado en la guerra civil española; de ahí proviene, sin duda, esa emoción tan singular de que está impregnada la partitura.

A un país joven no debe inspirarle miedo el desarrollar su genio original adoptando ideas que tome de otros países para modelarlas inmediatamente a su antojo. En esta obra, Juan José Castro, guiado por su tema, ha acudido con singular felicidad al tesoro folklórico español. O, mejor dicho, ha extraído la sustancia profunda de esta música popular con gran sobriedad de medios técnicos, sin apegarse nunca a su aspecto exterior, y, por momentos, con la más fina ironía. Con mucha sutileza en la búsqueda de timbres, la orquesta suena admirablemente, clara como la de Mozart, a la cual es comparable en número. Los cantantes uruguayos, María Luisa Fabini de West y Jorge Alcorta, interpretaron con vivacidad esta obra que me ha parecido extremadamente escénica y que bien pronto, espero, será representada en un teatro.

También hemos aplaudido algunos breves episodios del *ballet Estancia*, de Alberto Ginastera, en primera audición. Música sólidamente escrita, arrebatadora, de hermoso ritmo, que una vez más nos ha permitido comprobar las cualidades inventivas de este joven compositor. Crear, para él, es cumplir evidentemente una función fisiológica. No obstante, si bien es cierto que siempre asigno gran interés a la audición de una nueva partitura de Ginastera, a menudo me hago la misma pregunta: ¿a dónde va? Parece avanzar por una ruta que le obliga a hacer bruscos virajes, la misma, terriblemente peligrosa, que sigue Strawinsky. Pero las obras del músico ruso, a pesar de su diferente lenguaje, nos permiten descubrir el camino que nos lleva de una a otra y seguir el esfuerzo que encuentra su término en cada una de ellas, mientras que Ginastera me da muy a menudo la impresión de tomar partidos cuya necesidad interior no distingo siempre. ¿Me

equivoco, quizá? Desearía que el autor de *Estancia* concibiera una gran obra que, al resumir sus tendencias, me probara que mi juicio es erróneo.

Me quedan por señalar tres obras cuyas primeras audiciones nos ofrecieron esta serie de conciertos: *El oficial Kij*, de Prokófiev, es una *suite* sinfónica maliciosa y simple a la vez, extraída de una partitura escrita para un film en donde se narran las aventuras humorísticas de un oficial que sólo ha existido en la imaginación del Zar Nicolás I. Los elementos de la música son mucho menos personales que su puesta en obra, la cual, a veces, resulta perfectamente cómica, sobre todo a causa de una orquestación en extremo ingeniosa.

La *Ouverture* de Kabalevsky, inspirada en la novela de Romain Rolland, *Colas Brugnon*, se hace notar especialmente por la franqueza de sus temas, que se afirman sin vanas complicaciones. Hay en ella algo honesto, directo y espontáneo, singularmente simpático. Es lamentable que la escritura musical sea, aunque vigorosa, bastante trivial.

Las Metamorfosis Sinfónicas de Hindemith, sobre temas de Weber, comprueban un oficio prodigioso. ¡Qué facilidad en los más complicados contrapuntos, de una lógica impecable! Una voluntad poderosa y lúcida nos arrastra en un torbellino de música pura, es decir de una música que pretende extraer de sus elementos propios un "mundo perfecto en sí", lo que no le impide el ser extraordinariamente vivaz. El compositor alemán ha sufrido profundamente la influencia de Strawinsky, no el de *La Consagración de la Primavera*, sino el de sus últimas obras; la influencia del Strawinsky que hace esta profesión de fe:

"Considero la música, por su esencia, impotente para *expresar* sea lo que fuere: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca la propiedad inmanente de la música. La razón de ser de ésta no se halla nunca condicionada por aquélla. Si como sucede casi siempre, la música parece expresar algo, esto no es más que una ilusión y no una realidad. Es sencillamente un elemento adicional que, por una convención tácita e inveterada, nosotros le hemos prestado, impuesto, como una etiqueta, un protocolo; en suma, un traje que, por costumbre o inconscientemente, hemos llegado a confundir con su esencia."

Hindemith es un geómetra de la música; le repugnan las ambigüedades que pueden favorecer el ensueño y se niega a considerar la realidad como un simple tejido de apariencias bajo las cuales podemos imaginar, presentir, evocar toda

clase de misterios confusos; mas no por ello su música puede impedir que se acalle por completo el inconsciente de aquellos que la escuchan.

La curiosidad del público pudo satisfacerse escuchando ciertas obras que pocas veces se ejecutan (aunque no se tratara de primeras audiciones). Y mencionemos, por de pronto, un adorable *Concierto* en si bemol mayor (K, 595) de Mozart, ignorado hasta entonces en Buenos Aires. María Regules supo destacar admirablemente los tiernos juegos de Mozart, hechos de alegría casi infantil y de gracia sonriente. ¡Cuánta emoción hay en él que no se disuelve en vanas efusiones; música —uno lo siente— escrita en vista de su efecto sobre el público (Mozart no lo ocultaba), pero que no condesciende jamás y que sólo dice lo que quiere decir.

Deberíamos hacer algo más que mencionar los *Ricercari*, del veneciano Andra Gabrieli, ese contemporáneo del Veronés, un *Concierto* de Vivaldi, una *Suite* de Purcell y, sobre todo, una *Sinfonía* embelesadora de Juan Christian Bach (hijo de Juan Sebastián) cuya *Cantata 161*, “Ven, dulce hora de la muerte”, fué interpretada por los cantantes Janet Fraser y Carlos Rodríguez.

Entre las obras modernas señalemos una *Obertura* del compositor argentino Celestino Piaggio (discípulo de Vincent d'Indy), muerto demasiado pronto para haber tenido tiempo de dar su verdadera medida. Composición escrita con el mayor cuidado, no elude, sin embargo, cierta pesadez, y su lirismo, de un romanticismo un poco ingenuo, no carece de fuerza.

¿Qué decir de la *Sinfonía in 4 tempi, como le 4 stagioni*, de Malipiero? La escritura es de una sabia simplicidad, con una polifonía aérea que sostiene, en ciertos momentos, efluvios melódicos de gran poesía. En muchas obras, el mejor de los compositores italianos actuales nos ha probado una riqueza de imaginación poco frecuente; sin embargo, siempre me ha hecho un poco el efecto de un personaje de Pirandello, porque es, en sí mismo, no un autor, sino “seis autores en busca de un estilo”.

La *Ópera de dos centavos*, de Kurt Weil, perdió muchos de sus atractivos reducida a *Suite sinfónica* y amputada de sus elementos vocales. Pero produce una alegría enternecedora escuchar esos aires crapulosos de jazz, tan indecentemente melancólicos, que sirvieron de fondo sonoro a un mundo efímero: 1920-1930, aproximadamente. *La Ópera de dos centavos*, sin ser precisamente cómica, es ferozmente caricatural: está más lejos de las risas que de las lágrimas. Como en Darius Milhaud, en Schönberg, o en Ernest Bloch, en Kurt Weil encontramos

ese carácter violentamente expresivo y patético tan característico de la música judía y que nos la hace tan emocionante.

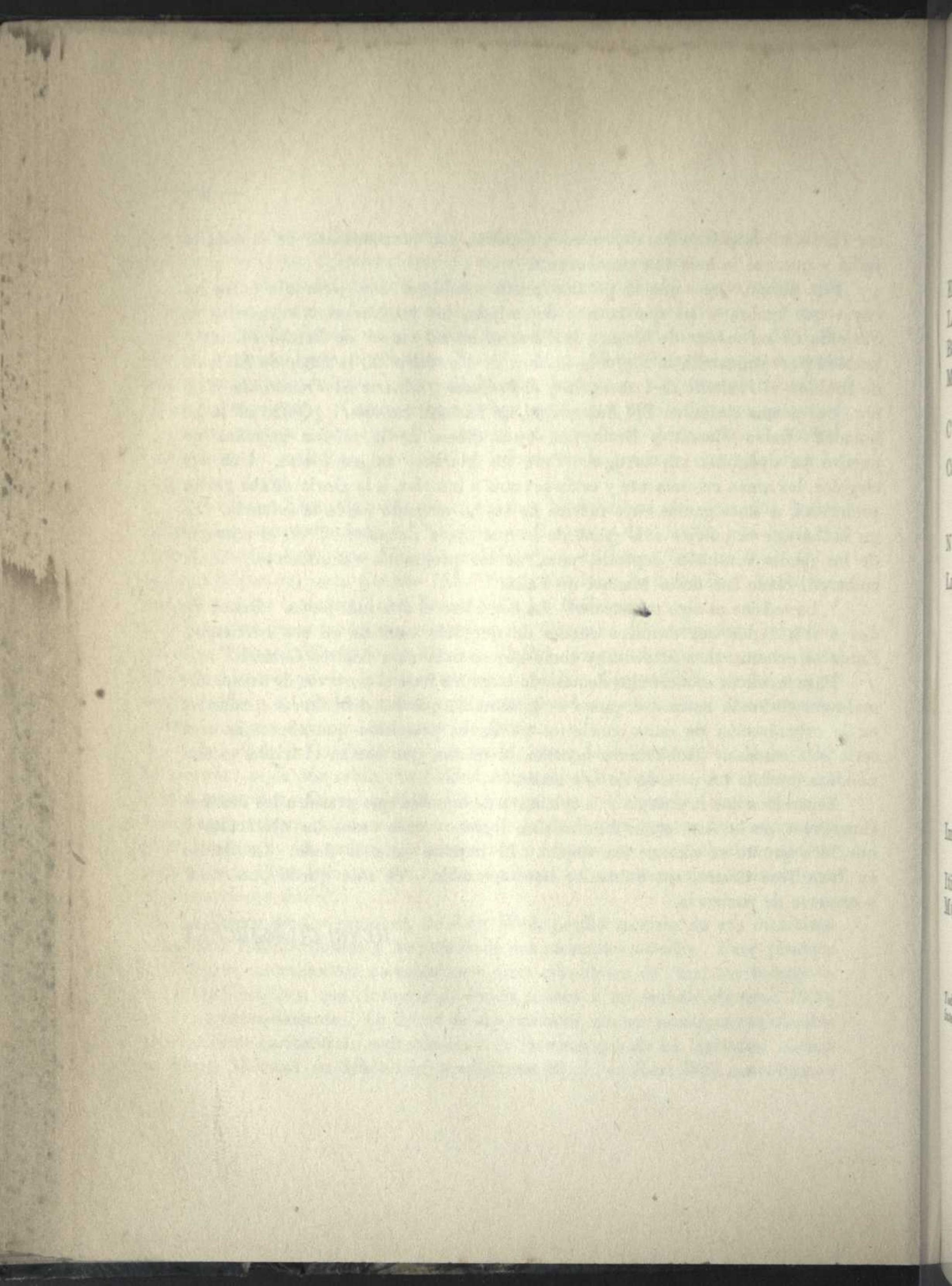
Por último, para que el público pueda establecer una jerarquía entre las obras que ignora y las que conoce demasiado, los programas comprendían la *Sinfonía en sol menor* de Mozart, la *Pastoral en sol mayor* de Beethoven, interpretada por Amicarelli, la *Sinfonía italiana* de Mendelssohn, la *Segunda Sinfonía* de Brahms, el *Preludio* de Lohengrin y el *Preludio y Muerte de Tristán*, de Wagner, y el poema sinfónico *Till Eulespiegel*, de Richard Strauss. ¿Quién no lo ha notado? Salvo Mozart y Beethoven, estos dioses de la música germana no pueden ya disimular sus arrugas. Pero los hombres exigen ídolos. Una vez elegidos, los aman celosamente y están prontos a inmolar, a la gloria de sus genios preferidos, a otros genios cuya música no los ha acunado desde la infancia. Es un hecho que el público sólo gusta de lo que oye a menudo. Todo el porvenir de las modas musicales depende, pues, de los programas radiofónicos. Y sin embargo, como me decía Manuel de Falla:

“¡La música es algo misterioso! La considero el arte más joven. Dentro de dos o tres siglos nos daremos cuenta de que sólo estamos en sus comienzos. Entonces exhumarán a Strawinsky como hoy se exhuma a Andrea Gabrieli.”

Para terminar esta crónica demasiado larga me haré el portavoz de numerosos auditores diciendo hasta qué punto es lamentable que las dificultades suscitadas en la organización de estos conciertos no hayan permitido que abarcaran una serie más extensa. Hubiéramos querido, al menos, que fueran el triple, escalonándose durante un período de seis meses.

Esperemos que la energía y la iniciativa de aquellos que presiden los destinos financieros de la Asociación Filarmónica logren vencer todos los obstáculos y que bien pronto se alcance ese objeto. El impulso ha sido dado. Confiemos en Juan José Castro, ese animador irremplazable. Ya sólo queda perseverar y armarse de paciencia.

HENRI GIL-MARCHEX



ESTE CIENTO CUARENTA Y TRES NÚMERO DE
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA
DOS DE SEPTIEMBRE DE MIL NOVE-
CIENTOS CUARENTA Y SEIS EN
LA IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REP. ARGENTINA