SUR

NÚMERO 234 MAYO - JUNIO DE 1955

IMPRESIÓN DE CLAUDEL

JUZGAR al gran poeta francés que acaba de morir ha de ser tarea bastante ardua para quien no la emprende con ánimo independiente de las preocupaciones hoy predominantes en la crítica y en el gusto literario de Francia. Porque la figura recientemente desaparecida poco o nada tiene que ver, en último término, con tales preocupaciones. Claudel constituyó, casi desde el principio de su larga y batalladora carrera artística, un hecho realmente excepcional, entendida esta palabra en su acepción más precisa. Cuando no un escándalo o una extravagancia, aquel lírico de la visión profética y de la expresión multitudinaria representó, a los ojos de la mayoría de sus compatriotas, una enérgica divergencia, una abierta discrepancia, una contradicción substantiva con respecto a la línea considerada como tradicional por excelencia. Claudel resultaba poco menos que ininteligible para quienes se atenían a los caracteres distintivos de la poesía francesa por antonomasia. Y hasta sonaba a bárbaro. ¿Qué significaba aquel interminable fraseo sálmico en el país donde las formas métrico-estróficas habían tendido generalmente a la concisión? ¿Qué quería decir aquel hirsuto lenguaje donde las palabras y los modos sintácticos de índole y propiedad inobjetables convivían con los vocablos, con los esquemas constructivos y con los giros más exóticos? ¿Qué se proponía, a dónde apuntaba aquel modo tan extraño de componer, aquella forma tan rara de adjetivar, aquella manera tan curiosa de introducir lo más prosaico del habla conversacional y lo menos poético del *sermo vulgaris*, y hasta del

sermo plebeius, en piezas poemáticas cuyo excelso asunto parecía exigir la utilización de elementos de expresión siempre elevados, siempre dignos, siempre decorosos? ¿No era todo aquello, en su mescolanza unas veces majestuosa y otras veces evidentemente profusa, la negación terminante de los valores normativos que la poesía de Francia proponía al reconocimiento y a la sumisión general? Sí. No cabía duda. El poeta católico así inspirado y así manifestado se presentaba como un virtual contradictor de las virtudes estilísticas y conceptuales comunes al genio literario francés, o por lo menos como alguien colocado al margen de lo que dicho genio había llegado a constituir después de siglos y siglos de elaboración paulatina y de solemne fijación final. Lo cual no quería decir, ni muchísimo menos, que el tal poeta no fuera francés hasta la raíz de su alma y de su corazón.

Quienes se sientan confundidos por esta aparente paradoja harán bien en tener presente que la línea tradicional resistida por Claudel se inició y tomó cuerpo no tanto en el espíritu que informó la primitiva poesía francesa (la de las epopeyas, la de las fábulas, la de las aurorales canciones) cuanto en los ideales abrazados por la lírica de Francia durante el período clasicista; y que lo que el mensaje claudeliano desmintió y desmiente con mayor vigor, decisión y constancia fué y es la actitud filosófica adoptada por el pensamiento literario francés no en los remotos momentos de sus primeras manifestaciones escritas sino a partir de la profunda revolución cartesiana. Por fidelidad a la vieja tradición de su país, el poeta que acaba de desaparecer se opuso tenazmente a una tradición que él juzgaba nueva y heterodoxa. Lo peor de todo era (y sigue siendo) que el complejo de ideas y gustos impugnado por él reflejaba, a juicio de los más, la estricta y cabal peculiaridad francesa. En el consenso universal, lo propio de esa peculiaridad se llamaba orden, mesura, lógica, método. Pero Claudel no se rendía. Para Claudel había una Francia que, arrancando en los rudos versos carolingios y pasando por Villon y por Rabelais, se había hecho oír con voz nada cartesiana en la de los románticos decimonónicos. Y ésa era la Francia que él quería como total respaldo de su obra. Solo en su empresa, el autor de *Feuilles de saints* inició una faena que únicamente la muerte sería capaz de cerrar. En una tierra donde toda literatura acababa tarde o temprano por convertirse en cosa bien medida, bien pensada y bien contada, y donde se apelaba permanentemente a la tutela de un clasicismo no siempre acorde con el que la mejor época griega

estableció para gozo de los tiempos, fué dado ver a un escritor que hacía caso omiso de la mesura y de la lógica imperantes, ocupado como estaba en ser fiel a un espíritu más alto y viviente, a un espíritu que era el que había sostenido a Francia en sus proezas artísticas anteriores a la era de Descartes. Claudel no renegaba de Grecia. Todo lo contrario. Claudel reverenciaba lo que en la vieja nación mediterránea merecía amplia reverencia: no, por cierto, los productos culturales de la decadencia helénica, que fueron los que la Francia clasicizante y academizante tuvo preferentemente en vista, sino las creaciones (de entonación nada *mesurada*, dicho sea de paso) que los áureos siglos de Grecia ofrecieron a la posteridad como cifras de una manera particular de concebir la vida y como signos de un modo peculiar de entender el mundo. Claudel amó lo más sano de esa cultura: la poesía homérica y el teatro de Esquilo y de Sófocles. Y con arreglo a tamaños ejemplos comenzó a elaborar su mensaje. Pero creo necesario advertir que el helenismo claudeliano se avenía sin violencias con un sentido muy justo de lo medieval, advertencia aún más indispensable si se tiene en cuenta que en la admiración que los coetáneos de Claudel sintieron hacia el país de Pericles hubo casi siempre un mucho de desdén por los tiempos medios. Desde el romanticismo, el Medioevo no había pasado de ser un semillero de temas más o menos pintorescos, de asuntos cuyo atractivo se volvía especialmente seductor cuando eran tratados con arreglo al espíritu puesto en vigencia por los adalides de la mencionada escuela. Claudel no incurrió en semejantes frivolidades. Claudel vió, quizás antes que ningún otro escritor de su generación, lo que la Edad Media tenía de verdaderamente apreciable: su robusta espiritualidad, hecha de fe, de esperanza y de un amor en que lo divino y lo terrestre no siempre discrepaban. Y porque lo vió con ojos que no eran esteticistas sino cristianos supo entenderlo, supo desearlo y supo imitarlo.

Obediente a las arcaicas voces mediterráneas y atento a los dechados que la Edad Media le proponía, el poeta de *L'Annonce faite à Marie* pudo ser mirado de allí en adelante como un tipo literario mucho más tradicional, mucho más *antiguo*, que los que alrededor de él eran reputados como los continuadores de la línea francesa normal. Pero en aquel medio donde la profanidad y el escepticismo proliferaban libre y peligrosamente, Claudel estaba condenado a no ser comprendido en seguida. Claudel desentonaba. Tanto fué así, que sólo después de años de lucha y de oscuridad logró él

emerger a una consideración que empezó siendo la de la crítica más exigente y que acabó consistiendo en la del público todo. Prueba de esto último la ofrecieron pocos días antes de la muerte del poeta las triunfales representaciones que de varias obras suyas hicieron la Comedie Française y algún otro teatro parisiense. Hoy, pues, Claudel tiene curso público. Su producción poética vive, en el reconocimiento general, junto a la de los más poderosos creadores líricos de este medio siglo. Su labor escénica es admitida como una contribución de originalísimo cuño al arte dramático de nuestros días. Su trabajo de ensayista, de preceptista, de crítico (recogido en libros como *Positions et propositions*), goza justa fama de haber servido para revisar certeramente más de una aventurada teoría literaria y para arrojar nueva luz sobre figuras (la de Rimbaud es una de ellas) imperfectamente conocidas o defectuosamente juzgadas. Nadie discute, por otra parte, lo mucho que el viejo escritor añadió a su lengua nativa, ni tampoco el ya notorio hecho de haber sido él (después de Péguy) quien con más talento y entusiasmo la revitalizó, enriqueciéndola con voces sorprendidas en los labios del pueblo campesino, que es, sobre todo en Francia, el depositario de la más segura autoridad idiomática.

Pero para entender plenamente a Claudel, todo esto, por mucho que sea, no es bastante. Para comprender lo que el autor de *L'otage* significa de manera cabal, se vuelve absolutamente indispensable tener presente, antes y por encima de todo, su condición de militante de una fe vivida, pensada y soñada hasta en sus últimas consecuencias. De la sinceridad insobornable con que el poeta católico se ajustó en cuerpo y alma a su credo brotó, sin duda, esa luz de grandeza que envolviendo a cada una y a todas sus creaciones las hace brillar de un modo único, de un modo sólo comparable al que sigue inflamando el ser de las más grandes obras de la antigüedad. En Claudel coexistieron en paz los dos términos de su maravillosa parábola: *Anima* y *Animus*. El alma y el intelecto (caso rarísimo en nuestro tiempo) fueron en él una sola cosa, una firme y resuelta y fecundísima unidad capaz de realizar la hazaña de vivir y de expresarse armónicamente, no sólo para perdurar históricamente en la memoria de los hombres, sino también, y principalmente, para permanecer por siempre en la memoria de Dios, que es al fin y al cabo lo que más importa.

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ

PARÍS EN 1900
INTELECTUALES Y ARTISTAS

Fuí a París por primera vez casi exactamente al comenzar el siglo, en los últimos días de enero de 1900. Cierto es que en el curso de los años siguientes visité con frecuencia, y aun por largas temporadas, esa ciudad, antes de la guerra mundial y después de ella, pero la primera estada que, junto con un verano pasado en la Bretaña, duró casi un año, me parece hoy al recordarla la más feliz, fecunda y significativa para mí. Unas semanas antes de mi viaje, se publicó mi primer libro, conocido hoy con el título de *Englische Dichter,* aunque tenía entonces uno mucho más circunstanciado y pedantesco. En la expectación de las múltiples y magníficas cosas, apenas presentidas, que había de depararme París, confieso que anidaba en mí el recóndito sentimiento de que, a mi vez, también yo debía ofrecer algo a la ciudad que me enriquecería con tantos dones. ¡Y qué cosa mejor podía ofrecer un joven escritor que su primer libro, con todas sus ambiciones de éxito, fama y gloria! ¡Cuántas veces en aquellas primeras semanas de casi permanente sorpresa por las cosas con que a cada paso topaba, me quedé plantado frente a los escaparates de las grandes librerías, buscando mi libro! ¡Y cuántas veces, en medio de la más densa circulación de personas y de carruajes, que pasaban con toda prisa, me lancé temerariamente a cruzar un gran *boulevard*, porque, en la acera de enfrente, mi tensa mirada había divisado, más o menos claramente, una librería en la cual se exhibían no sólo los volúmenes amarillos y verdes escritos en el idioma del país, sino también libros en lenguas extranjeras! Pero la verdad es que tal expectación, indudablemente insensata o pueril, contribuyó no poco a hacerme enteramente feliz en aquellos primeros días y semanas.

En la edad madura la vida sólo penetra en nosotros a través de las puertas que, sujetas a nuestra vigilancia, le abrimos, pero en la juventud nos inunda, entrando por todas aquellas partes de nuestra alma que somos capaces de ofrecerle. Y así fué cómo, al empezar el siglo, París, con todo cuanto podía brindarme, penetró en mí a través de todas las puertas, aberturas y rendijas, sin que yo me cui-

dara de ello o tuviera conciencia de la multiplicidad e índole del torrente de cosas que me invadía. Llegué a París, como hube de llegar también a Londres, sin ningún género de recomendaciones, sin llevar en el bolsillo ninguna carta de presentación, porque me parecía conveniente y justo hacerlo así. Los lectores de mis recuerdos sobre Rainer M. Rilke (*Buch der Erinnerung*) saben que fuí a parar a un hotelito del Barrio Latino, al que me llevó el puro azar (una hojeada a mi *Baedeker*) y que Rilke, inducido por un amigo común, siguió mis huellas, dos años después, y hasta acabó por alojar en el mismo hotel a su héroe Malte Laurids Brigge. Era el Hotel de France, de nombre breve, pero de todos modos bien amplio, situado aproximadamente a mitad de camino entre el Panteón y Luxemburgo. ¿Tenía yo una llave de mi cuarto o la que me dieron sólo abría los cajones de la cómoda? Lo cierto es que las puertas del hotel se hallaban permanentemente abiertas para recibir a cualquiera que se le ocurriera entrar en él, sólo que, por las noches, el que entraba para tomar el candelero con la vela de cera se veía sometido a la vigilancia del portero que, soñoliento y con los ojos parpadeantes, levantaba de mala gana la cabeza de la almohada y salía de entre las sábanas, para mirar por una ventanilla que se abría junto a su cama. Habitualmente yo almorzaba en el hotel, en la *table d'hôtes*, junto con los demás huéspedes, en su mayor parte centroamericanos, abogados combatientes, jefes de futuras revoluciones, lectores de Rousseau; pocos eran los que no tuvieran alguna gota de sangre india, y todos manifestaban una vivísima excitación, acompañada a menudo por un curioso cloqueo, cuando miraban a alguna mujer o sencillamente una falda o sombrero femenino. Por las noches solía comer de manera más o menos parecida a la que nos cuenta el poeta Jules Laforgue, de quien entonces yo nada sabía, pero con quien hubo de familiarizarme luego Houston Stewart Chamberlain: por las noches comía en mi cuarto las provisiones que compraba en el almacén de la esquina y, para sostener mi prestigio frente al único sirviente del hotel (el mismo que llevaba permanentemente un delantal y un plumero y era además el encargado de despertar por las mañanas a los clientes que se acostaban tarde), envolvía en un papel los restos de mi comida, las latas de sardinas y otras cosas, y luego, durante mi paseo nocturno, dejaba caer el paquetito inadvertidamente en la alcantarilla del Boulevard Saint Michel. En una de sus cartas, Jules Laforgue describe exactamente el mismo procedimiento. Como hubo de escribirme oportunamente Chamberlain, el libro mío

que le envié desde París le hizo recordar a su amigo muerto. Quien quiera podrá encontrar muy fácilmente una relación entre estos detalles de la vida de dos jóvenes literatos que no disponían de mucho dinero y la manera con que empezó a reflejarse el mundo en sus cerebros y en sus corazones. Semejantes cosas tienen, sí, una relación y al propio tiempo no la tienen. Aquí, como ocurre en el universo de las ideas, el sí y el no se entrelazan.

Dije que emprendí mi viaje a París sin ningún género de recomendaciones. Pero, años antes, había conocido en Berlín a ciertos estudiantes franceses —algunos de los cuales gozaban de una beca— que acudían a la universidad para asistir a los cursos de famosos profesores, como Dilthey, Adolf Wagner, Paulsen, Erich Schmidt, y también para aprender alemán o, mejor dicho, para perfeccionarlo. En la facultad de filosofía de Berlín había más estudiantes franceses que en la de Viena, de la que yo procedía. A los franceses Berlín les parecía más auténticamente representativa de todo lo alemán y, por más que verbalmente adoptaran la actitud de enemigos, me parecía que en Berlín se sentían a sus anchas. Fué aquella la primera vez que me llamó la atención el hecho de que los intelectuales alemanes y franceses se entendieran perfectamente, cosa que por cierto no afirmaría yo de ingleses y alemanes, ya se trate de estudiantes o de eruditos. Los intelectuales alemanes y los intelectuales ingleses siempre me parecieron pertenecer a dos especies humanas diferentes. Consideremos por ejemplo el caso de dos filólogos famosos, uno de Berlín y otro de Oxford: casi siempre el alemán dominará más el latín y el griego que su propio idioma, en tanto que el inglés tendrá mayor dominio sobre su lengua materna.

Ahora bien, uno de los estudiantes franceses, cuyo trato frecuenté en Berlín diariamente durante algún tiempo, llegó a ser cuñado de André Gide, de suerte que en el año de mi visita a París, sin necesidad de una carta de presentación especial, encontré tendido un puente hasta aquel hombre que, a fines del siglo pasado, comenzaba ya a revelarse en París como jefe y guía de los escritores jóvenes. Pero antes de ocuparme de André Gide, quisiera decir dos palabras sobre su cuñado. Marcel Drouin poseía, sin lugar a dudas, un espíritu superior, un espíritu universal, desbordante de embriaguez, y además el rostro correspondiente a lo que acabo de llamar aquí espíritu desbordante de embriaguez. Toda su ambición se cifraba en escribir un libro sobre Goethe, obra que más que un libro sobre Goethe pretendía ser *él* libro definitivo sobre el tema. A este

respecto todos sus amigos, tanto los de las esferas literarias parisienses como los de las redacciones de los periódicos, coincidían en una misma opinión: ninguno se habría atrevido a competir con él en tal empresa, que quedaba reservada al cerebro mejor dotado; Drouin debía esa obra a sus camaradas y, en cierto modo, también a Francia, porque era menester conquistar para Francia la figura de Goethe, y conquistarla no en virtud de la traducción de un libro alemán, sino mediante una obra francesa sobre el gran hombre, aún extraño a la nación. Además no debía ser un simple filólogo el que escribiera tal libro, sino un espíritu superior, esto es, Drouin. Gide y otros publicaron en el *Ermitage* dos capítulos de la obra de Drouin, con el título de *La Sagesse de Goethe;* a todo el mundo pareció obvio que eran excelentes, por lo que no se continuó hablando mucho del asunto. Todos esperaban la aparición de la obra completa que, empero, no se publicaba; es más, que nunca llegó a publicarse a pesar de que se la esperó años y decenios con esa lealtad de que los franceses disponen para sus compatriotas cuando se trata de juzgarlos en estas cosas del espíritu. En 1927 Gide fué a visitarme a mi hotel de París para llevarme, ya que no nos veíamos desde 1912, todos los libros que había publicado durante y después de la guerra. En esa oportunidad una de las primeras cosas de que le pedí noticias fué del *Goethe* de su cuñado, a tal punto me había acostumbrado a relacionar a aquellos dos hombres en mi pensamiento. Gide me comunicó que hasta entonces la obra no había avanzado gran cosa y que, a decir verdad, sólo se habían publicado aquellos dos capítulos que ya conocíamos, pues Drouin hallábase permanentemente ocupado con cuestiones que se interponían entre él y Goethe; momentáneamente el obstáculo era la ocarina, instrumento que se había propuesto aprender a tocar. Gide estaba irritadísimo con su cuñado, o por lo menos así lo parecía, pero lo cierto es que tomaba muy seriamente la actividad literaria, más seriamente que ningún otro de los escritores que conocí en mi vida. Traté de calmarlo, de decir dos palabras en favor de Drouin, y entonces le manifesté que, de todos modos, podía resultar que el escribir ciertos libros, como aquel sobre Goethe, no fuera, al fin de cuentas, provechoso. Porque ¿acaso no era posible que lo más medular y lo más rico de uno mismo fuera lo que no se escribe, lo que retiene uno en su interior? Gide en modo alguno quería admitir esta opinión. No, no, y no, es menester escribir los libros que llevamos dentro, y sólo al escribirlos vivimos. Si fuera de otro modo, ¿qué habría sido de la lengua francesa, de su

maravillosa sintáxis, tan precisa, de la claridad (*clarté*) francesa? ¿Y qué habría sido de la razón francesa? Evidentemente, Gide estaba en lo cierto; frente a Kant, los franceses permanecieron, de alguna manera, aferrados a su razón. El francés es un pueblo con conciencia literaria, y como tal accesible a la ironía, pero no a la paradoja. Y la verdad es que con Kant la ironía del siglo XVIII se transformó en la paradoja del siglo XIX.

Tuve ocasión de conocer más de un caso en que la rápida comprensión, la agudeza espiritual, el saber universal, en una palabra, el mayor talento, venía a resultar, en última instancia, molesto y contraproducente a quien lo poseía, pues se interponía entre él y su obra, es más, entre el escritor y la posibilidad misma de escribir una obra. Marcel Drouin procedía de un siglo que había dado su sentido genuino a la palabra creación. Los siglos anteriores al XIX no poseían esta palabra, contaban con otras, hablaban de pasión, por ejemplo, que durante el siglo XIX se pronunció o escribió sólo para expresar algo accesorio. Acuñamos las palabras y las palabras, a su vez, nos acuñan a nosotros. Locke no disponía aún de la palabra creación; tampoco la conoció el siglo XVII, ni el barroco; sólo se la forjó verdaderamente cuando se adquirió conciencia de la historia concebida como idea y, por tanto, cuando se impuso el individualismo como problema.

La idea de creación y aun la palabra proceden, pues, del siglo en que el individualismo se erigió en problema, en un problema alemán y, con ciertas reservas, también en un problema ruso. Piénsese en Dostoyevski. A principios de siglo, las esferas intelectuales francesas, principalmente por la influencia de Nietzsche, cuyas obras acababan de publicarse en Francia, aunque en una traducción deficiente, se vieron agitadas por el individualismo concebido como problema. Desde luego, antes de entonces, el individualismo había sido en Francia un mero hecho, pero no un problema. A mi juicio, fué la idea de gloria y fama, de que la nación se nutrió durante siglos, lo que impidió que se planteara antes semejante problema. Pero ésas son cuestiones que no he de tratar aquí, pues estas páginas han de referirse, principalmente, a recuerdos personales; por eso me limito sencillamente a señalar el hecho.

Por fuerza tenía que llamar la atención de un joven alemán como yo, la seriedad con que los jóvenes literatos franceses conside-

raban la fama y la gloria póstuma, y también el hecho de que ni siquiera se les ocurriera pensar si las generaciones futuras estarían dispuestas a aceptar (o por lo menos si estarían capacitadas para hacerlo) lo que ellos les proponían como glorioso. Así como las figuras de los dioses y de los héroes exigen un paisaje ideal, la fama y la gloria suponen, en cierto modo, la idea de una historia sagrada y de un mito, que rechazan el riguroso concepto de historia tal como nació en Alemania durante el siglo XIX. También me llamó mucho la atención el que los jóvenes poetas y pintores, con quienes pasé muchas veladas en la famosa *Closerie des Lilas*, pretendieran trazar los límites que separan la gloria y el éxito, con absoluta precisión, con tanta precisión como suele distinguirse el arte oficial del verdadero arte. Hasta entonces yo había preferido abstenerme de llamar arte al llamado arte oficial, y darlo sencillamente por inexistente. Pero me sorprendió que, dentro del círculo de mis nuevos amigos, no se dejara de hablar del pintor Bouguereau, cabal representante de lo oficial, a quien todos despreciaban. Por lo demás, tantas veces como se ofrecía la ocasión, nadie dejaba de irritarse con el *bourgeois*, o de burlarse de él, lo cual me pareció enteramente superfluo. ¿Era aquello envidia, fastidio, resentimiento, o cualquiera otra de las cosas de que se ocupan los psicólogos? No, aquello tenía que ver con la gloria, con la historia de la gloria y, a mi juicio, sólo con la gloria convencional. Cuando la idea de gloria domina a los hombres, los domina asimismo la convención; en tales casos, la convención no puede dejar de aparecer. Partiendo de su idea de la historia, el siglo XIX forjó un concepto enteramente nuevo de la convención, un concepto esta vez por entero pragmático. Y cuando las convenciones comenzaron a gastarse o cuando el éxito o la propaganda ocuparon el lugar de la gloria, surgió, adelantándose al primer plano, el pragmatismo.

Un joven que, como yo, llegaba, por así decirlo, del *Teatro Nacional* de Viena y había asistido durante todo un año a las representaciones del *Teatro Alemán* de Berlín en la época de su mayor esplendor, tenía que sentirse un tanto extrañado al comprobar que esos mismos hombres que ambicionaban alcanzar fama y gloria póstuma abandonaran el éxito al teatro, a las gentes de teatro, entre las cuales, sin embargo, tal vez cuenten más los autores de piezas que los actores. Y cuando, hablando de teatro, procuraba describir las vivísimas impresiones que me habían producido las representaciones de la *Comédie* o del teatro *Antoine* o de las *Variétes*, me daba cuenta de que los jóvenes sentados a las dos mesas de mármol de la

Closerie sólo me escuchaban a medias, y que únicamente atendían cuando de mis palabras podía concluirse algo que contribuyera a afirmar la gloria universal francesa. Y sin embargo las representaciones a que aludía me habían hecho la más profunda impresión; hablaba de las obras de Molière representadas por la *Comédie,* del arte de Bartet que, según me parecía, era superior al de Wolter. Sólo después tuve ocasión de ver en escena a la incomparable y genial Eve Lavallière. Una vez llevé conmigo a Rilke para verla actuar; pero Rilke siempre permaneció ajeno al teatro, del que, por lo demás, no entendía nada. De todos modos, en aquella época no pude dejar de encontrar más o menos insoportables a dos célebres figuras teatrales: Mounet Sully, que hacía de Hamlet un personaje de Victor Hugo, y Sarah Bernhardt, a quien yo no podía dejar de comparar a cada paso con la Duse.

La situación de la literatura francesa alrededor del año 1900 podría resumirse aproximadamente del siguiente modo: todos los movimientos del siglo anterior, tales como naturalismo, idealismo, ibsenismo, esteticismo, *l'art pour l'art,* habían llegado a su término y ya nada indicaba que volverían a renovarse. ¿Qué podía hacerse mientras tanto? ¿Hasta dónde podía llegarse? Lo diré con una breve fórmula: expresar lo intelectual mediante lo sensible y lo sensible mediante lo intelectual. Y en la época de mi llegada a París, André Gide era uno de esos espíritus que presentían el carácter necesario de esa nueva forma del arte. Creo recordar que nos vimos por primera vez en el piso alto de un restaurante situado en el Boulevard Saint Michel. Gide entró en él en compañía de su cortejo, y aquella vez entre sus miembros estaban Henri Ghéon y Jean Schlumberger. Era muy propio de Gide, como también lo era de Stefan George, el encontrarse siempre rodeado por jóvenes, en quienes quería influir de modo inmediato, con la palabra, con el elemento intelectual sensible, y no con doctrinas o programas. Y hoy, cuando reflexiono en el sentido de su obra, compruebo que Gide permaneció fiel a sus ideales de aquella época: logró la perfección en el cultivo de la palabra, esto es, de lo intelectual sensible, y no la maestría en una de las formas tradicionales, como el drama, la narración o la poesía, a pesar de los múltiples intentos que realizó en estos sentidos. Gide posee la fuerza imaginativa del tentador que, a la postre, da fácilmente en la coquetería o queda enredado en ella. Cuando lo conocí, pues,

me pareció un personaje verdaderamente curioso y llamativo, sacerdote y tentador a un tiempo, hombre en alto grado maduro que, sin embargo, ocultaba, detrás de su estado de excesiva sazón, ciertos aspectos inmaturos. Y por aquellos años, al conocer personalmente a muchos de los maestros de la palabra —desde Holländer Couperus, hasta Hofmannsthal—, tuve ocasión de comprobar que en ellos se daba una extraña mezcla de gran madurez y de elementos inmaturos. Y esto se advertía no sólo en sus rostros, sino también en su apostura y modo de moverse, en su conversación y en su obra. En cambio los hombres que tenían un programa, como por ejemplo Zola, no se manifestaban así en modo alguno, sino que preferían presentarse con el aspecto de funcionarios, magistrados o algo semejante, o también como caricaturas de sí mismos o de sus posibilidades, o como fenómenos exagerados; todo lo cual está implícito, a la postre, en lo programático. Un programa ha de ser exagerado, ha de presentarse exageradamente. En la ingenuidad mía de aquella época advertí al principio sólo el aspecto maduro de Gide. Únicamente después vine a darme cuenta de su inmadurez. Todavía me parece estar viéndolo cuando, en su departamento del Boulevard Raspail, me mostraba unos dibujos de Odilon Redon. ¡Cuánta seguridad! ¡Con cuánta suficiencia aceptaba esta hoja y rechazaba aquélla! Si yo quería detenerme un instante aún contemplando algún dibujo, ya era tarde, pues Gide había vuelto la hoja. Me atraía aquella colección de dibujos; me atraía lo bueno y lo malo que en ella encontraba y me interesaba la personalidad del hombre a través de su obra. Pero Gide parecía haber formulado ya juicios definitivos sobre todo aquello. Ya lo había juzgado de manera irrevocable. Todavía hoy recuerdo uno de esos dibujos: creo que llevaba el título de *Caos*, o algo parecido. Por aquella época me interesaba la teoría del espacio de Kant, cuya *Crítica de la Razón Pura* leía por primera vez en mi hotelito de París. Mas Gide ya había vuelto la hoja. Evidentemente el dibujo no le parecía digno de que se le dedicara, como yo pensaba, toda una teoría. Fué allí y en ese momento, cuando comprendí con toda claridad que lo que se ha dado en llamar gusto francés y esa tendencia innata de los alemanes a la universalidad, aunque ocasionalmente pudieran dar la impresión de armonizar, en el fondo eran cosas que estaban radicalmente reñidas, y ya entonces me pareció provechoso el intentar conciliarlas. Pensé que la empresa valía la pena, aun antes de presentir que, como consecuencia de tales

intentos de conciliación, había de nacer la teoría que luego llamé fisiognómica.

En aquellos días, André Gide tenía su complemento en Maurice Barrès. Ambos tenían de común la maestría de lo que he llamado elemento intelectual sensible, esto es, la palabra. Y por eso ambos se manifestaban extraordinariamente dotados para el ensayo, y aun más para la interpretación de las impresiones del paisaje y de los lugares célebres de la cultura. Hemos de excluir de esta línea estilística la obra, al propio tiempo insubstancial y exagerada, del suelto y fácil Pierre Loti, que se complace asimismo en la contemplación de la naturaleza y en la evocación de paisajes, jardines y antiguas ruinas. Las novelas de Barrès, principalmente las de Lorena (una forma francesa de la novela nacional alemana de aquella época), siempre me parecieron poco satisfactorias, por lo que no dejó de maravillarme el hecho de que los estudiantes, turnándose ininterrumpidamente para velar junto al féretro del escritor fallecido, le rindieran tan inusitado homenaje.

Fuera del hecho de que ambos parten del elemento intelectual sensible, Gide y Barrès son, en todo lo demás, aunque no es fácil comprenderlo a primera vista, esencialmente opuestos. Al comenzar este siglo todo intelectual, ya católico, ya nihilista, anarquista, monista, idealista, socialista o cualquier otra cosa, era, en última instancia, un individualista. Gide procuraba ampliar los límites de la individualidad y aspiraba a un tipo humano, ideal y europeo, lo cual, por cierto, lo llevó, por lo menos durante algún tiempo, al comunismo. En cambio Barrès pretendía afirmar la individualidad limitándola mediante la raza, la nación, la patria y las obligaciones inherentes a estos conceptos. Barrès no era un tentador como Gide, sino un gran receptáculo, el receptáculo de las energías nacionales. La expresión *energías nacionales* es de él mismo. Desde luego que Barrès encuentra tales energías nacionales sólo en el pasado, en los grandes muertos, en la tierra en que están sepultados, y por fin en la religión, en la medida en que ésta guarda y reúne a esos grandes muertos. El catolicismo de Barrès se halla a la mayor distancia que pueda imaginarse del protestantismo de Gide. Ese catolicismo, emparentado con el de *L'Action Française*, se interesa menos por Dios que por los reyes y héroes franceses muertos, menos por la libertad que por el deber. Para Gide el hombre por excelencia es el "hijo pródigo", que vuelve a la casa paterna únicamente para buscar a su hermano, que se ha quedado en ella; para Barrès, en cambio, es el

soldado, cuya sangre riega la tierra patria, y también el sacerdote, que consagra esa tierra.

Quiero agregar aún dos palabras a este respecto: confieso que el catolicismo de *L'Action Française,* catolicismo sin Dios, que sostiene sólo al papa y al rey, ejerció sobre mí en aquella época cierta atracción. Tocante al pragmatismo, que es la manifestación de esa posición en el campo del pensamiento puro, recordaré que también Bergson se resistió a admitirlo. Los adversarios de *L'Action Française* intentaban atrincherarse en el tomismo. Se me ocurre que el pietismo podría ser un medio de contrarrestar semejantes empeños nacidos en el seno del cristianismo. Al catolicismo de un Maurras o de un Barrès le falta verdaderamente la conciencia del pecado, la conciencia del pecado considerada como una puerta abierta a la libertad. Y en lugar de esa conciencia impónese el culto de los muertos, el culto de la tierra y de las tumbas.

Gide y Barrès partieron, pues, de la palabra, del elemento intelectual sensible. La palabra es el núcleo primitivo alrededor del cual ha de cristalizarse la forma o, mejor dicho, la estructura. Grandes estilistas del siglo pasado como por ejemplo Renan y su discípulo y epígono Anatole France, partieron en cambio de la frase o, por lo menos, de un período entero; Bossuet y Montesquieu partieron del todo, esto es, del libro, del discurso, del tratado o del ensayo. Así lo comprobamos al considerar las grandes manifestaciones del pasado en que descansa la gloria de la prosa francesa. Tocante a nuestros tiempos, se impone afirmar que, por ejemplo, la prosa de un Marcel Proust, a la que, comparada con la de Bossuet, muchos apenas consideran francesa, tiene sus raíces, como la de Gide o Barrès, en la palabra, en el elemento intelectual sensible. Quien lo comprenda así podrá situar la prosa de Proust en el lugar que verdaderamente le corresponde. No tuve ocasión de conocer personalmente a Marcel Proust. La primera persona que me habló de él fué Rilke, en una velada que pasamos juntos en Munich durante la guerra. La admiración de Rilke por Proust era enorme, circunstancia que me llamó mucho la atención, pues mi amigo siempre había permanecido indiferente (y continuaría indiferente) a la gran prosa francesa de los siglos XVII y XVIII. Como aquí me propuse escribir sobre mis recuerdos de París, al hablar de Proust me limitaré a tratar brevemente lo que considero esencial. La prosa de Proust es, si me es lícito de-

cirlo así, infinitesimal, porque en ella el mundo y la sociedad se desmigajan y porque ese mundo (el anterior a la guerra mundial), hallándose en peligro de convertirse en algo enteramente caótico por su refinamiento y habiendo perdido toda forma, parecía dispuesto a continuar viviendo por decirlo así, día a día, hora tras hora, en una existencia infinitamente desperdigada, sin ningún género de ratificaciones. El hombre de Bossuet vive aún entre el principio y el fin de los tiempos, en un arco enorme, magnífico y mensurable, que precisamente intenta describirnos su prosa. Y ese hombre vive para someterse un día al juicio supremo. Y con miras al día del Juicio Final distingue entre hombre y sacerdote, hombre y rey, hombre y guerrero, entre humanidad y sociedad; y establece todas las distinciones y diferencias teniendo en cuenta la gran sentencia que le espera. En cambio, el hombre de Proust, puesto que tuvo que renunciar a todo eso, a toda confirmación, aun a la del retiro y a la de la soledad, se resolvió a vivir debajo de su piel, a vivir en una urdimbre de todas las cosas, en una nueva infinitud: la de los nervios. Esa vida, que no se verifica ni en el espíritu, ni en el corazón, ni siquiera en las vísceras, sólo obra y se desarrolla en los nervios. Por eso llamo infinitesimal a la prosa y a la psicología de Proust. La psicología se convierte en Proust en algo absoluto; ya no existe nada fuera o por encima de ella. La psicología adquiere así los atributos de lo infinito. No hay ni acción ni idea, o bien la idea se convierte en el recuerdo del tiempo perdido.

Los hombres obran porque tienen virtudes y vicios, o lo que han convenido en llamar virtudes y vicios. De las ideas sacaron las virtudes. Pero, para que podamos llamar a una cosa virtud y a otra vicio, y para que podamos describirlas, deberíamos, so pena de caer en la mayor confusión, tener una epidermis especial, precisamente esa piel debajo de la cual la psicología y la prosa de Proust están obligadas a desarrollarse. Y por encima de la piel, nos ponemos la camisa (y queda aún un pequeño espacio intermedio entre la piel y la camisa), y por encima de la camisa, el traje, el vestido, la coraza, la sotana, el hábito, el manto de la coronación. Pero, en un mundo que vive sin piel, ya no existen todas esas cosas, ni siquiera los sastres, por lo menos los sastres considerados en un sentido general, como aquellos a quienes apostrofó un moralista; en él, a lo sumo tienen cabida los Doucet, Poiret, Worth, Charvet y muchos otros, tan famosos como los nombres famosos de sus clientes. En Proust, la vida, apremiada a refugiarse bajo la piel, cae en el sno-

bismo. ¿Acaso la rebelión no es lo que mejor conviene a la más chata demagogia?

Cuando llegué a París hacía ya dos años que había muerto Mallarmé. Muchos de los escritores franceses con quienes mantuve relaciones o a quienes conocí sólo fugazmente habían participado en las célebres veladas de los martes que se llevaban a cabo en la Rue de Rome, y hoy me parece que los más de ellos, si bien no todos, me hablaron con más seguridad y convicción de la persona de Mallarmé que de su obra. En modo alguno podía yo creer en la existencia de esos jóvenes franceses que en todas las ciudades de Francia, según la expresión de Paul Valéry, se habrían dejado hacer pedazos por la obra del maestro. Personalmente no encontré a ninguno que tuviera la fuerza y la locura necesarias para someterse a tal martirio. A juzgar por las manifestaciones de todos cuantos lo conocieron, Mallarmé parece haber sido la más hermosa, por no decir la única, combinación de dignidad y gracia. Y, en efecto, ya algo significa el hecho de que el profesor de inglés de un liceo recibiera una vez por semana (en sus veladas de los martes) a la *élite* intelectual y artística de París en el pequeño departamento donde vivía modestamente con su mujer y su hija, sin contar siquiera con servicio doméstico. Él mismo abría la puerta cada vez que la campanilla anunciaba la llegada de un visitante; luego todos tomaban asiento en torno de la mesa del comedor; alrededor de las once, Geneviève, la hija del poeta, servía un vaso de grog o una taza de té; por el número de sombreros colgados en la percha del pasillo Geneviève sabía qué cantidad de vasos debía llevar a la mesa. En el centro de ésta había un gran pote de barro cocido lleno de tabaco, con el cual los huéspedes y, con mayor frecuencia aun que éstos, el dueño de casa liaban sus cigarrillos. Mallarmé permanecía la mayor parte del tiempo de pie, junto a la chimenea, y desde allí hablaba o, como decían algunos, "divagaba", sobre todas las cuestiones que tenían interés para él y sus oyentes. Gide escribe que Mallarmé preparaba tan cuidadosamente sus disertaciones como sus *Divagations*. Sus discursos eran largos monólogos; las interrupciones y objeciones de los demás circunstantes no hacían sino avivar el pulso de la disertación. Pero parece que, en una de esas reuniones, cuando se presentó en ella Oscar Wilde, Mallarmé prefirió guardar silencio. Según me contaron, aquella noche ninguno de los dos abrió la boca; tampoco habló

Oscar Wilde que pasaba por ser un *causeur* tan brillante como Mallarmé, aunque era más ingenioso, chispeante, agudo y frívolo, y quien, lo mismo que el poeta francés, solía también preparar sus charlas. Lo cierto es que durante aquella velada ambos guardaron silencio por cortesía; cada cual quería ceder al otro la precedencia; pero es también posible que hayan callado por el mutuo recelo que se inspiraban.

Repito que, fuera de Paul Valéry, que lo hizo muchos años después de mi primera estada en París, nadie me habló con verdadero entusiasmo de la obra de Mallarmé; es más, yo tenía la impresión de que todos preferían eludir ese tema o reservar su consideración, con todas las dificultades que ofrece, para las horas de solitario recogimiento. Yo mismo, desde que tengo en mi biblioteca las *Divagations* y los *Morceaux choisis* emprendí repetidamente el estudio de la obra de Mallarmé, sin llegar nunca a resultados felices. Para decirlo todo en dos palabras, declaro que en modo alguno puedo ver en Mallarmé (junto al poeta) a un pensador, o por lo menos la posibilidad de un gran poeta pensador, como el que indudablemente la literatura francesa posee en la figura de Paul Valéry. Considérense simplemente los rasgos del rostro de Mallarmé: las aletas de la nariz, las comisuras de los labios revelan vida, sensibilidad, emoción; cosas que no encontramos, por cierto, en la frente que, por lo demás, me parece una frente típica de poeta, como la de Rilke, por ejemplo, o la de Hofmannsthal. Entre los rostros significativos no conozco ninguno que revele tan poco como el de Mallarmé la pasión de pensar. Y es mejor que nos abstengamos de pensar si no podemos hacerlo apasionadamente. Es más, la actividad poética tiene que avivar en nosotros la pasión de pensar. No, no, Mallarmé no era un pensador, y hasta me atrevería a afirmar que su pensamiento, como tal, no es propiamente original, ni siquiera abstruso, circunstancia en la que, tal vez mejor que en ninguna otra, se manifiesta su falta de pasión.

Ahora bien, a los efectos de lograr una mejor comprensión y un mejor enfoque de su obra, propongo considerarla desde un punto de vista mío, personal. Mallarmé se quejaba una vez de falta de sueño a Rosny. (Obtuve estos pormenores en la instructiva obra que sobre Mallarmé escribió Kurt Wais.) Rosny preguntó entonces: "De manera que, ¿cuántas horas duerme usted por día?" A lo que Mallarmé replicó: "No duermo en modo alguno; hace doce años que no duermo." No creo que pueda dudarse de la veracidad de la afirma-

ción de Mallarmé acerca de tan prodigioso hecho, ni tampoco creo que él mismo pretendiera engañarse. Pero me admira el que los que estaban junto a él no hayan llamado más la atención sobre semejante circunstancia, y que ni siquiera Valéry la haya mencionado en uno de los muchos artículos que escribió sobre su amado maestro. Desde luego que no me propongo explicar el carácter peculiar de la poesía de Mallarmé ateniéndome a su propia confesión de que no había dormido durante doce años; semejante propósito falsearía la verdad objetiva, ya que el poeta, aun en esos años (si bien tal vez siempre parcamente), tiene que haber dormido. Pero en esa falta de sueño descubro una concordancia entre el poeta y su obra, una idea que podría constituir el fondo de la interpretación de su poesía. De esa idea síguese como conclusión inmediata que la poesía de Mallarmé contiene lo menos posible, o mejor dicho nada, de ensueño, suponiendo, claro está, que consideremos el ensueño como algo muy serio y real, y no aquello de que hablan vagamente hombres que, pasando por ser soñadores, sólo carecen del sentido de los negocios. De manera que es menester abandonar definitivamente el pensamiento de que la obra de Mallarmé es un producto del ensueño, una urdimbre onírica de palabras e imágenes. En cambio, resultará de gran provecho partir de la noción de que, desde el principio al fin, en el mundo de Mallarmé el Verbo no se hizo carne, sino que la carne se hizo palabra. Por eso, bien puede afirmarse que Mallarmé creó su mundo poético con miras a lograr ese fin último —la conversión de la carne en palabra— y que vió en el poeta, encargado de crear nuevamente el mundo, la expresión suprema y perfecta, de lo humano. Librepensador y ateo, era demasiado preciso para que la palabra Dios, o bien la noción de Dios como metáfora, no representara en su obra algo grande, misterioso y también vago. Tal vez fuera mejor decir que era incrédulo, pero no a la manera de Voltaire, sino porque interponía entre él y Dios la poesía. Por cierto que tampoco era un escéptico, un rebelde, un revolucionario o alguien que pretendiera compararse con Dios. El mundo de Mallarmé está tan falto de fe como de destino, lo cual podría tal vez explicar también su incomprensión de lo dramático, del héroe, de la figura de Hamlet por ejemplo.

Pero la causa última de las falsas interpretaciones que se han hecho de su poesía estriba en la incomprensión de la esencia del lenguaje. Mallarmé no se propuso hacer música con las palabras. Oh, no: quien así lo suponga, tendrá una visión completamente falsa de

su obra. La consideración de que en su mundo todo es imagen y todo nace de la imagen, invalida por completo la suposición de que la poesía de Mallarmé se asimila a la música. En la imagen está lo que bien puede llamarse la magia de su poesía o de su palabra; a veces hasta parece como si el poeta hubiera arrancado las palabras del lenguaje. Pero, por cuanto son formas lingüísticas, las palabras poseen un lado oscuro, inferior, y otro luminoso, superior, y así como las formas no son fenómenos reversibles, tampoco las palabras (formas lingüísticas) lo son. Esto es lo que distingue la palabra del número. Y el lenguaje humano responde a un *pathos* innato en el hombre, al hecho de que nosotros mismos tenemos un lado oscuro y otro luminoso o, si se prefiere, al hecho de que presentemos hacia arriba el lado luminoso y hacia abajo el lado oscuro, hecho que a su vez responde a la división más amplia de día y noche, espectador y escena, héroe y masa popular, yo y tú. Por eso el *pathos* nunca puede sustituirse por una ecuación que sea capaz de fijarlo. Tampoco puede sustituirse por ninguna serie infinita. En la poesía de Paul Valéry parece a veces que el *pathos* debiera o pudiera sustituirse por una serie infinita, lo cual tal vez se deba al hecho de que Paul Valéry es un matemático y de que, en cierto modo, tiende a conciliar la poesía con la matemática.

El *pathos* es, en última instancia, si cabe decirlo así, la expresión de que en el centro del universo no reina el azar, lo accidental, de que el mundo no nació de la casualidad; es más aún, de que el centro del mundo arroja de sí el azar como un volcán en erupción vomita lava y piedras. Ahora bien, en un mundo de perpetua vigilia, en un mundo sin *pathos* ni sueño, en el que todo es alusión e indirecta, en un mundo en el que se anula la diferencia que hay entre realidad e ilusión (la alusión excluye toda ilusión), debe reinar el azar, lo accidental, y reinar como *una* ecuación de lo que tiene sentido y de lo que no lo tiene. En semejante mundo, lo accidental ha de erigirse en divinidad. ¿Es que acaso en *L'après midi d'un faune* reina otra cosa que lo accidental? ¡Qué ligero es ese mundo sólo constituído de palabras! ¿Y acaso toda su dificultad de comprensión no proviene, a la postre, precisamente de las palabras?

El universo metafórico de Mallarmé se halla a la mayor distancia que pueda imaginarse del universo homérico con sus imágenes perdurables. El secreto de ese carácter perdurable estriba en que en ningún otro poeta se mantienen tan netamente distinguidos

como en Homero el día y la noche, el cielo y la tierra, en que ningún mundo poético se nos manifiesta tan macizo, tan definitivamente compacto, limitado, seguro, en suma, tan universo propiamente dicho como el homérico, salido del corazón y del cerebro del poeta y comparable a la obra de Dios.

Cuando poco antes de terminar mi visita a París, vi por primera vez, en la *Closerie des Lilas*, a Charles Louis Philippe, éste, que había frecuentado las reuniones de los martes de Mallarmé en los últimos años de la vida del maestro, era por así decirlo un escritor aspirante a la gloria. Pero, pocos meses después de abandonar yo París, recibí, enviado por su autor, *Bubu de Montparnasse*, libro que, dándole indudable notoriedad, convirtió a Charles Louis Philippe en el inesperado escritor de éxito cuya posición afianzaron sus obras posteriores. Todo se produjo muy rápidamente. El ascenso a la gloria fué el más repentino que pueda darse y, al cabo de unos pocos años, y al mismo ritmo rápido, el escritor murió tras breve enfermedad.

¿Cómo describir a Charles Louis Philippe? Rechoncho, redondo por donde se lo mirara, exhibía un visible aditamento a manera de vientre y dos rellenos mofletes rubicundos, tal vez a causa del vino o tal vez simplemente porque de suyo eran así. No, con semejante cuerpo Charles Louis Philippe no podía ufanarse, por cierto, gran cosa. Era, por lo demás, un pequeño burgués procedente de provincias. Pero, como ocultos detrás de los macizos carrillos, resplandecían en su rostro dos ojos ardientes que no eran ni muy grandes ni muy redondos, pero sí de expresión muy viva; y, a la derecha o a la izquierda, que ya no lo recuerdo, le faltaba, por debajo de los mofletes, la mandíbula, de suerte que al contemplarlo, la mirada caía desde lo alto de uno de los carrillos directamente a una fosa o especie de concavidad. Describo todo esto tan puntualmente no sólo porque importa determinar con alguna precisión el aspecto de ese hombrecillo cuyo padre fué un zapatero remendón de aldea, sino también porque Charles Louis Philippe se veía atormentado por su exterior. Ninguna mujer, ninguna mujer "decente" —debe de haber dicho acaso él mismo, un tanto distraídamente— sería capaz de amarlo, faltándole la mandíbula y exhibiendo esa fosa o concavidad por debajo de los macizos y rellenos carrillos; y era evidente que tampoco obtendría lo que también se llama amor sin su correspondiente pago. Por eso no le quedaba otro camino que sublevarse,

que rebelarse. Por lo menos tal era su actitud exterior. "Es anarquista", me dijo nuestro amigo común Chanvin al oído, apenas Philippe se sentó a nuestra mesa, y me recomendó que, con todo, no hablara mucho de ello, porque el escritor era funcionario administrativo y pasaba el día en una oficina del Hotel de Ville. Y las más de las noches las pasaba en éste o aquél de los cafés de *demi-mondaines* del barrio de Montmartre, donde tenía que ir a buscarlo el que quería encontrarse con él. Y todo eso a causa de la abominable fosa que exhibía en su rostro, en el lugar donde los otros, los dichosos mortales, muestran una mandíbula, porque no tuvieron que hacérsela arrancar por un cirujano. Aquí los elementos causales son un poco los de los dramas y novelas de Victor Hugo. Pero lo cierto es que al francés le gusta remitir todo a una causa, o bien, dada una causa, construir sobre ella. El francés no abriga recelos contra las causas. A menudo parece como si alguien le hubiera escondido la causa y él tuviera que buscarla, así como los niños buscan en sus juegos al compañero que se ha escondido. ¡Aquí está!, exclama el niño que lo encuentra. Cada pueblo tiene su manera de ser pueril.

El recuerdo más preciado que guardo de Charles Louis Philippe se refiere al modo con que aquel hombre sabía tratar a las mujeres de los cafés nocturnos, a todas, a las ya envejecidas, a las muy maduras, a las muy experimentadas, y también a las jovencitas, que aún conservaban alguna vergüenza o un resto de la vergüenza del mundo de que procedían. ¡Cuánta soltura, libertad y humanidad en el decir y en la réplica! ¡Cómo sabía hacer que se derritieran aquellos corazones que parecían ya helados, o a punto de helarse! ¡Cómo se entendían las prostitutas y el literato! ¡Y cómo la jerga volvía a convertirse en lengua cuando el hombrecillo, que mostraba una concavidad en el lugar de la mandíbula y unos ojos resplandecientes de calor, dirigía la palabra a las mujeres que, sentadas a la mesita, no dejaban de mirarlo! Quien haya leído *Marie Donadieu,* el más bello de los libros de Charles Louis Philippe, y la mejor novela francesa de la década anterior a la guerra mundial, o también *Bubu de Montparnasse,* comprenderá lo que quiero significar al decir que cuando aquel hombre hablaba se derretían los corazones.

Pero la rebelión era en Charles Louis Philippe sólo el pretexto detrás del cual ocultaba su gran vida interior. En lugar de caer en la rebelión, bien podía haber dado en el humorismo o en otra cosa semejante, de no haber sido francés, y como tal, víctima de la su-

perstición de las causas ocultas. La rebelión y el anarquismo son cosas que corresponden al siglo XIX. El siglo XX ya no sabe muy bien qué hacer con ellas. Es como si el anarquismo y la rebelión se hubieran gastado y ya no sirvieran para nada. Volviendo a mencionar a Marcel Proust, a quien, como ya dije, no conocí personalmente y a quien algunos franceses compararon con Stendhal, diré que ocupó el lugar de Charles Louis Philippe, en cuanto a significación y gloria, en la medida en que éstas puedan alcanzarse en la novela. En Proust no sólo no queda el menor rastro de rebelión, sino que en lugar de ella manifiéstase su negación absoluta o lo que representa su total anulación; esto es, el más palpable esnobismo. Pero ya hemos hablado de esto al referirnos a Proust.

Después de la muerte de Mallarmé, se intentó trasladar las veladas de los martes que se realizaban en casa del maestro muerto, a la *Closerie des Lilas*. Pero tales reuniones no deben de haber prosperado, pues cuando comencé a frecuentar el café en la primavera de 1900, es decir, cuando no hacía aún dos años de la muerte de Mallarmé, ya no podía hablarse de veladas literarias, por cuanto los que se sentaban alrededor de las dos largas mesas de mármol de la trastienda eran más hombres de pincel y paleta que de pluma, y la mayor parte de ellos, jóvenes de pocos años, más codiciosos que poseedores de gloria. Con la excepción de Charles Louis Philippe y Gide, ninguno de ellos había subido hasta el cuarto piso de la casa de Mallarmé. Por lo demás, ya no se hablaba gran cosa de éste y de su obra, sino que sobre todo se discutía a Nietzsche, Keats, Wagner y Dostoyevski. ¿Acaso —y digámoslo al pasar— no se logró precisamente a comienzos del siglo una comprensión mejor de Dostoyevski? Antes de entonces sus grandes obras se consideraban aún como novelas policiales o como una especie de novelas por entregas, apreciación que desde principios de siglo quedó definitivamente superada.

Algunos de los mejores recuerdos que conservo de la *Closerie des Lilas* se refieren a ciertos pintores, especialmente a uno llamado Charles Guérin. Procedía del campo; su padre, según creo, tenía una granja, pero Guérin hablaba muy rara vez, por no decir nunca, de su familia o de las ocupaciones de ésta. En él la naturaleza se había metamorfoseado enteramente en paisaje y en esa forma la llevaba metida en su alma. O tal vez fuera que la naturaleza se le

había convertido en París. Mientras permaneció en París, y en realidad nunca hubo de abandonar esa ciudad, no se alejó de la naturaleza, o mejor dicho no necesitó hacerlo. ¿Es tan corriente en el francés como en los pueblos nórdicos, la distinción entre campo y ciudad, naturaleza y cultura? En verdad no lo es. Dejo sin juzgar cuánto o cuán poco perdió el pueblo francés por ello. Pero lo cierto es que ganó su pintura paisajista, el paisaje del siglo XIX, que de ningún modo es el paisaje del hombre de ciudad. No, todo el sentimiento del paisaje francés está condicionado por el hecho de que el artista cree que París tiene más naturaleza que ninguna otra ciudad del mundo. Tal vez sólo Pekín pueda comparársele en ello.

Charles Guérin, que no era ningún gran pintor pero tampoco un artista insignificante, dividía el día entre el trabajo de su estudio y las veladas de la *Closerie*, a las que se presentaba siempre con un traje de terciopelo castaño, de pantalones bombachos muy ajustados en los tobillos. Los domingos por la tarde visitaba el Louvre; las más de las veces lo acompañaba su *femme de ménage*, una mujer anciana a quien procuraba explicar las bellezas de Nicolás Poussin una tarde en que yo también había ido al museo. Asimismo el gran Delacroix, en su vejez, tenía la costumbre de llevar al Louvre a su *femme de ménage* los domingos por la tarde. Desde luego que Charles Guérin no pretendía imitar al maestro y menos aún igualarse de esta suerte con él. Oh, no, Guérin era de una perfecta modestia y sabía exactamente el lugar que ocupaba entre los grandes y aquellos que cuentan poco o nada. Toda imitación, suponiendo que no nazca de circunstancias accidentales, es el resultado de una afinidad bien precisa, entre maestro y discípulo, que se refiere tanto al plano intelectual como al sentimental. De manera que la imitación es sólo una expresión de lealtad y afecto que adquiere sentido cuando se manifiesta ligada apasionadamente a una forma dada. En los casos en que no entran estos elementos, sino que interviene lo personal, la imitación oculta a menudo sólo resentimiento, envidia o algo de este género. Por eso era reconfortante el que, en el círculo artístico que frecuenté durante algún tiempo en París, no se hablara nunca de personalidad y muy rara vez de genio. Cuando en las conversaciones aquellos hombres se referían al genio, lo consideraban como un privilegio reservado a los artistas; y una vez Guérin se quedó muy turbado y hasta triste, cuando su mejor amigo, Chanvin, un lírico de talento, pretendió adjudicar tal prerrogativa también a los hombres de ciencia, por ejemplo a Berthelot, el quí-

mico. Guérin sostenía que eso era confundir las cosas, que no podía ser, y calificó semejante opinión de fanfarronadas de un desertor que quería alistarse en las filas burguesas.

Cuando antes de la guerra mundial, vi a Charles Guérin por última vez, éste tenía ya cierto nombre. Le habían dicho que en la *Historia de la Pintura francesa en el siglo XIX* de Meier-Gräfe aparecían fotografías de dos de sus cuadros y que se daba alguna información sobre su obra. Guérin había comprado el libro, pero no podía leerlo porque no sabía alemán. Tuve que traducirle los pasajes que se referían a él una vez que fuí a verlo a su estudio.

Al escribir estos recuerdos me propuse registrar las particularidades personales de los artistas y escritores que conocí, aun las más pequeñas, siempre que tuvieran alguna significación. En la época de mi primera visita a París, y luego también con bastante frecuencia, concurrí a los estudios de escultores y pintores. Mi encuentro con Rodin fué sumamente fugaz, de modo que en mi *Buch der Erinnerung* lo consigné de acuerdo con esa circunstancia. Creí reconocer en Maillol a un verdadero y nuevo "maestro de las catedrales"; muchas veces me representé su prodigiosa cabeza, no en un nicho, sino en algún oculto rincón de la fachada de una de las famosas catedrales de Francia, y también en una gárgola, o por debajo del pedestal de algún santo a quien sostuviera con su nuca. Fuí amigo de Rysselberghe y guardo muy buenos recuerdos de las horas que pasé en el *atelier* Segonzac.

Como consecuencia del comercio, tan fructífero para mí, que mantuve con escritores y artistas en aquellos años, hube de plantearme esta cuestión: me pregunté por qué en general se manifiestan con mayor claridad en pintores o escultores, es decir, en los artistas plásticos, cualidades tales como pureza de corazón, franqueza, falta de envidia, cordialidad, cuando se los compara con los escritores. La respuesta que me di atribuye, en última instancia, esa diferencia al material mismo con que trabajan unos y otros. ¿No se debe acaso tal diferencia a que el mundo del pintor y del escultor está más definitivamente determinado que el del escritor, a que la separación entre sujeto y objeto, interior y exterior, se manifiesta en ellos más decisivamente y con mayor claridad y pureza? Volvamos a considerar lo que dije unas páginas atrás acerca de Mallarmé y la palabra. La palabra representa cabalmente la diferencia que hay entre luz y tinieblas, arriba y abajo; es la imagen fiel y el reflejo

de esa diferencia, y también lo es de la que existe entre lo individual y lo genérico, de suerte que su empleo es más difícil y peligroso que el de los colores, el de la piedra o la arcilla. De ahí que el escritor, el artista de la palabra, en virtud de la naturaleza del material con que trabaja, corra mayores riesgos que el pintor o el escultor. A principios de siglo podía oírse frecuentemente esta fórmula: hay que acuñar palabras. Semejante exigencia siempre me pareció tan impracticable como falsa. No, caemos en un gran error cuando comparamos la palabra con el color o con el mármol, pues sólo la palabra y no el color o la piedra, pueden y deben convertirse en carne. Esto me parece decisivo y en ello creo que estriba la responsabilidad del poeta y al propio tiempo el peligro que corre de extraviarse.

También fué en la *Closerie des Lilas* donde oí por primera vez el nombre de Cézanne. Todavía hoy me parece estar viendo al dibujante Séguin (que, según afirmaba él mismo, era íntimo amigo de Cézanne en aquella época) cuando, con un fósforo usado, y aprovechando los restos de cerveza derramada, trazaba en la mesa de mármol toda clase de figuras geométricas y sistemas de líneas y círculos, para darnos a entender que Cézanne, valiéndose de las matemáticas, esto es, del análisis, pretendía llegar a las grandes formas, echando sobre el mundo de los fenómenos la red de las figuras geométricas, o bien alcanzar tales formas partiendo de esas figuras, para liberar así al objeto de todos los accidentes de la materia. Ése era también el método de Leonardo da Vinci, que, según Séguin, Cézanne, naturalmente, aplicaba a su manera.

Luego, cada vez que tuve ocasión de contemplar cuadros de Cézanne, quien en la época a que me estoy refiriendo no poseía aún la gran fama que conquistó en los años siguientes, recordé aquellos nocturnos intentos que el dibujante Séguin hacía para explicar el estilo del maestro. Pero, como aún yo no había visto ninguna tela de Cézanne, no me encontraba en condiciones de seguir al dibujante cuando éste trazaba con un fósforo usado, sobre los restos de cerveza derramada y otros líquidos, toda clase de líneas y figuras. Hoy me parece que Séguin, con aquello que llamaba matemáticas, esto es, con el análisis, quería aludir a la reacción contra la mera inspiración de los románticos, y principalmente de Musset, contra lo material y accidental de la vivencia artística, lucha que, enta-

blada en Francia con E. A. Poe y Baudelaire, prosiguieron luego Mallarmé y Valéry.

Ya hice referencia antes a esa fe, un tanto carente de humorismo, que los franceses tienen en el primer impulso, en las causas primeras, actitud que, según me parece, se relaciona también con su manera de considerar lo erótico y de introducirlo en todos los campos. A este respecto recuerdo una cómica escena de que fuí testigo por aquella época. Frente a la Mona Lisa del Louvre hallábase de pie un hombre inmóvil y con los brazos cruzados. Por lo visto, hacía ya bastante tiempo que se encontraba allí; así lo hacía suponer su rígida actitud, absorta, y los leves estremecimientos de frío que agitaban, de vez en cuando, todo su cuerpo. De pronto se volvió hacia mí (sus espaldas deben de haber presentido mi presencia, porque, en todo caso, no fueron seguramente sus ojos los que me vieron) y exclamó: "*Je suis certain qu'elle a été sa maitresse*". Y después de espetarme estas palabras fué a plantarse frente al cuadro siguiente. De manera que la matemática de Séguin, el análisis, podía servir hasta para contrarrestar esa bien simplona actitud de reducir la vida a lo erótico. No corresponde aquí plantearse y estudiar la cuestión de por qué el francés guarda con respecto al análisis una relación distinta de la del alemán, la del norteamericano o la del ruso. Pero, en general, podría afirmarse que el francés, frente a lo racional, corre menos peligros que los otros, y que, por lo tanto, se intimida menos frente al análisis. Pero volvamos a Cézanne. Consideremos una de sus maravillosas *natures mortes*, por ejemplo, *Huevos en una servilleta*. El cuadro nos ofrece un conjunto de huevos, unos junto a otros, y unos sobre otros; puede contárselos, si uno se propone hacerlo; son de un color blanco sucio que se destaca netamente de la deslumbrante blancura de la servilleta. El orden, lo matemático y la grandeza del cuadro estriban en que esos huevos, que pueden contarse, esos huevos absolutamente corrientes y ordinarios, se hallan entre sí en esa servilleta, en la misma relación de equilibrio en que se hallan en el cielo nocturno las estrellas; en que el mundo, el universo todo, se manifiesta allí reducido en la simplicidad de la forma, de suerte que, desde ese punto de vista, ya no hay diferencia alguna entre un huevo y una estrella. Trátase de un universo perfecto, en forma reducida. Huevo y estrella, por carecer de contenido, se hallan más cerca de la forma y el número que el hombre, por ejemplo. Por eso Cézanne pudo resolver el problema, su problema, de modo perfecto en la *nature*

morte. ¿Lo resolvió también cuando en su obra hizo intervenir al hombre? Sí, lo resolvió del mismo modo que lo resolvió Leonardo da Vinci, a quien Séguin citaba. Sin saberlo, o sin quererlo, Manet nos reveló el secreto de su estilo y de sus formas artísticas cuando manifestó en cierta ocasión que cada vez que comenzaba a pintar un nuevo cuadro, le parecía que tomaba por primera vez el pincel entre sus dedos. Es que su genio lo llevaba a otras grandes formas que difícilmente son compatibles con aquellas a las que Cézanne se esforzaba por llegar mediante el análisis. Porque, en efecto (y digámoslo para dar fin a estos recuerdos con una consideración general), hay algo que se sustrae a todas las condiciones del análisis: la libertad, en la medida en que ésta se ejerza en la obra de creación y dimane de los centros verdaderamente humanos del artista. Y el caso es que el camino que Manet nos señala con su explicación, el camino que lleva a nuevas formas, a nuevas magnitudes, es precisamente el de la libertad, es más aún, el de la libertad de la personalidad, en cuanto ésta se manifiesta artísticamente o cobra expresión en el arte y por el arte [1].

RUDOLF KASSNER

LEYES DE LA GUERRA EN CHINA

En 1772 aparece en París, editada por la antigua casa Didot, la traducción del P. Amiot de varios tratados chinos sobre el arte militar anteriores a la era cristiana [2]. Los más importantes tendrían por autores, según él, a los generales Se-ma, U-tse y Sun-tse, sobre los cuales no da ninguna información. No se trata en realidad de tres generales, sino de tres breves tratados sobre la conducta en la guerra escritos, en efecto, por militares. El más antiguo, el *Suen-tseu* (Sun-tsé), que se remonta a unos 500 años antes de C., fué escrito, según parece, por el general Suen-Wu, capitán al servicio del estado de Wu.

1 Del libro *Ensayos y recuerdos* que "SUR" publicará próximamente.

2 *Arte militar de los chinos, o compilación de antiguos tratados sobre la guerra, compuestos antes de la era cristiana por distintos generales chinos*, traducidos al francés por el P. AMIOT, París, 1772. Reimpreso en *Memorias sobre los chinos*, por los misioneros de Pekín, vol. VII, París, 1872. Existe de Suen-tseu una traducción inglesa debida a Lionel Giles. Agradezco muy particularmente a M. Galen Eugen Sargent el haber tenido la amabilidad de identificar para mí los tres autores de los tratados traducidos por el P. Amiot.

El tratado intitulado *Wu-Tseu* (U-tse), escrito hacia el año 400 antes de C., es obra de Wu-Ki, estratego originario del estado de Wei, pero trasladado al servicio de Ts'in, y después al de Ch'u, donde habría muerto asesinado por envidiosos en el año 381 antes de C. *Se-ma* parece, en fin, el título abreviado del *Sseu-ma ping fa,* compilación debida a la iniciativa del rey Wei, de Ts'i. Podemos datar su redacción hacia el año 378 antes de C. De los textos que reúne, el más importante se atribuye a T'ien Jang-tsin, general de Ts'i, que vivió alrededor del año 540 antes de C. Dadas estas precisiones, para comodidad de los lectores que desearían acudir al trabajo del P. Amiot y en homenaje a su memoria, continuaré citando los tratados que ha traducido como él mismo lo hizo.

Los tres estudios están de acuerdo en considerar la guerra como una calamidad. Para Sun-tse, "hacer la guerra es, en general, una cosa mala por sí misma; sólo la necesidad puede obligarnos a emprenderla". Es la prueba de un soberano incompetente, de un general incompetente; la prueba de que ignoran sus deberes, la ciencia del gobierno y la consagración al Estado. (Art. XII y XIII). Las únicas guerras permitidas son las guerras defensivas; la necesidad o la violencia nos hacen resignarnos a ellas. Invadir el territorio enemigo, turbar la tranquilidad de sus habitantes es *a priori* culpable. Sun-tse lo dice en los mismos términos y sus comentaristas son muy serios.

"Lo más perfecto es, en primer lugar, conservar las posesiones de los enemigos; destruirlas, ha de ser únicamente consecuencia de la necesidad. Velar por el reposo y la tranquilidad de las ciudades, villas, pueblos y aldeas de vuestros enemigos es lo que merece toda vuestra atención, y turbarlos e inquietarlos es lo que debéis mirar como indigno de vosotros. Si un general procede de este modo, su conducta no será distinta de la de los más virtuosos personajes; estará de acuerdo con el Cielo y la Tierra, cuyas operaciones tienden a la producción y conservación de las cosas, más que a su destrucción... El Cielo jamás aprobará la efusión de sangre humana. Como da la vida a los hombres, sólo él es dueño de quitarla".

U-tse, en apariencia más liberal, enumera las principales circunstancias en que no es oportuno hacer la guerra, o sea cuando los enemigos eventuales: 1) viven en la abundancia; 2) están bien gobernados; 3) son virtuosos; 4) honran a los sabios; 5) son numerosos y están mejor armados; 6) disponen de aliados o de protectores. (Art. 11 - Fragmento 1.) [1] Por lo demás, afirma que la guerra arrastra infaliblemente a la ruina a la nación que intervenga en ella. "Cualquier reino del mundo, no exceptúo ninguno, si está en guerra y aunque haya ganado hasta cinco grandes batallas, cae inevitablemente en el desorden" (art. 1).

Se-ma no opina de distinta manera: todo conflicto es funesto y la sabiduría

1 La indicación (Fragmento I), como las otras del mismo género, se refiere a los fragmentos de los tratados chinos reunidos en la selección de textos que figuran a continuación del presente estudio.

consiste en resolverlo lo antes posible, pagando el precio que sea necesario (art. V, 16 y 17, Frag. 11). El primer capítulo de su tratado se titula: "De la humanidad". En él recuerda que las cinco virtudes fundamentales son: la humanidad, la justicia, el orden, la prudencia y la rectitud, que necesitan el apoyo de la autoridad. Dicha autoridad se ve obligada, a veces, a recurrir a las armas para hacerse respetar y para defenderse. Si emprende la guerra, no dejará por eso de tener la *humanidad* por principio, la *justicia* por objeto, la *rectitud* por regla, ni de someterse a los mandatos del *orden* y de la *prudencia*. "No debe desearse más que lo debido legítimamente; no desearlo sino porque es debido; no exigirlo más que como es debido". Considera, además, que hay que amar a aquellos contra los cuales se combate y sacrificar, si fuera necesario, la valentía a la virtud. Aconseja olvidar los intereses propios para devolver a los pueblos, vencedores o vencidos, su primitiva tranquilidad, la paz de que gozaban y a la que tienen derecho. Porque la guerra es para el pueblo lo que una enfermedad grave para el cuerpo. La paz es la curación; conviene volver a ella por los medios más apropiados y menos dolorosos. Sólo existe, al fin, una razón por la cual es lícito recurrir a la guerra: las exacciones de un jefe indigno del que conviene liberar al pueblo. Pero antes es necesario agotar todos los procedimientos de mediación y apaciguamiento: el Príncipe envía embajadores al feudatario injusto. Ellos le hacen escuchar cánticos "en los cuales bajo el nombre de un supuesto señor se condenan todos los extravíos que deben corregirse". Porque se cuida de no irritarlo inútilmente. Si persiste en sus iniquidades, el Príncipe lo hace comparecer ante él y lo amonesta. Si se rebela, abiertamente, la guerra es inevitable. El Príncipe reúne a sus vasallos y les explica cuáles han de ser sus deberes en el momento de entrar en campaña. Les predica la virtud y la moderación. Les ordena respetar a las personas y los bienes de aquellos a quienes tratan de librar de la tiranía. (Se-ma, Art. I, Frag. III).

Está prohibido, además, empezar una expedición militar fuera de estación, es decir, durante las siembras, las cosechas, los grandes calores, los grandes fríos, el gran duelo (que dura tres años después de la muerte del padre o madre del monarca), durante un período de calamidad, de epidemia, o "cuando por la intemperie del aire o el cambio de las estaciones, la tierra —ya esté de vuestra parte, ya de la parte del enemigo solamente— rehusa a los hombres sus dones más comunes" (Se-ma, *ibid.*). El fin de la guerra consiste exclusivamente en restablecer la dulzura y la prosperidad de la paz: el Príncipe instala un nuevo feudatario, elige nuevas ceremonias y nuevas músicas, determina los nueve crímenes que han de castigarse, fija los nueve castigos correspondientes, publica los nueve preceptos que precisan la virtud y los deberes de sumisión al nuevo jefe.

Semejante concepción de la guerra, por idealizada que parezca, no es tan irreal ni quimérica como puede parecer al principio. Corresponde a los principios fundamentales de la civilización china. Éstos, recordemos, reprueban el empleo de la fuerza coercitiva, el recurso a las sanciones penales o militares.

La máxima esencial de la administración es que las leyes no deben dar materia que obligue a su aplicación. Un crimen, un escándalo, una revuelta en la circunscripción de un magistrado, en el dominio de un feudatario, demuestran que la virtud es deficiente y la capacidad poca en el responsable del orden. El magistrado cuya incapacidad queda así demostrada será, entonces, destituído; por los mismos motivos, quien cae enfermo deja inmediatamente de pagar a su médico. Con más razón, una insurrección en el Imperio denuncia la corrupción de la descendencia imperial. Los descendientes de Chen-nong, el último de los Augustos, se habían pervertido, *puesto que* Tach'e Yeu suscitaba perturbaciones. Huang-Ti sustituyó entonces con su nueva virtud la virtud decadente de la raza extinguida. Tuvo éxito ejercitándose en el manejo del escudo y de la lanza: "y los señores vinieron todos (a rendir homenaje) con respeto y obediencia". El Orden —subraya Granet— fué restaurado "no por una expedición efectiva, sino, en realidad, por un desfile militar" [1].

La guerra es, evidentemente, una enfermedad y una calamidad. En la antigüedad, por un principio digno de elogio, siempre se la conducía sin animosidad y se la terminaba rápidamente, porque todos tenían la certeza de que no hacer la guerra implicaba más valor que hacerla.

"Hasta renunciaban a combatir aunque se hubieran hecho preparativos y la ocasión fuera propicia, si con artimañas, o de otra manera, se podía persuadir a los enemigos o a los rebeldes de volver a su deber; y esta victoria era considerada como la más gloriosa, porque era una victoria propia de la justicia y del triunfo de la humanidad" (Se-ma. Art. II).

La ley de la humanidad es, en efecto, la regla suprema. Debe cumplirse inclusive con respecto a los propios enemigos. Es necesario socorrerlos si están en la indigencia. No es culpa de ellos, en efecto, si el soberano que los gobierna os ha declarado la guerra. Una anécdota narrada por Sun-tse sirve de pretexto para recordar esta obligación (Sun-tse. Art. X, frag. IV). La vida es considerada el bien más precioso. Se reconoce, se comprende que nadie la sacrifique con júbilo en el corazón. "Ningún hombre está conforme en morir mientras pueda conservar, sin ignominia, una vida que no sea una carga para él". Y Se-ma precisa que una repugnancia natural del corazón hace temblar al más bravo en el instante fatal (Se-ma. Art. IV).

Si un príncipe o un general se ve obligado a la guerra, debe al menos esforzarse en ganarla sin derramar sangre, es decir sin librar batalla. Así demostrará su habilidad. Sun-tse dice que de este modo alcanzará la excelencia (Art. III, frag, V). Un estratego precavido sabe vencer sin correr el riesgo de un combate en que lo comprometería todo, inútilmente y sin provecho. Tiene por principio que siempre se es vencido por propia culpa y vencedor por culpa de

1 MARCEL GRANET: *El feudalismo chino*, Oslo, 1952 (Instituttet for Summenlignende Kulturforsking, A, XII), pág. 87.

los enemigos. Considera la victoria como el resultado natural de la habilidad y de la virtud. Desdeña los vanos títulos de valiente, de héroe, de invencible. Cifra más bien su honra en evitar la menor falta; el triunfo seguirá indefectiblemente. El arte de la guerra consiste en humillar, desconcertar y abrumar al adversario. La valentía guerrera es mala consejera: es preciso evitar que un guerrero valeroso se arriesgue solo fuera de la trinchera para lanzar un desafío con miras a un combate particular. Semejante prescripción no es por cierto inútil, puesto que la azarosa perspectiva parece ser el uso y fundamento mismo de la gloria. La hazaña temeraria es signo de nobleza.

Entre los cinco peligros de que debe cuidarse un general figuran, con el exceso de prudencia y la condescendencia con la tropa, la cólera, el pundonor y hasta el placer de afrontar la muerte (*Ibid.*, art. VIII). En cambio, Sun-tse recomienda allanar los obstáculos en el camino que se desea hacer tomar al adversario; aconseja perturbarlo, inquietarlo, reducirlo por medio del hambre, corromperlo con regalos y adulaciones; asimismo aconseja debilitarlo con músicas voluptuosas e introducir cortesanas en su campamento; proceder que el P. Amiot reprueba con indignación (Sun-tse, art. VI; art. VIII, frag. VI). Todas las estratagemas son dignas de alabanza, si tienen por resultado quitar al enemigo el deseo de combatir. Sun-tse no oculta el provecho que un general ingenioso obtiene con la astucia, con el soborno de las tropas o de los oficiales enemigos, con el espionaje, con la habilidad de fomentar la discordia en el campo opuesto. Objeto que conseguirá, sobre todo, difundiendo falsos rumores, empleando la calumnia, haciendo nacer sospechas injustas, especulando con las pasiones, las debilidades y las ambiciones de los jefes.

Sun-tse insiste repetidas veces en ese arsenal de subterfugios al que está consagrado íntegramente el último capítulo de su tratado. Se refiere, especialmente, a cinco métodos de división por medio de los cuales se puede debilitar y minar el poder del enemigo: división externa, trabajando a la población; división interna: sobornando a los soldados; división entre los inferiores y los superiores: incitando a los primeros en contra de sus jefes; división de muerte: intrigando en la corte del adversario; por fin, la división de vida: colmando de favores a los desertores. El teórico concluye de la siguiente manera: "Podréis hacer conquistas sin necesidad de atacar, sin iros a las manos, sin ni siquiera desenvainar la espada" (Sun-tse, art. XIII). La aversión por los combates sangrientos debía tener como reverso semejante casuística de astucia y de traición, en que el dinero y la mentira representaran los principales papeles. Sin embargo, el coraje no deja por eso de ser la principal cualidad del guerrero y hasta el origen de su salvación: "Todo hombre de guerra debe considerar el campo de batalla como el lugar en donde terminarán sus días; si desea vivir, perecerá; si no teme morir, su vida estará segura" (Sun-tse, art. III).

No hace falta un ejército numeroso. Ou-tse imagina una especie de levantamiento en masa en que el entusiasmo, a la vez cívico y guerrero, sublevaría a los grandes, al pueblo y a las mujeres, pero en seguida rechaza una multitud

semejante, antojadiza y sin experiencia. Prefiere un pequeño ejército de oficio de 50.000 hombres más o menos. Se vanagloria de conquistar la victoria con ellos sobre los 500.000 hombres de T'sin (Ou-tse, art. VI). Sun-tse defiende una opinión análoga: Se necesita un ejército reducido y bien disciplinado, mandado por un buen general. Un ejército demasiado numeroso es más perjudicial que útil (Sun-tse, art. VI). Se-ma enumera los inconvenientes: es difícil tenerlo cerca, alimentarlo, hacerlo maniobrar. El general no puede disponer de él a su voluntad: "La máquina está en movimiento, es necesario que marche". De tal manera, no es posible reparar el mal que descubre ni evitar aquel que haya previsto (Se-ma, art. III).

En la conducta a seguir en la guerra, en el arte militar, en general, la virtud principal es la moderación, es procurar el justo medio: las armas no deben ser demasiado pesadas; teniendo los soldados que emplear todas sus fuerzas en llevarlas, no les quedarán bastantes para combatir. Ni demasiado livianas: entonces no podrían clavárselas al enemigo, ni defenderse de él. Ni demasiado largas: serían difíciles de manejar. Ni demasiado cortas: su eficacia disminuiría (Se-ma, Art. II). No es conveniente perseguir a los fugitivos más allá de cien pasos; las etapas no deben exceder de nueve leguas y es malo que el ejército marche más de tres días seguidos (*Ibid.*, art. I). Si bien está indicado aprovechar la falta de preparación del adversario, la fatiga o la distracción de las tropas enemigas, la ausencia o la enfermedad de algunos de sus jefes más reputados, la dirección del viento o la posición del sol, es aún más importante mantenerse dueño de sí mismo, saber contentarse con una ventaja mediocre y no lanzar al enemigo a la desesperación (*Ibid.*, art. III, frag. VII). La disciplina es el gran factor. Hacerse admirar es el primer deber del jefe, porque el hombre se inclina, naturalmente, a imitar todo, el bien o el mal. Un general irreprochable suscitará entre sus oficiales una cantidad de imitadores que llegarán ellos mismos a ser, a su vez, modelos (Se-ma, art. III, frag. VIII). De este modo la guerra se transforma en una escuela de virtud. Es necesario que los soldados aprendan a enrojecer. "Aquel que se enrojece, jamás hace nada que pueda cubrirlo de vergüenza ante los ojos de los hombres, evita hasta la sombra del mal" (Se-ma, art. III). Pero el jefe no tiene solamente la responsabilidad moral de sus tropas: debe también velar por su confort material y amarlas lo suficiente para recordar en todo momento sus necesidades y sus sacrificios. "Amad a vuestras tropas y procuradles todos los socorros, todas las ventajas, todas las comodidades que puedan necesitar. Si soportan rudas fatigas, no es porque les agrade; si resisten el hambre, no es porque no se preocupen de comer; si se exponen a la muerte, no es porque no amen la vida. Reflexionad seriamente sobre todo esto" (Sun-tse, art. X).

Cualesquiera sean sus virtudes, la gente de guerra está expuesta a demasiadas tentaciones para que podamos tener en ella una confianza ciega. Por esa razón, un soberano prudente vela sin descanso para contener sus pretensiones y limitar su número. Hace de modo que la tropa no disponga ni de

autoridad, ni de riquezas. Es suficiente que sea dueña de la fuerza. Sobre todo, antepone a ella los letrados y los filósofos, a quienes da la misión de llamarla al orden y guiarla por el buen camino (Se-ma, art. II, frag. IX).

Así se manifiesta la ética de la guerra. Demuestra un sentido tan celoso de la humanidad, testimonia tanto cuidado en prevenir toda efusión de sangre, y también toda violencia, que es posible preguntar qué queda de la guerra cuando los estrategos se aplican a reglamentarla con prescripciones a tal punto opuestas a su naturaleza. En efecto, las disposiciones que presiden la organización del ejército y la técnica de las operaciones militares no son menos sorprendentes. Una escolástica curiosa domina el conjunto. Ou-tsé distingue cinco clases de tropas: las virtuosas, las disciplinadas, las temerarias, las obstinadas y las crueles. Cada una destinada a circunstancias diferentes. Es interesante que las primeras sean las indicadas para alcanzar la gloria y las segundas estén reservadas a disensiones internas (Art. I). El capítulo XI del tratado de Sun-tse, concerniente a los campamentos, se refiere a nueve clases de terreno. Se ha precisado ya, en el capítulo IX, que acampar al mediodía es signo de victoria porque en ese momento reina el sol. Los comentaristas distinguen, igualmente, nueve modos de emplear las tropas, nueve de vencer, nueve de sacar partido de las ventajas, nueve de hacer valer las propias pérdidas. Naturalmente, todos están de acuerdo entre sí.

Los estandartes, los gongs y los tambores juegan el principal papel en las maniobras y en el combate. Los estandartes son de colores vivos y opuestos entre sí. Llevan símbolos espectaculares. Sirven para desconcertar al enemigo por su extravagancia y para indicar a las unidades los respectivos puestos que deben ocupar: Los Dragones Negros a la izquierda, los Tigres Blancos a la derecha, los Pájaros Rojos al frente, los Espíritus —que presiden las armas— a la retaguardia, las Siete Estrellas en el centro. De noche, las órdenes se comunican por medio de redobles de tambor o golpes de gong. El movimiento de los estandartes y los ruidos, que deben ser los más ensordecedores posibles, tienen doble misión: transmitir las directivas del comando; sorprender y espantar al adversario. Se considera importante, en efecto, "inspirarles constantes terrores" (U-tsé, art. III; Sun-tse, art. VII, frag. X) [1].

Los ejercicios consisten, sobre todo, en pasar de la disposición circular a la disposición cuadrada, a fin de encontrarse, según el caso, en armonía con la "redondez del cielo" o con los "ángulos de la tierra". Es excelente combinar las dos figuras formando, por ejemplo, círculos con los infantes y la caballería en el interior de dos cuadrados entrelazados [2]. Los soldados son agrupados de

1 Según el *Li-Ki*, hacia atrás está colocado el estandarte del Guerrero Sombrío (Tortuga y Serpiente), emblema del Norte. Se considera siempre que el ejército adelanta hacia el Sur, dirección fasta. Por lo cual, el estandarte del Pájaro Rojo, emblema del Sur, es llevado adelante.

2 Lámina de la compilación del P. AMIOT.

a cinco, representando, entonces: "los cinco tigres dispuestos a salir de la selva" [1]. A la señal y lanzando un gran grito, se cubren con sus escudos de manera de protegerse. Quedan convertidos, entonces, en "las cinco flores de Mei-hoa tocando la tierra" [2]. Otras veces dibujan las dos Y y las ocho Kua [3]. Las dos Y son el cielo y la tierra, las ocho Kua son los signos divinatorios inventados por Fou-hi. En principio, permiten "encontrar todo aquello que es posible". Los portadores de los escudos son invitados a colocarse siguiendo la forma de la proyección de la luna bajo el pretexto de que ella sirve de escudo a las montañas [4]. Un complicado desfile llega hasta combinar los nueve Departamentos y los ocho signos de Fu-hi.

Estas distintas evoluciones corresponden más bien a figuras de baile que a maniobras guerreras. Es suficiente para convencerse hojear las láminas tan delicadamente coloreadas a mano que ilustran el texto del P. Amiot. Si no tuvieran leyendas se pensaría que esos diagramas simétricos representan los motivos de una sutil coreografía. El refinamiento no está solamente en lo moral sino también en la técnica y en la decoración. Sobre los carros flotan los estandartes llevando emblemas y blasones. "Arcos, carcajes, brazales, rodilleras están pintados de colores vivos. Los escudos, decorados con pintura. Sobre el pecho de los caballos penden ornamentos cincelados. Los carros avanzan majestuosamente, conducidos por cocheros acostumbrados a llevar las riendas bien juntas, que tratan de hacer avanzar de frente los cuatro animales cuyos ornamentos y campanillas deben sonar al mismo tiempo" [5]. Se-ma (Art. II) determina que los carros no deben estar en todas partes ni ser siempre los mismos; deben tener diferentes formas, según los diferentes usos a los que se los destine. "Bajo las tres primeras Dinastías existían los carros con *ganchos,* los *cabeza de tigre,* los *precursores,* los *acoplados* y los *cabeza de dragón.* Cada clase de carro tenía, además, distintivos particulares determinados por el mismo Soberano. Bajo los Hia se representaba sobre los estandartes la figura de un hombre negro; bajo los Yn eran nubes y bajo los Tcheu, les pintaban algunas partes con tierra amarilla". Por un lado, el horror de la violencia, por otro, el gusto por el ceremonial se conjuraban para humanizar, o si se quiere, para civilizar la guerra. Ciertamente, es verosímil que los tratados atribuídos por el P. Amiot a Se-ma, U-tsé y Sun-tse traduzcan, sobre todo, un ideal, pero éste es significativo. Por otra parte, está de acuerdo con el espíritu general de una cultura. Oficialmente afirmado, enseñado, difundido, no ha dejado de influir sobre las costumbres. Es más meritorio someterse a los ritos que demostrar ser el más fuerte, puesto que nadie ignora desde Confucio que "la fuerza de todos los hombres no es igual". Del mismo modo en los concursos de tiro al arco, la postura correcta

1 Compilación del P. AMIOT, lám. IV.
2 *Ibíd.* lám. V.
3 *Ibíd.* lám. X.
4 *Ibíd.* lám. X.
5 M. GRANET, *La civilización china,* París, 1929, pág. 310.

del concurrente es tomada más en cuenta que el hecho de alcanzar el centro del blanco.

La opinión de los filósofos tiene el mismo sentido. Según Confucio, "Un general verdaderamente grande no ama la guerra. No es ni vengativo ni apasionado". Meng-Tseu (Mencius) declara lo mismo: "Si hay un hombre que diga: yo sé perfectamente librar una batalla, ese hombre es un gran culpable". Un sabio de esa naturaleza no se ilusiona sobre la eficacia del triunfo militar. "Aquel que domina a los hombres y no los somete más que por la fuerza de las armas no conquista los corazones. Por eso, la fuerza, por grande que sea, es siempre insuficiente". Otro maldice a los generales victoriosos: "No rindáis a los vencedores más que honras fúnebres. Acogedlos con llantos y gritos en memoria de sus homicidios" [1]. Los campeones que, en un concurso, atraviesan siete corazas con una sola flecha no se atraen alabanzas, sino una amonestación: "¡Vosotros causáis un gran deshonor al país! Mañana, lanzando flechas, pereceréis víctimas de vuestro arte" [2]. En efecto, ni la habilidad ni la fuerza son méritos por sí mismas.

En gran medida, el ideal parece haberse trasmitido a las costumbres. Los historiadores modernos, intérpretes y críticos de las Crónicas y de los Anales tradicionales, están de acuerdo en describir la guerra en la época feudal (siglos VIII a III a. de C.) como regulada casi por completo por el espíritu de moderación y por el código del honor y de la cortesía.

H. G. Creel la define como un sistema de convenciones inspiradas, unas por las leyes de la etiqueta, otras por el espíritu caballeresco. El fin es humillar al adversario a fuerza de cortesía y generosidad. Los ejércitos son, en efecto, poco numerosos. Él los calcula entre 3.000 y 5.000 hombres. Los generales tienen en cuenta los presagios. El papel de la adivinación parece tener una particular importancia. Las campañas empiezan en primavera. El ejército se pone en movimiento en un orden inalterable. Se cambian mensajes para fijar la hora del encuentro. Los jefes recitan plegarias propiciatorias. Los primeros asaltos tienen valor de presagio. El alarde de heroísmo se combina, sin embargo, con las incursiones, los golpes de mano, las emboscadas, los ataques nocturnos [3].

Marcel Granet, en el plan de una conferencia pronunciada en 1936 en Oslo, y que la muerte le impidió redactar, resume de este modo, por su parte, las características principales del combate feudal: 1) El arte militar está sometido a reglas que hacen de la batalla un torneo; 2) La batalla es un intercambio de bravatas y cortesías. El ritual del desafío y el de la rendición muestran que el fin es el de conquistar honores; 3) Demostración de prestigio. La batalla

1 HIA-MENG, 11. 8, CHANG-MENG, J., 3, etc.... Citados por CH. LATOURNEAU, *La guerra en las diferentes razas humanas*, París, 1895, págs. 234-235.

2 MARCEL GRANET, *Civilización china*, pág. 315.

3 H. G. CREEL, *Nacimiento de China*, trad. franc., París, 1937, págs. 135-150.

tiende a préstamos alternados, y a comuniones (rescates, composiciones, cambios de mujeres, festines de buen acuerdo); 4) El sucesor no prohibe la batalla, se limita a hacer respetar las normas del juego y a censurar los desmanes del vencedor [1].

Es importante, por lo demás, prevenir que estas características no intervienen más que en las hostilidades que tienen lugar en el interior del mundo chino. Por el contrario, con los bárbaros o con aquellos que se desea suprimir de la ley china y por consiguiente de la civilización, hay guerra en el sentido más fuerte de la palabra: hay lucha a muerte, porfiado combate y persecución del vencido. Entonces las reglas de humanidad, de piedad, de moderación son descartadas resueltamente; se recurre, en tales casos, a las más siniestras magias, a las más irremediables maldiciones. Como en la *devotio* romana, y por las mismas razones, los guerreros que se consagran a la muerte son enviados al encuentro del enemigo. A la vista de las filas adversarias, y lo más cerca posible, se cortan el cuello dando un alarido. Su suicidio trae la desgracia sobre el ejército enemigo y lo destina a una completa destrucción. Aparte de esto, la etiqueta parece haber hecho de la guerra una justa de prestigio en lugar de un verdadero combate. Sólo se desafían guerreros de alto rango: cada uno se inclina ante el señor más importante; hacen asaltos de cortesía; se cambian armas, vituallas, bebidas, ofrendas que conmemoran y prolongan las relaciones del tiempo de paz. Granet confirma el reglamento de Se-ma según el cual no se persigue al enemigo más allá de los cien pasos. Cita obras surgidas del mismo ideal de moderación: es digno de un noble disparar su flecha con los ojos cerrados para dejar actuar al destino. De una anécdota del *Li-ki*, el historiador deduce que el guerrero bien nacido no acepta lanzar más de dos flechas mortales. Un juicio atribuído a Confucio deduce la moral de esta actitud reservada: "Aun en las ocasiones en que se matan hombres, es posible observar los ritos" [2]. En cambio, conviene exponerse valerosamente, ir a rozar con la punta del estandarte los atrincheramientos del enemigo o contar con el látigo las tablas de su puerta. Los encuentros no son tan mortíferos. Son intercambios de bravatas, de desafíos, de homenajes, de sortilegios, de cortesías forzadas y de generosidades eficaces: "Mucho menos que un choque de armas —concluye Marcel Granet— es un torneo de valores morales, un encuentro de honores que se miden". El fin es "calificarse, descalificando a los otros", y no solamente a sus adversarios —señala— sino también, y a veces más, a sus compañeros de armas. Cada uno trata de establecer su superioridad, de demostrar su nobleza y su magnanimidad. La guerra facilita al señor la oportunidad de clasificarse dentro de su propio partido, de conquistar y mantener un rango.

Los guerreros nobles se conocen, son a menudo huéspedes y amigos en tiempo de paz. Al encontrarse en el campo de batalla se saludan inclinándose tres veces o, para expresar mejor su respeto, descienden del carro y se quitan el

1 M. GRANET, *El feudalismo chino*, pág. 192.
2 *Li-ki*, trad. COUVREUR, t. 1, pág. 234.

casco. El *Tso Chuan* narra el caso de un arquero de Tch'ou perseguido por el enemigo y cuyo carro ha sido detenido por un ciervo. No tiene más que una flecha; la dispara sobre el ciervo y lo mata. El lancero que lo acompaña, desciende y ofrece el ciervo a los guerreros de Tsin excusándose que no sea todavía la estación de la caza. Los de Tsin admiran su cortesía y renuncian a perseguirlos [1].

Todo encuentro parece como sometido a las leyes del duelo cuya norma es dejar su oportunidad al adversario. Otra anécdota de *Tso Chuan,* comentada también por Granet, ofrece una ilustración perfecta. Dos carros van a enfrentarse. El conductor de uno de ellos trata de evitar el combate. El otro para desafiarlo le grita su nombre. El primero, entonces, obligado a aceptar la lucha, hace frente a su enemigo que le dispara una flecha, preparándose en seguida para tirar otra vez. Pero el guerrero provocado lo detiene: "Si no me dejáis cambiar [mis flechas con las vuestras] está mal". El adversario comprende la lección, interrumpe su ademán mortífero y se ofrece inmóvil al dardo fatal [2].

Otra vez, el duque Siang de Song espera para librar batalla que el ejército de Ch'u atraviese un río. Se le aconseja aprovechar ese momento para atacar al enemigo superior en número. Él rehusa. Lo instigan a no esperar que su adversario despliegue sus fuerzas. Rehusa nuevamente y es vencido. Hace, entonces, la siguiente reflexión: "Un verdadero jefe procura no abrumar al adversario en el infortunio. No redobla el tambor cuando sus filas no están formadas". Es verdad que se le responde que sólo el éxito es meritorio.

La generosidad sarcástica, la cortesía insolente desempeñan un papel importante: en el curso de una batalla contra Tch'ou, un carro de Tsin se empantana. Los guerreros de Tch'ou se permiten el lujo de aconsejar al adversario. Al principio le sugieren retirar la barra en donde se han fijado las armas; luego, levantar el estandarte. El carro reanuda su marcha. Su conductor, deseando retribuir un favor humillante con una cortesía no menos ofensiva, agradece en estos términos: "¡Nosotros no estamos, como en vuestro gran país, adiestrados en el arte de la fuga!" [3].

Lo esencial es el respeto a la mesura. En una batalla contra Ts'in, la voz insegura del heraldo de Ts'in demostró que su nación no esperaba la victoria. No obstante Tsin perdona a un adversario a quien el temor condena por anticipado. Alguien ha observado: "No recoger los muertos y los heridos es inhumano. No esperar el momento convenido, acorralar al enemigo en un paso peligroso, es una cobardía" [4]. En general, no se busca ni lucha a muerte, ni victoria decisiva. No se humilla al vencido. Se intenta, más bien, reconfortarlo. Su desesperación espanta al vencedor. Ch'u, en 593, sitia a Song. Los sitiados

1 GRANET, *Civilización china,* pág. 315.
2 GRANET, *Ibid.,* pág. 316.
3 GRANET, *Ibid.,* pág. 317.
4 *Tso-Chuan,* trad. COUVREUR, t. 1; pág. 509, cit. por GRANET, *Civilización china,* 321.

se comen los niños y queman los huesos de los muertos. Informan a Ch'u. Éste, horrorizado por el doble sacrilegio, que lo empeña en una apuesta demasiado temible con el destino, retrocede treinta estadios y se apresura a concederles una paz honorable.

Otros acontecimientos referidos en los Anales confirman que esta actitud corresponde, sino a la costumbre, al menos, a la expectativa. De este modo, cuando la capital de Cheng fué ocupada por el ejército de Ch'u el príncipe vencido hizo una confesión ejemplar. Su humildad fué absoluta. Ch'u impresionado y admirado le concedió su perdón. A la inversa, en 547 Cheng vence a Ch'u. Se le lleva al conquistador la vajilla de los Antepasados. El mismo príncipe cautivo se presenta con tocado de duelo y rodeado de sus vasallos cubiertos de ligaduras. El general enemigo en seguida tiende una copa a su desdichado adversario significándole en esa forma que su derrota no tendrá otras consecuencias que aquellas a las cuales se someten en los concursos de tiro al arco y que preceden a los festines de comuniones. Cheng desarma con su prudencia el espíritu de venganza y a la cólera del destino. En recompensa, los textos le predicen felicidad duradera [1].

La exégesis de los historiadores modernos no aparece en estas situaciones muy alejada de los tratados antiguos. Éstos, que parecen traducir solamente los vanos deseos de alguna escuela de filósofos, al menos sobre ciertos puntos, dan de las costumbres guerreras una imagen más realista que la crítica contemporánea. Así cuando Sun-tse (art. X) aconseja a los generales no permitir que se deduzcan siniestros augurios de todo lo que pueda suceder de extraordinario, un comentarista explica: "Si los adivinos y los astrólogos del ejército han predicho la felicidad, ateneos a su decisión; si hablan oscuramente, deducid un bien; si vacilan o predicen cosas poco favorables, no los escuchéis, hacedlos callar". Y otro más cínico: "En el caso de algún fenómeno, ordenad a los astrólogos y a los adivinos predecir la felicidad" [2].

Sobre todo Sun-tse, Se-ma, U-tse conceden una importancia mucho mayor que Creel o Granet a la duplicidad, a los procederes desleales, al soborno de las conciencias; en resumen, a los distintos medios pacíficos para someter al adversario, de los cuales los más suaves, ya se ha visto, indignaban al P. Amiot. Ellos los clasifican, los enumeran, determinan su empleo y se felicitan de verlos triunfar. Describen una lucha en que hay, junto a una rivalidad propiamente caballeresca, un gran lugar para una puja de astucia y de perfidia, cuando no se trata de una simple competencia de posesiones que no parecen haber sido secretas. Sin aprobar este despliegue de trampas, de traiciones y de avidez, se lo puede considerar aquí como el inevitable revés de la medalla. Sin duda, la humanización de la guerra no podría conducirse por la sola dirección de la virtud, de la mansedumbre y de la magnanimidad. Ya es extraordinario el haber podido eliminar, hasta ese punto, las sangrientas competencias, el papel normal-

1 GRANET, *Ibid.*, págs. 327-329.
2 Compilación del P. AMIOT, pág. 135.

mente concedido a la fuerza bruta, al odio, a la violencia, a todo aquello que provoca y atrae la ruina general.

La efusión de sangre no podría ser enteramente substituída por prescripciones humanitarias. Algo hay en la índole de la guerra que se opone evidentemente a ellas; algo que recibe una reparación obligatoria del arsenal de astucias preconizadas por los estrategos del Celeste Imperio. Hasta las reglas más generosas están a menudo empañadas por esa tara inevitable: desde luego, son propuestas bajo el pretexto del espíritu práctico, como sospechando que ellas solas no tendrían suficiente fuerza persuasiva. Se insta a tal o cual a seguirlas, deslumbrándolo con la posibilidad de beneficiarse a su vez. Del mismo modo, no es sin agresividad que se rivaliza en grandeza de alma. Si se ayuda al adversario y se lo perdona, no es sin un desdén ofensivo: Hay que aventajarlo y obligarlo a reconocer su inferioridad. Tal es el tributo pagado a la esencia de la guerra que permanece siendo lucha y deseo de vencer. ¿Cómo impedir, por lo demás, que la admiración por la valentía no desarrolle el gusto a las bravatas? ¿Y que el pundonor de unos en el respeto a máximas menos ventajosas para ellos no arrastre a otros a la tentación de aprovechar el margen concedido o de hacer una doctrina de su decisión de burlar el contrato?

La antigüedad china no deja por esto de ser una de las épocas de la historia en la cual la guerra fué dominada casi completamente y, por así decirlo, desnaturalizada, desviada de su salvajismo fundamental hacia rivalidades más refinadas. En Occidente se observa en el mismo orden, un éxito relativo entre la Edad Media y la Revolución Francesa. En el siglo XVIII se temen igualmente a los ejércitos demasiado numerosos por molestos y difíciles de manejar. Las campañas consisten en sitios de plazas fuertes, en maniobras inteligentes y poco sangrientas. Se admite, también, que las batallas jamás son necesarias y que las más de las veces son el resultado de la torpeza del capitán. Se libran en las fronteras con discreción, con cortesía y habiendo terminado el combate no se insiste jamás. Tampoco se persigue a los fugitivos, y posiblemente por las mismas razones: el sentido de la medida y el temor a las deserciones (sobre las cuales insisten igualmente Maurice de Saxe y Sun-Tse). No existe ni odio ni pasión en el seno de los ejércitos que combaten. Abastecidos por la Intendencia, respetan al habitante y sus bienes. Los soberanos cuidan la vida de los guerreros, que son escasos, cuestan mucho y cuya instrucción es larga y delicada. Lo que más desean ellos es que éstos estén impecables durante los desfiles, las revistas y las carreras cuya variedad y brillo no desmerecen en nada, al compararlas con las evoluciones más armoniosas del ejército chino. En resumen, hay pocas características de la guerra, según Sun-tse, Se-ma y U-tse, que no se encuentren en la guerra vista por Puységur, Joly de Maizeroy, Montecuculli o Maurice de Saxe.

Sería aún más significativa la semejanza con la guerra feudal, donde la clasificación de los honores entre los caballeros tiene un papel fundamental, aunque los infantes sólo aparezcan como servidores de los señores. En China

tampoco se tiene en cuenta a los peatones. Apenas son militares. Los criados de armas y asistentes, palafreneros y cavadores se ocupan en los trabajos de atrincheramiento y en el cuidado de las monturas y de los carros. En el momento de formar filas son amordazados; sus voces viles no tienen eficacia. Como Philippe VI de Valois, que en Froissart ordena a sus caballeros abrirse paso a través de su propia infantería: "Rápido, matad esa plebe, que nos obstruye el camino sin razón".

He dicho que la traducción del P. Amiot apareció en 1772. El mismo año Hyppolyte de Guibert, un militar en vías de hacerse célebre e influyente a quien iban a disputarse los salones de París y por quien la desdichada Julie de Lespinasse alimentaría una pasión que la hizo inmortal, publicaba, en Londres, un *Ensayo General de Táctica* que llevaba una dedicatoria bastante extraña para la época: "A mi patria". El autor se atenía al aspecto limitado, ceremonioso y convencional de la guerra de su tiempo. Le impacientaba que se la hiciera con reclutas indiferentes y difíciles de mantener bajo banderas, mientras la nación, moral y materialmente, permanecía fuera del conflicto. Denunciaba la inutilidad de las maniobras y la ridiculez de los simulacros de combate. Le indignaba que, sobre todo, se ejercitara a los soldados en escribir "Viva el Rey" con letras vivas sobre una explanada. Él pensaba que todo cambiaría si a los súbditos del príncipe se los convertía en ciudadanos y a los ciudadanos en soldados.

Todo había cambiado en China dos mil años antes, bajo la influencia de conceptos muy semejantes, después de todo, a aquellos que difundían, en los medios avanzados del Siglo de las Luces, un deseo creciente de reformas: Mo-tseu pretende asegurar una repartición equitativa de empleos, de ganancias y de bienes; el mérito debe permitir el acceso a las más altas dignidades. La Escuela de Legistas preconiza después un código anónimo que no admite privilegios ni excepciones. Sólo considera al Soberano como jefe de la jerarquía administrativa. El orden feudal, al mismo tiempo, es atacado intensamente cuando la necesidad de sostener hostilidades efectivas contra los Bárbaros impone una transformación en las leyes de la guerra: los nobles descienden de los carros para servir en la infantería; se crean milicias en los señoríos donde la doctrina de los Legistas ha penetrado lo bastante como para que tome cuerpo la noción del *Estado*. Al mismo tiempo, los aldeanos se convierten en propietarios de las tierras que cultivan; las ciudades adquieren importancia; el comercio progresa. "Es un hecho significativo —concluye Granet— que por un conjunto de reformas realizadas en bloque, los señores de Ts'in (que debían fundar el Imperio chino) crearan un nuevo ejército, dieran la tierra a los campesinos proclamaran el principio de que la Ley promulgada por el Príncipe era soberana y reconocieran como única nobleza la que el Príncipe (o el Estado) concediera a cambio de servicios y bajo la forma de grados" [1].

1 MARCEL GRANET, *El feudalismo chino*, Oslo, 1952, págs. 25-26; 79-80.

La ruina del feudalismo provoca la ruina del orden aristocrático y los valores de la cortesía. La guerra cambia de naturaleza. Se vuelve implacable y brutal. Tiende a la destrucción del enemigo. Ya no se hacen prisioneros que por su rescate puedan servir para una nueva acción. Se ejecuta a los cautivos. El triunfo es desde entonces la finalidad de todo combate y ya no el deseo de adquirir prestigio con muestras de valor, de lealtad, de grandeza. Las luchas terminan con anexiones y ruinas. La voluntad del poderío, la pasión nacional reemplazan a las reglas del honor y de la mesura que calificaban al gentilhombre.

Prueba de honor, la carrera de las armas, era el monopolio del hombre capaz de llevarlas y de servirse de ellas con valentía y honor. De los combates, en los cuales se enfrentaban los pares, quedaban excluídos de antemano las mujeres, los enfermos, los niños y los ancianos, pero también los villanos y extranjeros. Ahora, las guerras ambiciosas y encarnizadas no perdonan a nadie. "Todos aquellos que tienen o mantienen la fuerza son nuestros enemigos, aunque sean ancianos... ¿Por qué abstenerse de herir nuevamente a aquellos cuyas heridas no son mortales?" [1].

En Occidente se produce una evolución extrañamente análoga a partir del fin del siglo XVIII. El orden de la nobleza se derrumba, arrastrando en su caída las convenciones de la guerra cortés, caballeresca. Poco a poco, gracias a las armas de fuego, los infantes habían aumentado su importancia. La eficacia militar contradecía, cada vez más, al orden social. Un buen día, los combates contra los patriotas corsos, luego contra los rebeldes americanos, ponen a profesionales, acostumbrados a inteligentes maniobras y a paradas espectaculares, frente a soldados apasionados y ansiosos de una victoria en que se juega, para siempre, el destino de una patria. Al mismo tiempo, en forma casi idéntica, decisivas reformas tienen por resultado reemplazar la jerarquía de los privilegios feudales por el poder regulador del Estado y por la participación de los ciudadanos en la administración.

En los dos extremos del mundo, a dos mil años de distancia, estas transformaciones paralelas parecen haber inaugurado un estilo de guerra inédito y bárbaro. En efecto, cuando se admite que el pueblo intervenga en la guerra, ésta debe dejar de ser, imprescindiblemente, un juego, un torneo y una parada. Se transforma en algo serio.

ROGER CAILLOIS

1 GRANET, *Civilización china*, págs. 333-334.

TEXTOS DE U-TSE, SE-MA Y SUN-TSE SOBRE LA GUERRA

(Seleccionados por Roger Caillois)

Fragmento I

Circunstancias en que conviene evitar la guerra

Un buen general no debe contentarse con saber cuándo debe atacar; debe saber además cuándo y cómo batirse en retirada evitando todo combate. Hay seis posibles circunstancias en las cuales hay que rehuir todo intento de medirse con el enemigo.

Primera: si vuestros enemigos son dueños de un país vasto y bien poblado; si a pesar de la multitud de hombres que lo habitan la mayor parte de ellos viven cómodamente o en la abundancia; si sus ejércitos son numerosos y bien pertrechados, el mejor partido que podéis tomar es el de evitar todo combate sin emprender siquiera la guerra.

Segunda: si vuestros enemigos son gobernados por un buen rey, por un rey que conquiste el corazón de sus súbditos colmándolos de beneficios, no ganaréis nada combatiendo; vuestras victorias mismas serán funestas: lo más seguro y lo mejor para vosotros será retiraros.

Tercera: enemigos entre quienes la virtud es recompensada y el vicio castigado sin ninguna distinción son enemigos que debéis temer. No se contentan con amar la justicia en todas las cosas: practican lo que la justicia enseña. ¿Qué obtendréis con las armas que no podáis obtener por medio de la negociación?

Cuarta: si vuestros enemigos son capaces de poner al frente de sus tropas a hombres que se han destacado por una acción hermosa; si dan los empleos importantes a los sabios que pueda haber entre ellos; si eligen para las expediciones a hombres de probada capacidad, evitad su encuentro, no tengáis trato con ellos.

Quinta: en general, no luchéis jamás con enemigos más numerosos y mejor armados que vosotros.

Sexta: si vuestros enemigos pueden recibir ayuda de algunos de sus vecinos: si están bajo la protección de algún gran príncipe; si tienen muchos aliados, no vaciléis en tomar el partido de la retirada o el de la paz. Es la decisión más segura y más gloriosa para vosotros. Para decirlo en dos pala-

bras: averiguad cuidadosamente todas las dificultades que tendréis que vencer, no ignoréis ningún riesgo de ser vencidos: son estos conocimientos los que deben ayudaros a tomar vuestra decisión.

U-TSE (WU-TSEU). Art. II
(Amiot, págs. 192-193.)

Fragmento II

La guerra es perjudicial

Toda incursión militar tiene sus peligros, sus pérdidas, sus inconvenientes; la más gloriosa, la más útil es aquella que los tiene en menor grado. Por fuerte, por bien dirigido que sea un ejército, sean cuales fueren las medidas tomadas, siempre habrá algo que sufrir, algún funesto acontecimiento imprevisto, algún fracaso que no había motivo de esperar; siempre se cometerá algún error; siempre faltará algo: es necesario, entonces, hacer uso de toda la fuerza espiritual de que se pueda estar dotado, no descorazonarse y reparar serenamente todo lo que pueda ser reparado.

El hombre es lo más precioso que existe bajo el cielo: es necesario ahorrar su sangre, es necesario aligerar sus penas. Por consiguiente, no hay que hacer durar la guerra; hay que terminar con ella lo antes posible, aunque haya que ceder algo de sus intereses particulares o comprarlo a precio de dinero, siempre que la gloria del Estado y el interés de los pueblos así lo exijan.

SE-MA. (SSEU-MA PING FA). Art. V
(Amiot, pág. 301.)

Fragmento III

Instrucciones a las tropas enviadas contra el rebelde impenitente. Habla el Emperador

"Os habéis convertido en los instrumentos de las venganzas del Cielo; que vuestros propios crímenes no os atraigan la desgracia de ese mismo Cielo que debéis vengar. Combatid con coraje, pero con prudencia; combatid con todas vuestras fuerzas, pero sin crueldad. En una palabra: ahorrad la sangre, sin perjudicar, dentro de lo posible, vuestro designio. Es esto, en especial, lo que os recomiendo y lo que debéis prescribir a todos aquellos que estén bajo vuestras órdenes, a fin de que lo cumplan cuando llegue la ocasión. Al entrar en las tierras dominadas por el insurrecto, plenos de respeto hacia los Espíritus que allí presidan, os abstendréis de hacer nada que pueda deshonrarlos o entristecerlos. Si encontrárais imágenes de algunos de ellos, no las destruiréis; no mar-

chéis a través de las tierras sembradas de arroz, ni sobre aquellas que produzcan las demás cosas necesarias a la vida; no despojéis los bosques; no derribéis los árboles con frutos y no holléis las plantas y las hierbas útiles. No dañéis, de ningún modo, las seis clases de animales domésticos, no empleéis la fuerza para utilizarlos y mucho menos para apropiaros de ellos; no os llevéis los instrumentos de labranza, los utensilios, ni nada que sea necesario al hogar. Cuando ocupéis alguna ciudad, no destruyáis sus murallas. Habréis de velar por la conservación de todas las cosas hechas con arte y por la salud del ciudadano. En cualquier parte donde os encontréis, jamás destruiréis con el fuego los campos y las casas; ayudaréis a los ancianos y a los niños; no atacaréis a aquellos incapaces de defenderse. Después de un combate, cuidaréis celosamente de los heridos, los haréis curar y les procuraréis todo alivio que dependa de vosotros. Aquellos enemigos vuestros que se encuentren heridos deben recibir las mismas atenciones de vuestra parte hasta que hayan curado totalmente; entonces los volveréis a sus casas, dándoles liberalmente con que vivir durante el camino, a fin de que sirvan de consuelo a sus padres y sean, entre sus compatriotas, pruebas inequívocas de vuestra humanidad. Si encontráis algún bando enemigo no lo combatiréis; más aún, le facilitaréis la fuga por poco dispuesto que esté a servirse de ella. Vuestro objeto principal será dirigiros directamente al rebelde: alcanzadlo lo antes posible; combatidlo con todas vuestras fuerzas; tomadlo muerto o vivo. Desde el momento en que caiga en vuestro poder, cese todo acto de hostilidad, y que se me dé rápido informe de todo."

SE-MA (SSEU-MA PING FA). Art. I
(Amiot, págs. 239-240.)

Fragmento IV

Conducta hacia el enemigo

Unos soldados del Reino de U atravesaban un río al mismo tiempo que otros soldados del Reino de Yue. Un viento impetuoso hizo zozobrar las barcas; todos los hombres habrían perecido si no se hubieran ayudado mutuamente. No pensaron, en ese momento, que eran enemigos; por el contrario, se prodigaron todos los auxilios que es posible esperar de una amistad tierna y sincera. Os recuerdo este hecho histórico para haceros comprender que no solamente los diferentes cuerpos de vuestro ejército deben socorrerse mutuamente, sino que además es necesario ayudar a vuestros aliados y hasta prestar socorro a los pueblos vencidos que lo necesiten; puesto que si os demuestran sumisión es porque no pueden hacer lo contrario. Si el Soberano que los gobierna os ha declarado la guerra, no es culpa de ellos. Ayudadlos y ellos os devolverán la ayuda.

SUN-TSE (SUEN-TSEU). Art. X
(Amiot, pág. 137.)

Fragmento V

Victoria sin batalla

Sin dar batallas, procurad salir victoriosos: así os elevaréis por encima del bien, estaréis más cerca de lo incomparable y de lo excelente. Los grandes generales logran el triunfo descubriendo todas las artimañas del enemigo, haciendo abortar todos sus proyectos, sembrando la discordia entre sus gentes, teniéndolo en continuo sobresalto, impidiendo la ayuda extranjera que pudiera recibir y quitándole todas las facilidades que pudiera tener para emprender algo ventajoso.. Un hábil general nunca se ve reducido a extremos: sin dar batalla, conoce el arte de humillar a sus enemigos; sin derramar una gota de sangre, sin desenvainar siquiera la espada, consigue ocupar las ciudades; sin poner los pies en reinos extranjeros, encuentra el medio de conquistarlos; y sin perder un tiempo considerable al frente de sus tropas, procura una gloria inmortal al príncipe a quien sirve, asegura la felicidad de sus compatriotas y hace que el Universo le sea deudor del descanso y de la paz.

SUN-TSE (SUEN-TSEU). Art. III
(Amiot, págs. 70-72.)

Fragmento VI

Reglas para corromper al enemigo

No olvidéis nada que pueda servir para corromper lo que haya de mejor en el partido contrario: ofertas, presentes, caricias, nada ha de omitirse; engañad, si es necesario; mezclad a las gentes honorables en acciones vergonzosas e indignas de su reputación, en acciones que les den motivo para enrojecer cuando sean conocidas, y no dejéis de divulgarlas.

Entablad uniones secretas valiéndoos de lo que haya de más vicioso entre los enemigos; para lograr vuestros fines unidlos a otros viciosos.

Dividid su gobierno, sembrad la disensión entre sus jefes, procuradles motivos de cólera, haced que murmuren contra sus oficiales, amotinad a los oficiales subalternos contra sus superiores, haced que carezcan de víveres y municiones, divulgad entre ellos algunas melodías voluptuosas que les ablanden el corazón, enviadles mujeres para acabar de corromperlos, procurad que salgan cuando deban permanecer en su campamento y que estén tranquilos en su campamento cuando deban salir en campaña, dadles continuamente falsas alarmas y falsas noticias, participad de vuestros intereses a los gobernadores de sus provincias; esto es, aproximadamente, lo que debéis hacer si queréis engañar por medio de la habilidad y de la astucia.

SUN-TSE (SUEN-TSEU). Art. VIII
(Amiot, págs. 103-104.)

Fragmento VII

No olvidar nunca la moderación

Por la mañana o por la tarde, a toda hora del día, cuando el sol dé en los ojos de los enemigos, cuando un viento impetuoso sople contra el lugar que ocupan, cuando la unión de los distintos cuerpos del ejército no esté todavía formada, antes de que hayan recibido los refuerzos que esperan, cuando tengan necesidad de reposo, cuando no monten guardia, cuando hayan padecido hambre y sed, cuando esté ausente o enfermo algún oficial cuyo mérito conozcáis bien, atacad sin vacilar.

Que una temeraria impetuosidad no os haga olvidar, sin embargo, lo que os debéis a vosotros mismos, lo que debéis a todos los que están bajo vuestras órdenes; que un ciego ardor no os haga omitir lo que debéis a la humanidad. Combatid valientemente, pero con mesura. No reduzcáis a la desesperación a un enemigo que aún puede perjudicaros; contentaos con una ventaja mediocre, pero, segura sin arriesgaros a otra más importante que sería dudosa. Haced que el toque de queda suene antes de la noche; no permitáis que bandas aisladas o pelotones persigan a los fugitivos fuera del término que hayáis designado. Ese término ha de ser corto. Después del combate, dad a vuestros soldados el descanso que necesiten, pero no dejéis que se abandonen a una seguridad absoluta; haced que todo esté dispuesto como si al día siguiente aun tuviérais que combatir. Cuando sepáis que los enemigos están muy lejos de vosotros, entonces haréis lo que es usual en tales ocasiones.

SE-MA (SSEU-MA 'PING FA). Art. III
(Amiot, págs. 274-275.)

Fragmento VIII

Importancia del ejemplo

El hombre trata por naturaleza de imitar: si os ve hacer el bien, también él hará el bien. Si os ve hacer el mal, seguirá el ejemplo. Nadie existe que no desee gozar de una buena reputación; nadie que no desee hacerse de un nombre. Si queréis que vuestras gentes sientan placer en conducirse bien, llevad vosotros mismos una conducta irreprochable. Si queréis que trabajen con todas sus fuerzas para adquirir una reputación honorable, para conquistar un nombre en el ámbito del valor y las demás virtudes guerreras, dadles vosotros mismos el ejemplo; emprended acciones extraordinarias, superáos, por así decirlo, en todo aquello que pueda atraer la admiración de los hombres. En todo lo que hagáis,

ya en el terreno del bien, ya en el del mal, tened presente que habrá siempre una multitud de imitadores vuestros que a su vez no tardarán en convertirse en nuevos ejemplos.

SE-MA (SSEU-MA 'PING FA). Art. III
(Amiot, págs. 266-267.)

Fragmento IX

Supremacía acordada a las Letras sobre las Armas

Los Hia fueron benéficos como el astro que nos ilumina; los Yin fueron temibles como el tigre y los Tcheu fueron activos como el dragón.

El discernimiento, la aplicación en sus deberes y las circunstancias los hicieron así. Unos y otros trabajaron con todas sus fuerzas para formar buenos guerreros; pero no por eso se les daba preferencia sobre los demás miembros del Estado. Ellos sabían que mientras haya hombres de guerra en número suficiente, dóciles, escogidos robustos y bien disciplinados, el Imperio está seguro y posee la fuerza y el vigor necesario para emprenderlo todo, y el pueblo puede gozar tranquilamente de todas las ventajas de la paz. Pero también sabían que cuando hay tropas numerosas pero sin talento y sin valor, viciosas y mal disciplinadas, el pueblo se agota, se empobrece, pierde la voluntad para cumplir sus principales obligaciones y hasta se vuelve él mismo vicioso y, a veces, rebelde. Por eso instruían con gran esmero a los que estaban destinados a la carrera de las armas. Les inspiraban la virtud y la disciplina; impedían que fueran una carga para los ciudadanos, que perjudicaran al pueblo, que desperdiciaran inútilmente las provisiones, que despoblaran la campaña, que emplearan las bestias de carga cuando son necesarias para el cultivo de la tierra. En una palabra, sabían evitar ambos extremos: no querían demasiadas tropas, ni demasiado pocas; no querían tropas inútiles. Si las tenían, era porque no podían prescindir de ellas. Sostenían como máxima que el orden es la base de todo y la hacían cumplir. Tenían ciertas reglas por medio de las cuales los soldados se disponían a marchar sin confusión, a combatir sin desorden, a vencer sin crueldad y a triunfar sin orgullo.

Esos sabios monarcas concedieron siempre a las letras la supremacía sobre las armas. Persuadidos de que las riquezas anulaban las cualidades guerreras sustituyéndolas por el lujo, la pereza y todos los vicios que derivan de ellos, no admitían guerreros opulentos. Convencidos de que las riquezas unidas a la fuerza y a la autoridad pueden causar los peores males y debilitar el Imperio hasta en sus cimientos, daban a sus mejores guerreros un crédito limitado, títulos puramente honoríficos y una holgura sin excesos.

Aquellos que esgrimen las armas están expuestos sin cesar al riesgo de perder el sendero de la virtud; los que profesan las Letras deben guiarlos hacia ese sendero. Los Guerreros suelen descuidar las ceremonias y apartarse de las

costumbres establecidas; los Letrados deben recordárselas. Las armas se complacen en la agitación y el tumulto. Las Letras aman el reposo y la paz; aquéllas conducen a la ferocidad, éstas suavizan las costumbres.

Tales eran los principios según los cuales los antiguos Reyes gobernaban su conducta.

SE-MA (SSEU-MA PING FA). Art. II
(Amiot, págs. 250-252.)

Fragmento X

Maneras de inspirar el terror

Si tenéis que hacer evoluciones durante la noche, haced cumplir vuestras órdenes entre el estrépito de gran cantidad de tambores y de *lo* [1]. Si por el contrario es durante el día cuando debéis avanzar, emplead las banderas y los estandartes para pregonar vuestra voluntad. El estrépito de los tambores y del *lo* servirá durante la noche para sembrar el pánico entre vuestros enemigos y también para reanimar el valor de vuestros soldados; el brillo de gran cantidad de estandartes, sus muchas evoluciones, la diversidad de sus colores y la singularidad de su conjunto instruirán a vuestras gentes, las mantendrán alerta durante el día entero, se apoderarán de su corazón y lo alegrarán, mientras insinúan la confusión y la perplejidad en el de vuestros enemigos. Por consiguiente, a la ventaja de hacer conocer rápidamente vuestra voluntad a todo vuestro ejército en momento preciso, se unirá la de agotar al enemigo manteniéndolo suspenso de todo lo que, en su imaginación, estéis a punto de emprender y tendrá continuas dudas sobre la conducta que habréis de seguir y le inspiraréis terrores eternos.

SUN-TSE (SUEN-TSEU). Art. VII
(Amiot, págs. 96-97.)

¿EL FIN DE NUESTRO MUNDO?

El filósofo inglés Bertrand Russell en uno de sus últimos libros —*Human Society in ethics and politics*— despliega ante nuestros ojos miopes el panorama aterrador que se presentaría para el mundo civilizado si la llamada guerra fría llegara en cierto momento a caldearse. Supongo que no necesito encarecer la rara lucidez de este escritor de ochenta y dos años que en 1950 obtuvo el Premio Nobel de Literatura y es uno de los pocos filósofos que, dominando con el pensamiento el mundo de la problematicidad, no desdeña el

1 *Lo*: gong, instrumento de bronce de tres pies de diámetro por seis pulgadas de profundidad.

de las bajas realidades y se preocupa por la vida del hombre, que es, por otra parte, uno de los supuestos temas de la filosofía. El libro se divide en dos partes: en la primera nos ofrece las conclusiones a las que ha llegado en el campo de la Ética; en la segunda —titulada *El conflicto de las pasiones*— examina la tremenda crisis que vive el mundo contemporáneo. Esta segunda parte merece la atención de todos, aun la de los no especialistas en filosofía. Es un terrible diagnóstico que se emite reuniendo evidencias, formulando axiomas y apelando a la buena voluntad y al sentido *común* de los menos y al instinto de conservación de los más. Es un llamado a la imaginación, a "la loca de la casa", para que esta vez por lo menos nos haga obrar cuerdamente. Bertrand Russell considera que la suma de la humana miseria no ha sido jamás en el pasado tan grande como en los últimos veinticinco años; que hemos de aprender a obrar movidos por consideraciones éticas y que si seguimos abrigando pasiones destructivas, nuestra creciente habilidad técnica nos conducirá a todos al desastre. Si la rivalidad de los opuestos poderes políticos continuase —dice— y si la guerra atómica fuera desencadenada, *la humanidad quedaría completamente exterminada antes del fin de esta centuria.*

Con excepción de la última frase aterradora que nos promete un fin violento a corto plazo, el tono y los argumentos empleados hasta aquí por el filósofo son los de la prédica en el desierto: y ya sabemos cuán razonable y cuán desgraciadamente inoperante es. Pero en seguida Bertrand Russell nos indica un camino y nos propone un remedio que, desgraciadamente, no está ya en manos de los escritores ni de los demás pobrediablos de buena voluntad. Tampoco hay nada en la conducta tradicional de los estadistas que sirva para conjurar la tremenda amenaza. El temor de cada bando acrece el odio del adversario y este fuego es alimentado por las emociones de la conquista, la vanidad, la ambición y el deseo popular de sensacionalismos. Además, en las últimas décadas —nos recuerda Russell— hemos sabido desarrollar una gran habilidad para la destrucción, pero no la inteligencia para impedirla. Desde la desaparición de Hiroshima el *Bulletin of the Atomic Scientists* ha ido publicando, mes a mes, detalladas y razonadas advertencias; pero este periódico tiene muy limitada circulación ya que sólo interesa, para decirlo con palabras de Bertrand Russell, a aquellos "who wish to know rather than to shout". No hay que contar tampoco con la "opinión pública" que no existe en los países bajo regímenes dictatoriales. Sin embargo, es un hecho evidente, para cualquiera que se tome un mínimo de trabajo en estudiar el problema, que en una próxima guerra atómica *no habría vencedor posible.* Desde la primera semana probablemente habrían desaparecido del mapa Nueva York, Washington, Londres y Moscú; todo el petróleo del Cáucaso quedaría incendiado y se cortarían las vías de comunicación tanto en Rusia como en la Europa Occidental. Los que sobreviviesen a las bombas morirían de hambre, y al relativo "orden" actual sucedería una anarquía de increíbles violencias. Quedarían así, por supuesto, incumplidos los más caros anhelos de ambas partes y con la catástrofe que arrastraría a Rusia, los

EE. UU., China y Europa Occidental, desparecerían tanto el comunismo como el moderno capitalismo.

¿Qué hacer entonces? En toda emergencia se puede *hacer* algo o, en todo caso, *tratar de hacer* algo. Es muy difícil que ninguno de los dos mundos en pugna haga proposiciones conciliatorias al adversario. La conciliación de uno se consideraría indicio de debilidad y sería inmediatamente aprovechada por el otro para hacer la situación aún más tensa. Pero se daría un gran paso hacia la paz sólo con que ambos bandos reconocieran sinceramente la futilidad de la guerra y su *total inutilidad para lograr sus objetivos.* Y aquí es necesaria la intervención de los neutrales.

Russell nos señala las dos ventajas que los neutrales tienen sobre los presuntos beligerantes para emprender esta tarea. La primera, es que pueden hablar de la inutilidad de la guerra sin que se les sospeche de apaciguamiento (la lección de Munich ha sido aprovechada y todos sabemos lo que hace un propósito agresivo contra el paraguas de la buena voluntad). La segunda ventaja es que pueden hablar a ambas partes sin parcialidades evidentes. "Si yo perteneciera a uno de los países neutrales —dice el filósofo— urgiría a mi gobierno y a todo otro gobierno neutral que quisiera escucharme, a que emprendiera en forma muy activa la tarea de convencer a ambos lados, simultáneamente, de que deben abandonar la amenaza de guerra como instrumento de su política". Para ello, lo primero que habría que hacer es designar una comisión que investigara los probables efectos de una guerra mundial sobre los paises neutrales, puesto que los rigores de la guerra serían para ellos tan duros como para los beligerantes e imposibles de prevenir o mitigar a menos de impedir absolutamente la guerra. Lo más importante es que esta comisión se concentre en los males de una posible guerra y *no en las posibilidades de una improbable victoria.* Deberá observar una meticulosa imparcialidad, llevando adelante sus investigaciones técnica y desapasionadamente. Los miembros de esta comisión tendrán que ser eminencias de varios tipos: expertos militares, navales y de aviación, un sabio en física nuclear, un bacteriólogo, un economista, un hombre de experiencia en política internacional (a éstos habría que agregar un escritor que reúna y redacte el material de sus colegas en comisión). El informe de esta comisión sería presentado por el gobierno o los gobiernos neutrales que la —o las— hubieren designado, a los gobiernos de los supuestos beligerantes *quienes serían invitados a expresar su opinión.* Es éste un punto importante que revela el espíritu alerta de Bertrand Russell, pues la cortesía internacional haría probable una respuesta, la respuesta garantizaría un atento estudio y cada bando se informaría de la opinión que al respecto tiene su adversario, pudiendo así atenuarse la mutua sospecha de que "el otro" emprenderá en cualquier momento una guerra de agresión (esta sospecha mutua puede hacer estallar la guerra en cualquier momento a raíz de cualquier accidental violencia o cualquier torpe inadvertencia).

Con lo dicho, pues, el filósofo no solamente nos previene sobre la inminente

probabilidad y peligros de una próxima guerra, sino que además nos sugiere qué podemos hacer. "Si yo perteneciera a un país neutral..." dice Russell; pues bien, mis lectores pertenecen en su mayoría a un país neutral, la directora, los redactores de SUR, yo, pertenecemos a un país neutral. Sugiero, pues, *que todos los gobiernos hispánicos, conjunta o separadamente, designen esa Comisión propuesta por Bertrand Russell* para que eventualmente presenten un informe a los posibles beligerantes. Piénsese en el honor que significa para Suecia y la India, el simple hecho de que el filósofo inglés haya señalado a esos países como idealmente calificados para tal presentación. Suecia es un país cuyo orden jurídico interno y cuya conducta internacional en lo que va del siglo, lo hacen mundialmente digno de respeto. La India, que ha conquistado su libertad recientemente en la forma incruenta y honorable que marca un jalón en la historia de la civilización, está en estos momentos asombrando a Occidente y pasmando a los comunistas con el nuevo reparto voluntario de tierras iniciado por la prédica de uno de los discípulos del Mahatma Gandhi —Vinoba Bhave— que mueve a los latifundistas a donar de buena gana una fracción de su propiedad para ser redistribuída por el apóstol, empeñado más en conmover sus corazones que en forzar sus voluntades. Una prédica semejante pudo haberse hecho, quizás, en cualquier país; pero *lo que maravilla es la respuesta* unánime de los favorecidos por el destino, y también esa buena voluntad y ese amor al prójimo que hacen de la India un ejemplo único (y tal vez por único, difícil de imitar) entre el desconcierto de las naciones. De esto se ha hecho eco la revista "Encounter" —que dirige el poeta inglés Stephen Spender— a cuyo Nº 15 de diciembre de 1954 remito al lector escéptico que "no cree en milagros" (yo sí creo: todo lo que nos rodea es, por misterioso, milagroso). Suecia y la India pues, son los dos países que no sólo Bertrand Russell señalaría, sino cualquiera que pudiese y tuviese que hacerlo objetivamente. Pero no es necesario que sean sólo dos los países neutrales que hagan esta presentación: pienso que cuantos más sean tanto mejor y que la cosa puede hacerse, como el mismo Russell indica, conjuntamente o por separado.

Evidentemente los países ibéricos no están —fría y objetivamente contemplados— en el mismo plano de consideración internacional que Suecia o la India. La inestabilidad política, las dictaduras, la debilidad del orden jurídico interno, su a veces vacilante trayectoria internacional, han sido motivos —y más de una vez— de las risueñas y a veces injustas opiniones tantas veces emitidas en Europa, oralmente y por escrito. Todos nosotros, en el fondo de nuestro corazón, tomamos muy en serio, hasta ahora, a nuestros países, de modo que las opiniones despectivas —equivocadas o no— nos duelen sinceramente. Pues bien: hemos nacido aquí y aquí estamos: ahora se nos presenta una brillante oportunidad para desempeñar, *todos juntos,* un lucido papel internacional. Uno de los países ibéricos, uno cualquiera (el Uruguay, por ejemplo, que, como país pequeño ha de desempeñarse como campeón del derecho contra la fuerza), podría encargarse de iniciar los trabajos previos para la comisión, informe y presen-

tación a los beligerantes. Después, que sea lo que Dios quiera, pero nos quedará a todos la satisfacción de haber hecho lo poco que pudimos hacer.

Tengo para mí que Dios ha decidido poner el fin del mundo en manos de los hombres: no habría así enfriamiento de la tierra, ni choque de cometas, ni catástrofes astronómicas; la única y gran catástrofe sería la estupidez humana. Si es así, estamos perdidos. (Cuando el cinematógrafo nos muestra las caras de quienes han de decidir por la guerra o por la paz, yo siempre pienso azorado que *de allí* no puede salir más que un embrollo.) Roguemos pues a Dios que nos libere de esta pesada responsabilidad que nos condenaría fatalmente a breve plazo; pero de todos modos y mientras tanto, nuestro deber de conmurientes es mantener la esperanza, aún contra toda esperanza. Se podrá quizás argüir, muy filosóficamente, que no será éste el fin del mundo, sino solamente *el fin de nuestro mundo;* que la humanidad podría recomenzar con que sólo quedara viva en el África la tribu de los pigmeos, etc., etc. Meditemos en el reverso de esto: en que el fin de nuestro mundo es, para nosotros, el Fin del Mundo; que nuestro propio fin individual es el fin del mundo; que el hombre —cada uno de nosotros— es el objeto y cumbre de la civilización.

MIGUEL ALFREDO OLIVERA

EL MOTIVO DE LA FUENTE EN LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO

Parecería inexcusable que todo estudio de crítica poética debiera partir de un riguroso análisis de la forma para llegar a desentrañar su sentido, e incorporarlo, luego, al ámbito total, de la cultura. La crítica al uso padece penuria de esas dos exigencias, y se conforma con una serie de consideraciones híbridas, que no enriquecen el conocimiento que el lector tiene, sino que le enturbian su ingenuidad con una serie de supuestos conceptos.

Más perniciosa es, tal vez, la crítica cuya labor se ve oscurecida por la deformación de alguna de aquellas dos virtudes señaladas:

1º) A veces se reduce a un pseudoanálisis estilístico que no implica la previa recreación del poema, el previo contacto intuitivo y total. Entonces se convierte en un mero análisis de formalidades no significantes o en un inusitado razonar sobre las formas gramaticales. De uno u otro se quiere concluir peregrinos sentidos poéticos, o se vacila impotentemente y no se sabe qué concluir.

2º) Otras se lanza a una apresurada y peligrosa conceptualización, violentando el sentido de la obra creadora al querer encajarla en los esquemas intelectuales de la filosofía o de la ciencia.

Ya que no corresponde aquí una fundamentación exhaustiva de estas consideraciones, por lo demás obvias, cuatro nombres ilustres pueden ayudarnos a abreviar, acompañándonos en la desestima de la primera deformación:

Dámaso Alonso, en *Poesía Española*, encara la cuestión con la profundidad que corresponde a su maestría: "Porque este libro quiere mostrar precisamente que no existe una técnica estilística, que el ataque estilístico es siempre un problema de los que los matemáticos llaman "de feliz idea". Es decir, que la única manera de entrar al recinto es un afortunado salto, una intuición. Toda intuición es querenciosa, es acto de amor, o que supone el amor." Luego de citar unos versos de San Juan, agrega: "Sí, para apoderarse de la individualidad, de la "unicidad" del objeto literario, se necesita un "ciego y oscuro salto", y que el lance sea verdaderamente de amor." Y luego: "Hay otra estilística, basada en "mimbres y tiempo", practicada con ingenua fe por algunos, en este o aquel país. Contra los vagorosos estetas nebulizadores nos ponemos en decidida guardia. De otro lado, dejemos a los cándidos obreros de la técnica del cuentahilos su inocente manía."

Benedetto Croce, en *La poesia,* reacciona también contra todo juicio que no tenga permanentemente la presencia de la obra poética en su concreta realidad: "E all'immagine che la rievocazione gli offre il critico deve intendere la mente come al solo testimonio che gli sia dato interrogare, il solo che gli fornisca elementi per il suo giudizio, quello che, se egli lo lascia sfuggire, da niun altro puo essere sostituito."

Alfonso Reyes, en *La experiencia literaria,* insiste en el mismo sentido, en un texto donde, dentro de su particular terminología, hay que entender por "impresionista" a quien tiene una intuición, como dice Dámaso Alonso, o tiende su mente a la "imagine", como exhorta Croce: "Porque el crítico, en cualquier grado de la escala, si no lleva adentro un impresionista, carece del contacto para establecer esa misteriosa comunicación con la poesía, y se queda, por decirlo así, fuera del recinto."

Sería ocioso citar los innumerables ataques que lleva De Sanctis contra lo que no sea un conocimiento vivo y directo de la obra, y los textos en que afirma su menosprecio por los análisis gramaticales y retóricos con pretensiones de crítica poética.

La más somera revisión de la historia de la estética nos apoya en nuestro rechazo de la segunda deformación. Mientras la filosofía se ha esforzado por encontrar un lugar independiente para el arte frente a las otras manifestaciones del espíritu, el crítico desconoce el problema y manipula las producciones históricas como si fueran filosofía, sociología, psicología, política, etc. Especialmente como si fueran psicología, política o ética. Más arbitrario se nos revela este procedimiento cuando pensamos que algunos filósofos, en el momento creador, se acercan cuidadosamente a los poetas para enriquecer sus espíritus con las intuiciones de aquéllos. La intuición poética es tenida en cuenta, entonces, por la reflexión, a la que enriquece, corrige, confirma. Permítasenos estar en la codi-

ciable compañía de Jean Wahl, quien no puede ser sospechado de deformación profesional, estilística o retórica: "Le danger qu'il y a à chercher ces accords entre métaphysiciens et poètes c'est que les thèmes de la poésie apparaîtraient alors comme conceptuels. On aurait tort de considérer ces thèmes indépendamment de la façon dont ils sont incorporés dans les oeuvres."

Como en la crítica estamos en el plano de la reflexión y no de la fantasía, buenos son los conceptos de la ciencia y de la filosofía para no quedar en "estetas nebulizadores", como dice Dámaso Alonso, y para aceptar el consejo de Croce, consejo certero sea cual fuere el concepto que tengamos hoy de su filosofía, dentro de cuyos rígidos términos está expresado: "E i concetti che siamo venuti stabilendo, e gli altri che stabiliremo piú innanzi, e tutti in genere i concetti della filosofia, inutili al poeta e al rievocatore e al goditore della poesia, diventano ora essenziali e vitali, perché giudicare non si puo senza le categorie che formano el giudizio" (op. cit.).

Pero debe tenerse en cuenta que la creación artística es una experiencia que se realiza por sí. Que puede coincidir, corregir, superar o adelantarse a las otras manifestaciones del espíritu. Particularmente ejemplar es para este problema la obra bifronte de Gabriel Marcel, quien confiesa que las conquistas que va incorporando a su obra se le presentan primero en el plano de la creación dramática y luego en el de la reflexión filosófica [1]. Hay que tener cautela, pues, antes de encasillar el sentido de una obra artística en conceptos ya elaborados.

Hemos querido anteponer estas consideraciones a la publicación de un capítulo en que estudiamos un motivo de la poesía de Machado, porque mucha crítica a él referida adolece de esos defectos, y para evitar las desinteligencias que pueden surgir de una lectura parcial. Intentamos analizar un aspecto de la realidad que Machado ha sentido como particularmente significativo, y mostrar cómo lo ha elaborado para que sirva a las necesidades de su poesía. Nos abstenemos de extraer de él una significación total y definitiva. No de un motivo, sino de todos los elementos de su obra es lícito extraerla. No obstante, un motivo no puede estudiarse aislado, sino teniendo presente todos esos elementos, y una intuición total de la obra. Lo que decimos de ese motivo responde a esa intuición total, que sólo en sucesivos capítulos podrá irse explicitando. A pesar de ello, insinuamos lo que nos parece imprescindible, lo que por otra parte puede legítimamente adelantarse.

1 "...et ce ne sera pas la dernière fois que dans le cours de ces leçons je citerai textes empruntés à mes propres pièces. Car c'est là que ma pensée se trouve à l'état natif et comme dans son jaillissement initial". *Le mystère de l'être.*

EL MOTIVO DE LA FUENTE

En el poema VI de *Poesías Completas,* primero en que aparece la fuente, éste y el poeta dialogan:

Fué una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta...
La fuente *sonaba.*

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta.

En el solitario parque, la *sonora*
copla borbollante del agua *cantora*
me guió a la fuente. La fuente vertía
sobre el blanco mármol su monotonía.

La fuente *cantaba*: ¿Te recuerda, hermano,
un sueño lejano mi *canto* presente?
Fué una tarde lenta del lento verano.

Respondí a la fuente:
No recuerdo, hermana,
mas sé que tu *copla* presente es lejana.

Fué esta misma tarde: mi cristal vertía
como hoy sobre el mármol su monotonía.
¿Recuerdas, hermano?... Los mirtos talares,
que ves, sombreaban los claros *cantares*
que escuchas. Del rubio color de la llama,
el fruto maduro pendía en la rama,
lo mismo que ahora. ¿Recuerdas, hermano?...
Fué esta misma lenta tarde de verano.

—No sé qué me dice tu *copla* riente
de ensueños lejanos, hermana la fuente.

Yo sé que tu claro cristal de alegría
ya supo del árbol la fruta bermeja;
yo sé que es lejana la amargura mía
que sueña en la tarde de verano vieja.

Yo sé que tus bellos espejos cantores
copiaron antiguos delirios de amores:
mas cuéntame, fuente de *lengua encantada,*
cuéntame la alegre *leyenda* olvidada.

—Yo no sé *leyendas* de antigua alegría,
sino *historias* viejas de melancolía.

Fué una clara tarde del lento verano...
Tú venías solo con tu pena, hermano;
tus labios besaron mi linfa serena,
y en la clara tarde, dijeron tu pena.

Dijeron tu pena tus labios que ardían;
la sed que ahora tienen, entonces tenían.

—Adiós para siempre la fuente *sonora,*
del parque dormido eterna *cantora.*
Adiós para siempre; tu monotonía,
fuente, es más amarga que la pena mía.

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
sonó en el silencio de la tarde muerta.

Véase cómo Machado va determinando la función estética de la fuente. De todos sus aspectos físicos, destaca uno: el sonar que produce su fluir. Lo primero que de ella dice es: La fuente *sonaba.* Esto en la estrofa primera. Luego, en la décimotercera, la llama *sonora.* Lo que de la fuente le interesa a Machado es el sonido, que le va a servir de elemento significativo. Pero este mero sonido se va enriqueciendo a medida que el poema avanza. Hemos destacado ex profeso un verbo y un adjetivo que sólo se refieren a una impresión acústica. Pero ya en la estrofa tercera dice:

la sonora
copla borbollante del agua *cantora*
me guió a la fuente.

Y en la cuarta, decididamente:

La fuente *cantaba.*

Y así, a lo largo de todo el poema, el sonar de la fuente es nombrado de las siguientes maneras: *canto, copla, cantar,* y es calificado así: *sonora, cantora;* a la fuente se la denomina *cantora,* se la califica como *sonora,* y se le atribuyen además las siguientes acciones: *sonar, cantar, decir.* También se afirma que tiene *lengua encantada* y se supone que puede contar *leyendas* y saber *historias.* Queda entonces, el sonar de la fuente equiparado con la palabra humana, y con la palabra humana elaborada artísticamente, con la voz del poeta, con quien dialoga, y de cuya subjetividad va a ser intérprete. Hasta aquí hemos indicado la presencia sonora de la fuente. Y es, sin duda, el aspecto más destacado en este poema. Ahora debemos indicar un elemento visual del fluir. Ya en la estrofa tercera ha dicho:

En el solitario parque, la sonora
copla *borbollante* del *agua* cantora
me guió a la fuente. La fuente *vertía*
sobre el blanco mármol su monotonía.

Copla está calificada por *borbollante,* que nos trae enérgicamente la imagen visual del agua que corre, imagen visual que es confirmada por un complemento determinativo: *del agua,* aunque para volver en seguida a la imagen acústica: del agua *cantora.* Y continúa la imagen visual:

La fuente vertía
sobre el blanco mármol su monotonía.

Hasta ahora sabíamos de un sonar de la fuente y de un agua que tenía una copla borbollante. Ahora nos da Machado una fugaz visión de la parte sólida: *sobre el blanco mármol,* única mención en todo el poema de algo de la fuente que no sea el fluir. Y, en seguida, el verbo verter. El agua que borbolla, sabemos ahora que es *vertida* por la fuente. Claro que Machado dice que lo que se vierte es *la monotonía.* En lenguaje directo, apoético, diríamos: El agua cae de la fuente monótonamente. Pero la fuente de este poema es una fuente que dialoga, tiene voz, etc. Por eso Machado la hace, puede hacerla, sujeto activo de la acción. *La fuente vierte.* Y diciendo vierte, y estando tan cercana sintácticamente la idea de *la copla borbollante del agua,* no necesita decir que vierte *agua,* lo que sería una redundancia. Dando ocasión el transitivo verter —de quien es sujeto fuente— a un complemento directo, Machado aprovecha esa posibilidad, y la idea de modo que expresábamos antes con un adverbio, aparece

como complemento directo con un alto valor expresivo [1]. El yo es quien decide que el fluir de la fuente es monótono. El fluir en sí, prescindiendo del sujeto, no es monótono. Ahora Machado dice que es la fuente la que vierte, la que expresa, podríamos traducir, la que decide, entonces, la que aprecia, su monotonía. Tenemos así, no una impresión analítica, como en la frase apoética que hemos imaginado, sino una impresión sintética. Hemos trascendido el impedimento del lenguaje lógico que se interponía entre nuestro espíritu y el fluir de la fuente, y estamos mudos, frente a ella. Machado ha llevado nuestro espíritu al límite donde se conjugan lo objetivo y lo subjetivo, a una posición donde ahora el ser del hombre y el de las cosas están confundidos, integrados, donde ya sería inexacto decir que el fluir de la fuente expresa al poeta o que el poeta describe el fluir de una fuente.

En la estrofa sexta se insiste en la imagen:

> .....; mi cristal *vertía*
> como hoy *sobre el mármol, su monotonía.*

Adviértase que son casi exactamente los mismos vocablos de la frase estudiada. Hemos subrayado las palabras comunes. *Mi cristal* reemplaza a la fuente, y el epíteto blanco (ahora inútil) es suplantado (para que no haya duda) por *como hoy*. Aunque esta expresión adquiere un significado más rico en el diálogo que fuente y poeta sostienen, al identificar presente y pasado en una misma actualidad, también sirve para que sintamos con más fuerza que el cristal pertenece a aquella fuente que *vertía* en la estrofa tercera. Pero esta reiteración de Machado no es pura reiteración: vuelve a la imagen, pero no sólo para insistir en ella, sino que al volver la profundiza en dos sentidos. Volvemos primeramente a encontrar la exclusión ya indicada de todo elemento de la fuente que no sea el correr del agua en su doble faz visual y sonora y, en segundo lugar, una mayor identificación de lo objetivo y lo subjetivo. Ahora es ese verterse de la fuente el que expresa, decide, aprecia la monotonía, y no la fuente. Se ha logrado una identificación no ya entre el espíritu del hombre y la fuente, sino entre la voz del hombre y el sonido de aquélla. Machado nos ha ido llevando suavemente, por grados, de nuestra realidad mostrenca a una realidad profunda. Pero todavía en otro sentido volvemos a encontrar esta identificación sujeto-objeto. Cristal es una metáfora lexicada, ya que tiene una vieja tradición. Figura en los diccionarios con significación traslaticia: agua. Pero de cualquier manera sólo puede referirse a un agua tranquila, de lago, de superficie como espejo. Pero ahora vierte, y sólo pueden verterse líquidos o partículas muy pequeñas. Siendo cristal, la elección se impone. Claro que sólo es obligatorio

1 DÁMASO ALONSO, en un artículo aparecido en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, sept.-dic., 1949, ha mostrado una corrección que Machado hace en la versión de 1907 a la de 1901: La puerta del parque "sonó en el silencio de la tarde muerta" —1901—, y en 1907: "golpeó el silencio", corrección que tiene idéntico sentido estético.

que lo que se vierte sea líquido, pero no aquello que vierte. Gramaticalmente: sólo es obligatorio que sea líquido el complemento directo, pero no el sujeto del verbo verter. Pero aquí están trascendidas las categorías gramaticales: porque el cristal vierte vertiéndose. Y si vemos a este cristal fluyendo, vertiéndose, sin mucha violencia podemos sentir que es agua que fluye la de:

Yo sé que tu claro *cristal* de alegría

y que los espejos de:

yo sé que tus bellos *espejos* cantores

no son en realidad espejos, superficie bruñida en la que podamos mirarnos, sino también agua que corre, que fluye. Ya veremos cómo Machado ha sentido la oposición fuente-espejo en un verso de un poema muy posterior:

—no hay espejo; todo es fuente— [1]

Significación del uso de algunas formas gramaticales

Hemos visto cómo a Machado, de todos los aspectos de la fuente, le interesa uno: el verterse del agua. No la fuente, sus elementos y cualidades, sino una acción que transcurre en el tiempo. Veremos ahora, estudiando las formas gramaticales, cómo se acentúa esa preferencia.

Los verbos: Seis verbos se refieren a la fuente (sonaba, vertía, cantaba, cuéntame, cuéntame, sé) y cinco al fluir (vertía, dice, supo, guió, copiaron). En total, once. De los once, ocho expresan la acción del fluir —los otros son posibilidades del fluir— ya considerando a éste como una acción de la fuente, ya considerando al fluir como sujeto. Ocho veces golpea, pues, en la imaginación del lector, la misma acción del fluir matizada en la forma que ya hemos estudiado. Además, de los once, ocho expresan la acción como no acabada, con tiempos imperfectos.

Los adjetivos: A la fuente se refieren dos adjetivos (sonora y cantora); al fluir, diez (canto *presente,* copla *presente* es *lejana,* copla *riente,* espejos *cantores,* agua *cantora, sonora* copla *borbollante,* linfa *serena, claros* cantares). Consideremos también en este grupo a cristal *de alegría,* complemento que le adjudica la cualidad de alegre.

1º *Sonora, cantora, cantores, cantora, sonora, riente y borbollante.* Conviene distinguir en el papel significativo de estas funciones, la categoría lógica (la manera de pensar la realidad) de la categoría ontológica (la manera como es la realidad que se mienta). Pero no toda la categoría, sino una sola de sus

1 "Al gran pleno o Conciencia integral."

notas necesitamos precisar. Lo decisivo para esta explicación es que tanto los sustantivos como los adjetivos piensan al objeto como en "quietud intemporal", mientras que los verbos lo piensan "como una acción que transcurre en el tiempo". A veces coinciden la categoría lógica y la ontológica. Cuando Machado dice "blanco mármol", piensa como en "quietud intemporal" un objeto "blanco", cuyo ser es reposar en "quietud intemporal", pero si digo "el mármol blanquea", pienso como "una acción que transcurre en el tiempo" un objeto cuyo ser es reposar en "quietud intemporal". De los siete adjetivos separados —ya se sabe que los participios activos riente y borbollante funcionan en castellano como adjetivos—, todos mientan objetos cuyo ser es una "acción que transcurre en el tiempo". Véase cómo no pasa lo mismo con los verbos estudiados en el capítulo anterior: en los once coinciden la categoría lógica y la ontológica, a los once los piensa Machado como "una acción que transcurre en el tiempo" y son además "acciones que transcurren en el tiempo". Once verbos y siete adjetivos utiliza hasta ahora Machado para caracterizar a la fuente y a su fluir. Pero no once acciones y siete cualidades, sino dieciocho acciones, varias reiteradas. El análisis tiene la ventaja de ir agotando las posibilidades significativas de los diversos elementos de que el poema se compone, pero la desventaja de ir desarticulándolo, impidiendo el juego conjunto que nos da la impresión unitaria. Veamos sólo una estrofa:

> En el solitario parque, la sonora
> copla borbollante del agua cantora
> me guió a la fuente. La fuente vertía
> sobre el blanco mármol su monotonía.

Copla está acompañada por tres adjetivos que nombran acciones —dos se refieren a ella directamente y uno indirectamente— y por un verbo —guiar— cuyo significado exige un evidente transcurrir del tiempo. Es particularmente interesante el gerundio de la definición académica: Ir delante *mostrando* el camino. Agréguese a eso la continuidad del fluir, fonéticamente expresado por el encabalgamiento extendido sobre tres versos, y enérgicamente destacado por la rima consonante, por la sucesión de una totalidad de palabras graves que representan la lenta monotonía del fluir, y por la uniforme lentitud del ritmo, lentitud que está confirmada por la reiteración, y cuya monotonía, al final de la estrofa, es nombrada léxicamente.

2º *Presente, presente, lejana, eterna.* La significación temporal, ahora léxica, es evidente.

3º *Cristal de alegría.* Sinónimo de riente, y con significado fronterizo a borbollante. Más adelante veremos cómo para Machado el agua de la fuente que corre trae alegría, exaltación de la vitalidad, optimismo, y el agua estancada, soledad, tristeza, muerte.

4º *Serena.* Un adjetivo que nombra a una cualidad del movimiento del agua.

5º *Claros, claros, bellos, de lengua encantada.* Únicos adjetivos que no tie-

nen una significación de movimiento, o de tiempo, o nombran una cualidad del fluir. La importancia del adjetivo claro nos alejaría de los límites de este trabajo. Ya hemos indicado la significación en este poema de *lengua encantada.*

Los sustantivos.

1º *Cristal, espejos, cristal, linfa.* El sentido de estos vocablos quedó explicado al estudiar el aspecto visual del fluir, y vimos cómo significan agua en movimiento.

2º *Canto, copla, cantar, copla.* Estos sustantivos piensan como en "quietud intemporal" realidades que son también "quietudes intemporales". El canto, la copla, el cantar, existen como realidades independientes del ser cantado. No obstante, observemos el contexto en que copla aparece:

a) la sonora
copla borbollante del agua cantora
b)
tu copla riente.

Está demasiado unida a imágenes de movilidad para que no sintamos que copla es una abstracción significante que se refiere al agua que canta. Lo mismo diríamos de los otros dos sustantivos, pues, llevados por la elaboración de todo el poema, se nos hace imposible no sentirlos también como expresando el sonido que produce el agua que corre.

3º *Hermana, hermana.* Refuerzan la identificación entre la fuente y el poeta. La fuente llama también al poeta, hermano.

4º *Monotonía.* Volvemos a encontrar la inadecuación de la categoría lógica con la ontológica. La categoría lógica directa es un adjetivo. Monótono es la cualidad que corresponde a algo que no cambia, o que no se mueve, o que cambia o se mueve con insistente regularidad. Aquí es la cualidad que se refiere indudablemente a movimiento, por lo que la impresión que de éste tenemos queda destacada.

Resumiendo: para caracterizar a la fuente y a su fluir, Machado utiliza dieciocho vocablos que expresan "acciones que transcurren en el tiempo" (once verbos y siete adjetivos); dos adjetivos nombran cualidades del fluir (cristal de *alegría, serena*); tres sustantivos nombran indirectamente cualidades que son del movimiento (*monotonía,* tres veces); cuatro sustantivos se refieren al agua en movimiento (*cristal, espejos, cristal, linfa*); cuatro sustantivos están fuertemente inclinados en el mismo sentido (*canto, copla, canto, copla*); sólo tres adjetivos (*claro, claros, bellos*) y dos sustantivos (*hermana, hermana*) se refieren a otros aspectos. De treinta y seis vocablos, sólo cinco no se refieren de alguna manera al agua en movimiento.

Todos estos elementos están elaborados, indudablemente, para que sintamos una realidad exterior como un movimiento que se desliza en el tiempo, realidad

en la que nuestra subjetividad se siente expresada. Dicho esto con los términos más accesibles para entendernos —ya que el crítico no es poeta— y con la debida cautela, porque, seguramente, en la poesía están confundidos lo subjetivo y lo objetivo, lo individual y lo universal. Razón por la cual tan cercano está de la poesía, quizá, el pensamiento que quiere trascender esos términos antagónicos. Unos textos de Machado, en que éste trata en el plano de la reflexión los problemas que aquí configura poéticamente, podrán iluminarnos sobre estas cuestiones y desbrozar el camino para lo que deberemos estudiar más adelante:

Juan de Mairena, tomo II: "Es difícil que el hombre renuncie a anclar en el río de Heráclito, a creer en el ser verdadero de lo pensado, lo definido, lo inmutable, en medio de todo cuanto parece *variar.*"

En el tomo II, hace una distinción para aclarar el concepto de cambio, movimiento y sustancia, distinción que no nos interesa. Sólo queremos indicar que el problema lo frecuenta.

Tomo II: "Si el tiempo es algo relativo a la conciencia, o, como dijo Aristóteles, no habría tiempo sin una conciencia capaz de contar movimientos..." Pero no es este tiempo, el tiempo matemático, que uno determina con movimientos sucesivos, sino el tiempo psíquico, el que interesa a Machado.

Tomo I: "Imaginemos una teología sin Aristóteles, que concibe a Dios como una gran conciencia de la cual fuera parte la nuestra, o en la cual todos tuviéramos enchufada la nuestra. En esta teología nada encontraríamos más esencial que el tiempo; no el tiempo matemático, sino el tiempo psíquico..."

Tomo I: "Mas, para nosotros, lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente y en constante función de porvenir".

Tomo I: "Acaso fué Badila un precursor de esta nueva lógica a que nosotros quisiéramos acercarnos, de ese razonamiento heraclíneo en el cual las conclusiones no parecen congruentes con sus premisas porque no son ya sus hijas, sino por decirlo así, sus nietas. Dicho de otro modo: que en el momento de la conclusión ha caducado en parte el valor de la premisa, porque el tiempo no ha transcurrido en vano." Advirtamos que en el fluir del pensamiento natural "no es el intelecto puro quien discurre, sino el bloque psíquico en su totalidad, y las formas lógicas no son nunca pontones anclados en el río de Heráclito, sino ondas de su misma corriente". "...esa lógica, mágica en apariencia, de la cual no sabemos lo que andando el tiempo puede salir". Y, por último, otra cita del tomo I: "Sin el tiempo, esa invención de Satanás, sin ése que llamó mi maestro "engendro de Luzbel en su caída", el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza. Y el diablo ya no tendría nada que hacer. Y los poetas, tampoco."

He ordenado estos textos que pueden exponer, así, en un cierto movimiento dialéctico, el pensamiento de Machado. En el primero plantea el problema de la relación entre el logos y el ser, entre lo pensado, definido, inmutable, frente a lo que varía, frente al río de Heráclito. El segundo nos introduce en el

problema del tiempo, pero del tiempo matemático, el tiempo de una conciencia que *cuenta*. El tercero determina la verdadera salida para una solución metafísica, el tiempo psíquico, y el cuarto, la relación de la memoria con los tres momentos del tiempo que viven en un presente. Por fin, el quinto, relaciona el problema tiempo con el problema del conocimiento planteado en el primero. El bloque psíquico, que transcurre en el tiempo, es el que discurre en lugar del intelecto, y ahora el hombre no tiene necesidad de anclar en el río de Heráclito, sino que se deja mecer por las ondas de la misma corriente. Por último, en el sexto, da como única tarea a los poetas ocuparse del tiempo. Son muchos los textos que se refieren a esta última cuestión. Resumamos: el poeta debe expresar el tiempo, un tiempo psíquico, no matemático, que fluye, y en que las relaciones entre pasado, presente y porvenir están por lo menos cuestionadas. Con este fluir del devenir psíquico podemos captar el Ser.

Circunstancia temporal y espacial. El diálogo entre el poeta y la fuente transcurre en una tarde. De esta tarde Machado dice que es *soñolienta* (dos veces), *lenta* (dos veces), y que pertenece a un verano *lento* (dos veces) y *muerta*. Todos adjetivos referidos al movimiento y al tiempo. *Lento* es tardo o pausado en el movimiento y *soñoliento* es también sinónimo de tardo o perezoso. En el poema XXXII utiliza el adjetivo muerto como sinónimo de inmóvil:

.....En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

Como en el diálogo entre el poeta y la fuente se hace referencia a una tarde anterior a la que transcurre la acción, le llama a aquélla *misma* (dos veces), confundiéndose así pasado y presente. Idéntico sentido expresivo tiene la locución adverbial ya indicada *como hoy*, y *lo mismo que ahora* y *que escuchas* en estos versos, en que se refiere a la circunstancia espacial:

.....Los mirtos talares
que ves, sombreaban los claros cantares
que escuchas. Del rubio color de la llama,
el fruto maduro pendía en la rama,
lo mismo que ahora.

Siendo esta tarde de hoy *la misma* a que hace referencia en un pasado remoto, tiene que ser *vieja*, otro de los adjetivos empleados. Volvemos a encontrarnos, por fin, con el adjetivo *clara*, dos veces referido a tarde, y que ya vimos calificando a cantar.

Diálogo entre la fuente y el poeta. En el diálogo que el poeta sostiene con la fuente, encontramos el mismo propósito de identificar el pasado y el presente. Sólo citaremos cuatro versos:

La fuente cantaba: ¿te recuerda, hermano,
un sueño *lejano* mi canto *presente?*
,.....
No recuerdo, hermana,
mas sé que tu copla *presente* es *lejana.*

La confrontación del poema estudiado con otro anterior, que Machado, con buen sentido crítico, no recogió en las sucesivas ediciones de *Poesías completas,* puede servirnos para confirmar las conclusiones del análisis que estamos realizando.

LA FUENTE

Esta poesía se publicó por primera vez en la revista "Electra", en 1901, y luego en la primera edición de *Soledades,* de 1903 [1]. El enfrentamiento de los dos poemas nos permite afirmar lo siguiente:

1º Que Machado utiliza en "La fuente" una serie de elementos plásticos que están ausentes en el poema VI, y de los cuales sólo aislados aparecen algunos en su poesía posterior. La exclusión de estos elementos revela un seguro instinto o una lúcida conciencia para buscar la forma que exprese su pensamiento.

Desde la boca de un dragón caía
en la espalda desnuda
del Mármol del Dolor,
—soñada en piedra contorsión ceñuda—
la carcajada fría
del agua, que a la pila descendía
con un frívolo, erótico rumor.
Caía al claro rebosar riente
de la taza, y cayendo, diluía
en la planicie muda de la fuente
la risa de sus ondas de ironía...
Del tosco mármol la arrugada frente
hasta el hercúleo pecho se abatía.
.....
La vieja fuente adoro;
el sol la surca de alamares de oro,
la tarde la cairela de escarlata
y de arabescos fúlgidos de plata.
Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro;
y cerca de ella el amarillo esplende
del limonero entre el ramaje oscuro.

1 Debemos el conocimiento de esta poesía al utilísimo artículo que Dámaso Alonso publicó en *Cuadernos Hispanoamericanos.*

2º Que la fuente se le aparece como expresión del tiempo:

Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;
cautivo en ti mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra;
.....
Pero una doble eternidad presiento
que en mármol calla y en cristal murmura
alegre copla .....
.....

Los cuatro versos primeros están reiterados.

3º Que ve a la fuente como símbolo:

El símbolo adoré de agua y de piedra
.....
El símbolo enigmático aparece...

4º Que la fuente le sirve de consuelo:

la fuente,
cuyo dolor anubla mis dolores,
cuyo lánguido espejo sonriente
me desarma de brumas y dolores.

5º Que la fuente ha impresionado fuertemente su sensibilidad:

Hay amores extraños en la historia
de mi largo camino sin amores,
y el mayor es la fuente,
.....

6º Que la fuente ya atrae su sensibilidad, pero aun no ha descifrado su sentido:

Aun no comprendo el mágico sonido
del agua, ni del mármol silencioso
el cejijunto gesto contorcido.

La lectura atenta de ambos poemas nos revela con elocuencia la distancia que va desde la expresión de los sentimientos y de las ideas de un poeta, y también de sus propósitos, a un poema. En el primero se nos *dice* que la fuente es un símbolo; en el segundo, *es* símbolo. En el primero, se nos dice que "las horas sus redes tejen de invisible hiedra" en la fuente; en el segundo, no se nombra

al tiempo, pero el motivo está elaborado de manera que sintamos a la realidad exterior y a la realidad interior como deslizándose en el tiempo. En el primero, se nos dice que la fuente es el máximo amor del poeta; en el segundo, nos encontramos con una efectiva identificación. En el primero, se nos dice que el poeta aún no comprende "el mágico sonido del agua"; en el segundo, se organiza alrededor de él todo un pensamiento poético. Pero no para demostrar la diferencia de lo apoético con lo poético hemos confrontado los dos poemas, sino para registrar las coincidencias en ambos órdenes expresivos, pues la coincidencia entre lo que el poeta siente, piensa, intenta, con la verdad lograda en la forma poética, puede dar a nuestro trabajo una mayor objetividad, supremo deber del crítico, según la afirmación sobradamente autorizada: "El filósofo y el crítico no se logran más que entregándose totalmente al objeto."

Sigamos ahora con los poemas de *Poesías completas.*

Poema VIII

Yo escucho los cantos
de viejas cadencias,
que los niños cantan
cuando en coro juegan,
y vierten en coro
sus almas que sueñan,
cual vierten sus aguas
las fuentes de piedra;
.....

La comparación, explícita, exime de todo comentario.

Poema LIX

Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que una *fontana* fluía
dentro de mi corazón.
Di, ¿por qué acequia escondida,
agua, vienes hacia mí,
manantial de nueva vida
en donde nunca bebí?
.....

El poema consta de cuatro estrofas. En la segunda, la imagen de la fuente como manantial de nueva vida interior está reemplazada por una colmena:

Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que una colmena tenía
dentro de mi corazón;
y las doradas abejas
iban fabricando en él,
con las amarguras viejas,
blanca cera y dulce miel.

Es decir, continuidad del fluir psíquico, transformación de sus materiales, incorporación del pasado en el presente.

En la tercera, por un sol, y la expresión de la interioridad logra entonces una intensidad de "sol ardiente", de "rojo hogar":

Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que un ardiente sol lucía
dentro de mi corazón.
Era ardiente porque daba
calores de rojo hogar,
y era sol porque alumbraba
y porque hacía llorar.

Para llegar, con la cuarta, a la plenitud que sólo Dios puede tener:

Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que era Dios lo que tenía
dentro de mi corazón.

Es decir, que la imagen de la fuente acompaña a la colmena, al sol, a Dios, para revelarnos, en cierta manera, la estructura de la subjetividad. Nótese el procedimiento ya señalado en el poema VI: la reiteración que va enriqueciendo el sentido con nuevos matices y la va intensificando hasta lograr, en este caso, una plenitud.

Poema CLVIII

En este poema, muy posterior —el LIX es anterior a 1907 y éste es posterior a 1917— encontramos dos estrofas reveladoras:

Se abrió la puerta que tiene
gonces en mi corazón
y otra vez la galería
de mi historia apareció.

Otra vez la plazoleta
de las acacias en flor,
y otra vez la fuente clara
cuenta un romance de amor.

La relación entre el corazón del poeta, la galería de su historia y la fuente que cuenta, es demasiado clara para explicarla.

Como en el poema VI, en estos tres la fuente sirve a Machado de elemento significativo para revelarnos el ser del hombre, y, como en aquél, no es otro aspecto de la fuente sino su fluir, el verter de su agua, lo verdaderamente significativo. En efecto: en el VIII "los niños vierten sus almas" como "las fuentes vierten sus aguas". En el LIX "una fontana fluía" y en el CLVIII la fuente "cuenta un romance de amor". No dice cómo. Pero no es temerario, de acuerdo con la reiterada elaboración del símbolo en la poesía de Machado, pensar que ahora también es el fluir lo que se presenta a su imaginación.

Al gran pleno o conciencia integral

Que en su estatua el alto Cero
—mármol frío,
ceño austero
y una mano en la mejilla—,
del gran remanso del río,
medite, eterno, en la orilla,
y haya gloria eternamente.
Y la lógica divina
que imagina,
pero nunca imagen miente
—no hay espejo; todo es fuente—,
diga: sea
cuanto es, y que se vea
cuanto ve. Quieto y activo
—mar y pez y anzuelo vivo,
todo el mar en cada gota,
todo el pez en cada huevo,
todo nuevo—,
lance unánime su nota.
Todo cambia y todo queda,
piensa todo,
y es a modo,
cuando corre, de moneda,
un sueño de mano en mano.
Tiene amor rosa y ortiga,

y la amapola y la espiga
le brotan del mismo grano.
Armonía;
todo canta en pleno día.
Borra las formas del cero,
torna a ver,
brotando de su venero,
las vivas aguas del ser.

Para entender mejor este poema, conviene copiar algunas de las consideraciones con que el poeta lo precede:

"¡Fiat umbra! Brotó el pensar humano.

Entiéndase: el pensar homogeneizador —no el poético, que es ya pensamiento divino—; el pensar del mero bípedo racional, el que ni por casualidad puede coincidir con la pura heterogeneidad del ser." Recuérdese lo dicho anteriormente sobre la base de textos entresacados de *Juan de Mairena,* acerca de la necesidad de buscar un pensamiento que pudiera dejarse mecer en el río de Heráclito, no anclar en él. Ahora insiste, dando sentido total a algunos elementos que hemos apuntado y que intentaremos relacionar.

Y la lógica divina
que imagina,
pero nunca imagen miente
—no hay espejo; todo es fuente—,
diga: sea
cuanto es, y que se vea
cuanto ve .....

La lógica divina, y la poética, no nos dan una imagen, la imagen que podría darnos el espejo, sino la verdad que nos entrega la fuente, verdad que en su fluir en el tiempo puede captar el ser en su totalidad, en su heterogeneidad.

Borra las formas del cero,
torna a ver,
brotando de *su venero*
las vivas aguas del ser.

No hay vacilación en ese enfrentarse con el ser:

todo canta en pleno día.

Y para lograr que "sea cuanto es", para que "todo cante en pleno día", para tornar a ver.

brotando de su venero
las vivas aguas del ser,

necesitamos una lógica divina (¿o una plenitud de la intimidad, una plenitud del ser del hombre?) Recuérdese la cita de Juan de Mairena: "No es el intelecto puro quien discurre, sino el bloque psíquico en su totalidad". Plenitud, por lo demás, cercana a la expresada en el poema LIX:

Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que era Dios lo que tenía
dentro de mi corzaón.

Y esa lógica es una lógica viva, que piensa un pensamiento vivo, que nos da un conocimiento vivo:

—mar y pez y anzuelo vivo,

Sirve para captar el ser en su totalidad:

piensa todo,

Y para pensar todo, es necesario que la lógica divina supere las contradicciones a que el pensar racional —pensar sólo apto para captar el ser parmenídico y el que según Machado "ni por casualidad puede coincidir con la mera heterogeneidad del ser"— conduce:

Quieto y activo
.....
Todo cambia y todo queda,
.....
todo nuevo—,
.....

El Ser que quiere captar esa nueva lógica tiene las características del Ser parmenídico y del heraclídeo, es inmóvil y se mueve, es siempre idéntico a sí mismo y cambia.

todo el mar en cada gota,

Machado ha utilizado en el poema XIII la misma imagen de la gota y el mar para expresar lo uno y lo múltiple:

¿Qué es esta gota en el viento
que grita al mar: soy el mar?

Y luego continúa con la oposición entre el Ser y el origen:

todo el pez en cada huevo,

El placer y el dolor:

Tiene amor rosa y ortiga,

Lo bello y lo útil:

y la amapola y la espiga
le brotan del mismo grano.

Es necesario trascender estas contradicciones:

Armonía;

La lógica divina, el pensar poético, "que ya es pensamiento divino", debe captar al ser en reposo y en movimiento, cambiante e invariable, como uno y como múltiple, como actual y como originado, como placer y como dolor, como bello y como útil. Así lograremos la armonía, así el Ser se nos revelará totalmente, cantará en "pleno día".

Obsérvese la evolución del pensamiento de Machado. En el poema VI, un objeto exterior, el verterse de la fuente, se identifica con el fluir de la subjetividad. En el LIX, el poeta, vuelto hacia su intimidad, caracteriza su deslizarse en el tiempo, su renovación y su plenitud, utilizando como símbolos la fuente, la colmena, el sol y a Dios. Ahora aparece nuevamente la fuente, pero no con la presencia viva de su fluir, como en el poema VI, fluir con el que el ser del poeta se identifica, ni acompañando a otros símbolos en la explicitación de un sueño, sino en la caracterización de un pensamiento que toma la forma de una exhortación, exhortación porque la considera como la lógica del futuro. En el VI hay una preeminencia de elementos acústicos y visuales, alrededor de los cuales el poeta va organizando su pensamiento; en el LIX, fuente, colmena, sol y Dios, tienen una significación simbólica. Ahora se exhorta a que se utilice una lógica, y es necesario caracterizarla. Y en el juego de las imágenes y los conceptos aparece la fuente. Es característico de la organización de este poema la mezcla de imágenes y de conceptos, aún los más técnicos de la filosofía, sin temerle a la fórmula aristotélica, que frecuenta hasta los manuales: *sea cuanto es;* ser en cuanto ser. Parecería que Machado quisiera enfrentar al Ser con todas las potencias espirituales del hombre. O que la lógica divina —o la poética— no tira por la borda la claridad y el rigor del "pensar del mero bípedo racional". Con ese juego de los conceptos y de las imágenes,

con ese tener presente los dos términos de la contradicción, podemos captar al Ser en su plenitud. Precisamente la significación de plenitud, de totalidad, es la más persistente en este poema: medite, *eterno,* en la orilla, — y haya gloria *eternamente;* diga: sea — *cuanto es,* y que se vea — *cuanto ve* . . . ; *todo* el mar en cada gota, — *todo* el pez en cada huevo, —*todo* nuevo—, lance *unánime* su nota — *Todo* cambia y *todo* queda, —piensa *todo,* — *Armonía;* — *todo* canta en *pleno* día.

También desde el punto de vista fonético este poema se diferencia de los anteriores, acompañando el sonido significativo la nueva actitud del poeta. En el poema VI hicimos alguna indicación sobre la manera como el fluir era expresado fonéticamente. Ese mismo deslizarse del fluir, esa continuidad —en la que parecería que hubiera una fácil coincidencia, un ajustado paralelismo, entre la intimidad y el objeto— podemos registrarla en los poemas VIII, LIX y CLVIII. Ahora la puntuación, los miembros sintácticos intercalados, el verso de pie quebrado, nos van deteniendo como si sintiéramos una resistencia que nos levanta:

> Toma el cero integral, la hueca esfera
> que has de mirar, si lo has de ver, erguido.

como si nos enfrentáramos con algo que resiste, pero que luego cede y se entrega.

Otras poesías en que aparece la fuente

La riqueza expresiva de la fuente no se agota para Machado en el uso visto hasta ahora. He separado en tres grupos, según la vivacidad del movimiento del agua, algunos poemas en que vuelve a aparecer. Veremos, así, cómo el agua que ríe, sueña, pasa, la fuente de agua sonora, acompaña a una exaltación del sentimiento vital. La fuente helada, muda, fría, a la ausencia; y el agua que resbala silenciosa, a una disminución de aquel sentimiento. Si el enfrentamiento con el Ser va acompañado de la presencia de una plenitud, de una totalidad, de la presencia de lo absoluto, no estaría lejana la significación antes estudiada con la que veremos inmediatamente.

Primer grupo

Poema CXII

> . . . . . .
> Buscad vuestros *amores,* doncellitas,
> donde brota la fuente de la piedra.
> En donde el agua *ríe* y *sueña* y *pasa,*
> allí *el romance del amor se cuenta.*
> . . . . . .

Poema XLIII

. . . . . .
Como *sonreía* la *rosa* mañana
al sol del Oriente abrí mi ventana;
y en mi triste alcoba penetró el Oriente
en *canto de alondras,* en *risa* de fuente
y en *suave perfume de flora temprana.*
. . . . . .

Segundo grupo

Poema XXXII

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta *en sombra* está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña *mudo.* En la marmórea taza
reposa el agua *muerta.*

Poema XXXIII

¿Mi amor?... ¿Recuerdas, dime,
aquellos juncos tiernos,
lánguidos y *amarillos*
que hay en el cauce seco?...

¿Recuerdas la amapola
que *calcinó* el verano,
la amapola marchita,
negro crespón del campo?...

¿Te acuerdas del *sol yerto*
y humilde, en la mañana,
que brilla y tiembla *roto*
sobre una *fuente helada?*

Poema LXVIII

. . . . . .
Me llevaré los *llantos* de las fuentes,
las hojas amarillas y los *mustios pétalos.*
. . . . . .

Poema LXIX

Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.

Lleváronse tus hadas
el lino de tus sueños.
Está la *fuente muda,*
y está *marchito el huerto.*
Hoy sólo quedan *lágrimas*
para llorar. No hay que llorar, ¡silencio!

Poema CIII

.....
El pino es el mar y el cielo
y la montaña: el planeta.
La palmera es el desierto,
el sol y la lejanía:
la sed: una fuente fría
soñada en el campo yerto.
.....

Tercer grupo

Poema XIX

¡Verdes jardinillos,
claras plazoletas,
fuente verdinosa
donde el agua sueña,
donde el *agua muda*
resbala en la piedra!...

Las hojas *de un verde*
mustio, casi negras,
de la acacia, el viento
de septiembre besa,
y se lleva *algunas*
amarillas, secas,
jugando entre el polvo
blanco de la tierra.
.....

Poema XC

Los árboles conservan
verdes aún las copas,
pero del verde mustio
de las marchitas frondas.

El agua de la fuente,
sobre la piedra tosca
y de *verdín cubierta*
resbala *silenciosa.*

Arrastra el viento *algunas*
amarillentas hojas.
¡El viento de la tarde
sobre la tierra *en sombra!*

Poema XCVI (*Sol de invierno*)

.....
El agua de la fuente
resbala, corre y sueña
lamiendo, casi muda,
la *verdinosa* piedra.

A veces se ha sostenido que Machado siente el agua en movimiento; a veces, que su subjetividad está expresada por el agua quieta. La simple lectura de estos versos transcriptos nos muestra que la cuestión es más compleja. Tomemos un ejemplo de cada grupo.

Primer grupo. Poema XLIII. Machado quiere expresar la alegría. En la última estrofa lo dice: *La alegría pasó por tu puerta.* Para lograrlo, *risas de fuente* acompaña al *canto de alondras,* al *suave perfume de flora temprana,* a *la rosa mañana* que *sonríe.* Una doble confirmación tiene nuestro aserto de que el agua que corre significa en Machado una exaltación de la vitalidad; el propósito explícito de expresar la alegría y las otras imágenes que la acompañan.

Segundo grupo. Poema XXXIII. Para caracterizar el estado del amor, su ausencia, su muerte, Machado utiliza la imagen de la *fuente helada,* es decir, del agua inmóvil, callada. Y las imágenes con que refuerza la impresión, aseguran la objetividad de lo que decimos: juncos *lánguidos y amarillos* que hay en el *cauce seco,* la amapola que *calcinó* el verano, la amapola *marchita, negro crespón* del campo, el sol *yerto* que tiembla *roto.*

Tercer grupo. Poema XC. Ya no se trata del agua *sonora,* ni del agua *que ríe, sueña y pasa,* ni de las *risas de fuente,* que acompañan a una exaltación, ni del agua *muerta* o la fuente *helada,* ni de la *fuente muda,* que acompaña a la ausencia de vitalidad, sino del agua silenciosa pero que *resbala* (o como más claramente dice en el poema XCVI: *lamiendo, casi muda.*) Entonces las imágenes que acompañan al agua no son las hojas marchitas (como la *amapola que calcinó el verano*) sino las copas *verdes* aún, pero del *verde mustio* y el viento arrastra de ellas sólo *algunas* hojas.

En algunos otros poemas aparece la fuente, pero como mero elemento decorativo, sin la importancia expresiva hasta aquí registrada. También en "La tierra de Alvargonzález", poema muy alejado de la manera estudiada en este trabajo.

HUGO W. COWES

ATENAS Y LA HISTORIA

EVIDENTEMENTE, quien no haya hecho estudios clásicos ha de sentirse decepcionado. Quedan tan pocas cosas en pie: el Partenón, el Erecteión, el Teseión, cinco o seis columnas del gran templo de Zeus; el resto es un campo de escombros: mármoles, columnas, losas. Pero si nunca se ha reflexionado en nada, si nunca se ha estudiado ni literatura ni historia, quizá sea preferible no viajar. Un campesino normando que durante la guerra había estado en Grecia, en Siria, en Jérusalén, en Egipto, como le preguntaran sus impresiones respondió simplemente: "Pues a veces es chato y a veces es ondulado".

Pero quien ha descubierto ya, con entusiasmo, la literatura y la historia griega, lo primero que encuentra en Atenas es su propia persona, el colegial que en las brumas de los inviernos nórdicos traducía con maravilla, pero no sin dificultad, los relatos de Platón: Sócrates en la cárcel, Platón a orillas del Iliso. Grecia es la segunda clase de un pequeño colegio de provincia, y las dificultades de los verbos en "mi". No por ello Sócrates me parece menos viviente, y estoy dispuesto a reconocerlo en cada esquina, en esos artesanos llenos de alegría. A orillas de la mugrienta alcantarilla que es hoy el Iliso, he visto, como digo, un claro arroyo entre la hierba fresca, bordeado de sauces y de álamos, he visto riendo, conversando, escupiendo carozos de aceitunas, a Platón, Aristófanes, Sócrates y sus

amigos, aunque estuvierán vestidos como Mounet Sully representando *Edipo Rey*.

En Atenas, en medio de los escombros, se comprende la verdadera naturaleza de la historia. ¡Que vengan a hablarnos de ciencia! La historia es un "puzzle", un juego. Se dice a los historiadores: miren esas ruinas, esas columnas rotas, esas inscripciones mutiladas y reconstruyan Atenas. Para ayudarlos se les dan textos a los que les falta la mitad, y, ¡hala!, a divertirse. Es un juego, digo. Como todos los juegos, la verdadera historia debe tener un objetivo, desconocido, es cierto, pero verificable. ¿Dónde vivía Sócrates? En la calle de los Cordeleros número 18, dicen ciertos textos. ¿Pero debe leerse efectivamente 18, y esa calle se llamaba así en aquella época? ¿Esa palabra no quiere decir otra cosa en dórico, y en qué parte del terreno estaba esa calle? ¿No hay tres o cuatro que podrían identificarse con ella? Así es cómo se juega a la historia y se pasa una vida llena de ingeniosas preocupaciones, lejos del mundo, en el artificio del juego, como esos otros griegos cuya existencia transcurre en los palacios entre partidas de naipes y juegos de azar, y que tienen, sobre los historiadores, la ventaja de vivir su juego.

Como todos los juegos, como el ajedrez, la historia tiene sus problemas célebres, sus *pasos del burro*: la IV égloga de Virgilio, por ejemplo. ¿Quién era aquel niño y quién era Polión? Allí están reunidos todos los elementos de la novela policial pues debe haber una respuesta para esas cuestiones, ya que el texto existe y ha sido escrito para algo. Léase el libro de Jeanmaire sobre la IV égloga: es tan apasionante como *No orchids for Miss Blandish*. Homero: otro "puzzle" clásico. ¿Quiere usted la última solución? Lea el libro que Emile Mireaux acaba de consagrar a este viejo enigma. Léase en *Les Phéniciens et l'or* de Carcopino, el análisis del Periplo de Hannón, gracias a Dios fragmentario. En ese esfuerzo por intensificar la isla de Circe, ¿no se reconoce a nuestro viejo amigo Sherlock Holmes? Qué desastre para todos nosotros si tuviéramos ese Periplo completo e inteligible, en un hermoso pergamino, firmado por Hannón y legalizado en la Comisaría de Cartago. Tendríamos que jugar a otra cosa.

La historia sólo existe gracias a la falta parcial de documentos. Si todo el pasado estuviera ahí, íntegramente conservado en fichas, no habría historiadores; bastaría un bibliotecario. La dirección de Sócrates, sí, perfectamente señor... pero entonces nadie querría saber ya dónde vivía Sócrates, ni Vercingetórix, ni Napoleón, pues

en el fondo eso no tiene ninguna importancia. El interés está en que sólo haya algunos documentos, justo los suficientes para delimitar el problema y que ese problema sea teóricamente soluble.

Si no hay ningún documento o no hay los bastantes, no hay historia. Es el territorio reservado a los malos jugadores, a los tramposos, el paraíso de la divagación: se puede decir todo porque no hay control y el problema no está definido. Faltan demasiadas piezas en el "puzzle" o se ha perdido el dibujo. Pero no por ello esta falsa historia deja de tener también sus fanáticos, siempre los mismos, esas gentes un poco místicas que imaginan muy bien a Jesucristo instruído en el desierto por los sacerdotes hindúes sobre los misterios egipcios, que creen en el esoterismo, en la respiración controlada, que son vegetarianos, se someten a la acupuntura o a la *christian science* . . . , etc. Esos pseudohistoriadores también tienen, en su juego engañoso e incompleto, sus problemas célebres: cuántas necedades no se han dicho y dirán sobre la Atlántida, sobre los secretos de los Templarios, los Misterios de Eleusis, los Druidas, los Grandes Iniciados, etc. . . .

No olvido por cierto, junto a estos estudios precisos que llamaré la Historia-juego y que para mí constituyen sin embargo la única historia seria, la existencia de esos libros, de esos millones de libros que desde hace siglos, desde que el mundo es mundo, pretenden explicar la evolución, sacar conclusiones y lecciones del pasado para ayudar a sus contemporáneos a situar su época en medio de las "grandes corrientes" que se complacen en hallar en la sucesión de los acontecimientos históricos. Es la Historia-juicio, la que invocan en su ayuda los políticos en desgracia para hacer pasar alguna monstruosa necedad: "Me remito, dicen, al juicio de la Historia". Con esa historia se consuelan de sus desgracias los pueblos escarnecidos. La Historia dirá un día . . . Y esa perspectiva de un juicio científico los ayuda a soportar el intolerante presente. Cortada en finas rebanadas, la Historia-juicio constituye el alimento intelectual de la juventud estudiosa. Ella forma en el cerebro de los niños esas imágenes indelebles que encuadrarán en adelante su pensamiento histórico: los buenos reyes y los malos, los grandes períodos, las decadencias y las renovaciones; historia de corrientes, mechada de testamentos de Richelieu, de "Hijo de San Luis, sube al cielo", cuando no se trata de la menos pretensiosa colaboración del pobre Cambronne.

Distingo a la Historia-juicio de la Historia-juego, que es para mí la única verdadera, por una característica sencilla que sin em-

bargo debería dar que pensar a los hombres de buen sentido: los historiadores de la Historia-juego encaran su problema sabiendo y proclamando que saben del pasado *menos* de lo que sabían las gentes que vivieron en esa época pasada. Jeanmaire y Mireaux saben menos sobre Virgilio y Homero de lo que sabían los mismos Virgilio y Homero. A uno le constaba, por lo menos, si existía o no, y para el otro, ni Polión ni el "parve-puer" eran enigmas. Los historiadores del juicio pretenden saber *más* sobre el pasado de lo que sabían las gentes que vivían entonces. Creen que el hecho de conocer la continuación, les da derecho a señalar con el dedo las "faltas" cometidas por Alejandro o Julio César. Oyéndolos, se tiene la impresión de que si Montesquieu, Lavisse, Seignobos o Mommsen hubieran estado presentes para aconsejarlos, los romanos y su imperio vivirían aún, en nuestros días, siempre iguales, como en el primer siglo a. de C., y que el mundo entero continuaría tratando de impedir el resurgimiento de Cartago.

¿Y cómo puede esperarse que el porvenir pueda comprender de nuestro presente más de lo que el presente mismo comprende? Las fuentes de esos presuntuosos pensadores que explicarán mañana nuestra época, seremos nosotros mismos, nuestras memorias, nuestras cartas y, ¡ay!, nuestros periódicos. La famosa perspectiva de la Historia, lejos de permitir el conocimiento del pasado, sirve para falsearlo, y para fabricar una imagen convencional y literaria de él.

La obra maestra de la Historia-juicio es esa maravilla de astucia y de ingenuidad que se llama Historia de Francia. Pues Francia es realmente el país donde la historia ha cobrado más importancia y donde su sistematización ha llegado más lejos. Esa Historia de Francia participa de la prosa de los genealogistas y de la hagiografía. Sin tener, indudablemente, conciencia de falsificar los hechos, sugiere a los franceses esa organización finalista de su pasado que ha logrado hacerles creer en el carácter único y privilegiado de su existencia nacional. Nada le falta para ello: santos, milagros, derrotas "tan grandes como las victorias", todo está ahí para demostrar cómo, por una feliz progresión, se ha podido pasar de Luis X el Obstinado a Vincent Auriol, o si se prefiere, de Vercingetórix a Juana de Arco. Pero es de admirar la manera en que esta historia logra superar sus problemas específicos semejantes a los que torturan a los hagiógrafos. ¿Cómo hacer admirar a Vercingetórix y a César a la vez, al vencido y al vencedor? Léanse los capítulos de la Historia de Fran-

cia y se verá el sincretismo notable que permite a los franceses creerse y sentirse herederos de Roma y de Galia a la vez, cuando el representante de la primera hizo nada menos que matar al héroe de la segunda. ¿Y Napoleón? ¿Cómo transformar en gran hombre, digno de la más profunda admiración, a un aventurero italiano que condujo a Francia al desastre más sangriento de su historia? Léase la Historia de Francia y se verá cómo funcionan las artes del prestidigitador. Se verá también cómo según las épocas ha podido transformarse a Juana de Arco en hija abnegada de la Iglesia o en precursora de las democracias modernas, víctima del clero.

Todas las historias de tendencias y de corrientes —sean la de Bossuet o la de Pirenne— son hermanas de la historia de Francia. Son herederas de los genealogistas de los pueblos primitivos que hacen remontar la historia nacional a su héroe epónimo, cuando no a un conejo, a un tigre o al Sol. Son historias sagradas que tranquilizan al Grupo sobre sus orígenes y por lo tanto sobre su porvenir. Pero hoy está de moda la ciencia, y la reconstrucción mítica del pasado no puede menos que pretenderse científica. Sin embargo el instinto popular no se engaña, y admiro la frase de un joven que, habiendo asistido a no sé qué acontecimiento, preguntó seriamente: "¿Usted cree que lo pondrán en la Historia de Francia?" El pueblo ve, y con razón, en la historia, una especie de lista de premios: los acontecimientos figuran o no figuran, y se los clasifica por orden de mérito. Este sentimiento popular es perfectamente exacto: la Historia-juicio organiza y santifica; sólo la Historia-juego trata de hacernos *comprender* el pasado. La otra historia se propone tranquilizarnos apoyando nuestro pasado en la providencial acumulación de acontecimientos bien elegidos que lo justifican, lo preparan y lo explican después de sucedido.

Pero por qué insistir; reléase la *Clío* de Péguy. Él había comprendido. Entre la Historia-juego y la Historia-sagrada, la del juicio, no hay lugar para una Historia-ciencia.

En Atenas también están los griegos. Que fueron amables, alegres y hospitalarios, todo el mundo lo sabe. Que podían soportar más arrope que los demás, lo sé ahora. Pero que tenían una magnífica música popular, lo he descubierto en las iglesias y en las zahurdas del barrio Homonia. Una mañana sorprendo en la Pequeña Metrópolis a un grupo de jóvenes ensayando los coros que debían can-

tar en la misa del Rey. Y allí estoy, siguiendo la liturgia ortodoxa; cantan sin notas, sin acompañamiento, como los soldados rusos o alemanes, como cantan los pueblos músicos; melodías profundas, conmovedoras, cantadas por adolescentes alegres, que me parecieron sin embargo más amantes de la música que de la religión . . . Qué emoción identificar algunas palabras griegas: "Oh Hagios Athanatos . . ." que de golpe parecen más cristianas que el latín.

Y a la noche, en los pequeños cafés, cantos populares de un ritmo endiablado, sonoros y de una alegría que dan ganas de llamar homérica si no fuera demasiado simple. Por lo demás no soy músico, pero sépase que la música griega es redonda y también que es dorada; ustedes los músicos con ayuda de estas indicaciones podrán seguramente trasponer esas palabras en notas y restituir esa música humana y desgarradora, esos cantos tan escondidos y tan plenos que turban el corazón sin que se entienda una sola palabra.

(*Traducción de Aurora Bernárdez*)

RENÉ BERGER

COMO LA ALONDRA

Como la alondra cantaré mi canto
sin pensar que mi voz la lleva el viento,
irá perdida por el firmamento
y el aire solo secará su llanto.

Como la alondra cantaré mi canto
y a la brisa se irá mi pensamiento,
al viento volará mi sentimiento
sin llevar en su vuelo desencanto.

En el espacio quedará viviendo,
será un ave mi voz que irá muriendo
como el suave tañir de una campana.

Y volveré a cantar mi melodía
como la alondra canta su alegría
volviendo a renacer cada mañana.

HELENA MUÑOZ LARRETA

LIRAS A MARÍA NÉLIDA

Cuando el día despierta
y el Sur entero en luces se inaugura,
para que la hermosura
sea mucho más cierta,
conmigo vienes, vas hasta la puerta.

Claro, ya sé que es vano
que uno pretenda remediar las cosas
pensándolas hermosas.
El adiós con la mano
siempre es muy triste y más cuando es temprano.

Y más cuando uno siente
que todo lo que quiere aquí se queda
y no hay poder que pueda
cambiar esta corriente
donde se pierde el alma inútilmente.

¡Si lo sabré, Dios mío!
¡Partir dejando, como en otras vidas,
las sonrisas dormidas
de los hijos! ¡Y el frío
de ese mundo en que nada, nada es mío!

Pero es que tu presencia
que desde siempre en todo me acompaña,
frente al rigor que empaña
la sangre y la existencia,
vuelve a jugar su luz, su transparencia.

La ternura constante
de tu mirar donde me habré mirado,
vuelve a brillar al lado
de mi ser y al instante
todo se salva y sigue hacia adelante.

¡Oh, río de consuelo,
nube de amor, fervor de la mañana!
¡Qué dulce y qué liviana
la brisa con su vuelo
busca mi frente y limpia su desvelo!

Como la golondrina
que el cielo cruza con la primavera,
feliz como si fuera
subir a una colina,
contigo a Dios el alma se encamina.

A Dios, que es el que ordena
todas las cosas y les da sentido,
que es quien ha decidido
que a su encendida arena
paso a paso se vaya y pena a pena.

De ahí que la partida
no sea ya una senda que separa
sino otra senda para
regresar sin medida
trayendo el alma mucho más unida.

Para volver pensando
que hay otro ser que en la fugaz jornada,
como si fuera nada,
tal vez como jugando,
se nos dió para siempre suspirando.

Y que están los queridos
seres que Dios, porque tuviese gloria,
quiso unir a la historia
del sueño y los latidos
en que los dos vivimos confundidos.

Y que el vivir entero,
con lo que tiene y con lo que no tiene,
como sea conviene
y en todo es buen sendero
si el afán que nos mueve es verdadero.

Por eso, cuando el día
nace y vienes conmigo hasta la puerta,
si antes dije más cierta
digo ahora más mía,
pues la hermosura está en tu compañía.

Me voy, la hora apura.
Pero me voy y porque tú te quedas
por todas las veredas
volveré a tu hermosura.
Mira: los tilos crecen de dulzura.

JORGE VOCOS LESCANO

ELEGÍA

No le perteneció el crepúsculo.
Allí había alguien con una espada
para decir su nombre.

Como una tarde que dura y crece,
como un largo brazo extendiéndose a otro aire,
tiro lentamente de este río que me queda
y permanece con pájaros y cielos.

Yo, entre sombra y misterio ubiqué al silencio.
En largas tapias y rosadas voces
un reflejo de metal
anunció este árbol que se otoña
y hunde sus raíces en el cieno.

Largo tiempo miro el río, el río de esta tierra seca,
corriendo ajena, silenciosa a mi voz;
este río en desamparo, desangrado y vacío
soñando agua entre cañas devoradoras.
Y de tantas partes el amor me viene, en gritos, en el aire,
en el aire insistente de este invierno, naciendo.

Y allí te pienso y vuelves en mi voz
que en la tuya corre
al encuentro de tres rostros que olvidan.
Entonces giras tu vacío hacia otro tiempo eterno.

¿Cómo mirar lo que en presente sed fatiga
si tiendo brazos a la sombra?
¿Es que hay duras manos que niegan lo que viste?
Pero ya sé que en algún sitio hay alguien con una espada,
una olvidada muerte y sus edades imprecisas.

Hoy ¿en qué alto cielo aguardas?
¿En qué triste primavera te sumerges?
Cuando mi lengua sienta una torpeza dulce
para atravesar la noche;
cuando el árbol pida vientos para apaciguar sus frutos
y hable a solas con voz apenas tímida,
habrá un rumor de sed para el verano, y pájaros para el silencio,
allí donde un insecto es una aguda lanza para traspasar la siesta.

Algún día salta un claro pez gozoso
en esta limpia agua madrugada;
ay, es la misma rosa de otro tiempo,
llorando, a flor de mañana, a sonido inerte.

A veces suena un destemplado son ausente,
pero aun hay tapias de verde humedad gloriosa
y tardes de invariable eternidad.

Pero allí también hay alguien que mira y piensa,
alguien con una espada,
el que pronunció tu nombre y agravó el silencio pronunciando.

Detrás del fuerte clima de tu voz ¿qué más veré?
Esta muda piel, este vacío, y unos pocos pájaros más;
luz que con asombro desviste una cuerda solar interminable.

GUILLERMO ORCE REMIS

EL NIÑO DORMIDO

Cuando duermen en brazos de sus padres, los niños suelen llevar impresa en el rostro una dulce sonrisa de amor y gratitud. La inexperta Rita debería haber recordado este detalle, sólo en apariencia insignificante, el día que llegó, a la puerta de su casa de Orrantía, su antiguo jardinero Ramón Chuquín agobiado por el peso de uno de sus hijos (dos o tres años antes, Chuquín se había marchado "a trabajar de independiente", como él mismo dijera, en el Mercado Mayorista). La criatura tenía la cabeza apoyada en el hombro del cholo, el brazo derecho pendiente y el izquierdo doblado sin gracia sobre el pecho de su padre. Eran las tres de la tarde, y la sofocante temperatura justificaba aquella densa siesta infantil.

El hombre, cuando Rita abrió la puerta, se quedó inmóvil en el porche, sin hablar, paralizado por una especie de rígido estupor.

—¿Qué ha sido de tu vida, tanto tiempo, Chuquín? ¿Y la Juana? —preguntó la muchacha para romper el silencio.

—Qué grande está, niña Rita... Qué señorita ya... —contestó Chuquín, sonriendo por compromiso. Rita, sin reflexionar demasiado, lo atribuyó al peso del niño que el visitante llevaba sobre sí.

—¿Qué se te ofrece? ¿Viste mis rosas? —continuó ella para precipitar las palabras de Ramón.

—Bonitas tus rosas, bonitas... —respondió el hombre, inexpresivo todavía, sin dirigir la mirada hacia el lugar que Rita señalaba. Una breve luz brilló dentro de sus pulidos ojos negros, confinados en el barroso cuenco de las órbitas, y en seguida desapareció.

—Las sembré en diciembre, y mira cómo están ahora... —dijo Rita.

Pero Ramón no la escuchaba. Algo interrogante, ansioso, había en el continente del cholo. Ella se sintió obligada a provocar el desenlace con una pregunta directa:

—¿Vienes por trabajo?

Hubo una pausa de duda. Luego, con su invariable acento de indolencia, el hombre se decidió:

—No, niñita... —dijo, y se detuvo. Después, armándose de valor, añadió de una sola vez—: Tu ahijado, pues, se me ha muerto ayer...

Rita hubiera deseado oír otra cosa. El asombro la amordazó. No obstante, pudo exclamar:

—¿El Juanito? ¡Pobrecito!

—Se me ha muerto, pues . . . —repitió Chuquín, quejumbroso.

—¿Y qué le pasó?

—Se le reventó el pulmón, niñita.

Sólo entonces Rita comprendió el atónito aspecto del antiguo jardinero. Era la muerte, su herramienta sigilosa y repentina, la que había aguzado esas ojeras, esos pómulos, esa frente, tallándolos en la vieja y opaca piedra de Chuquín, humedecida ahora por la traspiración. Trató de sofocar secretamente la angustia. Preguntó:

—¿Y lo vió el médico?

—Cuando estaba mal ya, lo llevamos donde el doctor. Se murió en el hospital.

Rita no halló de inmediato la manera de consolar al desdichado.

—¿En cuál? —interrogó sin verdadero interés.

—En el del Niño, pues —repuso el hombre—, ayer por la nochecita no más. Yo estoy sin empleo y la Juana con su barriga de ocho meses . . . Hay que enterrarlo y no hay plata . . .

—Caramba, pobre . . . —comentó Rita, indecisa.

No era propio hacer pasar a un cholo al "living", darle el pésame, decirle que descansara y ofrecerle, por lo menos, un vaso de agua para aliviar su cansancio. Había que proceder con rapidez y no penetrar más en aquella herida extraña y distante. Fué directamente a la cuestión:

—¿Y cuánto necesitas?

El jardinero miró a su hijo, hizo un gesto impreciso, dijo:

—Hay que comprarle su cajoncito y velarlo. Cien soles o más, no sé . . .

—Cien soles —repitió Rita—, cien soles. Mi mamá ha salido y yo no tengo tanto.

—Lo que sea tu voluntad, niña —contestó el cholo como para despreocuparla—. Se me murió ayer por la noche y no sé cómo hacer.

Rita había resuelto en ese instante acabar con la escena y arrasar así con el desasosiego que comenzaba a ahogarla.

—Te daré lo que tenga en mi cartera. Espera un ratito.

Más por huir que por otra razón, la chica fué hasta su cuarto del segundo piso. Durante el trayecto, velozmente, recordó el día

en que Ramón y Juana se casaron, y revivió también la amistad de Juanito, con quien había jugado como con un muñeco vivo, cálido, dócil y, sin embargo, mísero. En pocos minutos subió a su cuarto y bajó de nuevo al jardín, pero pudo recuperar en ese corto lapso algunas imágenes turbias que la memoria había arrumbado en su sombrío desván de desechos: flores, dulces, músicas, rostros... Setenta soles eran toda su fortuna; sin embargo, le fué grato desprenderse de ellos para entregárselos a Ramón. Se liberaba de una culpa: era lo único real de lo cual, en ese momento, tenía clara conciencia.

—No te olvides de mandarle rezar su misa, Ramón —aconsejó al cholo.

—Gracias —dijo el jardinero al tiempo que tomaba ávidamente el dinero—, gracias, niñita. Tu ahijado es, y él te cuidará como un angelito desde el cielo.

Pero Rita no aspiraba a la gratitud de Ramón. Creyó oportuno desviar la conversación hacia un asunto que presumió menos trágico y propicio, en consecuencia, para reemplazar el recuerdo del pequeño devorado por las fiebres, que aquel individuo encarnaba con tanta paciencia y sencillez.

—¿Y ése? —dijo señalando al pequeño que el hombre llevaba en los brazos—. ¿Ése cómo se llama?

Sin aspavientos, con voz tranquila y uniforme, el jardinero respondió:

—Juanito, pues...

—¿Dos Juanitos? ¿No se te ocurre otro nombre para tus hijos? —preguntó Rita.

La respuesta fué sencilla. Ramón levantó al niño en peso, como si fuera un objeto, y lo colocó ante los ojos de Rita.

—Es el Juanito, pues, que te lo he traído para que veas que se me ha muerto.

Rita miró aquello y sintió un mareo. El cuerpo exánime del niño se hallaba ahí, a pocos centímetros de ella, y no dormía. Con la cabeza vencida, las piernas oscilantes, los brazos fláccidos, Juanito no sonreía agradecido. Tenía grabada en el rostro la indiferente mueca de los que no van a despertar más.

—¡Qué bárbaro! —gritó turbada—. ¡Llévatelo! ¡Llévatelo!

Y se volvió, sobrecogida por el llanto y las náuseas. El cholo apretó el cadáver contra su corazón, orgulloso. Sin comprender la

violenta reacción de Rita, que no cesaba de llorar, se retiró despacio, con su hijo muerto a cuestas y la muda desazón como un aire nublado en torno de sí, tratando de no hacer ruido, de no mortificar a su benefactora, de no abusar demasiado de su generosidad.

SEBASTIÁN SALAZAR BONDY

Lima, enero de 1955.

CRÓNICAS

AL MARGEN DE LOS DÍAS

¿Dónde está el pasado?

Dime dónde están todos los años pasados", pregunta Donne. ¿Qué quiere decir? El año, afirma la Astronomía, es el tiempo que tarda la Tierra en completar su recorrido en torno al Sol. Pero ¿qué es el tiempo para el astrónomo? Una cantidad representable en el espacio por una figura indiferente al presente, el pasado o el futuro. "¿Dónde están todos los años pasados?" "Aquí", podríamos contestar señalando con el movimiento del dedo el inmóvil trazo elíptico. "Pero eso es una ficción", se nos dirá. Y es claro que es una ficción. ¿Qué otra cosa puede ser la representación geométrica del tiempo?

Acaso Donne, aunque atento a la Nueva Ciencia, no pretendía una respuesta astronómica. Consultemos a la Historia en su gran Biblioteca de Anales. "Aquí están todos los años del pasado", diremos extendiendo un brazo hacia los interminables anaqueles. Cada tomo registra día tras día multitud de hechos ocurridos en los más diversos paisajes. En realidad, otra ficción: aun si la escritura de los Anuarios hubiera comenzado con el primer año del tiempo y cada volumen se multiplicara incontablemente, esa Historia no sería más que un mero Archivo. Decir que todos los años del pasado están en los Anales es hacer una figura, y tan ficticia como la elipse orbital del año astronómico.

¿Recurriremos a las *Confesiones* de San Agustín, al poema *Eternity* de Cowper, a la *Recherche* de Proust? Todos ellos nos aproximan al misterio de los años del pasado, sin pretender contestar literalmente a la pregunta "¿Dónde están?..." Un positivista lógico prescribiría el examen preliminar del sentido del problema. Acaso el análisis de sus términos descubriera una gran oscuridad mental. De todos modos ya Donne nos había sugerido que saber dónde están los años del pasado es tan difícil como cazar una estrella errante, dejar encinta una mandrágora o decir quién hendió los cascos del Diablo.

"Oriente y Occidente"

¿Quedarán rastros escritos de la cultura occidental dentro de —por ejemplo— tres o cuatro mil años? Las piedras de Egipto y aun las tablillas mesopotámicas son mucho más resistentes a la mordedura del tiempo que nuestros frágiles y combustibles papeles. Pero supongamos que sí. Un anticuario de esa remota época futura que tuviera en sus manos impresos de estos últimos diez años quedaría maravillado de casi todo lo que ahora se escribe a propósito de "Oriente y Occidente". Aparte de los diarios, que sin duda se han propuesto aumentar la propia y la ajena confusión sobre la mayoría de las cosas, las revistas y los libros no parecen haberse aclarado mucho acerca de la naturaleza de aquellos entes tan elusivos a la inteligencia.

Por esta razón reconforta leer en el último número de *Cuadernos* un artículo muy vivaz y oportuno de Américo Castro titulado "Ensanchamiento de las ideas acerca del hombre", que desearíamos pudiera llegar al hipotético anticuario del año 5000 como testimonio de que no todo ha sido vaguedad entre nosotros. Don Américo contesta a una invitación de la Unesco a opinar sobre "la posibilidad y conveniencia de establecer enseñanzas históricas dentro de las cuales aparezcan armonizadas las aportaciones del Oriente y del Occidente a la civilización universal". Haciéndose eco del toque de alarma dado por la Unesco acerca de la dispersión centrífuga de las Humanidades ante la presión convergente de los estudios "técnicos" y "modernos", Américo Castro señala la necesidad de intensificar la enseñanza de la Historia incluyendo en el ámbito occidental también los frutos espirituales de "quienes no han contribuído a crear la física y la mecánica de nuestras comodidades y placeres", es decir, de culturas como las de España y Portugal, generalmente olvidadas por los historiadores alemanes y anglosajones en sus grandes panoramas universales. Sería conveniente, subraya Américo Castro, que los que enseñan Historia tuvieran en cuenta que la humanidad es la coexistencia de formas distintas de hombres, y que aun en el orbe occidental se encuentran diferencias notables que hacen de un chileno, o un español, o un mejicano un ser tan remoto de un sueco como de un persa.

A veces Don Américo deja entrever su fastidio por las formas de la educación norteamericana, y en especial por la ignorancia de los egresados de las escuelas medias y universitarias respecto de las "grandes y ejemplares maneras de vivir" que poseyeron pueblos como los babilonios y los egipcios. "Aun quienes saben que Asia ha sido la cuna de la humanidad nuestra —escribe— continúan pensando como Voltaire, que todo ello fué obra de pueblos sin *philosophie,* es decir, callejones sin salida que no llevan a nuestra historia, fundada en Heráclito, Sócrates, Euclides, Cristo, Lutero, Galileo, Descartes, Newton, etc. En contraste con todo eso, quienes viven apegados a la tradición de Confucio, Buda, Zoroastro, y de otras figuras de esa línea, aunque menos popularizadas, son

gentes *underdeveloped*, atrasadas, por lo común sucias, y muy necesitadas de higiene e industria occidentales. Se piensa menos en que también les convendría *sentir*, no sólo saber, algo de Platón, Dante, Cervantes, Shakespeare, Miguel Ángel, etc."

Muy sugestivos, por otra parte, son sus ejemplos de influencia oriental en ideas y usos muy difundidos en Occidente, como las 12 horas de los relojes babilónicos, la expresión "por la gracia de Dios" que corona a los reyes, la poesía hebrea de los salmos que hasta hoy cantan los protestantes, o el concepto de revelación. "Se plantearía mal, por tanto, la cuestión en que ahora andamos ocupados, diciendo sin más: 'Tradición occidental frente a tradición oriental', ya que, desde la mayor lejanía que nos es accesible, Occidente y Oriente siempre mantuvieron alguna manera de enlace."

El provocativo ensayo concluye con un interrogante que nos parece bueno de meditar: "Hace un siglo se juzgaba definitivo y absoluto el tipo de hombre europeo y occidental, capaz de hacerse con la realidad esencial del mundo. ¿Es así todavía? ¿Es el Oriente sólo atraso, pobreza y suciedad? ¿No hay algo que aprender en su *sagesse* flúida y abierta, en su desconfianza frente al *sí* y al *no* tajantes, y abierta al esperanzado *puede ser?*"

La filosofía como aspirina

Es una tarde gris, pesada, plomiza. Tras los visillos inmóviles las inmóviles hojas del lapacho. Sólo se oye el leve rasguido de la pluma sobre el papel. De pronto, sin causa aparente, el corazón repica alarmado. Desfallezco.

Por suerte Isabel está en su casa. Hablando por teléfono a su marido le aconseja que si la ciática sigue molestándole regrese temprano, que venga en taxi.

—Sí, como un capitalista —asiente sonriendo al invisible.

Pido a la sirvienta un vaso de agua y me quito el saco.

—*O. K. Au 'voir* —Isabel cuelga el tubo.

Nos sentamos frente a frente y me ofrece un cigarrillo ("aunque", me dice, "en verano tenemos que fumar menos"). ¿Cómo me va? Le cuento lo que me pasa. Entonces comienza con sus habituales razonamientos: la necesidad de defenderse del clima y descansar en lo posible. Como todo eso me aburre, intenta otra línea de ataque para reanimarme.

—Estoy de acuerdo con usted —responde— en que el 99 por ciento de las enfermedades tienen causas psíquicas. En esos casos no hay más que analizar, ver y desapegarse. El desapego es el gran secreto. No olvide que quizá tengamos que vivir dos o tres décadas más. ¡Hay que luchar y encontrarle a la vida sus aspectos pasables!

Tras una pausa agrega:

—Después de todo piense que moriremos dentro de dos o tres décadas, acaso antes, y que, por mala que sea esta vida, tendrá su fin y se acabó.

Tales razonamientos me reaniman muchísimo. Tener que seguir viviendo, probablemente veinte o treinta años más, es enormemente alentador cuando uno se siente extinguirse en ese instante. Isabel percibe que yo me suelto la corbata y tomo otro sorbo de agua helada con gesto inevitablemente cansado.

—¡Vamos, hombre! Usted que cree que el universo tiene sentido debiera defenderse mejor en estos casos. Usted que tiene muchas más convicciones metafísicas que yo...

—Mis convicciones metafísicas —interrumpo con inesperada energía— son tan invulnerables ante un estado de náusea como incapaces de modificarlo.

—En ese caso yo vería el mundo bajo el signo de la náusea y escribiría una metafísica del asco. ("Para lo cual no tendría que hacer un esfuerzo muy especial", añade con la mirada.)

—Me parece que eso no sería una metafísica sino una descripción psicológica. También los demás estados anímicos podrían ser descritos y proyectados sobre el universo, pero no alcanzarían a dar una metafísica.

—¿Qué haría falta para que fuera una metafísica? ¿Una abstracción de esos estados diferentes?

—Más bien una reflexión que encuentre el sentido de todos ellos viéndolos integrados en la trama universal.

—Eso no me interesa. Deja intactos los estados negativos, el desánimo, los dolores.

—No pretendo alejar una neuralgia meditando.

—Pascal olvidó su jaqueca concentrándose en un problema matemático.

—Para mí la filosofía no es aspirina.

—Cuando yo era chica y pasaba ante la estatua del descubridor de la aspirina, siempre le hacía una reverencia. Ha sido mucho más útil a la humanidad que la mayor parte de los filósofos. ¿Y qué sería también de la mayor parte de los filósofos sin la aspirina? Recuerde su *Much Ado about Nothing*:

For there was never yet philosopher
That could endure the toothache patiently,
However they have writ the style of gods
And made a push at chance and sufferance [1].

Sólo los pensadores que han contribuído a vencer el dolor merecen mi adhesión: Buda, Epicteto, Montaigne, Gandhi...

—Hay que distinguir. Existen psicólogos y moralistas que examinan el dolor, nos muestran sus orígenes y nos aconsejan sobre la técnica para evitarlo. Otros sólo pretenden, experimentándolo como todo lo demás, descubrir su sentido en el conjunto de lo real: son los metafísicos. Ambas actitudes pueden darse juntas; pero no necesariamente.

1 Filósofo no ha habido todavía que aguante con paciencia el dolor de muelas, por más que hayan escrito como dioses y enfrentado el azar y el sufrimiento.

Seguimos conversando. Al cabo de dos horas estamos en el mismo tema.

—A mí no me interesa reflexionar teóricamente sobre los males sino tratar de dominarlos. Por ejemplo, usted puede acaso concebir el sentido del universo pero no puede dejar de sentirse mal, no puede controlar las causas psíquicas que le producen ese malestar. Más que metafísica le haría falta psicología práctica. Dígame ¿cómo se siente?

—Mejor, gracias. Pero no hay que mezclar la metafísica con las técnicas de higiene psicosomática. Además, se puede poner fuego a la santabárbara con mano serena, pero imposible no volar hecho pedazos. Todo se paga y el cuerpo paga por el alma. Pero aun esto es objeto de la reflexión que busca el sentido de todas las cosas.

—¡Vuelta al sentido! Estoy bien de acuerdo en que todo se paga; pero una buena gimnasia psicofísica integraría el organismo de modo que no habría lugar para esas compensaciones desagradables. ¿De veras que se siente mejor?

—Sí; su charla me ha hecho bien. Me voy.

Me alejo con la imagen de su sonrisa sabia, bella y triste, y pienso qué haríamos si, en ciertas ocasiones, no pudiéramos contar con un amigo.

JUAN ADOLFO VAZQUEZ

NOTAS

Libros

ENSAYOS

VICENTE FATONE: *Filosofía y poesía* (Emecé, Buenos Aires, 1954).

JEAN WAHL nos recuerda insistentemente que Heidegger busca apoyo para su pensamiento en la poesía de Rilke y Hoelderlin, y Whitehead, en la de Wordsworth y Shelley. En la exposición de algunos problemas metafísicos, el mismo Jean Wahl recurre a la obra de Claudel y Valéry: "Un écrivan comme Claudel nous a donné dans ses oeuvres, surtout dans *L'Art Poétique,* le sentiment de cette opacité dont naissent nos concepts; un Valéry d'autre part, nous montre le réseau de lois en lesquelles se subtilisent nos concepts". Heidegger, por lo menos en un momento de la evolución de su pensamiento, concede a la poesía la capacidad para penetrar en el misterio del existente en bruto, que de otra manera nos resultaría inaccesible. A veces parecería que Jean Wahl identificara las dos formas del espíritu: "Si alors nous embrassons tout le mouvement de la pensée philosophique qui va de Parménide a Mallarmé et Valéry..." Pero Jean Wahl tiene una singular lucidez, y un excepcional conocimiento de la poesía y la filosofía, para no distinguir precisamente los aportes de una y otra cuando habla en concreto.

La vinculación de la metafísica con la poesía, de la filosofía con el arte, ha tomado una generalización alarmante, pues no cualquiera puede moverse entre una y otra con soltura. Los críticos que intentan relacionar arte y filosofía, suelen tener de esta última una información escolar; lo mismo les pasa a los profesores de filosofía con respecto al arte. Y la relación se establece, cuando se trata de los mejores, no entre la filosofía y el arte, no entre la metafísica y la poesía, sino entre una visión auténtica y otra deformada. Al palabrerío que movilizan los críticos comunes es mejor no referirse. Quienes se interesen de verdad en estos problemas, pueden leer con extraordinario provecho el libro de

Fatone. Él puede aclarar muchas dudas, e iniciar en una meditación seria sobre un tema que compromete el ser mismo del hombre.

La querella es antigua. Ya en Grecia, los filósofos acusaban a los poetas y los poetas a los filósofos. Aristófanes acusa a los filósofos de creadores de fantasmas, ignorantes, charlatanes, corruptores de la juventud, impíos. Pero por estas mismas razones, Platón —como puede verse en *La República*— expulsa de la ciudad a los poetas. No obstante, Fatone señala que Platón tiene para Aristófanes un trato excepcional. Y la explicación de este trato excepcional "no puede residir sino en la admirada envidia que todo poeta inspira a todo filósofo. El filósofo es un hombre que quisiera ser además de filósofo, poeta. Pero el poeta es a su vez un hombre que quisiera ser, además de poeta, filósofo".

Platón, Aristóteles, Sócrates, Santo Tomás, hicieron poesías. Hegel busca en un poeta persa la corroboración de su sistema. Descartes confiesa haber estado enamorado de la poesía. Dante y William Blake se sienten deseosos del saber de los filósofos. Los poetas —Hoelderlin, William Blake— han pretendido tener la virtud de la inocencia, a la que lo sagrado se entrega. "La palabra —el rayo de los dioses— hiere mortalmente; pero la herida mortal es la vida misma del hombre, porque el hombre no es sino la palabra que al serle revelada le ha revelado su ser y le ha permitido testimoniar lo que es." Tal vez los poetas hayan tenido razón en sentirse más próximos que los filósofos a la inocencia original, entendida como la inocencia poetizante del mismo Dios. Ya los griegos decían que Dios no filosofa, pues sólo pueden aspirar a la filosofía quienes no la poseen, y Dios la posee. Dios, en cambio, poetiza, y no sólo en el sentido más amplio de la palabra, en cuanto crea, sino también en el sentido de que crea poemas. San Agustín, Kierkegaard, Leibniz, han comparado a Dios con un poeta. Con oportunidad destaca Fatone el elogio que Bacon hace de la inocencia, ya que Bacon parecería estar bien alejado de una posición semejante: "...porque el único camino que le queda al hombre para imperar sobre la naturaleza... es el mismo que conduce al reino de los cielos, en el que no lograremos ser admitidos si no somos como niños inocentes".

La poesía y la filosofía vuelven a estar unidas ante una acusación que viene de fuera de ellas. Ambas serían una enfermedad del lenguaje. Carnap afirma que la filosofía tiene una función expresiva, no representativa. Metafísica y poesía carecerían de contenido teorético, sólo que la primera *parece* tenerlo. La filosofía sería una imitación de la prosa y la poesía, una simulación de la prosa. La metáfora un falso apelativo. Ni los filósofos ni los poetas serían los depositarios de la palabra. Pero surge entonces un problema: "Cuando filósofos y poetas se han considerado depositarios de la palabra, ¿quisieron simplemente disputarse su uso "original", o quisieron, más bien, expresar que ningún lenguaje puede surgir si no es por la naturaleza filosófica o poética del hombre?"

La filosofía y la poesía serían previas al lenguaje y la condición filosófica o poética del hombre, sería la posibilidad misma del lenguaje. Cabe preguntar si la palabra es de esencia filosófica o poética, o, lo que es lo mismo, si el hombre

es, fundamentalmente, filósofo o poeta. Una cita del Rigveda, X, 71, 1, y el análisis que Heidegger hace de "Así como en un día de fiesta...", de Hoelderlin, coinciden en que lo primero fué la palabra. En el texto védico no se distinguen filósofos y poetas; la distinción no estaba hecha. Se habla de *sabios.* Los románticos, especialmente los románticos alemanes, atribuyeron a la poesía la posesión original de la palabra, gracias a la cual el hombre testimonia su propio ser y descubre el ser de las cosas, tesis que es retomada por Heidegger. Para Heidegger, sabio es el poeta, y el filósofo sería algo así como un imitador del poeta, un amante de la sabiduría. Pero Fatone indica que en su análisis Heidegger no comenta una afirmación de Hoelderlin: *El amor que conserva el universo,* afirmación que coincide con el texto veda: "...se reveló con amor..." "Lo que hay que averiguar —y en eso consiste la nueva forma que cobra la disputa— es si el amor es filósofo o poeta. Sócrates había testimoniado lo que él era, entregándose a la filosofía bajo la guía del Amor; Hoelderlin, el poeta, disputó ese privilegio al filósofo y quiso testimoniar lo que él era entregándose a la poesía, también bajo la guía del Amor."

La experiencia de Dante puede iluminarnos sobre el nuevo cariz que toma la disputa entre la filosofía y la poesía. En la experiencia de Dante hay tres amores: amor a Beatriz, que simboliza la poesía, en *La Vita Nova;* amor a la *donna gentile,* que simboliza la filosofía, en *Il Convivio,* y nuevamente amor a Dios, en la *Commedia,* donde Beatriz aparece otra vez, pero ahora transfigurada en la poesía de la madurez. Dante fué poeta, filósofo y nuevamente poeta. "Buscaba consuelo a mis lágrimas —dice Dante— y hallé no sólo eso sino también palabras, que, meditadas, me hicieron comprender que la filosofía era la cosa suprema". Este contacto con la filosofía da a la poesía de Dante, según Fatone, una calidad que lo distingue de los poetas de su tiempo. "Los demás poetas de su tiempo, que no fueron filósofos, o que no pasaron por la experiencia filosófica, siguieron siendo los poetas adolescentes de un amor disgregado o disgregante: poetas que conocieron amores sin conocer el Amor."

La conocida posición del abate Brémond acerca de la "poesía pura", permite a Fatone distinguir entre poesía y mística: 1º) La experiencia mística no se traduce forzosamente en forma poética. Ahí están *Las Moradas* y *La Jerarquía Eclesiástica.* 2º) Aunque —como sugiere el abate Brémond— San Juan de la Cruz explique a Shelley, ¿explicaría también a Homero, Aristófanes, Shakespeare? ¿Son musas de una experiencia análoga a la mística las nueve musas del Parnaso de Quevedo? Pero la sugestión del abate Brémond lleva a Fatone a enfrentar a San Juan de la Cruz con Shelley. Y del cotejo concluye que San Juan aspira a ser filósofo. "Viaje de un alma y marcha dialéctica de un pensamiento": eso sería la obra de San Juan de la Cruz; pero también es eso la obra de Platón. Toda alta filosofía y toda alta poesía son eso: viajes encontrados y marchas opuestas del *Homo Viator atque Amator*: y por eso la poesía y la filosofía pueden envidiarse mutuamente.

Este libro de Fatone merecería un diálogo, que debería versar especialmente

sobre la distinción entre poesía y filosofía, pues si aplicáramos con rigor su caracterización, parte de la filosofía quedaría fuera de la filosofía, y parte de la poesía quedaría fuera de la poesía. La objeción no es nuestra. Pero quede el diálogo para otra ocasión. Una cita que aparece en el capítulo II expresaría, quizá, la verdadera naturaleza del problema: "No sabemos qué es la metafísica ni qué es la poesía; pero en el fondo la poesía será siempre metafísica, y es muy probable que en el fondo la metafísica sea igualmente siempre poesía". Advertimos, de paso, al corrector, una errata. El texto es como lo hemos traducido y no como aparece impreso.

H. W. C.

VIRGINIA WOOLF: *Diario de una escritora* (Sur, Buenos Aires, 1954).

En un prefacio —breve y muy medido—, Leonard Woolf previene a los lectores acerca de lo que encontrarán en este *Diario*. La curiosidad, o el interés, por los aspectos personales de Virginia Woolf son de inmediato desalentados. "He releído cuidadosamente los 26 volúmenes del diario para extraer, y publicar ahora en este libro, prácticamente todo lo que se refiere a su actividad como escritora", dice el editor. Y los 26 volúmenes quedan reducidos a un tomo de unas 300 páginas. También agrega: "Al editar este *Diario* me asaltaron ciertas dudas en cuanto a la conveniencia de señalar omisiones. Por último, me decidí por regla general a no hacerlo. Las omisiones y suspensivos hubieran sido de una frecuencia como para desalentar al lector". Pero aun sin omisiones ni suspensivos, lo cierto es que el lector se desalienta, especialmente en esos años 20 donde la única pasión perceptible de Virginia Woolf pareciera ser su terrible esclavitud ante la crítica. Pero a medida que avanza el libro, la personalidad de la autora es tan fuerte que se apodera por completo del espíritu del lector en forma tal que compensa las decepciones iniciales.

Victoria Ocampo —en un libro [1] que podría ahorrar ésta y muchas otras reseñas— se ha planteado el problema de la legitimidad de tales selecciones. Si toda imagen de un hombre es falsa porque la riqueza de cada individuo lo hace en última instancia incognoscible, también es evidente que nos manejamos con estas imágenes. Y al usarlas descubrimos que rara vez son absolutamente falsas —tropezar con lo absoluto es algo que rara vez ocurre—, sino simplemente ambiguas. Entonces el espíritu siente la necesidad de aclarar el problema, o iluminar el misterio, interrogar a los materiales, lamentarse de su exigüidad. Esta voracidad del apetito de comprender, especialmente cuando ha vislumbrado su objeto más codiciado, un ser humano, explica quizá la decepción parcial que produce este libro en sus comienzos. Se le reprocha injustamente que los materiales sean tan inadecuados para forjar una imagen de Virginia Woolf, olvidando que el libro no promete tal cosa. Se trata del diario de una escritora —y

1 *Virginia Woolf en su diario* (SUR, Buenos Aires, 1954).

de una escritora ejemplar— que puede ayudar para una comprensión más acertada de sus obras o para construir una teoría de la creación literaria en general. Leonard Woolf ha querido proteger a su mujer, y "los sentimientos y reputaciones de los que aún viven", de nuestras miradas indiscretas.

Los materiales ofrecidos presentan a Virginia Woolf como una trabajadora incansable, leyendo y anotando, mirando y transformando en material literario lo visto, poseída por el demonio de traducirlo todo en palabras y consignando rigurosamente el número de palabras escrito en el día. La crítica y la creación literaria la ocupan a veces simultáneamente en medio de una tensión tan sostenida que se hace insoportable, inclusive para el lector. Entonces vienen los períodos de descanso, las vacaciones: viaja a Francia o escribe *Orlando*. Cuando ve gente el lector se regocija; sus descripciones, en las que mezcla rasgos físicos y psicológicos, son a menudo magistrales. Leonard Woolf las recoge como materiales de experimentación literaria. Pero a medida que corren los años los períodos de relajamiento son más breves, la tensión crece y el estallido final parece más inevitable. Al mismo tiempo, hay un ensanchamiento de las perspectivas, su facultad de ver alcanza límites increíbles. Admiramos entonces su agudeza, su poder de captar matices, de contemplar, y oscuramente sentimos que estamos ante una presencia de la Realidad que desafía las posibilidades del lenguaje.

MARÍA EUGENIA VALENTIÉ

ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *Historia de la literatura hispanoamericana* (Breviario de Fondo de Cultura Económica. México, 1954).

CASI todos los historiadores de las letras hispanoamericanas han incidido en la tentación del catálogo, como si la suma de nombres se adelantase a los reparos mayoritarios, provocados por el celo con que se revisa el índice alfabético. Este compromiso aparece como falaz compensación frente a un hecho que pocos críticos señalan: la ignorancia de los escritores americanos fuera de los límites de su país. Son pocas —y no siempre acertadas— las obras que llegan a la repercusión americana; todavía para muchos países —y el caso es notable por lo intenso de nuestra producción editorial—, la poesía argentina concluye en Lugones, la novela no ha salido de Gálvez y el ensayo se reitera en Ingenieros; de otras literaturas, apenas si se sospechan algunos autores. La situación se ahonda cuando se quiere realizar un panorama de las letras paraguayas, o ecuatorianas, o de algunas de las repúblicas centroamericanas, o cuando desde estos países se intenta juzgar la literatura del Continente.

Anderson Imbert —desde la Universidad de Ann Arbor, Michigan— se encuentra convenientemente situado para una obra de síntesis, aunque no siempre haya podido salvarse de los catálogos ni de las reprochables exclusiones, sobre todo en comparación con los nombres generosamente incluídos en los capítulos

finales. Las listas de escritores cumplen con el deseo de aludir a ciertas épocas o géneros, que el historiador no ha valorado directamente; las exclusiones, con un concepto no siempre aceptable, pero justificado en el sistema general, eluden fenómenos culturales próximos a la literatura: el folklore, la filosofía, el periodismo, la oratoria. Ni aceptando tales principios es posible excusar la omisión de escritores ya continentales, como el uruguayo Alberto Zum Felde, el chileno Armando Donoso y el argentino Roberto F. Giusti, en evidente escamoteo de críticos literarios de la generación anterior a la de Anderson. Además, en el caso de Giusti, se silencia la labor fructífera de la revista "Nosotros", consecuente empresa literaria, tanto o más importante que la del periódico "Martín Fierro", al cual se rinde entusiasta homenaje. Otro reparo cabría hacerle a Anderson: el tono condescendiente con que se comentan otras obras, por ejemplo la de Ricardo Rojas. Aunque no se compartan las teorías americanistas de Rojas, ni se acaten todos los principios funcionales de su crítica, es indudable que la constancia valiosa de sus tareas impone un respeto que Anderson ha eludido, reservándolo para escritores de menor representación.

Salvados tales reparos, resulta grato detenerse en los méritos de esta *Historia*, escrita por un crítico de talento y bien informado, que ha sabido deslindar sus temas, sin confundir las elecciones propias de un estudioso que es también un creador de ficciones. "Cada escritor afirma valores estéticos que se le han formado mientras contemplaba su horizonte histórico; y son estos valores los que deberían constituir el verdadero sujeto de una Historia de la Literatura" —aspiración adelantada en el prólogo, que supone un criterio de difícil aplicación en las letras hispanoamericanas, casi siempre al servicio activo de problemas históricos y de soluciones políticas, que han demorado los logros estéticos. Con fina capacidad de discriminación, el historiador ha ido salvando tales límites, sin desdeñar las concomitancias históricopolíticas que sostienen el avance lineal de su obra. No ha aislado las obras maestras de las letras americanas —El Inca Garcilaso, Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, Bello, Sarmiento, Montalvo, Palma, Martí, Darío, Rodó, Lugones, Reyes—, honrosas en cualquier literatura, pero ha sabido distinguirlas de aquellas que forman el nivel de cada época, señalando de qué manera estos creadores interpretan las circunstancias en que escribieron, a la vez que las superan hasta el nivel del arte.

Las clasificaciones del ingente material de la *Historia* tropiezan con las divisiones nacionales (inatendibles a veces, demasiado evidentes otras), y dentro de cada nación con la complejidad de temas y de influencias que se suceden, a veces vertiginosamente, otras con lentitud que desafía toda limitación cronológica aprendida en esquemas europeos. Anderson se decide por una historia ininterrumpida que, sobre una clasificación históricopolítica en tres partes —*La Colonia, Cien años de república, La época contemporánea*—, supedita las ordenaciones en géneros, en escuelas, en temas. Las divisiones esenciales se subdividen en otros límites, que acuerdan el marco histórico y las tendencias culturales. El crítico trabajó con ciertas categorías culturales —*Primer Renaci-*

miento, Segundo Renacimiento y Contrarreforma, Barroco, etc.—, de fácil aceptación en la época colonial, por el generalizado paralelismo con la cultura hispánica contemporánea, pero que se complican y confunden al llegar a los años independientes hasta convertirse en simples tanteos aproximativos; debilitamiento que se acentúa en los últimos capítulos. Las fuerzas anárquicas de la política americana, con reapariciones más o menos sorpresivas, dificultan la cronología política, aunque no la invalidan totalmente; quizá la división en países, o en zonas esenciales, aseguraría otro sentido al intento.

En tal complicado desarrollo se destaca la nitidez con que Anderson sitúa a algunos creadores, a la vez que la matizada definición con que se juzgan sus temas y valores verbales, en la claridad de juicio y de expresión que caracterizan al crítico. En el orden cronológico, constituyen presentaciones esenciales las de los Cronistas de Indias, Garcilaso, Sor Juana Inés de la Cruz, Olmedo, Bello, Heredia, Echeverría, Sarmiento, Hernández, Pombo, Montalvo, Palma, Isaacs, Almafuerte, Zorrilla de San Martín, Martí, Darío, Lugones, González Martínez, Payró, Sánchez, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Fernández Moreno, Reyes, Azuela, Henríquez Ureña, Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda. Ante cada uno de estos escritores, se reconoce de qué manera el crítico deslinda sus valores, sin reverenciar las actitudes humanas y creadoras que divergen de su concepto de la literatura; las matizaciones comprensivas permiten reconocer su rechazo del romanticismo imprecatorio, del naturalismo documental, del realismo ruralizado, del superrealismo, en búsqueda de un equilibrio, una armonía estética que se detiene y vibra intensamente frente a los escritores que representan su concepto de la literatura. Con las guías de Henríquez Ureña y de Alfonso Reyes se ha acercado a las figuras primordiales de América, sintetizando y ampliando la labor de sus maestros.

El breviario de Anderson es una obra viva, de cordiales valores entre los manuales hispanoamericanos; los reparos que suscita se compensan con la penetración de los juicios y la claridad admirable del lenguaje crítico.

JUAN CARLOS GHIANO

ERNESTO PALACIO: *Historia de la Argentina. 1515-1938* (Alpe, Buenos Aires, 1954).

RESULTA significativo que el espíritu destructivo y burlón del "martinfierrismo" coincida muy a menudo con la seriedad académica del "revisionismo histórico". En esta *Historia de la Argentina,* escrita por un nacionalista que colaboró durante su juventud en *Martín Fierro,* vuelve a darse esa singularísima amalgama de seriedad y humorismo que —a pesar del engañoso ropaje de la erudición, el voluminoso tamaño y la finalidad didáctica de la obra— la sitúan en la misma línea de *Vidas de muertos,* aunque Anzoátegui no se propusiera escribir la "primera historia argentina completa y veraz".

El nacionalismo es fundamentalmente espíritu de seriedad, pues sacrifica la libertad y la subjetividad a valores que, santificados por el respeto, se nos aparecen como absolutos e incondicionales; frente a ellos, el individuo no cuenta. Para el nacionalista, cada hombre y cada institución tiene su lugar establecido de antemano dentro de la sociedad; nada se pone en tela de juicio: la superioridad de la raza hispánica, la bondad de la iglesia católica, la moralidad de la familia, la utilidad de la violencia, la degeneración de todo rebelde o no conformista, etc.

Sin embargo, Ernesto Palacio —como Anzoátegui, aunque más discretamente— se sacude de la rigidez, la solemnidad y la tesitura monástica y colonial, que implica este espíritu de seriedad, refugiándose en su antítesis, o sea en una burla de la seriedad, pero, claro está, de la seriedad de los demás. Ernesto Palacio cultiva con arte todas las gamas de la risa sana y provechosa, desde la alegría de los católicos —aprendida en el Padre Castellani— hasta el sentido del humor de los fascistas. Cuando nos habla de sus enemigos, sus afirmaciones adquieren el aspecto jocoso del "brulote". En esa forma se refiere a la "política mezquina y puerilmente fantástica, lugareña malgrado sus pujos de universalidad, henchida de resentimiento plebeyo no obstante sus conatos de aristocratismo, y adocenada a pesar de sus pretensiones intelectuales, de don Bernardino Ridavadavia". Toda la acción unitaria, según Palacio, está condicionada por esa "modernidad un tanto anacrónica de ese visionario del pasado que fué Rivadavia". También nos entera Palacio que Rivadavia "se había casado con una hija del virrey del Pino y [que] era un snob que se sentiría yerno del virrey hasta la muerte", dándonos a entender que los más grandes acontecimientos históricos están regidos por la "petite histoire". La figura de Rivadavia es completada con un categórico epitafio: "El hombre de las luces carecía de ellas y el visionario no veía más allá de las narices". De Mitre nos dice: "Además hacía versos (acababa de publicar su tomo de *Rimas*), cosa muy importante en esos tiempos románticos en que los poetas llegaban a ministros: versos malos, pero fabricados con esa aplicación y esa constancia que dedicó al resto de su obra y que —junto con la longevidad, don de los dioses— completaría la otra virtud de su fortuna singular". En cuanto a Sarmiento, era "pródigo en discursos, inauguraciones y genialidades que, si bien provocaban la rechifla de los opositores, no dejaban de surtir efecto. Su megalomanía era contagiosa. Con los episodios a que todo ello daba lugar y la lucha periodística y parlamentaria, el país —Buenos Aires, al menos— no se aburría. El 'loco' Sarmiento por sí solo era un espectáculo permanente". Así, a lo largo de todo el libro, el insulto, la ironía, la calumnia, el chisme, la caricatura, los recursos, en fin, de un mítin público, sustituyen a la verdad lisa y llana, no porque se esté contra ella —en muchas ocasiones, no en todas, Palacio está de su parte— sino porque, como buen abogado de causas perdidas, el revisionista histórico sabe que, más eficaz que demostrar, es persuadir, y que, para ello, los medios más groseros son los mejores.

El nacionalista siente su Patria —como el adolescente su personalidad— in-

comprendida, ignorada, menospreciada, objeto constante de hostilidades y agresiones invisibles. Entonces reacciona —también como el adolescente— con una desmesurada actitud de desafío, atrevimiento, osadía, descaro. Pero ¿pueden acaso descubrirse estas características juveniles en el esfuerzo, la voluntad de trabajo, la perseverancia y la madurez que implican la realización de esta *Historia de la Argentina?* No nos engañemos, el deseo de afirmación y reconocimiento de sí mismo adopta a veces las formas del desprendimiento y la impersonalidad más extremas, y la exhibición puede ocultarse bajo la actividad menos ostentosa; el trabajo silencioso de gabinete y la erudición más objetiva de un historiador revisionista —no olvidemos que el más negro reaccionarismo ha surgido casi siempre en los invernáculos de la enseñanza especializada— puede responder a los mismos fines que la bomba de alquitrán, la cachiporra o la inscripción con tiza sobre un paredón.

Esa juventud dorada que allá por los tiempos exóticos del "20" organizaba deportivamente las "legiones cívicas", haciendo gala de todas las virtudes supuestamente juveniles —energía, entusiasmo, coraje, impulso, virilidad—, no era en realidad sino la fuerza de choque del mundo de los viejos, de las instituciones de los viejos, de los ideales de los viejos, de las tradiciones de los viejos, de las propiedades de los viejos. Los niños terribles son siempre niños mimados que hacen barullo con el permiso de sus mayores. Del mismo modo que los jóvenes "legionarios" se permitían todas las locuras respaldados por el dinero, el prestigio o la influencia de sus padres, Ernesto Palacio puede darse el lujo de destrozar a hombres y hechos consagrados, porque a través de su persona —cuya subjetividad ignora— se afirma el valor incondicionado del Espíritu Nacional que será al fin quien corra con todos los gastos. Desconociendo el valor de la conciencia de los hombres, el nacionalista está persuadido de que sacrificándolos en el altar de los ídolos inhumanos —Dios, Patria, Hogar— no sacrifica, en verdad, nada. Por eso las burlas de Ernesto Palacio carecen de la seriedad que él quiso darles: sabemos que no son sino la contraparte de una "seriedad" que resultaría, a la postre, lo verdaderamente cómico del libro, si no fuera trágico el daño que ocasiona.

Ernesto Palacio pierde todo derecho a enfocar desde la perspectiva del buen humor a los hombres y los acontecimientos que quiere denigrar, desde que se reserva la perspectiva de una seriedad teológica al referirse a los hombres y los acontecimientos que quiere exaltar. Cuando nos habla de Rivadavia, Palacio es el historiador analítico, lúcido, que se rige por la norma "No hay gran hombre para su ayuda de cámara". Pero cuando nos habla de Rosas preferirá la inocencia, la fe del carbonero, ya que al fin "siempre se es el gran hombre de alguien". Y así una fórmula niega la otra. Atribuir a un móvil bajo todos los movimientos históricos que corresponden a la línea unitaria, liberal de nuestra historia, y a un motivo noble, inversamente, los que pertenecen a la tradición hispánica, clerical, rosista, es una decisión totalmente arbitraria y parcial, pues tanto una como otra fracción de la realidad argentina implican en cierta pro-

porción una dosis de móviles inconfesables, y tanto una como otra fracción trasciende perpetuamente sus móviles, dándose libre y conscientemente los fines de su acción, que son los que debe interrogar el historiador.

JUAN JOSÉ SEBRELI

NOVELA, POESÍA

MIGUEL ÁNGEL SPERONI: *Las arenas* (Fluixá, Buenos Aires, 1954).

ESCRIBIR entre nosotros una novela de acción revolucionaria es casi siempre volcarse en esa pura exterioridad, en esa absoluta objetividad que fascina a los intelectuales de izquierda, frustrándolos como novelistas; o caer en el otro extremo, mucho menos frecuente, donde Arlt diluye los fines de la Revolución en la también absoluta y pura subjetividad de los personajes, frustrándose entonces como revolucionario. Si bien Speroni está más estrechamente vinculado a este último —sus personajes son conciencias libres y no ciegos reflejos de una situación— sólo se lo puede considerar su continuador en la medida en que se ha apartado, tratando de abrir un porvenir, del que la obra de Arlt —obra maestra de callejón sin salida— es la negación misma.

En un principio, la revolución social de *Las arenas* tiene muchos puntos de contacto con la aventura nihilista de *Los siete locos*. Los conspiradores de Speroni también encuentran en la Revolución, antes que nada, una manera individual y solitaria de justificar su propia vida, de afirmar su personalidad. Sus acciones están iluminadas por el deseo de dejar un recuerdo inolvidable de su paso por la historia, de ver sus nombres perpetuados en la forma de un símbolo. No es la comunicación en la fraternidad, es decir en el abandono de sí mismo en el prójimo, lo que buscan, sino la comunicación en la gloria, donde se existe para los demás sin necesidad de renunciar a sí. Préndez no acepta perderse en el anonimato de una camaradería con la masa: "se sentía único, no uno de tantos; él no era intercambiable ni hermano gemelo de los demás". Para Ibarra, el más artliano de los personajes, la Revolución no es una vocación, sino más bien un destino, su última oportunidad de ser algo, pero "lo mismo hubiera podido ser cualquier cosa: jefe de banda, propietario de burdeles, crack de fútbol, o simplemente un Don Juan atrasado y sin presas". Pozzi reflexiona cínicamente, con Ibarra, sobre su adhesión incondicional a la Revolución: "Si pierdo, paciencia. Me queda todavía la ilusión del viraje. Este país es rico y de conciencia elástica. Somos dos jugadores entre mil. Somos un pueblo de jugadores". Cada uno trabaja en la Revolución para alimentar un vicio cualquiera o mantener oculto un fracaso. Gerri es estéril y por eso necesita "hacerse grande e inmortalizarse, no en la eventual grandeza de un hijo, sino en la palpable realidad de obras que llevarían su nombre". Pozzi necesita intoxicarse con el periodismo de combate

porque "se sentía impotente para escribir la obra con que había soñado". Luz huye de la vejez de la clase decadente a la que pertenece y se adhiere sin límites a la Revolución, porque es lo único que la puede hacer sentir joven. Menzano sufre la timidez y la angustiosa soledad que provoca "la falta de dinero y el ocio suficiente de una clase social tironeada por fuerzas contrarias que se atraían y se rechazaban". Abregú, el policía, ha sufrido en su adolescencia un desengaño que "marcó toda su vida con el signo del exterminio" y desde entonces sólo puede sentirse acompañado en la venganza, como el König de *La condición humana.* Al fin, el hombre rebelde puede ser indistintamente un revolucionario o un policía; el policía es, a veces, el terrorista que se protege a sí mismo, refugiándose entre los perseguidores y persiguiendo a su vez a otros terroristas.

Todos ellos —torturadores o terroristas, fascistas o comunistas, obreros o financieros— han llegado a la Revolución por el camino estrecho del resentimiento y poseen, no la ascética moral del militante, sino los vicios de la pequeña burguesía porteña de donde han salido: envidia, ambición, rencor, egoísmo, orgullo, mala fe. Bustos, el jefe de la Revolución, lo sabe: "No todos los que acompañan a los descubridores son oro en polvo; las pelucas de los aristócratas no quedan bien en las cabezas de los revolucionarios. Además yo he debido reclutar, no seleccionar". El propio Bustos y su mujer Ada son unos aventureros que luchan a la desesperada, aunque Speroni no lo diga, haciendo con ellos su única concesión a la objetividad pura. El interés del autor por sublimar ciertos móviles pasionales de estos dos personajes en motivos demasiado desinteresados y altruístas, provoca la artificiosidad del último capítulo, con sus diálogos grandilocuentes y retóricos que constituyen tal vez el único error del libro.

Procedentes de una clase social fundada en la soledad y el egoísmo, estos revolucionarios buscan, sobre todo, escapar a su aislamiento por medio de la acción, ya que la acción crea un lazo espontáneo entre los hombres. Pero no será el fin de la Revolución —cambiar el mundo— el fin de su acción, sino la acción misma, porque es la acción la que justificará la comunicación. Los revolucionarios de *Las arenas* obrarán para salvarse y elegirán libremente —no impuesto por la necesidad— un fin para obrar; exactamente como lo hacen los miembros de la Sociedad Secreta del "Astrólogo", o de cualquier movimiento puramente destructivo, asocial, anárquico. Pero a diferencia de éstos, los revolucionarios de *Las arenas* saben que, para que su sacrificio no sea solamente un suicidio, necesitan justificar la acción, que a su vez los justificará. Toda la desesperación, toda la rebeldía, todo el heroísmo de estos destructores sería absurdo y vano si no se apoyara en la esperanza totalmente sincera del proletariado, si no coincidiera, aunque sólo sea tangencialmente, con una lucha que tiene auténtica razón de ser; esa esperanza y esa razón de ser de las que carecen los proyectos individuales de los aventureros.

Oponiéndose a quienes aun siguen considerando la disponibilidad espiritual como valor supremo, los revolucionarios de *Las arenas* saben que no hay salvación sino en el compromiso, que no es posible afirmar solitariamente una vida,

sino en relación con otras vidas, con sus semejantes, con sus compañeros, aun con sus enemigos. Si bien es cierto que, en última instancia, nadie se comunica más que consigo mismo, aun esta comunicación no se logra más que con la condición de no estar solo; se necesitan los ojos de los demás para verse, los sentidos de los demás para sentirse. El viejo don Pampa lo dice en su lengua de profeta vernáculo: "El encuentro consigo mismo no podrá verificarse sino como un encuentro del individuo con sus compañeros... Solamente cuando se reconozca en otro, cuando a través de sus semejantes se vea a sí mismo como hombre, habrá quebrantado su soledad en un encuentro riguroso y transformador".

Los personajes de *Las arenas* han dejado de ser entidades exclusivamente individuales y privadas porque Speroni ha comprendido que actualmente, toda vida se ha hecho pública hasta lo más secreto del corazón. Nadie puede ya escapar al mundo, ningún vano, ningún intersticio queda ya para los solitarios. Aun los amores privados, si se reducen a ser una anécdota individual, al margen de los acontecimientos históricos, parecen al revolucionario de una frivolidad despreciable. "Me resultaría difícil ligarme a una mujer que no alcanzara esa zona violenta de mi ser. Soy un hombre de lucha", dice Mori. Por eso tratará de hacer comprender a su amante que "si algo valemos nosotros no es porque podamos dar la vida el uno por el otro, sino en la medida en que seamos capaces de servir a la humanidad."

Los revolucionarios de Speroni tienen la lucidez y la generosidad de no agotar su libertad en sí misma, sino destinándola a un porvenir abierto, prolongándola en la libertad de los demás, en ayudar a la liberación de los demás. Están solos y saben que la solidaridad es difícil, pero no tienen otra escapatoria que confiar en los demás porque "en estos tiempos difíciles, una persona necesita de sus semejantes, de todos sus semejantes". Ese esfuerzo que hacen por unir, como dice Mori, "nuestro aislamiento individual con la fe en lo colectivo", convertirá la rebeldía sin porvenir, el gesto gratuito del aventurero, en el acto del revolucionario. La Revolución es un movimiento dialéctico de dos faces; la subjetividad de los móviles personales, es decir la libre elección de un hombre solo, es decir la aventura; y la objetividad de los fines revolucionarios, es decir el trabajo consciente, responsable y solidario, es decir la militancia. Una visión conjunta de ambas perspectivas —sin caer en la unilateralidad de ninguna—, la comprensión de la contingencia y la ambigüedad fundamental, y la síntesis de las contradicciones que implican, constituyen la grandeza de la novela comprometida de Malraux, de Nizan, de Sartre, de Simone de Beauvoir, y entre nosotros, creo que por primera vez, de Speroni.

J. J. S.

XAVIER VILLAURRUTIA: *Poesía y teatro completos.* Prólogo de Alí Chumacero. (Fondo de Cultura Económica. México, 1954).

En 1939, una edición de SUR nos permitió conocer poemas de Villaurrutia, reunidos con el título de *Nostalgia de la muerte.* Para una adolescencia demorada en la lectura de poetas en los cuales la muerte era el centro incitante de la temática —Rilke, Lubicz-Milosz, García Lorca, Neruda—, la poesía del mexicano fué otro nuevo deslumbramiento, que tejía y retejía las certidumbres de las voces ya amadas, obligando al homenaje más certero, el de la memoria de sus versos. En los *Nocturnos* de aquel volumen se reiteraba con insistencia la concordancia que el poeta definió en el epígrafe de Quevedo que abre su drama *Invitación a la muerte*: "Lo que pasó lo tiene la muerte; lo que pasa, lo va llevando." Un pasado y un presente que se sitúan por constancia de muerte, no aterrorizante balance final, sino compañera de un estar viviendo para su plenitud. Con lucidez sin desfallecimientos, con inteligencia fervorosa, Villaurrutia volvía a los antiguos temas, sin temer la reiteración de sus elementos, seguro del rigor con que desarrollaba sus teoremas emotivos. *Nocturno miedo, Nocturno a la estatua, Nocturno eterno* y la impecable *Décima muerte* son los mejores ejemplos de esa nitidez expositiva, que aprovecha elementos de una tradición hispánica, culminante en Quevedo, y las interpretaciones de grandes poetas del siglo XX, Rilke, Valéry y Juan Ramón Jiménez.

Revistas americanas recordaban periódicamente la labor de Villaurrutia, ganado casi definitivamente por el teatro; su muerte, en 1950, cuando aún no había llegado a la cincuentena, cortó bruscamente esta labor. La edición de la poesía y el teatro completos, con excelente prólogo de Alí Chumacero (en ese equilibrio de poeta y crítico que destacan las letras mexicanas), es el mejor homenaje al poeta desaparecido. Chumacero sitúa la labor de Villaurrutia dentro de la generación de *Contemporáneos,* la revista que acordó al grupo que tiene sus mejores representantes en Villaurrutia, Pellicer, Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Novo, Cuesta, Barreda, Owen y otros, acuciados por el mismo interés hacia todas las manifestaciones culturales, en intensidad de renovación que los aproxima a la actitud vitalmente defendida en la Argentina por el grupo contemporáneo del periódico "Martín Fierro". Los mexicanos partieron de la intensificada renovación de López Velarde y de la influencia nunca negada de González Martínez; junto a estos estímulos, los de Jiménez, Cocteau y el deslumbramiento de Gómez de la Serna, olvidado por Chumacero, más la sugerente admiración por Apollinaire. Hacia 1927, Villaurrutia podía definir la poesía como "Juego difícil, de ironía y de inteligencia", propuesto en rigor exagerado, por momentos exasperantes; es la época que se reconoce en *Primeros poemas* (1923) y en algunas estrofas de *Reflejos,* dedicado a Enrique Díez Canedo; la tutoría de López Velarde se sucede con evidencia, aproximándolo —por tal vía— al común inspirador de ambos, Baudelaire. Lo personal de Villaurrutia es ya una imposición de equilibrio, en afanosa búsqueda de la

medida formal, que previene la que será su obra más característica, *Nostalgia de la muerte,* recogida en este volumen de la edición definitiva de 1946, a la que se agrega un hermoso poema inédito, "Cuando la tarde..."; *Canto a la primavera y otros poemas,* publicado por primera vez en 1948, se completa con poemas inéditos u olvidados en revistas.

Si *Nostalgia de la muerte* es el poemario de madurez, el más significativo en el estilo de Villaurrutia, la última colección lo muestra en retorno a ciertos reflejos designativos de la primera obra —concertados ahora en torno al amor—, con una supremacía de la inteligencia, que concluye por ahormar, previniéndola, la intención de las emociones. El rigor de su poesía se intensifica, endureciendo la transparente nitidez de los *Nocturnos* de *Nostalgias de la muerte,* donde las imposiciones y memorias de una vida paralelizada por la muerte —huésped en el sentido rilkeano— no agotaba la particular satisfacción de reconocimiento de las cosas, realidades que admitía con fervor el poeta, protagonista emotivo de sus estrofas.

El teatro de Villaurrutia comprende cuatro obras en un acto (*Autos profanos* las definió la edición de 1943), *Parece mentira* (1934), *¿En qué piensas?* (1938), *Ha llegado el momento* (1938), *Sea usted breve* (1938) y *El ausente;* un monólogo, *La tragedia de las equivocaciones* (1950), y seis obras en tres actos, *La hiedra* (1941), *La mujer legítima* (1943), *Invitación a la muerte* (1944), *El yerro candente* (1945), *El pobre Barba Azul* (1948) y *Juego peligroso* (1950). Chumacero relaciona esta dramática con la poesía: "Como autor teatral, Villaurrutia no se olvidó de los procedimientos que tan lúcidamente aplicó a la poesía. La inteligencia, desnuda en ágiles diálogos, preside la trama de sus obras, y la ironía, repartida por igual entre los personajes, juega importante papel en el proceso y en el desenlace de las escenas. Sus obras menores en un acto se resuelven con la facilidad mecánica del soneto." La continencia ante los desbordes efusivos aparece en casi constante paralelismo con el juego irónico, por momentos desconcertante, con que se resuelve la intención sentimental de las escenas. Teatro que muestra las influencias de Gide, de Cocteau, de Vildrac, de Crommelinck, a la vez que una depuración de los procedimientos literarios a favor de los efectos propiamente dramáticos. En un manifiesto del grupo *Orientación,* al que perteneció Villaurrutia, se hablaba de la búsqueda de un "teatro literario, culto, inteligente"; la evolución lo muestra aproximándose a un teatro teatral, para ser representado más que leído.

Este volumen nos acerca el mejor Villaurrutia, el poeta y el dramaturgo que trabajó con vocación total, apasionado por los acordes movimientos de su espíritu, sin haber alcanzado plenamente la altura a que aspiraba —y hubiere llegado—, por su talento y su tenacidad de tareas. Así, como queda, es ya jalón esencial en las letras contemporáneas de México.

J. C. G.

Teatro

CROMMELYNCK EN EL ESCENARIO CIRCULAR

El teatro digno de ese nombre, en nuestra ciudad, se refugia hoy en las catacumbas de las pequeñas salas donde actúan los conjuntos llamados vocacionales. Fuera de ellas domina, con heroicas excepciones, o la majadería de incalificable sal gruesa, o cierto nuevo tipo de pornografía blanca, apta para familias, con títulos del tipo de "Préstame tú marido" o "Mi mujer tiene novio" e ingeniosidades por el estilo, cuando no el lacrimógeno melodrama o el pastiche falsamente histórico. La dignidad del género se salva por el esfuerzo y la perseverancia de esos grupos juveniles que a puro sacrificio, en buena medida compartido por el público, afrontan los riesgos y las responsabilidades casi siempre superiores a sus fuerzas. La vocación, indispensable punto de partida para toda empresa artística, no es suficiente para mantener la tensión de un largo esfuerzo. Es imprescindible reforzarla y afianzarla con la dedicación y la disciplina no siempre posible en la medida necesaria para quienes tienen que dedicarse a otras actividades para subsistir. Y ya es sospechoso el nombre de vocacionales acordado a tan simpáticos conjuntos, porque la vocación —todos los que tenemos una, acabamos por darnos cuenta de ello— es mala medidora de posibilidades, y siempre nos empuja un poco más allá de ellas.

Lo grave para ellos y para su empresa, es que frente a esos conjuntos de entusiastas muchachas y muchachos que nos permiten ver representadas obras maestras imposibles de gozar de otro modo, siempre estamos dispuestos a la tolerancia: ¿cómo no estarlo ante tan noble y casi siempre audaz decisión de servir la apetencia cultural de esa "inmensa minoría" insatisfecha con la dosificada mediocridad de la escena comercial? Pero ocurre que la tolerancia en materia de arte, a nadie perjudica tanto como al supuesto beneficiado, y es una forma de ingratitud solapada devolverles, con un protector y aprobatorio golpecito en el hombro, el indiscutible bien que nos hacen, y el mayor que su perfeccionamiento significaría para la cultura de nuestra ciudad.

Estas reflexiones se me ocurren un poco paradojalmente cuando acabo de ver *La mujer que tiene el corazón pequeño* de Crommelynck en una versión bastante estimable del Nuevo Teatro en su escenario circular de la calle Corrientes, en una labor orgánica de conjunto donde cada ritmo individual procuraba armonizarse dentro de las necesidades del todo. Aunque el trabajo de Alejandra Boero en el papel de Balbina resultó por natural imperio de sus condiciones personales muy superior al del resto de sus compañeros, en ningún momento, trató de conseguir su realce individual en desmedro del conjunto. Como al mismo tiempo del papel protagónico asumía con Pedro Asquini la responsabilidad de compartir

el trabajo directivo, prefirió convertirse en el eje sobre el cual girara ininterrumpidamente la representación. Y digo girara intencionalmente, porque esta versión de la deliciosa comedia del autor de *Le cocu magnifique* pareció una girándula de dinamismo excesivo. Ello fué el resultado fatal —en todo el sentido de la palabra— del escenario circular. El teatro desde luego es acción del mismo modo que la poesía es palabra. Pero en ambos casos ello es así en la medida en que dichos elementos se trascienden. Convertir la acción en valor fundamental de por sí, transforma al teatro en circo. De inmediato diré algunas palabras a este respecto. Quiero aclarar por ahora que no todo es rutina en lo que lo parece. El escenario colocado frente a frente del espectador no responde a un capricho mantenido por tradicionales prejuicios. Tiene idéntico sentido que la colocación del libro abierto con su página mantenida frente a nuestros ojos. Un libro que girara en torno del lector en ininterrumpida danza, así fuese ésta llena de gracia rítmica, no facilitaría mayormente la lectura. Nuestros sentidos perceptores más nobles, la vista y el oído, están ubicados sobre un plano, no por la arbitraria ocurrencia de un arquitecto italiano, sino por ignota imposición de nuestra naturaleza, y es frente a ese plano, en el mayor paralelismo posible con él, donde debe ubicarse aquello que pretenda suscitar nuestra atención. No es habitual que quien nos haga una confidencia gire en torno nuestro y debamos irle siguiendo en sus evoluciones con la vista y el oído, y el teatro es, o debe tratar de ser ante todo, confidencia, regocijada o dramática.

El escenario frente a la sala, ubica simultáneamente a cada espectador individual, y es a ese espectador individual y no al hipotético y muy respetable público, a quien la confidencia se dirige. Delante del espejo donde puede verse reflejado, identificado con las sucesivas situaciones.

El escenario circular no puede prescindir de esas fatalidades prácticas por más ingenio teórico que se malgaste en ello. Como el actor no debe dar la espalda al público, sino durante muy breve tiempo, y como no es lícito aceptar que los actores, como los ángeles, no tienen espalda, para atender las exigencias de cada espectador particular se ven forzados a dejarse llevar por un "moto perpetuo" que convierte la acción dramática en una especie de baile de San Vito. Si los actores fuesen Janos Bifrontes, mis objeciones al escenario circular se reducirían a la mitad, pero como tienen un único rostro, y deben dar, no sólo metafóricamente la cara al público, no existe otra solución aceptable que transformar la comedia en un giróscopo que para mantenerse erguida debe girar sin término a fin de satisfacer todas las simultáneas exigencias de intimidad con el riesgo de no conseguirlo plenamente con ninguna... La consecuencia inevitable es la transformación de la comedia o el drama en ballet con la supeditación de la acción interna al dinamismo externo. El aspecto positivo de esa insalvable fatalidad es que ella impone una disciplina al conjunto con muy estimables resultados, y en ese sentido sólo elogios merece la compañía del Nuevo Teatro, que ha logrado un ajuste notable.

Pero la sugerencia más peligrosa del escenario circular es la de la ya aludida

pista del circo. No sólo por el predominio excesivo de la acción, sino por la desvalida actitud del actor circundado de observadores: el personaje de un cuadro súbitamente transformado en estatua sentiría algo muy semejante. Cada escena adquiere así la peligrosa prestancia de la "prueba" circense, y como no hay posibilidades de apuntador, puede decirse que los actores trabajan sin red, expuestos a desnucarse al menor renuncio. Aunque la labor resulte organizada desde el punto de vista de la recíproca atención de los personajes, su ajuste tiene algo de la cronométrica exactitud de los trapecistas de la que depende la posibilidad misma del espectáculo, pero ello desintegra al mismo en una serie de expectativas en cierto modo inconexas. Mina y Sandro —excesivamente reforzado su carácter caricaturesco— tenían algo de clowns en sus apariciones. Isabel y Patricia —y les pido perdón por la impertinencia— actuaban con la tensa y excesiva conciencia de dos lindos animalitos amaestrados. Constante resultó un buen equilibrista paródico, Oliverio desempeñó su escena de la borrachera con el coraje de un experto domador de leones, Balbina fué en cada momento una airosa "ecuyère" dando vueltas y vueltas sin cesar a la pista, y la misma Flora fué algo así como la mujer más cualquiera del mundo.

Nada de esto es un reproche al trabajo particular de los actores, sino el reconocimiento de las fatalidades que el escenario circular les impuso. Lo más grave es que ese remolino sin posible reposo succiona y arrebata la mayor parte de la fina intención poética donde reside el verdadero encanto de la obra de Crommelynck. Y que ello ocurra como resultado de una noble inquietud, y de un propósito de superación, no deja de ser una lástima.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

Revistas

FRANCESES Y LATINOAMERICANOS

L'Esprit des Lettres, nueva revista católica de intercambio y de cultura, acaba de aparecer en Francia (56, rue du Perron, Oullins, Rhône). Nos concierne muy especialmente uno de sus artículos: *Pretexto para un diálogo con la América Latina.* Su autor, Jean-A. Mazoyer, confiesa que poco saben en Francia acerca de la situación cultural y social de los países de lengua hispánica y del Brasil, y hace un llamado a franceses y latinoamericanos para remediar en lo posible esta ignorancia. "No se trata —dice, refiriéndose a sus compatriotas— de aprovechar del diálogo para imponer nuestras ideas y hablar como maestros. Nuestras experiencias y nuestras angustias están muy próximas a las

de Latinoamérica, puesto que la crisis del humanismo no es europea sino mundial." Después de veinte siglos de civilización cristiana —hace notar a renglón seguido— Europa conoce las torturas de los campos de concentración, donde víctimas y verdugos se confunden en igual renuncia a toda dignidad, no obstante haber sido educados según los principios de la misma cultura y, muy a menudo, haber recibido el mismo bautismo. Después de cinco siglos de dominación de la Iglesia en América, la servidumbre persiste, hereditaria, en muchas regiones. Después de veinte siglos de civilización cristiana, hay niños que mueren de frío a pocos kilómetros de Notre-Dame de Paris. Después de cinco siglos de dominación de la Iglesia en la América Latina, la mitad de los niños chilenos mueren antes de los nueve años y la longevidad media, en Chile, es de treinta años (datos tomados de un estudio de T. E. Álvarez aparecido en *Cuadernos Americanos*). Pero no es sólo por esta terrible solidaridad —añade— que deseamos un diálogo con la América Latina. Todo lo que nos une, facilitará la comprensión; todo lo que nos separa, nos devolverá la afición a muchas virtudes perdidas. Nuestra latinidad común, hará posible la simpatía.

Jean-A. Mazoyer invita a los autores latinoamericanos a que envíen directamente sus obras originales a *L'Esprit des Lettres*. Los textos elegidos se publicarán en francés y en el idioma en que fueron escritos. Pide asimismo que le envíen estudios sobre las relaciones que, dentro del plano cultural, deberán establecerse, según ellos, entre sus propios países y Francia, estudios críticos en que se analicen las ideas y los hechos que nos separan de Francia o nos unen a ella. Los textos elegidos se publicarán en la revista, y un colaborador de la revista redactará la contestación adecuada a cada texto que aparezca.

Agreguemos que los colaboradores de *L'Esprit des Lettres* son, muchos de ellos, figuras de renombre en Francia y Latinoamérica. Este primer número incluye trabajos de Pierre Emmanuel, Pierre-Henri Simon, un artículo de Albert Beguin sobre *Bernanos y la razón,* con textos inéditos de Bernanos, una excelente crónica de Michel Carrouges sobre *La carne y la imagen*. De esta última crónica reproducimos el siguiente párrafo: "...De toda gran obra esperamos que sus imágenes sean de *carne y hueso,* que rivalicen mágicamente con el peso, el color y el movimiento de la vida, que tengan una significación vital, que nos revelen todo lo que percibíamos oscuramente sin pensar en ello. Que transformen lo *ya visto* en lo que no hemos visto nunca."

CARLOS HEREDIA

Libros recibidos

Bertolucci Tsugui-Mori, Antonio: **Biografía de un hombre** (Edit. Amon).
Borges, Jorge Luis y Levinson, Luisa Mercedes: **La hermana de Eloísa** (eNe).
Bosco, María Angélica: **La muerte baja en el ascensor** (Séptimo Círculo, Emecé).
Bueno, Salvador: **Antología del cuento en Cuba 1902-1952** (Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana).
Casasbellas, Remiro de: **El doble fondo** (Edic. del autor, Bs. As.).
De Diego, Celia: **Bosquejo bárbaro** (eNe).
Ernestan, G.: **Reivindicación de la libertad** (Reconstruir).
Echegaray, Aristóbulo: **Don Segundo Sombra, Reminiscencia infantil de Ricardo Güiraldes** ("Doble p").
Gallegos, Rómulo: **Una posición en la vida** (Humanismo, México).
Gómez de La Serna, Ramón: **Antología** (Sudamericana).
Greene, Graham: **Ensayos católicos** (Emecé).
Guardini, Romano: **Pascal o el drama de la conciencia cristiana** (Emecé).
Gutiérrez, Fermín Estrella: **La niña de la rosa** (Emecé).
Laurent, Jacques: **Tradición** (Emecé).
Listowel, Conde de: **Historia crítica de la Estética moderna** (Losada).
Malinow, Inés: **Las canciones de Anna'Sao** (Oeste).
Marcel, Gabriel: **Los hombres contra lo humano** (Hachette).
Marías, Julián: **Ensayos de convivencia** (Sudamericana).
Mendia, Francisco: **Agua en los tejados** (Acero).
Monguio, Luis: **La poesía postmodernista peruana** (University of California Press, Los Angeles, California).
Orgaz, Arturo: **Sentido social de la libertad** (Bases).
Oxley, Diego R.: **Tierra arisca** (Doble).
Pane, Fray Ramón: **Relación de Indias 1496** (eNe).
Pecar, Samuel: **Cuentos de Kleinville** (Cimientos).
Prelooker, Carlos: **Praderas en sepia** (Raigal).
Restrepo Jaramillo, Darío: **La libertad tiene lágrimas.** (Torres, Medellín, Colombia).
Río, Manuel: **Estudio sobre la libertad humana** (Kraft).
Rivarola, Vicente: **Memorias diplomáticas** (Ayacucho).
Rocker, Rudolf: **La voluntad de poder como factor histórico** (Reconstruir).
Rodríguez Acasuso, Luis: **El barro humano** (Freeland).
Roque, Horacio E.: **Origen del Socialismo moderno** (Reconstruir).
Roy, Jules: **El navegador** (Freeland).
Salazar Bondy, Augusto: **La filosofía en el Perú** (Edición de la Unión Panamericana, Washington).
Sanin Cano, Baldomero: **El humanismo y el progreso del hombre** (Losada).
Schiller, F.: **Poesía ingenua y poesía sentimental y de la gracia y de la dignidad** (Hachette).
Shaw, Bernard: **Ginebra, Otro final para "Cimbelino", El buen rey Carlos** (Sud.).
Souchy, Agustín: **Capitalismo, democracia y socialismo literario** (Reconstruir).
Tiempo, César: **Sábado pleno** (M. Gleizer, editor).
Torres López, Ciro: **España en América** (Edición del autor, General Pico, Prov. Eva Perón).
Unión Internacional de estudios sociales: **Código de moral internacional** (Editorial Edición).
Velázquez, Luis Horacio: **El juramento** (Emecé).
Vieta, Ezequiel: **Aquelarre** (Manigua, Cuba).
Warbasse, James Peter: **El cooperativismo puede evitar la guerra** (Reconstruir).

INDICE

Impresión de Claudel, por *Francisco Luis Bernárdez* 1
París en 1900. Intelectuales y artistas, por *Rudolf Kassner* 5
Leyes de la guerra en China. U-Tse, Se-Ma y Sun-Tse: Textos sobre la guerra, por *Roger Caillois* 27
¿El fin de nuestro mundo?, por *Miguel Alfredo Olivera* 48
El motivo de la fuente en la poesía de Antonio Machado, por *Hugo W. Cowes* 52
Atenas y la historia, por *René Berger* 76
Como la alondra, por *Helena Muñoz Larreta* 81
Liras a María Nélida, por *Jorge Vocos Lescano* 82
Elegía, por *Guillermo Orce Remis* 84
El niño dormido, por *Sebastián Salazar Bondy* 86

CRÓNICAS Y NOTAS

Al margen de los días: ¿Dónde está el pasado? "Oriente y Occidente"; La filosofía como aspirina, por *Juan Adolfo Vázquez* 90

LIBROS

Vicente Fatone: "Filosofía y poesía", por *H. W. C.* 95
Virginia Woolf: "Diario de una escritora", por *María Eugenia Valentié* 98
Enrique Anderson Imbert: "Historia de la literatura hispanoamericana", por *Juan Carlos Ghiano* 99
Ernesto Palacio: "Historia de la Argentina. 1515-1938", por *Juan José Sebreli* 101
Miguel Ángel Speroni: "Las arenas", por *J. J. S.* 104
Xavier Villaurrutia: "Poesía y teatro completos", por *J. C. G.* 107

TEATRO

Eduardo González Lanuza: Crommelynck en el escenario circular 109

REVISTAS

Carlos Heredia: "L'esprit des lettres": Franceses y latinoamericanos 111
LIBROS RECIBIDOS 113

Este número 234 de
SUR terminóse de
imprimir el día 26
de mayo de mil
novecientos cincuenta
y cinco, en la Im-
prenta López, Perú 666, Buenos
Aires, Argentina. Además de la
tirada corriente que forma la
presente edición, se han
impreso cien ejemplares
en papel especial, nu-
merados del 1 al 100
para los amigos
de "SUR"

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial y sin mencionar su procedencia. No se devuelven las colaboraciones enviadas espontáneamente ni se sostiene correspondencia sobre ellas.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356