Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA SEMESTRAL

Primera Antología de Ensayos

Ernest Ansermet • Francisco Ayala • Adolfo Bioy Casares • Nikolai Berdiaeff • Jorge Luis Borges • Roger Caillois • Albert Camus • Julio Cortázar • Waldo Frank • Graham Greene • Walter Gropius • Eduardo González Lanuza • Pedro Henríquez Ureña • Aldous Huxley • André Malraux • Eduardo Mallea • Ezequiel Martínez Estrada • Thomas Mann • Victoria Ocampo • Octavio Paz • Juan Carlos Paz • Alfonso Reyes • Francisco Romero • Ernesto Sábato • Paul Valéry • Igor Strawinsky • Pierre Drieu La Rochelle.

329

JULIO-DICIEMBRE 1971
BUENOS AIRES

Correo Argentino
Suc. 20 (B)
TARIFA REDUCIDA
CONCESION 3291

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

Redacción y Administración

VIAMONTE 494, 8º piso
Tel.: 32-5148
BUENOS AIRES

Jefe de Redacción
ENRIQUE PEZZONI

COMITE DE COLABORACION

MILDRED ADAMS
ADOLFO BIOY CASARES
ALBERTO LUIS BIXIO
JORGE LUIS BORGES
ROGER CAILLOIS
ALBERTO GIRRI
EDUARDO GONZALEZ LANUZA
RAIMUNDO LIDA
EDUARDO MALLEA
FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI
SILVINA OCAMPO
ERNESTO SABATO
MARIA ROSA OLIVER
ENRIQUE PEZZONI

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCION

Número semestral ..... $ 18.—

SUSCRIPCION ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 30.—
Número simple: $ 18.—

Otros países:
Anual ..... 12.— dólares
Número simple: U$S. 6.— ..

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA 7 OCT 1998
COLECC Nº 522

Sagazola sa

Top. 201.551

70 AÑOS MARCANDO CUEROS CON EL SELLO DE LA MEJOR CALIDAD!

Avda. del Libertador 7112 - Avda. de Mayo 1373 - Guido 1686

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO P. TIDAL
CASARES Precio $12.000
Fecha 7 OCT 1998

H0008117
S1CJ.15.1.2 40

NOVEDADES

SEGUNDO SEMESTRE 1971

NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA

Syria Poletti: EXTRAÑO OFICIO
Osvaldo Rossler: PAREDES Y VIOLENCIAS
Christiane Rochefort: PRIMAVERA EN EL PARKING
Jesualdo: EL GARAÑON BLANCO
Mario Sexer: LA PERINOLA
Elizabeth Azcona Cranwell: LA VUELTA DE LOS EQUINOCCIOS
Jorge Amado: TIENDA DE LOS MILAGROS

POETAS DE AYER Y DE HOY

Augusto Tamayo Vargas: ARCO EN EL TIEMPO
Lila Guerrero: POESIA-PINTURA
Rodolfo Relman: TRAVESIA
Angel Leiva: EL PASAJERO DE LA LOCURA

BIBLIOTECA CLASICA Y CONTEMPORANEA

Emilio Oribe: RODO. ESTUDIO CRITICO Y ANTOLOGIA
Juana de Ibarbourou: JUAN SOLDADO

COLECCION PRISMA

José Viñals: COARTADA PARA DIOS

BIBLIOTECA CIENCIAS DEL HOMBRE

Emmanuel Terray: EL MARXISMO ANTE LAS SOCIEDADES "PRIMITIVAS"

LOS FUNDAMENTOS DE LA CULTURA

Guido Morpurgo-Tagliabue: LA ESTETICA CONTEMPORANEA

OBRAS DE PABLO NERUDA

Premio Nobel de Literatura 1971
en Biblioteca Clásica y Contemporánea
y en ediciones especiales de lujo.

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**
MONTEVIDEO **SANTIAGO DE CHILE** **LIMA** **BOGOTA**

NUESTRA FLOTA ES LA LINEA QUE SIRVE MAS PUERTOS EN TODO EL MUNDO

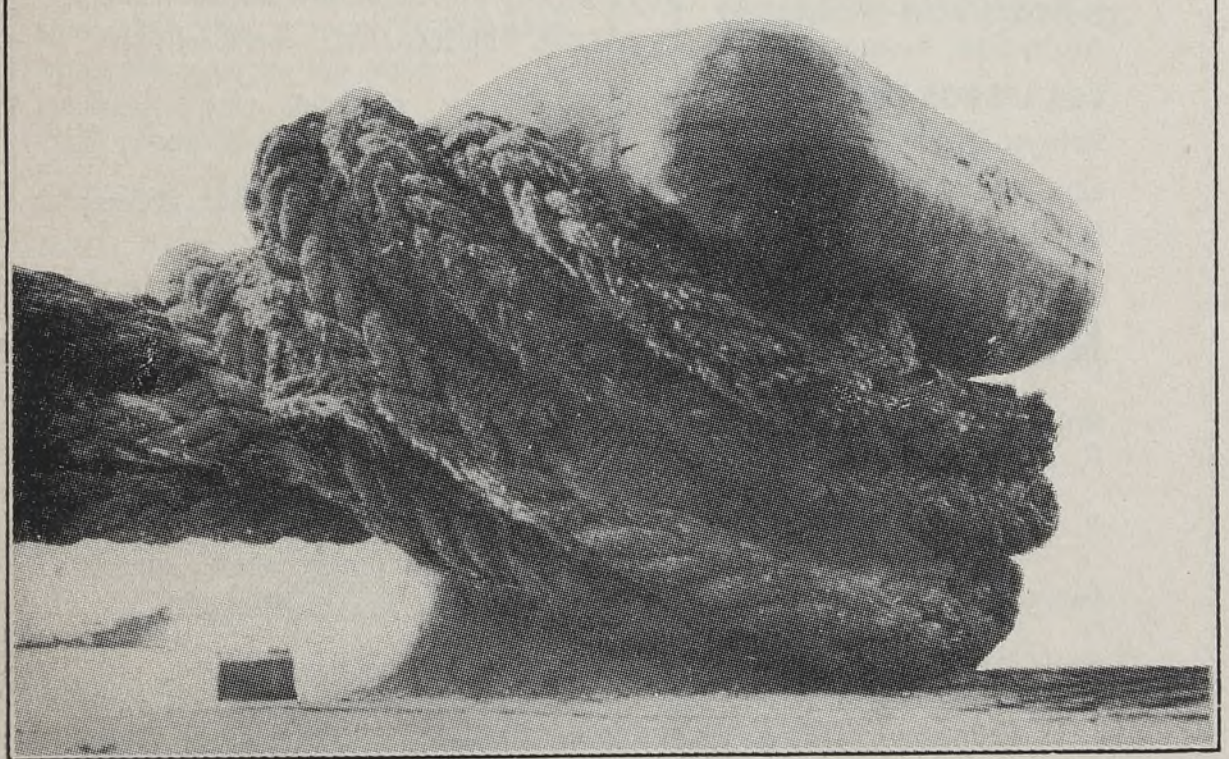


Ministerio de Obras y Servicios Públicos.
Secretaria de Estado de Marina Mercante.
LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS
Corrientes 389 - Tel. 32-4861/8111 - Buenos Aires

ELMA
NUESTRA FLOTA

Desde Buenos Aires, ninguna otra linea maritima ofrece a los cargadores mayor posibilidad de combinaciones con todos los puertos del mundo que Nuestra Flota.

Los buques de ELMA enlazan nuestro pais con más puertos, llevando y trayendo todo tipo de cargas: generales, a granel, frigoríficas, líquidas y en containers. Gane tiempo y dinero: consigne ELMA en su próximo embarque.



NOVEDADES

NARRATIVA LATINOAMERICANA

René Avilés Fabila - EL GRAN SOLITARIO DE PALACIO
224 págs. $ 10,50

Antonio Di Benedetto - MUNDO ANIMAL - 110 págs. $ 6,—

Carlos Droguett - EL CEMENTERIO DE LOS ELEFANTES
184 págs. $ 9,50

Clara Silva - EL ALMA Y LOS PERROS - 176 págs. $ 9,—

ANTOLOGIA CONSULTADA DEL CUENTO ARGENTINO
320 págs. $ 14,50

Elvira Orphée - EN EL FONDO (en prensa)

TESTIMONIOS

Earl Rovit - ERNEST HEMINGWAY - 248 págs. $ 10,—

Leonard Moss - ARTHUR MILLER - $ 7,50

Richard E. Amacher - EDWARD ALBEE (en prensa)

ANAQUEL

Chamico - SUMARIOS POLICIALES - 208 págs. $ 9,50

Oscar Hermes Villordo - CONSULTORIO SENTIMENTAL
136 págs. $ 7,—

N. Hawthorne - HISTORIAS DOS VECES CONTADAS - $ 18,—

SAUCE Y ALGARROBO

Atahualpa Yupanqui - EL CANTO DEL VIENTO (en prensa)

Atahualpa Yupanqui - EL PAYADOR PERSEGUIDO (en prensa)

LOS LIBROS DE MIRASOL

Roberto Arlt - AGUAFUERTES ESPAÑOLAS - 176 págs. $ 5,—

LOS POETAS

Eugenio Montale - ANTOLOGIA (en prensa)

REIMPRESIONES

Roberto Arlt - LOS SIETE LOCOS (2ª ed.) 272 págs. $ 5,40

F. Dürrenmatt - EL MATRIMONIO DEL SR. MISSISSIPPI
(2ª ed.) 128 págs. $ 7,—

F. Dürrenmatt - LA VISITA DE LA ANCIANA DAMA
(2ª ed.) 152 págs. $ 8,—

Gustavo G. Levene - NIÑEZ EN CATAMARCA (25ª ed.)
128 págs. $ 4,20

Henri Michaux - POEMAS (2ª ed.) 280 págs. $ 9,—

Jacques Prevert - PALABRAS (4ª ed.) 224 págs. $ 9,—

J. D. Salinger - EL CAZADOR OCULTO (4ª ed.) 210 págs. $ 8,—

Novedades

EDUARDO MALLEA
TRISTE PIEL DEL UNIVERSO
210 págs./$ 11.-

SILVINA BULLRICH
LOS MONSTRUOS SAGRADOS
212 págs. / Colección El Espejo./ $ 9.-

ABELARDO ARIAS
POLVO Y ESPANTO
320 págs. / Colección El Espejo. / $ 14.-

MANUEL ROJAS
LA OSCURA VIDA RADIANTE
446 págs. / Colección El Espejo./ $ 19.-

J. D. SALINGER
NUEVE CUENTOS
248 págs./ Colección Horizonte./ $ 9,80

PASCAL
PENSAMIENTOS (2 tomos)
tomo I: 316 págs. / tomo II: 312 págs.
Fondo Nacional de las Artes
Colección Obras Maestras.
Los 2 tomos, $ 30.-

CARLOS CAPDEVILA
HUMO, PLACER Y LAGRIMAS
El tabaco y la salud
196 págs. / $ 10.-

TOBIAS DANTZIG
EL NUMERO, LENGUAJE DE LA CIENCIA
376 páginas, Colección Hombre y Cosmos. / Hobbs-Sudamericana $ 10.-

Editorial Sudamericana
Humberto 1º 545 - Buenos Aires

Los libros que SUR comenta en su Sección Bibliográfica Los encontrará usted en

ATLANTIDA

una librería distinta Siempre con las últimas novedades.

FLORIDA 643

T. E. 31-4284

Buenos Aires

ALGUNOS TITULOS DE

EDITORIAL SUR

VICTORIA OCAMPO: **Testimonios VIII**

GRAHAM GREENE: **Viajes con mi tía** (3ª edición)

ADOLFO BIOY CASARES: **Memoria sobre la pampa y los gauchos**

VICTORIA OCAMPO: **Diálogo con Borges**

VICTORIA OCAMPO: **Diálogo con Mallea**

ANDRE MALRAUX: **Antimemorias** (4ª edición)

H. MARCUSE: **Cultura y sociedad** (3ª edición)

KARL JASPERS: **Los grandes Filósofos I y II** (2ª edición)

E. MARTINEZ ESTRADA: **Coplas de ciego y otras coplas de ciego**

E. SABATO: **Itinerario** (2ª edición)

A. M SALAS: **Relación parcial de Buenos Aires**

J. OSBORNE: **Recordando con ira** (3ª edición)

H. POPITZ: **El hombre alienado** (Colec. Estudios Alemanes)

DE PROXIMA APARICION:

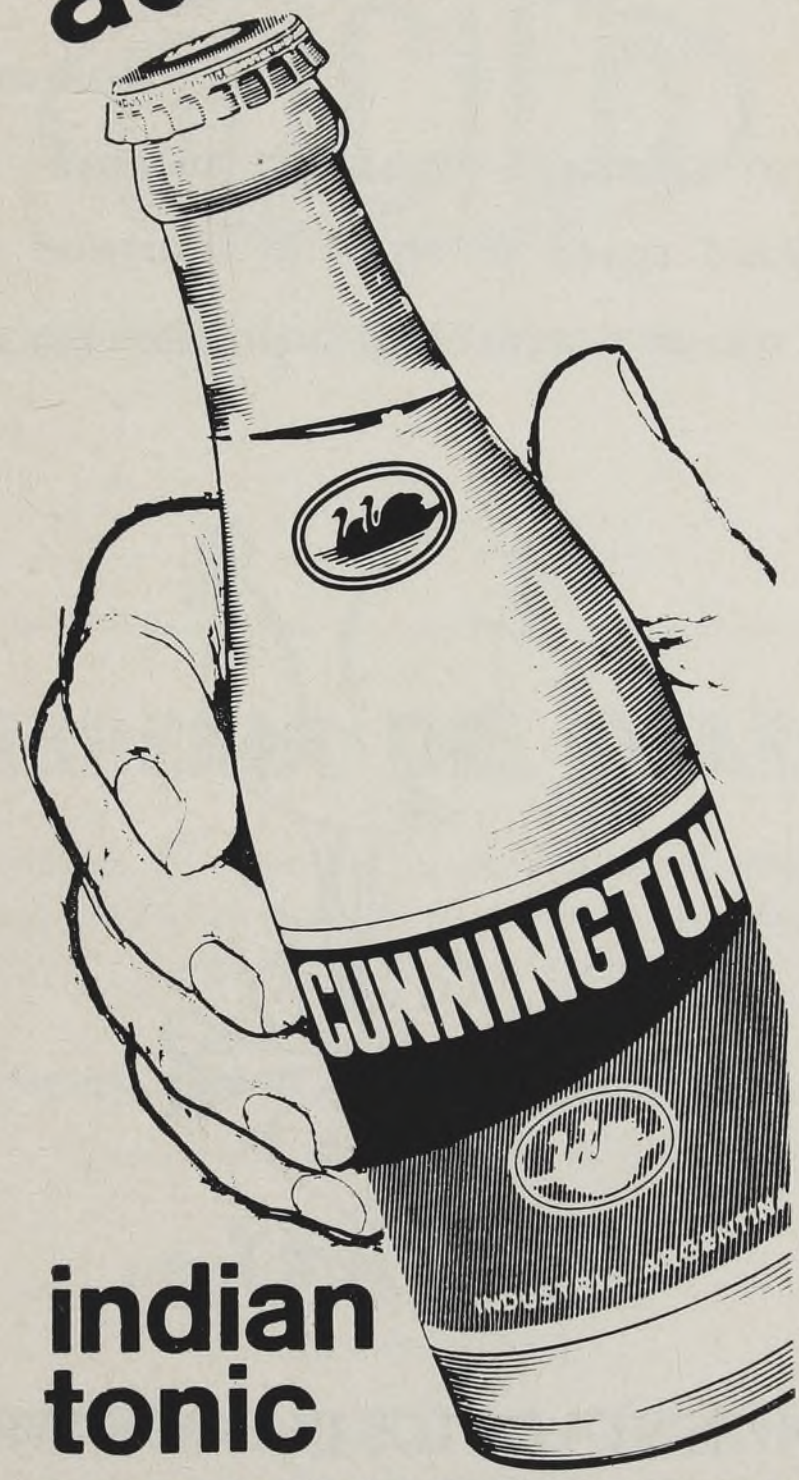
GRAHAM GREENE: **El fin de la aventura** (7ª edición)

Distribuye

EDITORIAL SUDAMERICANA

HUMBERTO Iº 545 **CAPITAL**

¡el auténtico!



indian tonic

CUNNINGTON

IMPRENTA DE LOS BUENOS AYRES

Cuando tenemos que retratarnos en un aviso, a veces ponemos el gallo al revés porque la imagen –aunque invertida–, siempre trasmite el mismo mensaje.

Después de todo, lo único que tenemos que decir es que imprimimos libros en la calle Rondeau 3274. (Tenemos teléfono.)

OUCILO

INDUSTRIA PARA INDUSTRIAS

LIBRERIA DEL PLATA

Se complace en ofrecer a su distinguida clientela, un inmenso surtido en Revistas Americanas en colecciones completas o números sueltos.

TAMBIEN LIBROS Y OBRAS DOCUMENTALES

Para compra, venta y/o canje dirigirse a:

LIBRERIA DEL PLATA S. R. L.

NUEVA DIRECCION:

San José 358 - 1º A **T. E. 38-0335**

Buenos Aires

DIJO LA PRENSA

"La Prensa",
martes 21 de sept. 1971:

PRESENTOSE UN NUMERO ESPECIAL DE "SUR" DEDICADO A LA MUJER

En la librería Atlántida se presentó ayer un número de "SUR" —la primera entrega en su condición de revista semestral—, dedicada en esta ocasión a la mujer.

. . . . . .

Inició el acto con breves palabras la escritora Fryda Schultz de Mantovani y luego habló la directora de la revista, señora Victoria Ocampo. "Hace tiempo que deseaba publicar un número de SUR dedicado a la mujer —comenzó diciendo la autora de "Testimonios"—. Lo he deseado desde que salió la revista. Ahora, en momentos en que las cosas resultan difíciles económicamente, hemos encontrado la posibilidad de que se cumpla mi deseo y publicamos el número cuando se cae de maduro. Pese a la repugnancia que lo maduro inspira en esta época, creo que madurar es una buena cosa. Según Shakespeare es todo".

. . . . . .

Este número de "SUR" está dedicado por su directora "a la memoria de mi antepasada guaraní, Agueda, y de mi amiga inglesa Virginia Woolf". Se inicia con un mensaje de Indira Gandhi a Victoria Ocampo y con textos de la primera ministra de la India y de Golda Meir.

Siguen artículos que tratan diversos aspectos de la actividad de la mujer en el mundo moderno, que firman Marta Elena Samatán, Milderd Adams, Nancy Caro Hollander, Alicia Moreau de Justo, Victoria Kent, Manuela Carmena Castrillo, Lucía Piossek Prebisch, Beatriz Bosch, María Rosa Oliver, Alicia Jurado y Fryda Schultz de Mantovani, y los escritores Ernesto Sábato, Norberto Rodríguez Bustamante y Vicente P. Caride. Se incluye asimismo un texto del novelista Roberto Arlt y una encuesta a mujeres escritoras, artistas, docentes, trabajadoras sociales, etc., y un sondeo de opinión a mujeres de 15 a 35 años de edad.

. . . . . .

-Sabés cuántas cosas produce Ledesma?

-Azúcar y papel...

-Y alcohol, ácido clorhídrico, soda cáustica, cítricos, paltas ... y gente contenta.



La gente está descubriendo a Ledesma (Jujuy).
Una empresa que Es argentina.

abcdefghijklmnñ
opqr**sinnombre**

REVISTA TRIMESTRAL LITERARIA
PUBLICADA POR EDITORIAL
SIN NOMBRE INC.

directora **NILITA VIENTOS GASTON**
Sub-directora **MONELISA PEREZ MARCHAND**
administradora **ORITIA OLIVERAS DE CARRERAS**

SIN NOMBRE revista literaria la edita editorial sin nombre, inc. oficinas: cordero 55, santurce, puerto rico 00911; apartado postal 4391, san juan, puerto rico 00905. se publica trimestralmente, suscripción anual: $ 10.00; estudiantes de puerto rico $ 5.00; ejemplar suelto $ 2.75.



Carlos A. Floria - César A. García Belsunce

Dicen los autores: "Esta obra no es una historia *ideológica*; no nos sentimos comprometidos con las escuelas históricas llamadas liberal o revisionista. Tampoco participamos de una suerte de *teoría conspiracional*, según la cual lo que pasa en la sociedad, sobre todo lo que disgusta que suceda o haya sucedido, es el resultado de un plan deliberado de algunos hombres o grupos que, además, lo habrían llevado a cabo con extraño éxito. Más bien tratamos de aprehender el pasado de los argentinos, o parte de él, como una experiencia pluralista y solidaria de la que se pueden extraer ciertas constantes."

TOMO I – Desde la conquista hispánica hasta el fracaso de la revolución unitaria de 1828 ..... **40 $**

TOMO II – Se inicia con la época de Rosas y llega hasta la caída de Perón en 1955 ..... **40 $**

Editorial
KAPELUSZ
Moreno 372 – Buenos Aires

SUR

NÚMERO 329 JULIO - DICIEMBRE DE 1971

PALABRAS PRELIMINARES

Parecerá extraño que encabecemos este número antológico de ensayos con una carta de Pierre Drieu la Rochelle (1930). Desconcertante, tal vez, ya que estuvimos, la revista, él y yo en campos totalmente opuestos desde el punto de vista ideológico, a partir de la última guerra mundial. Tampoco estaba muy de acuerdo con él en otros terrenos, hasta el final de su vida, en que tomó un viraje inesperado. Me consta, porque me lo escribió el día de su suicidio, y no era momento de jugar con las palabras.

La particularidad de Drieu fue que supo conservar la amistad de sus más irreductibles adversarios en materia de política: un Malraux, un Paulhan, un Jouvet con quienes hemos hablado largamente del *caso Drieu* como de algo penoso e incomprensible para quienes lo conocíamos y estimábamos. Por mi parte, nunca rompí relaciones con él, aunque esas relaciones sufrieron intermitencias y que en 1939 salí de París sin despedirme de él, tal era nuestra discordia.

Drieu reemplazó a Jean Paulhan como director de *La Nouvelle Revue Française,* durante la ocupación nazi. La *Nouvelle Revue Française* fue fundada en 1905. Traigo esto a colación por lo que escribía Drieu en su Carta a *SUR,* 10 años antes: "Una revista es un grupo de hombres que se juntan en su juventud y que dicen juntos lo que piensan juntos". Esto es una verdad a medias. Existen revistas como las que toma como ejemplos. Pero también existen de otra clase, como la mismísima *Nouvelle Revue Française* que pasó, en varias épocas, a varias manos; o como *La Revista de Occidente,* o co-

mo *The Criterion* y varias otras, que cumplen con una necesidad de los lectores. Prosigue Drieu: "No e s bueno que se reúnen demasiado pronto; si son demasiado jóvenes no tienen todavía nada que decir. Tampoco es bueno que se reúnan demasiado tarde. Una vez que han dicho lo que tenían en común deben separarse. Sin lo cual el grupo humano se transforma en una "revista" en el sentido literario de la palabra *, donde no se hace más que repetir lo que ya se dijo otras veces, donde la gente no se vuelve a encontrar para amarse y amar juntos alguna cosa, sino simplemente para escribir, único parecido superficial que entre ellos persiste".

Yo no pienso así. En una revista que no es únicamente de jóvenes (es decir de un grupo que pronto se dispersa, porque el primer hervor de la juventud pasa) los colaboradores varían, se escalonan con las épocas, se crean vínculos entre ellos (o desacuerdos), conviven o se separan (pero no por miedo a repetirse: todos los autores, quien más quien menos, están condenados a cierto tipo de repetición, que es su forma de talento y su carácter). En todo caso, lo que ha ocurrido con *La Nouvelle Revue Française,* dirigida por el mismo Drieu en ciertos momentos dramáticos para Francia (y cuando distaba mucho de ser la revista de un grupo de jóvenes) prueba que su director interino no siguió para nada los consejos que nos daba en 1930.

Nos parece oportuno alternar antologías de ensayos, cuentos y poesía, publicados a lo largo de 40 años de existencia, y que conservan su valor y su actualidad, con números dedicados a un tema especial (como éste de la mujer que acaba de aparecer, tardío pero seguro).

SUR ha dado a sus lectores muchas primicias y ha presentado y comentado a personalidades pertenecientes a distintos sectores del mundo de las artes. Estos talentos llegaron a la fama mundial años después. Sin ir más lejos, en estos días se estrena aquí *Octubre* de Eisenstein, 44 años después de su filmación, y 40 después de la publicación en mi revista de fotos de ese cineasta sin par. Cuando lo conocí, en Nueva York, donde estaba de paso para Hollywood (iba a filmar *An American Tragedy*), lo quise traer a Buenos Aires y él estaba dispuesto a emprender el viaje, con su camera-man. Yo pensaba en proponerle un gran documental-poema de la tierra argentina en su inmensa variedad. Fracasó mi proyecto por no encontrar ayuda financiera ni persona que se interesara en él. México se llevó, entonces, a ese Nureiev del cine. Yo no compartía su ideología por ser totalitaria, como no compartí más tarde la de Drieu, colocado en un campo opuesto, e igualmente totalitario. Pero en la izquierda había un elemento con el que personalmente simpatizaba plenamente:

* Supongo que habrá querido decir *en el mal sentido de la palabra.*

eran feministas, mientras que los de la derecha eran francamente antifeministas y glorificaban a la mujer únicamente por sus funciones de reproductora de hombres. Punto de vista intolerable. Por el contrario, el mismo Mao Tse-tung (tan de moda...) ha dicho: "Es una actitud medieval atribuir importancia al hombre y menospreciar a la mujer". El proletariado de la mujer, que se extiende a todas las clases, es el que me interesa. Los hombres no son mancos para apoderarse de lo que codician. Que se las arreglen.

Terminada esta digresión (que para mí siempre viene al caso, porque urge remachar el clavo) diré que tenemos en vista temas que serán muy atractivos para el lector argentino. Pondremos, como siempre, a su alcance lo que sobre esos temas se ha escrito en varias épocas y en varios países. Seguiremos fieles a nuestra obra: construir puentes entre ésta y otras tierras.

VICTORIA OCAMPO

San Isidro, octubre de 1971

SUR, Nº 1, verano de 1931

CARTA A UNOS DESCONOCIDOS

Ustedes se han propuesto fundar una revista. Transpongamos a términos humanos esos términos literarios. Conservemos el verbo fundar. Fundar es actuar, es ser humano. Pero suprimamos la palabra revista y busquemos otra para expresar todo lo que hay de humano en ese intento.

¿Qué es lo que van ustedes a fundar? Una acción.

Proponerse una acción, actuar, es ser varios. He ahí lo magníficamente humano de lo que quieren ustedes emprender: son un grupo de hombres que piensan, que quieren juntos.

Han empezado por pronunciar un nombre: Sur. Pero existen muchos hombres en el Sur, muchos hombres en el Sur de América. En medio de todos esos hombres ustedes serán ante todo el grupo que se llama Sur. Sur se vuelve así un nombre propio particular. Y ése va a ser el clima verdadero, la verdadera patria de ustedes: ese grupo, ese grupo de ideas y de voluntades.

Una revista es un grupo de hombres que se juntan durante su juventud y que dicen juntos lo que piensan juntos.

No es bueno que se reúnan demasiado pronto; si son demasiado jóvenes aún no tienen nada que decir. Tampoco es bueno que se reúnan demasiado tarde. Una vez que han dicho lo que tenían en común deben separarse. Sin lo cual el grupo humano se transforma en una "revista", en el sentido literario de la palabra, donde no se hace más que repetir lo que ya se dijo otras veces, donde la gente no vuelve a encontrarse porque se quieren y porque quieren juntos alguna cosa, sino simplemente para escribir, único parecido superficial que persiste entre ellos.

Al cabo de diez años, rompan ustedes las máquinas de escribir, quemen sus archivos y cumplan cada uno por su lado el trabajo comenzado en común. A la edad madura, los artistas no pueden ya vivir en común: cada fruto se separa, al caer del árbol, de los otros frutos.

Un nuevo equipo se formará bajo un nuevo nombre y los reemplazará. Y si, por casualidad, algunos de ustedes son otra cosa que pensadores o artistas, si son hombres de acción exterior, hombres de mano, hombres de negocios o políticos, entonces se unirán a otros grupos para los cuales también existen períodos de actividad en común, pero más prolongados.

Yo no conozco América. No he viajado nunca. No he llegado nunca a tierras de América, ni de Asia. Apenas de África. No conozco el trópico. No conozco sino el desierto que está entre la zona templada y la zona tropical. ¿Hay desiertos así en el Sur?

Imagino la longitud, la diversidad de ese Sur, como si se extendiera desde la costa Azul hasta el Congo. Pero está vuelto hacia otras estrellas.

No he viajado nunca, pero he soñado con todas las partes del mundo. Hoy un hombre digno de llamarse así tiene vivas en su corazón todas las partes del planeta.

He mirado también a todos los hombres llegados de los cuatro extremos del mundo que se pasean por Francia, que caminan por París.

Hubo un momento particularmente intenso en mi juventud, cuando los hombres de todos los países se dieron cita en Francia para pelear.

He pasado seis meses en un ejército norteamericano, en Francia. Estaba como en una caja metida dentro de otra caja. No veía sino a cuarenta millones de franceses a través de ese millón de yanquis que me rodeaba.

¿Qué eran esos hombres? Yo respiraba su olor extranjero en el corazón mismo de mi tierra donde nos habíamos enterrado juntos. Un día regresaron. En el momento de embarcarse me dijeron: "Ahora somos amigos, ven con nosotros; no tienes más que veinticinco años. Realizarás tu vida entre nosotros, te unirás a una de nuestras mujeres. Aquí todo es viejo, aquí te marchitarás".

Contesté: "No". Como escritor me creía atado a los que podían leerme directamente. Pero hoy no creo ya en esa necesidad. Un inmenso trabajo de traducción, que apenas se ha iniciado unifica todos los idiomas. Va formándose un idioma planetario: joven, inhábil y feo. Adiós a los bellos idiomas viejos, de fuertes raíces locales. Siento deseos de inglés, de alemán, de ruso, de español.

¿Por qué no viajo? No es porque no tenga dinero. Esto no es más que un pretexto, y bastante malo. Pero quiero que todavía me dejen soñar algunos años desde los bordes del Sena con todas las partes del mundo.

El mundo entero viene a verme y yo no voy a ver a nadie. En mi pequeña Ile Saint Louis, amarrada como una barca podrida detrás de Notre Dame, he visto llegar a rusos que acababan de hacer una revolución, a italianos que habían hecho otra menor, a alemanes que tal vez preparan una, a españoles de ojos que despiertan, a mejicanos que sufren y que matan, a argentinos que piafan de impaciencia.

¡Oh, mi planeta, eres un fruto delicado y vivo en mi mano sensible!

¿Qué es la Argentina? Es un país que está a la altura del África del Sur y de Australia.

El país de los blancos del mundo austral.

He peleado en Oriente junto a rudos caballeros llegados de Australia y de Zelandia. Recuerdo aquella noche de Alejandría, cuando los caballeros anzacs, que acababan de pasar seis meses en el desierto que bordea el canal de Suez, dilapidaban su paga y quemaban el barrio de las putas. Hombres rudos.

He visto en Montmartre a argentinos que tiraban su dinero, que buscaban mujeres. Pero yo trataba de adivinar su alma detrás de sus gestos.

Pero lo importante para mí no es definir a la Argentina. Y no espero de ustedes que me la definan.

Lo importante para ustedes es vivir. Mi vida tiene necesidad de la de ustedes. La vuestra tiene necesidad de la mía. Estamos en un mismo planeta estrecho. ¿Estrecho o vasto? Estrecho y vasto alternativamente.

Esta cuestión de la estrechez o de la vastedad del planeta es importante: supone la cuestión de las patrias. Si el planeta es vasto, todavía existen patrias; si es estrecho, ya no queda ninguna. Si el planeta es a la vez estrecho y vasto puede haber en él todavía patrias, más vastas que las de ayer, patrias continentales.

Hombres del Sur: ¿han querido colocarse bajo el signo de una patria agrandada?

Yo creo que es lo último que se debe hacer.

En cuanto a mí, al día siguiente de la guerra, me he sentido durante algún tiempo bastante francés. Como un hombre que padece un mal y cuyo cuerpo está encogido por ese mal. Pero después, he

iniciado la convalescencia, he encontrado una salud más grande y no me siento sino europeo.

No pueden sucederme sino desgracias o dichas europeas.

Es lo menos que puedo decir, pero no es todo lo que siento. En mis días de ímpetu, a los que, gracias a Dios, vuelvo con bastante frecuencia, siento más que eso: me siento en los límites del planeta.

Tengo mis estados de alma tropicales y mis estados de alma polares. Desde ahora soy el teatro de un drama que se representa entre todas las latitudes y todas las longitudes.

Así, soy capaz de sentir todos los problemas, tanto los del sexo como los de la economía, la filosofía o el arte.

Seguramente ustedes son como yo. Escriben porque no pueden hacer otra cosa, porque hay en ustedes alguna fuerza que grita, que se enfurece o que suspira. Pero también escriben porque si no ordenan sus deseos y sus pasiones, todo ese ímpetu no podrá avanzar sino disminuido, cubierto de heridas, como los animales a los cuales el solo instinto no salva de las trampas. Si los leones hubieran tenido uso de razón, habrían sido siempre los dueños del mundo y no verían morir a su raza en los circos, lejos de las tibias presas.

Para vivir mejor hay que pensar, hay que escribir (pero escribir poco y solamente sobre los asuntos capitales). Si ustedes no escriben, la Argentina vivirá menos, sufrirá menos, gozará menos.

Sólo hay una cosa en el hombre: sus pasiones. Cuando digo sus pasiones, quiero decir *todo*: todas sus pasiones en su encadenamiento magnífico, desde el celo hasta el odio amoroso de los dioses, desde la guerra hasta el renunciamiento.

Eso es lo que hay que cantar sin cuidarse del timbre que tiene ese canto.

No hay que decir: cantaré el amor argentino; hay que decir: cantaré el amor. Y sólo después se advertirá que el canto de amor sonaba con un sonido que sólo se oye en la Argentina.

Nada más misterioso que las uniones de la sangre y de los lugares. ¿Por qué Conrad, nacido en Polonia, cantó en inglés los amores de los blancos tropicales; por qué Barrés, que era francés, respiraba mejor una vez pasada la frontera de España; por qué Montherlant sólo es feliz en Marruecos; por qué Malraux sueña en París con las selvas de Asia? ¿A qué país un niño argentino que hoy da vagidos

irá a buscar ese alimento del que después surgirá el poema argentino?

Misterio, misterio: dejemos que el misterio obre por sí solo. Después los historiadores lo explicarán cuando sea demasiado tarde.

Pero que la Argentina se ignore a sí misma como una muchacha que todavía no ha oído su nombre dicho por su amante en el fervor del amor. No pretendan tomar demasiado pronto su tesoro. No digan demasiado pronto: esto es argentino, esto no lo es.

Dejen que todos los vientos del mundo atraviesen la pampa; los granos que ella acepte darán plantas argentinas, pero no les pongan una etiqueta. Somos los extranjeros los que diremos: esto es argentino, esto viene de ese *Sur*.

Ustedes piensan como argentinos porque no pueden hacer otra cosa, pero ante todo son hombres que se han encontrado en alguna parte del mundo y que han fundado una casa para cantar allí su canto; y a esta casa, la llaman *Sur*.

¿Conocen África del Sur? ¿Australia? ¿Conocen a sus hermanos del mundo austral? ¿Por qué dicen que son del Sur, si son los nórdicos de una América? Ustedes, los argentinos, tienen la cabeza en la escarcha, los pies en el trópico, como los europeos que se pasean de Suecia al lago Chad. Porque para nosotros África es una necesidad. Todos los demás jóvenes, los franceses, ingleses, los italianos, parten hacia los desiertos de África. Y los jóvenes belgas construyen un imperio en el Congo. El planeta es estrecho, el planeta es vasto.

Hoy cada hombre tiene dos patrias: la suya, aquella en que nació, aquella que conserva la huella de sus pasos de niño y de anciano; después tiene su continente, y después el planeta.

El soñador de los bordes del Sena.

DRIEU LA ROCHELLE

SUR, Nº 1, verano de 1931

LA SELVA

I

En su carrera alrededor de la mitad del mundo, el sol tropical hiere principalmente agua. Sólo dos grandes porciones de *tierra firme* * —África y la América Hispana— descansan vastamente en su camino. La preponderancia de las tierras (Asia, Asia Menor, Asia Septentrional, Europa y Norteamérica) se encuentra más arriba del alcance nórdico de los rayos verticales del sol. Y de estas tierras ha venido, muy naturalmente, la preponderancia cultural.

No todo lo que cae dentro de los trópicos es tropical. Los trópicos reales tienen dos rasgos: consiste el uno en la uniforme lentitud de los días, el otro en el clima uniforme provocado por el estricto impacto del sol; y para poseerlos ambos una tierra no requiere sólo estar dentro de los trópicos sino también hallarse *baja* con relación a la línea de latitud. El aire sutil de las grandes alturas deslíe el poder del sol, aun cuando sus rayos caen directamente, y el frío de la altitud puede trocar una estación lluviosa en una temporada de nieve. Por consiguiente, México, Colombia, Venezuela, el Ecuador, Bolivia, el Paraguay y el Perú, con sus vastas mesetas, no son, de un modo esencial, países tropicales; y aun las costas del Perú y del norte chileno están influidas por las frías aguas del Antártico (por la corriente de Humboldt), de manera que su clima se parece al clima costero de California. Si se exceptúan ciertas regiones de América Central, el único país verdaderamente tropical del continente americano es el Brasil.

Cuando un sol tropical cae a plomo sobre una tierra seca, predomina la muerte; cuando cae en una superficie bien humedecida, predomina la vida, como sucede en la selva brasileña. Y el Brasil, por contraposición al África, es todo vida. No hay desperdicio en este suelo aluvial cuyo desarrollo es más amplio aún que los Estados Unidos. Casi toda su vida es tropical. Los llanos y los montes, aun

* En español en el original.

los de la parte meridional del propio trópico, no están tan altos como para evitar la típica conjunción tropical de los días uniformes con el calor. Un mundo hervoroso es el Brasil, inundado de ríos titánicos, cubierto por la sombra de árboles frondosos.

Toda Sudamérica enfrenta el Atlántico. Los Andes vierten sus aguas en dirección opuesta al Pacífico. El Brasil encarna este movimiento del continente hacia el mar oriental. La parte norte de la Argentina, el Paraguay, Bolivia, Perú, Colombia y la Venezuela meridional tienen al Brasil por frontera hacia el Atlántico. Y todas estas tierras, venidas desde sus montañas, al volverse Brasil se vuelven un mundo de bosques, de aguas gigantescas, de verdes y aéreas criaturas que tornan espeso el suelo y el aire. El Brasil encarna, orienta este prodigioso y fértil desplazamiento de todo el mundo sudamericano hacia el Atlántico.

A través del Atlántico y a la altura del Brasil, está África —nueve millones de millas cuadradas de trópico. El mundo que las habita es negro; el negro es el arquetipo del morador tropical. Cuatro centurias atrás cruzó el Atlántico para venir a América de esclavo. En ninguna parte se multiplicó y acrecentó tanto como en el trópico brasileño; en ninguna parte su presencia es, desde un punto de vista cultural, tan importante. El hombre blanco constituye en el Brasil apenas un tercio de la población; el piel roja no es sino un diezmado rebaño perdido entre las matas de la selva. Corazón del trópico en el nuevo mundo, fértil hasta donde no llega la humana fantasía, el Brasil tiene en su seno al África negra de un modo tan esencial como las Américas templadas tienen a la Europa blanca.

Del Brasil deberá surgir, si es que esto ha de suceder en alguna parte, la cultura tropical del nuevo mundo.

II

Toda la riqueza terrestre se acumula sobre o bajo el suelo proclamando la grandeza material del Brasil.

Hay allí manganeso, oro y tal vez una cuarta parte de todo el hierro del mundo. Allí están o pueden cultivarse todas las drogas que la medicina conoce —hasta la rara nuez india cuyo aceite cura la lepra. En las altas planicies del sur se encuentran ganados numerosos como los de la Argentina. Y existe en sus aguas poder sobrado para dotar de electricidad al continente e impulsar, a través de los Andes, los trenes de carga. Pero la riqueza esencial del Brasil no es ninguna de ésas, sino el árbol: la encina eternamente verde del Amazonas, el pino de Pa-

raná del sur. Porque la selva es en el Brasil la tonalidad y el símbolo de su humana naturaleza.

Los grandes árboles, varios billones de acres de troncos compactos, miles de especies de árboles cerradamente apretados, prestan al mundo una apariencia sólida. Las dunas del desierto se deslizan constantemente, son como la carne del hombre que se desarrolla y declina. Las olas oceánicas borran la realidad de las formas terrestres, su eternidad ahoga el tiempo y a todo lo que habita en el tiempo. Aún la pampa, barriendo la vida con su oleaje sin meta ni origen, seca la solidez, desmiente la verdad del humano esfuerzo. Pero rodeado de grandes árboles, el hombre se siente seguro de sí. Ellos le protegen de las montañas que lo empequeñecen y de las estrellas que lo tornan trascendental. Son inmensos pero cercanos. Sus raíces híncanse hondamente en el suelo, aprietan las rocas; presionan, juntándolas, las entrañas de la tierra. Sus tiernas ramas más altas brillan al sol, le prestan frescura y lo atraen a través de miríadas de hojas —toda la gama del aire arranca en fugas perpetuas a través del pesado tronco. Un árbol es una criatura en sazón, que se balancea entre el cielo y la tierra y los concierta. Y millones y millones de árboles, ordenados, eternamente verdes en los valles, en los cerros, a lo largo de los ríos, exhalan su naturaleza hacia los pulmones humanos.

Existen razas, desde luego, a las que los grandes árboles oprimen. No todo buen suelo produce brotes. Y la selva, como el suelo, puede perseverar infinitamente de por sí, aislada. De manera que todo lo que cae en su seno es absorbido por su ritmo dominante. Insectos, plantas, agua, aire, el hombre mismo, se confunden en su arbolado espejismo y todas las vidas sorben allí su propio instante como una simple emanación del bosque. Para producir fruta, el suelo ha de hallar una semilla capaz de incorporarse la esencia entrañable de la tierra, de transformar sus elementos químicos en hojas y flores. Para producir una cultura humana, la selva ha de encontrar una raza capaz de poseer su hondura y destilar a la luz su fuerza sombría.

Hasta hoy ninguna raza humana ha logrado dominar la selva tropical. Ésta fue siempre demasiado virulenta contra su carne y demasiado embotadora para su voluntad: le han faltado al hombre instrumentos para ganarla. Y ésta es, quizás, la razón de que la gran cultura tropical histórica, la cultura selvática de los hindúes, se explique como una huida de la vida misma, del ambiente salvaje inconquistable *.

* El lector no debe olvidar que todas las culturas de la cuenca del Mediterráneo --y aún la egipcia— no fueron tropicales. América, con todo, produjo una

Los indios del Brasil fueron simples elementos pasivos debajo de sus árboles. Como todas las restantes e innumerables exhalaciones del sol y el agua, dotados de pies o alas, se movieron en su breve área bajo las ramas, hundiéndose perpetuamente en el lugar donde aparecieron. La selva tropical mantuvo vivo al aborigen: lo alimentó y lo albergó y el precio exigido al cabo fue el derecho de abrumarlo. El hombre sólo debía someterse, no concebir voluntad ni idea que lo sustrajera del ritmo del bosque; entonces el bosque lo sustentó, como sustentó a toda su fauna de tal naturaleza, la selva tornaríase en seguida su enemigo. Cada árbol iba a ser un monstruo que se necesitaba abatir y en su tronco, mientras circulara la savia, el sol y el aire virulentos se trocarían en otros monstruos. Cada metro de la selva sería un delirio de obstrucción. La ciénaga, la maleza, el insecto venenoso, la víbora, la hormiga invasora, la fiebre invisible v el indomable calor húmedo, hicieron el dominio del hombre tan difícil como fácil era su sometimiento. Así encontraron, pues, los exploradores de España y los colonizadores portugueses a los aborígenes del Brasil, hundidos en su selva y no más inquietos contra ese reino tumultuoso que el insecto o el pez. El aborigen era una parte del bosque oscuro, algo que era menester rechazar, amputar.

III

Los colonizadores portugueses fueron muy diferentes de los españoles; se parecían más a los que envió Gran Bretaña a las costas del norte. Había entre ellos muchos convictos, muchos burgueses huyentes de la Inquisición, y los cazadores de fortunas se hallaron más listos para ganar dinero que para salvar sus almas. Además, por oposición a la práctica de los colonizadores españoles, las colonias portuguesas de la costa oriental admitieron extraños. Los judíos se establecieron en Pernambuco por filo de la décimasexta centuria. Holandeses y franceses traficaron a lo largo de la costa. Tanto el fanático cruzado como el pícaro vergonzante de España faltaban allí: era una especie de colono más moderado y mercantil.

Pero también el jesuita había llegado a la selva. Hacia 1700 mantenía una cadena de misiones, que atravesaba el continente desde Pará hasta Quito, prolongándose por cuatro mil millas medirionales hasta *Misiones* del Paraguay. Su influencia fue capital en la creación

gran cultura del trópico: la de los Mayas. Sabemos demasiado poco de ella para atrevernos a decir confiadamente que fue, también, una cultura de huida.

del Brasil. Hallaron un pueblo establecido para acumular asiduamente bienes mundanos. El portugués es más europeo que el español; posee un linaje semítico más débil, un linaje gótico más fuerte. Situado junto a un hermano más numeroso, más rústico y violento, el portugués, obrando por los resortes de un mecanismo defensivo, renegó de esos rasgos propios de España, volviéndose hacia las costas vecinas del norte, hacia Inglaterra. Como una defensa contra España, Portugal ha cultivado siempre la amistad de los ingleses y éstos obraron a la recíproca. Y junto con la influencia británica en lo político y económico, aparecen en Portugal, desde épocas tempranas, una sutil infiltración psicológica. Portugal, luchando por ser antiespañol, busca acentuar otros parentescos europeos. Desde sus orígenes, por consiguiente, mostró la colonia del Brasil una tendencia más liberal, mercantil y práctica que el resto de las colonias de América Hispana... Y ahí estuvieron pronto los jesuitas, dispuestos a combatir tal alba gentilizante en medio de un moderno mundo comercial, en pleno corazón de la América católica. Los portugueses tuvieron esclavos indios y principalmente negros. La inclinación europea (sobre todo la de los británicos y holandeses) consistió en exterminar al piel roja y utilizar al negro como bestia de carga o bien hacerlo víctima de toda suerte de actos lujuriosos. Por medio de la degollación y la rapiña esa raza blanca permanece "pura", serenamente convencida de su superioridad. Pero los jesuitas del Brasil, como todos los clérigos de la América Hispana, lucharon contra la sencillez de dicha solución. También los negros eran *almas*. Los padres procedieron a convertirlos; luego, a obligar a los blancos, que codiciaban el cuerpo de sus mujeres, a casarse con ellas. La estirpe india era débil y se recogió en la profundidad de la selva. Pero el negro prosperó. Y cien años después de la colonización fue surgiendo en el Brasil una nueva raza, una raza ni blanca ni negra, ni africana ni europea: una oscura gente del trópico americano.

La presencia de los holandeses, franceses y judíos en el norte del Brasil vigorizó la característica europea de su vida comercial. Ya en el siglo XVIII mostró el Brasil muchos de los rasgos de las colonias británicas del Atlántico septentrional. Sus partes eran, económica y geográficamente, afines. Políticamente, no estaban separados por desiertos y montañas como las colonias españolas ni las mantenía separadas desde Europa una celosa metrópoli que prohibiera todo intercambio entre ellas. La esencia de su población era adhesiva (por oposición a los españoles y en cierto grado como defensa de ellos). Eran sus moradores agresivos en virtud de comerciantes. No así el español. El español, agresivo cuando lo apremia Dios, o el honor, o

urgentes lujurias, cae en un mal rumiante cuando Dios, o la carne, guardan en él silencio. Como el francés y el inglés, el portugués, pese a no realizar milagros de exploración, desplaza entonces al cruzado español donde puede y afirma sus ganancias sobre más prudentes rasgos comerciales. La expansión del Brasil fue un despliegue vigoroso y gradual que partía en dirección a la selva desde la segura base del Océano. Y ese océano era el Atlántico, límite natural hacia occidente de la moderna Europa.

IV

El colonizador del Brasil se arrastró avanzando, hasta que los *tres séptimos* del continente meridional fueron suyos. Mientras tanto, sus colonias de la costa se habían transformado en grandes ciudades —Pará, Pernambuco, Bahía, Río de Janeiro. Los brasileños que las gobiernan son, en su mayoría, blancos. No constituyen la base ética ni su esencia estética o espiritual, pero sí el factor *formativo* del país, el indispensable agente para crear la nación. El brasileño blanco es más moderado, carente de imaginación, ambicioso. Contra la virulencia del calor del trópico, así como contra la virulencia de sus vecinos hispanoamericanos en lo atañedero a política y religión, reacciona con una *matter of factness*. Cuando llega la hora de la emancipación y las colonias españolas evolucionan desde la derecha idealista de una teocracia católica hacia la idealista izquierda de una república romántica, el Brasil se insinúa por una vía equidistante. No crea héroes: ni un Bolívar, ni un San Martín, ni un Miranda, ni un Sucre elevan a las multitudes por encima de sus capacidades cotidianas. No tiene capitanes de relumbrón como Artigas, Páez o Santander. Deja que Napoleón en España gestione su independencia como si se tratara de un negocio. La casa real de los Braganza huye a Río desterrada de su trono lisboeta. Esto sucede en 1808. Siete años más tarde, el Brasil es un reino independiente regido conjuntamente con Portugal por un solo monarca. En el norte, una revolución republicana encendida en el tizón de Bolívar, es sofocada. Cinco años más y el rey vuelve a Lisboa, dejando un regente en Río. Y sólo entonces, cuando las cortes de la capital intentan reducir el Brasil al rango de simple estado colonial —cosa que ya había dejado de ser—, viene el *Grito de Ipiranga*. La más suave y moderada de las revoluciones deja un Braganza en el trono brasileño.

Don Pedro I es el instrumento de transición de un pueblo avieso. Conduce fácilmente a las fuerzas decaídas de Portugal hacia el mar

después de un año de campaña. Aniquila el republicanismo disolvente del norte que habría seccionado al país en numerosos estados al igual de la América española. Con todo, es demasiado portugués. De manera que los brasileños obtienen, cortésmente, su abdicación, y ponen en el trono a su hijo de cinco años, Don Pedro II, que posee la doble virtud de ser Braganza y brasileño. En los años de inquietud que siguieron, las populosas provincias meridionales de la costa —Minas Geraes, Río de Janeiro, San Pablo y Río Grande del Sur—, basándose en sus centurias de cooperación, mantuvieron el imperio unido. Don Pedro gobierna durante cuarenta años. La esclavitud es abolida gradualmente y sin luchas. Y en 1889, el inevitable proceso americano torna al Brasil república.

Mientras las repúblicas americanas (con excepción de Chile) se dividen o pierden terreno, el Brasil sigue expandiéndose. Hacia el norte, sus tranquilos colonos hacen efectiva una aspiración de poseer tierras en Venezuela (1815-1905); hacia el este, conquistan pacíficamente algunas porciones de los Andes bolivianos (1867-1903), ecuatorianos (1884) y colombianos (1807). Hacia el Sur, consolidando sus posiciones en las fuentes del río de la Plata gracias a las cesiones del Uruguay (1851), del Paraguay (1872) y de la Argentina (1895). Mediante la astuta diplomacia de los propagandistas del trabajo, el Brasil acude al mercado europeo solicitando colonizadores para sus inmensos dominios. Y llegan españoles, italianos, alemanes, portugueses, eslovenos, polacos y hasta japoneses, a enriquecer el fermento de los estados del sur y doblar la población a partir de 1900. La preponderancia étnica de Portugal ha sido vencida, un sur variadamente ario predomina políticamente en el Brasil.

Pero a pesar de estos inmigrantes la raza del Brasil no puede ser europea. Los estados "blancos" son una pequeña cola que no puede siempre propulsar el cuerpo gigantesco. El Brasil es, predominantemente, un bosque tropical; la raza oscura que lo habita debe demostrar, ya que está hecha de la naturaleza misma de sus bosques, el dominio de su fuerza creando una cultura brasileña. Esta población oscura no hace república y no ha aprendido a dirigir ninguna. No ha estudiado economía internacional. Su potencia se halla a un nivel más profundo. Constituye la voz, la visión, las artes, el teatro y las pasiones del mundo brasileño. Es la substancia viva del Brasil, el núcleo de donde ha de surgir su espíritu.

V

La raza brasileña no está determinada por el negro, pero el elemento africano es una de las más claras razones que se nos presentan para creer en la grandeza de su futuro. El negro es un hombre prodigiosamente ajustado a la selva tropical y podría llamársele su genio humano. Su cuerpo tiene el color del bosque y su fuerte contextura; su alma, como la hoja de los árboles, recoge el sol y el aire y lo esparce a través de todo su ser. Siempre está en estado de verdor, porque corre en él la savia activa de una perpetua primavera. Los indios de México y Perú eran pueblos viejos cuando llegaron los españoles; para hallar una analogía entre sus estratificadas formas estéticas y psicológicas, uno debe pensar en la India, en China y en Egipto decadente. Pero aunque el negro del Congo y del Nilo haya cultivado las granjas, fundido el hierro, trocado en alambre el cobre cuando Egipto se hallaba aún en su edad de piedra, el hombre negro ha permanecido joven como su selva. Flexible, sugestionable, culturalmente ávido, emocionalmente recreativo, es industrioso cuando su interés lo reclama y su alma está siempre colmada de frescas afluencias de imaginación y melodía.

En el escenario africano su maravilloso ajuste motivó esas características limitaciones que ha hecho a las gentes irreflexivas hablar de su "inferioridad". El árbol tropical se yergue majestuoso y profundamente arraigado en su suelo. El día, la noche, el calor se mantienen iguales a lo largo de todo el año. Hay pocas estrellas; el sol neblinoso y las noches negras cubren para siempre la tierra. Dicho calor es un excitante terrible para el hombre, dicha igualdad de los días produce un gran agotamiento nervioso. La acomodación del negro a esa prueba constante se ha producido por una disminución biológica de sus funciones psíquicas y nerviosas. El hombre blanco, gastado por todos los extremos, no se encuentra normalmente dispuesto como para que un gran calor no lo saque de quicio o un calor sostenido no lo mine. El negro, en cambio, se ha vuelto más simple y más fuerte; su vida, como la vida del árbol, una danza casi estática dentro de la estática medida de su mundo.

Semejante al negro, el brasileño *debe* vivir todo lo largo de su jornada sin romanticismo, con solidez, so pena de ser anulado por el medio. Pero su herencia blanca le presta al propio tiempo otro género de voluntad y los modos de realizarla. Ha heredado instrumentos cuya carencia subordinaba sus predecesores a la selva. Posee una *técnica* para dominar su trópico. Puede así combatir sus fiebres,

drenar sus pantanos, abrir caminos y claros a través del bosque impenetrable o sortearlo en avión. Puede construir depósitos, fabricar hielo para conservar sus comidas y preservar sus artículos del agusanamiento o la fermentación; puede refrescar artificialmente sus moradas. No está obligado a sufrir así, como los aborígenes de África o del Amazonas, una opresión por parte del mundo circundante que llegue a abolir toda cultura. Por oposición a los antiguos hindúes, no tiene que formar sus valores según la medida obligada de una naturaleza para cuyo dominio le faltan herramientas. Ni tampoco tuvo que vencer, como el normal hombre blanco, la predisposición biológica de muchas generaciones hasta hacerse apto para vivir en medio del calor regular del trópico. Ha heredado las ventajas de Europa y las de África para crear en el Brasil una cultura que tendrá que ser al propio tiempo tropical y americana.

Antes de un alba tal, el Brasil ha de distanciarse mucho, por supuesto, de lo que es hoy. (Aunque no hay razón para dudar de que está ya en movimiento. La historia de las pretéritas amalgamas raciales —en Egipto, la India, la Mesopotamia y Grecia— hace que consideremos muy breve el proceso, dilatado sólo por cuatro centurias, de la formación de nuevas razas en la América Hispana y asombrosamente rápido el progreso de la integración. Y a la luz de la historia y la ciencia, todo lo que se hable sobre la "inferioridad" del mestizo o mulato no es más que charla ignorante.) Dos peligros que pueden ser fatales amenazan el futuro cultural del Brasil. Son: su fracaso, hasta hoy, para conquistar la dificultad física del trópico y su fracaso en el sentido de reaccionar contra la preponderancia de los intereses comerciales corrompidos cuya capital es San Pablo —núcleo donde no cuentan otros valores que los plagiados de París o Nueva York, donde no cuenta otro ideal con la excepción del dólar y de la "arianización" del país. El Brasil se halla hoy abandonado al analfabetismo, devastado por las pestes tropicales: el gusano de la pereza, la malaria, la enfermedad de Chagás y la leishmaniasis. Dos tercios del suelo son todavía *sertao*, selváticos. La cuenca más grande del mundo, la cuenca del Amazonas, permanece aún intacta, si no se cuentan algunas aldeas perdidas a lo largo de los ríos y muchas de las cuales, en lugar de crecer, desaparecen en la selva de madera dura. Los seis séptimos de la población no han tenido tampoco acción alguna sobre la vida consciente de la nación, sea por medio de una acción democrática, o bien por el establecimiento de una aristocracia que los representara étnicamente. El Brasil permanece aún sumergido. Y los hombres del poder, con un sentido de la tierra

semejante al de una riqueza muerta que se posee y debe venderse al mejor postor, están haciendo todo lo posible por destruirlo.

VI

Río de Janeiro es la síntesis del Brasil actual. El norte negro, el este sumergido y el sur progresista, se encuentran en sus cerros innumerables. Graciosamente curvados y vestidos de árboles, dichos cerros bajan en grandes círculos hacia el Atlántico y el Atlántico hace presión contra Río.

Todo Río tiene una forma curva. Ni siquiera los cerros más altos se agudizan en ángulo alguno. Todos son humanizados por un elemento que se halla dentro de la ciudad; y las calles, elevándose en cerros, traen desde los bosques lejanos una avanzada de árboles hasta sus piedras y sus moradores.

La bahía es una pausa, hondamente azul, a la que han llegado juntos sol, cerros y mar. Es una bahía circular, cerrada casi totalmente; y desde adentro, para clausurarla del todo a fuerza de tierra, se levanta el Pan de Azúcar, una radiante y terrestre emergencia surgida del agua radiante. La ciudad no es más que transformación gradual de la tierra madura en casas y hombres. Una transformación inconsciente, de modo que nada parece en realidad cambiado. El aire, el suelo circular y ascendente, la bahía, forman una continuación de la ciudad y de los que la habitan. Río es un cuerpo que respira hondamente; cada cerro es una respiración, cada hombre y cada mujer respiran inconscientemente con los cerros.

La bahía posee un encanto que transporta el alma. Como una ola irresistible, esta hermosura atraviesa por el alma del hombre hasta su corazón. Pero esta belleza a la que no se resiste, no es una belleza temible: es de una ternura persuasiva y suave como el día. Porque aquí hay un pie de montaña mezclándose con el mar; aquí un mar tomado entre la fronda de los cerros y concentrado hasta ser un zafiro. Pero el sol difunde una ternura sobre la bahía: en toda su vasta extensión, en sus alturas, aparece ésta exquisitamente modelada, cálida. Conmueve los sentidos humanos como el pecho de una mujer amada. Transporta así como el contacto de un pecho puede transportar.

La ciudad se alza desde la bahía sobre esta tierra intrincadamente hinchada. Entraña el propio éxtasis tierno del agua y de los cerros. Sus calles son suaves y blandas. Las casas, de un piso en su mayoría, carecen de distinción. Y cuando se yerguen en palacios italianos, en

grandes hoteles, en fábricas y comercios, son feas y contrahechas. Pero la ciudad las aglutina en su propia atmósfera. La piedra y el cemento se licúan. Hasta el vibrar de los motores es absorbido. La ciudad vernal sorbe esta vida múltiple como su banquete de sol, de cerros y océano.

Río es muy diferente de la ciudad de los hombres que lo fundaron, de Lisboa, escarpada, sobre el Tajo. El trágico destino de Portugal, oprimido entre Inglaterra y España, no se repite aquí: ni el recelo hacia España ni el tizón extraño de Inglaterra. En Río, que está más cerca de África que Europa, la maternal Lisboa florece al fin transfigurada.

Las gentes son aquí una continuación de la calle por donde caminan. Tienen una energía alegre, un fervor comparable al fervor naciente del capullo. Con toda su espirituosa animalidad, son tranquilas. Y llevan dentro, cobijada, una sombra selvática. El negro da el matiz a la ciudad —el ocio y la dulzura del negro y la imaginería grave e iluminada de su alma. El negro ha sido esclavizado en el Brasil, torturado y abandonado a la lujuria del trópico. Pero no ha sido sobrecargado de trabajo: la jornada tropical es breve y larga la oración católica. Le falta la intensidad del negro del norte, cuyos ruegos atiza constantemente el perpetuo frío protestante. Está cómodo en su mundo: constituye la substanciación de las tierras interiores en Río, su suelo oscuro, el oscuro bosque.

La gente de Río es más elástica que el negro, ya que es éste un elemento mezclado inextricablemente con otros. La vitalidad de aquella gente es más sutil en su reacción conceptual y sensual. Se le advierte una fuerza relajada como la raza negra, nerviosa y expectante como la blanca. Despierta en uno el recuerdo de la Rusia intelectual que, aun en Moscú, se conserva ingenua y astuta y desmañada como el mujik. No encontramos aquí sin embargo la estrictez de espíritu que se encuentra en Rusia. Los estudiantes que invaden las calles con el sentido latino del privilegio intelectual poseen un ánima graciosa y sutil —como la de los latinos, aunque armonizada con las grandes perspectivas, como los rusos, ya que la selva es todavía más grande que la estepa. Hay una reticencia en lo que se refiere a eslavos y latinos, diferente sin embargo de la reticencia de España, que nació de voluntades equilibradas. La reticencia de Río es, casi, la de los grandes espacios umbríos —la reticencia arbórea del negro. Para comenzar, la música que trasciende a la calle de los cafés es reticente. El sabor de la comida es suave; salsas y mezclas esconden reticentemente el dejo elemental. No hay violencia alguna para el gusto; el café más amargo es vencido por el dulzor.

La fuerza está en todas partes, aunque sólo en proyecto. Los cuadros de los artistas brasileños, los versos de los periódicos, como las calles de Río, expresan la sensibilidad del poder que brota, no la del poder mismo.

Pero la vastedad con que está el Brasil en esta ciudad, la grávida selva interior, se insinúa en cada calle e individualiza a sus moradores. Toda la ciudad es como un árbol distendido en largas ramas. Y, mientras uno se acerca a su sombra murmurante, uno siente el árbol mismo viviendo en cada hoja.

Las avenidas centrales, expresión de la extrema voluntad aria del país, no son nada. Su pretenciosa nulidad desaparece al extenderse Río hacia los cerros en casas multicolores. Aquí, con los pobres, habita el espíritu real de Río. Fangosos caminos provistos de canalones de piedra a la manera de cloacas, suben entre chozas de fango o adobe. La gente es muy pobre; pero no mendiga. Las mujeres caminan con dignidad por el lodo. Los niños juegan con perros y chanchos. Y grandes hombres oscuros se abren paso tiernamente entre las criaturas. En el hogar vive también el gusano tropical: parásito que causa estragos horribles en el espíritu y el cuerpo. Son exploradores del áspero bosque que invaden la ciudad. Pero, mientras deposita los huevos de su risa, sigue Río mezclando su humano goce y su miseria con los cerros. Espera la voluntad que ha de surgir de la gran Selva para integrar toda esta vida y crear el Brasil.

VII

Al sur de Río, en las márgenes mismas del trópico y en la alta tierra roja donde crece la provisión mundial de café, se eleva la verdadera capital del Brasil, San Pablo. La ciudad es un ganglio surgido en la cumbre de un cerro angosto. Ciudad perpendicular, veloz como la repentina altura a que se eleva, mira sobre Río ocioso, horizontal.

Las calles se entrecortan en el cerro. Al pie de altos edificios, que se elevan desde un más bajo nivel, los viaductos atraviesan cuadras pletóricas de moradas y parques cuyas palmeras hacen frente a los más modernos estilos. Sobre todo los alemanes e italianos son comunes en las calles y la diferencia de color es rara. Hay en San Pablo mucho que recuerda a Chicago: la misma virulencia industrial, la misma extracción de carbón y hierro desde lo profundo de la tierra hacia un vértigo humano; en Chicago "the loop", en San Pablo el triángulo. Se trata de una Chicago retorcida y concentrada en una forma vertical, más dramática e intensa en su manera, como cuadra

a una ciudad latina. Pero debajo del triángulo, coruscante de enseñas eléctricas, se arrastran los distritos industriales: Braz, Mooca; y su gris crudo se parece mucho a los infiernos interiores de la Ciudad del Lago; y debajo de su herrumbre y musgo aparece un rastro similar de arcilla.

El tono bajo de Chicago es la pradera, la pradera abierta del "pionneer". El tono bajo de San Pablo es el bosque. El estrépito industrial de la ciudad es menos sólido; hay cerca profundidades más cálidas y silenciosas. Las casas de las callejuelas son abigarradas y bajas; con sus frentes multicolores arrojan en medio del tráfico una alegría y una facilidad que han desaparecido del todo de Chicago. Es más fuerte el bosque que la pradera...

Son estas calles de barracas, desde luego, estos miserables negocios de puertas teñidas, estos molinos junto a las palmas, los que sotienen el Triángulo. Las calles se vuelven tierra colorada y los arbustos de café se extienden en el horizonte. Estas plantas presumidas sostienen también el Triángulo de San Pablo. Y al pie del Serro do Mare, casi trescientos pies más abajo, yace Santos, el puerto cafetero. Aquí, cientos de mujeres se sientan bajo rudos cobertizos de piedra a prueba de ratas. Sus ojos brillan en la sombra aromática, y sus badanas cantan. Tienen junto a sí en canastas, en el suelo, a sus criaturas. Estas mujeres trabajan en largas mesas; con sus manos color marrón separan las malas bayas de café de las buenas. De tiempo en tiempo, mientras sus manos tejen, cantan al unísono. Luego se inclinan, toman a sus niños y los llevan al pecho. Están frescas y en calma debajo del alto techo; y el olor picante del café se junta con sus palabras en el relumbre de la puerta, en la calle.

Gentes que también sustentan, por supuesto, el Triángulo de San Pablo.

Hay en el triángulo marmóreos edificios para oficinas, estólidos como los de Liverpool. Allí trabajan los banqueros y los corredores de café, los negociantes en algodón y haciendas, los propietarios de las invasoras fábricas de textiles, cuero y metal. Desde el advenimiento de la república, estos hombres han gobernado el Brasil desde San Pablo, Santa Catalina, Río Grande do Sul o bien desde su rico estado minero, un poco más al norte: Minas Geraes. Los parlamentos y los presidentes de los Estados y nacionales han cumplido sus órdenes. En sus manos están hoy los destinos de un país vasto en riqueza como los Estados Unidos, vasto en humana promesa como lo fue Rusia hace doscientos años.

La oficina del gran negociante de café está construida para ser lo más parecida posible a una oficina de Nueva York. Pero el hombre,

el gran hombre es sólo un hombrecito despierto. En su última visita a Nueva York un sastre de la Quinta Avenida le hizo el fresco traje de franela gris, y sus zapatos son ingleses. Su cuerpo está engordando demasiado para ese traje; la papada le cae sobre una corbata suntuosa. Sus ojos son duros y rápidos como los ojos del ratón. Pero sus labios tienen una hinchazón sensual, lo que haría pensar, si no lo negara, que el cafetero tiene en sus venas algo de sangre negra. Sus manos no se parecen a las manos del negro: son delicadas, rollizas, nerviosamente agresivas — las manos de un arrebatador audaz, no las manos de un amante.

El cafetero os dirá, casi vociferando, si se lo preguntáis, que San Pablo y todo el sur es blanco y que el norte del Brasil, donde hay menos negros (os lo asegura) que en el sur de los Estados Unidos, está perfectamente dominado. Por otra parte, a fin de ponerse en guardia contra mendelianas sorpresas, el magnate ha ido a París para buscar a su mujer. Y su pecho ensancha la fría pechera de la camisa cuando piensa en el acento parisiense que ella ha traído a la deslumbrante mansión de mármol, un poco alejada de la ciudad, a la sombra de sus palmeras reales.

El cafetero tiene una filosofía definida: cree en el Progreso, y si se lo preguntáis os dirá cómo debe progresar el Brasil. Todo lo que dice implica que el Brasil es racialmente, intrínsecamente, la antítesis del progreso; pero esto no hay que puntualizárselo a él, porque podría resentirse. Tiene en sus manos el destino de una nación y de muchos millones de seres humanos; y sin embargo se resiente. Lo que quiere significar por medio de la palabra progreso es que el Brasil, con el objeto de ponerse a la cabeza del mundo capitalista, debe renegar de sí mismo cuanto le sea posible. Todo lo que sea nativo del Brasil debe ser explotado; todo lo que sea extraño debe ser introducido y desarrollado. La esperanza del Brasil está en el sur, porque allí el clima se parece más al de la Argentina —¡y tal vez también al de los Estados Unidos! Deben levantarse ciudades que rivalicen con Patterson o Kansas City. Debe conseguirse dinero y más dinero para las fábricas y molinos. El vasto norte, el este y el centro del Brasil, donde el tiempo es "demasiado caluroso" y el negro "demasiado abundante" para el progreso, deben tenerse bien sujetos. Esta población del Brasil es simplemente uno de los recursos naturales de la tierra —como los fuertes árboles, la goma y los diamantes. Está ahí para ser explotado. Por medio de la venta del trabajo y los productos al mejor postor, el elemento progresivo del sur puede obtener capital propio; y llegará el día en que podrán desarrollar los centros industriales desde Minas Geraes hasta Porto Alegre sin tanta ayuda de los bancos

extranjeros. Éste es el destino del "verdadero" y "ario" Brasil meridional: tornarse tan grande que pueda transformar al resto del mundo en una "India", o "África", o siquiera "Nicaragua" de su propiedad. El cafetero comprende, con la simpatía del hombre advertido, los problemas coloniales de París y Londres, el comportamiento de Washington en el Caribe. Tiene sueños también.

Pero el hombre de visión es también un hombre de acción. El cafetero tiene políticos que trabajen, paso a paso, sus vastos planes para el desarrollo del Brasil. Estos políticos, que envía a Río, han aprendido su oficio según los métodos de corruptela parlamentaria en los Estados Unidos. Sólo su retórica es auténticamente selvática; hasta su dinero les viene en su mayor parte (indirectamente, desde luego, y muy legalmente) de cofres extranjeros. Estos políticos tienen exactamente las mismas ideas sobre la revolución que Calvin Coolidge.

El cafetero de San Pablo, el negociante en ganados y algodón de más al sur y el minero de Minas Geraes son la cola que mueve el cuerpo del Brasil. Pero la dificultad consiste en que se tienen desconfianza mutua y no dejan de recurrir a estratagemas, y aun a luchas verdaderas, para irse eliminando los unos a los otros. Aun cuando se ponen de acuerdo persiste una instabilidad en el país, cosa que no resulta misterio si se piensa en la vasta preponderancia del Brasil sumergido y explotado. Todos estos gobiernos del sur son precarios y los disturbios revolucionarios tan frecuentes como las elecciones. Cada bando desea siempre ser sustituido por otro, ya que nadie cuenta con el apoyo de la nación.

Los recientes cambios señalan la decadencia del "rey del café" —consecuencia natural de la sobreproducción, los bajos precios y la depresión del mercado cafetero mundial. Puede significar esta caída el fin del predominio del café y el alza —nueva etapa en la evolución del Brasil— de todos los diversos intereses industriales y agrícolas que el café sobrepasó. Tal vez ha llegado el momento en que el Brasil no encare el mundo como el país de una sola cosecha. Pero todavía está lejos el tiempo en que el país real —el oscuro e ilimitado corazón del trópico— haga surgir y articule su *ethos* en un sistema nativo de economía y de política.

Cuando esa hora llegue y deje el Brasil de ser un "mercado" para convertirse en una verdadera nación, entonces habrá algo nuevo —algo prodigiosamente intenso y hermoso— en el mundo.

WALDO FRANK

SUR, Nº 1, verano de 1931

LOS PROBLEMAS DEL COMPOSITOR AMERICANO

EL COMPOSITOR Y SU TIERRA

Los impulsos espirituales que han fomentado la elaboración de la música europea —ideal griego, aspiraciones religiosas, sentimientos sociales, humanos o personales— lo hicieron siempre mediante la ejecución, la transfiguración formal de una materia prima musical brotada, en cierto modo, del suelo. Esta materia prima —la música popular— no expresaba al hombre en sus más altas aspiraciones, sino más bien en lo concerniente a su naturaleza física y sensible, en sus gustos y en sus apetitos.

Siendo una selección de elementos sonoros y de estilos que revelaban el gusto colectivo, el genio del lugar, aquella materia prima facilitaba al compositor su substancia concreta, y venía a ser para él esa fuente natural que el pintor encuentra en los espectáculos del mundo y el escritor en la lengua viva. El arte musical, en lo que tiene de *cultura*, florecía sobre una civilización, una civilización que procede de abajo, teniendo sus profundas raíces en el hombre —una cierta raza de hombres— y en la tierra.

Rápidamente aparece la diferencia de situación del compositor americano con relación a la música popular de la tierra que habita. Pues la civilización a que pertenece, ha nacido, en cierto modo, espontáneamente —parcialmente importada— sobre civilizaciones que no continúa sino que reemplaza y a las cuales no está orgánicamente enlazada. Además, hay otra diferencia. El modelo de cultura que dictaba su arte al europeo, esa música griega que alucinó a los espíritus desde los primeros tiempos de la monodía cristiana hasta Gluck y Wagner, pasando por los florentinos, no era más que un recuerdo, un ideal, un mito sin postulado concreto bien definido. El modelo del compositor americano, la música europea, es para él, contrariamente, una realidad muy concreta.

Toda su civilización naciente, está incluso saturada de *arte* y, por

consiguiente, la acción creadora del músico será menos libre, estará más cargada de herencia. Pero en este punto viene a coincidir con el europeo actual, pues el estado de cosas más arriba descrito no se ha mantenido a lo largo de toda nuestra historia. Tampoco el europeo de hoy obra ya bajo un estimulante ideal, sino bajo el peso de una cultura, de tal manera que si esta circunstancia debiera conducir al pesimismo, éste afectaría al porvenir musical de Europa tanto como al de América. Sobre este punto se medirán y serán puestas a prueba las fuerzas espirituales respectivas del viejo y del nuevo mundo, al menos en el dominio de la música.

En cuanto a la música popular, no es solamente en los primeros tiempos de su historia cuando el arte musical europeo extrae de ella su materia prima. Beethoven, Schumann, Brahms —por no hablar de las fanfarrias wagnerianas—, están impregnadas de ella. La obra de Debussy, supremo producto, símbolo retrospectivo de toda una civilización, está alimentada por canciones francesas, influencia que también se nota en Honegger.

A decir verdad, esas músicas populares han dejado de renovarse desde hace tiempo en todas partes, pues la vida, creadora de su civilización propia, se ha agotado o ha ascendido a otro plano, al de la cultura. Pero tales músicas populares reaparecen en este último plano bajo formas que, aun siendo menos puras —subproductos populares del arte—, no han perdido toda su eficacia. La canción de *café-concert* francés, por ejemplo, no es tan insignificante para que los oídos de un Debussy o de un Ravel no adviertan en ella algunos elementos apreciables, de los cuales encontramos un eco en sus correspondientes obras. Las músicas populares, bien que hayan sido extraídas del pasado o de esa actualidad precaria que todavía tienen, no han dejado de alimentar al compositor europeo. Le han dado, en suma, las raíces de su lengua. ¿Podrá encontrar ahí las suyas el compositor americano?

Vemos habitualmente gentes que se asimilan, para el uso cotidiano, una lengua que no es su lengua maternal, pero raro es el caso de un Joseph Conrad que logre forjar con ella una obra expresiva. En música, el lenguaje del artista no puede separarse de su pensamiento, pues está orgánicamente enlazado al hombre. (Haendel dio ciertamente una música a Inglaterra, pero no era inglesa, y Lulli otra a Francia, pero no era una música de corte.) Debido a ello, y al revés de lo que sucede en Europa, la utilidad de las músicas primitivas que el compositor americano encuentra en su patria de adopción, adquiere un aspecto problemático. Lo que hoy queda de la música india e incaica, sólo representa para él un mundo lejano, extraño, y recurrir a él parecería casi fatalmente artificial e infructuoso. —¡Líbrenos Dios

de las óperas o de los poemas sinfónicos sobre temas indios, realizados con estilo wagneriano!— No obstante, la intuición creadora puede discernir en ellas una actualidad viva que vendría a ser, por ejemplo, un reflejo del paisaje. Sin estar mucho más cerca de los escitas que el americano de hoy lo está de los incas, ¿acaso Strawinsky no ha sido poderosamente inspirado por los primeros en *Le Sacre du Printemps*? Lo cierto es que de esa fuente ha extraído un determinado estilo, apto para su expresión personal, sin cuidarse de la verdad histórica. Lo enojoso en *Amérique* de Bloch, es que el tema indio parece un verdadero tema indio sobre un fondo de melodrama. Es un retrato de indio, al que sigue un retrato de misionero escocés —kaleidoscopio de imágenes sin almas.

Las civilizaciones coloniales, por el contrario, han creado en los Estados de Centro y de Sudamérica, más favorecidos a este respecto que los Estados Unidos, una música popular todavía viviente, mucho más próxima del americano actual. Pienso al decir esto en la música criolla de los argentinos, de la cual deben encontrarse equivalentes en México, en Brasil, en Chile y en otras partes. Éstas son esencialmente músicas *nacionales*; siguen siendo actuales en todo aquello en que la civilización presente continúa la civilización colonial y mantienen un carácter nacional. Pero si la civilización americana tendiese a dominar los nacionalismos, tales músicas quedarían relegadas al papel de documentos históricos, lo mismo que el folklore indio. En uno y otro caso ofrecen, por lo demás, recursos innegables, sometidos a ciertas condiciones, como veremos más adelante.

Finalmente existe este hecho nuevo que es, en realidad, el primer hecho musical americano: la música sincopada. La música sincopada es sobre todo el jazz, bajo todas sus formas. El tango y algunas otras danzas modernas del Centro y del Sur, vendrían a representar tipos del mismo orden, pero de una menor vitalidad. La música sincopada es, indudablemente, un producto de la civilización americana, pero débese al genio negro, y toma de Europa su materia melódica y armónica. Debido a ello esa música emociona simultáneamente a los pueblos de ambos mundos y acompasa hoy día sus placeres, tal como el vals vienés en la mitad del siglo XIX. De donde resulta que no es patrimonio exclusivo del músico americano. Si algunos jóvenes compositores de los Estados Unidos, como Copland, han sacado ya partido de ella, no hay, empero, mejor retrato sintético que el *Rag-Music* de Strawinsky, ni mejor aplicación musical que ciertos pasajes de la *Histoire du Soldat* del *Octuor* o del *Concerto* de piano del mismo autor.

Lo que importa, como puede presumirse, no es tanto la naturaleza

o el origen de esas fuentes populares como el nivel y la calidad de la imaginación creadora que a ellas se aplica. Cuando los compositores medievales hacían misas y motetes a base de motivos populares, éstos llegaban a ser irreconocibles. Irreconocibles son también la mayor parte de los motivos originales que un Strawinsky, quien no inventa motivos casi nunca, introduce hoy en sus obras. Es que los recursos de la música popular no residen en lo que podría llamarse su música sino en la posibilidad o en la potencialidad musical de sus elementos. Quien debe hacer la música es el compositor. Su razón de ser está en una nueva creación musical. Lo que él recibe de la música popular no es su música —ya hecha y hecha para siempre—; son los elementos —motivo melódico, ritmo, armonía— desprendidos de la expresión o de la musicalidad que habían revestido, quedando a veces reducidos a puras abstracciones: órganos cargados de un potencial libertado, aptos para recibir el soplo de una nueva vida, para ser integrados en un nuevo ser. El pintor que se limita a copiar en la naturaleza un orden de cosas ya establecido no interesa más que a los sentimentales, a los que gustan del cuadro por los sentimientos que les reaviva; el pintor hace únicamente obra creadora cuando revela o descubre un orden allí donde no lo había, allí donde estaba oculto. El músico que desarrolla o transpone o refina un "gato" o una "chacarera", hace asimismo un retrato o una fotografía; no crea sino que interpreta, puesto que hace música a base de música y es preciso hacerla con sonidos y con ritmos. Al menos, tal compositor se expone a esos peligros y el valor de su obra depende del grado en que interpreta menos y crea más, del grado en que debe menos a su fuente y más a sí mismo.

Del mismo modo todos los elementos populares no ofrecen al arte recursos iguales. Es notable que, en Europa, los países donde la música popular —no la musicalidad— es más pobre sean los países germánicos, quienes, al mismo tiempo, han producido el arte más elevado. Una música popular como la de España, por ejemplo, tiene un sentido tan acabado, está tan fuertemente individualizada que difícilmente concebimos puede revestir un aspecto nuevo. Fue preciso en *Iberia* toda la fuerte personalidad de Debussy para que esta obra resultase cosa distinta de una rapsodia. Y si la obra de Falla tiene un valor expresivo propio debe decirse que ello es a pesar de su sujeción a la música nacional. El *Retablo* y el *Concerto* de clavecín señalan una manera superior en su obra, debida precisamente a una asimilación más completa de los elementos tomados en provecho de una creación original. Los recursos del arte nacional, como toda herencia, son a la vez una ayuda y un escollo. Procuran elementos

a la acción creadora, pero no deben desalentarla, ni dispensan de poseerla. El compositor americano deberá siempre tener en cuenta lo anterior, cualquiera que sea la fuente popular a que recurra.

La música criolla, por ejemplo, presenta los mismos caracteres que la música popular española. Además, si bien es muy individualista es, al mismo tiempo, bastante pobre, ora en su melodía, ora en su armonía o en su rítmo: perpetuo equívoco ternario-binario (3|4 = 6|8). Pero no existe pobreza de la cual una imaginación creadora poderosa y un realismo sagaz no puedan sacar un tesoro. Y no es bueno que el arte sea fácil. He escuchado en una orquesta criolla una polka donde el tema binario de la polka original era introducido en el metro ternario tradicional (una especie de cuadratura del círculo) por medio de suspensiones, de abreviaturas y estiramientos de la melodía, bastante semejantes a los que practicaban los negros en el jazz. He ahí el arquetipo de los hechos musicales fructuosos que una actividad anónima ofrece a la iniciativa personal. Podría aplicarse tal sistema al primer movimiento de la *Quinta* a manera de experiencia, mientras se llega a hacer una utilización más original...

Sería necesario agregar que la música popular no es el único recurso concreto del compositor. El arte tiene dos hogares, que podríamos denominar Naturaleza y Espíritu. El primero —el único de que nos hemos ocupado aquí— tiende a alimentarse, antes que nada, de esa naturaleza ya "musicada" que es el arte popular, pero no deja de marcar una huella directa sobre la naturaleza. Piénsese en Debussy dibujando su melodía sobre la marcha de las nubes; en Mussorgski haciéndolo sobre las inflexiones del habla rusa; en Strawinsky sobre tantas figuras sacadas de objetos familiares. Piénsese en la alegoría de los temas de Bach. Esos ejemplos nos muestran a la naturaleza obrando no como motivo lírico, sino siempre como modelo formal: es, pues, todo un mundo de recursos distintos el que se abre inagotablemente.

ERNEST ANSERMET

SUR, Nº 1, verano de 1931

EL TEATRO TOTAL

Hasta la fecha, apenas se había notado la creciente influencia de las nuevas tendencias arquitectónicas en el amplio ambiente del mundo teatral. Los más conspicuos *metteurs en scene* de la última generación se empeñaban en buscar nuevos medios —y ello no sólo en cuanto a técnica sino también en lo que respecta al espacio— para atraer en mayor grado al espectador hacia los acontecimientos escénicos, pero ninguna construcción teatral había podido independizarse fundamentalmente del viejo escenario alto, pues para los arquitectos de ese tiempo prevalecía el interés decorativo sobre la función de espacio. La escena de tres partes, construida en 1914 por Van de Velde en el Teatro de la Confederación del Trabajo, de Colonia, cuya ejecución siguió una vez más Perret, en París, el año 1925, en el Teatro de la Exposición de Oficios Artísticos, como asimismo la construcción que realizó Poelzig del Gran Teatro de Berlín, con el dispositivo de un proscenio que sobresale ampliamente del escenario, son, a mi entender, los únicos ensayos llevados a cabo con miras prácticas que hayan modificado el anquilosado problema de las construcciones teatrales.

En la historia de las construcciones escénicas se distinguen tres formas principales para los acontecimientos de las tablas: a) la arena redonda, el circo, en cuyo disco central se desarrolla el movimiento escénico en amplia plástica circular visible por doquier y concéntrica: el anfiteatro de griegos y romanos; b) la hemiarena redonda, con escenario semicircular: el proscenio en donde se desarrolla la escena a manera de relieve, separada del espectador por un fondo sólido pero no por telones; c) el escenario elevado (la *Guckkastenbühne* de los alemanes), que, mediante el telón y el foso para la orquesta, separa por completo al espectador del "mundo de la farsa" para hacerlo sentirse en el mundo real, y que presenta el "cuadro escénico" cual una proyección plana sobre el marco que deja el telón al levantarse.

Actualmente casi se conoce sólo la última de estas formas teatrales, el escenario alto, que tiene la gran desventaja de impedir al espec-

tador que participe activamente en la escena. Obviar ese inconveniente equivaldría a dar mayor vigor a la ilusión, a hacer una verdadera renovación del teatro.

El proyecto de mi Teatro Total tiene, pues, como mira, producir un teatro-instrumento muy perfeccionado, desde el punto de vista de la técnica, al mismo tiempo que algo variable y por lo tanto capaz de satisfacer las pretensiones de los diversos directores artísticos en cuanto a los cambios escénicos. Además, ofrece en alto grado la probabilidad de que el espectador participe activamente en el movimiento escénico, a fin de hacerlo más eficaz.

Mi *teatro total* (patentado en Alemania) permitirá que el *metteur en scene* del porvenir —gracias a la ayuda de ingeniosas instalaciones técnicas— realice en la misma representación escenas ejecutadas en el tablado alto, en el proscenio o en la arena circular; más aún, podrá trabajar simultáneamente en varios de dichos escenarios. El local oval para los espectadores descansa sobre doce columnas delgadas. Detrás de tres espacios intercolumnares, en uno de los extremos del óvalo, está ubicada la triple escena alta que abraza, cual una tenaza, las hileras de espectadores dirigidas hacia adelante. Puede representarse en el escenario del medio o en uno de los laterales, como también en los tres al mismo tiempo. Una instalación doble, de roldanas horizontales, permite el cambio rapidísimo y frecuente de bastidores, evitando las desventajas de una escena giratoria. Detrás de las columnas de la sala de espectadores —cerca de los escenarios laterales— se extiende una amplia hilera de sillas a manera de un anfiteatro escalonado, sobre el cual pueden llevarse los mecanismos rodantes desde la escena alta, de modo que determinados actos escénicos puedan desarrollarse en torno al público.

El pequeño semicírculo anterior de lunetas puede ser descendido, de manera que, al independizarse de las demás hileras de asientos, sea utilizado como escenario-proscenio ubicado ante la escena alta. Encontrándose en el camino central, el actor puede pasar desde allí hacia la masa de los espectadores, y puede regresar por el mismo sitio hasta el gran semicírculo de lunetas, volviendo al punto de partida.

Sin embargo, se produce una transformación completa del local, cuando se da una vuelta de 180 grados al gran disco de lunetas en su punto medio. Entonces el pequeño disco contenido en él —es movible y puede descender, como ya se ha dicho— se encuentra convertido en una pequeña arena circular ubicada en el centro del local y rodeada en todos los sentidos por hileras escalonadas de espectadores. Y ese cambio, realizado mediante un movimiento rotatorio, también puede llevarse a cabo durante una representación. El actor llega

hasta la arena circular, ora utilizando escalones desde abajo, ora valiéndose del camino que conduce al disco desde la escena alta, ora desde el techo mediante una plataforma adecuada y escaleras; por ello es posible realizar perpendicularmente sobre la arena trabajos relacionados con el movimiento de la obra representada.

A fin de aumentar la ilusión de la representación escénica el medio maquinal-mecánico para la transformación del tablado se complementa mediante la proyección luminosa. He puesto considerable atención en lo referente a las instalaciones modernas de proyección y aparatos para films; es que entreví en la proyeccción luminosa el medio más sencillo y práctico de la *mise en scene* moderna. En el centro del escenario oscuro es posible reproducir una casi perfecta ilusión escénica con la luz y con otros medios objetivos de cuadros luminosos —mediante imágenes fijas o imágenes en movimiento— y gracias a ello se ahorra, en gran parte, el material escénico real y los telones suplementarios. En mi *teatro total* no sólo he previsto, para los tres escenarios altos, la posibilidad de realizar la proyección cinematográfica en el horizonte circular, mediante un sistema de aparatos proyectores movibles, sino que logro colocar también bajo el film toda la sala de los espectadores —paredes y techo— (patente alemana d. r. p. a.) . Entre las doce columnas que sostienen la sala se extienden con tal fin mamparas de proyección, en cuyas superficies transparentes se enfoca, por medio de doce aparatos, simultáneamente, desde atrás, la película, de modo que la totalidad de los espectadores se encuentre, por ejemplo, en medio de un mar undoso, o vea, desde todas partes, grandes multitudes avanzar hacia él. Al mismo tiempo es posible hacer proyecciones con un segundo conjunto de aparatos instalados en una torrecilla, que se alza en el interior de la sala, y que desde el interior arrojan sus rayos luminosos sobre las mismas pantallas. Allí también está colocado el aparato productor de nubes y con él es posible proyectar, por ejemplo, desde su punto céntrico hacia el techo de la sala, nubes, cuadros estelares o imágenes luminosas abstractas. Vemos, pues, que en lugar del sistema de proyección empleado hasta ahora (cinematógrafo) con simple pantalla, llegamos al espacio proyector. El espacio real de los espectadores, neutralizado mediante emisiones luminosas, se convertirá, por obra de la luz artificial, en espacio de ilusión, situado en el mismo centro de los acontecimientos escénicos. La finalidad de este teatro consiste, por consiguiente, no en la acumulación material de instalaciones técnicas refinadas y trucos, sino en que todo sea medio y fin para conseguir que el espectador se vea transportado al movimiento escénico, y entre por completo en el ambiente de las tablas.

Por lo demás, el arquitecto de un teatro tiene la misión de hacer el mecanismo escénico tan impersonal, manual y variable como para que en ningún momento puedan descubrirse las huellas de determinado director artístico, dando así margen a que se desarrollen naturalmente las diversas interpretaciones.

En suma, con la gran máquina del espacio, el director de la obra puede dar forma a su labor personal, de acuerdo con sus fuerzas creadoras.

WALTER GROPIUS

SUR, Nº 6, otoño de 1932

EL HOMBRE QUE MURIÓ

(D. H. LAWRENCE)

> "I don't intend my books for the generality of readers. I count it a mistake of our mistaken democracy that every man who can read print is allowed to believe that he can read all that is printed."
>
> "Fantasia of the unconscious".

Hay libros cuya belleza formal es tan apretada, tan concluida, tan severa, que nada nuestro puede insertarse en ellos. Su superficie compacta y lisa no nos ofrece resquicio alguno. Nos queda sólo la posibilidad de aquiescencia o de rechazo. El pensamiento del autor parece no poder prolongarse fuera de sí mismo de tal modo el molde de una expresión perfecta lo aprisiona. Nos atraviesa como un agudo acero que sólo da en el blanco adonde apunta. Esa precisión, ese esplendor nos maravillan sin fecundarnos.

Otros libros poseen virtudes diferentes. Por los intersticios que su desorden procura podemos deslizar en ellos mucho de nosotros mismos. El pensamiento del autor penetra en espirales, como un tornillo, y antes de alcanzar su objetivo remueve cuanto lo rodea. Esos libros nos llenan demasiado, a veces, de nuestros propios gritos. Para entender claramente el mensaje que nos aportan hay que esperar a que nuestra emoción primera se calle un poco. Frutas lanzadas contra una colmena, no advertimos de ellos, al principio, más que el zumbido del enjambre.

Me pregunto yo, no obstante, si la clasificación que acabo de hacer no complica inútilmente una verdad de Perogrullo. A saber: que sólo podemos comprender a fondo a los seres cuyas simpatías y antipatías instintivas son semejantes a las nuestras, y que un libro no nos aclara sobre nosotros mismos, no nos enriquece de nosotros mismos, más que si está de acuerdo con nuestra naturaleza o con ciertas modalidades suyas. A título de experiencia personal doy esto por ley ineluctable, como la que rige las transfusiones de sangre.

Un apetito irrazonado de compartir mis preferencias y no de atrincherarme tras ellas, me obliga a menudo a expresarme, es decir, a exponerme y a combatir. Pero los años me han enseñado que no se convence más que a los convencidos. Pretender apartar a las gentes de sus gustos, de sus inclinaciones naturales, para acercarlas a nosotros, es tan estéril como renegar de nosotros mismos para borrar la distancia que nos separa de tal o cual ser. Jamás nos curaremos de esa distancia ignorándola; sin embargo, podremos anular su carácter hostil reconociendo lo que significa: una diferencia de modalidad que hay que respetar y no que reducir.

David Herbert Lawrence es un escritor que ni debe, ni puede discutirse. Gusta o no gusta. Y aquellos que lo aman se sienten arrastrados hacia él por razones tan hondas, que el hecho de no compartir todas sus ideas, o de ver con claridad sus torpezas y errores, no disminuye este amor.

"Lo que hace de Lawrence un verdadero escritor —ha dicho Katherine Mansfield, que tuvo la suerte de conocerlo bien, personalmente— es su temperamento apasionado. Yo creo que todo lo que escribe tiene importancia. Y, en definitiva, lo que le reprochamos es siempre en él un signo de vida. Es un hombre viviente... Si habla de grosellas, son grosellas rojas y bien maduras que el jardinero transporta en su carretilla. Si muerde una manzana, es una manzana fresca y sabrosa, arrancada de un verdadero manzano." Añadiré yo que lo que sangra en sus libros es su corazón verdadero. Que cuando su ternura o su odio desbordan de esos libros, son cálidos como sangre verdadera. Y que este artista que puso tanto ardor en vivir y tanto ardor en morir, no se atormentó hasta el final más que por los problemas del hombre verdadero. La tuberculosis que lo mató hace apenas dos años no fue quizá sino la repercusión fisiológica de la fiebre moral que lo devoraba. Y hasta su muerte fue una expresión de su vida.

Lawrence nació el 11 de septiembre de 1855. Su padre, que trabajaba en una mina de carbón, es el tipo perfecto del obrero despreocupado, irresponsable, embustero y borracho. Su madre, por el contrario, es heroica, tierna y sensible, por lo menos tal como él la pinta en *Sons and Lovers*, novela autobiográfica según propia confesión del autor. La lectura de esta obra es indispensable a los que quieren conocer a David Herbert niño y adolescente. (Infancia y adolescencia que tuvieron sobre el resto de su vida una influencia incalculable.) El hogar en que transcurrieron sus primeros años era, pues, pobre y dividido, ya que el padre y la madre vivían en un pie de antagonismo. Si hemos de creer a *Sons and Lovers*, el pequeño David Herbert despreciaba a su padre y sentía cariño apasionado por

su madre. Ésta lo rodeaba de una ternura excesiva que no hizo más que acentuar en el niño el exaltado carácter de una sensibilidad casi enfermiza. "He was the kind of boy that becomes a clown and a lout as soon as he is not understood or feels himself held cheap; and, again, is adorable at the first touch of warmth." *

A los doce años Lawrence es un niño pálido y delicado. Ingresa a la Nottingham High School y sale de ella más tarde para ganarse la vida. A los diecisiete años una grave pulmonía quebranta su salud por el resto de su existencia. Un año después se hace maestro de escuela. En 1909, cuando trabajaba en Croydon, la mujer que fue su amiga de juventud y que era, como él, maestra de escuela, copió unos cuantos poemas suyos y los envió a la "English Review". Su calidad era tan manifiesta que fueron publicados en el acto. Así dio Lawrence su primer paso en la carrera literaria. Cuando tenía veinticinco años murió su madre, y dos meses después apareció *The White Peacock*, su primera novela. Una nueva pulmonía decidió al escritor a abandonar la enseñanza para vivir de su pluma. En 1912, encuentra la mujer con la que casó. En 1919 dejan ambos Inglaterra, y la serie de los grandes viajes comienza.

En su artículo "El caos en la poesía", que se publicó en diciembre de 1929, es decir, tres meses antes de su muerte, Lawrence nos habla con insistencia del caos en que nadamos: caos del mundo exterior e interior, al que en vano decoramos con el nombre de Cosmos, conciencia, espíritu, civilización, etc. Pero el hombre, afirma, tiene terror al caos. Y entonces, para defenderse de él, interpone una sombrilla abierta entre sí y el eterno Maëlstrom. "Hecho esto —prosigue Lawrence— pinta en el interior de su sombrilla un firmamento... El hombre erige un edificio maravilloso de su propia creación entre sí y el caos salvaje, y luego se anemia y se asfixia debajo de su quitasol. Surge entonces un poeta, enemigo de la convención, hiende la sombrilla y ¡milagro! el caos revelado es una visión, una ventana abierta al sol." Y más adelante añade: "Llega ahora el momento en que la conciencia humana, aterrorizada, pero infinitamente suficiente, tiene al fin que someterse y reconocer que forma parte del vasto y poderoso caos vivo. Abriremos otras sombrillas. Son ellas una necesidad de nuestra conciencia. Pero no podremos abrir ya nunca más la sombrilla Absoluta, sea ella religiosa, o moral, o racional, o científica, o práctica."

Si bien es cierto que Lawrence fue el poeta enemigo de la conven-

* Era la clase de muchacho que se convierte en un clown o un patán en cuanto no se le entiende o siente que le tienen en menos; y, en cambio, es adorable en una atmósfera cálida.

ción, el poeta que hiende la sombrilla y nos hace don de una nueva ventana, no es menos cierto que también él desplegó un "en cas" sobre su cabeza. En esto como en todo lo demás, nada humano le fue extraño. Empecemos por considerarlo en esa faz.

Hablábamos un día con Aldous Huxley del último film superrealista de Buñuel "La edad de oro" (film en que los hábitos sexuales de nuestra época son violenta y groseramente caricaturados). "¿Qué le hubiera parecido a Lawrence?", le pregunté. "Se habría escandalizado profundamente —me respondió Huxley—. Era un puritano." Esta anécdota debería servir de epígrafe a *Lady Chatterley's Lover*. Aquellos que no advierten la relación que existe entre ella y la novela en cuestión, no comprenden, a mi juicio, al verdadero Lawrence. La crudeza del léxico crea en ese libro una atmósfera que engaña al lector desprevenido. Es el puritano, en Lawrence, quien ha querido la brutalidad de las palabras como si se las arrojase a la cabeza para aprender a no escandalizarse de ellas, para aprender a oírlas con inocencia animal... inocencia animal que fue su sueño y que jamás consiguió para sí... y que quisiera, por lo menos, enseñar a las generaciones futuras. Generaciones en que lo obsceno, la pornografía, el libertinaje, serían barridos para siempre, lo mismo que el puritanismo.

Lady Chatterley's Lover es un libro significativo en la obra de Lawrence porque vemos en él claramente cuál fue el edificio que quiso construir, bajo el que creyó que se podría hallar refugio, y cómo se asfixia en él.

Mauriac, en un artículo arbitrario acerca de esta novela, tiene una frase exacta: "Lawrence —dice— pretendió salvar al mundo con lo que lo había envenenado a él mismo." Este punto de vista importa un cincuenta por ciento de verdad. Pero hay algo más en el caso Lawrence. De otro modo el caso no tendría interés.

Lady Chatterley's Lover es en realidad la superstición del sexo. En todas las novelas de Lawrence, aunque en grado diverso, reaparece este tema. Reacción más que excusable si se reflexiona en los embustes y en la estupidez indignante que han rodeado y rodean todavía esta cuestión. En un folleto que publicó poco antes de su muerte con el título de *Pornography and Obscenity*, Lawrence establece netamente su credo con relación a la cuestión sexual. Declara que solamente la simple franqueza puede restituirle el rango que debe ocupar, porque la simple franqueza es lo contrario de la obscenidad y de la pornografía, así también como del puritanismo —otra plaga de la humanidad—. No obstante, nos pone en guardia contra el peligro que puede originarse en esta nueva actitud de franqueza

si ella excede los límites; es decir, contra la depreciación del profundo misterio sexual que domina siempre cualquier explicación en tal materia, por clara o científica que sea.

En definitiva, pese a lo que Lawrence dice en su folleto, *Lady Chatterley's Lover* y todas sus demás novelas (que confiesa escribir con pluma no vigilada, al revés de lo que hace en sus ensayos) subrayan la oposición que Lawrence siente en sí mismo entre lo que llama "the ideal consciousness and the blood consciousness'. La lucha del espíritu y el cuerpo se acusa en él en forma exasperada, casi maniática. Por no sé qué curiosa revulsión parece que Lawrence quisiera curar a la carne del espíritu como si el espíritu fuese una dolencia repulsiva.

Me sorprendió el comprobar, recientemente, leyendo un artículo de Jean Wahl sobre Kierkegaard, hasta qué punto es aplicable a Lawrence lo que aquél expone acerca de la angustia: "La angustia —dice— está ligada al espíritu. Cuanto menos espíritu hay, menos angustia hay. El espíritu es, en efecto, la fuerza enemiga que viene a turbar el reposo del cuerpo, la inocencia del alma, y la unión tranquila de ambos. El espíritu experimenta angustia ante sí mismo. Empieza expresándose como angustia". Lawrence, eterna presa de la angustia, se rebela contra el espíritu, del que se da bien cuenta que aquella emana. Perpetuamente el espíritu se interpone entre Lawrence y "el reposo de su cuerpo, la inocencia de su alma, y la unión tranquila de ambos." ¿No es ese el drama de su vida entera?

El autor de *Lady Chatterley's Lover* guarda rencor al espíritu como si el espíritu lo hubiera torturado y traicionado. Quiere rendir culto al cuerpo como a un dios. Aspira a la vida perfecta de los sentidos como los santos a la espiritualidad perfecta: gravemente, trágicamente.

He dicho, hace un instante, que Lawrence escribe sus novelas y sus cuentas con una pluma no vigilada, es decir, en ese estado particular, vecino del estado de trance, que es, en suma, lo que se llama inspiración y en el que el subconsciente ejerce su influjo. Por lo contrario sus ensayos *Psycho-analysis and the unconscious* y *Fantasia of the unconscious* son como un comentario aclaratorio de su obra. Lawrence mismo explica que la pseudofilosofía expuesta en esas páginas ha sido extraída, deducida por él de sus novelas y poemas, y no a la inversa. Es curioso observar que existe a veces una contradicción superficial entre lo que se desprende de sus novelas y lo que se desprende de sus ensayos.

Fantasia of the unconscious es un libro extraordinariamente rico y sugestivo. Versa principalmente sobre las cuestiones sexuales, sobre

las relaciones entre padres e hijos y sobre la educación de los hijos.

El hombre lleva en sí dos grandes impulsos, dice Lawrence: el impulso sexual y el impulso constructivo, es decir, el impulso que le mueve a construir un mundo, a construir "something wonderful". Hay que hacer lugar a esos dos impulsos en la medida que les corresponde en la vida del hombre a fin de que ésta sea un éxito y no una derrota.

La actividad del yo dinámico, del yo constructor de mundos, se basa en lo que Lawrence llama el "yo-nocturno"... (es decir, el yo del impulso sexual.) La "blood consciousness" es nuestro origen, nuestro depósito de energías, y en ella se apoya todo el resto. Pero no debemos permanecer inmóviles junto a esa fuente, no debemos tomarla por objetivo sino por punto de partida. Debemos simplemente estar siempre en contacto con ella, porque es de ella y no de otra parte de donde extraemos nuestras fuerzas.

Si el hombre, desdeñando estos preceptos, toma al sexo como fin, como objetivo de todo, va derecho al desastre. *

Lawrence repite que Adán y Eva fueron arrojados del Paraíso no porque cometieran el pecado de la carne, sino porque empezaron a *pensar* en su sexo en vez de sentirlo. Las pasiones, los deseos que nacen del pensamiento son mortales.

En forma reiterada habla de esa dolencia que es el espíritu, el

* "Lo que Lawrence (D. H.) advierte en los tiempos modernos está en los antípodas de la felicidad.

"La sexualidad deserotizada es el índice más seguro de la escisión de los instintos y lejos de tenerla que buscar entre los primitivos y los caníbales se la encuentra entre los representantes degenerados de la civilización." Esta afirmación de un filósofo alemán podría servir de epígrafe a *Lady Chatterley's lover*.

Decía Ortega en su Epílogo: "Yo pido que organicemos una nueva salud y ésta es imposible si el cuerpo no sirve de contrapeso al alma". ¿Pero no cree Ortega que en los días que corren habría que convencer a la gente más bien de lo contrario?, ¿y que es el alma la que debería hacer contrapeso al cuerpo?

En la Edad Media era el alma la que quería separarse del cuerpo y *vivir su vida*; el cuerpo es lo que quiso negarse. Pero hoy es el cuerpo el que pugna por desprenderse del alma; el alma es lo que se quiere negar.

Me parece, pues, que un alegato en favor del cuerpo no viene al caso en un momento como el presente. ¿No está acaso toda la atención concentrada sobre él? Pienso en la generación joven y particularmente en una "élite" internacional intelectualizada —por tanto a los que forjarán la vida de mañana. Su atención sólo ve en el cuerpo una máquina que proporciona lo agradable y lo desagradable; máquina que, por consiguiente, tiene gran importancia y que conviene cuidar. También es cierto que la vieja generación se mantiene aferrada a su "tabúes" y trata siempre de imponerlos. De ahí proviene la violenta reacción de la juventud moderna que nos expone a sufrir los males del extremo contrario."

(*Contestación a un Epílogo de Ortega y Gasset*. SUR, Año I, otoño de 1931.)

intelectualismo (dos cosas distintas, pero por las que siente igual antipatía), con una amargura y una dureza que nos hacen adivinar los extremos de sufrimiento y de descuartizamiento que debió conocer. Traducir el sexo en ideas, transponerlo a lo mental, es vil, exclama Lawrence. Convertirlo en un hecho científico puro es la muerte. Lawrence quiere que nos inclinemos ante las fuentes ciegas y profundas de nuestro instinto, de nuestra sangre, que no pueden traicionarnos del mismo modo que el olfato no traiciona a un perro.

Teme que perdamos el contacto con esas fuentes por un exceso de intelectualismo o de espiritualismo y que lleguemos así a paralizar lo que nuestra naturaleza humana tiene de más rico y esencial. Creemos, por ejemplo, dice, que tal ser que piensa como nosotros es también el elegido de nuestra sangre y nos esforzamos en que se convierta en ello. Pero nos esforzaremos en vano y ocurrirá un desastre. La simpatía de la sangre es mucho más profunda que la del pensamiento y va por otras sendas.

Ante afirmaciones de esta categoría, en las que reconocemos, por poco que hayamos reflexionado en estos temas, una verdad indiscutible, ¡cuántos problemas angustiosos se plantean! Sería cómodo y lógico no fiarse más que de las garantías ofrecidas por la carne si pudiéramos vivir sólo de ella. Pero vivir sólo de ella es una espantosa forma de prisión. Lawrence lo sabe mejor que nadie, porque vivió en perpetuo anhelo de evasión en todos los terrenos. Anhelo de evasión su afán de "mindlesness". Anhelo de evasión su necesidad de un amor que fuese como el sueño. Y cuando tras de haberse inclinado con encarnizamiento sobre la carne y la sangre alza finalmente la cabeza, es para decirnos que carne y sangre son un punto de partida y no una meta. Que estamos todos, como Antea, fortalecidos por un contacto con la tierra, pero que la energía misteriosa que absorbemos de ella debe servirnos para otra cosa.

Estas son las conclusiones a que arriba Lawrence en *Fantasia of the unconscious*. Volvamos a sus novelas cuyo examen minucioso y directo me trae esta sospecha: la debilidad física de Lawrence mezclada a su exaltación espiritual y a su intelectualismo (de los que en vano trató de renegar) le hicieron caer en más de una equivación.

"It's awfully important to be flesh and blood", dice en alguna parte. Tanto más importante para él, en efecto, cuanto que parece merodear ansiosamente en torno a la carne y a la sangre en busca de una indispensable reintegración que no logra. Lawrence piensa en el cuerpo como en el Paraíso Perdido. Cometió el error de querer generalizar con exceso un estado cuyo patetismo consiste precisa-

mente en que fue muy personal suyo y en que no podía producirse más que en un ser de excepción.

Lawrence escuchó a menudo a su cuerpo debilitado... Era escuchar a veces falsos testimonios, es decir, deformaciones, amplificaciones, exageraciones. Pero ¡cuántas cosas nos revelan esos falsos testimonios!

¿Han observado lo intenso que es en los films sonoros el ruido de un papel que alguien desdoble o rompe? ¡Mucho más que en la realidad! Algo análogo sucedía a Lawrence en lo que concierne a ciertos sentimientos, a ciertas sensaciones. Conocemos, todos, esos relámpagos de odio de que habla con tanta frecuencia, por ejemplo, y que nos sacuden de pies a cabeza frente a los seres a quienes más tiernamente queremos. Pero nosotros los registramos apenas. La sonorización es débil. Sabemos que no son lo esencial o, por lo menos, no aceptamos que lo sean. Lawrence, por el contrario, concentra en ellos con tal fuerza su atención, que llega a conferirles una importancia de primer plano y casi a fijarlos. El someterse a ese flujo y reflujo de inquietudes, de obscuras atracciones y repulsiones, es erigido en principio por Lawrence. Está lacerado, cruelmente lacerado de contradicciones. La verdad se hace trizas en él a cada instante y para reencontrarla íntegra es menester ir a buscarla en todos lados, aún en la zona de la mentira.

"Man is a thought adventurer —declara Lawrence en un artículo que es como su profesión de fe—. Which isn't the same as saying that man has intellect".*

Existe un yo en nuestro cuerpo, insiste, con sus simpatías y antipatías irracionales, sus deseos, sus pasiones, sus sufrimientos, sus goces, y que lanza sin tregua un desafío al otro yo consciente, que reside en nuestra mentalidad. Hoy, la mayoría de los hombres vive en ese segundo yo consciente, mental sin escuchar al primero. Abroquelados en la idea que tienen de sí mismos, no llegan jamás a saber lo que son en realidad. Su yo corporal, incógnito para ellos mismos, permanece amordazado. No experimentan las cosas más que a través de su intelecto, ni aun cuando se trata de experiencias que son del orden de los sentidos. Adviértase que lo que Lawrence llama "thought adventure" es, en cierto modo, una reacción cuyo punto de partida está en la sangre, en lo inconsciente, y que conduce a una nueva "realización", a un descubrimiento en nosotros mismos de un terreno desconocido de nosotros mismos. "To be a man! To risk your body and your blood first, and then to risk your mind. All the time to

* El hombre es un aventurero del pensamiento; lo que no es lo mismo que decir que el hombre tiene intelecto.

risk your known self and become once more a self you could never had known or expected." *

La novela fue para Lawrence ante todo, por sobre todo, un medio de articular sus "thought adventures" (no olvidemos que su obra es esencialmente autobiográfica), un medio de traerlas a flor de conciencia. Lo que singulariza a este escritor en la literatura contemporánea es precisamente que puso todo su empeño en ser un hombre y no simplemente un "homme de métier", y que mantuvo este empeño apasionadamente. Los problemas que lo agitan, repito, son siempre problemas humanos, nunca problemas literarios. Hombre condenado a la expresión, es artista porque no puede elegir otro destino. Pero el control de la materia le interesa sólo porque es el único medio de adueñarse de ella. Esto es tanto más sorprendente cuanto que Lawrence vivía en una época en la que la forma dada a la materia parecía a los literatos más importantes que la materia en sí.

Según Middleton Murry, en *Son of woman*, la misión de Lawrence era la de crear un mundo en el que hombres tan divididos como él, Lawrence, lo estaba, resultasen imposibles. Es en parte esta división interior la que hace que Lawrence se sienta horriblemente descontento, incómodo, desesperado en todos los países, en todas las clases sociales, en todos los amores, en el pasado y en el presente. Pero es también esta división la que le hizo irrumpir fuera de sí mismo, la que le hizo darse a nosotros, y es pueril lamentarla o condolerse de ella.

Huxley, en un reciente artículo, explica que es el moralista militante en Lawrence quien reclama "the admission by the conscious spirit of the right of the body and the instincts, not merely to a begrudged existence, but to an equal honour with itself".*

Tiene razón. Y esperamos que la lucha violenta que Lawrence libró en ese sentido dará fruto. Pero creo que Lawrence no se limitó a eso. Se vio arrastrado más lejos, mucho más lejos, por reacción frente al puritanismo y al "grundyismo" cuya presión había sufrido en carne propia. Intentó poner los derechos del cuerpo y del instinto por encima de todos los demás y no al mismo nivel. En ese gesto, característico de su obra entera, hay, además de la reacción contra

* Ser un hombre, arriesgar primero el cuerpo y la sangre, y arriesgar luego la mente. Arriesgar todo el tiempo el yo conocido y volverse una vez más un yo que no hubiéramos nunca podido conocer ni esperar.

* La admisión por el espíritu consciente de los derechos del cuerpo y del instinto a fin de concederles no una existencia disminuida, sino iguales honores que los suyos.

el puritanismo y el "grundyismo", una confesión desgarradora: la de cierta ignorancia experimental del cuerpo, al menos en su estado de perfecto vigor o de perfecto equilibrio. Cuando alguien puede describirnos exactamente el lugar en que se halla su estómago, su hígado o su apéndice, es que esos órganos no se encuentran ya intactos o que atraviesan por una crisis anormal. Y un poco así habla Lawrence del cuerpo, de los instintos.

En el artículo que acabo de citar, Huxley asegura: "Man is an animal that thinks. To be a first rate human being, a man must be both a first-rate animal and a first-rate thinker. (And incidentally he cannot be a first-rate thinker, at any rate about human affairs, unless he is also a first-rate animal".*

Le escribí a propósito de estas reflexiones diciéndole que estaba desde luego de acuerdo con él en teoría; pero que en la práctica llegaba uno a veces a preguntarse si ese ideal es realizable. La experiencia prueba que cuando un *first-rate animal* —capaz también de pensar— está en un momento floreciente de salud y lleva una vida en la que el acento carga sobre el ejercicio y los cuidados corporales, su bienestar es tan intenso que invade y embota el pensamiento. Wilde decía un día a Gide que el sol detesta al pensamiento, que el pensamiento retrocede ante el sol. Y no se engañaba. Me inclino a creer que el bienestar que aporta un vigor físico perfecto es también un sol ante el que retrocede el pensamiento. Y el pensamiento trabaja siempre, un poco o mucho, en detrimento del cuerpo.

Huxley me respondió lo siguiente: "Yes, I think perhaps that animal perfection does in fact retract from the other perfection. A depressing fact but it may be that the bio-chemists will make it cease to be inevitable. I sadly suspect that chemicals will do much more for the spirit than all the religions, educational systems, ethics, etc.".*

Hay en esta respuesta un poco de la ironía que hemos hallado en *Brave New World.*

Admito desde luego que la química futura nos reserve sorpresas; pero estoy persuadida de que el género de fuerza invulnerable que irradia un Mahatma Gandhi, por ejemplo, no podrá jamás adquirirse

* El hombre es un animal que piensa. Para ser un ser humano de primer orden, un hombre tiene que ser simultáneamente un animal de primer orden y un pensador de primer orden. (E incidentalmente no puede ser un pensador de primer orden, por lo menos en lo que atañe a las cuestiones humanas, como no sea también un animal de primer orden.)

* Sí; yo creo que quizá la perfección animal amengua la otra perfección. Un hecho deprimente, pero puede ser que la bioquímica logre no hacerlo inevitable. Sospecho tristemente que la química hará mucho más para el espíritu que todas las religiones, sistemas educacionales, éticas, etc.

en una farmacia. Y pase lo que pase en el porvenir, estamos por ahora condenados a pagar toda concentración hacia el pensamiento con un desgaste del cuerpo, y toda concentración hacia el cuerpo con una obliteración del pensamiento. En una palabra, no se mantiene uno en estado de animal de primer orden más que bajo el signo de un eclipse parcial del pensamiento y no se llega al grado de pensador de primer orden más que bajo el signo de un eclipse parcial de la animalidad.

El delicado equilibrio con que Huxley sueña cuando ve al hombre caminando sobre una cuerda tensa con la inteligencia, la conciencia y todo lo que es espiritual en un extremo de su balancín, y el cuerpo y el instinto y todo lo que es inconsciente, terreno y misterioso en el otro extremo, es quizá posible... pero ¿cómo salvarlo, en su relatividad perfecta, de una mediocridad no menos perfecta y de una amenazadora esterilidad?

No son cuestiones estas que uno resuelve, sino que se formula uno con inquietud.

Indudablemente la experiencia demuestra que cuando se ha nacido a la vez *first-rate animal* y *first-rate thinker* no se culminará en una u otra cosa mientras no se haya elegido, mientras no se haya descuidado uno de los dos privilegios, y mientras uno de los platillos de la balanza no haya prevalecido sobre el otro.

Si Lawrence llega a equivocarse en ciertas cuestiones humanas, ello se debe tal vez a que no fue nunca, ni siquiera de modo fugaz, *a first-rate animal*; pero hasta sus mismos errores son fecundos y nos aclaran. No conoció jamás esos estados que la posesión de una salud vehemente, de un cuerpo sólidamente arraigado en la vida pueden sólo procurar. Las verdades que extrajo de sí mismo son, sin embargo, valiosas para todos, con tal de que se las someta a veces a un reajuste delicado y a una selección.

Dije antes que Lawrence estaba descontento, incómodo, desesperado en todas las clases sociales, en todos los amores, en el pasado y en el presente, en todos los países. Veamos primero lo que se refiere a las clases: Lawrence se lamenta de comprobar que no existe ningún sentido vital en el contacto que se establece entre él y las gentes que conoce. Se pregunta, perplejo, el por qué de ese fenómeno que igualmente ha de desazonar a otros hombres. Después de mucho cavilar nos dice que el problema de las clases es responsable, en parte, de la cosa. El problema de las clases cava un abismo entre los seres. Lawrence no se encuentra a gusto en la clase media. Las gentes que la componen pueden ser encantadoras, cultivadas, buenas, pero cuando Lawrence está con ellas una vibración vital se apaga en él.

Una parte de él mismo deja de funcionar. No puede entenderse tampoco con la clase obrera, a la que pertenece por su cuna. Lawrence la encuentra limitada, de cortos alcances en otro sentido. Cierto que está llena de pasión, sentimiento desconocido en la clase media. Pero es estrecha de criterio, de inteligencia, y llena de prejuicios. Imposible no advertir que Lawrence abomina también de los ricos y de los intelectuales. Termina por declarar que no es posible pertenecer en forma total a clase alguna.

Entre paréntesis, no nos engañemos al respecto. La relación que Lawrence desea ver establecerse entre los hombres no se basa ni en el amor, ni en la fraternidad, ni en la igualdad. Se basa en un espíritu de profunda confianza por un lado, y de profunda responsabilidad por el otro; de servicio y "leadership"; de obediencia y de autoridad pura. Es preciso, según él, que los hombres elijan jefes y les obedezcan de un modo absoluto. El sistema que preconiza es esencialmente aristocrático; pero de una aristocracia basada en valores auténticos y no en inadmisibles privilegios.

Por lo que hace al amor, se advierte la misma tortura. Aparece claramente en *Women in love*. Lawrence sueña con una unión perfecta, definitiva entre el hombre y la mujer, y siempre que quiere pintarnos una pareja que vive esa unión sentimos que "ce n'est pas ça..." y él también lo siente. Y así sucede que sus héroes buscan refugio en la amistad viril de un amigo. Amistad tan ardiente que sigue siendo amor: "We ought to swear to love each other, you and I –dice Rupert a Gerald en *Women in love*– implicitly and perfectly, finally without any possibility of going back".* Pero de nuevo asistimos a un fracaso. El edificio se desploma y Lawrence no habita más que sus ruinas.

Se pregunta uno si Lawrence quiere hallarse a sí mismo o huirse en el amor y la amistad: "I want love that is like sleep",** nos confiesa por boca de uno de sus héroes. Evidentemente busca un amor que se asemeja a la noche, que se asemeja casi a la muerte. Está atormentado por la sed de sensualidad como los que sufren de insomnio están preocupados de somníferos. Olvido, sueño, retorno a las fuentes ciegas de las que mana la vida.

El matrimonio es un punto al que Lawrence alude con frecuencia. El matrimonio tal como está establecido en nuestra época le parece un dúo de egoísmo repugnante. El mundo entero –dividido en pa-

* Tenemos que jurar amarnos el uno al otro, tú y yo –dice Rupert a Gerald en *Women in love*– implícitamente y perfectamente, finalmente, sin posibilidad de volver atrás.

** Quiero un amor que sea como el sueño.

rejas que tienen su pequeña casa propia, que vigilan agriamente sus pequeños intereses y que se confabulan en su pequeña intimidad— se le aparece como un espectáculo odioso. Desea un matrimonio diferente, algo así como un pacto absoluto y místico entre dos seres en el que las fuerzas obscuras de la naturaleza desempañaran papeles preponderantes. Pero lo que nos dice a este respecto es bien contradictorio.

La relación entre padres e hijos es también una de las obsesiones centrales de Lawrence y es seguramente en esta zona donde puede buscarse una respuesta al doloroso enigma que nos plantean ciertas reacciones suyas. Para Lawrence la mayoría de los padres hacen, sin darse cuenta de ello, las veces de Ugolino. Devoran a su prole. Unos por un espíritu de autoridad que todo lo falsea; otros por un exceso de amor egoísta que, falseando también todo, trae aún peores consecuencias. Sobre este tema hay en *Fantasia of the unconscious* páginas que sólo serán, probablemente, comprendidas y aceptadas en el porvenir. No creo que exista problema más grave, más cargado de consecuencias que éste, porque involucra e impone su acento a todos los demás.

En cuanto al malestar de Lawrence cuando siente la presión del pasado o la del presente se pone muy a menudo de relieve en mil detalles. Una escena que se desarrolla entre Ursula y Birkin en *Women in love* es de un simbolismo significativo al respecto. Ursula y Birkin están recién casados. Van al "jumble market" para tratar de descubrir algún mueble que pueda serles útil. Encuentran una silla antigua cuya pureza de líneas y gracia delicada les entusiasma. Viéndola allí, en la calle mal pavimentada, en un ambiente sórdido, casi se les llenan de lágrimas los ojos. "Mi país querido, tenía algo que expresar cuando hizo esta silla", exclama Birkin. Y la compran en diez chelines. Pero no han transcurrido veinte segundos cuando un fenómeno de revulsión violenta aparece en los compradores. Ursula es la primera en rebelarse: "¡Detesto tu pasado! ¡Me enferma! —grita—. Creo que hasta detesto esta silla antigua a pesar de su belleza. No es mi *genre de beauté*. Lamento que no se descuajeringara cuando su época pasó. Lamento que esté ahí todavía para predicarnos el pasado bien amado. Me enferma ese pasado bien amado". Y Birkin responde: "No tanto como me enferma a mí el maldito presente". A lo que ella replica: "Exactamente igual. Detesto el presente, pero no quiero que el pasado ocupe su lugar. No quiero esa silla vieja".

Birkin reconoce que es imposible seguir viviendo de la osamenta de la belleza. ¡No! No comprarán cosas viejas. No comprarán ya

nada. La idea de una casa y de muebles propios parece aborrecible a Birkin. La cuestión no es ya saber dónde va uno a vivir, sino persuadirse bien de que se vivirá sea donde sea. Apenas una habitación está completamente arreglada, lo que tiene de definido nos impulsa a abandonarla. Casas, muebles, vestidos, no son más que la expresión de una detestable sociedad, de una sociedad sórdida. Posesiones, posesiones y siempre posesiones, que no son poseídas por nosotros, sino que nos poseen.

El sentimiento de que el pasado puede aprisionarnos espanta a Lawrence en tal forma que lo obliga a rechazar todas las expresiones de aquél, hasta las que se traducen en belleza. El presente le causa horror también. El hombre engolfado, trabado en sus posesiones, es su riqueza, está privado de todo contacto directo con la realidad. Tenemos que huir de las posesiones, que huir del "home" y del "home instinct" que no es instinto sino hábito de nuestra cobardía. Si Lawrence no es quizá muy claro cuando explica lo nuevo que quiere construir, es perfectamente preciso cuando señala lo que quiere destruir.

La separación de las clases lo desazona; el matrimonio, el amor, tales como hoy se conciben, lo desazonan; todo cuanto en el presente es sólo un despojo inanimado, desvitalizado del pasado lo desazona. Veremos dentro de un instante que los países lo desazonan igualmente, cada cual en su estilo.

Este malestar lo experimentamos todos por el hecho de haber nacido en una época de transición, en un tiempo que se obstina en vivir de su muerte. Pero en Lawrence este malestar se convierte en martirio.

Cuando nos hallamos en un estado de tensión extrema, el menor crujido nos sobresalta y lo percibimos con una insoportable acuidad dolorosa. ¿Es acaso extraño que un hombre afligido de una sensibilidad como la de Lawrence se sintiera físicamente y moralmente torturado por vivir en un momento de la historia en el que todo cruje?

La sed de viajes que se apodera de Lawrence o, mejor dicho, las causas de esa sed, son la expresión de un estado de ánimo muy particular y muy propio de nuestra crisis actual. Después de su visita a Italia, "the land that has been humanised through and through" * y que hace vibrar en nosotros al pasado que nos ha moldeado, resume, duramente, en dos líneas, por qué no puede hallar satisfacción completa en ese país: "There is a final feeling of sterility. It is all worked

* La tierra que ha sido humanizada de cabo a rabo.

out. It is all known: *connu, connu*". ** Y lo mismo le pasa con Europa entera. Lawrence en adelante se verá obseso por la necesidad de las "unknown, unworked lands where the salt has not lost its savour" .*** Esta obsesión le llevará a Australia y más tarde a América.

Según Middleton Murry su sueño hubiera sido fundar una nueva cultura en una de esas "unknown lands" no humanizadas.

Lo que seduce a Lawrence en América es el piel roja, el azteca. No irá hacia la América mecanizada que le horripila, sino hacia la América de Moctezuma, obseso siempre por la necesidad de hallar de nuevo, de recrear en alguna parte una atmósfera "of dark sensual magic". Esa atmósfera que envuelve ciertos relatos de Seabrook y de la que los etnógrafos que han vivido entre las tribus salvajes conocen bien el hechizo.

He aquí por qué Méjico, violento, sangriento, atrae a Lawrence. Y como siempre cuando algo le atraía, le repugnó también. *The Plumed serpent* ilustra fielmente lo que ese país representó para él y cómo le llegó hasta las entrañas. No hay que pedir a esa novela una descripción exacta ni una visión perspicaz del Méjico actual. Es menos y es más. Méjico ofreció a Lawrence una máscara cuyo carácter trágico le fascinó. Esa máscara le iba bien. La puso sobre sus sentimientos y nos refirió su drama eterno a través de aquel nuevo disfraz.

Había yo leído *The Plumed serpent* y *Mornings in Mexico* (que contiene descripciones tan admirables) preguntándome si hallaría algún parentesco, alguna analogía entre esa América y la nuestra. Pero apenas si unos cuantos rasgos insignificantes nos son comunes. ¡Cuál no fue mi sorpresa al reconocernos, en cambio, en *Kangaroo*, novela que se desarrolla en Australia!

Si elijo este libro, entre todos los de Lawrence, para hablar de él con detenimiento, es porque estimo que puede interesarnos más especialmente a nosotros los sudamericanos. Es también una de las más fuertes novelas de Lawrence. Las semejanzas que descubro entre su Australia y nuestra América me sorprenden, me divierten y me entristecen. Cada vez que Lawrence se irrita contra aquel continente, siento que se irita contra nosotros.

** Una sensación definitiva de esterilidad nos invade. Todo está ya decidido, todo ya conocido: *connu, connu*.

*** Tierras no trabajadas, no conocidas aún, donde la sal no ha perdido su sabor.

Middleton Murry en *Son of Woman* dedica lo menos veinticinco páginas a *Kangaroo*. Toda su atención se concentra en Richard Lovat Somers, héroe de Lawrence, que es Lawrence en persona. Middleton Murry, amigo de Lawrence, declara que ignora si los sucesos que ocurren en esa novela tienen alguna relación con aquellos de que el autor fue testigo en Australia. Por lo demás, Murry hace apenas alusión al marco en el que la historia se desarrolla.

Benjamín Cooley, apodado Kangaroo, es un australiano, "leader" de una especie de organización fascista. Quiere crear una sociedad basada en un espíritu de amor y de estrecha camaradería entre los hombres. Ofrece a Somers (Lawrence —inglés llegado a Sidney en compañía de su mujer, Harriet— un puesto importante en su partido. Somers se siente al mismo tiempo seducido y repelido por Kangaroo. Por otra lado Struthers, leader de los socialistas revolucionarios, trata también de atraerle hacia su facción. Harriet (la Mujer con mayúscula) observa los acontecimientos, previendo lo que va a ocurrir, irónica, tierna y maternal. Su sombra se extiende sobre la novela entera. Se inclina hacia Somers como hacia un niño con el que es preciso tener paciencia. Middleton Murry tiene razón cuando asigna al drama que se desarrolla entre marido y mujer una importancia capital. Este libro le parece caótico y juzga que el caos interno de Kangaroo corresponde al caos interno de Richard Lovat Somers, que es Lawrence. Pero si bien es cierto que el tema esencial de esta obra es, sin duda alguna, el que Murray subraya con insistencia —la disgregación del mismo autor expuesta en su personaje central— hay otro tema secundario que nos interesa muy particularmente a nosotros por sus analogías.

Somers, poeta, ensayista, británico hasta el tuétano, dueño de una pequeña renta que le permite no tener que preocuparse por el pan cotidiano y le alcanza incluso para costearse viajes, abandona Europa un día para irse a Australia. ¿Por qué? Porque Australia es el país más nuevo, más joven y porque Somers ha tomado tirria a Europa. Ha decidido que no se podía esperar ya nada de ella, que estaba agotada, ultimada, y que era preciso volverle la espalda. Después de una permanencia bastante breve en la Australia occidental y en Adelaida y Melburne, Somers se siente terriblemente decepcionado, terriblemente nostálgico y terriblemente rebelado ante el rostro todavía informe de este país nuevo hacia el que se había lanzado con esperanza ciega. Llega en ese estado de ánimo a Sidney y se impone, a medias por escrúpulo de conciencia y a medias para castigarse, el pasar allí algún tiempo: "Three months penalty for having forseworn Europe. Three month in which to get used to this land of the

Southern Cross. Cross indeed. A new crucifixion".* Como se ve, Somers no está para bromas. En esa crisis que determina en él un cambio absoluto de frente, comprende por qué los romanos preferían la muerte al destierro. Se siente indisolublemente ligado a Europa. El vagabundo napolitano más rústico le parece menos distante que cualquiera de aquellos "british australians" con su familiaridad agresiva. Al vagar, oprimido, por las calles de Sidney, reconoce, de mala gana, que esas calles son bellas, que el jardín botánico está bien cuidado, que la rada y los muelles ofrecen un espectáculo bastante extraordinario. Pero ¿y qué hay con eso? La ciudad que contempla se parece mucho a Londres en ciertos aspectos, pero es un Londres que no fuese Londres, que no tuviese su magia, su pasado, y que hubiera sido improvisado en cinco minutos para convertirse en "a substitute for the real thing"...

..¡Ah! En un momento de mal humor había declarado que Europa estaba moribunda; había renegado de ella. Muy bien: pues he aquí lo que un país nuevo ofrecía a cambio.

Somers convenía, no obstante, en que respiraba con alivio esa atmósfera de Australia donde se siente uno como liberado de las tensiones, de las presiones que asfixian en la vieja Europa. En esa tierra nueva en la que sobra el espacio sopla un viento de libertad. Pero ¡ay! esa libertad está hecha de un vacío aterrador. "In the openness and the freedom this new chaos, this litter of bungalows and tin cans scatered for miles and miles, this Englishness al crumbled out inte formlesness and chaos".* Hasta el corazón mismo de Sidney aparece a Somers como una mala imitación de Londres y de Nueva York carente de significación propia y de profundidad. Ni aun los mismos negocios marchan aquí con esa vertiginosa rapidez más que porque son derivaciones de los negocios ingleses y americanos. Se tiene en todo momento la sensación de una ausencia, ausencia de sentido interior y, paralelamente, la sensación de espacio vacío, la sensación de una libertad irresponsable. De una libertad "haz como te plazca". Y todo esto desprovisto del menor interés. Somers rumia estas reflexiones tendido en la suave arena de una maravillosa playa australiana. Experimenta, pese a todo, repito, el bienestar de sentirse "released from old pressure and old tight control form the world

* Tres meses de multa por haber abjurado de Europa. Tres meses para acostumbrarse a esa tierra de la Cruz del Sur. ¡Cruz en verdad! ¡Una nueva crucifixión!

** En este lugar y en esta libertad un nuevo caos; un desorden de bungalows y de latas desparramadas a lo largo de kilómetros; lo inglés desmigajado hasta perder su forma y volverse caos.

of watertight compartments". * Pero nada, ni aun siquiera el dinero, conserva un poder, sirve para algo, allí donde no existe cultura auténtica.

Por medio de Jack Calcott, su vecino en Sidney y uno de los lugartenientes de Kangaroo, nuestro héroe se pondrá en contacto con una de las modalidades australianas que me parece más curiosamente próxima a las nuestras.

Vemos a Jack perfilarse a medida que su actitud frente a Somers se define. Los dos matrimonios (porque Jack es casado también) acaban de pasar la tarde juntos. Somers ha conversado con animación, inteligencia, seducción. Los demás han escuchado. Jack, sentado allí, fumando su pipa con algo en el rostro de expresión suspicaz, era el hombre viril, *el hombre conscientemente viril*, subraya Lawrence. Y escuchaba al europeo con leve desdén; desdén de aquel "brilliant little felow" y al mismo tiempo una especie de perplejidad desazonada, porque aquel "little felow" sonreíase de la virilidad suya, de Jack, sabedor de que no llegaba hasta lo hondo. "It takes more than manliness to make a man". Es preciso algo más que virilidad para hacer un hombre. Jack, evidentemente, no parece darse cuenta de ello. Jack ha estudiado en una "high school" australiana y, desde luego, está acostumbrado a pensar por sí mismo (for himself). Pero es indiferente al pensamiento en más de un plano y hasta, incluso, hostil a tener conciencia de las cosas. Le parece más viril mantenerse en una especie de inconsciencia, de oquedad, frente a las grandes cuestiones. Por lo que hace a sus temas favoritos, política australiana, Japón, máquinas, piensa con acierto y virilmente. Cuando se ve frente a un hombre cuyo ser lo confunde quiere también descifrar ese enigma. Y así, lanza a Somers miradas penetrantes, escrutadoras, y llenas de enemistad que se emboza en modales deferentes. Este poeta sin ocupación fija, sin "job", aparece por este mismo hecho a Jack sin significado en la vida. De ahí su desdén.

Por su parte, Somers no comprende esa especia de reserva, de insociabilidad que obliga a Jack a dejar las siete décimas partes de sí mismo al margen de todo intercambio. (Se trata en cierto modo de un matiz del género de actitud que Ortega denomina: "el hombre a la defensiva".) Somers querría abordar al hombre integral abiertamente. Pero Jack se atrinchera en su modalidad "of seven-tenths left out".

Ese Jack Calcott, desasosegado sin confesárselo por "the big empty

* Libertado de las viejas presiones y los estrechos controles del mundo de los compartimientos estancos.

spaces of his consciousness", por ese vasto desierto que se extiende en el centro de su ser y que se asemeja al de su país casi inhabitado aún; ese Jack Calcott que acusa a cada instante, en su actitud y su gesto, una virilidad consciente, virilidad matizada de desafío, no ha comprendido todavía, a buen seguro, que "it takes more than manliness to make a man". Conocemos bien a ese Jack Calcott. Es también un producto nuestro. Al verlo pasar de overall o de smoking, en la usina o en el golf, pobre o rico, con esa intensidad física que emana de él hasta cuando se halla inactivo, con ese culto de masculinidad que lo vuelve agresivo para cuanto sospecha que no se ajusta a ella, a menudo hemos sentido el impulso de tomarlo de una manga y decirle, sonriendo, como a un chicuelo: "Eso está muy bien para empezar, Jack, pero no es todo. Queda por realizar lo más difícil. *It takes more than manliness to make a mann*".

La mujer de Jack nos revela otro aspecto del carácter australiano lleno de indiscutibles analogías con el nuestro. En ciertos aspectos es ella el reverso de su marido. El hogar de los Somers la atrae y la fascina. No siente hostilidad alguna, desdén alguno, hacia ellos; por el contrario, "she could not understand the strange sureness they had in themselses, the sureness of what they were saying or going to say, the sureness of what they were feeling. For herself, her words fluttered out of her without her direct control, and her feeling fluttered in her the same. She was a perpetually agitated dovecot of words and emotions, always trying consciously to find herself amid the whirl, and never quite succeeding. *She thought some one might tell her*. Where as the Somers had an unconscious sureness, something that seemed royal to her. But she had in the last issue the twilight indifference of the fern-world. Only she still quivered for the light".

¡Esta admiración ante la seguridad de los Somers! ¡Este maravillarse de verlos tan seguros de lo que dicen o de lo que van a decir y de lo que sienten; tan seguros de sí mismos, en una palabra! ¿No nos es, acaso, un sentimiento familiar? ¿No hemos tenido cien veces la impresión, ante los europeos, de ser adolescentes, adolescentes devorados de incertidumbres, incluso cuando la persona con quien conversábamos no brillaba por sus aciertos y nos contaba, con aplomo, disparates? ¿No hemos tropezado cien veces con la mujer de Jack, agitada de emociones y de palabras entre las cuales no sabe elegir? Rodeada de emociones y de palabras como de un vuelo de palomas asustadizas. ¿No hemos presenciado los vanos esfuerzos que realizaba para hallarse a sí misma en aquel tumulto? ¿No sabemos que tiene siempre la esperanza de que alguien la ponga en la buena pista? ¿De

que alguien le diga lo que piensa en realidad, lo que siente en realidad y lo que es en realidad.

¡Y esa final indiferencia australiana, esa indiferencia crepuscular del mundo de los helechos de la que habla Lawrence tan a menudo en Kangaroo! ¿No la hemos respirado en cada bocacalle, por decirlo así? Cuando entusiasmados por un proyecto cualquiera, por un libro descubierto de improviso, penetramos en un medio realmente característico de nuestro país, ¿no hemos sentido en la garganta la opresión, apenas pronunciadas las primeras palabras a través de las cuales nuestro fervor trataba de comunicarse, de una atmósfera de invernáculo? ¿De una de esas atmósferas pesadas y enervantes en las que únicamente pueden prosperar las existencias casi vegetales? Al tratar de definir esta indiferencia, Lawrence nos dice que no tiene relación alguna con el fatalismo de Oriente. Contiene, por el contrario, una profunda corriente de energías desencadenadas bajo ella. Energías prestas "to break into a kind of frenzy, running amok in wild generosity, or still more wild smashing-up" *. Pero que Australia retroceda un paso, y cae de nuevo en la edad de los helechos.

En cuanto a Benjamín Cooley, alias Kangaroo, es un símbolo más bien que un personaje. Idealista apasionado, quisiera guiar a su país, en el que tiene fe, hacia un estado mejor. Somers, escéptico, discute con él; se da y se recobra sucesivamente. Transcribo el siguiente diálogo entre Kangaroo y Somers, que me parece muy curioso, siempre por sus analogías:

—¿En quién se puede confiar, de quién fiarse en este mundo? —decía Somers con voz tajante y dura—. Vea usted estos australianos... Son muy simpáticos, pero no tienen nada adentro. ¡Están huecos! ¿Cómo va usted a edificar con cañas huecas? Son maravillosos, y viriles, e independientes por fuera, pero por dentro no lo son. Cuando están completamente a solas, no existen.

—Sin embargo, muchos de ellos han estado largo tiempo a solas en el "bush" —dijo Kangaroo, observando a su visitante con mirada lenta, muda, invariable.

—¿Solos? Pero ¿qué clase de soledad? Físicamente solos. Y se han hecho huecos. No están nunca solos en espíritu: completamente, completamente solos. Y las gentes que lo están son las únicas gentes en quienes se puede confiar.

—¿Dónde las hallaré?

—Aquí no. Y creo incluso que aquí menos que en cualquiera otra parte. Las colonias favorecen una especie de "outwardness", de vida

* A romper en un frenesí desbordante de loca generosidad o un deseo aun más loco de hacerlo todo trizas.

hacia afuera. Todo es en ellas externo... como las cañas huecas del maíz. La vida lo torna inevitable. Toda esa lucha por las necesidades materiales... El alma interior se marchita y sale al exterior y son todos robustas cañas huecas.

—Las cañas del maíz sostienen también el grano. Me parecen generosas, locamente generosas. La más grande de las cualidades. El viejo mundo es prudente y está eternamente ocupado en regateos de alma. Aquí no se toma uno el trabajo de regatear.

—No tienen alma en torno a la cual regatear. Pero están más llenos aun de suficiencia que en otra parte cualquiera. ¿Qué pretende usted hacer con esta gente? ¿Edificar un castillo de paja?

—Qué quiere usted... yo les tengo fe. Tal vez los conozca un poco mejor que usted.

—Tal vez. Pero seguirá siendo un castillo de cañas de maíz. ¿Sobre qué piensa usted edificar?

—¡Son generosos, locamente generosos! —gritó Kangaroo—. Y yo los quiero. Los quiero. No venga usted aquí a difamarlos. Son mis hijos, los quiero. Si no creo en su generosidad ¿voy a creer, entonces, en la prudencia de usted, fruto de un viejo mundo, y en su modo de difamarlos? ¡No! —gritó furiosamente—. ¡No! ¿Entiende usted?

—Entonces, hágame usted creer en ellos y en su generosidad —dijo Somers secamente—. Son muy simpáticos, convengo en ello. Pero no tienen el último, el duradero pedazo de alma central, de alma solitaria que permite a un hombre ser él mismo. El pedazo central de sí mismo. Desbordan al exterior huidos del centro. Y ¿qué se puede hacer de permanente con esa gente? Usted puede hacer que una caña de maíz arda. Pero en cuanto a la permanencia...

—Y yo le contesto a usted que le tengo horror a lo permanente —ladró Kangaroo—. El Fénix renace de sus cenizas.

—¡Me alegro! ¡Pero, como "She", de Ridder Haggard, prefiero yo no intentar la cosa por segunda vez —dijo Somers, como buena serpiente venenosa que era.

—¡Hombres generosos, generosos! —dijo Kangaroo entre dientes para sí—. Por lo menos, se puede sacar de ellos una llamarada. No pasa como con los fósforos europeos de ustedes, tan mojados que no se volverá a sacar nunca más una chispa de ellos... usted mismo lo ha declarado.

—Pero una llamarada ¿para qué? ¿Para qué servirá su llamarada?

—No me importa —aulló Kangaroo poniéndose en pie de un salto, y plantándose frente a Somers, y asiéndole de los hombros, y zarandeándolo sin dejar de gritar—. No me importa. Le digo a usted que no me importa. Donde hay fuego, hay mutación. Y donde el fuego

es amor, hay creación. Simientes de fuego. ¡Con eso me basta! Fuego y simientes de fuego y amor. Eso es todo lo que me importa. No venga usted a difamarme, le digo. No venga usted a difamarme con su viejo y húmedo espíritu europeo. Si usted no puede encenderse, nosotros sí podemos. Y nada más. Hombres generosos y apasionados... y se atreve usted a difamarlos... usted.

Las réplicas de Kangaroo podrían muy bien ser nuestras. Y la voz de Somers, en la que truena la reprobación del viejo continente, la voz de cualquiera de nuestros amigos de Europa.

Las descripciones de paisajes, de ambientes, son uno de los rasgos notables de ese libro. Lawrence nos habla de lo que llama *la invisible belleza* de Australia de modo maravilloso. También al respecto hállanse impresiones que son medida exacta de las que puede dar nuestro país. Invisible belleza de nuestra pampa, de nuestro Río de la Plata: "You feel you can't see... As if yous eyes hadn't the vision in them to correspond with the outside landscape. For the landscape is se unimpressive, like a face with little or no features, a dark face. It is so aboriginal, out of our ken, and it hangs back so aloof" *. Y, no obstante, ese europeo reconoce también que cuando se ha vencido, por decirlo así, el sentimiento de monotonía característico de esos paisajes, se descubre en ellos una informe y sutil belleza lejana, más misteriosa que todas las demás.

"¡La maravillosa Australia de ustedes! —dice Harriet a Jack—. No puedo expresarle cuánto me conmueve. Y además tengo la impresión de que nadie la ha amado todavía. Inglaterra, Italia, Egipto. la India... todas esas tierras han sido amadas apasionadamente. Pero Australia... siento que ningún hombre ha estado nunca enamorado de ella, que no ha hecho nunca de ella su novia." Harriet, se advierte bien, imagina con razón que sucede a los países lo que a las mujeres: cuando un gran amor las rodea, su belleza parece salir de la sombra, y su esplendor no corresponde ya a perfecciones físicas. Bienaventurados los países que tuvieron, en un momento de su historia, rostro de mujer amada. Leyendo *Kangaroo* me lo he repetido a menudo y he pensado en todas estas tierras nuevas que están bajo el mismo signo: la Cruz del Sur... Cruz, en efecto, como exclama Lawrence. En esa invisible belleza de nuestros paisajes, tan innegable y tan punzante que aquellos que la han saboreado de verdad no pueden deshacerse de su imagen. En nuestros defectos y en nuestras cualida-

* Se siente que no se puede ver... Como si los ojos no tuvieran la capacidad de visión correspondiente al paisaje exterior. Este paisaje es tan borroso, semejante a un rostro sin rasgos salientes, ¡un rostro negro! Es en tal grado aborigen, está tan fuera de nuestro alcance y cuelga a tanta distancia.

des. En nuestra dificultad para articular, para expresar. En nuestras incertidumbre. En esa elasticidad, en esa diversidad que nos es propia y que nos hace comprender y hallarnos con igual fuerza en personajes que se oponen: un Somers, un Kangaroo, una Harriet, un Jack Calcott. Porque esa violenta nostalgia que Somers siente por el viejo mundo, ese escozor de pena por su belleza, esa sublevación ante la fealdad irremisible de las ciudades nuevas cuando éstas se obstinan en una parodia de las viejas, los conocemos tanto como los sentimientos de Kangaroo y los gestos de Calcott.

Recuerdo una frase de Marivaux: "Nous qui sommes bornés en tout, comment le sommes nous si peu lorsqu'il s'agit de souffrir". Nosotros que somos tan limitados en la expresión y tan limitados en el conocimiento de nosotros mismos ¿por qué lo somos tan poco cuando se trata de padecer del mal de Somers, del de Kangaroo y del de Calcott todos a un tiempo? Esperemos por lo menos que de ello resulte algo un día.

Cuando Harriet se extraña de que su marido pueda interesarse por los movimientos políticos de Australia, por la fe de un Calcott en Kangaroo, cuando le pregunta qué puede ello importarle, Somers contesta: "It does matter if you can start a new life-form". Harriet replica: "You know quite well life doesn't start with a form. It starts with a new feeling, and ends with a form" *. En efecto, las grandes conmociones que la humanidad ha experimentado siguieron siempre ese proceso. Un nuevo sentimiento, nacido en un pequeño grupo, puede alterar la faz del mundo.

¿Tenemos nosotros un nuevo sentimiento? Quizá... Apenas todavía. Pero creo que no es privativo de ningún país, de ningún continente, y que el pequeño grupo está diseminado, esta vez, por toda la tierra.

Pese a su caos interior, *Kangaroo* es una de las novelas más sugestivas de Lawrence. Nos conmueve, a no dudarlo, más que las otras, porque en ella vibra más que en las otras ese grito de angustia lanzado por su autor: "The world is waiting for a new great movement of generosity or for a great wave of death". ¿Y por qué no ambos? ¿Es posible llamar "muerte" al invierno? ¡Única estación que está adosada al nacimiento de la primavera!

En un artículo recientemente publicado acerca del catastrofismo contemporáneo he hallado una frase de Saint Just llena de actualidad: "Les circonstances ne sont difficiles que pour ceux qui reculent devant

* — Importa si se puede dar arranque a una nueva forma de vida. — Bien sabes que la vida no arranca de una forma. Arranca de un sentimiento nuevo y acaba en una forma.

le tombeau". Quisiera yo, no obstante, modificarla. Sería más exacto decir que las circunstancias, hoy, son difíciles hasta para aquellos que no retroceden ante la tumba. Tal fue el caso de Lawrence. Su vida fue una agonía de transición.

Porque Lawrence fue "The man who died" (como él mismo tituló un extraordinario relato suyo). Fue "the man who died" en el sentido de que murió no sencillamente de algo, sino *por* y *para* algo. *Por* un sufrimiento, *por* una desesperación irascible que lo habían llevado a las fronteras de sí mismo, y *para* lo que entreveía obscuramente, contradictoriamente, más allá.

El único acontecimiento de su vida que pudo él aceptar con plenitud fue su muerte. La deseó simbólicamente, así como la de toda una generación por la que no podía hacer nada, de igual modo que no podía hacer nada por él mismo. No llegó más que a comprender, a saber en una agonía de impotencia que las condiciones que tienden a producir seres moralmente, físicamente, mutilados como él, son malas y malsanas hasta las raíces y que era preciso a toda costa modificarlas para salvar a las generaciones futuras.

Como el Fénix, que fue su emblema, pereció en una hoguera, convencido, pese a los mil forcejeos de sus contradicciones, de que no es posible conservar la vida más que dándola.

Aconsejó en uno de sus libros: "Sed como Miguel Ángel o Rodin; ¡dejad un pedazo de roca bruta en la estatua!" Y predicó con el ejemplo.

La obra de Lawrence emerge de un pedazo de roca bruta, del pedazo de roca bruta que nos es común a todos y en el que unos pocos, por excepción, se ven forzados a tallar imágenes que les roban a veces la vida. No quiso renegar del bloque informe en el que su estatua había tomado cuerpo y cifró su orgullo en no romper los nexos a fin de que ellos nos diesen testimonio de su origen. Comprendió que el lugar por el que su estatua quedaba sin terminar contenía también una magia esencial. Por ese punto, en efecto, estamos cerca de él, mezclados a él, y nos comunicamos con lo que en él nos sobrepasa. Por ese punto tocamos su estatua, para la que no quiso pedestal ni zócalo. Por ese punto somos su base.

Mayo de 1932.

VICTORIA OCAMPO

SUR, Nº 14, noviembre de 1935

TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LOPE DE VEGA

Toda España está en Lope; toda la España de la plenitud, toda la España de los siglos de germinación y de lucha, la España épica y la España novelesca. Caben la tierra y el pueblo en la obra vasta, mundo de luz sin contrastes de sombra. España vive allí en pura inocencia, lejos toda sospecha de caída, toda vacilación sobre su grandeza y su triunfo eterno. El mundo todo vive la perfección: si el hombre individual peca, si la sociedad comete errores, la divinidad todo lo repara y endereza. No hay interrogaciones, no hay dudas. Ni Job ni Prometeo hallan lugar en el mundo de Lope. Aun en la Tierra, pueden corregir el mal la piedad de los santos y la justicia de los reyes.

Lope vive la eternidad: eléata espontáneo, es insensible al cambio de los tiempos. Al contrario de Cervantes, con quien vivimos en la crisis de la transformación moral del mundo: su gran epopeya cómica, como puerta de trágica ironía, se cierra sobre las irreales andanzas de la edad caballeresca y las nunca satisfechas ambiciones de la era humanística, dejándonos confinados entre las prosaicas perspectivas de la Edad Moderna. El *Quijote* anuncia que ha terminado la época en que el ideal tenía derecho a afirmarse, para vencer o sufrir, en pública lucha contra los desórdenes del instinto; ha comenzado la era en que dominará el criterio práctico y mundano, sacrificando la justicia al orden y la virtud al éxito. La fe, impulso motor de la Edad Media, se relega al fondo del paisaje; el entusiasmo de la vida humana, impulso motor del Renacimiento, se rebaja al empeño de organizar y afianzar la posesión de bienes y poder, la satisfacción de goces vulgares. La Edad Media ha muerto; el Renacimiento ha fracasado. Hay que despedirse de toda ilusión de que el esfuerzo heroico y la inteligencia generosa puedan implantar el reino del bien sobre la Tierra, imponer la utopía, una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo.

A la transformación espiritual de Europa se suma la crisis de España. El pueblo que bajo la creadora mano de Isabel la Católica alcan-

zó en breves años su unidad política, descubrió el nuevo mundo y se presentó ante Europa como poder decisivo, quedó abrumado de problemas imprevisibles cuando su imperio se multiplicó en magnitudes territoriales que nunca soñó Persia, ni Macedonia, ni Roma. Apogeo deslumbrante, pero que lleva en germen la crisis desde el siglo XVI. En el XVII, la crisis se ha declarado. Lope, cuya vida comienza durante el esplendor y declina durante la decadencia, no adivina la crisis. ¿Lo ofuscaban, tal vez, el brillo de la corte, la agitación de las ciudades? No acude siquiera al lugar común de que tiempos pasados hayan sido mejores, al menos en virtud y valor, como murmura Góngora; no anuncia la amarga queja ni la censura franca de Quevedo, de Gracián, de Saavedra Fajardo.

En Cervantes sentimos el tiempo, dice Azorín; en Lope el espacio, el amplio espacio de la tierra española, con toda su variedad de paisajes y de vidas. El pasado de España está en Lope, sin diferencia sustancial con el presente: está sentido como presente, hasta cuando —cediendo a modas de ajena invención— lo hace hablar en arcaico, en la falsa lengua arcaica de *Las famosas asturianas* y *Los jueces de Castilla*. No hay Edad Media en Lope: cuanto en él es medieval, lo es porque dura como cosa viva en la España de su tiempo. Tradición, en él, es tradición viva; nunca tradición apoyada en esfuerzo arqueológico.

Y es que en España no hay, de la Edad Media al Renacimiento, ruptura de tradiciones. Se ha discutido si en España hubo Renacimiento; no menos podría discutirse si hubo Edad Media. Ambos procesos históricos parecerán ausentes de la vida española si se escogen como arquetipos inmutables, para el Renacimiento, Italia, para la Edad Media, Francia. Pero en ningún pueblo de Europa se dan estos procesos en paralelas rigurosas con los de pueblos vecinos: cada cual les impone su tono y su ritmo. Hasta en obras individuales hay ejemplos de disparidad: en Dante la concepción del mundo es medieval, pero en su uso del lenguaje hay toda la conciencia del sentido y toda la pulimentada lucidez de la edad moderna.

España vive a su manera sus procesos históricos: de su siembra medieval recoge frutos todavía en tiempos muy posteriores: si no aprovecha todas las corrientes del Renacimiento, conserva vitalidad, frescura, sentido de la tierra, en su vida espiritual. Si la historia de la cultura no estuviera contagiada de los males crónicos de la política y de los males epidémicos de la moda, conocimiento general sería, derramado de los talleres de especialistas donde ahora se congela, la función de España, a la par de las mejores, en el esfuerzo constructor de la civilización moderna: su función creadora y renovadora en la

filosofía del siglo XVI, en la orientación humanitaria del derecho público, en su múltiple arquitectura, en el amplio desarrollo de la pintura que desemboca en el Greco y Velázquez, en su escultura de piedra y de madera pintada, en la música polifónica, en la danza.

En la literatura española hay formas medievales que sobreviven, como el cantar de gesta, que se reconstruye y multiplica en el romance, la frondosa canción popular, el drama religioso, que crece lentamente hasta convertirse en el complejo tejido filosófico del auto sacramental; hay formas del Renacimiento, como la novela pastoril, como la epopeya artificial y la poesía lírica de tipo italiano, con su instrumento rítmico, el verso endecasílabo; hay formas nuevas, como la novela picaresca. En el teatro, como síntesis de multitud de elementos, surge la comedia.

Lope, principal animador y organizador de la comedia, nace en el momento en que España se siente dueña de sí, dueña de todas sus invenciones y de todas sus adquisiciones, e irradia hacia afuera. En su obra se unirán tradición e innovación.

Su religión, desde luego, es tradicional. Es todavía el jubiloso catolicismo popular de la Edad Media: las gentes vivían la amplia confianza en Dios; no temían gravemente a la muerte, porque eran humildes, alegres, fraternales con el prójimo; sus pecados eran caídas materiales, caídas del hombre corporal, no pecados del espíritu, que hacen despeñarse a los ángeles. Al catolicismo de Lope no lo ha tocado la marea inquietadora de Erasmo; nada queda en él de aquella rumorosa pleamar en que se levanta la conciencia religiosa de España bajo Carlos V, en unidad de ritmo con todo el Occidente. Pero a ratos se contagia, perdiendo altura y limpieza, de la vulgaridad de la devoción frailuna, que tanto combatió a Erasmo; a ratos, el Concilio de Trento echa sobre él ligera sombra de severidad.

Cristiano ingenuo, devoto fiel, sacerdote durante sus veinte últimos años, Lope no es teólogo: de cultura teológica hubo de adquirir la estrechamente necesaria para recibir las órdenes sacerdotales; a ella se sumaban nociones dispersas en cien libros leídos al azar. Sus autos sacramentales están a la mitad del camino que va de los antiguos misterios bíblicos y representaciones morales a las complejas fábricas teológicas de Calderón. Escribió, de joven, representaciones morales; escribió coloquios sobre la concepción de la Virgen y el bautismo de Cristo; escribió Autos del Nacimiento. Es él quien da al auto forma plena, de tres dimensiones, con movimientos y entrelazamientos de personajes y sucesos como en la comedia, dejando atrás los esquemas

lineales que dominaron el siglo XVI; pero su doctrina es sencilla, claras sus alegorías, humanas sus emociones. Excepcional entre los suyos, el auto de *Las aventuras del hombre* debió de escribirlo en la vejez y para competir con Calderón en complicación de símbolos y en grandilocuencia.

En sus comedias bíblicas, aunque acude a la Escritura desde *La creación del mundo* hasta *El nacimiento de Cristo,* y en sus comedias de santos, huye de problemas temerosos como los de Tirso, Mira de Amescua, Calderón. Meramente los apunta en *Barlaam y Josafat,* en *El divino africano.* No sin motivo: su inexperiencia en el manejo de cuestiones teológicas es quizás lo que dio pretexto a la Inquisición para reprenderlo. La devoción vulgar lo arrastra a interpretaciones groseras de la doctrina de la gracia, como en *El rústico del cielo,* donde actos de imbecilidad pura se ofrecen como muestras de santidad, o en *La fianza satisfecha* —si no suya, refundición de obra suya—, donde el pecador se da rienda suelta en el mal, confiando en arrepentirse a tiempo, como el financiero que se arriesga a juegos ilícitos, con la esperanza del golpe final que enderece sus fortunas y lo consagre honesto.

Cuando está limpio de toda mancha de cálculo, cuando fluye espontáneo y sincero, el arrepentimiento es uno de los grandes temas de Lope, tanto en su poesía personal como en sus invenciones dramáticas: así, en *La buena guarda,* su obra maestra en el drama religioso, versión de la popularísima leyenda medieval de la monja pecadora a quien la Virgen sustituye o hace sustituir en el convento. Aquí la pecadora se encomienda a la gracia divina, a través de la Virgen, pero la guía sólo su devoción, sin cuentas interesadas: cuando se arrepiente, ignora que sus preces fueron oídas.

La poesía religiosa en España había dado sus flores de devoción ingenua, desde Berceo hasta Gil Vicente, cuyo elogio de la Virgen es maravilla ("Muy graciosa es la doncella..."). En el siglo asciende al éxtasis de amor en San Juan de la Cruz, sube la escala intelectual con Fray Luis de León "hasta llegar a la más alta esfera". Lope se queda en la tierra, con emociones humanas de singular ternura. Es ésta su nota personal en la poesía religiosa: la comparte, con mayor ingenuidad, Fray José de Valdivieso. Suya es, renovada siempre, pero siempre con variaciones, la delicadeza de los arrullos de la Virgen al Niño; suyas la quejumbrosa soledad del pastor que busca su oveja perdida, del salvador que busca el alma extraviada, y la extraña impresión, indefinida, penetrante, la vaga angustia, que siente el corazón infiel y olvidadizo, como en el incomparable soneto "¿Qué

tengo yo que mi amistad procuras?", cuyo paralelo se encuentra en *El serafín humano,* el drama hagiográfico sobre Francisco de Asís:

> *Yo estaba ciego, vida de mi vida,*
> *pues no te abrí cuando llamaste luego...*
> *¿Es posible, mi Dios, que no te oyese*
> *Francisco, cuando tú dabas suspiros*
> *porque la puerta a tu hermosura abriese?...*
> *Tú, los inviernos en mi calle helando*
> *tu regalado cuerpo, y yo durmiendo...*

Su religión tradicional le bastaba a Lope como filosofía, como explicación del mundo. Toda su ética está en su religión y en los ejemplos virtuosos de la historia clásica: toda su ética superior, porque su moral de todos los días la recibe, sin asomo de crítica, del ambiente; en contraste, Ruiz de Alarcón, el criollo, el jorobado, el desdeñado, hará severa disección de aquella moral cotidiana. Para la concepción de la belleza, ya que el catolicismo no le daba doctrina oficial, acude a los dos maestros de la antigüedad clásica que la Iglesia veía como aliados suyos, como que de ellos procede, directa o mediatamente, toda la metafísica cristiana. Lope leía a Platón y Aristóteles, si no en los originales griegos, en versiones latinas; pero las doctrinas platónicas y aristotélicas que se incorporó e hizo suyas son las que circulaban en interpretaciones del Renacimiento. La teoría de las Ideas, ejemplificada en la Belleza, y la doctrina platónica del amor, constituían el fundamento de la filosofía de los poetas en Italia y en España; el camino principal para su difusión había sido la *Filografía* de León Hebreo: los diálogos del gran judío español, en español escritos quizás, habían refluido sobre su patria, ya en el texto italiano, ya a través de versiones como la acrisolada de nuestro Inca Garcilaso; otro camino, *El cortesano* de Castiglione, manual de la cultura espiritual y social durante cien años.

Entre la concepción de la creación artística que pone todo el énfasis en la inspiración, con escaso interés en los métodos, como sucede en el *Ion* platónico, y la que pone el énfasis en la disciplina que dirige y encauza la inspiración, según se implica en los tratados aristotélicos, Lope, como toda su época, se inclina hacia Aristóteles. Piensa que la poesía perfecta pide toque y retoque; que el poeta debe dejar "oscuro el borrador y el verso claro". Sus grandes poemas, sus sonetos y canciones, fueron cuidadosamente trabajados: hay soneto manuscrito en que, para llegar a los catorce versos definitivos, ensayó setenta. A las comedias no les dedica tanto esfuerzo: las

destina al éxito, no a la inmortalidad. El manuscrito de *Barlaam y Josafat* revela que escribió la obra de corrido, sin más retoques que los que inmediatamente se le ocurrían: no hay señal de que releyera su texto. En su autocrítica, escoge siempre como mejores las comedias que más trabajó. Pero Ion se venga: ni los contemporáneos, que sepamos, ni la posteridad, según sabemos, aceptan el voto de Lope; él era cosa ligera, alada y sagrada: no conoce sus mejores momentos.

Aristotélica es, además, la doctrina oficial sobre la tragedia y la comedia que Lope leyó en libros; aristotélica, pero no legítima sino deformada por los comentadores italianos: de ellos viene (Castelvetro) la absurda teoría de las tres unidades. Larga es ya la discusión sobre la actitud de Lope frente a las teorías de los preceptistas de Italia; sobre el significado de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Creo que la discusión se ha alargado –innecesariamente– porque se estudian sólo las palabras del *Arte nuevo*, pero no las circunstancias en que se produce. Lope declara que conoce el sistema clásico de la tragedia y la comedia; que lo cree digno de todo respeto; pero que en España se ha inventado otro sistema, y es el que él adopta, y el que explica. No cree despreciable el sistema español, pero lo trata como inferior porque se dirige a una academia de "ingenios nobles", atentos a la moda de Italia, pero deseosos de conocer los principios de aquellas comedias que ellos, como toda España, veían y aplaudían. Todo está dicho con sonrisa y guiño de ojo. ¿No comienza diciéndoles a sus colegas académicos que ellos, aunque hayan escrito menos comedias que él, saben más que él "del arte de escribirlas y de todo"? Excesivos parecerán los términos de *bárbaro* y *necio* aplicados a las comedias y al vulgo que las pide; pero atrapemos el guiño: Lope termina el *Arte nuevo* condenándose como el más bárbaro de los poetas, porque es quien más comedias ha escrito. En el siglo XVII no existía nuestro concepto romántico del yo del poeta como sagrado e intangible; epítetos como *bárbaro* y *necio* son simples hipérboles para designar cosas que no se ajustan a las doctrinas oficiales. En nuestros días ¿no hay periodistas que descuidan como cosa efímera sus eficaces artículos editoriales, mientras aspiran a la dudosa inmortalidad con novelas y dramas? No es que ignoren la calidad de sus artículos; pero la novela y el drama constituyen literatura que da categoría. Y la supuesta contradicción en Lope no es distinta: no desdeñaba sus comedias, pero escribía epopeyas de gabinete, sonetos y canciones en liras.

Al avanzar el tiempo, se convenció de que su sistema dramático

tenía iguales derechos que el de los tratados de poética; descubrió su justificación histórica, como la descubrían tantos compatriotas suyos, venciendo la pobreza de criterio de los preceptistas italianos: así Ricardo del Turia y Tirso de Molina, que compara la mutación de las formas artísticas con la transformación de las especies biológicas según "la diversidad del terruño y la diferente influencia del cielo y clima a que están sujetos". Lope, en el breve prólogo de *El castigo sin venganza,* manifiesta que "el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres". Y así justifica sus métodos en diversos prefacios, si bien quejándose, como ya se quejaba en el *Arte nuevo,* de las malas prácticas de los autores ignorantes e irreflexivos.

Pero ahí no se detuvo. Hay en su vida literaria estrategia y malicia. Quería estar bien con todos: a eso lo inclinaba su nativa benevolencia, ajena al rencor y a la envidia; la cordialidad le conquistaba simpatías; la habilidad afianzaba el éxito. "Todos dicen mal de él, y él bien de todos; no sé quién miente", son palabras que pone en boca del Teatro como personaje alegórico. Pero cuando cree que la injusticia se excede, se defiende y se hace defender. Sus amigos se exaltan en su honor: cuando hubo que impugnar los ataques del latinista Torres Rámila, cuya obra se hizo desaparecer enteramente, el más entusiasta de los defensores, el Maestro Alfonso Sánchez, catedrático en la Universidad de Alcalá, declara con deliciosa soberbia de futurista que Lope es creador de nuevo arte cuyos preceptos formula con tanta autoridad como Horacio y que sus comedias son mejores que las de Aristófanes y Menandro.

El teatro español tenía sus métodos, precisos y exactos, que Lope expuso con prosaica claridad en los versos blancos de su *Arte nuevo.* Después de largos tanteos, la forma de la comedia —tres jornadas en verso— se definió con extraordinaria rapidez, tanta, que no sabemos bien el cómo; apenas sabemos cuándo: entre 1580 y 1590. Nada permite atribuir a Lope, de modo exclusivo, la fijación del tipo; todo indica la colaboración de los poetas valencianos, con prioridad probable en muchos aspectos; pero sí podemos atribuir a Lope el triunfo, como podemos atribuirle a Garcilaso el triunfo de las innovaciones de Boscán.

La irrupción de Lope en el teatro abre una era nueva en la literatura española. Ante todo, impone definitivamente el teatro en verso, después de la larga vacilación entre el verso y la prosa, con ocasionales intentos de mezcla de verso y prosa, como en los autos

jesuíticos de la *Parabola coenae* y del *Examen sacrum*. La forma que al fin se impuso lleva gran variedad de metros y estrofas: redondillas, quintillas, décimas, romances, romancillos, tercetos, octavas reales, silvas, versos blancos, pareados, sonetos, cantares y danzas en versos regulares o en versos fluctuantes. La polimetría hace función igual que el verso y la prosa alternados en Shakespeare: a cada especie de estrofa corresponden especies de situación dramática; si bien estas normas, que Lope explicó en el *Arte nuevo*, no siempre se cumplen con rigor, y a veces los caprichos de la facilidad traen cambio inesperado en las formas métricas.

Al imponer Lope el verso, el teatro resultó, de pronto, profesión lucrativa para los poetas, que en España, en el siglo XVI, o eran nobles y sacerdotes que disponían de ocios, o vivían de la mendicidad áulica. Signo de los tiempos: entramos íntegramente en la edad moderna; el poeta se hace mercantil, pero se hace independiente. El poeta se libertará de los caprichos del poderoso ("Fabio, las esperanzas cortesanas prisiones son"): vivirá del aplauso del vulgo, comerciará con él, conocerá las dichosas responsabilidades y la peligrosa comodidad de la autarquía. En la vida de Lope se advierte el cambio: cuando joven, al servicio del Duque de Alba, es todavía cortesano comedido y sumiso; cuando hombre maduro, en sus relaciones con el Duque de Sessa no hay respeto sino amistad, camaradería, complicidad.

La invasión de los poetas independientes en el teatro modifica el carácter de la literatura española en el siglo XVII: reaparece el escritor que está en contacto directo y amplio con toda la nación, con todo el pueblo, desde el rey hasta el labrador, como en la Edad Media. Del siglo XII al XIV, del *Cantar de Mio Cid* al *Libro del buen amor*, la literatura española es nacional: el poema épico, el romance, las canciones, suben hasta los palacios o descienden hasta las plazas y los ejidos de las aldeas. Poco de real tuvo la división entre arte popular y arte culto, entre mester de juglaría y mester de clerecía: los poemas de los clérigos andaban en boca de los juglares. Las crónicas históricas, los cuentos, las disertaciones morales, corrían de mano en mano, y su contenido irradiaba desde las gentes que sabían leer hasta las masas pobres en letras pero fuertes en curiosidad. Las representaciones dramáticas eran instrumento popular de la Iglesia. Sólo la poesía trovadoresca tuvo carácter cortesano: en Castilla raras veces se escribió en la lengua local.

A fines del siglo XIV comienza la escisión. El arte trovadoresco domina en los palacios, se adueña del idioma castellano en las cortes. En el siglo XV la influencia italiana hace completa la ruptura. Una

es entonces la poesía escolástico-cortesana y otra la poesía popular. Nunca se recordarán demasiado las palabras con que el Marqués de Santillana expresa su desdén hacia los "ínfimos... que sin ningún orden, regla ni cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran". Nunca se recordarán demasiado, porque esas palabras deben servirnos de texto para lecciones de humildad: esos romances y cantares son ahora maravilla del mundo, mientras la obra de los poetas doctos sabe a polvo, y de ellos sólo viven en la común memoria de los hombres las serranillas en que el Marqués remedó la ingenuidad popular y la desolada desnudez de la elegía de Jorge Manrique. Recordemos que el caso se ha repetido modernamente en la Argentina, entre la poesía culta y la poesía gauchesca.

En el siglo XVI, la escisión se mantiene. Pero entonces sí hay grandes poetas entre los doctos: Garcilaso, Fray Luis de León, Fernando de Herrera, San Juan de la Cruz. En la literatura que va de los tiempos de los Reyes Católicos a los de Felipe II domina el tono humanístico, con Boscán, Garcilaso, los dos Valdés, Guevara, Hurtado de Mendoza, Jorge de Montemayor, Gil Polo, los dos Luises, San Juan de la Cruz, Herrera, los dos Leonardos de Argensola. Unas cuantas obras mantienen la línea de equilibrio en que se cautiva por igual la mirada de los doctos y el interés del vulgo: el *Amadís*, la *Celestina*, los cantares y el teatro de Juan del Encina y de Gil Vicente, los romances cultos, el *Lazarillo de Tormes*, los escritos de Santa Teresa.

Pero a fines del siglo la línea de equilibrio se hace frecuente. El teatro en formación, con los poetas sevillanos y valencianos, tendía a adoptarla: no eran ahora ingenios legos, como Lope de Rueda, quienes componían para la escena; eran hombres de letras, pero atentos al gusto de la multitud. España, dueña de sí, dueña de todos los primores de arte aprendidos en Italia, vuelve la vista a sus tesoros nativos y combina tradición y novedad. Con la rotundez melódica y los acordes perfectos de los endecasílabos alternan ahora la síncopa y las disonancias de los cantos y danzas del pueblo, cuyos ecos no se oían en Garcilaso, ni en Herrera, ni siquiera en Fray Luis, el amigo del gran Salinas, sabio patriarca de los estudios sobre música popular. La combinación que ensayan sevillanos y valencianos, la hace normal y general Lope de Vega, el madrileño, el ingenio de la corte.

Como en el teatro, este propósito se cumple en la poesía lírica. Lope cuenta con el más sorprendente de los aliados, Góngora, cuyos

mejores romances y letrillas pertenecen al final del siglo XVI —Hermana Marica..., Ándeme yo caliente..., Dejadme llorar... Llorad, corazón... La novedad es ya común cuando en 1600 se publica el *Romancero general.*

Cervantes, en su juventud, se dedicó al drama y a la novela según las normas de Italia; en su madurez se deja ganar para el nuevo equilibrio español y lo lleva a su perfección luminosa en el *Quijote.* Esta línea de equilibrio será la norma de la corriente central de la literatura en el siglo XVII: a ella se atendrá el teatro; a ella la novela, después de Cervantes, con vastísima difusión. Y hasta en los escritores hipercultos, los amadores del arte difícil, como Góngora y Quevedo, persistirá al menos el contacto con el arte popular; uno de estos hipercultos, Calderón, llevará al teatro, con éxito de público que ha de durar siglos, la más insólita mezcla de temas y aires del pueblo con la metafísica de las universidades y el estilo culterano que se aplaudía en las academias. ¡Extraordinaria afinación la del público a quien se destinaban tantos sutiles halagos de la imaginación y del oído!

De halagos está hecho el arte teatral de Lope. El teatro como diversión, ya sin funciones rituales ni docentes —cosa nueva en Europa—, se afianza en las tres grandes capitales: Madrid, París, Londres. El público es numeroso y ávido. No es fácil, al principio, halagarle los ojos: los recursos escénicos son escasos. Lope se acostumbra a halagarle los oídos; cuando los escenarios mejoran, y se llenan de tramoyas, y los actores vuelan, y pululan coches y barcos, se disgusta y acusa a sus colegas de buscar el éxito a costa de los carpinteros. Prefiere crear la ilusión escénica con la vivacidad de sus descripciones, como Shaskespeare.

Pero la palabra no sólo le sirve para eso: le sirve, ante todo, para construir una arquitectura sonora. Para el público de los siglos XVI y XVII, debe haber en la palabra escuchada halagos de tipo musical. Bajo este influjo nace el drama moderno. La ópera, como sería de esperar, nace poco después. Lope alcanza a escribir en su vejez los versos de la primera ópera española, *La selva sin amor*; Calderón le sigue, años después, con *La púrpura de la rosa.* La comedia tenía, como había de tener la ópera, sus escenas de lucimiento sonoro. Normalmente esas escenas son monólogos o son parlamentos, como se dice todavía en la jerga de los escenarios; pero en Lope hay hasta dúos y tríos. Calderón, después, abusará de ellos. Abunda también la *stichomythia,* a la manera de la tragedia ateniense: el diálogo rápido en frases brevísimas.

La comedia novelesca de amor, en Lope, está concebida musicalmente. La estructura tiene regularidad de danza. Los episodios intercalados de baile y canto vienen a subrayar el carácter musical, como momentos en que la emoción pide la música pura: de esos momentos sólo conocemos la letra del cantar, a menos que hayamos investigado en busca de la música que tuvo; pero esta letra, que por lo común está en versos fluctuantes, recogidos de boca del pueblo o escritos por el poeta culto a manera de los populares, la oímos cantar sola, presentimos su melodía:

¡Cómo retumban los remos,
madre, en el agua,
con el fresco viento
de la mañana!...

Velador que el castillo velas,
vélale bien, y mira por ti,
que velando en él me perdí...

Blanca me era yo
cuando entré en la siega:
dióme el sol y ya soy morena...

Molinico que mueles amores,
pues que mis ojos agua te dan,
no coja desdenes quien siembra favores,
que dándome vida matarme podrán...

Lope es dueño de técnicas diversas: la de la comedia novelesca, con sus rasgos de ópera y ballet, es deudora de Italia, que con ejemplo y precepto enseñaba el ideal de la acción única con "exposición, nudo y desenlace"; de Italia, además, de sus novelas, recibe asuntos: a ellos ha de atribuirse, en parte, la curiosa deformación de la pintura de la vida española que da el teatro del siglo XVII, para imponer el ideal novelesco de la libre elección en amor. En opuesto polo con la comedia novelesca está la crónica dramática, donde da la unidad la vida de los personajes centrales: la epopeya y la historia se trasladan al teatro, se vuelcan en diálogos y relaciones, combinadas con acciones públicas —batallas, asambleas, desfiles—, como en las *histories* de Shakespeare y Marlowe. La fórmula procede, por espontáneo desarrollo, de la amplitud del teatro medieval; en España se había

definido ya en Juan de la Cueva. Pero de la crónica dramática, de héroes o de santos, a la comedia de amor e intriga, hay muchos grados, en que Lope mezcla los procedimientos.

Una de las actividades creadoras de Lope es la invención de estilo. Crea su propio tipo de estilo fácil, que da a su poesía y a su teatro ventajas y desventajas: las ventajas de la rapidez; las desventajas de la repetición (a pesar de que en Lope la repetición es siempre con variaciones, hay monotonía en temas, procedimientos, imágenes y vocabulario). No es sencillo, como supo serlo Manrique dentro de la antigua manera castellana, como supo serlo Garcilaso dentro de las formas italianizantes: dando vibración luminosa a palabras claras, límpidas, esenciales. Sólo en ocasiones alcanza Lope la sencillez purificada, como en dos o tres sonetos famosos, como en el romance de Casilda, la mujer de Peribáñez:

Labrador de lejas tierras
que has venido a nuesa villa,
convidado del agosto,
¿quién te dio tanta malicia?

Ponte tu tosca antiparra,
del hombro el gabán derriba,
la hoz menuda en el cuello,
los dediles en la cinta.

Madruga al salir del alba,
mira que te llama el día;
ata las manadas secas
sin maltratar las espigas.

Cuando salgan las estrellas
a tu descanso camina
y no te metas en cosas
de que algún mal se te siga...

Pero si no es maestro de la sencillez es maestro de la facilidad. Hay variedad de elementos en el estilo fácil que él inventa: abundancia descriptiva y narrativa, mención directa de cosas y hechos, que proviene de los romances; discreteo escolástico, conceptismo elemental, que nace en los poetas cortesanos del siglo XV y atraviesa

todo el XVI; ornamentación de tipo Renacimiento, que proviene de la literatura de escuela italiana: a veces adopta rasgos que le agradan en poetas culteranos, sin que ello implique hacer él de culterano *. Este estilo fácil es, en suma, barroco. De todo, Lope ha escogido cuanto se presta al manejo rápido: los paralelismos, ya de semejanza, ya de antítesis; los razonamientos silogísticos; las objeciones en distingo; el jugar del vocablo; los epítetos y metáforas que, de repetidos, están a punto de gramaticalizarse: la mujer es ángel, serafín; si llega, es sol que sale, es alba; para pintarla, se usan soles, estrellas, coral, clavel, rosa, jazmín, azucena, lirio, perla, nieve, oro (el estilo italianizante no admitía cabellos de ébano o de azabache); el arroyo es plata o cristal; la hierba, esmeralda; el viento, vago; la aurora, blanca; las fuentes, frías. Todos estos recursos de discreteo y de ornamentación que ahora sentimos gastados, encantaban como juguetes nuevos; además, como observa Amado Alonso, revelaban "el contento de sentirse el poeta inscrito en la gloriosa tradición poética greco-romana". Pero "entre esas pintadas flores de papel" surgían las auténticas flores de naturaleza cuando Lope se apoyaba en la tradición española del romance y el cantar, al describir los paisajes y la vida del campo, con las plantas familiares, que él conocía en toda su variedad y disfrutaba en sincera delicia, con las actividades rústicas, que le inspiraban sentimiento nostálgico.

La ciudad, con la nobleza de su arquitectura, con el brillo y el ruido de su inquietud moderna, lo deslumbraba. Es novedad en su obra pintar el carácter de las ciudades ilustres de España: Sevilla, Valencia, Toledo, Madrid. Pero al fin se fatigaba de la agitación y de los engaños que toda ciudad engendra, y el campo se le convertía en ideal, exaltado mil veces, ya a la manera clásica, como en sus persistentes variaciones sobre el tema del "Beatus ille" ("Cuán bienaventurado..."), ya a la manera española, como en las pintorescas brusquedades de *El villano en su rincón* y de *Los Tellos de Meneses* o en la idílica ingenuidad de *San Isidro labrador de Madrid* y *Los Prados de León.*

Y así, aquel creador de la comedia novelesca, con su don ilimitado de inventar intrigas de amor e interés, cuando se aparta de la ciudad moderna es cuando descubre lo mejor de sí. Siente, como Cervantes, el prosaico vacío de la existencia entendida a la manera de la edad

* "En el Lope más popular y tradicional —dice Montesinos, extraordinario conocedor de su obra—, no falta nunca un rasgo, un matiz culto, clásico, renacentista."

moderna; pero no lo sabe: cree que toda la culpa es de la ciudad, y resuelve sus censuras en el elogio de la soledad y en el tradicional menosprecio de corte y alabanza de aldea.

La ciudad moderna le inspira comedias ingeniosas. Pero sus grandes obras se las inspira o el pasado épico de España o la vida rústica. Hay más: este ingenio de la corte, este hijo de la ciudad, que dice proceder de solar ilustre, si empobrecido, y quiere ponerse diez y nueve torres en el escudo, pero que en realidad no pertenece a ninguna clase definida, ha heredado la medieval antipatía española contra la nobleza y la esencial simpatía hacia el estado llano. En las luchas entre campesinos y nobles, el campesino es siempre el virtuoso, el que tiene razón y al final triunfa: los reyes lo apoyan contra el noble, caso cuyo antiguo significado político ya no sabe Lope. ¿Sabría —conscientemente— que en realidad le repugnaba la nobleza como institución, aunque admiraba la actitud vital que la palabra evoca? Comparte o al menos repite las supersticiones sobre sangre y raza; pero en ocasiones la censura contra hidalgos o nobles se hace pertinaz y enconada, como en el comienzo de *San Diego de Alcalá* o en *El villano en su rincón*. Ello es que, al cabo de tres siglos, el poeta de la España católica y monárquica ha resultado, con *Fuenteovejuna*, el más popular de los clásicos del Soviet en Rusia.

"En *Fuenteovejuna* —dice Menéndez Pelayo—, el alma popular, que hablaba por boca de Lope, se desató sin freno y sin peligro, gracias a la feliz inconsciencia política en que vivían el poeta y sus espectadores. Hoy, el estreno de un drama así promovería una cuestión de orden público, que acaso terminase a tiros en las calles." Lope, que no tiene otra religión sino la tradicional ni otra estética sino la del Renacimiento, y es innovador en la teoría del drama porque su propio éxito lo convence, en política no tiene doctrina: el mundo es como es, el rey es rey, y no se le ocurre pensar otra cosa ni leer a los pensadores. Lugares comunes, y breves, le bastan. Pero, si no tiene principios, tiene sentimientos, que lo llevan, fuera de la España de los Austrias, hacia su centro propio, la España de la tradición, la España épica, con su vida sencilla, con su bravo vigor de iniciativa, con sus reyes populares, apoyados en la voluntad de hombres libres, con sus patriarcas democráticos, con sus multitudes justicieras. La España novelesca de su tiempo lo deslumbra y divierte; la España épica del pasado lo ennoblece y exalta. A veces, sin pensarlo, se va más lejos, traspone las fronteras de su España, hasta traspone las fronteras del cristianismo, rumbo a la edad de oro, rumbo

al sueño de la vida perfecta, inocente, libre, segura: uno de los ideales del Renacimiento. Este ideal se expresa siempre de paso, en cuadros de vida rústica o de existencia primitiva: los salvajes de Lope, en América, como en las Canarias, como en las Batuecas, paganas, olvidadas dentro del territorio español, son los salvajes pacíficos y virtuosos cuya imagen difundieron en Europa, con el descubrimiento del Nuevo Mundo, las páginas de Colón, de Pedro Mártir, de Las Casas. La utopía está, furtiva, en Lope como en Cervantes.

Y por eso, porque ve poéticamente a toda España, desde las minucias de su vida diaria hasta sus sueños recónditos, porque ama toda su tierra, desde la jara de sus caminos hasta la veleta de sus torres, y siente con todo su pueblo, compartiendo desde su irreflexiva violencia en amores y ambiciones, cuchilladas y duelos hasta su limpio espíritu de fraternidad humana, Lope es poeta a quien habrán de acudir siempre cuantos quieran sentir viva y cordial la ingenua llama en que arde el espíritu de los pueblos hispánicos.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

SUR, Nº 17, febrero de 1936

BACH Y LA MÚSICA DE HOY

Es para creer que jamás aniversario alguno haya aparecido más oportunamente que el de Juan Sebastián Bach, aniversario que transcurre en plena resurrección y florecimiento de sus enseñanzas, a dos siglos y medio de producidas. Llega justamente el acontecimiento que celebra el mundo musical, en momentos en que la música contemporánea toma el "retour a Bach" como recurso supremo de concreción, orden y mesura, y, más que todo ello, de abstracción, luego de haber rebalsado el nivel de las posibilidades actuales en cuanto a sugestión extramusical, sensualismo hiperestesiado, megalomaníaca presunción y exceso de literatura.

Sin embargo, y a pesar de la coincidencia y de la oportunidad, el aniversario de Bach no ha tenido la resonancia inmensa del centenario de Beethoven, por ejemplo. No ha tentado a los glosadores que buscan en la obra de este último una intención dramática, religiosa, filosófica y hasta social en cada acorde de los escritos por el máximo sinfonista. Pero es una cuestión de táctica. ¿Qué decir de Bach, cuya música carece de asideros sentimentales, así como su vida misma, tan pobre en actitudes y en acontecimientos exteriores, y sólo consagrada al trabajo silencioso y muchas veces ignorado?

Carece Bach, en su vida y en su obra, del aspecto anedóctico, literario, pintoresco, que ha hecho más populares que a él a otros grandes músicos, más apreciados en rigor por la aureola de gloria o de dolor que haya ungido sus vidas que por su propia obra, entrevista, las más de las veces, a través de ese miraje y acomodadas a la sensibilidad del oyente luego de ese "a priori" extramusical.

Afortunadamente, como observa con mucho juicio Malipiero, las alternativas íntimas de la vida de Bach son poco conocidas, y de ese modo estorban poco a la comprensión de su música; de manera que ha sido imposible aplicarle a cada una de sus obras la etiqueta sentimental correspondiente, con fechas, circunstancias especiales y modo de producción, a modo de cédula de identidad bajo cuya garantía se obtuviera el derecho de comprender y de emocionarse; como en el

caso de las obras de Beethoven, ponemos por caso, casi siempre oídas y apreciadas a través de las piadosas exégesis de los comentaristas.

Prescindiendo de la sistematización a base de datos históricos de estos últimos, y del tecnicismo en frío de los músicos profesionales, que casi nunca pasan del análisis puramente escolástico de las obras, nos referiremos a algunas consideraciones de orden general que nos interesan particularmente, y que justifican el título que antepusiéramos a estas líneas: Bach y la música de hoy.

En el momento actual del arte, en que la pintura desecha el sujeto, la poesía destierra los discursos, la música elimina la expresión y se transforma (se retransforma) en "arte objetivo", y en que cada artista pretende la conquista de lo absoluto dentro de los límites de su arte y hace que su obra lleve, en lo posible, su propia finalidad (pintura pura, música pura, poesía pura), Bach, que lleva en sí una necesidad de abstracción unida a la lógica más rigurosa, aparece como el máximo inspirador de las teorías y prácticas de la música de hoy; por lo menos, de la música-cumbre de hoy: Schönberg y su escuela, el Strawinsky de post-guerra, Hindemith, Casella y el Falla actual.

El primero y más importante acuerdo entre Bach y la música de ahora es su concepción pura del arte; el segundo es que, de acuerdo a ello, uno y otra consideran el "motivo" en sí como un medio y no como una finalidad de expresión, en el sentido que el Romanticismo confería al vocablo. Basta leer o escuchar "La Pasión según San Mateo", la "Hohe Messe" en si menor, las "Cantatas", el "Magnificat", para sentirnos a mil leguas de ese sentido expresivo, y, por supuesto, a mayor distancia aún del postulado wagneriano "la música sierva del drama". Nosotros, queramos o no, hemos heredado el concepto romántico del arte como escape pasional, que originó el caos en los estilos y en las características fundamentales de cada arte, haciendo que la música fuera pintura o filosofía, la poesía música y la pintura literatura. (Debussy, que muchas veces se cita como reacción contra el romanticismo, lo es sólo en su aspecto externo, pues en él languidecen más de una de las características de toda una época venida a menos.) Y pertrechados con ese bagaje sentimental, acusamos de "impersonal", "cerebral", a la música de hoy (Schönberg, Hindemith, Berg, Pisk), que sólo pretende ser música y que es infinitamente menos compleja que la del siglo IX, más límpida de intención y mucho más directa en sus resultados.

Volviendo a Bach e insistiendo en que sólo tomaba un motivo como simple pretexto para la creación musical, veamos, por ejemplo, "La Pasión según San Mateo". En los instantes más dramáticos del

texto, de los que Beethoven hubiera sacado gran partido para su ideal de expresión dramático-realista, Juan Sebastián se mantiene contemplativo, y sus cantinelas casi pastoriles, no alternan la serenidad de que está impregnada la obra, no ajena, las más de las veces, al sentimiento italiano de la época. Y en la "Hohe Messe" en si menor, que es de esencia dinámica y escritura en general contrapuntística, al revés de "La Pasión", que es de característica estática y de escritura harmónica, la música jamás pierde su estilo por más que el texto podría exigirle bastantes concesiones, ni emplea recursos que en ningún momento desdigan la finalidad abstracta del autor.

Otro aspecto que hermana a Bach con la música actual es la subordinación de los medios a la más estricta necesidad. El dominio de Bach sobre los elementos que emplea, infalible como el de Leonardo o de Goethe, está siempre supeditado a un mínimo de esfuerzo que es la esencia del arte clásico. ¿Por qué no citar, a este respecto, el "Pierrot lunaire", de Schönberg, o el "Oedipus Rex", de Strawinsky? Nos hallamos, con Bach y con la música más avanzada de hoy en los antípodas de la "anarquía de los átomos", característica creciente de la música del siglo pasado, de Beethoven a Strauss y a Debussy, y que Nietzsche, con su vista de águila descubrió tras la engañifa del gran estilo cultivado por los músicos de su tiempo.

Así, Bach, por el rigor clásico que determina la trayectoria de su obra, es un problema actual. (La vuelta de Strawinsky a Bach se asemeja al retorno a Ingres de Picasso: el abandono del volumen y el color —"Petroushka", el "Sacre"—, por la línea y el sonido —"Octeto", "Concerto" y "Capricho": "Sinfonía de los Salmos".) Y a través de sus "Cantatas", sus "Misas", sus "Pasiones", su "Arte de la fuga" y sus "fantasías" para órgano, aparece como el grande inspirador musical de nuestra época, de Strawinsky a Schönberg.

Le retour à Bach no es pues, una mera postura estética más o menos antojadiza, como todavía creen algunos espíritus pueriles y folklóricos: es, simplemente, una necesidad de época. Este fenómeno estético se ha venido preparando paulatinamente hasta imponerse en definitiva, y reconoce como pioneros del movimiento a Mendelssohn, a Schumann mismo. Luego, la desconcertante aparición de "Los Maestros Cantores de Nüremberg", la reacción brahmsiana, quizás de más valor (histórico y circunstancial que efectivo), el ingenuo "ritorniamo al'antico e será un progreso", de Verdi, y por último las grandes obras de Max Reger, ya completamente desprovistas de contenido ideológico, literario o sencillamente pintoresco, marcan las etapas sucesivas de *le retour à Bach*, y enuncian, cada vez con más apremio, el deseo de concreción, de limitación de los medios, de depura-

ción en las intenciones; de evitar la complejidad a base de elementos extramusicales de un arte que desde la revelación humanista de Beethoven (quizás la más tremenda revolución estética que conozcamos) tendía cada vez más a alejarse de lo general para entrar en lo particular, en la anécdota y la autobiografía, en el ampuloso individualismo romántico y a la postre en el narcisismo debussysta.

El anunciado retorno, que reaccionaba contra todos los excesos, y que fue detenido momentáneamente por el impresionismo sonoro y sus derivados, tuvo que aguardar aún treinta años para verse plasmado en un espíritu nuevo. Strawinsky pareció ser el predestinado a realizar el milagro, y en el "Octeto" (1923) la "Sonata" (1924) y el "Concerto" (1925) parece realizarlo plenamente.

El Romanticismo languidecía en las últimas obras sinfónicas de Strauss y de Schreker; el impresionismo sonoro había muerto con su creador; Strawinsky, que siempre había sido extraño a esas tendencias, y que a su vez se encontraba sin salida después del sacudón cósmico de "Le sacre", en su deliberado empeño de des-sensibilizar la música se vuelve de cara al "jazz", y partiendo de ese aspecto netamente antirromático salta por sobre el siglo XIX, a cuya sensibilidad es completamente ajeno, y se postra ante la obra inmutable y eterna de Juan Sebastián.

No podía ser de otro modo. Su nacionalismo, pintoresco en "L'oiseau de feu" y en "Petroushka", substancial en "Le sacre" y en "Noces" era tan característico en su manifestación que insistir en él hubiera sido doblemente redundante.

Y Bach, con su escritura lineal, que brota con la continuidad de un manantial, su sentido rigurosamente tonal, su rotunda oposición de claro-oscuro, su rítmica implacable como un cataclismo de la naturaleza, su rudeza de verbo y de instrumental, reunía en sí todas las cualidades positivas, que son la negación de todos los resortes y recursos del arte romántico e impresionista, para un resurgimiento lógico y necesario.

Dicho retorno no se limitó al caso Stravinsky, que de ese modo hubiera sido un fenómeno puramente particular y no una necesidad de época, como sostenemos. El hecho fue que los más avisados, comprendiendo la buena nueva, entendieron también que limitarse a añorar el pasado (como Debussy, como Ravel, como Poulenc a veces), no era vivificarlo con nuevos impulsos, y haciendo un llamado cada cual a lo suyo, y convenientemente pertrechados todos y va de vuelta del "colorismo" y otras cosas bonitas o triviales, emprendieron sus respectivas rutas bajo el signo del dios-Bach.

Es asunto sabido eso de que a los movimientos artísticos hay que

juzgarlos por lo que producen en obras más que en teorías; y a este respecto no podemos estar sino con el *retour a Bach*. A él debemos, aparte la última evolución de Strawinsky, y el reverdecimiento de un Falla, visiblemente marchito en sus *ballets* untados de rusismo y revestidos de ravelismo. Debemos también a Bach el avance definitivo de Hindemith y su escuela, con su feliz aplicación de la politonalidad, descubierta asimismo en Bach. Además, la revelación schönberiana, con su pantonalidad aplicada a las partes reales y a un sistema cíclico tan ceñido en su afán de unidad (en el "Quinteto" para instrumentos a viento o en las "Variaciones", para orquesta), que podría ser parangonado al empleado por Juan Sebastián en "El arte de la fuga", de donde procede. Y luego Casella, Paul Pisk, Halffter, y entre nosotros José María Castro, más alejados del movimiento "per se", pero respondiendo a él desde el punto de vista de la alusión, no desprovista de ironía, las más de las veces.

Ahora, si se nos emplazara a responder cuál de las corrientes dominantes de la música contemporáneas, tributarias de Bach –Strawinsky, Schönberg– llevara en sí más probabilidades de renovación, más posibilidades de ampliar el horizonte de la música, nuestra respuesta se definiría sin vacilar por Schönberg, por haberse colocado éste, con su *técnica de los doce tonos*, ante posibilidades desconocidas hasta hoy. De los dos *retornos*, éste es el más fecundo. El de Strawinsky, en cambio, con su deliberado propósito de rehacer la Historia de la Música, en una voluntaria trayectoria a través de distintas épocas y estilos, se asemeja a algo en vías de asentarse definitivamente en alguna solución que ni el mismo autor parecería entrever. Pero que a pesar de ello ha brindado uno de los espectáculos más curiosos e interesantes que la Historia del Arte pueda proporcionarnos.

Dejando para otra oportunidad ese aspecto de la cuestión y concretándonos al tema que nos habíamos propuesto, consideramos innegable que a dos siglos y medio de nosotros, Bach renueva la savia musical de nuestra época. Hace resurgir el diatonismo, enriquecido por la politonalidad, el culto de las formas estrictas, el concepto musical puro; hace tomar la revancha a la escritura horizontal sobre el verticalismo de los últimos tiempos, concediendo al contrapunto un lugar de privilegio, y haciendo que esta postura estética origine el resurgimiento de las formas fugadas, del canon, la invención, la polimelodía, la *tocatta*, la *passacaglia* y la *suite*.

JUAN CARLOS PAZ

SUR, Nº 18, marzo de 1936

BEETHOVEN

Mis conciertos en Bélgica, seguidos en marzo de varios conciertos en Barcelona y en Madrid, marcan, por así decir, el comienzo de mi actividad como ejecutante de mis propias obras. En efecto, durante ese año, recibí una serie de contratos de diferentes ciudades de Europa y Estados Unidos, no solamente para dirigir mis composiciones, sino también para ejecutar mi *Concerto* para piano y orquesta, que acababa de terminar.

A propósito de esto, debo decir que la idea de ejecutar yo mismo mi *Concerto* me fue sugerida por Koussevitzky, que se encontraba precisamente en Biarritz en el momento en que estaba en tren de terminar la composición. Primero vacilé, temiendo no tener bastante tiempo para perfeccionar mi técnica de pianista, entrenarme suficientemente y adquirir la resistencia necesaria para la ejecución de una obra que exigía un esfuerzo continuo. Pero como está un poco en mi naturaleza arriesgarme por todo esfuerzo mantenido y obstinarme en vencer las dificultades; y como, por otra parte, la perspectiva de poder crear yo mismo mi obra y fijar así mis tendencias en el espíritu de la ejecución me pareció muy atrayente, me decidí a emprender este trabajo a pesar de todo.

Me puse pues, ante todo, a desentumecer los dedos tocando una cantidad de ejercicios de Czerny, lo que no solamente me fue muy útil, sino que me procuró también un verdadero placer musical. Además del notable pedagogo yo siempre he apreciado en Czerny al músico "pur sang".

Al mismo tiempo que aprendía de memoria la parte de piano de mi *Concerto*, debía acostumbrarme también a tener siempre presentes en el espíritu (oído) las diversas partes de orquesta, a fin de que mi atención no fuese perturbada ni desviada en el momento de la ejecución. Para un novicio, como yo, fue este un trabajo arduo, al que tuve que consagrar bastantes horas todos los días.

Mi primera ejecución pública del *Concerto* tuvo lugar en la Opera de París, en los Conciertos Koussevitzky, el 22 de mayo, ocho días después de haberlo tocado en una reunión íntima en casa de la Princesa de Polignac, conjuntamente con Jean Wiener, que tuvo a su cargo en el piano la parte de acompañamiento de orquesta.

Naturalmente, en mis comienzos como solista de piano tuve el "trac", y durante mucho tiempo tuve que hacer enormes esfuerzos para vencerlo. Sólo merced al hábito y a un trabajo continuo, llegué con el tiempo a dominar mis nervios y a resistir esta sensación, una de las más angustiosas que conozco. Analizando las causas de este "trac", constato que provienen sobre todo del temor de una falla en la memoria o de una distracción, aunque sea mínima, pero cuyas consecuencias podrían ser irremediables. Pues la menor laguna, aun la simple vacilación, podrían provocar una discordancia fatal entre el piano y la masa orquestal, la cual, como se sabe, no puede en ningún momento suspender el movimiento de sus partes. Y con este motivo, me acuerdo de que en mi primer debut fui víctima de una falla de memoria que, felizmente, no tuvo mayores consecuencias. Después de haber terminado la primera parte de mi *Concerto,* y debiendo empezar el "Largo", que comienza con un solo de piano, me apercibí de pronto que había olvidado por completo el principio. Se lo dije en voz baja a Koussevitzky. Echó un vistazo a la partitura y me sopló las primeras notas: esto fue suficiente para reanimarme y hacerme atacar mi "Largo".

De paso, quiero anotar una escapada que hice a Copenhague, esta ciudad tan alegre en verano, a la que he vuelto después en varias oportunidades y siempre con el mismo placer. Ejecuté mi concierto en el "Tivoli" durante la estación estival de los conciertos sinfónicos.

Vuelto a Biarritz, tuve que ocuparme de mi traslado, habiendo decidido cambiar nuestra residencia a Niza a causa de los temporales del Océano, muy frecuentes en invierno y que, a la larga, me fatigaban los nervios.

Los últimos meses de mi estada en Biarritz los dediqué a la composición de mi *Sonate pour piano.*

Después del *Octuor* y del *Concerto,* la música puramente instrumental, libre de toda exigencia escénica, continuaba absorbiendo imperiosamente mi interés. Mi trabajo reciente de las partes de piano de mi *Concerto* y de *Noces* había estimulado en mí una viva apetencia por este instrumento. Así, decidí componer una pieza consistente en varios movimiento para piano solo. Fue mi *Sonate.* La denominé así, sin querer en manera alguna darle la forma clásica, tal

como la encontramos en Clementi, Haydn y Mozart, y que está, como se sabe, condicionada por su *allegro*. El término *sonata* lo he empleado en su acepción original, como derivado de la palabra *sonare,* en oposición a *cantare,* de donde viene *cantata*. Por consiguiente, al usar este término, no me sentía trabado por la forma consagrada desde fines del siglo XVIII.

Bien que al componer esta obra hubiese decidido conservar toda mi libertad, tuve deseos, en el curso de mi trabajo, de examinar más de cerca las sonatas de los maestros clásicos, a fin de conocer la dirección y el desarrollo de su pensamiento en la solución de los problemas formales.

En esta ocasión volví a tocar, entre otras, un gran número de sonatas de Beethoven. En nuestra temprana juventud se nos había sobresaturado con sus obras, imponiéndosenos al mismo tiempo su famoso *Weltschmerz,* su Tragedia y todos los lugares comunes vertidos desde hace un siglo con respecto a este compositor, obligadamente reconocido como uno de los más grandes genios del universo.

Al igual que otros músicos jóvenes, yo estaba asqueado de esta actitud cerebral y sentimental que muy poca relación tiene con un juicio musical serio. Esta pedagogía deplorable no dejó de dar sus frutos. Me apartó de Beethoven durante largos años.

Curado y madurado con los años, podía ahora abordarlo de una monera objetiva, tanto que se me apareció bajo otro aspecto muy diverso. Ante todo, reconocí en él el soberano incontestable de su instrumento. Es el instrumento el que le inspiraba su pensamiento musical y determinaba la substancia. La relación de los compositores con la materia sonora puede ser de dos maneras. Unos componen, por ejemplo, una música "para" piano, los otros una música "de" piano. Beethoven pertenecía cabalmente a esta última categoría. En su inmensa obra pianística, es especialmente el aspecto "instrumento" el característico, lo que me lo hace infinitamente valioso. Es el prodigioso "luthiste" el que prima en él y es por esta cualidad que no puede dejar de tener un oído abierto a la música.

Pero, ¿es esta música de Beethoven la que ha inspirado los innumerables trabajos consagrados a este músico prodigioso por pensadores, moralistas y aun sociólogos, convertidos súbitamente en musicógrafos? Es de oportunidad citar el pasaje siguiente, extraído de un artículo del gran diario soviético *Isvestia*: "Beethoven es el contemporáneo y el amigo de la Revolución Francesa, y le ha permane-

cido fiel aún en momentos de la dictadura jacobina, en los cuales los humanitarios de nervios débiles del tipo de Schiller se apartaban, prefiriendo destruir los tiranos en los escenarios de los teatros mediante espadas de cartón. Beethoven, este plebeyo genial que dio altivamente la espalda a los emperadores, a los príncipes y magnates, he aquí al Beethoven que amamos por su inquebrantable optimismo, por su tristeza viril, por su patetismo inspirado en su lucha, por su voluntad de hierro que lo ayudó a estrangular al destino". Esta obra maestra de penetración pertenece a la pluma de uno de los críticos musicales más renombrados de la U.R.S.S. ¡Desearía saber en qué difiere esta mentalidad de las vulgaridades y lugares comunes explayados mucho antes de la revolución rusa por los "pompiers" del liberalismo en todas las democracias burguesas!

No quiero decir que todo lo que se ha escrito sobre Beethoven, en este orden de ideas, sea de la misma calidad, pero en la mayor parte de estas obras, ¿no es sobre las fuentes de su inspiración, más que sobre la música misma, que se basa la exaltación de sus panegiristas? ¿Habrían podido llenar sus gruesos volúmenes si no hubieran tenido la posibilidad de tejer alegremente sobre todos los elementos extra-musicales que presentan la vida y la leyenda de Beethoven, y extraer de ellos conclusiones y su juicio sobre el artista?

¡Qué importa que la *Tercera Sinfonía* haya sido inspirada por la figura de Bonaparte republicano o de Napoleón emperador! Lo único que aquí cuenta es la música. Pero hablar de música es una cosa arriesgada y que crea responsabilidades. Entonces, es preferible remitirse a las acotaciones. Es fácil y os puede hacer pasar por un espíritu profundo.

Esto me recuerda un diálogo entre Mallarmé y Degas, que me refirió Paul Valéry. Un día, Degas, que, como se sabe, gustaba "taquiner la muse", dijo a Mallarmé: "No puedo llegar a terminar mi soneto. Y no son ideas, precisamente, lo que me falta". Entonces Mallarmé, le respondió suavemente: "No es con ideas que se hacen los versos, sino con palabras".

Así Beethoven. Es en la alta calidad de su substancia sonora y no en la naturaleza de sus ideas en que reside su verdadera grandeza.

Es tiempo de hacer triunfar este punto de vista, liberar a Beethoven del monopolio injustificable que se han adjudicado sobre él los "intelectuales" y entregarlo a los que no buscan en la música otra cosa que música. Pero, por otra parte, es también tiempo —y quizá más urgente aún— de protegerlo contra la estupidez y la bellaquería de los tontos que, burlándose, se divierten en denigrarlo, creyendo estar muy al día. Tened cuidado. ¡Un día pasa pronto!

Como en su obra pianística Beethoven se nutre de su piano, en sus sinfonías, oberturas y música de cámara se alimenta de su conjunto instrumental. En él la instrumentación no es jamás un ropaje y es por ello que no salta a la vista. La profunda sabiduría con que reparte los papeles a los instrumentos aislados, así como a grupos enteros, el cuidado que pone en su escritura instrumental y la precisión con que indica sus voluntades, todo esto atestigua que estamos en presencia de una fuerza de orden ante todo constructiva.

Yo no creo equivocarme afirmando que es precisamente su manera de modelar la materia sonora la que lo ha llevado, lógicamente, a edificar esas formas monumentales que constituyen su gloria.

Hay gentes que pretenden que Beethoven instrumentaba mal, que su sonoridad es pobre. Otros en cambio procuran ignorar este aspecto de su arte, considerando la instrumentación como una cosa secundaria y no admitiendo más que las "ideas".

Los primeros dan pruebas de una falta de gusto, de una incompetencia absoluta en la materia y de una mentalidad estrecha y malévola. Evidentemente, al lado de la orquestación frondosa de un Wagner, con sus colores abundantes, la instrumentación de Beethoven podrá parecer incolora. Podrá también producir una impresión semejante al lado del inquieto y radiante Mozart. Es que la música de Beethoven estrechamente vinculada a su lenguaje instrumental, ha encontrado en la sobriedad de este último su expresión más exacta y más perfecta. Carecerá de perspicacia quien vea en ello pobreza. La sobriedad auténtica es la cosa más rara y más difícil de conseguir.

En cuanto a los que no dan importancia a la insrumentación de Beethoven, atribuyendo su grandeza a sus "ideas", consideran, evidentemente, toda instrumentación como un ropaje, un embellecimiento, un condimento, y caen así, aunque por otro camino, en la misma herejía que los primeros.

Unos y otros cometen el error fundamental de considerar la instrumentación como cosa aparte de la música que constituye su objeto.

Este peligroso punto de vista sobre la instrumentación, unido a una malsana avidez por la opulencia orquestal de nuestros días ha falseado el juicio del público, el cual, impresionado por el efecto inmediato de la sonoridad, no sabe ya si esta última forma parte de la música misma, o si es simplemente "chiqué". La orquestación se ha vuelto una fuente de placer independiente de la música. Sería tiempo de poner las cosas en su lugar. Estamos hartos del pintarrajeo orquestal y de las sonoridades pesadas; estamos cansados de saturarnos

de timbres, no queremos más esta sobrealimentación que deforma la naturaleza del elemento instrumental, inflándolo desmesuradamente y transformándolo en una "cosa en sí". Aquí hay todo un trabajo de reeducación por hacer.

Todas estas ideas germinaron en mí cuando retomé contacto con Beethoven en la época en que componía mi *Sonate*. Después no hicieron más que desarrollarse y hasta ahora han ocupado persistentemente mi espíritu.

París, diciembre de 1935.

IGOR STRAWINSKY

SUR, Nº 24, septiembre de 1936

NOTAS SOBRE LA INTELIGENCIA AMERICANA *

Mis observaciones se limitan a lo que se llama la América Latina. La necesidad de abreviar me obliga a ser ligero, confuso y exagerado hasta la caricatura. Sólo me corresponde provocar o desatar una conversación, sin pretender agotar el planteo de los problemas que se me ofrecen, y mucho menos aportar soluciones. Tengo la impresión de que, con el pretexto de América, no hago más que cosquillear al paso algunos temas universales.

Hablar de civilización americana sería, en el caso, inoportuno: ello nos conduciría hacia las regiones arqueológicas que caen fuera de nuestro asunto. Hablar de cultura americana sería algo equívoco: ello nos haría pensar solamente en una rama del árbol de Europa trasplantada al suelo americano. En cambio, podemos hablar de la inteligencia americana, su visión de la vida y su acción en la vida. Esto nos permitirá definir, aunque sea provisionalmente, el matiz de América.

Nuestro drama tiene un escenario, un coro y un personaje. Por escenario no quiero ahora entender un espacio, sino más bien un tiempo, un tiempo en el sentido casi musical de la palabra: un compás, un ritmo. Llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma en otra, sin haber dado tiempo a que madure del todo la forma precedente. A veces, el salto es osado y la nueva forma tiene el aire de un alimento retirado del fuego antes de que alcance su plena cocción. La tradición ha pesado menos, y esto explica la audacia. Pero falta todavía saber si el ritmo europeo —que procuramos alcanzar a grandes zancadas, no pudiendo emparejarlo a su paso medido—, es el único "tempo" histórico posible, y nadie ha demostrado todavía que una cierta aceleración del proceso sea contra natura. Tal es el secreto de nuestra historia, de nuestra política, de nuestra

* Presentado en la 7ª conversación del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, en Buenos Aires.

vida, presididas por una consigna de improvisación. El coro: las poblaciones americanas se reclutan, principalmente, entre los antiguos elementos autóctonos, las masas ibéricas de conquistadores, misioneros y colonos, y las ulteriores aportaciones de inmigrantes europeos en general. Hay choques de sangres, problemas de mestizaje, esfuerzos de adaptación y absorción. Según las regiones, domina el tinte indio, el ibérico, el gris del mestizo, el blanco de la inmigración europea general, y aun las vasta manchas del africano traído en otros siglos a nuestro suelo por las antiguas administraciones coloniales. La gama admite todos los tonos. La laboriosa entraña de América va poco a poco mezclando esta sustancia heterogénea, y hoy por hoy, existe ya una humanidad americana característica, existe un espíritu americano. El actor o personaje, para nuestro argumento, viene aquí a ser la inteligencia.

La inteligencia americana va operando sobre una serie de disyuntivas. Cincuenta años después de la conquista española, es decir a primera generación, encontramos ya en México un modo de ser americano: bajo las influencias del nuevo ambiente, la nueva instalación económica, los roces con la sensibilidad del indio y el instinto de propiedad que nace de la ocupación anterior, aparece entre los mismos españoles de México un sentimiento de aristocracia indiana, que se entiende ya muy mal con el impulso arribista de los españoles recién venidos. Abundan al efecto los testimonios literarios: ya en la poesía satírica y popular de la época, ya en las observaciones sutiles de los sabios peninsulares, como Juan de Cárdenas. La crítica literaria ha centrado este fenómeno, como en su foco luminoso, en la figura del dramaturgo mexicano don Juan Ruiz de Alarcón quien, a través de Corneille —que la pasó a Molière— tuvo la suerte de influir en la fórmula del moderno teatro de costumbres de Francia. Y lo que digo de México, por serme más familiar y conocido, podría decirse en mayor o menor grado del resto de nuestra América. En este resquemor incipiente latía ya el anhelo secular de las independencias americanas. Segunda disyuntiva: no bien se acaban las independencias, cuando aparece el inevitable conflicto entre americanistas e hispanistas, entre los que cargan el acento en la nueva realidad, y los que lo cargan en la antigua tradición. Sarmiento es, sobre todo, americanista. Bello es, sobre todo, hispanista. En México se recuerda cierta polémica entre el indio Ignacio Ramírez y el español Emilio Castelar que gira en torno a iguales motivos. Esta polémica muchas veces se tradujo en la historia por un duelo entre liberales y conservadores. La emancipación era tan reciente que ni el padre ni el hijo sabían todavía conllevarla de buen entendimiento. Y llegamos a la

tercera disyuntiva: un polo está en Europa y otro en los Estados Unidos. De ambos recibimos inspiraciones. Nuestras utopías constitucionales combinan la filosofía política de Francia con el federalismo presidencial de los Estados Unidos. Las sirenas de Europa y las de Norteamérica cantan a la vez para nosotros. De un modo general, la inteligencia de nuestra América (sin negar por ello afinidades con las individualidades más selectas de la otra América) parece que encuentra en Europa una visión de lo humano más universal, más básica, más conforme con su propio sentir. Aparte de recelos históricos, por suerte cada vez menos justificados y que no se deben tocar aquí, no nos es simpática la tendencia hacia las segregaciones étnicas. Para no salir del mundo sajón, nos contenta la naturalidad con que un Chesterton, un Bernard Shaw contemplan a los pueblos de todos los climas, concediéndoles igual autenticidad humana. Lo mismo hace Gide en el Congo. No nos agrada considerar a ningún tipo humano como mera curiosidad o caso exótico divertido, porque ésta no es la base de la verdadera simpatía moral. Ya los primeros mentores de nuestra América, los misioneros, corderos de corazón de león, gente de terrible independencia, abrazaban con amor a los indios, prometiéndoles el mismo cielo que a ellos les era prometido. Ya los primeros conquistadores fundaban la igualdad en sus arrebatos de mestizaje: así, en las Antillas, Miguel Díaz y su Cacica, a quienes encontramos en las páginas de Juan de Castellanos; así aquel soldado, un tal Guerrero, que sin este rasgo sería oscuro, el cual se negó a seguir a los españoles de Cortés, porque estaba bien hallado entre indios y, como en el viejo romance español, "tenía mujer hermosa e hijos como una flor". Así, en el Brasil, los célebres João Ramalho y el Caramurú, que supieron encender el amor de las indias de S. Vicente y de Bahía. El mismo conquistador Cortés entra en el secreto de su conquista sobre el seno de Doña Marina, acaso allí aprende a enamorarse de su presa como nunca supieron hacerlo otros capitanes de corazón más frío (el César de las Galias), y empieza a dar albergue en su alma a ciertas ambiciones de autonomismo que, en el abrigo de la familia, había de comunicar a sus hijos, más tarde atormentados por conspirar contra la metrópoli española. La Iberia imperial, mucho más que administrarnos, no hacía otra cosa que irse desangrando sobre América. Por acá, en nuestras tierras, así seguimos considerando la vida: en sangría abierta y generosa.

Tal el escenario, el coro, el personaje. He dicho las principales disyuntivas de la conducta. Hablé de cierta consigna de improvisación, y tengo ahora que explicarme. La inteligencia americana es necesariamente menos especializada que la europea. Nuestra estruc-

turación social así lo requiere. El escritor tiene aquí mayor vinculación social, desempeña generalmente varios oficios, raro es que logre ser un escritor puro, es casi siempre un escritor *más* otra cosa u otras cosas. Tal situación ofrece ventajas y desventajas. Las desventajas: llamada a la acción, la inteligencia descubre que el orden de la acción es el orden de la transacción, y en esto hay sufrimiento. Estorbada por las continuas urgencias, la producción intelectual es esporádica, la mente anda distraída. Las ventajas resultan de la misma condición del mundo contemporáneo. En la crisis, en el vuelco que a todos nos sacude hoy en día y que necesita del esfuerzo de todos, y singularmente de la inteligencia (a menos que nos resignáramos a dejar que sólo la ignorancia y la desesperación concurran a trazar los nuevos cuadros humanos), la inteligencia americana está más avezada al aire de la calle; entre nosotros no hay, no puede haber torres de marfil. Esta nueva disyuntiva de ventajas y desventajas admite también una síntesis, un equilibrio que se resuelve en una peculiar manera de entender el trabajo intelectual como servicio público y como deber civilizador. Naturalmente que esto no anula, por fortuna, las posibilidades del paréntesis, del lujo del ocio literario puro, fuente en la que hay que volver a bañarse con una saludable frecuencia. Mientras que, en Europa, el paréntesis pudo ser lo normal. Nace el escritor europeo como en el piso más alto de la Torre Eiffel. Un esfuerzo de pocos metros, y ya campea sobre las cimas mentales. Nace el escritor americano como en la región del fuego central. Después de un colosal esfuerzo, en que muchas veces le ayuda una vitalidad exacerbada que casi se parece al genio, apenas logra asomarse a la sobrehaz de la tierra. Oh colegas de Europa: bajo tal o cual mediocre americano se esconde a menudo un almacén de virtudes que merece ciertamente vuestra simpatía y vuestro estudio. Estimadlo, si os place, bajo el ángulo de aquella profesión superior a todas las otras que decía José Enrique Rodó: la profesión general de hombre. Bajo esta luz, no hay riesgo de que la ciencia se desvincule de los conjuntos, enfrascada en sus conquistas aisladas de un milímetro por un lado y otro milímetro por otro, peligro cuyas consecuencias tan lúcidamente nos describía Jules Romains en su discurso inaugural del P. E. N. Club. Por lo demás, yo no veo que en este peculiar matiz americano haya una amenaza de desvinculación. Muy al contrario, presiento que la inteligencia americana está llamada a desempeñar la más noble función complementaria: la de ir estableciendo síntesis, aunque sean provisionales y a veces resulten ligeras; la de ir aplicando prontamente los resultados, verificando el valor de la teoría en la carne viva de la acción.

Por este camino, si la economía de Europa ya necesita de nosotros, también acabará por necesitarnos la misma inteligencia de Europa.

Para esta hermosa armonía que preveo, la inteligencia americana aporta una facilidad singular, porque nuestra mentalidad, a la vez que tan arraigada a nuestras tierras como ya lo he dicho, es naturalmente internacionalista. Esto se explica, no sólo porque nuestra América ofrezca condiciones para ser el crisol de aquella futura "raza cósmica" que Vasconcelos ha soñado, sino también porque hemos tenido que ir a buscar nuestros instrumentos culturales en los grandes centros europeos, acostumbrándonos así a manejar las nociones extranjeras como si fueran cosa propia. En tanto que el europeo no ha necesitado de asomarse a América para construir su sistema del mundo, el americano estudia, conoce y practica a Europa desde la escuela primaria. De aquí una pintoresca consecuencia que señalo sin vanidad ni encono: en la balanza de los errores de detalle o incomprensiones parciales de los libros europeos que tratan de América y de los libros americanos que tratan de Europa, el saldo nos es favorable. Entre los escritores americanos es ya un secreto profesional el que la literatura europea equivoque frecuentemente las citas en nuestra lengua, la ortografía de nuestros nombres, nuestra geografía, etc. Nuestro internacionalismo, apoyado felizmente en la hermandad histórica que a tantas repúblicas nos une, determina en la inteligencia americana una innegable inclinación pacifista. Ella atraviesa y vence cada vez con mano más experta los conflictos armados y, en el orden internacional, se deja sentir hasta entre los grupos más contaminados por cierta belicosidad política a la moda. Ella facilitará el gracioso injerto con el idealismo pacifista que inspira a las más altas mentalidades norteamericanas. Nuestra América debe vivir como si se preparase siempre a realizar el sueño que su descubrimiento provocó entre los pensadores de Europa: el sueño de la utopía, de la república feliz, que prestaba singular calor a las páginas de Montaigne, cuando se acercaba a contemplar las sorpresas y las maravillas del Brasil.

En las nuevas literaturas americanas es bien perceptible un empeño de autoctonismo que merece todo nuestro respeto, sobre todo cuando no se queda en el fácil rasgo del color local, sino que procura echar la sonda hasta el seno de las realidades psicológicas. Esta comezón de pubertad rectifica aquella tristeza hereditaria, aquel mal sabor de boca con que nuestros mayores contemplaban el mundo, sintiéndose hijos del gran pecado original, de la *capitis diminutio* de ser americanos. Me permito aprovechar aquí una página que escribí hace seis años:

La inmediata generación que nos precede, todavía se sentía nacida

dentro de la cárcel de varias fatalidades concéntricas. Los más pesimistas sentían así: en primer lugar, la primera gran fatalidad, que consistía desde luego en ser humanos, conforme a la sentencia del antiguo Sileno recogida por Calderón:

Porque el delito mayor
del hombre es haber nacido.

Dentro de éste, venía el segundo círculo, que consistía en haber llegado muy tarde a un mundo viejo. Aún no se apagaban los ecos de aquel romanticismo que el cubano Juan Clemente Zenea compendia en dos versos:

Mis tiempos son los de la antigua Roma,
y mis hermanos con la Grecia han muerto

En el mundo de nuestras letras, un anacronismo sentimental dominaba a la gente media. Era el tercer círculo, encima de las desgracias de ser humano y ser moderno, la muy específica de ser americano; es decir, nacido y arraigado en un suelo que no era el foco actual de la civilización, sino una sucursal del mundo. Para usar una palabra de nuestra Victoria Ocampo, los abuelos se sentían "propietarios de un alma sin pasaporte". Y ya que se era americano, otro handicap en la carrera de la vida era ser latino o, en suma, de formación cultural latina. Era la época del *À quoi tient la superiorité des Anglo-Saxons?* Era la época de la sumisión al presente estado de las cosas, sin esperanzas de cambio definitivo ni fe en la redención. Sólo se oían las arengas de Rodó, nobles y candorosas. Ya que se pertenecía al orbe latino, nueva fatalidad dentro de él pertenecer al orbe hispánico. El viejo león hacía tiempo que andaba decaído. España parecía estar de vuelta de sus anteriores grandezas, escéptica y desvalida. Se había puesto el sol en sus dominios. Y, para colmo, el hispanoamericano no se entendía con España, como sucedía hasta hace poco, hasta antes del presente dolor que a todos nos hiere, entre muchos retardatarios que las dan de avanzados. Dentro del mundo hispánico, todavía veníamos a ser dialecto, derivación, cosa secundaria, sucursal otra vez: lo hispano-americano, nombre que se ata con guioncito como con cadena. Dentro de lo hispanoamericano, los que me quedan cerca todavía se lamentaban de haber nacido en la zona cargada de indio: el indio, entonces, era un fardo, y no todavía un altivo deber y una fuerte esperanza. Dentro de esta región, los que todavía más cerca me quedan tenían motivos para afligirse de haber nacido en la temerosa vecindad de una nación pujante y pletórica, sentimiento ahora trans-

formado en el inapreciable honor de representar el frente de una raza. De todos estos fantasmas que el viento se ha ido llevando o la luz del día ha ido redibujando hasta convertirlos, cuando menos, en realidades aceptables, algo queda todavía por los rincones de América, y hay que perseguirlo abriendo las ventanas de par en par y llamando a la superstición por su nombre, que es la manera de ahuyentarla. Pero, en sustancia, todo ello está ya rectificado.

Sentadas las anteriores premisas y tras este examen de causa, me atrevo a asumir un estilo de alegato jurídico. Hace tiempo que entre España y nosotros existe un sentimiento de nivelación y de igualdad. Y ahora yo digo ante el tribunal de pensadores internacionales que me escucha: reconocednos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros.

ALFONSO REYES

SUR, Nº 46, julio de 1938

SENTIDO DE LA INTELIGENCIA EN LA EXPRESIÓN DE NUESTRO TIEMPO

Después de haber pasado por las aventuras espirituales más extraordinarias, las culturas más opuestas, las experiencias más complejas que en el campo de la literatura y en el arte pudieran ocurrírsele a una imaginación humana llegamos los hombres de nuestra hora no tan sólo a la conclusión de que todas "las civilizaciones son mortales" sino a la *realización* como dicen los ingleses, a la realidad, de que las ideas están muertas y de que las cosas que en nuestro mundo actual sobreviven no son precisamente los conceptos ni las ideaciones ni forma alguna de sistema o principio en estado puro sino la forma misma de ciertos actos, de ciertas operaciones sensibles, de ciertas manifestaciones de presencia.

Yo no sé si no vivimos la epopeya de una sobresaturación del conocimiento gratuito. Lo que sé es que no podemos quedarnos ya en el límite de ciertas construcciones puramente especulativas, que no podemos vivir sin vivir el pensamiento y pensar sin habitar dramáticamente la idea, volviéndola así otra cosa, volviéndola no ya una mera abstracción sino la atmósfera misma de nuestro cuerpo moral.

Hoy no hay para el hombre otras ideas sino aquellas que apoya con toda su naturaleza y que por lo tanto dejan ya de ser ideas para ser pasión. Veremos más adelante cómo todo pensamiento es hoy *interesado*, pero en la acepción más alta del término, por contraposición a cierta viciosa y vacua morosidad contemplativa con que culminaba en el siglo pasado y hasta en los comienzos del presente la afición por las ideas.

Los hombres que nacimos con los primeros años de esta centuria hemos sido los silenciosos acompañantes de un terrible cambio de clima en el mundo. No habíamos salido todavía del primer sueño de la infancia cuando se nos llamaba ya a un tremendo insomnio al tocar el mundo de Occidente el punto crítico de su desgarramiento central; este desgarramiento dejó un estéril campo universal librado al peor invierno, un vasto dominio humano habitado por conciencias en dispersión

y masas exigentes. Nada de otoño: el verano racional de nuestros padres no declinaba en su natural trayecto hacia el invierno sino que acababa de hacer quiebra, y sobre la gran comunidad de los hombres no caían las hojas del entretiempo sino que se abría de pronto, afligente, la visión del páramo. (T. S. Eliot, *The Waste Land.*) Primero se manifestó esta aridez repentinamente sobrevenida en el terreno de las conciencias, bajo la forma de un cansancio, de una estupefacción de los confiados en el progreso positivo del hombre, y de un grande y fundamental desconcierto. La humanidad se veía encarada con algo que tenía la apariencia de la quiebra misma. En realidad, lo que había quebrado era un clima, un estilo de inteligencia y de existencia, junto con las esencias que embriagaban a la una y a la otra.

Nuestra conciencia, pues, se formó en pleno ambiente de dispersión. A los dieciséis años, cuando por lo general las generaciones abren los ojos ante un cuadro de gozosa y clara proyección, nos hallábamos nosotros frente a los comienzos no de una era pacífica al cabo de una guerra sino de ese "crepúsculo gris e informe" cuyo advenimiento aterraba a Max Scheler y del que iba a surgir, según él mismo, un creciente abandono de las libertades y la pérdida de la sensibilidad, con la consiguiente ruina para la condición primordial de la cultura. Era menester improvisarse una suerte de aire interior, construirse las defensas contra semejante estado de desolación, atravesar las tierras confusas y llegar al pleno horizonte. Era menester acabar con los colgajos de cierta ideología racionalista y estúpida, destruir los aparatos de la razón ensoberbecida y señalar al espíritu rutas ignoradas. Era menester, en una palabra, reconstruirse, o sea reconstruir un estado de fe.

Pero, ¿qué es reconstruir un estado de fe? ¿Acaso tienen esos términos el valor de una adquisición espontánea e inmediatamente posible? ¿O bien se trata de la consumación de un proceso?

Sin duda. Y más. No sólo la consumación de un proceso, sino la estructuración misma del alma. Hacerse el alma de nuevo. Esto implica grandes destrucciones y grandes sacrificios. El sacrificio, tal vez, de una generación entera.

Nuestra generación nació así a la primera lucidez de la adolescencia con un convencimiento neto: el de que tenía que darse a sí misma, antes que nada, tormento; su gloria consistiría en el modo de padecerlo y en la causa y modo como la empeñara y como la sufriera. Tal vez, por la mejor providencia de Dios, en verlo, en ver ese tormento, allá muy tarde en el camino de la generación, definitivamente glorificado en un orden, en un nuevo tipo de vida, en un gozo universal y común.

He ahí cómo de pronto, al cabo de los tiempos, traído en la espalda

de los años, misteriosa y trágicamente, recogía nuestra generación, para detenerla y pesarla, la frase de Arturo Rimbaud, que había pasado ya por una muerte: "yo soy de la raza de los que cantan en el suplicio".

He ahí el hermoso destino con que nuestra generación entró en el sentimiento de las cosas humanas y en la inteligencia de las otras, mucho más incalculables. Trayendo el suplicio bajo la forma de un canto. Yo no sé que pueda darse para una juventud responsabilidad y grandeza más grandes.

Veamos el cuadro ante el que nuestra generación se encontraba:

Es demasiado conocida la apoteosis del cientificismo y el racionalismo liberal en que se sumergía el mundo de Occidente hacia la fecha de los prolegómenos europeos del 14. Por un lado, plétora de cierto humanismo crudamente empírico, apogeo típico de la burguesía, preparación de la levadura colectiva que culminaría más tarde en la primera revolución proletaria de tipo marxista; por otro lado, falacia total del sentimiento heroico del espíritu humano, sumisión a ciertas comodidades normativas, prosperidad de un tipo de civilización eminentemente conservadora bajo su apariencia intrépidamente liberal, adiós a todos los fundamentos específicamente religiosos de la existencia. Todo lo cual venía a ser, por su esencia fuertemente racionalista, una extrema habilitación de las ideas en su faz pragmática y positiva. Era, propiamente dicho, el verano de las ideas, la estación inicial de las ideologías. El globo del progreso continuaba su camino ascendente; el siglo comenzaba siendo a semejanza del hidrópico, hinchado abdomen de un riente y próspero burgrave. Pero los hartazgos traen las apoplejías. Los canales arteriales estallan, y con la fuerza de un rompimiento cismático, nos hallamos, tras los últimos festejos brutales del armisticio, en plena desolación del planeta.

Lo que nos importa ahora es examinar el carácter de esta decadencia glacial y las alternativas de tiniebla y voluntad que suscita en conciencias e inteligencias, desde el momento en que se inicia hasta su cúspide presente o terrible "climax".

Ha habido para nuestra generación otro cuadro.

Quisiera poder arrancar de mi imaginación este otro, el cuadro con que el mundo actual se me presenta vez tras vez, teñido de los colores más yertos. Es el cuadro de un bosque poseído por los hielos inmóviles y cruzado por los vientos diurnos y nocturnos de tantas furias desatadas que trae constantemente a mi ánimo una sensación de aflicción tal que la necesidad de solidaridad humana me invade hasta hacerse un dolor mucho más que de la carne, un dolor fluido y central, un dolor, categóricamente hablando, de la sangre.

La escena de esta tremenda alegoría de desamparos y espantos frenéticos parece una de esas imágenes que los pintores medievales proponían como advertencia o castigo a la atención de los donadores, campos de desastre con el suelo poblado por los muertos helechos de Dios. Veamos cómo se organizan las fuerzas negativas de este cruel episodio en el que todos nos movemos con arreglo a quién sabe qué desacomodación nefasta. Si quisiéramos transportar a una reducción pictórica la imagen de nuestro tiempo veríamos ante todo, en la vasta selva de invierno, los grandes árboles yertos, símbolos de los males convocados: la ira, la persecución, la muerte, el fraude, la invasión y el cinismo principal. Bajo el seco y árido ramaje de esos árboles se mueve el mundo contemporáneo en medio de un fuerte actuar de masas, agitación cuyo carácter más visible es *la brutal aceleración de su ritmo sensorial y vital.* No cabe duda que el ritmo de la actividad interior es hoy en un hombre medio considerablemente superior al de la actividad del mismo hombre en cualquier momento anterior del curso de la historia. *El ritmo actual es un ritmo abusivo.* Las condiciones de serenidad y permanencia que acompañan específicamente a toda meditación sistemática o creación libre o cultura esencial se ven medularmente trastornadas. La humanidad sufre un vicio de precipitación. Todo es, en la selva invernal del planeta, precipitación; precipitación de las ideologías, las místicas, las acciones; precipitación pública y privada, mental y profesional, en el hecho y en el derecho; precipitación de las tiranías, los imperialismos, las depredaciones, las agresiones y los predominios; precipitación del conocimiento —intelectual, filosófico, científico— en numerosos sentidos, cada vez menos puros; precipitación de las conciencias; precipitación en grupos, asociaciones, sectas, hermandades social-políticas, teorías, clubs. Y todas estas precipitaciones, aparte de asumir un carácter colectivo, poseen una doble faz vuelta hacia fuera y vuelta a la vez hacia dentro, una faz ofensiva y una faz defensiva. Y no contento el hombre de nuestros días con precipitarse en ésta o la otra secta, en ésta o la otra fronda, asiste (lo que señala su diferenciación radical con aquel que tomaba furiosamente partido en los antagonismo bifrontes de otros tiempos) a una precipitación más importante que todas las demás, *su precipitación interior.* Contra las asechanzas de una disolución instaurada por los elementos tóxicos de la vida contemporánea, que ha acabado (por las vías de la electricidad y de la radiotelefonía) en ser, toda, una vida por excelencia ciudadana, el ánimo no ha tenido tiempo de preparar sus defensas, de combinar sus contravenenos, y de este modo el panorama moral de la especie pasa por su hora más crudamente crítica.

El panorama a que asistimos con los ojos de la entraña es, pues, entendámoslo bien, *un panorama de hombres precipitados*. ¿Qué quiere decir precipitación? Precipitar a alguien no es tan sólo despeñarlo o derribarlo de un lugar alto —nos lo dirá cualquier enciclopedia— sino incitarle, exponerle a una ruina temporal o espiritual. Y el grito de la época es el grito de la gente que se precipita, que clama por aferrarse, temporal o espiritualmente, a una rama, una ventana, una roca, a un elemento cualquiera de salvación.

¡Qué civilizada selva de plantas que se secan, el mundo actual, de semblantes aparentemente felices que se descomponen por dentro, de libertades arrebatadas, criaturas perseguidas, ensañamientos cesáreos, violencias sueltas, prisiones sin muros, ahogos urbanos, silencios forzados, propagandas ordenadas, actitudes violentadas y espíritus que se ven confinados en la amargura de la represión y el desaliento! ¡Qué civilizada selva de mandatarios en quienes ciertas inconfesadas opresiones se vengan oprimiendo! Y las grandes masas de hombres, exaltadas o desconcertadas, precipitándose sin tiempo de deliberar a solas con sus almas en un sitio adonde no llegue el grito del furor público, o el llamado al arrebato, o la comunicación secreta o las noticias inquietantes que, en el plato de los micrófonos, el cinematógrafo, los informativos y la prensa, son, en lugar de las nutriciones que nos faltan, el pan nuestro de cada día.

¿Cuál es la respuesta del siglo ante las violencias y las depredaciones que quieren llamarse un orden? Improvisarse la salvación de que hablábamos, *asirse*. Pero las salvaciones temporales no bastan: en el fondo de una naturaleza no hay lugar para justificarse mediante las ignominias y la sangre. Al cabo de unos años de guerra el combatiente ya no se engaña a sí mismo: cada vez que siente la mano ensangrentada siente en la boca el gusto de su propia sangre. (Sólo las guerras de liberación —de pueblos o de principios esencialmente humanos— acompañan secretamente a la mano de cierto motor eterno en el que ya se empieza a perdurar antes de empezar a morir.) La criatura contemporánea busca oscuramente salvaciones intemporales: tienen ya poco crédito puesto en la palabra humanidad y sólo lo ayuda a manifestarse y a manifestar la esperanza en otra que difiera substancialmente de lo que hoy es. Más allá de muchos ímpetus ostensibles vemos dormir opacos desencantos. Todo se vuelve secreta aspiración intemporal. ¿Pero en qué, sobre qué poner la mano dentro del grande y temible territorio de las salvaciones abstractas? Cunde un pavor bastante profundo, bastante vago, bastante subterráneo por los pisos fundamentales del cuerpo social. Todo se vuelve metafísico y el que tenga los sentidos alerta podrá derivar conclusiones asaz interesantes de algunas

evidencias groseramente expuestas en la superficie de la vida cotidiana de Occidente. En efecto: ni la medicina es ya medicina, ni la filosofía es ya filosofía, ni la física es ya física, ni los conocimientos se pliegan ya a la experiencia empírica. Todas esas ciencias se vuelven tentadoras metafísicas. El adivino y el astrólogo se apoderan de la clientela del médico. El ademán del filósofo al regresar a ciertos sistemas de sentido existencial, por contraposición a los anteriores esenciales, no es más que una caída en la metafísica religiosa, un modo de tentalear ante Dios. Los físicos avanzan en un territorio misterioso y Arthur Eddington sostiene que el mundo externo de la física se ha vuelto un mundo de sombras; en tanto que el psicoanálisis y los estudiosos del organismo interior buscan el modo de aproximarse, mediante una expedición cada vez más profunda a los subterráneos del ser, a una zona que trasciende al hombre mismo y está directamente comunicada con el misterio y por consiguiente con la materia eterna...

He ahí cómo el mundo presente se halla situado en una posición de aterramiento real. Casi, en la universalidad de los casos, sin saberlo. Intuyéndolo, sí, pero del modo menos lúcido. Lejos de elevarlo sobre sí, sus propias invenciones lo aterran más (no olvidemos que *aterrar* es el verbo del que se ha precipitado, del que está en la tierra, pero caído). Y, al aterrarse, el mundo se dispersa en su fondo.

Entre los choques, los desastres, las vociferaciones, las demagogias, las petulancias, los histrionismos, vemos a nuestro alrededor una gran confusión de criaturas que echan una mano insegura en el territorio de lo desconocido, que avanzan como apestados del alma en los campos de una esperanza que los prolongue, los mejores o los trascienda, en ese dominio que parece reservarles una aparente evasión pero donde es sin embargo más fácil que se hunda aquel que no lleva el paso seguro, los ojos orgánica e intrépidamente despiertos.

Nuestra generación se ha encontrado con esta realidad, la de millones de seres humanos poseídos de una fuerte violencia de actitud y un gran desconcierto de fondo, seres mediocremente convencidos de que abrazar tal o cual secta es abrazar la verdad, grandes gritadores de muchas causas sin voz. Y los que tal vez abrigábamos en la primera adolescencia, con el nacimiento natural de las aspiraciones, una vocación de creación libre y poética, hemos visto, poco después, que la única vocación que podíamos permitirnos era una *vocación de humanidad.*

Mucho más grave y compleja en virtud de pertenecer nuestra generación a una familia temporal en la que el humanismo no podía ya tener crédito, pues la sangre de que nuestro espíritu llegaba secretamente

alimentado era una sangre pura de gérmenes racionalistas. El mismo extraño designio por el que traíamos adentro una aspiración de fe, comunidad y eternidad, venía a comandarnos cierto grande e imprevisto sacrificio. Y éste era el de servir a un estado general de penuria con una asistencia totalmente desprovista de ese rasgo tan frecuente en el artista y que consiste en la aplicación a la materia de un egoísmo transformador y creador; el de servir mediante un compromiso no de la inteligencia o la sensibilidad desgajados según su mera expresividad potencial, sino compromiso de espíritu y cuerpo. El sacrificio de no evadirse, sino de venir a morir con su tiempo, sólo que dando a esta muerte la forma, la categoría y el sentido de un canto.

Vocación de humanidad, esto es, vocación de hacerse uno, por la inteligencia y la entraña, con el pueblo fundamental, del que todo sale cuanto es viviente irrigación, siembra de goce o dolor. Hacerse uno con esa materia ardiente a fin de hacerse en consecuencia su verbo, lo cual equivale a decir a fin de hacernos nuestra propia justificación; porque aquel que no ha hecho de su pasión y de su intelecto un instrumento de liberación común ni ha tenido verdaderamente pasión ni ha tenido verdaderamente intelecto.

La forma de una naturaleza creadora debe ser igual a la del árbol, que abarca por donde se nutre como por donde exhala, la misma vasta porción de materia viva.

¿Qué quiere decir esto? *Que la inteligencia ha de cambiarse hoy de pensamiento pasivo en pensamiento activo, y que este pensamiento actuado no es lo que llamaba Nietzsche un acto cultural sino un acto eminentemente ético y humano.* El alimento de nuestra estética se transforma cada vez más en una nutrición estrictamente moral. Y si esta nutrición moral no constituye por sí un hondo yacimiento religioso el artista de nuestro siglo es un descastado puro o una mente subalterna.

Era, por lo demás, necesario este regreso a la inspiración trágica por el camino de una existencia comprometida y jugada. Desde los tiempos de la tragedia griega el fondo grandioso de la literatura no se renovó esencialmente sino con los grandes consumidores personales de tragedia como un Bjoernson, un Kierkegaard, un Dostoievsky o un Gorki, y los más grandes espíritus creadores de nuestra edad son hoy aquellos que viven con un tormentoso viento en el alma, con un lúcido sobrecogimiento, desde un Péguy y un Lawrence hasta un Frank, un Malraux y un Eliot.

He ahí nuestro destino, el destino de una generación: no salvarse sino enfrentando la destrucción y el orden con el mismo indefenso y desnudo rapto del habitante más oscuro —pero también más castiga-

do— de la tierra. Ni estética ni delicia, sino una ética creadora. Una moral llevada a hacerse verbo por lo intenso y encendido de su ardor, por su belleza activa, por la llama de su expresión inmediata, cada vez más despojada de retórica, más rica de medios simples, más grande de substancias y fundamento, no de palabras, ni de argucias, ni de cálculo, porque todos éstos son los expedientes de un ocio y el ritmo de nuestra edad carece de él hasta lo indecible. Una moral combatiente. El "amor fati", la lucha encarnizada con las bestias del tiempo, la disposición de espíritu que se tiene cuando todo se ha dado a un combate y nada importa conservar vida y hábitos sino darlos, quemarlos, meterlos en el pasto colectivo del siglo a ver si en el fuego y la muerte no dan más que muerte o dan otra cosa más rica y extraña como está escrito de un gran poeta inglés en la piedra de un pequeño cementerio de Roma. No escatimar, no guardar el verbo en bodegas; llevarlo en los labios, adecuado al movimiento vivo del espíritu, siempre pronto, al lado de unos ojos que nada pierdan del formidable proceso terrestre. Sí, una moral combatiente.

Quisiera poner estas palabras al calor de un nombre admirable que me parece substanciar la gloria más alta reservada a un espíritu de nuestro tiempo, en el sentido de que su inteligencia es de las que más *sirven* porque es de las que más se acercan al amor, o sea de las más progresadas y de las que más alcanzan, porque como muy bien lo ha dicho Maritain el amor va más lejos o más rápido que el conocimiento. Ese nombre es el de Charles Péguy. Ningún escritor que llevara adentro porción mayor de fuego inmediato. Que llevara incorporadas a su arte tal porción de heroísmo y tal porción de santidad. Su inspiración era un estado permanente que necesitaba librarse a cada instante sin espera, y por la vía más ferviente, en la forma de un contagio de inteligencia. Nada ha escrito, así, que no sea la expresión de una deuda con su edad y esa deuda no encontró su gozo, es decir, no acabó de pagar cuanto quería pagar, sino cuando fue servida con la vida en una trinchera de Verdum. Aquel gran inspirado abrió los brazos y cayó herido en la frente, una de las primeras tardes de sangre, como si hubiera querido elegir para su papel de escritor pobre esta palabra definitiva ante la que ningún lector podría ya argüir, refutar, rehusarse, escapar. Yo no me canso de pensar, durante los interregnos de vacilación que a cada rato vivimos, en aquel sombrío monólogo ante Dios que fue su existencia a un tiempo rebelde y piadosa, magníficamente indócil, con la magnífica indocilidad de uno de esos vientos desérticos que parecen unir con su furioso soplo los extremos de la eternidad. Lo grande de su inteligencia y de la dirección de su inteligencia estaba en su modo de asumir la naturaleza de un conocimien-

to místico; en su modo de ser un modo de amor, un modo de amistad, enteramente fieles a la suerte de los hombres. O sea, para usar sus palabras relativas a la amistad misma, "una experiencia de increíble profundidad, una prueba, una experiencia".

Tal vez el ejemplo de Péguy, su experiencia, nos lleven a desentrañar sin esfuerzo cuál ha de ser por excelencia el principio normativo de una inteligencia de nuestro tiempo, de un espíritu creador de nuestro tiempo. Lo fuerte de aquella vida fue lo intenso de su radicación terrestre. Nadie tuvo como él las manos en el fuego, la tierra, el agua, el aire. Y es en esto, en esta virtud cardinal de permanencia categórica, donde reside ese yacimiento de autenticidad sin el cual ninguna inteligencia contemporánea merece tener uso de expresión, o sea, verbo conductor. Virtud cardinal cuyo carácter se levanta por sobre su tiempo precisamente porque, rechazando toda propuesta de evasión, arraiga su planta en el suelo terrestre y busca reducir la confusión, el desorden, la caótica dispersión circundante a una unidad ordenadora y por lo tanto trascendente. Mientras un mundo a punto de agotamiento y exacerbación busca para huir de sí mismo los elementos engañosos y parciales de una metafísica, el intelectual genuino no cesa hoy de proponerse chocar contra sí mismo y obtener de este choque, pese a lo duro y destructivo del encuentro, una verdad que se torno substancial en el sentido de recomponer los elementos que el medio temporal dispersa en él. En un rapto de piedad lúcida, la inteligencia vuelve a la tierra.

Nunca se habrá visto con mayor nitidez que en los años contemporáneos la exactitud del aserto de que todo auténtico creador se anticipa a las edades. Y es en los instantes en que su ejercicio profético toca los confines de la amargura, la negación y el pesimismo —momentos culminantes de su propio y personal tormento— cuando, por manera extraña, su visión toca el más alto punto constructivo. Se verá cuán poco tiene esta afirmación de paradójico si se piensa que la esperanza es fértil cuando llega a una conciencia en un campo desesperado y que, asimismo, nuestra rebeldía negativa entra en la composición de una armonía desde la hora en que se agita, porque la agitación es el primer signo con que se abre paso la vida en un organismo inerte; y como no hay amor que no se funde en la roca de una primera penuria y no hay justicia que no venga a caer tarde o temprano sobre la tristeza del litigio y de la acusación, allí donde hubo aflicción es donde llega la paz con su última, con su mayor majestad. De este modo, una angustia sistematizada aparece hacia los fines del pasado siglo en el más alto pensamiento filosófico cuando todo era hartazgo racionalista y franca felicidad vegetativa. Y luego, ya en este siglo, a esa angustia surgida

en un campo de comodidad sucede el ansia moral constructora de hoy. Surgida en un campo de confusión general y baja de los valores auténticos.

Era necesaria, sí, la angustia de inteligencia, para tener hoy la fuerza de encarar la dispersión temporal sin espanto ni merma del ánimo. La dialéctica de los grandes tormentos humanos va creando los grandes verbos, los grandes hallazgos del genio de la especie. Aquel hijo de un pastor protestante que recorría las planicies danesas llevando en el centro de su vida un gran desgarramiento metafísico, aquel fundador de agonías ricas, aquel hombre que había dicho que era necesario volver a Shakespeare y al Antiguo Testamento para hallar la pasión hoy muerta, nos ha dejado con su semilla de afligente taciturnidad el espíritu dispuesto para empezar a producir con plenitud, con *integridad.*

Recojamos esta palabra: integridad.

Cuando yo era todavía muy joven me parecía que se llegaba a la plenitud por ciertos barroquismos. Intuitivamente me atraían, sobre cualquier otro tema, los grandes procesos orbitales implícitos en la obra de ciertos artistas. Sólo me interesaba lo que implicaba una órbita, aquellas obras o temas cuyas correspondencias visibles o presumibles suponían una totalidad. Me pasaba las horas reflexionando ante ciertos Grecos —por ejemplo, ante el Martirio de San Mauricio— o ante ciertas esferas siderales que mostraban el entrelazamiento y relación de las constelaciones y los grandes sistemas, donde se podía ver a Casiopea, graciosa y extraña, vinculada con Aldebarán y con la bella Canopus del Navío. Me parecía estar todo tan prodigiosamente *relacionado* que lo que no aludiera a la totalidad carecía de significación mágica. A veces una mano pintada me parecía tener relaciones considerables con el pescado ocasional que apretaba o la forma que señalaba. Ante esas obras se mentía prolongado en intercomunicadas alusiones, extensiones, conclusiones.

Después he pensado que en esa atracción instintiva había una legítima y seria previsión. La previsión de nuestra responsabilidad temporal misma en tanto que artistas. Pues esa cándida rebusca de puntos de unión y ramas imponderables que sirvieran para conectar los rasgos más aparentemente disímiles, no representaba en realidad sino la aspiración instintiva de universalidad, el encaminamiento hacia un orden que mientras no estuviera completo no sería sino mutilación, llanto, tristeza y anarquía. *Nada está aislado, el aislamiento total es tan imposible como la nada total, y la grandeza de un ánimo inteligente no consiste en proclamar lo raro y solitariamente pujante de su*

condición sino en hallar constantemente los rasgos más ocultos e imprevisibles de relación con el universo.

A lo que ansiosamente debe aspirar una inteligencia de hoy es a una integridad, pero no conclusa en sí, sino a lo que yo me atrevería a llamar una *integridad de relación.* Es decir, no a pretender despejar en sí las características de un orden individual y gregario, por grande que éste pudiera ser, mas a encontrar y aclarar en su propio intelecto los puntos en que las partes rotas del mundo moderno recobran su unidad perdida. Pues no hay universalidad sin unidad; y aquel espíritu que no haya encontrado su unidad funcional con el todo de las cosas existentes carecerá de verdadera variedad, su variedad será una dispersión.

Tal vez uno de los rasgos más importantes y perdurables de nuestro siglo sea así la forma como un pensamiento despojado de gravedad —en el sentido físico y principal de esta palabra— se transforma en una actividad creadora a la vez que participante; en una fuerza de integración mucho más vigorosa que cualquier ejercicio especulativo puro. Por este mismo progreso, por haberlo ignorado orgánicamente, es por lo que se condenan algunos pensamientos sin universalidad, tan brillantes en ciertos casos como desarraigados, fenómenos particularmente visible en algunos pensadores metidos a políticos en los últimos tiempos que han acabado por ser inconsecuentes con su propio pensar debido a que nunca fueron consecuentes con un orden fundamental y verdadero, y así no les quedará más que hundirse al fin y del todo en la ciénaga de su propia frivolidad.

Con las ideas se hacen teorías y las teorías individuales de nada sirven. Lo que sirve es que el artista no produzca la expresión de una inteligencia racional, sino que produzca la expresión total de una *persona,* o sea de un clima personalmente dramático y no sólo intelectualmente dramático. Claro que para esto hay que arriesgarlo todo, hay hasta que atreverse a no ser más que una persona, un hombre cuyo simple bien es la posesión completa de sus órganos interiores y exteriores, físicos y morales. Y es bastante difícil atreverse a esto, mucho más difícil que atreverse a tener ideas, porque las ideas son hijas de un arte, propensas al artificio, y ser no es artificio sino ser y nada más y *nada menos* que ser. Alguien ha dicho alguna vez que las ideas no se matan; no, no se matan, mueren solas. Y así como lo más perdurable del mundo es el verbo, lo más perecedero son las ideas si se las mira en su rígido dogmatismo, en su inmovilidad.

El escritor digno de este nombre ha tomado ya partido entre el verbo y las ideas. Lo que importa es expresar un conflicto antes que sentar un sistema. En realidad, esto es por antonomasia la gran lite-

ratura: la de Chaucer, la de Shakespeare, la de San Juan de la Cruz, la de Dante y la de Puschkin. Confesión. Verbo y verbo directo. Porque el momento en que el hombre se equivoca es aquel en que comienza a creer que puede resolver intelectualmente el orden de las relaciones naturales. Las relaciones están entrañadas en los órganos naturales de la condición humana. Lo más que podemos hacer es cantar en el suplicio a fin de levantar el corazón humano, y que este canto contenga drama, o sea, un *hacer*, porque drama viene del griego *hacer*; con lo cual se levantará su raza y se hará más feliz y más digna.

Y ese canto en el suplicio —este grito, este acto, esta participación cruda— será el modo de acusar la grandeza y la tragedia de la condición del hombre. Será el modo de proporcionar lo que los filisteos, los explotadores han desproporcionado. Será el modo, no de crear ciertos símbolos dialécticos de vana pretensión lógica, sino de llamar las cosas a su grandeza debida, a su necesaria justicia y a su necesaria libertad. Chesterton ha dicho con admirable sentido: "Los poetas más grandes del mundo señalan una cierta serenidad, nacida del hecho de que no perdieron el tiempo inventando ninguna filosofía pequeña porque heredaron una filosofía grande". Esto no quiere decir que algo grande acabara en ellos sino por el contrario que ellos fueron el gran instrumento por el cual un gran proceso se extendía y dilataba.

Pero, en virtud de ese tremendo compromiso, el elemento dramático que se interviene en la conciencia del intelectual contemporáneo adquiere incomparable intensidad. Hay que llamar a una convocación los factores dispersos y descompuestos del pensamiento patrimonial e incorporarles, ya decantado, el sentido nuevo del tiempo, en una proporción y en una calidad no inferiores a la proporción y la calidad del proceso anterior.

Hamlet decía: "The time is out of joint", el tiempo está fuera de quicio. Todo gran arte, es decir: toda expresión no transitoria de la inteligencia, es un canto que llama a la acomodación de ese quicio. Todo gran arte es un acto de grandiosa correspondencia. Todo gran arte es un objeto de unión, de convocación de la disparidad visible a la unidad, de ferviente, calmo, esencial llamado. Todo gran arte es una apelación y el de nuestro tiempo lo será —creo— como ninguno por lo extremado y profundo de la dispersión que hay que llamar y ordenar. Mas para que una apelación sea grande tiene que ser al mismo tiempo la más universal y la más única, la menos teórica y la más humana.

Digamos a los estados totalitarios que la totalidad va más allá del Estado y que el Estado nos reduce y nos empobrece. Atrevámonos a

ser libres, que es el modo más grande de ser responsables y la manera más difícil de crear en nosotros las ataduras fundamentales.

Yo no puedo ocultar la emoción que me causa vivir en el tiempo en que vivo. Nada más duro, más difícil que ser en este tiempo un hombre con vocación de inteligencia. Nunca me ha parecido más digno que hoy el conflicto moral de su cuerpo. Necesita estar en estas horas librada al conflicto todo. Requiere para sí los más extremos compromisos de autenticidad, inspiración y conciencia. Necesita multiplicar (lo que es muy importante) los planos de su sacrificio personal. Necesita haberse abandonado muchas veces para encontrarse unas pocas. Necesita –y téngase esto como norma– llegar al más alto acrecentamiento de sus dominios receptivos y al más alto despojo de sus propios medios argumentales: a matar en ella la serpiente de la delicia dialéctica. Necesita estar como un gran angustiado en lo más oscuro y eminente de la noche desierta para ser algo así como un testigo intermedio entre lo que percibe del fragor próximo de tantos desencuentros, pasiones, atentados y luchas y lo que lleva en su fondo de conciencia de la especie. Necesita defender *algo*. Necesita en lo espiritual, en lo moral, en lo sentimental y hasta en su fisiología estado de comunidad, y esto es lo que habíamos llamado antes integridad de relación. Necesita, por fin, ser capaz de su destino, lo que equivale a decir ser capaz de haber substituido la delectación en su gratuito ejercicio por un vasto verbo testimonial. Y como en todo testimonio late una sentencia profética ese verbo llevará su calidad, su trascendencia en su propio vientre.

He aquí lo más arduo de todo: el establecer en su actitud preparatoria el parentesco que ese verbo necesita tener con el universo trascendental y con el universo común.

La miseria más grande de nuestro tiempo es la de los hombres que están emparentados con la persecución y el desastre, pues éstos no son, por desgracia, tan sólo mutilaciones que infligen sino mutilaciones que se infligen al herirse en el corazón mismo de la inteligencia, que es un gran principio de caridad, pues la caridad es a la inteligencia lo que el calor a la luz. Triste de aquel que no sienta su familia establecida en un terreno de caridad. Si hay un modo de tocar lo universal, de alcanzarlo, de incorporárselo y devolverlo expresado es ése sólo. Berdiaeff sostiene que en la actualidad se tiende de más en más a admitir la existencia de un conocimiento emocional, tal como lo postulaban entre otros Pascal, Scheler y Keyserling. "Es un prejuicio –dice– pensar que el conocimiento es siempre racional. Conocemos mucho más por el sentimiento que por la inteligencia. El corazón está en el centro del hombre total." Y el secreto de toda inteligencia como

de todo arte, como de toda vida, consiste en hallar, en descubrir los puntos más extensos y sensibles de familiaridad con las naturalezas y con la naturaleza de las cosas. Ésta es la verdadera plenitud porque plenitud del hombre no quiere decir otra cosa que fertilidad, ¿y quién llevaría su luctuoso enfatismo hasta sostener que en cuanto a la prueba de su destino es diferente un hombre de un grano de cereal, cuya suerte consiste en la riqueza de la espiga?

¿Por qué le espantaba a Pascal el silencio de los espacios infinitos? Por esto: porque el infinito espacio era un absoluto y el único absoluto ante el que se encontraba sin relación. Con el absoluto de Dios y la eternidad estaba relacionado por el sentido de la vía unitiva y las dos anteriores del crecimiento místico, pero con el infinito espacio visible, no. Esto lo espantaba, esta limitación, estas espantosas fronteras.

La inteligencia de nuestro tiempo tiene un sentido que no va hacia las puertas de evasión sino hacia el plano substancial: su radicación cada vez mayor en la tierra de los hombres amenazados. Éste es, me parece, el único papel posible ante la dispersión. Esta voz no puede ser más que una voz de drama, esperanza y profecía, una gran intervención en la contienda humana, una defensa de la persona, un operante desprecio hacia sus victimarios. Aun expresiones tan dispares como la de Joyce y la de Kafka lo que han buscado son nuevos territorios de *arraigo* en la persona humana. Véase que digo arraigo, lo cual no quiere decir quedarse, más partir bien de ahí.

El símbolo de la más alta inteligencia de nuestra edad —pensemos en un Gide, en un Maritain, en un Chestov, en un Unamuno— el símbolo del hombre que canta en el suplicio, posee esta cualidad de grandeza: el unir el dolor terrestre con el verbo no sometible que lo derrota y lo trasciende. Después de esta grande apelación que ninguna fuerza humana puede reducir, todo espanto aparece superado. Todo dolor lleva entonces en sí su potencial esperanza. El hombre capaz de tal fertilidad y tal dominio parece crecer sin artificio. No existe para él silencio que no contenga una voz, ni oscuridad que no entrañe a la postre su clara vía. Y cuando dice su palabra o su canto, del modo más sencillo y más inmediato, que es el modo del acto, en torno parece el mundo enriquecido, alegrado, con el espectáculo de algo por lo que se prueba que no todo es aridez y persecución sino que queda todavía en nosotros un fondo de fraternidad cuya palabra debemos sustentar y decir.

EDUARDO MALLEA

SUR, Nº 135, enero de 1946

EL PODER DE LAS PALABRAS

SENTIDO DE LAS PALABRAS

He leído en una poeta una extraña fábula. El autor imaginaba que en las capitales, a favor del gran número de personas que se apretuja en ellas, ciertos seres que no tienen verdadero derecho a la existencia, que no son nadie, se deslizan entre el gentío fingiendo con éxito gozar de la misma realidad que aquellos con los cuales se codean. Se mueven, se agitan, se conducen exactamente como los hombres que los rodean, de suerte que los engañan fácilmente. Pero los ojos ejercitados pueden reconocerlos, afirma el cuentista, y entonces es divertido darles caza. No bien son descubiertos, estos fantasmas ambiciosos intentan escaparse. Procuran despistar por todos los medios a su perseguidor; atraviesan las grandes tiendas, entrando por una puerta y saliendo por otra luego de haber intentado confundirse con el tumulto de la muchedumbre de compradores, o bien suben a un vehículo, del cual bajan en marcha cuando menos se espera; entran también en las casas de dos puertas que han observado antes; en resumen: emplean todas las tretas capaces de asegurar su huida. Lo importante es no perderlos nunca de vista. Entonces, al atardecer, extenuadas, esas larvas renuncian a la lucha. Abandonan los sitios populosos donde habían esperado hasta entonces perderse entre la multitud. Se dirigen a los arrabales. Allí toman preferentemente las callejuelas oscuras y desiertas. Su cuerpo, si hablando de ellos puede decirse cuerpo, tórnase delgado y casi transparente, orlado de una especie de franja luminosa. Diríase que se deshilacha. Es el fin. El ser se aplana súbitamente contra un muro y desaparece de repente. No queda sobre la pared sino una mancha de moho que afecta muy vagamente la forma humana.

No creo que esta fábula esté enteramente vacía de sentido. Si no es verdadera para los hombres, lo es para las palabras que salen de su boca. Desde que empezaron a servirse de ellas, y en tal cantidad, desde que empezaron a discurrir, a escribir, siempre prontos a inventar otras nuevas, usando a veces, en su precipitación, una u otra sin discernimiento, han podido crearse muchas que no significan

gran cosa. Circulan parecidas a las otras, compuestas como ellas de letras que se juntan en sílabas. Como las demás, figuran en el diccionario. Su existencia es, con todo, enteramente falaz. Sólo prosperan gracias a la distracción general. Porque no corresponden a ninguna realidad distinta, a ninguna noción clara que haya sido definida alguna vez o que puedan nombrar sin equívoco, en virtud de un consentimiento unánime. Pero mantienen la ilusión, mientras no se las apremie. Y se las apremia rara vez, de manera que todos continúan creyendo que son plenas como las demás y no vacuas como realmente lo son. Y hasta es imposible eliminarlas del todo, pues la impostura no se deja aislar: no consiste en un vocablo determinado que bastaría reconocer y condenar. Es pérfida e inasible; se oculta tras un prefijo o una desinencia. La raíz, sin duda, no provoca ningún temor: es conocida, se sabe desde siempre lo que designa. He aquí a la desconfianza adormecida, si es que jamás estuvo despierta. Pero en cada derivación se oculta una celada: una operación del pensamiento, una extensión de sentido que, quizás, es ilegítima y que introduce en lo que sigue un fraude difícil de desenmascarar. A menudo, también, se toma la palabra en sentido figurado, según se dice. La impostura, en tal caso, está en la metáfora, por lo menos en cuanto se olvida que hay metáfora. Este olvido no se hace esperar. Por estas vías y por muchas otras se establecen desde el principio, entre las palabras y lo que significan, relaciones inciertas y engañosas. Las palabras pululan, sus sentidos aún más. Pronto es imposible distinguir entre ellas las que recubren alguna realidad y las que están allí como de contrabando. La situación se agrava sin cesar y de por sí; a medida que las palabras adquieren importancia, la experiencia y el conocimiento de las cosas vienen, cada vez más, por ellas y no por las cosas mismas. Se imponen cada vez más a espíritus crédulos que ellas ocupan casi exclusivamente. Les ocultan la realidad, en vez de proporcionarles el medio de expresarla. La sumergen y la embrollan, confundiéndolo todo, reuniendo, bajo una misma engañosa etiqueta, cosas o ideas dispares que no tienen otro lazo que el de ser precisamente designadas por un símbolo único que no hace sino extraviar, creando en el espíritu conexiones que no existen en las cosas.

El que emplea una palabra piensa rara vez en precisar su sentido. A medida que habla o escribe, le da un significado, luego otro, y no reflexiona en que son incompatibles. Cuanto más vaga es la palabra, tanto más fácil le resulta acomodarla a su discurso. Y si ignora completamente su alcance, nada le impide emplearla enteramente a su modo, sin límite de ninguna clase. Su capricho no encuentra ya la

menor resistencia. Así vemos a más de uno que se complace en juntar, en mil frases sonoras, palabras que le parecen llenas de poder mágico, pero cuyo contenido lo pondría en grave aprieto si tuviese que definirlo. Parece ensartar cuentas de colores. ¿Qué freno lo retendrá? Alinea signos que no ofrecen nada que no sea fluido y dócil. La inteligencia no encuentra en ellos un sentido fijo a que pueda asirse y que resista, en su caso, a las violencias que desee hacerle sufrir. No son más que ruidos o series de letras cuyo significado varía con las necesidades de cada cual. Sin duda esta disponibilidad los hace infinitamente aptos para ser ensamblados sin rigor por un espíritu ágil y precipitado. Ordena las palabras según la idea que se le ocurre y no se toma la molestia de interrogarse un momento acerca de la noción que designan. Su negligencia constituye su libertad. Y a fuerza de ligereza, da una impresión de inteligencia. Vano resplandor. Vana soberanía que sólo reina sobre el viento. Tal ingenio puede deslumbrar sin mucho gasto: basta que se abstenga de reflexionar. Pues cada reflexión disminuye su fantasía, le prohibe una idea, lo llama al orden. Le muestra, en las cosas o en las ideas, dificultades que las palabras, que nada son, no le hacían ver. Debe renunciar en seguida, si es honrado. Pero es preciso mucho carácter para renunciar a parecer inteligente a fin de llegar a serlo sin parecerlo en el mismo grado. No me explico de otro modo esa afición tan extendida de ciertos espíritu por los vocablos cuyo significado no comprenden en realidad; es que entonces se encuentran todavía menos embarazados en el manejo de los signos. Si se dice *mesa, dolor, malicia,* cada uno sabe suficientemente lo que estas palabras significan, porque está viva en él la experiencia de la cosa y no lo engañarán: imposible adelantar nada que ella no mande estrictamente. Pero si se dice *dialéctica,* por ejemplo, o *trascendencia,* ya están a sus anchas y cada uno empieza de buen grado a darse a sí mismo gato por liebre. Si dice usted ahora *justicia* o *libertad* sin precisar lo que por ello entiende, todo le está permitido, empezando por llamar justicia a la iniquidad y libertad a la tiranía. Porque todo es cuestión de definición. ¿Quién no se acuerda de haber oído decir a un conquistador proteger por sojuzgar? La treta era grosera y no persuadió casi a nadie. Pero no son las tretas lo que me inquieta: son las diversas formas de la inconsciencia y una temeraria ingenuidad. Ésta ¡ay de mí! se halla presente en todas partes, constantemente. Abra usted un periódico: se la encuentra en cada página. Claro que ahí, por lo menos, se dejó ya premeditadamente de emplear las palabras en su sentido propio. ¿Candor? ¿Astucia? Ambas cosas, en mi opinión. El periodista se burla de la precisión, eso es todo, porque no es productiva, y lo que

se quiere simplemente es sacar partido de la seducciones de que están llenas ciertas palabras. Así como Víctor Hugo hablaba de una golondrina *leonada*, aquí se me habla del amor *intrínseco* de la patria. La expresión no tiene sentido, pero ¿qué importa? Quien la usa quiere beneficiarla con el prestigio que siente ligado al epíteto, por ejemplo en "valor intrínseco". Así obra el comerciante que, en un cartel de publicidad, elogia su producto como un *lujo realmente económico*. Así, la política. ¿Quién consigue preservarse por completo del contagio? Nos encontramos, en verdad, ante una extravagante y peligrosa aventura: las palabras usadas, no por el sentido que tienen, sino por el efecto que producen.

LAS FÓRMULAS

En cuanto se combinan las palabras, el peligro es mayor todavía. Oigo hablar de naciones jóvenes. Vedme ya perplejo. No ignoro lo que es la juventud en un ser que veo cómo nace, crece, envejece y muere. Su desarrollo está trazado de una vez por todas, idéntico en los diversos individuos. Juventud designa entonces un momento bien determinado de una evolución constante. Pero, si se aplica la palabra a una nación, se vuelve equívoca en seguida. ¿Quiere decirse que una nación es joven cuando su constitución es relativamente próxima, cuando se ha formado en fecha reciente y el sentimiento nacional es en ella más vivo y quisquilloso que en otras? ¿Quiere decirse, por el contrario, que en esa nación la proporción de jóvenes es especialmente elevada y la de hombres de edad especialmente reducida? ¿O bien que son jóvenes quienes dirigen esa nación y ocupan en ella los cargos de responsabilidad? ¿O bien que, a falta de verdadera juventud, manifiestan por lo menos el ímpetu, el espíritu de iniciativa, la vivacidad, la afición al riesgo y las demás cualidades que se le reconocen generalmente a la juventud? ¿Quiere decirse, en fin, que la potencia política o económica del país se halla en un período de expansión y surge como nueva y peligrosa competidora de las potencias más antiguamente establecidas? Imposible escoger y, sin embargo, nadie afirmará que todos estos caracteres coinciden necesariamente. Nada indica que sean inseparables. Habríase debido, pues, distinguir entre ellos, si se quería decir algo preciso y que pudiese estar garantizado por una realidad. Pero ¿queríase esto?

El hechizo se desvanece cuando llegamos a las precisiones. Uno no se refiere, en efecto, sino a ventajas discutibles o parciales, como pueden serlo para una nación el haberse constituído recientemente,

el tener una población relativamente joven, el hallarse en manos de mozalbetes o de audaces, el tener una economía próspera y conquistadora. Mientras que ser considerado joven asegura una superioridad absoluta y que exalta, además de impedir la discusión que sólo puede referirse a datos concretos. Joven no expresa entonces una realidad sino un prestigio que se disipa si se insiste, es decir, si se piden explicaciones para saber lo que designa el vocablo. Nada designa. Era una especie de cheque sin fondos. Lo malo es que, por pereza, hay pocos que piensan en presentarlo en la ventanilla del banco. La mayoría lo endosan a ciegas y lo pasan a otro cándido. Esta circulación de títulos aumenta sin cesar, pues los falsos valores nacen unos de otros con terrible rapidez. Cada vez más, se pierde la costumbre de confrontar esos vanos signos con las cosas o las ideas que uno imagina que representan. Se abandona todo cuidado por el conocimiento de las cosas y las propiedades de las nociones. Se reúnen al azar signos sin defensa que sólo saben obedecer y extraviar.

Leía yo el otro día la siguiente definición del buen político: "El hombre que ve las cosas tal como son y traza sus planes en consecuencia". Nada mejor, siempre que por lo menos no se piense que el número y la complejidad de los datos que debe conocer el político son tales, que sin duda está fuera del alcance del espíritu humano poder ver las cosas tal como son. Esta última expresión inquieta a su vez el pensamiento. ¿Conserva todavía sentido cuando se trata, como en este caso, no de cosas propiamente hablando, fijas y bien circunscritas, sino de situaciones, de tendencias, de intereses y de todos los elementos móviles e indistintos cuya realidad misma varía según el modo con que tracemos sus contornos y, más aún, según la importancia que se les asigne? Estos elementos dependen a tal punto, a veces, del caso que de ellos se hace, que son decisivos si se los teme, despreciables si se los desdeña. Así estas supuestas cosas no *son*, esto es, no existen con la resistencia y estabilidad en que hacen pensar la palabra ser y la palabra cosa. Pero, aunque gozaran de estas cualidades, no podría el político, de no ser Dios, percibirlas exactamente como son. Las verá de todos modos como le parezcan, y le parecerán según sea capaz de verlas, a través de su temperamento, de sus hábitos, prejuicios, aprensiones, esperanzas; en fin, a través de todos los malos consejeros que pervierten el juicio y de los que ningún mortal puede librarse por completo. Es decir que el buen político verá las cosas como el autor de la obra de que precisamente tomé prestada su definición insinuaba que las percibe el mal político. ¿No hay, pues, diferencia entre los dos? La hay, sin duda. Aquél es más prudente en sus decisiones; éste obra con más desenvoltura; uno se

somete de buen grado a las sugestiones de la realidad, otro sigue ciegamente su instinto y su deseo. De buena fe, nada percibe en las circunstancias que no favorezca su designio. Pero los dos, aunque desigualmente, están sujetos a los mismos errores. No se comprueba entre ellos sino una diferencia de grado, mientras que la definición que examino pretende establecer una diferencia de naturaleza.

"¡Cómo! —me dirán—. ¿No puede usted dejar esas sutilezas y perdonar al lenguaje una inocente inexactitud que no altera mayormente las cosas? ¿Qué significa aquí esa distinción del grado y de la naturaleza? Es pura escolástica". Disculpen: pero conservo mi intransigencia, pues importa mucho, por lo contrario, que la diferencia sea de grado y no de naturaleza. Si fuera de naturaleza, no tendría ya nada que decir, y el buen político sería, en efecto, el que se dice dotado de esa divina e irreemplazable clarividencia, mientras que el otro aparecería como un desdichado que corre fatalmente hacia el fracaso, destinado a permanecer, durante toda su carrera, en las tinieblas exteriores. Pero si la diferencia es de grado, si no se trata sino de más o menos, la definición se derrumba en seguida, no tanto porque la visión del hombre político pueda ser, según los casos, más o menos fiel al objeto, y él pueda, a fin de cuentas, corregirla si se le muestra su error, sino mucho más porque entonces se hace dudoso que la perfección esté situada en un extremo de lucidez y justa información. No queda excluido el que aparezca, por el contrario, en una especie de dosaje entre cierta docilidad frente a la coyuntura y cierto fervor que, inversamente, le invita a pasar por alto las indicaciones más imperiosas de aquélla. No pretendo sostener que este fervor reposa en una especie de instinto y de intuición que advertirían al genio que no hay allí más que una simple fachada, pues no sería entonces sino el efecto de una penetración más profunda y, si se quiere, la consecuencia de una mejor visión de las cosas. Quiero decir que el fervor del político, su voluntad, su inteligencia, sus maniobras, su encarnizamiento logran a menudo transformar la coyuntura misma que, de hecho, es plástica y está compuesta de relaciones modificables, de fuerzas que trabajan para los que saben cantarlas y poner en ellas su confianza. Su vasta geografía no comprende solamente una red inextricable de arroyos, crestas y pasos minúsculos. Contiene también imponentes montañas que parecen destinadas a la inmovilidad, hasta que una fe absurda, razonable contra toda previsión, las pone en movimiento. La historia muestra más de un ejemplo de esos milagros aparentes, y se ha visto a menudo, en las dúctiles cosas humanas, que el fanatismo llega a sus fines, mientras permanecían impotentes la ciencia y la agudeza del juicio. A veces por

ignorar las dificultades sale uno vencedor de ellas, o, más bien, la pasión cierra lo bastante los ojos del campeón para que éste deje casi de percibirlas y le da, al mismo tiempo, energía bastante para superarlas. Sin duda, no debe exagerarse la ceguera, y el entusiasta puede tropezar ridículamente y quebrarse como vidrio por haber apreciado mal la resistencia de algún obstáculo. Por eso decía que el bien se encuentra en un dosaje. La definición de mi autor no lo dejaba sospechar. Hasta alejaba esa idea. He aquí lo importante y por qué no dejaba de tener su alcance el que la diferencia fuese de grado o de naturaleza. Yo discutía el sentido de esta definición, no su exactitud, pues me propongo demostrar cómo las palabras engañan. No me interesaba comprobar su pertinencia: si lo hubiese intentado, habría debido renunciar a ello en seguida, pues todo depende de lo que significa buen político. ¿Significa hábil, honrado o bienhechor? ¿Es el criterio el éxito de la empresa, la moralidad del hombre o la excelencia de los resultados? Los tres puntos de vista son lícitos. A partir de uno o de otro, puede definirse cuál es el buen político. Y escoger entre ellos sería objeto de disputas infinitas.

LA IMPOSTURA DE LAS PALABRAS

Tal fórmula es bella en apariencia. Suena bien, pero sólo contiene palabras impropias y expresiones desdichadas. Es el caso general: hay pocas fórmulas que no tengan bella apariencia. Sin embargo, no pueden examinarse todas. Debería hacerse, pues ningún signo exterior las distingue de aquellas que no contienen más que confusión y espejismo. Son frases bien construidas, compuestas de palabras ordinarias cuyo orden regula la sintaxis acostumbrada. Llenan discursos y escritos. Todos las oyen, las repiten y forman incesantemente otras nuevas, sin tomarse la molestia ni reservarse el tiempo de interrogarlas como deberían, así como el aduanero no puede abrir todos los paquetes. Y el menudo contrabando pasa sin cesar. Pero si un espíritu vigilante se detiene un momento a leer, hablar o escuchar, si se decide acaso a interrogar las palabras de que se sirve, o sus diversos compuestos, para saber qué significan y qué realidad pretenden expresar, todo se desploma. Se descubre el engaño. No había sino prestigio y simple andamiaje cubierto de tela embadurnada. La inteligencia sorprendida, apremiada o soñolienta había creído descubrir un sentido, habituada —y ahí está el mal —a contentarse así con cualquier combinación de palabras que no la choque por su manifiesta absurdidad. Ahora bien: es casi dificultoso el ser absurdo.

Es sin duda más fácil juntar términos que no protesten de hallarse reunidos. Se llaman mutuamente. Acuden espontáneamente a la boca o a la pluma. Y uno se felicita de esa facilidad peligrosa. El espíritu cuando junta palabras cuyo agrupamiento le choca, se violenta, no sigue su inclinación, es menos perezoso que de costumbre. Por eso casi todas las frases que uno encuentra ofrecen una apariencia de sentido —sólo una apariencia— que no resiste al primer examen. Y uno sospecha que, a menudo, bastaría intentar cercar su sentido para advertir que no tienen ninguno.

Llega un momento en que la inteligencia, perdida entre las palabras y como borracha de ellas, reacciona y desea apoyarse en algo más firme. Desea, a través de las palabras, alcanzar evidencias, es decir cobrar el metal incontestable que garantiza esa abundancia de papel moneda. En efecto, ¿cómo no advertir que, sin una experiencia íntima que le corresponda, no hay palabra que valga más que el ruido que hace? Es preciso que se apoye en una certidumbre, establecida por los sentidos o por algún otro modo de captar, reconocer e identificar. Entonces todo es rigor y no hay ya nada que se pueda confundir o recusar. Lo que se sepa, se sabe desde entonces a ciencia cierta. Por así decirlo, queda uno pagado por saberlo. Se conserva en la conciencia una como cicatriz de la revelación banal o rara que se ha recibido. De esta manera, cada uno dispone de acerbos o dulces recuerdos que constituyen un tesoro personal. Con ellos confronta las palabras cuando quiere verificar su ley y peso. Detrás de los agrupamientos sonoros, encontrados al azar de una lectura o de una conversación, busca algún dato irrefutable. No abandona la partida antes de haberlo conseguido. Hay indudablemente pocos discursos, pocas páginas que resistan la prueba. En alguna etapa de la encuesta, en el momento en que el espíritu ansioso ahonda su búsqueda, se revelan como puro fárrago, y los esparcidos miembros de sus frases se disuelven y desvanecen antes de que haya podido asir una evidencia que la sostenga. Decepcionado, no tiene ya ante sí sino una estructura gramatical y elementos incoherentes que no puede enlazar y debe restituir al diccionario, por no comprender sus relaciones mutuas. En verdad, no había sino esto: de una parte, uno de los moldes comunes que el lenguaje pone a disposición del pensamiento y que éste utiliza para dar forma a lo que quiere trasmitir; de otra, palabras recogidas con oído inatento y reproducidas pronto sin preocuparse de expresar por su conducto una afirmación que se sepa enlazar por vías seguras con esas certidumbres simples que la inteligencia abarca de una vez, que no puede apartar ni modificar a su

gusto y de las que sería saludable que sacase exclusivamente las premisas de sus pasos.

Pero ¿quién no se contenta con pedir a las palabras mismas esas garantías con que convendría precaverse contra su usurpación? ¿Quién se impone la obligación de bajar cada vez hasta las certidumbres elementales o de comprobar por lo menos la seguridad de los cambios que permiten alcanzarlas? Tanto valdría condenarse al silencio, y llego a creer que, en su punta extrema, el más alto pensamiento se decide por fin a ello. Pero me atengo a las condiciones ordinarias de la reflexión válida: es un hecho que, aun en estos límites, son excepcionales los que toman las precauciones convenientes. Por lo demás, nadie podría tomarlas siempre. De ahí que las palabras lo sumerjan todo: no se espera para usarlas a que la experiencia les haya suministrado el menor contenido. Al contrario, cuanto menos sentido tienen para el que las emplea, tanto más se considera éste autorizado a deslizarlas en cualquier fórmula, creyendo que, con este artificio, se lo aumenta. "La justicia —empieza el primero— no es más que una decisión de..." Basta. Ya sé que la justicia padece otras definiciones. Lo veo en el empeño mismo que tiene de hacerme pensar lo contrario. "La verdadera democracia —afirma el segundo— consiste en..." Ya estoy en guardia. Si no lo apruebo, está preparado para sostener que mi concepto de la democracia no es el de la democracia verdadera. ¿Para qué discutir? "Los que saben leer a Platón —escribe otro— reconocen en su obra..." ¿Cómo decirme más claramente que, si yo no percibo en Platón lo que a él le place, es que no he sabido leerle? Así sucesivamente. Con palabras y fórmulas se puede hablar y escribir tanto como se quiera. No hay necesidad de experiencia ni de reflexión. ¿Por qué abstenerse? Hay gente que en toda su vida no se expresó de otro modo. Nada más común, ¿qué digo?, más inevitable que hablar de lo que no se conoce. Y nada que se note menos. A nadie choca que éste hable a su lector de un plátano que ha visto devorado por las orugas o que aquél lamente con solemnidad que la virtud no sea siempre recompensada. Sin embargo, las orugas no atacan a los plátanos, y si la virtud fuera siempre recompensada, ya no sería virtud, sino algo difícil de distinguir del cálculo o el interés. Que cada cual haga aquí examen de sí mismo. ¿Quién puede asegurar no haber jamás desaprobado de algún modo el hecho de que el círculo no tenga ángulos?

¿Qué ocurrirá si no se trata ya solamente de breves fórmulas aisladas? El intelecto junta de buen grado las palabras de modo que se

presten un apoyo recíproco y constituyan al fin una gigantesca red capaz de sustituirse casi al universo, de interponerse al menos entre el universo y el conocimiento de éste que el hombre se esfuerza en adquirir. Desde el principio, parece destinado a caer en el lazo que le tienden los sistemas. Son las palabras lo que percibe primero. Pronto forman una especie de pantalla que le oculta el mundo. Su multitud, su agitada confusión asaltan el espíritu y lo aturden. Preceden sus experiencias, en vez de llegar oportunamente para nombrarlas a medida que él pasa por ellas y siente el deseo de identificarlas. Se acostumbra así a dar en su discurso más importancia a las palabras que a las cosas y pierde el hábito de ver en ellas signos que sólo tienen la función de expresarlas. Se necesita entonces, para desprenderse del dominio de las palabras, un vigor intelectual poco común. ¿Cómo podría ser de otro modo? Invaden toda pobre cabeza en cuanto se despierta a la conciencia: la escuela, los diarios, los libros, la radio, todo conspira para llenarla del rumor de las palabras más bien que de los rumores del mundo. No acoge nada sino por su conducto, y vedla ya bien preparada para ser víctima de toda superchería del lenguaje. Mas aún: halla acomodo en esa condición. Una inteligencia algo viva no tarda en sacar partido de ella. En la plaza pública se apretuja una clientela que espera, boquiabierta, al charlatán. A éste no le faltarán crédulos. Es inevitable y, en verdad, una consecuencia directa de la naturaleza de las cosas.

LOS SISTEMAS

A decir verdad, nada más natural que la invasión de la plaza pública por los charlatanes. Es el lugar que han escogido para realizar sus hazañas. El pensamiento es ahí menos metódico que en cualquiera otra parte, y lo que importa no es ser preciso, sino tener labia. Harto se sabe que no se conmueve a las muchedumbres con razonamientos: es mejor aullar y repetir a menudo y con voz fuerte los mismos gritos, que terminan por provocar mecánicamente las reacciones que espera un hombre hábil o un arrebatado que es él mismo presa del delirio que esparce. Claro está que sabios y filósofos se jactan de ser más exigentes. Sin embargo, nada impide al lenguaje prestar sus emboscadas al razonador como al charlatán de estrado. Cada uno halaga una necesidad diferente. Éste pinta con los colores más seductores los efectos de su droga o de su política. El otro presenta un sistema que tiene respuesta para todo, y no existe fenómeno en el universo entero que no encuentre en él su explicación. No se

necesita más para seducir a la mayoría. Los oradores sólo tienen "l'embarras du choix". Uno lo explica todo por la lucha de clases y la evolución de la economía; otro, por la competencia de razas y los esfuerzos de las peor dotadas para acabar con las más dignas de la dominación universal. El tercero lo atribuye todo de preferencia a la energía sexual, cuyo influjo soberano percibe por anticipado en todas partes. Antes se invocaban los astros, del mismo modo y con el mismo éxito. El principio es idéntico y la receta infalible. Se aplica con gran seguridad. Sólo se necesita un instrumento tan flexible que pueda dar cuenta igualmente, en las mismas condiciones, de la presencia de lo blanco o de lo negro. Y asunto concluido. Fácil es unir cualquier efecto a la causa elegida previamente. Basta que sea suficientemente vasta y lejana. No falta sino mostrar su acción con la ayuda de algunas palabras-claves que, según se cree, esparcen la luz de por sí: el uno dice dialéctica o plus-valía; el otro, complejo, sublimación; y el último, dolicocéfalo. Y ya está todo aclarado. Éste, por ejemplo, ve en los cuadros de un pintor que se fue a Tahití la expresión del imperialismo colonial francés. Otro explica la economía capitalista por el juego de las tendencias sádico-anales, trasladadas al plano colectivo, según concede con seriedad. El tercero descubre en la Saint-Barthélémy o en la revolución francesa complots de las razas inferiores contra el ario predestinado. Sólo es preciso recurrir cada vez a determinado vocabulario, pues sólo de éste saca la explicación su prestigio. Y éste desafía la crítica, pues no se puede responder nada a afirmaciones tan gratuitas. Surgieron exclusivamente de la aplicación automática de una panacea que no podía dejar de convenir a todos los casos reales o concebibles. Por las mismas razones que es imposible probar que tales afirmaciones son ciertas, también es imposible demostrar que son falsas. Su arbitrariedad misma las protege y las hace irrefutables. Nadie puede probar que la pintura de Gauguin no sea forzosamente la expresión de un imperialismo colonial, que la economía capitalista es independiente de las tendencias sádico-anales y que el juego del ajedrez no es una sublimación del complejo de Edipo (pues el Rey que hay que vencer, como con respeto y sin hacerlo desaparecer, es un símbolo del padre). Tampoco existe un argumento absolutamente decisivo para descartar la hipótesis de que la toma de la Bastilla se deba a una conspiración de hombres morenos contra la supremacía de los rubios o a la concurrencia de Neptuno y Urano en el signo del Sagitario. Es difícil poner de manifiesto la falta de relación entre un principio general y un hecho particular. Pero supongamos que se llegue a ello por milagro, indirectamente, al menos, sacando a luz conexiones

más próximas y más rigurosas. Esos sabios no se darán por vencidos. Acusarán a su contradictor de ser víctima de las apariencias, de ver sólo la superficie de las cosas, y pretenderán pronto que en el fondo y en último análisis, como se complacen en decir, no cabe duda de que son las determinaciones que ellos invocan lo que lo ha conducido todo. No pueden dejar de ser infalibles.

Naturalmente, sus explicaciones se cruzan. Luchan sin cesar; más aún, procuran, por así decirlo, disolverse mutuamente en sus respectivas teorías. Cada uno explica por qué encadenamiento de causas pudo nacer la doctrina rival. Lo consigue fácilmente, como era de prever, por el solo poder de su lenguaje encantado que el otro tiene con razón por logomaquia, pero sin advertir que el suyo, en este punto, no tiene nada que envidiar al que él recusa. Con frecuencia he oído a esos doctores excomulgarse entre sí. No lo hacen nunca después de discutir las razones del adversario, sino clasificando muy pronto a éste entre los condenados por su evangelio particular: el psicólogo, entre los miserables que llama inhibidos; el economista, entre los que define como burgueses y cuyos argumentos están claramente dictados por los intereses; el racista sitúa al rebelde entre las razas inferiores cuya inteligencia es destructora, como todos saben, y el astrólogo se persuade de que, haciendo el horóscopo del desdichado, descubriría que ha nacido bajo una mala estrella cuyo pernicioso influjo le impide justamente reconocer la justicia de la astrología.

La cuestión, pues, queda pronto resuelta. Cada uno habría deducido, de ser preciso, los caracteres que debía presentar necesariamente una teoría dictada, según los casos, por el sexo, la condición, la sangre o los astros del que la expuso. Por esto, sin preocuparse más por un incidente tan despreciable, previsible, por lo demás, y comprendido en todo caso en el orden general del universo tal como lo describe la Biblia que él venera, pasa delante y continúa alegremente interpretando el mundo como ella quiere que se haga. Es infalible, les digo. E imperturbable. *Illi robur et aes triplex*...

No sé de nada que desdeñe tanto la realidad como semejante actitud. Es lógico que la fe recurra a ella. Representa su papel, y fácilmente concibo que el teólogo, apoyándose en la verdad revelada, no condescienda a rechazar los razonamientos del impío: han sido inspirados evidentemente por el Maligno. Hay que dejar que obre la gracia o el ardor de la hoguera. Pero que el profesional de la reflexión obre de igual modo y sin darse cuenta es algo que me inquieta en extremo. La pujanza de las palabras debe ser como infinita, una vez que se les ha permitido, por decirlo así, no designar nada claro y reconocible.

Limitadas casi únicamente a su función de signos arbitrarios, asociados entre sí y no a las cosas constituyen de inmediato, reforzándose recíprocamente y excluyendo el resto, un sistema realmente invencible, por fútil que resulte. Sí, no cabe duda, su pujanza es entonces como infinita. Borra el mundo: nada prevalece contra ella, ni los simples datos de los sentidos, ni las necesarias conexiones que la inteligencia establece entre las ideas, ni las certidumbres más sutiles que el corazón experimenta a veces, más firmes y más próximas que todas las demás. Diríase que el universo entero es ensombrecido y relegado a no sé qué incierto último término por esta especie de telón tembloroso y coloreado que tienden las palabras en cuanto se ha sabido reunirlas en una construcción vasta.

La magnitud de la usurpación no deja nunca de asombrarme. No es por ello menos constante y universal. Por eso no se la percibe sin dificultad. Consigue engañar a la razón más fría y poner de su parte hasta el poder de articular con rigor las proposiciones, adormeciendo así la vigilancia de más de una facultad desconfiada por oficio. ¿De qué estragos menos ideales no ha de temerse que se muestre capaz, cuando se dirige, por el contrario, a potencias brutales, prontas a inflamarse, sin defensa contra el extravío, que se desencadenan con sólo agitar un paño rojo y que se apaciguan con la misma sencillez? ¿Qué séquito de males no puede entonces originarse en un desorden tan propenso a la producción de efectos funestos? Caería en el pecado que reprendo si me precipitara a enumerarlos. Se me permitirá, con todo, citar una respuesta de Confucio que encontré no hace mucho en un estudio consagrado precisamente a denunciar los abusos que se hacían de una palabra, la palabra mística. Preguntaron al Maestro qué medida habría aconsejado al príncipe Ling de Wei para restaurar la paz y las buenas costumbres en su reino, donde la anarquía había llegado a su colmo: "Corregir las denominaciones" –respondió. Y explicó a continuación: "A denominaciones incorrectas, razones incoherentes; a razones incoherentes, negocios comprometidos; a negocios comprometidos, ritos y música sin cultivar; a ritos y música sin cultivar, penas y castigos inadecuados, el pueblo no sabe con qué pie baila, ni qué hace con sus diez dedos." Ignoro si eran indispensables tantos rodeos. Pero veo ahí una gran verdad.

UN GRAN PELIGRO PARA LA LIBERTAD

Cuando el vocabulario pierde su claridad, cuando las palabras se emplean unas por otras, ¿qué punto de referencia, qué medida común permite a los hombres el menor intercambio en que la mala inteli-

gencia no esté presente? Excediendo cada cual su competencia con un lenguaje fascinador, pero sin alcance ni exactitud, no se distingue ya la cordura de la presunción ni la solidez de la inconsistencia. Ya no hay enseñanza que pueda trasmitirse o escucharse. Babel no consiste en que de ella surjan, repentinamente, distintas lenguas, sino en que, en el interior mismo de una lengua única, sea preciso traducir sin cesar para comprenderse, y que la traducción sea imposible porque no existen ya relaciones ciertas entre términos confusos y flotantes, que no evocan para nadie las mismas imágenes.

No subsisten sino signos de los que se espera que obren como talismanes y que, en todo caso, son señales más que denominaciones. Vence aquel que, por los procedimientos más groseros, sabe mejor servirse de ellos, no en lo que significan, sino como otros tantos incentivos propios para provocar las pasiones y todo lo que puede suministrar para un fin determinado, en un tiempo conveniente, la mayor cantidad de energía útil. Todo se reduce a la técnica. Especialistas diligentes ponen al día en los laboratorios los procedimientos más eficaces. Establecen las recetas que hay que emplear para obtener sin error tal o cual reacción. En estas condiciones, ¿quién no imagina qué palabras hábilmente escogidas, repetidas macizamente, aplicadas sin descanso a emociones concretas, llegarían a provocar casi infaliblemente los gestos que se desean? No se precisa la violencia para dar cima al adiestramiento. La ciencia basta. Todos creerán que se lanzan espontáneamente adonde se calculó conducirlos. Tal es el camino que está emprendiendo el hombre. Si no anda con cuidado, pronto se dejará reducir a los reflejos condicionados. En último término, el ser razonable sólo es independiente por su juicio. Pero, a través de las palabras, debe juzgar realidades. Su libertad consiste en una decisión tomada con conocimiento de causa. Si las palabras solas retienen su atención, si descuida el referirse a aquella de sus experiencias que cada una designa, está perdido. Se utilizarán las palabras para hacerle hacer lo que se quiera. Se lo esclavizará sin temor de que lo advierta. Un tirano instruido y bien equipado sabrá darle cuerda como a un reloj y ponerlo a la hora que le plazca. La propaganda es un arte que se halla todavía en su infancia. Pero ha obtenido ya resultados tan alentadores, que es poco probable que el Estado renuncie a emplear un modo tan eficaz de obtener la obediencia y, más aún, el entusiasmo. Se desdeñará privar al hombre de su libertad encerrándolo en una cárcel, si se consigue gobernar sus deseos.

Este cuadro sombrío está lejos de ser quimérico. Describe una situación que no tiene nada de imaginaria y que cada cual puede comprobar, por poco que tenga ojos para ver. Existe en la mayoría un creciente abismo entre una experiencia insuficiente y un vocabulario demasiado abundante que mucho la sobrepasa, no sólo en extensión, sino sobre todo en complejidad. Para las palabras que designan un objeto que queda bajo los sentidos o un estado anímico elemental, no hay todavía nada inquietante. Pero pongámoslas en plural, y ahí tenemos ya el comienzo de la inexactitud, pues se borran diferencias y se tiende a considerar como idéntico lo que no es posible relacionar sino bajo determinado aspecto. "¿Cómo puede decirse *los niños*? —advertía un escritor sensible—. Esta palabra no tiene plural; sólo tiene infinitos singulares". ¿Y todas las veces que se dice *los hombres*? Se debería en rigor no hablar entonces sino de los caracteres propios de la especie, apartando a la vez los que se comprueban fuera de sus límites y los que no alcanzan a éstos en todos sus puntos. ¿Quién se ciñe a semejante precisión?

La menor palabra abstracta es más peligrosa todavía. Supone operaciones difíciles que nunca se deberían conducir a la ligera y que la palabra, bajo su aparente inocencia, trae totalmente hechas a multitud de espíritus que no tienen ni idea de lo que son. Por esto emplean ese signo con la mayor ingenuidad, sin reflexionar que es imprudente hacerlo sin haber antes circunscrito su sentido, quizá sin haber como recomenzado en sí mismo el trabajo a que debe la existencia. Sólo con esta condición la palabra es realmente adquirida. Sin ello, sólo se tiene de prestado. Es éste, por desdicha, el caso de la mayoría de las palabras para la mayoría de los hombres. No hicieron más que oírlas, leerlas y repetirlas de la manera que les parece más verosímil. Tal vocabulario no representa de ningún modo un aumento de instrucción. Al contrario, constituye un grave peligro. Desarma al hombre. Embrolla su juicio. Hace al mismo tiempo, de esa criatura desconcertada, una presa fácil para el charlatán o para el ingeniero. Admitamos que el uno procura embaucarla, mientras que el otro, según se asegura, trabaja para su felicidad. Pero los dos la rebajan a la condición de un títere cuyos hilos manejan. No consentirían todos en ver ahí su verdadero destino. Es difícil decir si semejante suerte le espera al hombre fatalmente, difícil también decidir cuáles son los mejores medios para escapar a esta esclavitud insidiosa. Pero no dudo de que encontraría provechoso fortalecer su poder de juzgar bien las cosas. De esta manera, preservaría otro tanto la condición íntima de su libertad; porque, lo repito, de nada sirve que se le deje en libertad de obrar a su capricho, si se conoce el

medio de dirigir su voluntad. Por eso deseo que se acostumbre a desconfiar de las palabras, pues es por medio de ellas como se logrará más fácilmente sorprenderlo y sojuzgarlo. Hasta querría, si no supiese que con ello deseo lo imposible, que emprendiese una labor de Cenicienta, que las hiciese pasar todas por el tamiz y rechazase el empleo de las que recibió del azar y se ve impotente para hacer que correspondan a alguna evidencia. Que las destierre, pues, cuando, al interrogarlas, deba confesarse que ignora lo que quieren decir y a lo que pueden aludir. Se trata de una persecución de fantasmas análoga a aquella que recomendaba el poeta. ¡Cuántas palabras, fórmulas, huecas ordenaciones de frases veríamos disolverse y desaparecer! También ellas dejarían en la memoria, supongo, una mancha de moho, como lo hacían en los muros las larvas fantasmas que él imaginaba y que, no teniendo tampoco derecho a la existencia, no podían surgir sino en las muchedumbres, a favor de la inatención general, pero habían de desvanecerse igualmente cuando se las perseguía lo bastante, delatando finalmente su vacío.

No creo que haya muchos que se complazcan en tal caza o sean capaces de llevarla a cabo. Sin duda, el uso de la palabra lleva consigo, como rescate inevitable, esa inmensa suma de vocablos errantes y vacíos. Es natural que cada cual los recoja y se sirva de ellos sin demasiados escrúpulos, como le vengan. Pero hay algunos, sin embargo, que ponen en el justo ejercicio de un don tan precioso su esfuerzo y su gloria. Pienso que les corresponde dar el ejemplo y, por mera honradez, guardarse bien del peligroso poder de que son depositarios. Cierto, no se puede castigar su falta de honradez. Y aun encuentran en ella ventajas de toda clase y, especialmente, los aplausos de los embaucados. Pero traicionan los deberes de su cargo.

Se dice que, en la más remota antigüedad, los chinos no disponían, por todo vehículo de sus reflexiones, sino de cordeles que anudaban de trecho en trecho a intervalos apropiados. La disposición de los nudos decía con trabajo lo que deseaban comunicar. Se inventó por fin la escritura y sobrevino una grande inflación que relajó el rigor del pensamiento. Pues ya no había necesidad de reflexionar mucho para expresar poco. Era más bien lo contrario lo que ocurría ordinariamente. Un sabio se alarmó: "Haré que volváis —exclamó— al uso de las cuerdas anudadas". No era, desde luego, sino un vano deseo. Pero al formularlo prescribía a sus discípulos la meditación silenciosa. Lo veneran como a un gran sabio.

ROGER CAILLOIS

SUR, Nº 142, agosto de 1946

POR QUÉ NO VUELVO A ALEMANIA

El señor Walter von Molo, ex-presidente de la *Deutsche Dichterakademie* (Academia Alemana de Escritores), ha dirigido una carta abierta a Thomas Mann, publicada en la prensa alemana, en la cual lo exhorta a volver a su país.

El semanario *Aufbau*, de Nueva York, reproduce en sus páginas la respuesta de Thomas Mann, la cual, además de ser un rechazo de la invitación, constituye un documento humano de importancia histórica.

Agradecemos su comunicación y traducción al señor Roberto Jelin.

Mi estimado señor von Molo:

He de agradecerle su muy cordial saludo en ocasión de mi cumpleaños, así como la carta abierta dirigida a mí que usted entregó a la prensa alemana, algunos extractos de la cual fueron publicados también por los diarios de aquí. En ella usted ha expresado, en forma aún más vehemente y urgente que en la carta personal, el deseo y el llamado perentorio para que yo vuelva a Alemania y viva en ella, a fin "aconsejar y trabajar" —como usted dice.

Usted no es el único que me dirige tal llamado; la radio de Berlín, controlada por los rusos, y el órgano de los partidos democráticos unidos de Alemania también lo han hecho, según se me informa, alegando, con un tanto de exageración, que yo "tenía que cumplir una obra histórica en Alemania".

Debería, en realidad, alegrarme de que en Alemania me reclamen otra vez —no solamente mis libros, sino también a mí mismo, en persona. Pero estos llamados tienen también para mí algo de inquietante y de oprimente; y algo de ilógico, hasta injusto y poco meditado me habla a través de ellos. Demasiado bien sabe usted, estimado señor von Molo, lo caro que resulta en la Alemania de hoy el "aconsejar y trabajar", dada la situación casi irremediable en que nuestro desgraciado pueblo se ha colocado; y me parece muy dudoso que un hombre ya anciano, de cuyo corazón esta época turbulenta tam-

bién ha exigido su tributo, pueda aún contribuir, directa y personalmente, a levantar a la gente de la profunda aflicción en que se encuentra y que usted describe de modo tan conmovedor... Pero esto es cosa secundaria. También me parece que usted no ha meditado bastante, al formular su exhortación, en las dificultades de índole técnica, civil y espiritual que se oponen a mi "remigración".

¿Acaso estos doce años y las consecuencias que han traído pueden ser borrados como si no hubiesen existido nunca? Bien doloroso, como una pesadilla, fue el choque que sufrí, en el año 1933, al perder lo que constituía mi vida cotidiana, la casa y el terruño, mis libros, mis recuerdos y mis bienes todos; así como el que me produjeron los actos miserables cometidos contra mí en mi patria, y las exclusiones y los desaires que los acompañaron. Nunca olvidaré la ignara y criminal campaña de la radio y la prensa contra mi artículo sobre Ricardo Wagner, campaña que se desató en Munich y me hizo comprender cabalmente que mi vuelta se había hecho imposible; no olvidaré tampoco la lucha, entonces, por encontrar palabras, los intentos de escribir, de contestar, de explicarme, las "cartas en la noche", como René Schickele, uno de los tantos amigos que se han ido para siempre, llamaba a esos monólogos asfixiados. Bien penoso fue lo que siguió; la vida errabunda, de un país a otro, los pasaportes, la peregrinación por los hoteles, mientras en nuestros tímpanos resonaban todavía las cosas infames que a diario nos llegaban desde el país perdido, embrutecido, ya enteramente extraño para nosotros.

Esto lo habéis soportado todos vosotros, los que jurásteis lealtad al "carismático" Führer (¡cosa horrible esa cultura de borrachos!) y que habéis hecho obra de "cultura" bajo el dominio de Goebbels. No olvido que vosotros, más tarde, habéis sufrido cosas mucho peores y a las que yo pude escapar; pero no habéis llegado a conocer las angustias del exilio, el desarraigo, las torturas morales de quienes no tienen patria...

A veces me indignaban las ventajas de que vosotros gozabais. Veía en ellas una negación de la solidaridad. Si por entonces la inteligencia alemana, todo lo que tenía fama y renombre mundial, los médicos, músicos, maestros, escritores, artistas, se hubieran levantado como un solo hombre contra la ignominia y hubieran declarado la huelga general, muchos acontecimientos habrían tomado un cariz distinto del que tomaron. El individuo, si por casualidad no era judío, hacíase, una y otra vez, la siguiente pregunta: "¿A qué todo esto? Si los otros también colaboran no podrá ser tan peligroso..."

Digo que a veces sentía indignación. Pero nunca he tenido envidia de vosotros, los que permanecíais allá, ni aun en vuestros mejores días.

Demasiado sabía yo que estos grandes días no eran más que una sanguinolenta espuma, que pronto se desharía en la nada. Envidia sentí de Hermann Hesse, en cuya compañía y trato, durante aquellas primeras semanas, y meses, encontré consuelo y fortaleza. A él sí que lo envidiaba, pues hacía mucho que estaba libre; se había separado a tiempo, justificando su alejamiento con gran acierto: "Los alemanes forman un pueblo grande, importante, ¿quién lo negaría? Son la sal de la tierra —tal vez—. Pero, como nación política, ¡imposible! Una vez por todas: no quiero saber nada de ellos como tal". Y vivía gozando de la bella seguridad de su casa de Montagnola, en cuyo jardín jugaba a la "boccia" conmigo, que me sentía desconcertado.

Lenta, muy lentamente, las cosas, luego, se asentaron y fueron ordenándose. Volvíase a respirar la atmósfera hogareña en Francia, después en Suiza; estableciase una quietud relativa; un nuevo arraigo nacía de lo perdido; reanudábase el trabajo que se nos había escurrido de las manos y que parecía ya destruido. Suiza, hospitalaria por tradición, pero viviendo bajo la presión amenazadora de un vecino poderoso, y obligada a guardar neutralidad hasta en lo moral, siempre mostró —y la cosa es comprensible— cierta callada incomodidad e inhibición ante la presencia del huésped que carecía de documentos y que se hallaba en tan malos términos con su gobierno, y exigía "tacto".

Entonces vino el llamado a la Universidad norteamericana y, de pronto, ya en el inmenso, libre país, no se me habló más de "tacto"; hubo, en cambio, una demostración franca, abierta, de amistad, declarada sin ambages y sin reservas, bajo la divisa: "Thank you, M. Hitler". Tengo sobrados motivos, estimado señor von Molo, para estar agradecido a este país y demostrarlo.

Hoy soy ciudadano americano, y mucho tiempo antes de la terrible derrota de Alemania he declarado, en público y en privado, que no tengo la intención de volver jamás la espalda a América. Mis hijos, de los cuales dos aún sirven en las filas del ejército norteamericano, han echado raíces en ella; nietos de habla inglesa crecen a mi lado. Yo mismo, me hallo anclado en forma múltiple en este suelo, vinculado "honoris causa" aquí y allí, en Washington, en las Universidades principales de los Estados que me han conferido sus "Honorary Degrees"; he levantado mi casa sobre esta maravillosa costa, pletórica de futuro, bajo cuyo amparo quiero llevar a cabo la obra de mi vida, como partícipe de una atmósfera de poderío, razón, abundancia y paz. En resumen: no veo por qué no habría de disfrutar de las ventajas que me ofrece mi suerte singular, después de haber experimentado al máximo sus desventajas. Y no lo veo, precisamente, porque no veo el servicio que no podría igualmente prestar al pueblo alemán desde California.

Que todo haya sucedido como sucedió, no es culpa mía. ¡De ninguna manera! Es resultado del carácter y destino del pueblo alemán —de un pueblo notable, trágico e interesante, del que mucho se acepta y al que mucho se perdona. Que también se reconozcan, pues, las consecuencias y que no se trate de poner término a todo con un trivial: "¡vuelve, que todo está perdonado...!"

Nada más lejos de mí que pretender hacerme justicia por mí mismo. Para nosotros, los de afuera, resultaba cosa fácil ser virtuoso y decir a Hitler lo que pensábamos de él. No arrojo piedra alguna contra nadie. Sólo que estoy un tanto cohibido y me siento "extraño" —como se dice de los niños. Sí; Alemania se me ha vuelto bastante extraña durante estos años. Como usted mismo reconocerá, sin duda, es un país que inspira miedo. Confieso que me dan miedo los escombros alemanes: los materiales y los humanos. Y me temo que ha de resultar harto difícil el acuerdo entre quien ha presenciado el aquelarre desde afuera y vosotros que habéis tomado parte en el baile y cortejado al señor Urano. ¿Cómo habría yo de mostrarme insensible a los desbordes epistolares tan llenos de un afecto largamente oculto, que ahora me llegan de Alemania? Representan para mí verdaderas aventuras del corazón, realmente conmovedoras. Pero la alegría que me causan se ve aminorada no sólo por la idea de que ninguna de estas cartas habría sido escrita jamás si Hitler hubiera vencido, sino también por cierta ingenuidad, cierta ausencia de sensibilidad que habla a través de ellas, hasta por esa candorosa celeridad en el afán de restablecer los vínculos, como si estos doce años no hubieran pasado... A veces suelen llegarme también libros. ¿Necesito confesar que no los he mirado con agrado y que pronto los he dejado a un lado? Podrá ser fanatismo, superstición, pero a *mis* ojos los libros impresos en Alemania, desde 1933 hasta 1945, carecen de todo valor y no se puede tomarlos en la mano. Están impregnados de un olor a sangre e ignominia: deberían ser destruidos todos.

No sólo no estaba permitido, sino que era imposible hacer obra de "cultura" en Alemania mientras en torno nuestro ocurría lo que todos sabemos. Sería admitir la vileza y adornar los crímenes. Uno de los tormentos que sufrimos fue el cuadro que ofrecía el espíritu y el arte alemanes prestándose de continuo para servir de escudo y pregón de lo que era absolutamente monstruoso. Resulta notable comprobar la aparente ausencia de comprensión ante el hecho de que pudiera concebirse una actividad más honorable que el proyectar decoraciones para los festivales wagnerianos de la Bayreuth de Hitler. O viajar con el permiso de Goebbels a Hungría u otro país germano-europeo y, mediante sesudas disertaciones, hacer propaganda cultural en favor del Tercer

Reich... No digo que fuera ignominioso, sólo digo que no lo comprendo y que siento una inhibición ante más de un reencuentro.

Un director de orquesta que, enviado por Hitler, dirige Beethoven en Zurich, París o Budapest, incurre en una mentira obscena al alegar que, como músico que es, sólo hacía música... simplemente. Pero mentira, ante todo ya era mentira ejecutar esa música en la misma Alemania. ¿Acaso no debía estar prohibido, en la Alemania de los doce años, el *Fidelio* de Beethoven, esta ópera de festival, creada para el día de la autoliberación alemana? Fue un escándalo, no sólo que no fuera prohibido, sino que se haya realizado representaciones de gran categoría, que se hayan encontrado cantantes dispuestos a interpretarlo, músicos para ejecutarlo, un público para escucharlo. ¡Qué estolidez no habrá sido necesaria para escuchar el *Fidelio* en la Alemania de Himmler sin tener que esconder la cara entre las manos y huir de la sala!

Sí, más de una carta me llega ahora de la patria lejana, por intermedio de sargentos y oficiales americanos: cartas, no solamente enviadas por hombres eminentes, sino también por gente joven, sencilla; y es muy singular advertir que ninguno de éstos me aconseje que vuelva tan pronto a Alemania. "Quédese donde está" —me dicen simplemente—. "Que el otoño de su vida transcurra en su nueva y más venturosa patria. Aquí, todo es muy triste"... ¿Triste? ¡Si sólo fuera eso!, y no también inevitable y permanentemente maligno y hostil. Como una especie de trofeo he recibido, hace poco, de personas americanas un viejo ejemplar de una revista alemana, titulada *Un pueblo en gestación,* del mes de marzo de 1937 (Editorial "Hanseatische Verlagsanstalt") y editada por un profesor y doctor nazi, de alta jerarquía no precisamente Krieg * sino Krieck, con ck. Su lectura daba miedo. "Entre gente —me decía yo— que durante doce años ha sido alimentada con semejantes amenazas, no es posible vivir. Sin duda —me decía— encontrarías allí muchos buenos amigos, leales —viejos o jóvenes—, pero también muchos enemigos que estarían al acecho, enemigos derrotados, es cierto, pero éstos son los peores y los más envenenados."

Y, sin embargo, mi estimado señor von Molo, esto representa sólo un aspecto de la cuestión; el otro también reclama su derecho: el derecho a la palabra. La profunda curiosidad e interés con que recibo desde Alemania toda noticia directa o indirecta, la decisión con que la prefiero a todas las que vienen desde ese mundo que ahora, mostrando gran frialdad hacia el destino secundario de Alemania, va

* "Guerra", en alemán.

formándose de nuevo, me hacen sentir nuevamente a diario los lazos indestructibles con que, a pesar de todo, estoy ligado al país que me "expatrió". "Ciudadano del mundo", del mundo americano: no está mal. Pero ¿cómo negar que mis raíces están allá, que, a pesar de toda la admiración fecunda por lo forastero, vivo y actúo dentro de la tradición alemana, aun cuando el tiempo no haya permitido a mi obra ser otra cosa que un eco mórbido y casi paródico de lo que fuera en otro tiempo germanismo grande?

Nunca dejaré de sentir como escritor alemán, y he permanecido fiel a la lengua alemana durante los años en que mis libros apenas si podían sostenerse en lengua inglesa. He permanecido fiel, no sólo porque era demasiado viejo para cambiar de idioma, sino también porque tenía conciencia de que mi obra ocupa, aunque modesto, un lugar en la historia de la lengua alemana. La novela sobre Goethe, escrita durante los días más oscuros que Alemania jamás conoció, y que ha llegado a vosotros en algunos ejemplares clandestinamente introducidos, no constituye precisamente un documento de olvido o de repudio. Tampoco he de decir: "Me avergüenzo de las horas de ocio: sufrir con vosotros fue una ganancia". Alemania nunca me ha dejado sosiego. He "sufrido con vosotros", y no fue exageración cuando, en la carta dirigida a Bonn, hablaba de "preocupación y tortura, de una necesidad espiritual y mental, necesidad de la cual ni una hora de mi vida ha estado libre durante los últimos cuatro años y ante la cual hube de sostener, día tras día, mi trabajo artístico". Con harta frecuencia ni siquiera he intentado sostenerlo: el medio centenar de mis mensajes radiales dirigidos a Alemania (¿o son más?) y que acaban de ser impresos en Suecia, estos ruegos insistentes, repetidos una y otra vez, son testimonio de que bastante a menudo otras cosas me parecieron más urgentes que el "arte".

Hace algunas semanas di una conferencia en la Biblioteca del Congreso de Washington sobre el tema "Germany and the Germans". La he escrito en alemán y ha de aparecer en el próximo número del mes de junio, en la resucitada revista *Neue Rundschau*. Fue una tentativa psicológica de explicar al público norteamericano culto cómo pudo ocurrir todo aquello en Alemania, y no puedo menos de admirar la serena disposición que mostraba este público a escuchar mis explicaciones, apenas terminada una guerra tan espantosa. Naturalmente, volver a encontrar el camino entre una apología inadmisible y una negación que tampoco me habría ido bien, no resultaba tarea fácil. Pero mi intento no salió del todo mal. He dicho que, por obra de la gracia divina, a menudo en este mundo el bien surge del mal, y hablé sobre el hecho diabólico de que, muchas veces, el mal proviene del

bien. Relaté brevemente la historia de la ternura alemana. Rechacé la teoría de las dos Alemanias, de la buena y de la mala. La Alemania mala, declaré, es la buena que erró el camino, es la buena Alemania en la desgracia, en la culpa y en el anochecer. Yo no estaba allí, dije, para aparecer ante el mundo –siguiendo una mala costumbre– como representante de la Alemania buena, la noble, la justa, la vestida de blanco. Que nada de lo que intentaba decir a mis oyentes era resultado de un sabor extraño, frío, desinteresado...; les dije que también yo lo sentía en lo más hondo de mi ser; y que lo había experimentado todo en carne propia.

Creo que esto es lo que se puede llamar una declaración de solidaridad, hecha en el momento más crítico. De solidaridad, no con el nacional-socialismo, ¡no!, sino con la Alemania que, al fin, sucumbió al pacto concertado con el diablo... Pactar con el diablo es una antigua tentación germana, profundamente arraigada, y una novela alemana que se inspirase en los padecimientos de los últimos años, en los padecimientos de Alemania, debería tener por tema, creo, esta horrible promesa. Pero Satanás resultó engañado al final hasta en el más grandioso de nuestros poemas, birlándosele el alma individual de Fausto; y lejos de nosotros la idea de que el diablo se haya llevado ahora a Alemania definitivamente. La gracia es más fuerte que todo pacto escrito con sangre. Creo en ella y creo en el futuro de Alemania, por desesperado que sea su presente y por completa y total que parezca la destrucción. ¡Que se acabe ya de hablar del fin de la historia alemana! Alemania no se identifica con el breve y siniestro período histórico que lleva el nombre de Hitler. Tampoco se identifica con la era bismarckiana, breve también ella, del Reich prusiano-germano. Ni siquiera se identifica con el período de su historia que abarcó sólo dos siglos, lapso que puede ser bautizado con el nombre de Federico el Grande. Alemania está pronta a tomar nueva forma y entrar en un nuevo estado de vida que, tal vez, pasados los primeros dolores de la trasmutación y del tránsito, prometerá una mayor felicidad y dignidad, más propicias también a las aptitudes y necesidades más íntimas de la nación.

¿Acaso la historia del mundo ha terminado? En manera alguna. Se halla en plena evolución y la historia de Alemania forma parte de ella. Es cierto que la política de la fuerza sigue haciéndonos severas advertencias para que desistamos de forjarnos esperanzas exageradas. Pero ¿no queda en pie la esperanza de que, forzosa y fatalmente, se darán los primeros pasos de exploración hacia condiciones mundiales en las cuales el individualismo nacional del siglo XIX se disolverá, y acabará finalmente por fundirse? La economía, la desvalorización de las fron-

teras políticas, una cierta despolitización de la vida estatal en general, el despertar de la humanidad a la conciencia de su unidad efectiva, y su primera percepción del estado mundial, ¿cómo podría ser ajeno y repulsivo al sentir alemán este humanismo que sobrepasará de con mucho los límites de la democracia burguesa y que constituye el objeto de la inmensa lucha? En su repudio del mundo ¡había tanta ansia de mundo! En el fondo de la soledad que la hacía hostil, yace —¿quién no lo sabe?— el deseo de amar, el deseo de ser amada.

Que Alemania elimine de su sangre el orgullo y el odio, que vuelva a encontrar el amor, y será amada. Seguirá siendo un país de inmensos valores que puede contar con la capacidad de sus hombres y la ayuda del mundo, un país al que, pasados los momentos más graves, le será deparada una vida nueva, rica en realizaciones y en prestigio.

Quizás me he dejado arrastrar demasiado por mi sentimiento en esta respuesta, mi estimado señor von Molo. Excúseme. Pero una carta dirigida a Alemania había de dar cabida a muchas cosas. Entre ellas: el sueño de sentir otra vez bajo mis pies el suelo del viejo continente, que no me abandona, ni de día ni de noche, pese a los halagos de América; y cuando llegue la hora, si he de vivir y las facilidades de transporte y las autoridades benévolas lo permiten, pienso hacer un viaje. Y presiento que, una vez allá, ni la timidez ni el extrañamiento, productos de sólo doce años, podrán resistir a la fuerza de atracción que suponen reminiscencias más antiguas, milenarias...

Hasta la vista entonces, si Dios quiere.

THOMAS MANN

SUR, Nº 62, noviembre de 1939

LA PARADOJA DE LA MENTIRA

"Vos ex patre diabolo estis; ...cum loquitur mendacium, ex propiis loquitur, quia mendax, est et pater eius."

(Secundum Joannem, 8, 44.)

"Il a toujours quelque mensonge das l'ordre.

"Le mensonge est une systématisation qui recouvre une disharmonie.

"Un mensonge est à la racine de l'existence en tant qu'elle suppose la discordance utilisée au profit de la systématisation."

Fr. Paulhan: *Le mensonge du monde.*

Es inmenso el papel de la mentira en la vida humana. El mundo actual está ahogándose en la mentira. Los filósofos han atendido demasiado poco a este problema, pues mienten no sólo los hombres mentirosos por naturaleza sino también los veraces. Mienten no sólo conscientemente sino también inconscientemente. La gente vive en el miedo, la mentira es el arma de protección, y la estructura de la conciencia está deformada por el factor mentira, originado por el miedo. Hay varios tipos de mentira; el más interesante es aquel que no se considera pecado ni vicio sino deber, y el tipo más simple es el de la mentira interesada como medio para obtener fines egoístas. Se llega a un tipo de mentira desinteresada, casi artística, cuando el hombre no hace diferencia entre la realidad y su propia imaginación. No me ocuparé de este tipo. Existe, además, otro tipo de mentira: la mentira por compasión, que podría salvar la vida de otro hombre. Pero mayor importancia reviste la mentira social, que se tiene por deber: llena la vida del estado y de las sociedades, sostiene la civilización, y estamos orgullosos de ella como de una preservación contra la destrucción y el anarquismo.

Los mitos profundamente arraigados en la conciencia de las masas constituyen la expresión de esta mentira. Por medio de estos mitos organizados, la mentira dirige al mundo, protegiendo las sociedades

humanas. Los mitos antiguos nacían de la creación colectiva y espontánea y en su base había siempre alguna realidad, pero los mitos actuales tienen por propiedad la mentira deliberadamente organizada. Carecen de ingenuidad. Esto sonará a pesimismo, pero hay que reconocer que la mentira se coloca en la base de la organización social. "La verdad pura, desnuda, podría llevar al fin de todas las cosas, a la destrucción de las sociedades y de los estados", dicen los defensores del pragmatismo de la mentira. La política es en gran parte el arte de manejar las masas humanas; es decir, supone la demagogia; es decir, supone una mentira. Este arte se sirve de los mitos que no constituyen un producto casual de la fantasía, de aquellos que tienen el carácter de organización consciente. El mito brota del objeto de amor o de odio y las emociones fuertes alcanzan en él gran tensión y gran materialización. El *eros* y el *antieros* provocan igualmente el trabajo de la imaginación inflamada, que produce imágenes ficticias. La mentira reconocida como socialmente útil alcanza actualmente en el mundo dimensiones nunca vistas y deforma a tal punto la conciencia, que se plantea el problema de una modificación radical de la relación para con la verdad y la mentira y el de la desaparición del concepto de verdad. También antes desempeñaba la mentira un papel no despreciable en la vida política. En la diplomacia siempre se recurrió a la astucia y a la perfidia y, desde el principio de la nueva era, el maquiavelismo entró en Europa en el sistema de la dirección de los estados. Pero, sin embargo, la mentira no se reconocía como principio último y supremo de la vida, tendiente al crecimiento y al poder. Ya en Nietzsche, en Marx, en la filosofía pragmática se halla un cambio en la relación para con la verdad. Ya Nietzsche decía que la verdad era engendrada por la voluntad que tiende al poder, Marx enseñaba que el conocimiento de la verdad está indisolublemente ligado a la lucha revolucionaria de las clases y que no puede ser separado de tal lucha, y la filosofía pragmática afirmaba que la verdad es útil para el proceso vital. Así, la verdad depende en su totalidad del proceso vital, su criterio es el del aumento del poder de la vida, y esto conduce, en la práctica, a que se deje de buscar la verdad y que se busque el poder. Pero para obtener el poder, la mentira puede llegar a ser más provechosa que la verdad. De hecho, vamos tras el poder o la fuerza porque nos sentimos perecer en el mundo, que ha llegado a un estado líquido y donde no hay cuerpos sólidos. Recuerdo que en una reunión internacional en Alemania, poco antes del advenimiento de Hitler al gobierno, se leyó un informe sobre el estado de ánimo de los estudiantes alemanes, y la conclusión fundamental de este informe fue que los estudiantes habían dejado de buscar la verdad y buscaban

el poder. De ahí la preponderancia extraordinaria de la técnica en la vida actual.

La mentira es la base principal de los llamados estados totalitarios: sin mentira organizada, no se podrían crear nunca. La mentira se inculca como deber sagrado, como deber hacia la raza elegida, hacia el poder del estado, hacia la clase elegida. Hasta no se la llega a considerar como mentira. No se tiene por mentira lo que refuerza el dinamismo, lo que sirve para aumentar la vida y para dar fuerza en la lucha. Más aún: la mentira puede parecer como la única verdad. La astucia de la razón, de la que habla Hegel, se transforma en una práctica consciente de la mentira útil. Ya Hegel se encontraba ante el peligro de la relativización de la verdad, de su dependencia de la relatividad de la Historia, y la mentira que se practica en gran escala en la Rusia soviética, la que ha recibido su expresión monstruosa en los procesos de los viejos comunistas en Moscú, es una mentira dialéctica. La mentira es un momento dialéctico en la realización de una sociedad ideal comunista. Cada momento del proceso dialéctico se subordina al triunfo final del *logos* en dicho proceso. Por ejemplo, un viejo comunista, fiel a la idea comunista, se vuelve fascista. Se niega en forma absoluta el momento que precede al proceso, pero esa negación se considera indispensable para el objeto de tal proceso, etc. La mentira en el fascismo y en el nacional-socialismo no tiene ya carácter dialéctico sino vital y dinámico. La propaganda de odio destructivo contra los judíos y los marxistas es necesaria para fortalecer el dinamismo y para el aumento de la fuerza vital. Todo lo que se dice del enemigo de raza o de clase es, por lo general, mentira. El enemigo es una ficción indispensable para despertar el entusiasmo, para justificar la violencia, para aumentar la fuerza. Los frentes que se forman en el mundo están llenos de mentira. El llamado frente anticomunista es una mentira y un chantage *. En Alemania, es simplemente un arma de política internacional y un encubrimiento del deseo de dividir a Rusia. En general, es una concentración de las fuerzas interesadas, capitalistas y fascistas. Pero el frente antifascista, a pesar de la existencia de un peligro real de fascismo en todo el mundo, también contiene mentira, pues tilda de fascistas a todos los anticomunistas, lo que, por cierto, no es verdad. Muchos partidarios del capitalismo son liberales y no fascistas, porque el fascismo liquida el capital privado y lo substituye por el del Estado. La división del mundo en dos campos es una mentira: es un proceder de guerra. En realidad, el mundo es mucho más complejo, no consta

* Este artículo llegó a nuestro poder con anterioridad al pacto ruso-germano. — *N. de la R.*

sólo de fascistas y comunistas. Los partidos políticos se basan también en la mentira. La demagogia, de la cual no pueden prescindir, siempre implica una mentira. Los lemas que sustentan los partidos en la agitación preelectoral no tienen generalmente nada de común con su práctica real. Todos tienen fines muy elevados que recubren intereses nada elevados.

Desde un punto de vista más profundo, es cierto lo que afirma la filosofía pragmática y lo que afirme cualquier teoría que haga depender la verdad del proceso orgánico vital. Con mayor razón se podría afirmar que la mentira es útil para la conquista de la vida y para la organización de la fuerza en este mundo. La verdad pura y no amoldada es perniciosa y destructiva para la organización del orden, para cualquier encubrimiento de lo inarmónico. Es, en esencia, lo que dice Paulhan, el único pensador que ha dirigido seriamente su atención al problema de la mentira. A esto está ligada una tragedia profunda en el destino del cristianismo. Dostoievski, en la genial leyenda del Gran Inquisidor, descubrió no sólo la dialéctica de la libertad y de la fe sino también la dialéctica de la verdad y de la mentira en la organización del reino de este mundo, en la organización de la Iglesia y del Estado. La verdad revelada por Cristo es la verdad que se refiere a la libertad infinita del espíritu. El Gran Inquisidor, por cuya boca hablan en realidad todos los que quieren organizar el orden mundial, consideró la verdad de Cristo destructiva y anárquica y, para organizar el bien de los hombres, quiso enmendar la obra de Cristo. La argumentación del Gran Inquisidor ha sido casi literalmente repetida por Charles Maurras, quien considera al Evangelio como un libro destructivo y anárquico mientras elogia la Iglesia Católica por haber logrado transformar ese libro destructivo y anárquico en una fuerza organizadora del orden, es decir, por haber "corregido" la obra de Cristo. Sería muy injusto referir exclusivamente al catolicismo la Leyenda del Gran Inquisidor. Todo el cristianismo histórico ha sabido transformar la verdad cristiana, que es una explosión apocalíptica del mundo, en una fuerza adaptada al mundo y a sus intereses vitales. Los hombres han afirmado mil veces que el mundo puede ser salvado con la mentira y sólo con la mentira, que la verdad es peligrosa para la existencia misma del mundo. Y una y otra vez se plantea a los hombres el problema de si es lícito salvar al mundo con la mentira. ¿Es posible dedicarse al servicio de la verdad y arriesgar la existencia del mundo? Es decir: ¿se puede, en nombre de la verdad, arriesgar la ruina universal? La mentira puede sostener la sociedad y el Estado, pero destruye la personalidad interna, mientras que la verdad la robustece.

Dostoievski planteó un problema profundo. Pero León Tolstoi, el

escritor más veraz de la literatura mundial, planteó el problema tan fundamentalmente como aquél, aunque en otra forma. Toda la creación de León Tolstoi está dirigida contra la mentira; es una revelación artística de la mentira en la cual se basan la civilización, los estados y la organización de la sociedad. En el fondo, León Tolstoi propone arriesgarlo todo, jugarlo todo en una apuesta. La esencia de la doctrina tolstoiana de la no resistencia consiste en que cuando el hombre deje de resistir al mal por la violencia, entonces empezará a actuar Dios mismo y entrará en juego la naturaleza divina. Nada es menos difícil que criticar la doctrina de Tolstoi. Es muy fácil demostrar que en caso de no resistencia siempre vencerá el mal. Pero Tolstoi confiaba en un milagro histórico y, en nombre de la fe en el milagro de una intervención directa de Dios, proponía arriesgar la perdición de la sociedad, del Estado y de la civilización, la perdición del mundo, que se sostiene en la mentira y en la violencia, en una ley opuesta a ya ley de Dios. Los cristianos han querido proceder en sus asuntos, por las dudas, en forma tal que anduvieran bien aunque no hubiera Dios. León Tolstoi exige ante todo que nos desprendamos de la mentira socialmente útil. Con ese imperativo se relaciona el extraordinario amor a la verdad de su creación literaria. El hombre debe ante todo dejar de mentir ante sí mismo y ante Dios, debe dejar de cerrar los ojos a la verdad que puede ocasionar sufrimiento, que no adula al hombre y que a veces lo amenaza directamente. Pero el amor a la verdad es una virtud fundamental y el mundo la necesita más que nada. El mundo está tan lleno de mentira que ha perdido el criterio de la verdad. El hombre dejó de discernir la realidad de los productos de la imaginación nacidos de las entrañas de la subconsciencia, de los mitos que poseen utilidad vital y social. Pero siempre es muy sospechosa la acción de la imaginación socialmente útil y benéfica, que contribuye a exterminar el enemigo y justifica la violencia.

La ciencia quiere la verdad y la busca: no tolera la mentira. Tales son sus principios y en ello radica su grandeza. El verdadero sabio es un asceta. Pero también las teorías científicas que demuestran la ilusión y la mentira de la conciencia (por ejemplo, Freud y el psicoanálisis) pueden a su vez crear mitos muy lejanos de la realidad. Así, Freud creó un verdadero mito con el significado universal del complejo de Edipo, mediante el cual explica la aparición de la sociedad humana. Aquí Freud no es ya el investigador del mito sino su creador. Es interesante notar que la imaginación creadora de Freud no actuaba en este punto en la dirección útil del proceso vital sino en una dirección muy pesimista. La filosofía del mismo Freud es tan endeble (no me refiero aquí a sus grandes méritos científicos) que no puede fundar

ni justificar su amor a lo verdadero con el cual revela la mentira de la conciencia. (Un surrealista francés ha deducido de los escritos de Freud que es necesario que uno mate a su padre y llame a esto homicidio.) Freud no se ha dejado tentar por el mito optimista sino por el pesimista. La ciencia tiende a negar las realidades religiosas por ser mitos originados por la subconsciencia colectiva, pero creó el mito de la ciencia y del conocimiento universal como solución de todos los problemas. La ciencia en sí ama la verdad, pero el cientificismo es una mentira y los hombres de ciencia practican a menudo la mentira útil y ventajosa para su vanidad científica. La novela actual revela verdades muy amargas sobre el hombre (Proust, Gide, Lawrence, la novela de análisis psicológico) y la literatura habla esencialmente de la disociación de la personalidad, de la pérdida de su centro. Pues bien: la disociación de la personalidad es la que engendra la mentira. La creación artística misma se ve envuelta en el proceso de descomposición de la personalidad. El discernimiento perspicaz de la realidad es un acto propio de la personalidad íntegra y es indispensable para la verdad. El aumento de la mentira es un proceso social y un proceso de la psicología del individuo.

¿Cuál es la causa del papel primordial de la mentira en nuestra época? Depende de la modificación de la estructura de la conciencia. El aumento extraordinario de la mentira en el mundo, y de la mentira justificada que no se tiene por vicio, se determina principalmente por la exteriorización de la conciencia. Cuando la conciencia que hace juicios morales pasa de la profundidad de la personalidad a la colectividad y al dinamismo de la colectividad en la historia, entonces cualquier mentira puede resultar justificada. También en el pasado la mentira se justificaba, no en la conciencia individual sino en la conciencia colectiva, en la conciencia nacional, en la de la Iglesia, en la del Estado, en la del Ejército, en la de las clases, en la de los partidos, etc. Pero nunca, todavía, la eliminación de la conciencia de la personalidad profunda y su tránsito a la realidad colectiva había ocurrido en proporciones tales como en nuestro tiempo. No es solamente que la conciencia y el juicio moral e individual se paralicen sino que se les exige la parálisis. La conciencia individual nunca habría osado formular una mentira tal como la que formula la conciencia del Estado, de la nación, del partido, de la clase, etc. En nombre de los intereses de la raza germánica o del proletariado, se puede permitir una mentira enorme y organizada, que repugnaría a la conciencia individual de un nacional-socialista alemán o de un comunista ruso. La modificación de la estructura de la conciencia se manifiesta en que niega a la conciencia individual hasta el derecho de determinar

la realidad y diferenciarla de la imaginación, derecho que se reconoce sólo a la conciencia colectiva. Lo que la conciencia individual juzga como mentira aparece como realidad ante la conciencia colectiva, aunque ello contradiga la más clara evidencia. Para cualquiera es evidente que los estados democráticos no quieren la guerra y que son de índole pacifista, pero para la conciencia colectiva de Alemania e Italia es evidente que los estados democráticos quieren la guerra, mientras que los dictadores no la quieren y luchan por la paz. Esto, que es una mentira desde el punto de vista del criterio y de la conciencia individuales, se transforma en realidad desde el punto de vista del criterio del colectivismo fascista, pues favorece el poder de las dictaduras. Es claro para el criterio y la conciencia individuales que los viejos comunistas fusilados en la U.R.S.S. han sido comunistas convencidos hasta su fin y no fascistas ni espías, pero para el criterio colectivo general del partido comunista la mentira sobre los viejos comunistas es una realidad indispensable en la dialéctica de la lucha.

La mentira del mundo actual no es una mentira en el sentido subjetivo, en el sentido del pecado de un individuo: es la expresión de un renacer profundo de la estructura de la conciencia. La conciencia individual desaparece del mundo cada vez más y su voz se oye cada vez menos. Pero esto no quiere decir que la conciencia desaparezca del todo. Sólo modifica su carácter. La conciencia colectiva cristaliza con tal fuerza y en proporciones tales que abruma completamente la conciencia individual en el hombre. El hombre se ve obligado a mentir en nombre de tal o cual concepto del bien colectivo. La mentira es siempre en alto grado un fenómeno de orden social. Generalmente el hombre miente ante otro o ante otros y, aun cuando mienta ante sí mismo, lo hace teniendo en cuenta a otros, consciente o inconscientemente. El hombre desempeña ante sí mismo un papel para desempeñarlo luego ante los demás. El dictador es siempre un hombre interiormente lleno de mentira, condicionada por su papel ante el mundo. Las relaciones sociales de los hombres no sólo están llenas de mentiras malignas originadas por el deseo del poder sino también de mentiras inofensivas y convencionales. La mentira inofensiva y convencional puede ser la condición de la posibilidad de la vida humana en común. Así, por ejemplo, un hombre es cortés con otro aunque en el fondo de su alma lo deteste. La mentira se transforma en mal cuando el deseo de predominio y poder, no sólo individual sino también colectivo, quiere realizarse a toda costa. El deseo de poder puede ser propio de un individuo, pero siempre tiene carácter social. El "superhombre" de Nietzsche tiene fatalmente que manifestarse en actos sociales, que exigirán fatalmente la mentira. El deseo de poder no puede realizarse

sino mediante la mentira. Cristo ha hablado con poder y en Él hubo sólo verdad pura. César, el dictador, puede obtener el poder sólo con la ayuda de la mentira. Sólo sin la mentira se puede realizar el reino de la libertad, y la libertad es el principio opuesto a la mentira, y la auténtica libertad del individuo es su emancipación del poder de la mentira. La proporción de mentira en el mundo se determina por la aparición de la conciencia colectiva centralizada, obsesionada por el deseo del poder, y a ella debe oponerse la lucha heroica por la libertad del espíritu, es decir, por la verdad descubridora de la mentira. Esto no es, en modo alguno, individualismo. El hombre es un ser social. No se puede dirigir la lucha hacia la creación de una nueva sociedad, de una nueva comunidad humana. Pero la verdad consiste siempre en que el espíritu imprima su carácter a la sociedad, mientras la mentira consiste en que la sociedad dé su carácter al espíritu. No puede crearse una sociedad nueva por medio de la diplomacia, es decir, por la adaptación al estado del mundo. El mundo está tan colmado de mentira, la mentira corroe tanto las ideas humanas más altas, que no se puede vencerla con las solas fuerzas de un mundo donde todo se torna relativo. La fe en la victoria sobre la mentira implica la fe en la existencia de una fuerza que se eleve por sobre el mundo, de una fuerza de la Verdad supraterrena, es decir, en la existencia de Dios. Aun cuando el mundo está contaminado por la mentira, existe, sin embargo, la Verdad pura de toda mancha de mentira, y en la lucha contra la mentira debemos unirnos con tal Verdad. La conciencia individual determina nuestra relación para con esa Fuerza suprema —la Verdad. Y no es una conciencia aislada de los otros hombres, sino impregnada del sentido de fraternidad espiritual de los hombres, de fraternidad en la Verdad y no en la mentira.

NICOLÁS BERDIAEFF

SUR, Nº 150, abril de 1947

UNIR Y SEPARAR

Dos seres de distinto sexo se unen; luego, algo que en uno de ellos se origina y crece como parte suya, termina por separarse y erigirse en un ser nuevo y diferente. Nacemos de una unión y de una separación; mediante esas dos operaciones somos engendrados y lanzados al mundo. Aparecemos bajo ese doble signo, y semejaría que se imprimiera en nuestra naturaleza como un mandato y una fatal limitación. Porque no está en nuestras posibilidades hacer otra cosa. Con las manos o con la mente, sólo dos operaciones se hallan a nuestro alcance: unir y separar.

Nuestra acción física, la que realizamos por efectiva operación corporal, se reduce a uniones y separaciones, se descompone en ellas en última instancia. Intervenimos materialmente en la realidad mediante un sistema de palancas —los huesos— movido por la energía muscular. Nuestra voluntad ordena al músculo que se encoja o se alargue, es decir, que sus extremos tiendan a unirse o a separarse. Esto es todo. Las palancas óseas obedecen a los músculos, acercándose a un punto o alejándose de él, ejerciendo esfuerzos de presión o tracción, que no son sino consecuencias de la aproximación y del alejamiento. De arriba abajo, de lo ínfimo y despreciable a lo encumbrado y sublime, si nuestro impulso se actualiza en el mundo externo como efectiva ingerencia en él, no es sino mediante uniones y apartamientos. El malandrín habitual, el miserable hambriento conducen su mano a la cartera del transeúnte descuidado, la aprisionan uniendo sus dedos alrededor de ella, procuran que se aleje de su dueño legítimo y se acerque a ellos. El asesino busca juntar la punta de su puñal al corazón de su víctima, para producir en los tejidos de la víscera una separación mortal. En la cordialidad y en el amor, se procura la cercanía, se juntan las manos amigables y los labios enamorados. En la aversión, nos alejamos de la persona que nos desagrada, y en las crisis del odio violento, nos acercamos hostilmente a nuestro enemigo y

juntamos nuestros puños a su rostro. En la tragedia imprevista, el salvador se acerca primero al que se debate entre las llamas del incendio o las olas del mar, lo ase rodeándolo con sus brazos, se aleja luego a lugar seguro con el cuerpo rescatado. En nada de todo esto hay más que aproximaciones y distanciamientos.

Toda la industria humana, desde sus comienzos infrahumanos, se dilata desde el primer rescoldo que consiguió encender o preservar la bestia temerosa de que procedemos, hasta el descubrimiento de la bomba atómica; desde el primer incendio molecular hasta el pavoroso incendio atómico de Hiroshima. Ya en el mito, Prometeo no hace sino juntar a sí y a los hombres la llama hasta entonces remota. Pero el primer Prometeo de la realidad no hizo cosa muy diferente. Uniendo lo separado es como se ha seguido obteniendo el fuego: al recoger en la yesca la chispa producida por el choque del eslabón con el pedernal, o al frotar el fósforo con la seperficie rugosa, o al apretar el resorte del encendedor. Mediante el recurso de las adecuadas uniones y separaciones han llegado también los físicos a provocar el incendio atómico.

Toda modificación que introducimos en nuestro contorno, toda producción de cosas ocurren mediante actos de unir y separar. Por ahora me refiero únicamente a los hechos espaciales, a los modos y aspectos materiales de la acción; después examinaré los actos psíquicos que los informan, y que por cierto muestran con ellos una semejanza sorprendente: "Was innen ist, ist aussen", decía Goethe. Para empezar por el principio, sin mayores rebuscas, recordemos los actos inteligentes primarios de los antropoides estudiados por Köhler. Los experimentos consistían en todos los casos en proponer un fin y ver cómo lo alcanzaba el animal, cómo se ingeniaba para llegar a él: en resumen, por lo tanto, un acto de unir. En lo particular, cuando se trataba de investigar la capacidad para el empleo de instrumentos existentes, este empleo se reducía a la disposición y manejo por el animal del instrumento, como nexo entre él y el objetivo; cuando se trataba de la construcción de instrumentos, todo se limitaba, por parte del animal, a arrancar algo de su estado y situación natural, acaso modificarlo suprimiendo algunas de sus partes, e incluirlo en la situación definida por el objetivo sugerido en el experimento. En el hombre se repiten a cada instante estas situaciones elementales y se presentan otras de mucha mayor complejidad, pero no de distinta índole. La mayor parte de nuestras intervenciones ocurren por la mano, directamente o por el manejo de instrumentos; la mano es un sistema de palancas y no puede producir sino acciones mecánicas, uniones y separaciones: lo que no es en sí resultado mecánico es algo suscitado por el acto

mecánico. El labrador abre la tierra con su arado, la separa para juntar a ella íntimamente el grano. El panadero une la harina, el agua y la levadura, y luego aproxima todo eso al fuego. El herrero, el carpintero, el zapatero, no hacen sino juntar elementos materiales según cierto plan. En las industrias de más elevada y difícil técnica no ocurre otra cosa; no hay sino uniones y separaciones, asociaciones y disociaciones.

Claro que, en el fondo, hay mucho, muchísimo más. El pan no es meramente la mezcla calentada de la harina, el agua y la levadura. Salvo los casos elementales, en los cuales con las uniones y separaciones termina todo, la unión y la separación proporcionan *la oportunidad* para que sucedan ocultos y variadísimos procesos que son los que en realidad conducen al resultado perseguido. Pero esos procesos no los producimos nosotros, aunque los desencadenamos; sólo producimos *las circunstancias* necesarias para que el proceso profundo se realice, y esas circunstancias son todas de carácter mecánico, uniones y separaciones. No está en nuestra mano realizar una combinación química, hacer germinar una semilla, mejorar una especie animal útil, detener o atenuar el curso de una enfermedad; sólo nos es dado combinar –mecánicamente– las situaciones adecuadas para que se inicien y prosigan las operaciones indispensables para que esos resultados sean obtenidos. Producimos, pues, en el orden de las cosas, de dos maneras: propia o directamente, e impropia o indirectamente. Directamente, sólo producimos efectos mecánicos, porque únicamente disponemos de medios mecánicos, dependientes a la corta o a la larga de la acción muscular; por ejemplo, trasladamos cosas, las reunimos y distanciamos, las rompemos y reconstruímos, forjamos cosas nuevas por agregación y ensamblamiento de partes. Todos los efectos ajenos al plano mecánico que somos capaces de lograr, los conseguimos impropia o indirectamente, por la meditación del recurso mecánico. Conocemos, por experiencia empírica o por lúcido saber científico, las condiciones indispensables para que trabajen ciertas fuerzas naturales sobre las cuales no ejercemos dominio inmediato, y preparamos esas condiciones, que en cuanto posibles para nosotros no son sino uniones y separaciones. Así nos conducimos en la vida corriente, en los habituales menesteres de cada momento; así proceden el artesano, el labrador, el criador de ganados, el metalúrgico, el químico puro en su laboratorio y el químico industrial en su fábrica, el médico. Cada uno de ellos no hace sino aplicar una rama diferente del arte universal del unir y separar.

Desde el Renacimiento, el pensamiento de Occidente se ha dedicado con tenaz empeño a elaborar una concepción racional y científica de la realidad. Descartadas las potencias misteriosas, las cualidades ocul-

tas, lo vago y oscuro, la primera y capital exigencia metódica parecía consistir en la aplicación omnímoda del principio de lo claro y lo distinto. Así creció desde Galileo el prestigio de la mecánica y su sentido de esquema general para la interpretación del universo, ante todo en su faz física, pero, ya desde Hobbes, con manifiesta propensión a convertirse en sistema capaz de incluir toda suerte de realidad. El imperativo de racionalidad estricta es sin duda predominante en esta concepción, de admirable limpidez y coherencia lógica; creo también que el motivo de la inmanentización, latente en la demanda racionalista, es esencial, y así lo he expuesto en algunos trabajos míos *. Pero en el seguido desarrollo de la concepción mecanicista, imperante hasta hace pocos decenios, probablemente interviene además la condición mecánica de nuestro poder sobre la realidad, la imposibilidad en que nos hallamos de obrar sobre las cosas de otro modo que por uniones y separaciones, sea cual fuere el tipo de modificación que pretendamos introducir o suscitar en ellas: alteración puramente mecánica, física, química o biológica. Existe patente correspondencia y similitud entre las tesis del mecanicismo y nuestra situación en cuanto seres operantes sobre las cosas. El mecanicismo reduce toda energía natural a la energía de movimiento, reconduce todo hecho a un hecho de movimiento o una especial distribución de la materia, esto es, a maneras de unión y desunión. Supone que el único hecho que es verdaderamente como se manifiesta es el hecho mecánico visible, el movimiento que advertimos; los restantes fenómenos: ópticos, acústicos, térmicos, etc., son aparienciales en su aspecto perceptible y sólo reales en cuanto hechos de movimiento. Hay, pues, un fondo último y verdadero en la realidad, consistente en masas y movimientos, y un sinnúmero de apariencias, de manifestaciones sensibles, engañosas, cuya heterogénea índole encubre la realidad única y homogénea de la masa y el movimiento; las distintas ordenaciones de la masa y las varias formas del movimiento fingen, a través de nuestra organización psico-física, todos los fenómenos percibidos como no mecánicos. Esta interpretación parecería calcada sobre nuestra efectiva postura ante la realidad. Porque, así como en esa interpretación todo hecho físico se reconduce a un hecho mecánico, así en nuestra conducta práctica el hecho mecánico —el unir y separar— es lo único inmediato y originario, y todo suceso no mecánico es producido por intermedio de las mecánicas operaciones de unión y desunión. El mecanismo, al serle arrebatadas sus mayores prerrogativas por la nueva física, ha debido renunciar ya a la grandiosa ambición de ser la omnicomprensiva

* Ver sobre todo "Programa de una filosofía", en mi libro *Papeles para una filosofía*, Losada, Buenos Aires, 1945.

doctrina racional de la realidad. Pero no lo ha perdido todo. Si no es fiel transcripción del oculto ser de las cosas, sigue siendo imagen o reflejo de nuestro poder sobre ellas. No será verdad que todo fenómeno físico es la expresión perceptible de un suceso de movimiento; es cierto, en cambio, que, desde el punto de vista de la acción, la producción de cualquier hecho por el hombre se cifra en un hecho mecánico. Desposeída de su primacía en el reino del ser, la mecánica la mantiene en el ámbito de nuestro poder.

Si de esto proviene aquello, si las exigencias racionales, inspiradoras de la versión mecánica de la realidad, se han constituido genéticamente sobre el modelo de nuestro hacer, por la suprema evidencia de los actos de unir y separar, y aun por el poder de convicción de lo concretamente realizado, es asunto que debo dejar intacto por ahora. Sobrepasaría las intenciones de este ensayo, que no son sino mostrar la significación del unir y del separar en la actividad del hombre, en los distintos órdenes de su conducta.

Dejemos el terreno de la acción material, sobre el cual se han movido las reflexiones anteriores, y pasemos al plano de lo anímico. El hacer espiritual ocurre en el conocimiento, en la creación artística y en las faenas concernientes a la interrelación humana.

Las actividades cognoscitivas secretas o subterráneas, indagadas por la teoría del conocimiento, las que nos dan los objetos y las grandes estructuras de la realidad en cuanto algo ajeno a nosotros y existente por sí, no pertenecen en rigor a la esfera de nuestro poder o de nuestro hacer, porque son independientes de nuestra voluntad y hasta escapan a nuestra inmediata conciencia. Sólo llegamos a ellas por la reflexión, la deducción y la inducción, sentando hipótesis más o menos seguras, según los casos y los métodos elegidos. Piénsese, por ejemplo, en la investigación de la conciencia trascendental en Kant o en Husserl. Tales manipulaciones ocultas del conocimiento, manifestaciones de nuestro ser más profundo, efectuadas sin designio voluntario y aun a pesar nuestro, poco tienen que ver con nuestro poder en sentido estricto. Lo mismo corresponde decir del saber espontáneo por comprensión, tal como lo estudia la gnoseología de lo social-histórico a partir de Dilthey.

Son, en cambio, funciones pertenecientes a la órbita de nuestro poder en la zona del conocimiento la conceptuación, la ideación esencial, el juicio y toda teorización. Y no habrá dificultad en mostrar que estas operaciones intelectuales se descomponen en actos de unir y separar.

Los conceptos empíricos, constituidos mediante la comparación de los objetos afines, nacen por la reunión de todas las notas comunes a los objetos en cuestión y el cuidadoso apartamiento de aquella otras notas que no aparecen en todos. La experiencia fáctica, la observación nos dice cuáles notas convienen a todos los objetos de la especie y cuáles no. Creado el concepto, frecuentemente es enriquecido con una nota general nueva, no advertida antes, y también puede ser eliminada en él una nota, al reconocerse, por el hallazgo de objetos del mismo grupo carentes de ella, que no es común a todos. Para los antiguos, el concepto de materia no incluía la referencia a la pesantez, porque no todos los cuerpos caen en todos los casos, y el concepto de cisne comprendía la nota de blancura; después se agregó al concepto de materia la pesantez como nota general, y se restó la de blancura en el concepto de cisne, cuando se conocieron los cisnes negros de Australia. Tanto en la elaboración como en las modificaciones sucesivas de los conceptos, no operan sino uniones y separaciones.

Del concepto empírico, representante de grupos más o menos adventicios, debe distinguirse la esencia, estructura ideal del objeto, conjunto de las notas que lo definen como tal. En la esencia entran sólo las notas necesarias o "esenciales" del objeto, aquellas sin las cuales el objeto no podría ser lo que es. Todo lo accidental y contingente queda fuera de la esencia, y también la existencia, el aquí y ahora del objeto, su concreta efectividad. La esencia no se construye por comparación de ejemplares múltiples, como el concepto empírico, sino que se aprehende por intuición en un solo objeto, y una vez intuida, vale como un universal para todos los objetos de la misma especie estricta, esto es, para cuantos participan de idéntica contextura esencial. Los conceptos y esencias son los materiales con los cuales pensamos. En la formación del concepto preponderan los actos de unir, en cuanto es síntesis de las notas comunes a muchos objetos; en la captación de la esencia es más importante la actividad separadora, porque lo necesario o esencial y lo accidental y contingente se nos dan juntos en la complejidad del objeto, y la intuición ideal debe descubrir y retener lo primero y rechazar lo segundo, aprehender el núcleo necesario despojándolo de lo caedizo y accesorio.

El juicio, pieza principal de todo conocimiento, es sin disputa un acto unitivo. En los casos límite, en los juicios de identidad, en los determinativos, en las deficiones, la unificación llega a ser una identificación. Pero el juicio supone ya actos separadores o discriminadores. Si digo: "la pared es blanca", es porque en un único dato complejo, la pared blanca, la pared con su blancura, he distinguido las dos partes o modos del complejo que de momento me interesan, el todo de la

pared excepto su blancura por un lado, la blancura de la pared por el otro. Esta separación no es arbitraria ni me ha sido propuesta por la naturaleza del dato, sino que responde a una especial intención mía y se cumple voluntariamente. Porque en la pared hay innumerables notas: su composición material, la magnitud de sus tres dimensiones, su peso, su resistencia, su papel y localización en el edificio, sus aberturas, etc., y de todas ellas no aíslo sino la cualidad de ser blanca, y dejo reunidos e indivisos todos sus restantes modos, partes, cualidades y relaciones. He realizado, por tanto, un análisis abstractivo y preferencial, que me prepara y ofrece los elementos del juicio, o bien puedo imaginar que es el juicio mismo el que, primariamente, realiza esa separación. Separados los dos elementos, reconstituyo predicativamente la unidad, asevero la unidad de ambos, pero ahora como consciente y reconocida por mí: "la pared *es* blanca". La blancura estaba naturalmente unida de antemano a la pared percibida; intencionalmente la aparto de ella para volverla a unir también intencionalmente. Mediante una separación y una unión he llegado a juzgar, esto es, he conocido con plenitud —según el criterio de la verdad o falsedad de lo aseverado— la situación que me importaba.

Los actos de unir y separar son, pues, determinantes y constitutivos en el juicio. Si el juicio es de los llamados analíticos, analizo el concepto sujeto y extraigo de él —separo de él— el elemento que pasaré a atribuirle en la unión predicativa. Si el juicio es de los denominados sintéticos *a posteriori* o de experiencia, la diferencia con el anterior radica en que, en vez de analizar el concepto sujeto y aislar algo en él, analizo la situación objetiva dada y de ella saco el elemento que le uniré por predicación. En los juicios sintéticos *a priori*, descubro una relación o consecuencia necesaria al contemplar intelectualmente la situación dada, y la uno como predicado a esa situación; no corresponde discutir aquí los pormenores del asunto ni sus diversos planteos. Hallo, por ejemplo, que la consideración pura y racional de la materia, de la esencia universal de la materia, me muestra como inseparable de ella la nota de extensión, sin que deba comprobarlo en el examen particular de muchos pedazos y tipos de materia, y afirmo: "toda materia es extensa".

Podría argüirse que el juicio no es mera unión, sino unión predicativa o aseverativa, porque la cópula conecta de un modo especial en virtud de su función enunciativa. Pero ello no supone dificultad desde el punto de vista de estas anotaciones. En efecto, lo único sostenido en ellas es que el efectivo poder del hombre —el poder conforme a designio— sólo se manifiesta en operaciones unitivas y separativas, sin capacidad de ir más lejos. Y estas operaciones pueden ser de muy

varia índole, sin que el supuesto se invalide, siempre que las índoles diferentes sean especies de la unión y la separación. La unión enunciativa es un modo particular de unión; acaso sea una unión complicada con otro acto suplementario por el cual se agrega el reconocimiento de que lo expuesto en la tesis es así.

Las estructuras superiores al juicio aislado, tanto los silogismos como las teorizaciones del vasto desarrollo, no son sino complejos de juicios organizados según ciertos requisitos. Para todas, por lo tanto, vale lo dicho, ya que no hay en ellas sino juicios unidos entre sí. El examen de los procesos inductivos revela lo mismo: la inducción es una forma especial de análisis de los fenómenos —de separación material o ideal de sus elementos— para reunir luego en la ley las relaciones entre aquellos elementos que se nos manifiestan mutua y constantemente condicionados, esto es, funcionalmente unidos. Todo se reduce, pues, a descubrir ciertas uniones funcionales —apartando lo que más o menos accidentalmente las circunda— para expresarlas reunidas en una proposición legal. En cuanto al método estadístico, empleado antes casi con exclusividad en las ciencias sociales y ahora de continua aplicación en la física, no pasa de recolectar casos y clasificarlos, y relacionarlos después —unirlos de cierta manera— con una determinada instancia, para establecer leyes de probabilidad. Si sobre cien nacimientos, por ejemplo, tantos son de varones y tantos de mujeres, el nacimiento de un varón goza de tal probabilidad. Se advierte que no se manejan sino uniones y separaciones.

Otros casos o recursos en el orden del conocimiento tampoco presentan excepciones a la regla sentada. El investigador, se dirá, antes de experimentar y de razonar metódicamente, sospecha o adivina la verdad en muchas ocasiones, o por lo menos debe presuponerla —en la hipótesis— para inquirir en determinada dirección; sin una orientación previa, la investigación resultaría impracticable. Todo ello es cierto. Pero la suposición del investigador, o es arbitraria y sin fundamento alguno, o brota de la recapitulación vivida de sus anteriores pruebas venturosas, de su frecuentación de hechos afines; deriva de un tacto o sentido profesional para anticipar con mayor o menor verosimilitud lo aún no comprobado en función de lo ya conocido, cuando no es la utilización franca de un razonamiento por analogía; por lo tanto, es la aplicación inconsciente de un saber asimilado, o bien el traslado directo de las antiguas experiencias a las averiguaciones en trámite, y no difiere en el fondo de los modos normales de conocimiento. Si, abandonando el terreno del saber inmediato y del científico, saltamos al saber metafísico, hallaremos lo mismo. La intuición bergsoniana —para elegir un solo ejemplo, el aparentemente más extraño al recurso del unir y del separar— no escapa a la regla. Esa

intuición consiste, como es sabido, en acompañar simpáticamente la marcha espontánea del objeto, en unirnos en cierto modo a él o introducirnos en su seno, para aprehender su ser intransferible y único, aquello que lo distingue e inefablemente lo singulariza, dejando de lado las generalizaciones y relaciones en las cuales se agota el conocimiento intelectual, incapaz según Bergson, de llegar al meollo vivo de la realidad. Lo capital aquí en cuanto actividad del sujeto cognoscente, lo que en propiedad le pertenece como efectiva posibilidad y acción suya, es el designio y el acto de unirse al objeto; lo restante es más bien pasividad y recepción.

Trasladémonos a la zona de las artes. De antemano puede darse por segura la protesta de muchos contra la tesis de que la producción artística se limite a uan serie de actos de unir y separar. En rigor sin embargo, así es, pero ello no obsta al auténtico sentido de creación que hay en toda verdadera realización artística.

Distingamos, ante todo, entre creación y producción. Llamo creación a la génesis de la obra de arte en el alma del artista, y producción, a la realización concreta y externa mediante la cual la obra de arte adquiere relieve y consistencia, y se convierte en apta para ser conocida y gustada por muchos. Los dos momentos hacen la obra de arte, pero sólo si se cumple el segundo hay obra de arte cabal y verdadera. Porque la obra de arte, por su esencia, pertenece al reino de la cultura objetiva, a la galería de formas o entes creados por el espíritu humano y dotados, a partir de su producción, de vida propia, de una notable autonomía frente al respectivo productor. Si denominamos creación —un poco arbitrariamente y por razones de comodidad— a la operación mediante la cual la obra de arte se engendra en el ánimo del artista, es evidente que si no se pasa de aquí no habrá verdadera obra de arte, sino un mero suceso en la vida interior de alguien, un acaecimiento personal sin la menor significación extraindividual y externa, y ello aunque concurran las dotes soberanas del genio. En cambio, un calco, una copia, una imitación habilidosa, una fabricación conforme a receta, una vez producidos, realizados, suelen reclamar un puesto en el campo de las artes y aun obtenerlo, porque ostentan la condición elemental o primaria de la objetividad, de la existencia autónoma, y fingen con diversa fortuna los demás requisitos configuradores de la obra de arte. Siempre será ridícula e insostenible la pretensión a la dignidad artística del poema nunca escrito ni pronunciado, del cuadro no pintado ni esbozado siquiera, aunque nos conste la capacidad de los presuntos autores y consintamos en creer que los tienen *in mente*.

Mucho menos absurda resultará idéntica pretensión por parte de un conjunto de palabras pueril o ininteligible, o de unos cuantos borrones confusos, porque, por lo menos, están ahí, y acaso no falte quien vea en ellos muestras de un arte recóndito o adelantos de un arte futuro. La discriminación entre lo que merece o no merece ser comprendido bajo la categoría de arte sólo cabe realizarla entre las creaciones realizadas, entre lo ya producido y dotado de las condiciones de objetividad y exterioridad.

Esta faena de la producción, por oficio de la cual lanza al mundo el artista su obra, se resuelve en los consabidos actos del unir y separar. El poeta, el novelista unen palabras en frases, frases en estrofas o períodos, estrofas o períodos en poemas o capítulos y éstos después en libros; el pintor une colores entre sí y todos al lienzo; el escultor separa fragmentos del bloque marmóreo o junta de especial manera la arcilla informe; el músico asocia sonidos. La inevitable exterioridad de la obra artística trae consigo la forzosa materialidad de la sustancia con la cual ha de ser plasmada, y esta sustancia material no la crea el hombre, ya que crearla sería sacarla de la nada. Sólo le es concedido conformarla sobre la pauta de sus fines en apropiadas uniones y separaciones; con estudiada selección y distribución. Y, desde otro punto de vista, la realización artística supone otro acto de unión o aproximación de índole más general: la unión por paralelismo o correspondencia entre la creación íntima y su externa realización, o, dicho de otro modo, la organización de lo realizado de tal manera que coincida y se superponga a lo elaborado en su fuero interior por el artista, para que todo lo ideado, la creación pura, se albergue en la creación materializada u objetiva.

Resta agregar unas palabras suscintas sobre el hacer social, el que se ocupa en estatuir normas o leyes, en forjar instituciones o regímenes de convivencia, en influir sobre los individuos o las masas. El gran instrumento en este hacer es el verbal: la expresión oral o escrita que traduce la súplica, el consejo, la incitación, la convicción propia en trance de suscitar la ajena, la amenaza, el mandato imperativo. Palabras, frases, períodos: uniones y desuniones de los términos registrados en el diccionario. También funcionan otros tipos de uniones y desuniones. Se reúnen las opiniones de una mayoría en un congreso, para dictar una ley; se coleccionan datos biológicos, psicológicos y sociales, y aproximándolos a propósitos, fines o valores, se trazan doctrinas y programas políticos, sociales, económicos o pedagógicos. Se procura reunir o separar a los hombres, espiritual o corporalmente,

en movimientos de opinión, en grupos y partidos, en las asambleas, en la pugna de los combates. En el premio, se pone la condecoración sobre el pecho del héroe o el trofeo deportivo en las manos del atleta vencedor; en el castigo, se aparta al culpado de la sociedad y se lo junta con otros delincuentes tras las rejas de la prisión.

El efectivo hacer, en resumen, desemboca siempre en actos de unir y desunir. Ni nuestra voluntad puede decidir otra cosa, ni nuestro cuerpo, por el cual nuestra voluntad se manifiesta hacia afuera, es capaz de otro linaje de acciones en cuanto agente de esa voluntad. Tampoco puede hacer otra cosa nuestra inteligencia en cuanto conjunto de actos. Queda así definido y delimitado con rigor el campo y el procedimiento de nuestro poder, del que realmente poseemos y ejercemos.

Nuestra acción, como ya se ha indicado, tiene sin duda un alcance mucho más vasto y consecuencias de otros órdenes muy diversos. Pero esos otros resultados se logran por el recurso único de las uniones y separaciones. Como se dijo antes, nuestra acción inmediata es sólo de ese tipo, aunque en muchos casos y de manera mediata llegue a ser de otra clase muy distinta. Somos capaces, es cierto, de obtener agua sintéticamente por la combinación de oxígeno y del hidrógeno; pero lo que producimos en rigor nosotros es la unión de los dos cuerpos, y esa unión, de consuno con las circunstancias y propiedades de los cuerpos reunidos, da lugar a que *misteriosamente* resulte el agua. Este ejemplo es importante, aunque parezca tan trivial, porque sirve de modelo o patrón para todas aquellas actividades nuestras cuyo resultado trasciende el puro efecto mecánico. No me parece necesario insistir en lo concerniente al plano de la acción física. Pero deseo subrayar desde ahora lo de *misteriosamente*. La órbita de nuestra acción efectiva —uniones y desuniones— parece coincidir con la de la clara inteligibilidad, con la de la *ratio* estricta: más allá se extiende la zona ilimitada del misterio.

El conocimiento, desde luego, no se reduce a resultados unitivos y separativos; ni por un instante se ha sostenido eso en estas páginas. Por la percepción, por la teorización, por la llamada "comprensión", penetran en nosotros y nos asimilamos cognoscitivamente complicadas estructuras que en su trama, sustancia, organización y calidades distan mucho de responder al sencillo esquema de las uniones y separaciones. Nosotros mismos, enriquecidos con el conocimiento, alcanzamos acaso por ventura la cima de la sabiduría, y ese ennoblecimiento del ánimo no se deja computar en el cálculo elemental de las adiciones y sus-

tracciones. Pero los actos provenientes de nuestra voluntad no pasan de ser, de primera intención, sino reuniones y apartamientos. En la percepción, por ejemplo, somos capaces activamente de atender o de no atender, que son maneras de la unión y desunión; podemos abrir o cerrar los ojos, mirar en esta o en aquella dirección, concentrar nuestros esfuerzos o dejar que se dispersen, etc. La percepción en sí, con su alquimia maravillosa, ocurre por su cuenta; es operación cognoscitiva de nuestro ser que escapa a nuestro real poder: ocurre misteriosamente. Lo mismo ha de decirse de cualquier otra función o especie de conocimiento.

De manera semejante sucede en el arte, aun en los procesos secretos de la creación, no tenidos en cuenta anteriormente. El poeta dramático, el novelista resuelven crear un determinado personaje y producen en sí las condiciones adecuadas para tal creación. Acuden entonces a la concentración y a la meditación, acaso a la documentación minuciosa, quizás al estímulo del tabaco o del café: todo ello no pasa, no puede pasar del unir y desunir, como en el caso del oxígeno y del hidrógeno, que el químico suma y que por su propia cuenta se combinan. La síntesis original que es el personaje vivo no la hace el artista; se le hace en su interior, misteriosamente, como el hijo en la entraña materna. Tanto si prepondera la voluntad de crear, como si la creación brota involuntaria y como por interior necesidad, la situación es idéntica en el fondo. En el primer caso hay como una pertinaz evocación, en el segundo la aparición se presenta sin ser solicitada; en ambos casos la creación es como un regalo —un regalo que, como todos los grandes dones, sólo es recibido por quien se lo merece. Tras producir en sí las condiciones propicias, el artista no tiene sino que esperar primero y agradecer después.

Hay dos métodos primarios y universales, base y origen de todos los demás: el análisis y la síntesis; es decir, el método de las separaciones y el de las uniones. No son sólo métodos del conocimiento, como se los considera de ordinario, sino verdaderos métodos generales. Toda técnica se reduce a ellos, porque no existen otras posibilidades técnicas para el hombre.

La experiencia inmemorial nos enseña que el análisis no es mera separación de partes, sino además en muchos casos destrucción de algo, y que, parejamente, la síntesis no siempre es puro agregado, sino también aparición de algo nuevo y con frecuencia inesperado. Sin embargo, durante larguísimo tiempo se ha pretendido que en la profundidad última de las cosas no había sino agregados literalmente

iguales a la suma de sus partes. El pensamiento científico y filosófico despreciaba la novedad sintética, pasaba por alto la destrucción analítica. Una de las mayores conquistas de la filosofía y la ciencia recientes ha consistido sencillamente en esto: en tomar en serio el antiquísimo informe de la experiencia cotidiana de que los componentes y el compuesto no se equivalen.

Ya fue un gran triunfo someter la realidad a un examen riguroso según el método del análisis y la síntesis literales —esto es, en la convicción de que la descomposición y la recomposición suceden sin residuo, sin destrucción por un lado, sin novedad por el otro. El método era incompleto y hasta equivocado en muchedumbre de casos y situaciones; pero era un método racional y venía a desterrar un sinfín de imaginaciones arbitrarias. Muchos fantasmas del pasado se volatilizaron ante la resuelta decisión de descomponer y recomponer intelectualmente la máquina del mundo. Probablemente es éste uno de los capitales resortes de la mente moderna y una de sus más caras y firmes creencias, uno de los ejes de la concepción moderna del mundo. Quizás su raíz sea un ingenuo antropologismo: de que no podemos efectivamente realizar sino uniones y separaciones, se pasa a suponer que efectivamente no hay sino eso en la realidad. Pero sabemos cada vez más y mejor que nuestra acción unitivo-separativa se prolonga en infinitas consecuencias de otro jaez, así en nuestro manejo de las cosas físicas como en todo lo demás; y la realidad nos convence a cada paso de que rebasa de muchas maneras el esquema mecánico. La conclusión para el conocimiento suena así: la realidad no funciona exclusiva ni siquiera principalmente mediante el régimen de uniones y desuniones; por lo tanto, el análisis y la síntesis literales —o sea con presuposición de equivalencia entre las partes y el todo— resulta insuficiente en el saber. El problema del método debe ser planteado de nuevo. No se caiga en la vana tentación de buscar métodos nuevos, porque un método consiste en una serie de actos voluntarios, y como no hay otros que los de unir y separar, no hay otro método fundamental que el del análisis y la síntesis. El nuevo planteo metódico será, pues, una reforma en un sentido preciso: tomando en cuenta lo que hay en el análisis de destrucción y lo nuevo que surge en cada composición sintética. Entre el todo y su descomposición analítica, entre los elementos y el todo resultante, hay por lo regular un intervalo, un salto: algo, respectivamente, que se pierde o que se gana. Determinar la índole, para cada sector de la realidad, de ese salto es uno de los temas más apasionantes y considerables del pensamiento

actual. Quien disponga ordenadamente el asunto y proporcione sobre él sistemáticamente las primeras precisiones, tendrá derecho a titular su trabajo: *Nuevo Discurso del Método.**

FRANCISCO ROMERO

* He redactado estas páginas sobre notas que vengo reuniendo desde tiempo atrás; no las he utilizado todas, unas para no alargar excesivamente el texto y otras porque no estaban maduras. Entre los puntos dejados a un lado figuran éstos: examen de la genialidad sintética y de la analítica; examen de la inteligibilidad estricta en función de las uniones y separaciones, con aproximación a mi tesis de la estrecha relación entre inteligibilidad e inmanencia; delimitación de la esfera del poder dentro de la total del ser, y, desde luego, el desarrollo de mucho de lo dicho con más abundantes razones y pruebas.

SUR, Nº 178, agosto de 1949

TRABAJOS DEL POETA

I

A las tres y veinte como a las nueve y cuarenta y cuatro, desgreñados al alba y pálidos a medianoche, pero siempre puntualmente inesperados, sin trompetas, calzados de silencio, en general de negro, dientes feroces, voces roncas, todos ojos de bocaza, se presentan Tedevoro y Tevomito, Tli, Mundoinmundo, Ninguno y los otros, que son mil y nadie, un minuto y jamás. Aparento no verlos y sigo mi trabajo, la conversación un instante suspendida, las sumas y las restas, la vida cotidiana. Secreta y activamente me ocupo de ellos. La nube preñada de palabras viene, dócil y sombría, a suspenderse sobre mi cabeza, balanceándose, mujiendo como un animal herido. Hundo la mano en ese saco caliginoso y extraigo lo que encuentro: un cuerno astillado, un rayo enmohecido, un hueso mondo. Con esos trastos me defiendo, apaleo a los visitantes, corto orejas, combato a brazo partido largas horas de silencio al raso. Crujir de dientes, huesos rotos, un miembro de menos, uno de más, en suma un juego —si logro tener los ojos bien abiertos y la cabeza fría—. Pero no hay que mostrar demasiada habilidad; una superioridad manifiesta los desanima. Y tampoco excesiva confianza; podrían aprovecharse y entonces, ¿quién responde de las consecuencias?

II

He dicho que en general se presentan de negro. Debo añadir que de negro espeso, parecido al humo del carbón. Esta circunstancia les permite cópulas, aglutinaciones, separaciones, ramificaciones. Algunos, hechos de una materia parecida a la mica, se quiebran fácilmente. Basta un manotazo. Heridos, dejan escapar una substancia parduzca, que no dura mucho tiempo regada en el suelo, porque los demás se apresuran a lamerla con avidez. Seguramente lo hacen para reparar energías.

Los hay de una sola cabeza y quince patas. Otros son nada más

que rostro y cuello. Terminan en un triángulo afilado. Son peligrosos; cuando vuelan, silban como silba en el aire el cuchillo. Los jorobados son orquestas ambulantes e infinitas: en cada jiba esconden otro, que toca el tambor y que a su vez esconde otro, también músico, que por su parte esconde otro, que por la suya... Las bellas arrastran con majestad largas colas de babas. Hay los jirones flotantes, los flecos que cuelgan de una gran bola gaseosa y se desprenden y saltan en la alfombra; los puntiagudos, los orejudos, los cuchicheantes, los desdentados que se pegan al cuerpo como sanguijuelas, los que repiten durante horas una misma palabra, una misma palabra. Sin innumerables e innombrables.

Debo aclarar también que ciertos días arden, brillan, ondulan, se despliegan o repliegan (como una capa de torear), se afilan:

Los azules, que florecen en la punta del tallo de la corriente eléctrica.

Los rojos, que vibran o se expanden o chisporrotean.

Los amarillos de clarín, los erguidos, porque los suntuosos se tienden y los sensuales se extienden.

Las plumas frescas de los verdes, los siempre agudos y siempre fríos, los esbeltos, puntos sobre las íes de blancos y grises.

¿Son los enviados de Alguien que no se atreve a presentarse o vienen simplemente por su voluntad, porque les nace?

III

Todos habían salido de casa. A eso de las once, advertí que me había fumado el último cigarrillo. Como no deseaba exponerme al viento y al frío, busqué por todos los rincones una cajetilla, sin encontrarla. No tuve más remedio que ponerme el abrigo y descender la escalera (vivo en un quinto piso). La calle, una hermosa calle de altos edificios de piedra gris y dos hileras de castaños desnudos, estaba desierta. Caminé unos trescientos metros contra el viento helado y la niebla amarillenta, sólo para encontrar cerrado el estanco. Dirigí mis pasos hacia un café próximo, en donde estaba seguro de hallar un poco de calor, de música y sobre todo los cigarrillos, objeto de mi salida. Recorría dos calles más, tiritando, cuando de pronto sentí —no, no sentí, *pasó*— rauda, la Palabra. Lo inesperado del encuentro me paralizó un segundo, bastante para dar tiempo a que volviera a la noche. Repuesto, alcancé a cogerla por las puntas del pelo flotante. Tiré desesperadamente de esas hebras que se alargaban hacia el infinito, hilos de telégrafo que se alejan irremediablemente con un pai-

saje entrevisto, nota que sube, se adelgaza, se estira, se estira... hasta que me quedé con un poco de silencio entre las manos amoratadas.

IV

Echado en la cama, pido el sueño bruto, el sueño de la momia. Cierro los ojos y procuro no oír el tam-tam que suena en no sé qué rincón de la pieza. "El silencio está lleno de ruidos —me digo— y lo que oyes, no lo oyes de verdad. Oyes el silencio". Y el tam-tam continúa, cada vez más fuerte: es un ruido de cascos de caballo galopando en un campo de piedra; es un hacha que no acaba de derribar un árbol gigante; una prensa de imprenta imprimiendo un sólo verso inmenso, hecho nada más que de una sílaba, que rima con el golpe de mi corazón; es mi corazón que golpea la roca y la cubre con una andrajosa túnica de espuma; es el mar, la resaca del mar encadenado, que cae y se levanta, que se levanta y cae, que cae y se levanta; son las grandes paletadas del silencio cayendo en el silencio.

V

Mala noche. Jadeo, viscoso aleteo. Buceo, voceo, clamoreo por el descampado. Vaya malachanza Esta vez te vacío la panza, te tuerzo, te retuerzo, te volteo y voltibocabajeo, te rompo el pico, te refriego el hocico, te arranco el pito, te hundo el esternón. Broncabroncabrón. Mala noche. Doña campamocha se come en escamocho el miembro mocho de don campamocho. Tli, saltarín cojo, baila sobre mi ojo. Ninguno a la vista. Todos de mil modos, todos vestidos de inmundos apodos, todos y uno: Ninguno. Te desfondo a fondo, te desfundo de tu fundamento. Traquetea tráquea aquea. El carrascaloso se rasca la costra de caspa. Doña campamocha se atasca, tarasca. El sinuoso, el silbante, babeante, al pozo con el gozo. Al pozo de ceniza. El eriso se irisa, se eriza, se riza de risa. Sopa de sapos, todos a una, bola de sílabas de estropajo, bola de gargajo, bola de vísceras de sílabas sibilas, badajo, sordo badajo. Jadeo, penduleo desguanguilado, jadeo.

VI

Ahora, después de los años, me pregunto si fue verdad o un engendro de mi adolescencia exaltada: los ojos que no se cierran nunca,

ni en el momento de la carica; ese cuerpo demasiado vivo (antes sólo la muerte me había parecido tan rotunda, tan totalmente ella misma, quizá porque en lo que llamamos vida hay siempre trozos y partículas de no-vida) ; ese amor tiránico, aunque no pide nada, y que no está hecho a la medida de nuestra flaqueza. Su amor a la vida, obliga a desertar la vida; su amor al lenguaje lleva al desprecio de las palabras; su amor al juego conduce a pisotear las reglas, a inventar otras, *a jugarse la vida en una palabra.* Se pierde el gusto por los amigos, por las mujeres razonables, por la literatura, la moral, las buenas compañías, los bellos versos, la psicología, las novelas. Abstraído en una meditación —que consiste en ser una Meditación sobre la inutilidad de las meditaciones, una contemplación en la que el que contempla es contemplado por lo que contempla y ambos por la Contemplación, hasta que los tres son uno— se rompen los lazos con el mundo, la razón y el lenguaje. Sobre todo con el lenguaje —ese cordón umbilical que nos ata al abdominal vientre rumiante—. Te atreves a decir No, para un día poder decir mejor Sí. Vacías tu alma de todo lo que los otros la rellenaron: grandes y pequeñas naderías, todas las naderías de que está hecho el mundo de los Otros. Y luego te vacías de ti mismo, porque tú —lo que llamamos yo o persona— también es imagen, también es Otro, también es nadería. Vaciado de la nada purulenta del yo, vaciado de tu imagen, ya no eres sino espera y aguardar. Vienen eras de silencio, eras de sequía y de piedra. A veces, no siempre, una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae una Palabra, que se posa levemente sobre esa tierra sin pasado. El pájaro, es feroz y acaso te sacará los ojos. Acaso, más tarde, vendrán otros.

VII

Salgo poco. Cuando, por casualidad, encuentro a mis amigos, exclaman al verme: "¿Qué le pasa? Está muy pálido. Debería ir al campo una temporada". ¿Cómo explicarles que esa fatiga se la debo a un sueño que desde hace tiempo me visita, noche tras noche?

Me tiendo en la cama, pero no puedo dormir. Mis ojos giran en el centro de un cuarto negro, en donde todo duerme con ese dormir final y desamparado con que duermen los objetos cuyos dueños han muerto o se han ido de pronto y para siempre, sueño obtuso de objeto entregado a su propia pesadez inanimada, sin calor de mano que lo acaricie o lo pula, sin presión de pulso que interrumpa su bruto dormir a pierna suelta o, más exactamente, a pierna muerta, arrancada de un tronco todavía vivo que se retuerce mientras ella ronca, ahita de silen-

cio y reposo, materia satisfecha y anestesiada por su propia satisfacción, mineralizada por la ausencia del cuerpo que la obligaba a vivir y condolerse. Mis ojos palpan inútilmente el ropero, la silla, la mesa, objetos que me deben la vida pero que se niegan ahora a reconocerme y compartir conmigo estas horas. Me quedo quieto en medio de la gran explanada egipcia. Pirámides y conos de sombra me fingen una inmortalidad de momia. Nunca podré levantarme. Nunca será otro día. Estoy muerto. Estoy vivo. No estoy aquí. Nunca me he movido de este lecho y jamás podré levantarme. Y cierro los ojos. Soy una plaza donde embisto capas ilusorias que me tienden toreros enlutados. Don Tancredo se yergue al centro, relámpago de yeso. Lo ataco y cuando estoy a punto de derribarlo siempre hay alguien que llega al quite. Y embisto de nuevo, bajo la rechifla de mis labios inmensos, que ocupan todos los tendidos. Ah, nunca acabo de matar al toro, nunca acaba de ser arrastrado por esas mulas tristes que dan vueltas y vueltas al ruedo, bajo el ala fría de ese silbido ceniciento que decapita la tarde como una navaja inexorable. Abro los ojos. Me incorporo y oigo los pasos quedos de la madrugada que se insinúa por las rendijas, muchacha flaca y perversa, que arroja una carta que sólo contiene insidias y calumnias. Luego se aleja con sigilo. Me tiendo; apenas es la una. Caen, caen horas, caen grandes piedras en un pozo, caigo en mí mismo. Me estiro, mis pies salen de mi cuarto, mi cabeza atraviesa las paredes. Me extiendo por la noche infinita, como las raíces de un árbol sagrado, como la música, como el silencio. Y me invade el miedo: ¿cómo defender ese inmenso cuerpo desamparado? La noche se llena de dientes, patas, garras, babas. ¿Qué harán las lejanas uñas de mis pies?, se preguntan mis ojos aterrados. Y, lentamente, me encojo. Cruje mi esqueleto, rechinan los goznes del mundo.

Enciendo la luz: son las cuatro y ya no me será posible dormir porque el día bruscamente se me ha echado encima con su sentencia a cadena perpetua y habrá que levantarse y afrontar el trabajo diario, los saludos matinales, las sonrisas torcidas, los amores en lechos de agujas, las penas y las diversiones que dejan cicatrices imborrables. Y todo sin haber reposado un instante, pues ahora que estoy muerto de sueño y cierro los ojos pesadamente, el reloj me llama: son las ocho, ya es hora.

¿Cómo explicarles esto, cómo decirles que desde hace mucho sueño todas las noches que estoy despierto y que me duermo precisamente cuando me despierto?

VIII

Lo más fácil es quebrar una palabra en dos. A veces los fragmentos siguen viviendo, algunos con vida frenética, feroz, monosilábica. Es delicioso echar ese puñado de recién nacidos al circo: saltan, danzan, botan y rebotan, gritan incansablemente, levantando sus coloridos estandartes. Pero cuando salen los leones hay un gran silencio, interrumpido sólo por las incansables, majestuosas mandíbulas...

Los injertos ofrecen ciertas dificultades. Resultan casi siempre monstruos débiles: dos cabezas rivales que se mordisquean y extraen toda la sangre a un medio-cuerpo; águilas con picos de paloma, que se destrozan cada vez que atacan; palomas con picos de águila, que desgarran cada vez que besan; mariposas paralíticas. El incesto es ley común. Nada les gusta tanto como las uniones en el seno de una misma familia. Pero es una superstición sin fundamento atribuir a esta circunstancia la pobreza de los resultados.

Llevado por el entusiasmo de los experimentos abro en canal a una, saco los ojos a otra, corto piernas, agrego brazos, alas, picos, cuernos. Colecciono manadas, que someto a un régimen de colegio, de cuartel, de cuadra, de convento. Adulo instintos, corto y recorto tendencias y alas. Hago picudo lo redondo, espinoso lo blando; reblandezco huesos, osifico vísceras. Pongo diques a las inclinaciones naturales. Y así creo seres graciosos y de poca vida.

A la palabra torre le abro un agujero rojo en la frente. A la palabra odio la alimento de basura durante años, hasta que estalla en una hermosa explosión purulenta, que infecta por un siglo el lenguaje. Mato de hambre al amor, para que devore lo que encuentre. A la hermosura le sale una joroba en la u. Y la palabra talón, al fin en libertad, aplasta cabezas con una alegría regular, mecánica. Lleno de arena la boca de las exclamaciones. Suelto a las remilgadas en la cueva donde gruñen los pedos. En suma, en mi sótano se corta, se despedaza, se degüella, se pega, se cose y recose. Hay tantas combinaciones como gustos.

Pero esos juegos acaban por cansar. Y entonces no queda sino el Gran Recursos: de una manotada aplastas seis o siete —o diez o mil millones— y con esa masa blanca haces una bola, que dejas a la intemperie hasta que se endurezca y brille como una partícula de astro. Y cuando esté bien fría, la arrojas con fuerza contra esos ojos fijos que te contemplan desde que naciste. Si tienes tino, fuerza y suerte quizá destroces algo, quizá le rompas la cara al mundo, quizá tu

proyectil estalle contra el muro y le arranque unas breves chispas que ilumine un instante el silencio.

IX

No bastan los sapos y culebras que pronuncian las bocas de albañal. Vómito de palabras, purgación del idioma infecto, comido y recomido por unos dientes cariados, vasca donde nadan trozos de todos los alimentos que nos dieron en la escuela y de todos los que, solos o en compañía, hemos masticado desde hace siglos. Devuelvo todas las palabras, todas las creencias, toda esa comida fría con que desde el principio nos atragantan.

Hubo un tiempo en que me preguntaba: ¿dónde está el mal?, ¿dónde empezó la infección, en la palabra o en la cosa? Hoy sueño un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos. Para execrar, exasperar, excomulgar, expulsar, exheredar, expeler, exturbar, excorpiar, expurgar, excoriar, expilar, exprimir, expectorar, exulcerar, excrementar (los sacramentos), extorsionar, extenuar (el silencio), expiar.

Un lenguaje que corte el resuello. Rasante, tajante, cortante. Un ejército de sables. Un lenguaje de aceros exactos, de relámpagos afilados, de esdrújulos y agudos, incansables, relucientes, metódicas navajas. Un lenguaje guillotina. Una dentadura trituradora, que haga una masa del yotuelnosotrosvosotrosellos. Un viento de cuchillos que desgarre y desarraige y descuaje y deshonre las casas, los comercios, los templos, las bibliotecas, los periódicos, las familias, las cárceles, los burdeles, los colegios, los manicomios, las fábricas, las academias, los juzgados, los bancos, los amores, las amistades, las tabernas, la esperanza, la revolución, la caridad, la justicia, las ideas, las creencias, las pesadillas, las verdades, la fe.

X

Ronda, se insinúa, se acerca, se aleja, vuelve de puntillas y, si alargo la mano, desaparece, una Palabra. Sólo distingo su cresta orgullosa: Cri. ¿Cristo, cristal, crimen, Crimea, crítica, Cristina, criterio? Y zarpa de mi frente una piragua, con un hombre armado de una lanza. La leve y frágil embarcación corta veloz las olas negras, las oleadas de sangre negra de mis sienes. Y se aleja hacia dentro. El cazador-pescador escruta la masa sombría y anubarrada del horizonte, hen-

chido de amenazas; hunde los ojos sagaces en la rencorosa espuma, aguza el oído, olfatea. A veces cruza la oscuridad un destello vivaz, un aletazo verde y escamado. Es el Cri, que sale un momento al aire, respira y se sumerge de nuevo en las profundidades insondables. El cazador sopla el cuerno que lleva atado al pecho, pero un enlutado mugido se pierde en el desierto de agua. No hay nadie en el inmenso lago salado. Y está muy lejos ya la playa rocallosa, muy lejos las débiles luces de las casuchas de sus compañeros. De cuando en cuando el Cri reaparece, deja ver su aleta nefasta y se hunde. El remero fascinado lo sigue, hacia dentro, cada vez más hacia dentro. ¿Volverá alguna vez a la costa?

XI

Luego de haber cortado todos los brazos que se tendían hacia mí; luego de haber tapiado todas las ventanas y puertas; luego de haber inundado de agua envenenada los fosos; luego de haber edificado mi casa en la roca de un No inaccesible a los halagos y al miedo; luego de haberme cortado la lengua y luego de haberla devorado; luego de haber arrojado puñados de silencio y monosílabos de desprecio a mis amores; luego de haber olvidado mi nombre y el nombre de mi lugar natal y el nombre de mi estirpe; luego de haberme juzgado y haberme sentenciado a perpetua espera y a soledad perpetua, oí contra las piedras de mi calabozo de silogismos la embestida húmeda, tierna, insistente, de la primavera.

XII

Hace años, con piedrecitas, basuras y yerbas, edifiqué Tilantlán. Recuerdo la muralla, las puertas amarillas con el signo digital, las calles estrechas y malolientes que habitaba una plebe ruidosa, el verde Palacio del Gobierno y la roja Casa de los Sacrificios, abierta como una palma, con sus cinco grandes templos y sus calzadas innumerables. Tilantlán, ciudad gris al pie de la piedra blanca, ciudad agarrada al suelo con uñas y dientes, ciudad de polvo y plegarias. Sus moradores —astutos, ceremoniosos y coléricos— adoraban a las Manos, que los habían hecho, pero temían a los Pies, que podían destruirlos. Día y noche honraban a las Manos, pero en su corazón reservaban un sitio a los Pies. Su teología —y los renovados sacrificios con que intentaron comprar el amor de las Primeras y asegurarse la benevolencia de los

Últimos– no evitaron que una alegre mañana mi pie derecho los aplastara, con su historia, su aristocracia feroz, sus motines, su lenguaje sagrado, sus canciones populares y su teatro ritual. Y sus sacerdotes jamás sospecharon que Pies y Manos no eran sino las extremidades de un mismo dios.

XIII

Difícilmente, avanzando milímetros por año, me hago un camino entre la roca. Desde hace milenios mis dientes se gastan y mis uñas se rompen para llegar allá, al otro lado, a la luz y el aire libre. Y ahora que mis manos sangran y mis dientes tiemblan, inseguros, en una cavidad rajada por la sed y el polvo, me detengo y contemplo mi obra: he pasado la segunda parte de mi vida rompiendo las piedras, perforando las murallas, taladrando las puertas y apartando los obstáculos que interpuse entre la luz y yo durante la primera parte de mi vida.

XIV

La terca Esperanza me llama, incesante. Y su voz resuena en mi pecho como el timbre del teléfono suena incansable en una casa donde todos han muerto.

XV

¡Pueblo mío, pueblo que mis magros pensamientos alimentan con migajas, con exhaustas imágenes penosamente extraídas de mi noche de piedra! Hace siglos que no llueve. Hasta la hierba rala de mi pecho ha sido secada por el sol. El cielo, limpio de estrellas y de nubes, está cada día más alto. Mi sangre se extenúa entre venas endurecidas. Nada te aplaca ya, Cólera, que te muerdes impotente las manos; ni a vosotras, Virgen, Estrella Airada, hermosuras con alas. Todas las palabras han muerto de sed. Nadie podrá alimentarse con estos restos pulidos, ni siquiera mis perros, mis vicios. Esperanza, águila famélica, déjame sobre esta roca parecida al silencio. Y tú, viento que soplas del Pasado, sopla con fuerza, dispersa estas pocas sílabas y hazlas aire y transparencia. ¡Ser al fin una Palabra, un poco de aire en una boca pura, un poco de agua en unos labios ávidos! Pero ya el Olvido pronuncia mi nombre: míralo brillar entre

sus labios como el hueso que brilla un instante en el hocico de la noche de negro pelaje. Los cantos que no dije, los dice ya el silencio.

XVI

Como un dolor que avanza y se abre paso entre vísceras que ceden y huesos que resisten, como una lima que lima los nervios que nos atan a la vida, pero también como una alegría súbita, como abrir una puerta que da al mar, como asomarse al abismo y como llegar a la cumbre, como el río de diamante que horada la roca y como la cascada azul que cae en un derrumbe de estatuas y templos blanquísimos, como el pájaro que sube y el relámpago que desciende, ¡oh batir de alas, oh pico que desgarra y entreabre al fin al fruto!, tú, mi Grito, surtidor de plumas de fuego, herida resonancia y vasta como el desprendimiento de un planeta del cuerpo de una estrella, oh caída infinita de un cielo de ecos, en un cielo de espejos que te repiten y destrozan y te vuelven innumerable, infinito y anónimo.

París, febrero-julio de 1949.

OCTAVIO PAZ

SUR, Nº 192/193/194, verano de 1950-1951

DE UN CUADERNO DE APUNTES

OTRO JOB. Después de quebrantarlo con infortunios y de confundirlo con visiones que lo llevaron a la locura y, casi, a la blasfemia, Dios lo fulminó sin darle ocasión de arrepentirse. En el infierno el alma de ese hombre se ha oscurecido tanto que apenas fulgura con la pequeña lumbre de su infinita piedad.

Para evitar que Dios nos elija como a Job ¿convendrá que seamos altaneros, o que seamos recatados y sumisos, o que vivamos con alegre generosidad, sin preocuparnos del mañana? Esta última actitud cuenta, por lo general, con el beneplácito del interlocutor y, mientras dura el diálogo, reconforta y anima.

Lo malo es que para las tres actitudes hay previsibles comentarios patéticos: "Era tan valiente y, sin embargo, Dios..." o "Era tan modesto..." "Era tan despreocupado..." Tememos que el Destino, como nuestro oyente que desea hablar, para colocar esas frases de efecto mediocre nos hunda en las más atroces desdichas. O que nos hunda, como despacharía a su personaje un escritor apresurado, para dar al cuenta un final aceptable.

HAMLET. El ángel. Como era inevitable, ese rey eligió el infierno. De nada le valió morir. Un hecho de su minúsculo destino le interesa; piensa, todavía, en personas concretas —en su hermano, en su mujer— y el desdichado no encontrará descanso hasta que lo venguen. Estos hombres carnales nunca mueren; logran apenas un simulacro de muerte. El cielo no era para el rey; eligió acertadamente la espesa vida del infierno. Pero quien me ha defraudado es el príncipe. Confieso que esperaba un mejor empleo de su natural escrupuloso y reflexivo.

CONVERSACIONES. Quise recordar una estrofa de Toulet que comunicara a N. mi impresión del poeta. Fracasé. Substituí lo que hubiera sido un vivo testimonio de esa inteligencia encantadoramente irónica

y leve por una explicación acaso enigmática para mi amiga. "Es un poeta muy frívolo" dije, "pero me gustaría que lo conocieras". Ella me contestó: "Parezco una mujer frívola; desgraciadamente no lo soy". ¡Qué disciplina la que nos imponen las mujeres! Ni siquiera nos permiten distraernos. A la observación más fortuita y más innocua le encuentran una interpretación personal. Como todo el mundo, sólo están interesadas en ellas mismas. La llave del éxito: no olvides lo que interesa a tu interlocutor. Háblale únicamente de él; ofrécele ocasiones para que se analice y para que se explique; no lo obligues a escuchar informaciones sobre ti. ¿No ves? El pobre espera cortésmente que te calles; recoge tus palabras como parte de un trueque inevitable; no le interesan; quiere hablar de nuevo.

CONVERSACIONES. Distraídamente imaginaba que había cierta amplitud de asuntos para su conversación. En verdad, no era así. Casi no hablaba de temas que no hubiera ya fatigado en muchas oportunidades. Esos temas, como dirigidos por una oscura, ajena y astuta voluntad, repetidamente se le imponían. Cuántas veces, ante el desconocido que le deparaba el salón de porcelana de la pomposa peluquería o el trémulo comedor del ferrocarril, había pensado: "Ahora hablaré de lo que se me dé la gana, ahora estoy libre, ahora no me importa quedar bien o mal. Esta persona y yo somos, el uno para el otro, meros fantasmas". Sin embargo, qué pronto estaba hundiéndose de nuevo en su conocida disertación sobre la evolución de la democracia, repitiendo todo, hasta las preguntas más o menos retóricas y hasta la inevitable anécdota de los gritos de los partidarios de Lencinas; y, por fin, cuando lograba desenredarse de la democracia, qué invenciblemente desembocaba en su paradójica explicación del problema de los negros en los Estados Unidos. Cómo se despreciaba entonces, cómo se aborrecía.

TRADUCCIÓN DE LA ODA V DEL LIBRO I, DE HORACIO

(*Quis multa gracilis...*)

¿Quién es el delicado adolescente
que en líquidos olores saturado,
sobre rosas te oprime tiernamente,
oh Pirra, en la caverna, acariciado?
¿Cuidas para él la trenza dividida,
simple en tu aseo? Los variables dioses

cómo deplorará, y la fe perdida,
cuando encrespen el mar vientos feroces.
Desdichado el qué, pura y entregada
y siempre suya, siempre enamorada,
guardarte espera. De oro resplandeces
para el crédulo amante que enceguece.
En cuanto a mí, cual náufrago salvado,
la túnica a Neptuno he consagrado.

UN MATRIMONIO. Ella, ex mucama. Él ex *chauffeur*. Gente respetable y trabajadora. Se casaron hace muchos años. Él ha conseguido un puesto de ordenanza en un ministerio. Esto les parece una canonjía. Tienen su casa. Podrían ser modestamente felices. "Voy a ponerme los anteojos" me dice ella, que ha venido a visitarme. "Sin los anteojos no veo nada". Me habla de sus males, de sus desdichas, de su marido. "Antonio es muy atento, es bueno con todos, pero conmigo no. Su hermana, que maneja una casa de mujeres, le calienta la cabeza. Y lo peor es que a él, con ese modo, ¿quién le resiste? Las propias personas de mi familia se han puesto de su lado. Todos me hacen morisquetas. Antonio rompe mis vestidos —¡tiene unas uñas!—, rompe mis anteojos, rompe la bolsa que llevo al mercado. Si traigo del mercado tres bifes, uno desaparece. Antonio lo ha tirado. Si me alejo de la cocina un instante, la comida se estropea. Antonio ha puesto un pedazo de jabón en el guiso. Quiere que me vaya. Quiere echarme. Quiere que trabaje de sirvienta para las mujeres de la casa de su hermana. Pero yo no estoy dispuesta a perder mi casa. Es tan mía como suya. Antonio siempre inventa algo nuevo. Pone unos polvitos en la bolsa del mercado. Si la abro del izquierdo, me llora el ojo izquierdo. Espolvorea mi ropa, tal vez con telas de cebolla, para que me lloren los ojos y quede ciega. Cualquier cosa puedo tolerar, menos quedarme ciega. Dice que vaya no más a la comisaría, que nunca le probaré nada".

Está loca. La enloquecieron el marido y la cuñada. Casi todo lo que dice es verdad.

UN HOMBRE SIN COMPLEJOS. El peluquero del club me contaba sus aventuras. Una noche, aprovechando que el marido estaba en el Rosario, salió con la mujer de un verdulero. "Yo era joven, entonces", explicó, "y de mucho arrastre". Mirando de lado, hacia arriba, agregó: "Yo era alto" (no aclaró cómo podía ser apreciablemente más alto que ahora). "Fuimos a un baile, lo más paquetones, en el teatro Argentino. Yo era imbatible para el tango y cuando empezamos la

primer piecita un malevo con voz ronca me dijo: 'Joven, la otra mitad es para mí'. Yo le repliqué en el acto que tomara ahí no más a mi compañera, que yo estaba sinceramente cansado de bailar. Salí del teatro a la disparada, no fuera a incomodarse tamaño malevaje. Al día siguiente la mujer me visitó en la peluquería, que entonces yo tenía por la calle Uspallata al 900, y me prohibió absolutamente que volviera a hacer un papel tan triste en el baile. Otra vez, dormíamos la siesta, lo más juntitos, y tuvimos unas palabras sin importancia. ¿Qué me dice usted cuando la veo que se levanta de todo su alto, abre el baúl y saca el cuchillo Solingen, para cortar un poco de pan y dulce? Yo lo que menos pensé fue en el pan y en el dulce; caí de rodillas, como un santo, y con lágrimas en los ojos le imploré que no me matara".

Como yo lo miraba sorprendido, me explicó con vehemencia y con orgullo: "Yo no sirvo para hacer frente a situaciones difíciles. Se lo juro por lo que más quiera: yo soy un cobarde infame. Cuando empecé a arrastrarle el ala a María, no hacía mucho que ella se había separado de su marido. Una noche, que yo iba a visitarla, el marido me salió al paso, en un sitio todo oscuro, y me dijo: 'Quiero hablarte'. '¿A mí?', le pregunté. 'Sí, a usted', me dijo. 'No puede ser', contesté en el acto. 'Debe estar en un error'. '¡Qué error ni qué error!', me aseguró, y agregó: 'Ármese, porque estoy armado'. Yo me puse a temblar como una hoja, le juré mil veces que estaba equivocadísimo y le pedí que antes de hacer lo que se le le diera la gana conmigo me permitiera llamar por teléfono a mis hijas, para despedirme. El hombre comprendió que yo era un pobre desgraciado, el último infeliz. Se le pasó el enojo y me dijo, lo más razonable, que fuera a visitar a María, que después hablaríamos en el café. Yo hubiera querido hacerme el que no sabía quién era María, pero no me dio el cuero, si usted me entiende. María me preguntó esa noche qué me pasaba. Yo le dije que estaba mejor que nunca. Vea lo que son las mujeres: ella me aseguró que parecía asustado. Cuando salí, el esposo estaba esperándome y, como era su capricho, fuimos al café. Yo le ofrecí francamente mi amistad. El hombre se hacía el difícil. Al rato se avino a explicarme que trabajaba en los talleres de la Armada y que un ascenso le convendría de veras. Le juré ahí mismo que se lo conseguiría y, al otro día, estuve activo, molestando a mis relaciones. Para la tardecita el individuo tenía su ascenso firmado. Créame, nos convertimos en grandes amigos y nos veíamos todas las noches. No faltaron veces que saliéramos al teatro los tres juntos, con María, todo sin doble sentido, lo más familiar y lo más decente. Así, viéndonos

a diario, pasamos cinco años, hasta que al fin ese desgraciado murió de un grano y pude respirar."

DIGNIDAD. Somos, unos para otros, pequeños, absurdos, defectuosos, toscos, erróneos. Lo sabemos, ¿cómo podríamos ignorarlo? Pero también somos caballeros y, si alguien formula ese desprecio, nos enojamos.

NATURALEZAS MUERTAS. Averiguar cuándo los pintores inventaron la naturaleza muerta (o bodegón, como dicen en España). Este invento siniestro, creador de páramos en la historia de la pintura, hará que muchos cuadros meritorios sean olvidados el día en que los hombres, cansados por fin, ya no simulen interés por tanto trapo, tanta botella y tanta pera. Lo malo es que ocuparse en naturalezas muertas halaga sentimientos profesionales del artista; el pintor es más pintor que nunca mientras pinta esos tedios.

PENSAMIENTOS. El género de los pensamientos debe ser decorativo y mágico. Habría que redactar el pensamiento que Toulet prometía y no daba. También quedan por escribir los marmóreos epigramas que siempre han de estar en la página siguiente, en la *Antología griega*. ¿O los escribió Humbert Wolfe?

MORAL. Que tu vida se asemeje a una descripción de tu vida.

A MI PRÓJIMO. Tu alma didáctica no debe halagarse con la suposición de que te irrito porque tengo defectos. Te irrito porque existo.

ESTILOS. Habría que descubrir el estilo de la prosa de fragmentos. El peligro más débil consiste en caer en la frase telegráfica y aburrir como Bennett en su *Diario*. El peligro más fatigoso, buscar incansablemente el epigrama, dar a cada frase un final inesperado. (Con este procedimiento literario, propio de poemas, se redactaron entre nosotros vastos volúmenes; por ejemplo, una hermosa *Historia de Sarmiento*.) El autor, brillante, irónico, atareado, presenta sus lugares comunes —todas las ideas razonables son o serán lugares comunes; éste es el vicio natural del género de ideas—; conviene presentarlos de un modo abstracto e incoloro, clásico.

EL APRENDIZ. *No hago lo que quiero. Hago lo que he querido.*
Me afano, soy cruel, pierdo mi vida y la tuya
por algo que ni siquiera sé que no quiero.

Tal es mi conducta; tales, mis opiniones.
Sigo despierto, sin embargo,
para manejar el martillo y el cincel
y para hablar de esa florida rama de los oficios
llamada la estatuaria.
Como veis, no es justo equipararme todavía con
Ilyricus, mi maestro.

Gaspar Camerarius *el Viejo,* en
Delicias de los poetas latinos, III, 19.

LIBROS HIPOTÉTICOS. Vagos deseos, en que descubro la palpitación de antiguos proyectos olvidados, defraudados, de emprender un sistemático análisis de las literaturas. En otras ocasiones, la ambición trivial de redactar un volumen de pensamientos decorativos y epigramáticos, una obra alegre y, por eso, valiente, libre de todas las vulgaridades, aun de las propias de la ironía, libre de todas las lentitudes, aun de las propias de la verdad.

ADOLFO BIOY CASARES

SUR, Nº 199, mayo de 1951

BALZAC Y EL ADULTERIO

Cuando Balzac afrontó el inmenso trabajo de diseñar lo que él quería que fuese una Historia Natural de las Costumbres de su Tiempo, tuvo que hacerlo en términos biológicos, apoyándose en los dos valores fundamentales ya señalados por Aristóteles, y cantados por el Arcipreste de Hita en su deliciosa lengua:

Come dize Aristótiles, cosa es verdadera:
el mundo por dos cosas trabaja, la primera,
por aver mantenencia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fembra plazentera.

Me parece encontrar ya prefigurada toda la Interpretación Económica de la Historia en la primera de esas cosas por las que el mundo trabaja: "por aver mantenencia", pero ese enfoque lleva en su agudeza su propia cerrazón de miras, puesto que pretende prescindir con bastante imprudencia de la otra, la del "juntamiento con fembra plazentera". Placentera, no placentada, a no hacer trampa equivocándonos con palabras similicadentes, porque aun cuando una de ellas sea el señuelo para llegar a la otra, lo cierto es que lo que mueve al hombre, en primer término, es más el deseo del placer que el de la reproducción. La famosa voluntad de poderío en la que Nietzsche iba a centrar por su parte la vida humana no es otra cosa, si bien nos fijamos, que el resumen de esas dos apetencias, puesto que en definitiva, ¿qué es eso del Poderío? Es la certidumbre latente de llegar a alcanzar en cualquier instante aquel juntamiento y aquella mantenencia, que así quedan implicadas potencialmente en él.

Balzac había intuido tan perfectamente todo esto, que en cuanto respecta a la voluntad de poderío debe ser considerado como el antecesor inmediato de Nietzsche. Incluso sabía, y sus numerosísimos avavos los certifican, que tal voluntad puede seguir actuando por sí sola, moviéndose en el vacío, sin llegar a consumir la "mantenencia" absolutamente innecesaria para quien la allega. Su Gobseck muriendo al

lado de almacenes repletos de toda clase de mercaderías perecederas, como mariscos en descomposición, empanadas putrefactas, carnes agusanadas, que había ido acumulando después de discutir con cicatería su precio, es el ejemplo más aleccionador de ello.

Por ahora prescindiré de la consideración de este aspecto interesantísimo del furor posesivo, para dedicarme exclusivamente a escudriñar la importancia que, dentro de la vida sexual de los personajes de la "Comedia Humana", tiene el adulterio.

Una de las obras más vastamente difundidas y de mayor éxito, entre las que componen este panorama sin igual, es la que se titula *Fisiología del Matrimonio,* y forma parte de los "Estudios Analíticos". En realidad, ese nombre proviene de un concepto de realismo pesimista acerca de esa institución, que, según se desprende de su contenido, está indisolublemente ligada con otra, execrada por todos los moralistas y anatematizada en todos los Códigos, pero que subsiste triunfante en contra de tales dictámenes, y es el Adulterio. Tanto, que la tal *Fisiología del Matrimonio,* debería titularse, más bien, Anatomía, o Embriología del Adulterio, puesto que se dedica exclusivamente a describir sus modalidades, formas y orígenes.

Cierto es que el propio Balzac trató de librar a la sociedad que nos describe del reproche de ser excesivamenet inmoral, que inevitablemente fluye de su modo de actuar, y para ello intentó justificarla con estas palabras que figuran en *Una Hija de Eva*: "El amante, pesadilla de los maridos, se encontraba en todas partes, excepto, quizá, en los hogares, donde en aquella época burguesa se daba menos que en cualquier otro tiempo. Cuando todo el mundo corre a las ventanas y grita: ¡Guardias! e ilumina las calles, no parece ser la ocasión más propicia para que los ladrones decidan pasearse."

La justificación es de una ingenuidad conmovedora, primero, porque cuando todo el mundo grita ¡Guardias! claro es que los ladrones no tienen tiempo de pasearse, pues suelen estar ocupados en los menesteres de su oficio, salvo que todo el mundo se sienta simultáneamente atacado de manía persecutoria, y segundo porque la idea de hacer novelas de adulterios, como lo son la inmensa mayoría de las de Balzac, cuando el número de adulterios es mínimo y con el objeto de atemorizar a los posibles amigos del fruto del cercado ajeno, es lo último que podría esperarse de quien se consideraba a sí mismo, y con tantísima razón, más un Naturalista que un Moralista de las Costumbres. ¿Qué diríamos del entomólogo que en vez de describirnos los rasgos característicos perdiera su tiempo en señalar las desviaciones excepcionales de los Coleópteros, y con el fin de ejemplarizar a los escarabajos?

La introducción a la *Fisiología del Matrimonio* comienza con la cita de las palabras pronunciadas por Napoleón ante su Consejo de Estado, al iniciarse las discusiones sobre su famoso Código Civil, y expresan en términos bien categóricos: "El Matrimonio no deriva de la Naturaleza". Esto que para Balzac es una verdad evidente, demuestra además la grandeza del Matrimonio, puesto que para él lo Social, como opuesto a lo Natural, es lo que se halla más encumbrado en la tabla de los valores humanos. Antiruossoniano decidido, Balzac no cree que la salvación del hombre resida en el retorno a la naturaleza, incluso sospecha que en ese regreso perdería lo que pacientemente ha adquirido de humano, justamente por haberse alejado de ella.

En la Sociedad que Balzac contempla, que reconocía como institución básica del Matrimonio, acepta con todas sus consecuencias el aserto napoleónico, y ve en él su aspecto jurídico con una prescindencia casi increíble de su lado biológico. Las "fembras plazenteras" en modo alguno debían confundirse con las esposas, puesto que el fin del matrimonio era asegurar una legítima descendencia y no procurar la felicidad de los contrayentes. La manera de contraer ese vínculo era bien revelador de lo que tendría que resultar su funcionamiento en la práctica. Innumerables veces asistimos en casi todas las obras de Balzac a ese sopesamiento escrupuloso de los bienes de de fortuna de los contrayentes, los bienes actuales, y de aquellos otros que con un sentido tan cariñoso llamaban "las esperanzas", o sea los que recibirían a la muerte de sus parientes más queridos. De entre todas estas escenas, la más ampliamente desarrollada es la que aparece en *El Contrato de Matrimonio*. Allí asistimos al duelo entre los dos notarios representantes de cada una de las partes, el viejo Mathias por la del novio, y Solonet por la de la novia. Duelo en que todas las argucias y las añagazas eran aceptables, todas las sospechas, legítimos, toda reacción ante las injurias, prohibida. Los presuntos contrayentes permanecen al margen, como ajenos al asunto que se dirime, mientras sus engallados representantes se encrespan en la pugna más enconada para conseguir arrancar al rival las condiciones más ventajosas en el contrato que se discute.

Y cuando el solapado joven Solonet trata de conmover a su contrincante, éste le responde con palabras bien directas, y no del todo sentimentales: "—No sigáis diciéndome bobadas. Existen medios de comprobación [se trataba de la dote de la novia]. ¿Qué derechos de sucesión habéis pagado a la Hacienda? La cifra nos bastará para establecer las cuentas. Id derecho al asunto. Decidnos francamente lo que os rentaba y lo que ahora os queda. Luego, si estamos lo bastante enamorados, ya veremos". Es un extraordinario "match" en el que se

trenzan los segundos, que se permiten hablar siempre en primera persona, mientras los pupilos, cuya suerte está en juego, permanecen perplejos en su rincón. ¿Pero es que en verdad era su suerte exclusiva la que estaba en juego? Con un concepto individualista, así era sin discusión posible: de lo que los notarios arreglaran o desarreglaran podría derivar su felicidad o infortunio particulares. Pero el viejo Mathias contempla las cosas desde otro ángulo. Para este notario, que actúa como insobornable testificador del acaecer social, no era lícito desvincular el destino personal de los novios de la suerte, mucho más importante para él, de su linaje, del que aquéllos son meros representantes momentáneos. Por eso cuando le hablan de amor y de sentimientos, responde inflexible:

—"Aquí no se trata de sentimientos; estamos arreglando los asuntos de tres generaciones."

Es indiscutible que esta manera de negociar un matrimonio, no de persona a persona, sino de familia a familia, confiere a la sociedad una estabilidad jurídica que constituye para Balzac el máximo valor; pero al mismo tiempo crea una inevitable fuente de posibles desavenencias, pues entreveradas con esa estructura jurídica, a veces emparedadas entre la solidez de sus muros, se encuentran las realidades inmediatas de los seres individuales, de carne y hueso e incluso de espíritu, con pasiones y deleites de tan innegable evidencia que, frente a ellos, las terribles realidades de los códigos se les ocurren antes de ficción.

El matrimonio por razón de Estado —y eso es, en resumidas cuentas, todo enlace en el que se anteponen las conveniencias familiares— no puede ser viable si no es por un tipo de continencia aún más dificultosa de mantener que la misma castidad, o por la válvula de escape del adulterio.

Cuando un notario comienza por arrogarse el derecho de expresar categóricamente (al discutir un matrimonio): "aquí no se trata de sentimientos", las personas que resulten unidas por ese vínculo tienen que reservarse, para cuando la pasión irrumpa en ellas, el derecho de proclamar a su vez: "aquí no se trata de intereses". En la práctica es lo que inevitablemente sucede. A una sociedad como la balzaquiana, en la que la familia antepone su egoísmo tribal al de los seres que la forman, no le corresponde otra actitud posible que la de un hipócrita: cerrar los ojos ante la violación de lo prohibido en sus leyes. Por eso podemos decir que en ella, si el matrimonio forma la viga maestra del edificio social, los adulterios son las columnas sobre las que se apoya esa viga. Nótese un hecho bien curioso: las palabras con que se designan a los seres que mantienen relaciones extraconyugales, aun cuando

pueden parecer recargadas de menosprecio, cuando no de simple envidia, reconocen del modo más pleno la certidumbre del amor. Se les llama "amantes", y también "queridos", y con expresión más pudibunda, "amigos", pero siempre se acepta que el vínculo que media entre ellos es tan noble como el amor, el cariño, o la amistad. En cambio, en las palabra con que se designa a las personas casadas, nada deja entrever el afecto: son los cónyuges, es decir, los que soportan un yugo común, y a nuestros oídos suena del mismo modo la palabra esposa, cuando designa a la compañera legal y al instrumento que aprisiona.

Claro está que tales modos de decir pueden ser profundamente erróneos: entre innumerables parejas de los llamados "amantes" no existe otro lazo que la acuciante urgencia del deseo, el Eros sin alas, como tan gráficamente ha sido llamado, y por otra parte existen matrimonios en los que una pasión original se ha ido metamorfoseando en lazos afectivos de tan profunda e inextricable solidez, que los identifica hasta el punto de no poderse sobrevivir quienes lo forman. Lo único que quiero señalar es que, según el consenso social con tanta ingenuidad expresado en esa forma de lenguaje, mientras en el matrimonio "no se trata de sentimientos", según el decir del notario Mathias, en el adulterio sí.

Resulta interesantísima por lo reveladora la forma cómo Balzac considera distintas posibilidades de adulterio. Para empezar señalaré que en su *Fisiología del matrimonio,* que es sin duda donde mejor refleja su pensamiento al respecto, el adulterio del marido no es tenido en cuenta para nada, se lo considera simple y sencillamente como inexistente, o al menos como falto de interés por completo. En el desarrollo de toda su "Comedia" notamos con escasísimas excepciones el mismo fenómeno, y aun esas excepciones son de por sí muy ilustrativas. Citaré, por ejemplo, el caso de Calixto, el protagonista de *Beatriz,* con la señora de Rochegude. Pero aquí hay que tener en cuenta que a Calixto, su familia lo ha casado, así, literalmente, para hacerle olvidar su amor hacia la señora de Rochegude, de tal modo que, desde el punto de vista de la pasión, el verdadero adulterio es el que comete con su esposa, ya que la aceptó cuando aún estaba profundamente enamorado de dicha señora. ¡Y hay que ver los pases y enroques, incomparablemente más sutiles y eficaces que decentes, de que se vale su suegra, la señora de Grandlieu, para hacerlo volver al buen camino! Además, Balzac, para incluir a Calixto en una tácita regla general válida para la totalidad de los maridos adúlteros, y que enunciaré de inmediato, hace que la señora de Rochegude sea bastante ligera de cascos y se encuentre socialmente descalificada.

Otro marido reiteradamente adúltero es el barón de Hulot, que

arruina a su familia con tal de satisfacer las necesidades de su desordenado temperamento. Pero ya este desatado barón de Hulot, al constituir el prototipo del marido adúltero balzaquiano, me permite declarar la ley general al que aludí, y ella es que dichos maridos, sin excepción, se dedican a las mujeres de vida licenciosa, bailarinas, "ratas", como designa a las muchachitas partiquinas de los cuerpos de baile, o simple y sencillamente cortesana, tales como Florina Esther, Codine, Coralia, Val Noble, Carabina, y tantas otras que nos muestran sus "esplendores y miserias" a lo largo de todas sus novelas.

Junto a estas busconas que sólo van tras el lucro, existen otras que actúan bajo el amparo de su condición de mujeres casadas para disimular mejor sus propósitos y alcanzar una cotización más alta, como la señora de Marneffe de *La Prima Bette*, pero todas ellas, aun cuando envuelvan en sus redes a esos incautos hombres casados, nunca llegan a constituir para ellos una auténtica responsabilidad. En un sentido estricto no los "comprometen", puesto que ellas mismas, socialmente consideradas, sólo constituyen un pasatiempo, y el peligro que representan es tan sólo económico; por eso la pobrecilla señora de Hulot, resignada a su triste destino, se limita a pedirle a su marido que no las busque tan caras...

Pero más iluminador aún resulta el caso del señor conde de Granville. Este caballero, grave magistrado, casó con una mujer de tan cerrado fanatismo religioso, que su estrictez de conducta le volvió la vida sencillamente imposible, pues no hay pecado de tan eficaz y perversa ponzoña como el de una virtud implacable. Su beaterío jansenista lo forzó a buscar el aire respirable en un amor adúltero, que le había de deparar los únicos momentos realmente felices de su vida, fructificados luego en dos hijos tan hermosos como ilegítimos. Aquí la palabra "adulterio" resulta un poco abusiva, y así lo comprendió Balzac cuando al darle título a esta novela la llamó *La doble familia*, puesto que todo era decoroso en ese duplicado existir del señor conde de Granville, cuya amante, Carolina, hasta ignoraba su condición de hombre casado. Pero, hacia el final, la Sociedad, aliada con la Iglesia, intervino para desbaratar esa felicidad improvisada a su margen, y el severo magistrado cumplió lo que consideraba su deber, separándose simultáneamente de su tan legítima como insoportable esposa y de su dulce e irreprochable Carolina, a la que abandonó a su desventura en la más inicua miseria, acatando lo que debía a la sociedad. Es que la sociedad balzaquiana toleraba que los maridos se divirtieran un poquito, pero sin comprometerse demasiado, y el señor conde lo había hecho, ya que había formado otro hogar, y sólo podía "justificarse" mediante la más atroz de las infamias.

La conducta de los otros maridos no llega a configurar el delito de adulterio, porque socialmente no alcanza a tener consecuencias, ya que, o no tienen hijos fuera del hogar, o, en caso de engendrarlos, las pobres criaturas servirán de víctimas expiatorias al cargar sobre sus cabezas inocentes el irremediable baldón de su origen espurio.

Aunque parezca paradójica, quiero señalar una última circunstancia con respecto al adulterio de los maridos; por lo común, el grave pecado lo cometen antes de casarse, pues para Balzac, como inevitable consecuencia de la regla anteriormente sentada, las señoras cometen sus adulterios casi exclusivamente con hombres solteros, y aunque esta experiencia no les sirva a ellos de advertencia, no evita que sean a su debido tiempo "minotaurizados" —la palabra es creación del propio Honorato— por sus legítimas esposas.

Parece mentira que Balzac, tan sutilísimo indagador del corazón femenino adúltero, al describir el amor de las muchachas solteras decentes no logre sobrepasar el común denominador psicológico de los colaboradores de "magazine". Todo es allí de una pureza que linda con la ñoñez, como en el caso de Úrsula Mirouet con Sabiniano, sin titubeos ni arrebatos, a menos que se trate de fogosas italianas como la Ginebra Piombo de *La Vendetta*, cuyo ardor meridional la lleva a desencadenar la tragedia enfrentando las iras igualmente inconmovibles de su padre, que no transigirá ni ante su muerte, porque ella ama a Luigi Porta, perteneciente a una familia tradicionalmente odiada. Tanto en estos arrebatos como en aquellas beatitudes, todo es allí convencional y folletinesco. En cambio, ¡qué diferencia con la sutileza, toda ella de sucesivos matices, con que penetra en el fluctuante espíritu atormentado de sus adúlteras, apasionadas y vacilantes al mismo tiempo! Allí vemos a la Princesa de Cadignan planeando su amor hacia, y casi diría contra, D'Arthez, como si se tratara de una partida de ajedrez, a la tremenda duquesa de Chaulieu, dominante desde su doble señorío de mujer y aristócrata, sobre el espíritu fino y flexible del poeta Canalis; la dolorida señora de Graslin, consumiéndose en su retiro para hacerse digna del amor del joven Tascheron que murió por ella sin decir una palabra que pudiera comprometerla, a la fuerte Dinah de La Baudraye, generosamente apasionada por su Lousteau, mediocre novelista cuyo talento literario, tan por debajo del de ella misma, alienta y tonifica, e incluso ampara maternalmente, insuflándole el talento de que él carece; a la señora de Serisy, rugiente como una leona, arrancando las rejas de la prisión en la que ha muerto su amante, el joven Luciano de Rubempré. Es todo un mundo, hirviente, apasionado, fluctuante entre la sublimidad y la perfidia, entre

la mezquindad egoísta y la magnanimidad; en una palabra, humano, demasiado humano.

No se trata por cierto de esa penetración psicológica inmisericorde que maneja Dostoievsky frente a las almas con la dureza, y por eso mismo con la penetrabilidad de los rayos X, y que utiliza para brindarnos implacables radiografías de los entresijos del ser. Balzac procede, sin duda, con menor capacidad de introspección, pero con esa sagacidad descubridora de los fotógrafos que no utilizan otra luz que la del día y que, sin embargo, valiéndose de enfoques convenientes, saben magnificarnos los pequeños detalles, o compendiar las vistas de conjunto de un objeto, un monumento o un rostro, reveladores de pronto de aspecto que ni sospecharíamos sin esas fotos.

Balzac, anticipándose a los naturalistas, cree en el "documento", pero, sobrepasándolos en delicadeza técnica, sabe que el documento no debe emplearse directamente como tal, sino puesto al servicio de una función estética, justamente como en las fotografías a que acabo de aludir. La "Comedia Humana" es un inmenso fichero documental, en el que no falta dato alguno para reconstruir la sociedad de su tiempo, que su copilador utiliza con la sutileza del arqueólogo —y eso es Balzac, un arqueólogo de su contemporaneidad— capaz de reconstruir toda una cultura a partir de un trozo de cerámica, o de un fragmento de friso.

Y el friso viviente y dolorido que nos ofrece es aquel en que palpitan sus mujeres pecadoras, porque para él el alma femenina sólo alcanza su plenitud en la pasión, y la verdadera pasión sólo es aquella capaz de insurreccionar al individuo contra lo social, haciéndole saltar por encima de las vallas de las conveniencias (vallas —y no se pierda de vista este detalle fundamentalísimo— que el propio Balzac considera sagradas e indispensables), atropellando, no simples convencionalismos, sino deberes ineludibles. ¿Qué interés dramático tendrían todas estas escenas de adulterio de mujeres decentes, si no existiese esa flagrante contradicción? Y con todo tengo la certeza de que Balzac estaba muy dispuesto a absolver de sus faltas a una pecadora tan desdichada y nobilísima como la vizcondesa de Beauseant, por aquello de "lo mucho que amó", primero al infiel marqués de Adjuda-Pinto, y más tarde al señor conde Gastón de Nueil.

En la diversidad de esta interminable galería, no falta el adulterio puramente sentimental de *El Lirio del Valle*, en el que Félix de Vandenesse adquiría el tacto mundano que había de servirle a su tiempo para enderezar a la que sería su esposa, "née" Granville, cuando su peligrosa curiosidad la inclinó a desertar de la dicha doméstica por la improbable felicidad de un amor intelectualizado hacia Nathan.

Hay también las pobrecitas mujeres enceguecidas, no tanto por el amor cuanto por el odio o el simple desdén hacia sus maridos, que caen en brazos de verdaderos profesionales del adulterio, como el aprovechado Máximo de Trailles, explotador de incautas "incomprendidas" del tipo de la señora de Restaud. Sin generalizar este extremo de deliberado cinismo, me atrevería a insinuar otra regla, sino de vigencia general, por lo menos bastante común para ser tenida en cuenta, y es que en esta clase de relaciones, mientras las mujeres suelen entregarse por entero a sus amantes, éstos proceden con aprovechada cautela, siendo frecuente que sean más jóvenes que ellas y que las utilicen como peldaños en la escala social en procura de mejores situaciones. Muchas de ellas reconocen el derecho de sus amigos para proceder así, e incluso se preocupan de procurarles un casamiento ventajoso, que no es del todo improbable, a veces con una hija de la propia interesada.

Para que no falte ningún ejemplar, citaré a la casi inocente señora de Coleville, cuyo corazón era una yesca, y debido a ello, mientras su marido tocaba alegremente el clarinete en la orquesta, o estaba en su oficina, se dedicaba a obsequiarlo con una problemática descendencia resultante de sus sucesivos y fugaces amores. Pero la pobrecita señora Coleville es apenas la mujer de un empleado, y sus deslices, aun cuando dejen rastros en el Registro Civil, en modo alguno harán peligrar la estabilidad de ninguna gran casa, y para Balzac las grandes pasiones ocurren casi siempre en las grandes almas que parecen encontrarse de un modo predominante en las más altas esferas del gran mundo.

Por eso es tremenda la responsabilidad de esas grandes almas que tienen que asegurar la limpieza de la descendencia de sus ilustres progenies, y de ahí que sus amores extraconyugales sean casi siempre comprometedores, no tanto con respecto a su marido, como a su estirpe. Los maridos mal pueden poner en peligro la legitimidad de unos hijos claramente ilegítimos, y por ello fácilmente abandonables, según lo demostró el señor magistrado Granville. De ahí que sus pecados de adulterio sean siempre pecadillos, que apenas pueden servir de pasto al chismorreo, mientras que la ilegitimidad subrepticia, difícilmente demostrable de los frutos de amores adulterinos por parte de las esposas, configura el supremo crimen social porque introduce en el seno mismo de las grandes casas, que servían de pilares al edificio social de la monarquía, un elemento de incertidumbre y disolución que ni el más peligroso anarquista podría manejar con parecida eficacia contra la suprema majestad de lo Establecido.

Creo que esto aclara la posición de Balzac frente al problema: el pecado en que incurre el hombre adúltero es fundamentalmente un pecado contra su propia conciencia, elemento no demasiado exigente

entre los actores de la "Comedia Humana". Con respecto a su esposa, que se ha casado con él por conveniencias, el desvío del marido, más que una falta, es un alivio.

La mujer adúltera, en cambio, peca ante todo contra la sociedad, falta monstruosa que equivale a la violación del tabú para el salvaje, y peca, en la persona de su marido, contra el linaje en que ha sido admitida y cuya pureza ha prometido preservar.

Cuando los amores ilícitos de las esposas carecen de consecuencias ulteriores, la sociedad, y el propio marido, suelen acordar una socarrona tolerancia, parecida a la que se concede al adulterio del hombre, pero la posibilidad del peligro hace que se mantenga tensa una dramaticidad latente que es la que confiere su interés siempre renovado al tema.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

SUR, Nº 203, septiembre de 1951

EL ESCRITOR

A los largo de tres años, me he ocupado en Buenos Aires de editar una revista que atenuaba el espesor y las promesas de su título, *Realidad,* con una inmediata aclaración tampoco exenta de pretensiones: *Revista de ideas.* Ocupación tan inverosímil ha acrecido con algunas nuevas mis antiguas experiencias de la vida literaria. Recuerdo ahora entre ellas la conversación telefónica a que me sometió un día cierto poeta, y no un poeta vulgar, sino de esos que hacen sacerdocio de su arte y revelación de su obra, destilándola con parquedad suma, como corresponde a las delicadas esencias del arte. Según me dijo, no tenía por entonces nada escrito, ni estaba en trance de escribir nada, ni siquiera podía contar con que escribiría algo alguna vez en el futuro; pero, desde luego, deseaba publicarlo en la revista *Realidad;* quería, en fin, saber si, en el caso eventual y más bien improbable de que escribiera algo, yo estaría dispuesto a publicárselo en la revista. Le aseguré que sí, por si eso le servía de estímulo. Y luego, en el curso de nuestra plática a través del hilo, fuimos a parar en el tema de la fama literaria, una de las más inconscientes vanidades de este mundo —convinimos— en el que las letras son actividad mínima y desnuda de toda respetabilidad social, asunto cuando más de unas cuantas tertulias distraídas, ralas y muy deshilvanadas; sin embargo de lo cual, yo me afanaba por producir una revista lo mejor posible que leerían a ratos perdidos un par de miles de personas, y él se afanaba por reservar en ella espacio a un escrito que ni siquiera tenía aún en las mientes. Me confesó el poeta que, en efecto, él mismo veía con pena disiparse los vapores tenues de la fama; que él mismo era antes más conocido que ahora (y que también Henry James había padecido por el oscurecimiento de sus prestigios juveniles). Ahora —observó—, en estos días, Borges está adquiriendo con las conferencias que se ha lanzado a pronunciar un renombre que no le dieron ni sus poemas ni sus cuentos...

Aduzco estas trivialidades, porque, con serlo y todo, tocan muy de cerca al destino del escritor, y lo tocan precisamente de la manera leve, un poco burlesca en su patetismo, que le corresponde. La cuestión

sería ésta: el escribir es una actividad que requiere lectores, que los presupone; el escritor pide estimación, solicita a la Fama. Pero, al mismo tiempo, no deja de comprender que de ella es vano querer hacerse criterio, ni cabe tomarla por medida de las obras, puesto que tantas y tantas veces la oímos pregonar inepcias por maravilla. La tosquedad insultante de sus errores, y el que, además, la popularidad merecida de los grandes poetas del pasado o del presente —la reverencia hacia el nombre de Milton, o hacia el de Eliot; el aplauso a Pablo Neruda— sea con tal frecuencia resultado de un equívoco o, incluso, responda a motivos miserables, hacen que el escritor se incline a menospreciar la fama. La solicita, pues —aunque sea con el mínimo acto de publicar sus escritos—, y la desprecia.

Y es obligado que ambas cosas haga, porque en esa tensión se encuentra el sentido de su ser escritor. Siéndolo ¿prescindiría del público? Puede admitirse en principio, y aun se ha dado en la práctica, el ejercicio literario secreto, complacido en sí mismo, y mediante el cual el autor se dirige a la posteridad o se desdobla en lector de sus propias obras. Y si en algunos casos —pensemos, por ejemplo en Kafka, en Emily Dickinson— la recomendación u orden testamentaria felizmente incumplida de destruirlas "post mortem" consiente la sospecha de una última voluntad vacilante que fía al arbitrio ajeno la decisión acerca de su gloria póstuma, ¿cómo podemos estar seguros de que otros ejecutores testamentarios, más escrupulosos y menos sagaces, no hayan cumplido análogos mandatos cruelmente? ¿Cómo podemos estar seguros de que otros genios literarios, previniéndose contra aquel albur, no hayan destruido por su mano el fruto de su labor clandestina cuando la muerte próxima les llevara a contrastarla con la pavorosa eternidad? ¿Cómo podemos estar seguros de que las mayores creaciones del espíritu humano, las más sublimes, no nos han sido hurtadas por sus propios autores antes de que nadie llegara a conocerlas? Sumadas a las innumerables que la barbarie, la incuria, el olvido y toda enfermedad humana han dejado perderse, serían el tesoro enterrado, irrecuperable ya, sobre el que se afanaría, a pies descalzos, nuestra pobreza.

Pero posibilidad tan aflictiva, y hasta horrible, debe ser tenida por anormal. Es anormal, porque la obra del espíritu tiene que cumplirse y se cumple siempre dentro de las limitaciones de nuestra naturaleza, en las condiciones del mundo; y aun aquellas producciones que una feliz infidencia ha rescatado contra la voluntad de sus autores, aun las que, acaso, han sucumbido, no podían dejar de hallarse marcadas con el sello de su época, insertas en una tradición, históricamente conformadas, en fin, y por lo tanto, constituir mensajes dirigidos, cuando no en la intención concreta, en la estructura, a otros seres humanos de

quienes se aguarda una respuesta afectiva congruente. Se escribe para alguien, siempre. El escribir implica la existencia de destinatario, sea tan concreto como el de una carta, tan general como el "respetable público", tan remoto como la posteridad, tan ideal e inconsistente como el que recibe las confesiones de una colegiala que redacta su diario. Y, desde luego, quien de escribir hace profesión, es indudable que ha de contar con el público en cuanto elemento constitutivo de su actividad, que sin él carecería de sentido. Porque la actividad del escritor es una actividad profesional; hay la profesión de escritor.

Ahora bien, ¿qué especie de profesión es ésa? La encontramos ahí, con su figura social, sus prácticas, sus tradiciones, sus perspectivas, su función, sus fueros; pero si, sacando por un momento la cabeza de su rutina, nos preguntamos qué sentido puede tener eso que hacemos los escritores, y cuál es nuestro papel en la sociedad, hemos de quedarnos un tanto perplejos. Apenas cabe un resquicio de duda acerca del sentido que presenta el oficio de zapatero, de ingeniero, de comerciante, de agricultor, de militar, de abogado, como funciones que son de un cierto fin, aunque el fin pertinente pueda, sin duda, ser discutido o impugnado. Para esos profesionales, y para el mundo en el que se desempeñan, su respectiva profesión es, básicamente, una actividad económica que la utilidad justifica, y en ocasión de la cual se sirven también, es claro, determinados valores, por cuanto que mediante ella la vida humana obtiene una realización digna. En modo semejante suele decirse —los sociólogos gustan con exceso de este tipo de explicaciones, y las utilizan sin medida— que el escritor, por su parte, cumple también estas o aquellas funciones útiles: divertir el ocio de la comunidad o de sectores de ella, por ejemplo; o elaborar raros artificios de belleza para suntuoso alarde de los magnates cuyo lujo son; o racionalizar, con el hábil manejo de las ideas, y —digámoslo así— "vestir" los intereses de determinados grupos en su lucha por la conquista o la conservación del poder. Pero no creo que ningún escritor se resigne, sin una excepcionalísima vocación de vileza, a la condición propia de cada uno de esos servicios: si divierte a sus lectores y esto le procura ganancais, será ello efecto accesorio de una actividad que se justifica en sí misma, incondicionadamente, por valores autónomos (a diferencia del zapatero, que si obtiene placer de su tarea y dignifica en su mejor cumplimiento la vida, reconocerá sin duda que el sentido decisivo de su trabajo está en procurar calzado y obtener dinero en cambio; a diferencia del abogado que, por lo común, no pleitearía sino para atender a las necesidades de un cliente y a trueque de alguna especie de retribución, aunque al hacerlo sirva a la justicia, que está por encima). El escritor, cuando acepta el mecenazgo, no establece correlación entre

la merced recibida y una obra que trataría de producir en todo caso; defiende tal vez una opinión o partido con su pluma, y de ello vive, pero es movido de ardiente convicción, considerándola suya, de manera que el premio le viene de añadidura, sin lo cual merecería vilipendio. Resulta así que en la profesión de escritor aparecen desconectados y contrapuestos los aspectos del desempeño atinado y el lucro, que en las demás profesiones, en las que pudiéramos llamar profesiones normales, están naturalmente maridados. A nadie se le ocurriría vituperar a un ingeniero por sus altas ganancias, ni menos aún desconfiar por ellas de la calidad de su trabajo; los grandes rendimientos económicos de un escritor parecen desacreditar, en cambio, su obra, y el reproche de "mercantilizado" o de "venal" –gravísimo para él– apunta directamente a invalidarla. Y, sin embargo, ¡cuán míseros son, aun en el mejor retribuido, los gajes del escritor!

Si, dejando aparte los frutos materiales, pasamos a considerar el prestigio social que al escritor puede reportarle su actividad, hallaremos un cuadro análogo: una popularidad demasiado extensa, lejos de aceptarse como señal del mérito, previene contra la calidad misma de la obra; el éxito clamoroso y vulgar deprime su estimación, y no tan sólo, según suele pensarse, por reacción de la envidia... Le queda, por cierto, como refugio y confortación, al escritor, el contento íntimo, la autocomplacencia. Pero he aquí que el escritor vanidoso parece tan digno de burla como de aborrecimiento el venal...

Entonces ¿qué especie de profesión es ésta –nos preguntamos de nuevo–, tan singular, tan ingrata, cuyos magros frutos y parvas satisfacciones (porque nadie compararía las ganancias del más afortunado escritor con las de cualquier modesto y adocenado técnico o empresario; ni su popularidad, con la de un futbolista, un político, un actor), cuyos pobres frutos y satisfacciones derivados de un trabajo no común, no fácil, arduo, le vienen, cuando le vienen, teñidos con la sospecha de ilegitimidad. Una profesión, pues, no sólo malhadada sino hasta absurda: un puro disparate. Cuando a pesar de todo se la practica, se le confiere valor y este reconocimiento llega al punto de juzgarla nobilísima, por algo ser. Y ese algo –digámoslo sin retroceder ante el lugar común; ¿por qué no atenernos al lugar común, aunque suene un poco ridículo, ya que en él se contiene una verdad ineludible?–, ese algo consiste en que la profesión de escritor, más que oficio, es sacerdocio. Con esto se explica la situación paradójica del profesional aplicado por pura vocación a una actividad de sacrificio y gloria. Se explica su voto de pobreza, y el escándalo de sus lucros, por lo demás, mínimos; se explica el encarnizado rigor con que en él se censura actitudes vanidosas que sin reparo se aceptan en otros espe-

címenes sociales; se explica esa pendulación entre la suprema dignidad del poeta y la suma abyección del panfletario o del payaso a que su actividad está sometida; se explica, en fin, la indignación, a primera vista desproporcionada, que suscitan sus infidencias. El hecho, de otro modo incomprensible, de que en Francia, al castigar el colaboracionismo tras de la guerra, fueran fusilados escritores y periodistas —pobres diablos, desprovistos de todo poder— mientras que se perdonaba la vida de políticos, generales y almirantes y hasta el propio mariscal Pétain prolonga su vejez en espera de nacionales exequias *, es una prueba —producida, como es de ley, en una dimensión penosa, áspera y amarga— de la importancia social del escritor, tan desventajosamente situado en la sociedad.

Sacerdocio significa comunicación y mediación con una esfera transcendente, con el orden de lo espiritual; y el escritor tiene por misión, en efecto, captar los valores del espíritu en fórmulas que los hagan aptos para la comunión popular. Le importa, por lo tanto, y debe importarle, que el acto de comunicación se cumpla a través de su obra, sin lo cual ésta carecería de sentido, quedando frustrada; pero, al mismo tiempo, debe reconocer y no perder nunca de vista que el valor no radica en el acto de la comunicación, sino en la esfera transcendente donde su obra se inspira, y cuyo acceso es siempre escarpado, arriesgado, inseguro; de manera que una popularidad fácil vale, en verdad, como indicio de bastardía o impureza, de calidad inferior en la obra producida; sugiere rebajamiento al nivel del vulgo en lugar de un esfuerzo por elevarlo al grado de una humanidad superior. Aunque —conviene remacharlo bien para que no resten dudas sobre ello— la obra literaria realmente grande combinará y escalonará en sí, siempre, los puntos de abordaje y vías de acceso de modo tal que atraiga a la multitud con una aparente sencillez, induciendo a cada uno para que avance, según las fuerzas de su alma, hacia el reducto del castillo espiritual, hacia su núcleo significativo. De ahí la aparente popularidad de muchos genios: no todo el mundo entiende a Shakespeare, a Cervantes; pero hay en ellos algo que todo el mundo entiende. A falta de esa genialidad mayor, la mucha popularidad, de no apoyarse en el equívoco de circunstancias extrínsecas —ya sean motivos políticos, como es lo más frecuente, ya cualesquiera otras implicaciones emocionales al margen de la obra literaria— indicará chatura, insignificancia y nulidad, o prevaricación, mientras que el escritor digno de su sacerdocio gobierna sectas, oficia en capillas, se dirige a los pocos elegidos, indiferente al despecho, a los denuestos, a la burla, al sarcasmo de los

* Este artículo nos ha sido enviado antes de que muriera Petain (*N. de la R.*)

más, que, según se ha comprobado con el ejemplo de la represión del colaboracionismo en Francia, no pueden mirar con indiferencia a tan inermes y, diríase, inofensivos sujetos.

En estos últimos tiempos, y desde varios ángulos, ha habido muy notable empeño en enfocar la situación del escritor en el mundo, quizás porque esa situación ha llegado a ser particularmente azarosa. El régimen social de las masas que, en lugar de extraer, cultivar y fomentar lo valioso y digno de toda humanidad, liberándolo de la opresión, ha desencadenado, por el contrario, y erigido en paradigma lo común, ordinario y vulgar, lo negativo de toda humanidad, convierte al escritor en exilado nato, lo expulsa, en medio de la multitud, al desierto. Y ese efecto se completa todavía, por si fuera poco aflictivo, con el crecimiento totalitario de los Estados, que extienden su acción sin dejar resquicio libre y que, según hubiera podido calcularse, dotan a la insolente prepotencia de las masas con los recursos extremos del poder político para impedir o asfixiar cualquier conato de distinción, de disidencia, de búsqueda inquieta. Con ello, la presencia del escritor se hace inverosímil; su actividad, casi imposible. Efecto de su propia angustia y curiosidad también, acaso, del transeúnte distraído que se detiene un momento a observar el apuro de quien se encuentra en situación comprometida de la que no se sabe cómo podrá salir, el hecho es que en estos años se ha escrito mucho sobre los escritores. Se ha discutido cuál era la responsabilidad del intelectual por el mal que tan pródigamente, y bajo diversos uniformes y pretextos ideológicos, ha caído sobre nuestra generación; se ha preguntado cuál sea la misión de ese raro tipo social y, con esto, se han analizado las conexiones en que el escritor vive y actúa, sus perspectivas, sus deberes: si debe comprometerse en las cuestiones del día, si debe enrolarse en los partidos, si no será mejor que se abstenga. Luego, o al dilucidar tales temas, se ha escrutado y descrito la posición real de los escritores en los distintos ambientes nacionales y políticos: las depuraciones hechas en Rusia han agitado las conciencias, suscitado polémicas; el ascenso de los Estados Unidos al primer plano de la atención con el incremento de su peso político ha hecho reparar en las condiciones, tampoco muy propicias, en que ahí cumple el escritor sus tareas, comparándoselas a las que prevalecen, variables entre sí, en distintos países europeos; a la suerte del escritor inglés, a la posición privilegiada de que todavía disfruta en Francia el hombre de letras, al empuje nuevo de la literatura italiana tras la caída del fascismo, al anonadamiento intelectual de España a raíz de la guerra civil...

Este anonadamiento, hay que decirlo, no es cuestión exclusiva de los escritores peninsulares; afecta a todos los escritores de lengua caste-

llana —en definitiva, a todos los escritores del mundo, aunque de un modo indirecto— porque, con mayor o menor gravedad, las causas de que proviene están pesando sobre todos los ambientes, y, en particular, porque todos los escritores de lengua castellana, pretéritos y actuales, constituímos una sola y única literatura, dentro de la cual, es claro, pueden distinguirse contornos regionales, que no perjudican, sino enriquecen dicha unidad; de modo que la paralización de una zona —y tan sustancial como la que controla el Estado español— deprime al conjunto inevitablemente.

Y puesto que así nos afecta y nos hiere en lo vivo, menester será que, tratando del escritor y preguntándonos por su función y destino, hagamos pie aquí sobre nuestras condiciones efectivas e insistamos por lo pronto en esta verdad palmaria —la unidad de la literatura de lengua castellana— cuya evidencia nadie hubiera negado hace unos cuantos decenios, pero que quizás pueda sonar hoy a cosa sorprendente en algunos oídos, y que requiere en todo caso ser razonada. Hagamos pie aquí, porque la necesidad de dilucidarla nos remite directamente, con sólo que nos pongamos a averiguar sus orígenes, hacia el meollo mismo de nuestro problema, es decir, de la especial manera cómo nosotros estamos sufriendo el desconcierto del mundo actual, tan refractario a la presencia del escritor, y tan necesitado de ella. ¿Por qué, pues, se hace necesario afirmar lo obvio: que todos los escritores de nuestro idioma constituímos una literatura única, un sólo cuerpo de cultura? Porque, decaídos nuestros pueblos de iniciativa histórica, y políticamente divididos en Estados varios —lo que en absoluto no considero un mal, sino tal vez un bien inapreciable— nos hemos ido enredando en las inapropiadas falacias del nacionalismo hasta el punto exagerado de postular literaturas nacionales que, en el hecho, no tienen otra realidad sino la de afirmación ideológica, aspiración dictada por consideraciones o sentimientos de índole política, y en todo ajenos a la literatura misma. Así, mientras que a nadie se le ocurriría eliminar de las letras francesas el nombre de J. J. Rousseau para agruparlo, digamos, con Gottfried Keller en una presunta literatura suiza; mientras que éste, suizo, y Hoffmansthal, austríaco, se agrupan con Rilke, nacido en Bohemia, dentro de los cuadros de la literatura alemana; mientras que cualquier escritor belga de la rama valona se agraviaría con quien quisiera excluirlo de la literatura francesa, oímos hablar continuamente de literatura ecuatoriana, panameña, cubana, argentina, chilena, etcétera, etcétera, o propugnar, cuando esto parece demasiado absurdo un nacionalismo literario ampliado a Hispanoamérica, por contraste con España. Y no es que falten —¿cómo podían faltar?— los rasgos locales en la producción literaria de todos esos países, aunque, a decir verdad, sean

demasiado tenues y casi exclusivamente reducidos al material temático, de un pintoresquismo por lo común mostrenco; pero, aún en el aspecto en que tales rasgos externos tocan al nervio de la literatura, como ocurre con el empleo de un lenguaje "local", ello no hace sino confirmar con la presencia de un simple matiz la unidad literaria del idioma. Sirva de ejemplo el lenguaje gauchesco, mediante el que se ha producido una de las mayores obras de la literatura castellana, el *Martín Fierro*. Este poema es una creación artística apoyada en el habla rústica, y no confiere a la expresión "literatura argentina" (o, como correspondería mejor, "literatura rioplatense") derecho a otro énfasis que el que pudiera ponerse en la expresión "literatura extremeña" por referencia a la mediocre poesía de Gabriel y Galán. De igual manera, es legítimo, quién lo duda, hablar de la novela ecuatoriana, pero no con mayor transcendencia que de la novela valenciana, o de la novela madrileña. Sólo que ahí, la implicación de un Estado con sus consiguientes aspiraciones nacionalistas, que nada tienen que ver con la literatura y sus problemas, insinúa un nocivo equívoco.

Y en ese equívoco se debaten hoy nuestras letras y de él padecen, de él padecemos. Se dirá, y con razón, que cada vez que surge un escritor de genio —el caso más ostensible sería, siempre, Rubén Darío, que señoreó la poesía de nuestro idioma sin posible disputa; pero pueden aportarse ejemplos abundantes— se yergue por encima de accidentes político-administrativos para marcar su impronta en las letras españolas; y ¿qué importa que se agrupen, en cambio, como quieran aquellos escritores peor dotados, y nutran los catálogos de pretendidas historias de la literatura nacional respectiva? Cerca de un millar de poetas uruguayos recogió una antología publicada hace años en Montevideo; pero Herrera y Reissig, y Juana de Ibarbourou, y Luisa Luisi, y tantos otros, uruguayos, no pertenecen a la "literatura uruguaya", a menos que se le dé a tales designaciones un mero papel de útil indicación, en cuyo caso habría que discutir ventajas e inconvenientes del criterio ordenador. Y sin embargo, ese prejuicio de las literaturas nacionales perjudica de manera muy efectiva al escritor, porque le impone una cerrazón de horizonte que si en creadores de gran potencia puede ser vencida triunfalmente, en otros, menos vigorosos, al reducir sus perspectivas, su ámbito, el juego de sus emulaciones, la longitud de su eco, acaso tenga un efecto esterilizador, haciendo que, en conjunto, el organismo de la literatura decline y se seque. Hay que tener en cuenta que una literatura no se reduce a sus resultados más perfectos, sino que éstos son como el fruto maduro y logrado de un florecer mucho más copioso dentro de una atmósfera estimulante. Reprimamos, pues, la sonrisa que quizás nos quiera inspirar la abundancia de

los poetas uruguayos; pensemos que Garcilaso y Quevedo y Góngora y, en fin, las figuras culminantes del siglo de oro vivieron unos tiempos en que el ejercicio poético era habitual y tan generalizado como nos lo muestran los documentos coetáneos, el teatro, la novela, donde apenas aparece joven educado que no componga versos. Pero el poetizar es un ejercicio abierto al mundo y desentendido de cuestiones municipales; y el nacionalismo, al apretar las clavijas, si no es capaz de crear a voluntad literaturas nacionales, lo es, en cambio, de extenuar disposiciones fecundas.

A tal resultado coopera, con el angostamiento de los cuadros ideales, que el escritor de temperamento pronto supera por sí mismo, la creciente incomunicación técnica que las tendencias totalitarias, deliberadas y conscientes o no, de los Estados actuales, imponen a sus pretendidas naciones. Por si fuera poco el control gubernativo sobre todas las actividades sociales y, por lo tanto, sobre las de cultura en que el Estado interviene con particular fruición (lo hace por el doble método de la protección o fomento y de la prohibición represiva, látigo y terrón de azúcar), por si no bastara con este proceso de doma, están ahí además los resultados indirectos de la estatificación económica, que obstaculiza cuando no cierra el paso a los libros, revistas y periódicos impresos en el territorio de otros Estados. Mi experiencia personal es que no todos mis libros han conseguido entrar a España y sólo escasa, tardía y precariamente en muchos otros países. En Buenos Aires, un centro de atracción tan poderoso, resulta difícil, imposible a veces, adquirir libros editados en México, en Chile, en Cuba —para no hablar de revistas y diarios.

En resumen: el escritor de lengua española se ve constreñido, por causas ajenas a la literatura, a hacer renuncia de sus perspectivas naturales en orden a la comunicación espiritual de su propia obra, y a mantener penosamente el contacto receptivo con la mayor parte de su ámbito idiomático. Sólo a costa de grandes sacrificios, tiempo, dinero y una continua vigilancia, la voluntad tensa para estar al día, conseguirá mantenerse enterado de la literatura viva de lengua castellana en su conjunto. Lo que prácticamente significa que ninguno lo está, pues contra ello conspira, no ya la falta de tiempo y de dinero —plagas habituales del escritor— sino también la actitud de reserva, el desdén hacia los demás, que se combina con el aprecio, y que resulta indispensable para constituir los equilibrios de una república de las letras. El escritor que estuviera interesado y apreciara por igual todas las manifestaciones literarias a su alrededor con imparcial talante, revelaría cuando menos personalidad escasa e indeterminación de perfiles. El desdén es, pues, en la vida literaria una función no por completo nega-

tiva; pero a condición, eso sí, de que no sea tan eficaz como para suprimir de raíz lo desdeñado, que suele ser lo distinto y ajeno a la propia personalidad, y que debe actuar sobre uno bajo cuerda, por vía de estímulo, por reacción de presencia. Eliminada ésta —y es claro que nadie va a afanarse por buscar el contacto con aquello que desdeña—, el escritor adolecerá de un vacío perjudicial a su propia obra, pues lo entrega con menos resistencia a corrientes extranjeras de sentido afín por las que se verá arrastrado a la mera imitación infecunda.

Esto, en cuanto al aislamiento del escritor de nuestra lengua, confinado en los límites de un Estado más o menos grandes (y para tales efectos quizás sea preferible ser súbdito de un Estado minúsculo, cuya pequeñez desautorice las ilusiones de autarquía intelectual), y obligado así a vivir los equilibrios y tensiones que componen la república de las letras en un sector reducido, cuando, en verdad, su colegas, sus pares, sus afines y su contrastes o adversarios están distribuidos por toda la geografía del idioma.

Otro tanto ocurre con respecto a su público natural. El poeta se dirige, no a la población de su Estado, sino a un cierto tipo de lectores —y a otro, el novelista; y el ensayista, a otro— diseminados por todos los países donde se habla castellano. Pero, de hecho, hoy, las obras publicadas por el poeta, por el novelista, por el ensayista, no buscan con igual eficacia a todos los interesados en su estética o en sus ideas, y algunos le son inaccesibles. Vuelvo a remitirme a mi experiencia personal, ahora como lector: en Buenos Aires —que no es precisamente una aldea perdida entre montañas— he perseguido más de una vez sin éxito libros que sabía aparecidos en España, en México, en Chile. Y es que no hay montañas tan insuperables como las construidas por la administración pública. Y en este sentido, hay que decirlo, España está, más que ningún otro país, cercada por una muralla china casi comparable a la de Rusia. Sendos diccionarios literarios han publicado ahora —para citar un ejemplo— editoriales españolas de vieja autoridad: la de Revista de Occidente y la de M. Aguilar. No quiero juzgarlos: la intención y el esfuerzo disculpan el resultado. Pero es de notar que ambos ignoran, no sólo el sentido de la proporción, sino los hechos literarios mismos. Considerables escritores americanos son omitidos; y aun los peninsulares ausentes de España, aparecemos —cuando aparecemos— tal cual si en *aquel entonces* hubiéramos muerto: de toda nuestra obra posterior, que en casos resulta ser la decisiva, no se registra noticia; siendo lo peor de todo que no hay en ello un propósito deliberado, sino el efecto de una situación inaceptable, aceptada. Este aldeanismo, que se ha adueñado hasta de la antigua metrópoli, aparece —dejemos aparte los motivos de la soberbia, el resentimiento, etc.—

revestido además de unos supuestos mentales que lo refuerzan y que operan por doquier. Las mismas tendencias sociológicas y racionalizaciones ideológicas que condujeron a la estatificación totalitaria, más o menos acentuada según los países, cuyas consecuencias prácticas para el escritor hemos examinado, actúan también, siquiera sea en forma subrepticia, sobre su ánimo, persuadiéndolo de lo que pudiera parecer inofensivo y es en verdad atroz: que el ámbito natural de su obra es el circunscrito por las fronteras de su Estado, fuera de las cuales puede aspirar acaso a una proyección indirecta, floja y gratuita. Cuando el escritor se conforma a estas condiciones en vez de considerarlas como circunstancias aberrantes y transitorias que urge remover, es inevitable, en términos generales, que padezca el tono y tamaño moral de la producción literaria.

Ahora bien, la situación aludida no es, para nosotros, los escritores de lengua española, otra cosa que agudización última de la que ya quedó esbozada al hacer crisis histórica nuestra originaria comunidad de destino y, con ella, el humanismo cristiano que asumiera como actitud cultural. En otras oportunidades me he extendido sobre este punto; aquí me reduciré a decir sumariamente que, perdida la iniciativa histórica, la actividad intelectual debía discurrir entre nosotros según alguna de estas líneas (que en la práctica se entrecruzan del modo más diverso) : o reelaboración hasta el agotamiento de los temas, formas y actitudes tradicionales: o imitación y adaptación de las creaciones foráneas; o invención sobre la base de la realidad local inmediata. La primera línea es claro que, si puede rendir al paso algunos productos secundarios estimables, no deja de ser una vía muerta. Su mayor servicio consistirá en suministrar elementos formales mediante los cuales se vayan integrando en nuestra historia literaria los productos alcanzados por las otras dos líneas. En cuanto a la segunda, escasa fecundidad promete. Y, sin embargo, la imitación que adapta las creaciones extranjeras constituye la principal actividad literaria cuando se pertenece a una comunidad cultural privada de iniciativa histórica. Siempre tengo que asombrarme de nuevo por la relación evidente entre la pujanza política y la actividad espiritual, y de cómo el poder presta a las letras un prestigio irresistible. ¿No estamos viendo ahora, en los catálogos de las más ilustres editoriales francesas, la abundancia de novelas a las que recomienda esta sugestiva indicación: *traduit de l'américain*? Pero, debajo de la atracción extraliteraria explicable por causas diversas, está el hecho mismo de que la capacidad creadora en el orden espiritual se da en una correlación, no rígida ciertamente, pero bastante perceptible, con la iniciativa histórica. Nuestra literatu-

ra, en conjunto, ha venido siguiendo con retraso y reflejando débilmente, después del siglo XVII, el movimiento de literaturas ajenas.

Queda, pues, apuntando a un venero de invención original, el tercer camino: lo autóctono. He aquí la gran palabra que, con invocación de las fuerzas telúricas, tiene la virtud de satisfacer a tanta gente. Mas, quien no se contente con las palabras y quiera examinar los hechos que denotan, sentirá decaer sus entusiasmos: los materiales ofrecidos por la realidad local, así sean pintorescos, peculiares, curiosísimos, apasionantes, no bastan por sí solos para constituir una originalidad literaria. La obra concreta que los incorpora es una estructura a la que el autor llega intuitivamente, sí, pero mediante la aplicación de ciertas categorías formales y ciertas conceptuaciones ideológicas que él, consciente o no de ello, recoge de las vigencias espirituales contemporáneas, y que nunca pueden ser extraídas del material mismo. Aun la elección de ese material autóctono, con los matices de lo típico, lo terruñero, local, tradicional, ancestral, popular, etc., es ya una secuencia de la concepción literaria del Romanticismo, que aplica a las letras, al pensamiento en general, los postulados del nacionalismo, a partir de unas comunes premisas filosóficas. Con los motivos románticos han solido confluir y mezclarse los que proceden del marxismo o de otras ideologías proletaristas. Todo ello, como se advierte, no muy nuevo, y en sí mismo nada autóctono ni telúrico... No pretendo con lo dicho sugerir que en tal dirección sean improbables los resultados valiosos, ni que falten obras de relativa originalidad obtenidas en su curso; prevengo tan sólo contra el exceso de entusiasmos que hasta el presente ninguna verdadera obra maestra justifica. Si en esta línea, como en las demás, el talento de nuestros mejores escritores ha rendido frutos de calidad excelente, parangonables con la mayoría de los que el prestigio de Francia o de Inglaterra divulgaba por el ancho mundo, es evidente, en cambio, que apenas hemos merecido la incoercible proyección universal de las creaciones plenarias del espíritu mediante obras que llamaran, con nuestra voz histórica, a la humanidad sustancial. Y eso, en gran medida, es imputable a la carencia de iniciativa por parte de la comunidad de cultura a la que pertenecemos y, en consecuencia, a nuestra desorientación respecto de los problemas fundamentales de la existencia; es decir, a condiciones ambientales que pesan sobre el escritor como una fatalidad.

Pero si las actuales condiciones del escritor de lengua española son tan adversas —y no creo haber exagerado al esquematizarlas—, tampoco son buenas las que la actividad literaria encuentra en otros pueblos. Acaso Francia, que mantiene con un tacto maravilloso su de-

crépito *status*, acaso Italia, que está expandiendo felizmente energías acumuladas, puedan mencionarse como feliz excepción –feliz, y sólo relativa–; pero observemos a Norteamérica, sede del poder mundial: quizás en ninguna parte sea tal aflictiva la situación del escritor como en ese país, a juzgar por testimonios diversos y acordes. Recuérdese, entre los más recientes, el libro de Simone de Beauvoir *L'Amérique au jour le jour*; el artículo *The situation of the American writer* publicado por Stephen Spender en *Horizon*, la excelente y ya fenecida revista de Londres, ambos redactados en un espíritu de franca simpatía hacia aquel pueblo. Resulta que, en el orden del espíritu, su gran potencia es ineficaz hasta lo irrisorio; y que los escritores padecen ahí no ya del deterioro cultural común a nuestro mundo, sino de una relegación mecánica –y por eso, tanto más dolorosa, trituradora– dentro de un aparato social donde carecen de función.

Se preguntará si esto no contradice de lleno mi aserto previo de la correlación entre el poder político y la originalidad literaria. La respuesta es, en primer lugar, que dicha correlación no es estricta, no es rígida, ni podría serlo, dada la complejidad de las acticulaciones sociales y culturales; en segundo lugar, que una cosa es el poder efectivo, y otra la capacidad de iniciativa histórica. Y el mundo actual, más que en estado de iniciativa, se encuentra en estado de desconcierto frente al porvenir, tanto que las manifestaciones literarias características del momento coinciden en reflejar, y aun proyectar hacia un plano de transcendente, los fenómenos y las reacciones peculiares de tal situación. Tengo por indudable que la crisis histórica a que sucumbió España en los comienzos de la Edad moderna, ha avanzado siglo tras siglo hasta quebrar por fin las estructuras espirituales de todo el Occidente, y que ahora nos hallamos en término: un final y, quizás, principio de era. Así, pues, hoy ya todos somos unos en el desamparo, todos estamos a la intemperie; también han decaído las vigencias y se han esfumado los valores que, durante toda la Modernidad, el mundo exterior ha venido proponiendo a nuestro acatamiento, y en los que a contrapelo, pero forzados por su evidencia, hubimos de moldear nuestras actitudes e inspirar nuestras obras. Hoy, todos compartimos igual pobreza de espíritu, la misma tiniebla.

Bastará con enunciar lo que es obvio: que tan miserable situación hiere al escritor en el centro preciso de su actividad y tiende a inhabilitarlo de mil maneras. Extinguidas las convicciones básicas de nuestra cultura, destituidos sus viejos principios, disipado el sentimiento sacro de la naturaleza –como paisaje, como mundo animal, como fuerza germinadora– en medio de una civilización urbana, la soberbia de una sociedad muy tecnificada, sin conciencia de que los formidables meca-

nismos que la llevan son máquina carente de dirección, que adelanta a ciegas, azarosamente, le quita a él los últimos restos de su autoridad social, y casi, a veces, la posibilidad misma de manifestarse. No le presta oídos; no le reconoce derecho ni función.

Pero ya quedó dicho al comienzo que el ejercicio literario no pende principalmente de su funcionalidad social, aunque tampoco pueda privarse de ella: tal era el sentido oculto en la curiosa paradoja del escritor, que debe a la vez procurar la fama y despreciarla. Su profesión es sacerdotal: consiste en la mediación entre la realidad cotidiana y la esfera del espíritu; y la cumple por vocación más que por oficio. ¿Vamos a quejarnos entonces de que, a diferencia de los orondos "clercs" de épocas culturalmente bonancibles, nos haya tocado a nosotros el destino ingrato de los profetas, pedradas, rechifla, o una también pétrea sordera ante nuestros clamores y prédicas en desierto? Es un destino que debemos aceptar, asumir y servir con una humildad hecha de orgullo, y con la esperanza de que nuestro desvelo tenga como premio algún rayo de luz para este mundo conturbado y oscuro, cuya responsabilidad compartimos con toda nuestra generación.

FRANCISCO AYALA

SUR, Nº 213/214, julio-agosto de 1952

AL MARGEN DE LA PSICOLOGÍA DEL ARTE

I. —*"Los estilos son significaciones conquistadas por formas; los hemos visto combatirse, sucederse, pero sustituir siempre el sistema desconocido del mundo por la coherencia que ellos imponen. Todo estilo consiste en poner forma a los elementos del mundo que permiten orientarlo hacia una parte esencial del hombre."*

EL JUICIO FINAL

Nada anunciaba, en los Cristos florentinos esculpidos por Miguel Ángel, al coloso del *Juicio Final* cuyo gesto de maldición sume en las tinieblas a los culpables arrancados a la efímera noche de la tumba. Ese gesto procede del Angélico —en quien parece dirigirse a los ángeles—, y su transformación es una de las más significativas en la historia de la pintura. En la Sixtina la multitud desamparada converge en una majestad donde se acurruca una Virgen patética, y todo —incluso la luz que rodea el torso de Hércules dos veces más ancho que lo exigido por las convenciones de la época— contribuye a convertir el hervidero de Josafat en el cortejo triunfal de un héroe. Pero el Juicio está presente: ese héroe no es un Aquiles; su gesto, la multitud a la que domina, la gran presencia difusa de la muerte y sobre todo la armonía de los ocres con los azules oscuros cuya noche bíblica no han alterado tantos retoques, dan a la obra el acento de los salmistas. Ese héroe, que es muy poco Jesús, pertenece indudablemente a Dios.

¡Qué papel pequeño el de Jesús en la Biblia de la Sixtina! La bóveda entera lo anunciaba, y cuando aparece sobre el altar (casi treinta años más tarde), los Tiempos se han cumplido. Esa lamentación heroica —la única que conoce la pintura mundial— ignora el temblor que impone la piedad de Rembrandt a las manos ofrecidas de su Cristo, y a las manos amenazadoras de sus Profetas: Rembrandt es el hombre de la Biblia entera. Frente a tal desenlace de la aventura humana, ¿en qué acaba la Encarnación? Ese Mesías triunfante no nació en un esta-

blo, no fue escarnecido, no asistió a los desesperados en Emmaus. No fue crucificado entre los ladrones. ¿Con qué sobrehumana humildad se le acercaron los santos que lo rodean ahora como una guardia real aterrada? Al son ultramundano de esas trompetas en la caída de todas las murallas, se extinguen las lamparillas seculares de los pesebres de Navidad en la tierra, la estrella de los pastores y el genio de Giotto. Los compasivos animales del pesebre pasan a ser simples bestias; el asno ya no rezará cruzando las orejas..., la Encarnación se ha convertido en una *prueba*, en tiempo de humillación.

TIEMPO DE HUMILLACIÓN

Los Juicios góticos, el de Reims, el de Bourges, habían sido a menudo Resurrecciones; el de Miguel Ángel es una condena. No son elegidos sus santos angustiados, y el fresco no se ordena precisamente en torno a Cristo (como el Paraíso del Tintoreto), sino más bien lo desordena sabiamente el gran vacío donde se desmorona sin colmarlo el alud de condenados. A los desnudos se ha atribuido la influencia que ejerció, que aún ejerce, el arte de Miguel Ángel; y más aún desde que tres papas decretaron la destrucción del *Juicio Final*. Ello asombra, pues el desnudo cristiano era legítimo antes del pecado y después de la muerte: Eva y los resucitados. Respuesta que dio juiciosamente la Inquisición de Venecia al Veronese cuando éste quiso cubrir sus perros bravos con la autoridad de Miguel Ángel. Asombra también que el *Juicio*, condenado al pudor un mes antes de la muerte de Miguel Ángel haya sido acusado, durante otros dos siglos, de "deshonesto"; esa conclusión de Titanes era sospechosa de sugerir chocarrerías a los hombres a quienes las estatuas de Bernini aleccionaban. Ahora bien: el *Juicio* es, evidentemente, una de las obras menos sensuales que existen. Pero sus vilipendiadores, que ignoraban las razones de su hostilidad, no se engañaban cuando veían en ella una obra enemiga.

Porque esos desnudos no están embellecidos, pero están magnificados. Para Miguel Ángel el mal no es "una privación"; no es de barro su infierno. El polvo humano que se arremolina al viento del Juicio, esboza la gran sombra luciferina; es el Último día, es también el fin de Satanás en lo sucesivo sepultado en su reino de los muertos. Cosa que podía expresar un arte cercano al de Milton y al del último Hugo, que Miguel Ángel presintió evidentemente; y que lo fue a través del hombre. Pero el hombre de Miguel Ángel —en ese fresco que no agota su arte, como *Macbeth* no agota el de

Shakespeare– está en oposición al hombre "reconciliado" de Rafael; el hombre es la suma que se arriesga en un misterio punzante que *no puede* aclararse. El Nuevo Testamento salva al hombre de Rafael; el Antiguo engrandece al de Miguel Ángel, lo ahonda, lo obliga a convertirse en la más alta expresión de su drama, donde resuena el eco del drama universal. Es héroe no en la medida en que domina su condición, sino en la medida en que asume su grandeza. El arte es para Miguel Ángel un medio de revelación: pinta su rostro en la piel atroz de desollado que San Bartolomé presenta, no a Cristo, sino a los espectadores. Nada permitirá comprender mejor la conquista de una significación por el genio como comparar la ironía gótica de los esqueletos de Signorelli con el sonido grave que desde la parte inferior del fresco orquesta la polifonía de Miguel Ángel: la muerte contemplada por el hombre, el hombre a quien fascina la multitud atormentada con su rostro inexorable, presente para siempre detrás del rostro del Juez que la domina en vano.

En ese Juez sin precedentes acaba de cambiar no sólo el rostro sino también la significación de Cristo. Y en consecuencia, la de las figuras que lo rodean. Por emparentados que estén esos desnudos con los de la bóveda; por emparentados que estén esos rostros con los de los Profetas, adquieren otra significación porque son posteriores a la venida de Cristo y ya no la preceden. Mal se entiende que un Juez de Israel surja por encima de los Condenados de Signorelli, allí donde figuran los demonios de alas puntiagudas y los caballeros de leyenda dorada; no se entiende mejor que los desnudos de las catedrales, y aun el pobre rebaño humano de Orvieto, fueran dibujados alrededor del Juez. El desnudo friolento de los góticos pinta siempre al hombre desposeído; aun en el arte románico de Autun, las almas juzgadas tienen gestos de niño. Pero el espanto convulsiona a los condenados de Miguel Ángel sin someterlos, y el gesto exterminador que los domina procede, a través del Angélico, del pasado más lejano: es el que fulminará a los ángeles rebeldes.

EL HOMBRE ENGRANDECIDO, NO SALVADO

La caída de éstos debía figurar en la delantera del Juicio. ¿Por qué imaginarla? Allí está. Miguel Ángel borra del cristianismo un cuento de hadas secular. Si Cristo heroico no es vencedor de monstruos sino de una humanidad heroica también por su condenación misma, vencedor de una marejada dolorosamente prometeica. Lo que se temerá en esos desnudos, petrificados en sus contorsiones como

la mujer del Diluvio, no es una voluptuosidad que ignoran (y Signorelli había sido más turbio), sino el acento de epopeya aportado al conflicto agustiniano. Aquí, "el hombre a tal punto mancillado por el pecado que su mismo amor, sin la gracia, mancillaría a Dios", ha encontrado en la soledad su agitación sublime. Está engrandecido, no salvado. Cuando cayeron los lienzos que ocultaban el fresco, el Papa, dicen, se arrodilló y oró. A la misma hora, sin duda Lutero meditaba... La única respuesta al *Juicio Final* es la gracia.

La nueva significación de Cristo se extiende al mundo entero y a cada una de sus figuras. Esas formas, bajo el nombre de barroco, cubrirán Europa. Pero si hicieron estallar aquéllas sobre las cuales se apoyara primeramente Miguel Ángel; si olvidaron a Donatello y a Verrochio así como la enseñanza del fresco recibida en Ghirlandajo; si el brazo de Cristo borró el brazo tímidamente pintado por el Angélico, esas formas mantendrán su vasto decorado. Si el genio de Miguel Ángel transformó totalmente el antiguo espectáculo gótico, Venecia recubrirá con su opulencia esa armadura del Príncipe Negro. Su color invertirá su acento, sacará de esa angustia el triunfo del *Paraíso* del Palacio Ducal. Hasta que, después del deslumbrante y peuril *Juicio Final* de Rubens, ese "Dies irae" afronte una sociedad romana a tal punto extraña a la voz agustiniana que ya no la entienda siquiera. Y cuando el palacio arruinado sólo sea para la piadosa fiesta jesuita una decoración pasada de moda, los profetas de Israel irán a obsesionar, en el ghetto de Amsterdam, el último taller de Rembrandt.

LA PLENITUD

II. — *"El artista parece un jugador permanente cuya obra capital es la partida ganada. Ha ganado, ¿pero qué? En primer término, la plenitud. Lo que permanece de un gran artista, ya se crea al servicio de Dios, de la belleza, de sí mismo o de la pintura, es la mayor densidad de su arte."*

Y acontece que la obra capital nos llega como tal, no en función de su autor; es ella la que resucita toda la obra desaparecida. La *Pietà* de Villeneuve no domina la pintura de su autor, de quien nada sabemos. La resurrección de Vermeer se operó en torno a la *Vista de Delft*; la de Latour, en torno al *San Sebastián* de Berlín; la de Grünewald, en torno al retablo de Issenheim. Hemos pasado, aquí, de la obra capital al conjunto de la obra; luego de este conjunto

al hombre. ¿De dónde procede, pues, el poder de esos cuadros que ninguna idea preconcebida de la belleza reveló?

En primer lugar, de su autonomía. No pertenecen a ningún maestro conocido; ahora bien, los cuadros que no pertenecen a maestros, no pertenecen al azar sino a discípulos o a eclécticos. Ninguna de esas pinturas era ecléctica; y el *San Sebastián* no era, evidentemente, la obra de un "Caravagista septentrional" cualquiera. Cada una expresaba un mundo pictórico pleno y particular; cada una era un fragmento oscuro de un lenguaje conocido: el de la conquista.

UN LENGUAJE CONOCIDO

Alguien lo hubiera distinguido antes de no estar frecuentemente amortiguado en los maestros. El genio se conquista obstinadamente, pero no cuadro por cuadro. Los pintores viven de su pintura, y pintaron largo tiempo rostros que no habían elegido; tales trabajos de Rafael en la Sixtina debilitan su acento hasta perderlo. En una palabra, el pintor no pinta siempre con su genio... No lo abandona, no lo mezcla al de otros maestros; parece diluirlo en el gusto de época, en obras menores que se degradan hasta llegar a ser, en los vulgarizadores, una reconquista del maestro por el gusto. Cuando Thoré redescubrió a Vermeer, Rafael estaba aún en plena gloria y su ejemplo es indudablemente el más revelador. Se lo tenía desde mucho tiempo atrás por el inventor e intérprete más distinguido de una suavidad cristiana que debía terminar en San Sulpicio. Sus encantadoras Vírgenes habían seducido a los siglos, y sin duda Rafael no fue indiferente a la parte más vulnerable de su obra. Pero supongamos su gloria borrada como lo estuvo la de Vermeer, y que se encuentre, en alguna iglesia apartada o en el desván del Palacio Pitti, la *Virgen de la silla*; experimentaríamos en seguida el sentimiento que experimentan frente a ese cuadro los espectadores poco sensibles a Rafael, entre los cuales me cuento: el del genio. La presencia de un mundo pictórico autónomo sería tan evidente como lo es a nuestros ojos; aun más sin duda, pues no bien se ubicara nuevamente en la historia ese maestro olvidado, se descubriría que su genio reside en eso que intentó tomarle el Ingres más abstracto, no en lo que tomó el Guido a sus ilustraciones. Esa composición ceñida en extremo, esa intensidad gobernada, esa misma abstracción, expresan con una claridad de símbolo aquello que diferencia netamente a Rafael de Fra Bartolomeo o de Andrea del Sarto, así como aquello que opone el esfumado de su dibujo duro, que Ingres com-

prendió tan bien, al de sus imitadores. Y las grandes obras de Grünewald antes de que se llamara Nitthardt, la de Latour desconocido, las de Vermeer olvidado, lo fueron por la presencia de un mundo pictórico semejante, coherente, autónomo y cerrado. Esa plenitud no es tan sólo el dominio de lo que la obra representa, aunque muchas veces produzca esa ilusión; es conquistada por sí misma, existe por sí misma, y todo artista la reconoce al pasar, aun en un arte muy diferente del suyo (a condición de que no lo rechace), con tanta seguridad como reconoce la armonía o la monumentalidad. Es equívoca en las obras clásicas, que a menudo buscaron su sucedáneo; pero Poussin utiliza el paisaje italiano para asegurar la suya, y no la encuentra ornándola, pues sus procedimientos de composición serán imitados en vano, en tanto que sus figuras hablan el lenguaje de sus árboles. Es evidente en todas las otras artes. Despierta en nosotros el sentimiento de los hombres de la Edad Media en presencia de animales desconocidos cuando sentían inmediatamente que no eran ni autómatas ni monstruos, sino formas que habían adquirido en regiones lejanas de la vida universal, sentimiento que experimentamos nosotros mismos en presencia de las plantas que vemos por primera vez. Es exactamente el *sentimiento de creación*. Ninguna obra secundaria lo engendra; la *Pietà* de Nouans es una obra capital, y sin duda tan de Fouquet como la *Escuela de Atenas* lo es de Rafael, quien está lejos de haberla pintado solo. Esa plenitud está presente tanto en las figuras del Antiguo Imperio como en el *Auriga* o en la *Dama de Elche*, tanto en tal cabeza kmer como en *Uta*, tanto en el *Adán* de Miguel Ángel como en los de Van Euck y Masaccio, tanto en la *Ninfa y el pastor* de Ticiano como en el *Conde de Orgaz*, en el *Triunfo de la sardina* de Goya, en el *Castillo Negro*, en los *Cuervos* de Van Gogh, en *Guernica* o en el *Taller con pájaro* de Braque. Los cuadros más significativos de los grandes artistas han reemplazado en el cimacio del museo a los cuadros italianizantes, pero el cuadro más significativo no domina la obra de un maestro sino cuando posee esa plenitud, que nada tiene que ver con la riqueza. Se ha querido considerar capital el cuadro donde el artista emplea todos sus medios; pero los emplea a veces, si así puede decirse, por supresión: la tela capital de Rembrandt no es la *Ronda nocturna*, y Rubens no es menos Rubens cuando sólo quedan, de la profusión de la *Kermesse*, la huellas rubias de los hijos de *Elena Fourment*... La obra elegida por nosotros entre las grandes es aquella cuyos medios están más estrechamente emparentados con los de nuestro arte, y por ahí entra en la metamorfosis. Seguirá siendo elegida tanto

tiempo como viva el lenguaje que prestamos a la pintura, que no es inmortal...

UN LENGUAJE QUE NO ES INMORTAL

Sin duda esas obras elegidas lo son entre las obras capitales, que son altas conquistas pero en un dominio específico. Tengamos cuidado con la literatura, donde algunas de ellas se refieren a la experiencia o a la palabra. Aquel que no oye a Mozart tampoco oye a Beethoven, admira los cobres; y aquel que se niega a ver a Piero della Francesca no ve ni a Miguel Ángel ni a Rembrandt, confunde sus obras con las de sus imitadores. Cuando la pintura se convierte en una lengua universal (en la Edad Media es una evidencia y no una lengua, pero no es universal), ya no tiene obras maestras sino para quien la comprende, así como no existen obras maestras de la música sino para quienes no la consideran un vano ruido. Pero, por haber llegado a serlo, sus obras más grandes adquieren su plenitud de acento tanto frente a sus iguales lejanas como frente a las obras menores: el *Hombre del casco* de Rembrandt frente al genial *Retrato de Yoritomo* así como frente al mediocre *Porta estandarte*. Entonces desaparece el misterio de su acción. No, no hay *einfühlung*, no hay participación que explique la acción de Rembrandt; ni estamos "liberados de la gravedad", ni se nos introduce inconscientemente en la posada de los *Peregrinos de Emmaus*. Por real que sea, llegado el caso, nuestra participación en lo representado (sobre todo en el teatro), no la provoca menos una obra mediocre que una obra maestra. Un ritmo de marcha nos hace marchar, no nos mueve a admirarla. Por su cualidad y no por lo que representan, aunque sea desconocido, nos llegan los cuadros; y las grandes obras nos llegan en tanto que tales, no en tanto que otra cosa. Un gran artista no es autónomo porque sea original; es original porque es autónomo. De ahí su parte de soledad. Pero hemos descubierto en qué constelación se ordenan esas estrellas solitarias.

"Los grandes artistas no son los transcriptores del mundo; son sus rivales."

III. — *"Algunos artistas y teóricos oponen con vehemencia el arte moderno a algunos artes antiguos; el público, por su parte, los une en su pasión, y la que le inspira la pintura moderna lo lleva a colmar el Louvre, no a desertarlo. El Museo imaginario se elabora,*

al mismo tiempo que el conflicto que opuso el arte moderno al arte oficial termina con el triunfo del primero, y parece imponer la autonomía de la pintura. Contribuye a sustituir una cultura que en todos sus dominios pretendía concebirse, por una cultura que no se concibe; ¿pero puede concebirse una cultura vinculada con ese arte de Grandes Navegantes?"

Nuestro arte victorioso teme no sobrevivir sin metamorfosis a su victoria. No ha cesado de invocar a su sucesor y comienza a sospechar que la pintura no continuará quizá la curva seguida desde Manet, y sobre todo desde Cézanne, hasta Picasso. ¿Pero hasta qué punto nuestro arte es el de nuestra cultura? Es posible que el sucesor del arte que hemos llamado moderno sea un arte aun más específico; no es imposible que ese arte sea la resurrección misma, antes de ser el arte imprevisible, sin duda más vasto y más profundo, nacido de esa resurrección.

Es que a las resurrecciones de obras emparentadas con las de nuestro arte, se añade otra de naturaleza totalmente distinta, cuyas consecuencias son aún hoy imprevisibles y que el mundo nunca había conocido. No deja de sorprender que un arte de saciedad se remita a Miguel Ángel, que Bonnat se remita a Rembrandt; pero nos parece no menos singular que una pintura que encuentra su valor en sí misma resucite tantos valores que le son extraños; que Manet y Braque puedan ser traductores de los lenguajes que nos dirigen el gran arte búdico, el arte sumerio, los artes precolombinos. Por otra parte, no lo traducen pero nos permiten entenderlos. El cirujano que opera a un enfermo de cataratas no le traduce el mundo: se lo da o se lo devuelve. Antes del arte moderno, nadie veía una cabeza kmer, menos aun una escultura polinésica, porque nadie las miraba. Estaban cubiertas para sus espectadores por la misma máscara que el arte griego para los del siglos XII, el arte medieval para los del siglo XVII. He dicho que la proyección del presente en el pasado no cesó, que resucitábamos a los pre-románicos en tanto que expresionistas; pero nuestra civilización es la primera en no resucitar únicamente los artes que no se parecen al suyo. Los resucita a través de éste, no a su imagen.

LA PROYECCIÓN DEL PRESENTE EN EL PASADO

No se hubiera opuesto, en el siglo XII, una estatua Wi a una estatua románica, sino un ídolo de los budistas a un santo. No se hubiera opuesto una pintura Song a Poussin, sino un paisaje extraño

a la obra de "un arte magnífico". Ahora bien, si no se miraba ese paisaje ante todo como obra de arte, no significaba nada. No era negado por el talento pictórico de Poussin, sino por la noción del arte al cual ese talento servía, inseparable de ella. Del vasto y grandioso dominio del arte extremo-oriental, el clasicismo se anexó la *chinoiserie*; el estetismo y los primeros artistas modernos, las estampas japonesas; nuestro arte aporta a la cultura estatuas dignas de las de nuestra Edad Media, los frescos y pinturas budistas, los Braque agudos de los rollos de los Tairas, la aguada Song.

Ningún arte fue distinto en otro tiempo de los valores exclusivos, y no específicos, a cuyo servicio estaba ya que volvían invisibles todos los artes que no lo estaban. Cuando el arte llegó a ser su propio valor, el conflicto desapareció. Si las cabezas kmer no se volvieron modernas, por lo menos se volvieron visibles. Comparadas con otras, se manifestaba su cualidad particular; llegaban a ser obras de arte, aunque quienes las habían esculpido no sospecharan nuestra idea del arte. Un gran número de obras de las civilizaciones desaparecidas encontraban por primera vez su lenguaje común.

Pero ese lenguaje nunca se manifestaba solo. Cualesquiera que fuesen sus cualidades estrictamente escultóricas, las figuras divinas de la India o de México no eran esculturas abstractas. Y no podían llegar a serlo por completo. Porque a los ojos de los artistas que las descubrían, la abstracción en arte era todavía abstracción de algo, y no el objeto de su propia búsqueda. Del hecho de que no exista, en arte, un "contenido" distinto de las formas que lo expresan, no cabe deducir que los bueyes desollados de Soutine se distingan de los de Rembrandt tan sólo por el talento, y apenas soportamos ya mirar una máscara negra como una escultura de Picasso.

¿Existen formas que no expresan nada? No es inconcebible que manchas y líneas se unan para formar un mundo pictórico de ideogramas organizados, significativos o apasionados, un esquema en estado puro. Pero las civilizaciones del pasado ignoraron esas formas que expresan con pasión vehemente la voluntad de no expresar nada, y que son formas de combate. No es posible una representación no orientada de las formas de la vida (tampoco lo es una alusión de esa naturaleza) si no se la supone sometida a la ilusión. Pero las formas que trasmitía el museo imaginario no eran formas de la vida: los Ancianos de Moissac, las figuras precolombinas, los mosaicos de Ravena no eran documentales. Ahora bien, si las artes plásticas no pueden ser sólo representación, como tampoco pueden ser sólo signos; si el genio no es ni logro ni accidente, sino ejercicio

de un poder de autonomía, ¿cómo ese poder necesariamente conquistado no había de estar orientado?

UN PODER DE AUTONOMÍA

La cuestión misma ha nacido de la naturaleza de nuestro arte que creyó anexar lo que resucitaba; y la idea de perfección que, mezclando arte, gusto y representación, permite creer que Giotto es Tadeo Gaddi mejorado o Cimabue purificado, que Rembrandt es Aert de Gelder mejorado o Elsheimer magnificado. Hay indudablemente una historia de la pintura, y no tan indudablemente una historia de la creación, pues las representaciones pertenecen a la historia con más rigor que el genio. La poesía de Corneille no sigue a la de Shakespeare como la tragedia corneliana sucede al drama del Renacimiento. La presencia común, en las obras de las grandes épocas, del valor fundamental expresado por ellas, es lo que les permite a todas llegarnos, y les da una autonomía usurpada durante tanto tiempo como el fundador no reaparece frente al epígono. Aun más: si bien llegamos a confundir a éste con el creador, no confundimos al creador con él: el *Auriga*, los *Reyes* de Chartres, no son por cierto obras de epígonos. Los imitadores alcanzan a su maestro mediante una insensible degradación, pero también la costumbre de ir a misa los domingos alcanza la experiencia mística mediante una degradación. La sutileza de esa degradación, su modificación por la metamorfosis no prevalecen contra lo que separa una obra que nos llega por su autonomía conquistada, de una obra que conmueve nuestro gusto. Todo análisis de nuestra relación con el arte es vano si se aplica por igual a dos cuadros, uno de los cuales es arte y el otro no. Los valores nuevos que encarna el creador a través de la historia encuentran el valor que los une, los compone, los hace arte, no en el sentido que los estetas daban a esta palabra, sino en el sentido que nosotros le damos para expresar por su intermedio la cualidad particular de una pintura prehistórica lo mismo que la de un retrato de Rafael. ¿De qué naturaleza es ese valor, allí donde la idea de arte no existe? Si el bisonte magdalénico es más que un signo y más que una ilusión, si es otro bisonte distinto del verdadero, ¿lo es por casualidad? No es un simulacro, y el fetiche tampoco lo es Ni Afrodita. Ni una diosa sumeria. La elaboración del estilo egipcio —la expresión de la rivalidad que lo opone al mundo— no reside en la conquista de la fidelidad de sus retratos, que comparte con muchos otros, sino en la conquista de la frontalidad. ¿Pero

cómo hubiera conquistado la frontalidad un artista extraño a los valores de Egipto, la encarnación gótica un artista extraño a los valores cristianos? No es que la profundidad de la fe de un escultor sea en modo alguno garantía de la de su arte; pero la rivalidad que une y opone el Egipto faraónico y su escultura, la cristiandad en su apogeo y las estatuas de las catedrales, no puede nacer si el escultor no es egipcio, cristiano. Un mistificador puede copiar o "componer" una Eva, pero no la de Autun; Ingres puede llamar *Virgen* a uno de sus cuadros, pero no rivaliza con la Virgen sino con otros cuadros. Como el bisonte de Altamira, la Virgen de Amiens pertenecía a otro mundo. Del mismo modo la Fábula sucedió fácilmente a la Escritura; la poesía que la pintura aceptó, buscó, no fue una decoración en los grandes Renacentistas. El paisaje viene a primer plano, achica y luego desecha las figuras cuando cesa de ser tan sólo un sitio. Y caería de su peso que la historia del retrato —desde los príncipes de Lagash, semejantes a la columnas rechonchas de sus templos, hasta nuestros días, pasando por los yacentes— es la historia de la anexión del modelo a través del valor supremo del pintor, si la afirmación de que el arte moderno es extraño a todo valor no fuera generalmente aceptada, aun por los artistas.

LAS PRÉDICAS

Esta aceptación se debe en parte a que mezclamos con frecuencia valor y prédica. Hay una prédica ética en Miguel Ángel y en Rembrandt, como en Dostoievsky; la hay también en Grünewald. Hay una prédica estética en Poussin. Esas prédicas estuvieron al servicio de valores amenazados; pero el valor fundamental que anima la civilización coherentes de los escultores de Sumeria, de Egipto, de Grecia hasta Pericles, de Chartres, de Yun-Kang, se siente como una evidencia, y el artista no experimenta deseo alguno de liberarse de él, aunque no lo predique para nada, aunque no piense en él. Fidias no tenía la obsesión de atacar a Palas Atenea, ni los maestros de Chartres la de poner sobre el tapete la existencia de Cristo. El occidental de la segunda mitad del siglo XIX era tan extraño al antiguo Egipto como al tiempo de las cavernas, y lo sabía menos; en tanto que conocía bien las grandes prédicas, y demasiado bien la pintura que pretendía continuarlas. Creyó, pues, oponerles una pintura depurada de toda prédica y definida por sus solas cualidades pictóricas. Sólo conoció la riqueza, la armonía, la disonancia feliz: la "buena pintura". Pero cuando hojeamos, lejos de Europa,

una historia de los maestros modernos, no encontramos un triunfo del gusto, una resurrección de la miniatura persa; todas, hasta las más sutiles de sus pinturas parecen de pronto unidas en su estilización por un encarnizamiento romano. Existe un valor fundamental del arte moderno, mucho más profundo que la búsqueda del placer visual —y la anexión del mundo fue tan sólo su primer síntoma—: es la muy vieja voluntad de creación de un mundo autónomo, *por primera vez reducida a sí misma.*

VOLUNTAD DE CREACIÓN

Por ella los maestros modernos hacen cuadros como los de las antiguas civilizaciones hacían dioses. ¿Surgen de manera más insólita en la historia del arte que el hombre moderno en la historia? Jamás había conocido una civilización valores tan poco integrados en su vida. Nuestro arte, que ha adquirido conciencia del arte como el hegelianismo de la historia, parece sostener por sí mismo altos valores de creación antes subordinados, como el estoicismo sostuvo valores morales. Hoy como ayer —y a veces con más firmeza— los colores "en cierto orden reunidos" son inseparables del poder estrictamente demiúrgico del arte. A él someten su vida los grandes pintores, no al deseo de rivalizar con los decoradores o con los grandes modistos. Cézanne, que no hubiera cambiado un azul para entrar en el Instituto, decía: "Soy católico porque soy débil, y me apoyo en mi hermana que se apoya en su confesor, que se apoya en Roma". Hubiera echado a la calle a un pintor que le hablara de pintura como él hablaba de religión; para pintar no se apoyaba en Roma. Sólo se apoyaba en la pintura. Pero, dejando de subordinar el poder de creación a un valor supremo, el arte moderno iba a revelar su presencia bajo toda la historia del arte.

RETÓRICA Y NO CREACIÓN

Ese poder es el que, en un tiempo ávido de formas geométricas, resucitó los bocetos de Rubens; el que, en los retratistas ingleses, en los holandeses menores, en los eclécticos italianos, en los pintores Ming, en los miniaturistas mogoles, desdeña un arte no sin logros pero sin autonomía. ¿A qué se debe nuestra indiferencia por la escultura romana cuya gloria cubrió tres siglos, sino a que se nos aparece como retórica y no como creación? Su helenismo teatral no expresa el estilo, ni la grandeza, ni la implacabilidad romanas. Si el arte moderno sólo proyectara en el mundo sus formas, nues-

tra resurrección estaría lejos de alcanzar la amplitud que le vemos. No suprime toda significación de las formas que revela, porque revelando en el genio un poder de autonomía, vincula las obras a los medios de conquista de dicha autonomía. Picasso pinta quizá una obra que lleva en sí misma su propia existencia, según el proceso que dio a los animales de Altamira su independencia mágica; pero esta independencia no es la autonomía de Piccasso.

No olvidemos que somos los primeros en aceptar la idea de que cada arte es inseparable de una significación particular que se ha hecho evidente: las formas que antes no accedían a una significación preconcebida del arte (o cuyas cualidades técnicas no mantenían una intrusión a menudo amenazada) no eran vinculadas con otras significaciones, sino rechazadas al limbo. Ahora bien: las más conmovedoras de nuestras resurrecciones son a menudo las más significativas; ni los *Reyes* de Chartres, ni el *Cristo devoto*, ni el de Grünewald son obras tibias. Pintores y escultores las miran como si en ellas la fe estuviera al servicio del arte, pero no ignoran lo que deben a su fe, ni lo que tantas obras rescatadas deben a su comunión desaparecida; y la multitud a la cual el arte moderno ha operado de cataratas acoge lo que sugieren las obras rescatadas, como la multitud romántica acogió una confusa significación de obras góticas y románicas cuando descubrió sus formas.

Pero la fe que trasmitían las obras medievales en modo alguno era ya la suya. Llegaba como nos llegan hoy todas las significaciones, a través de la metamorfosis cuya acción resulta más visible cuando toca un pasado más lejano. El bisonte de Altamira no es ni un grafito ni un dibujo moderno, pero nada nos dice (salvo de la presencia de la creación artística aun en la prehistoria) de los magdalénicos, y poco del particular sentimiento mágico que expresa. La significación de las figuras sagradas de Egipto, que pertenecen a un arte histórico, nos es sugerida más que trasmitida. Los grandes lenguajes que la metamorfosis aporta, ya no son los lenguajes originales: *"cada obra capital, o sentida como tal por nosotros, nos trasmite uno de ellos como si fuera el de un artista creador de toda la riqueza espiritual que expresa. Sabemos que una cabeza budista kmer implica siglos de budismos, pero la miramos como si el escultor hubiese inventado su espíritu y su complejidad. Dispone para nosotros de un 'absoluto relativizado'. Mágicas, cósmicas, sagradas, religiosas, las grandes obras nos llegan desde el fondo del pasado como otros tantas Zaratustras inventados por sus respectivos Nietzsches".*

(Traducción de Aurora Bernárdez) ANDRÉ MALRAUX

SUR, Nº 223, julio-agosto de 1953

G A R D E L

Hasta hace unos días, el único recuerdo argentino que podía traerme mi ventana sobre la rue de Gentilly era el paso de algún gorrión idéntico a los nuestros, tan alegre, despreocupado y haragán como los que se bañan en nuestras fuentes o bullen en el polvo de las plazas.

Ahora unos amigos me han dejado una victrola y unos discos de Gardel. En seguida se comprende que a Gardel hay que escucharlo en la victrola, con toda la distorsión, y la pérdida imaginables; su voz sale de ella como la conoció el pueblo que no podía escucharlo en persona, como salía de zaguanes y de salas en el año veinticuatro o veinticinco. Gardel-Razzano, entonces: *La cordobesa, El sapo y la comadreja, De mi tierra.* Y también su voz sola, alta y llena de quiebros, con las guitarras metálicas crepitando en el fondo de las bocinas verde y rosa: *Mi noche triste, La copa del olvido, El taita del arrabal.* Para escucharlo hasta parece necesario el ritual previo, darle cuerda a la victrola, ajustar la púa. El Gardel de los *pickups* eléctricos coincide con su gloria, con el cine, con una fama que le exigió renunciamientos y traiciones. Es más atrás, en los patios a la hora del mate, en las noches de verano, en las radios a galena o con las primeras lamparitas, que él está en su verdad, cantando los tangos que lo resumen y lo fijan en las memorias. Los jóvenes prefieren al Gardel de *El día que me quieras*, la hermosa voz sostenida por una orquesta que lo incita a engolarse y a volverse lírico. Los que crecimos en la amistad de los primeros discos sabemos cuánto se perdió de *Flor de fango* a *Mi Buenos Aires querido*, de *Mi noche triste* a *Sus ojos se cerraron.* Un vuelco de nuestra historia moral se refleja en ese cambio como en tantos otros cambios. El Gardel de los años veinte contiene y expresa al porteño encerrado en su pequeño mundo satisfactorio: la pena, la traición, la miseria, no son todavía las armas con que atacarán, a partir de la otra década, el porteño y el provinciano resentidos y frustrados. Una última y precaria pureza preserva aún del derretimiento de los boleros y el radioteatro. Gardel

no causa, viviendo, la historia que ya se hizo palpable con su muerte. Crea cariño y admiración, como Legui o Justo Suárez; da y recibe amistad, sin ninguna de las turbias razones eróticas que sostienen el renombre de los cantores tropicales que nos visitan, o la mera delectación en el mal gusto y la canallería resentida que explican el triunfo de un Alberto Castillo. Cuando Gardel canta un tango, su estilo expresa el del pueblo que lo amó. La pena o la cólera ante el abandono de la mujer son pena y cólera concretas, apuntando a Juana o a Pepa, y no ese pretexto agresivo total que es fácil descubrir en la voz del cantante histérico de este tiempo, tan bien afinado con la histeria de sus oyentes. La diferencia de tono *moral* que va de cantar "¡Lejano Buenos Aires, qué linda que has de estar!" como lo cantaba Gardel, al ululante "¡Adiós, pampa mía!" de Castillo, da la tónica de ese viraje a que aludo. No sólo las artes mayores reflejan el proceso de una sociedad.

Escucho una vez más *Mano a mano*, que prefiero a cualquier otro tango y a todas las grabaciones de Gardel. La letra, implacable en su balance de la vida de una mujer que es una mujer de la vida, contiene en pocas estrofas "la suma de los actos" y el vaticinio infalible de la decadencia final. Inclinado sobre ese destino, que por un momento convivió, el cantor no expresa cólera ni despecho. Rechiflao en su tristeza, la evoca y ve que ha sido en su pobre vida paria sólo una buena mujer. Hasta el final, a pesar de las apariencias, defenderá la honradez esencial de su antigua amiga. Y le deseará lo mejor, insistiendo en la calificación:

> *Que el bacán que te acamala tenga pesos duraderos,*
> *que te abrás en las paradas con cafishos milongueros,*
> *y que digan los muchachos: "Es una buena mujer".*

Tal vez prefiero este tango porque da la justa medida de lo que representa Carlos Gardel. Si sus canciones tocaron todos los registros de la sentimentalidad popular, desde el encono irremisible hasta la alegría del canto por el canto, desde la celebración de glorias turfísticas hasta la glosa del suceso policial, el justo medio en que se inscribe para siempre su arte es el de este tango casi contemplativo, de una serenidad que se diría hemos perdido sin rescate. Si este equilibrio era precario, y exigía el desbordamiento de baja sensualidad y triste humor que rezuma hoy de los altoparlantes y los discos populares, no es menos cierto que cabe a Gardel haber marcado su momento más hermoso, para muchos de nosotros definitivo e irrecupe-

rable. En su voz de compadre porteño se refleja, espejo sonoro, una Argentina que ya no es fácil evocar.

Quiero irme de esta página con dos anécdotas que creo bellas y justas. La primera es a la intención –y ojalá al escarmiento– de los musicólogos almidonados. En un restaurante de la rue Montmartre, entre porción y porción de almejas a la marinera, caí en hablarle a Jane Bathori de mi cariño por Gardel. Supe entonces que el azar los había acercado una vez en un viaje aéreo. "¿Y qué le pareció Gardel?", pregunté. La voz de Bathori –esa voz por la que en su día pasaron las quintaesencias de Debussy, Fauré y Ravel– me contestó emocionada: "Il était charmant, tout à fait charmant. C'était un plaisir de causer avec lui". Y después, sinceramente: "Et quelle voix!"

La otra anécdota se la debo a Alberto Girri, y me parece resumen perfecto de la admiración de nuestro pueblo por su cantor. En un cine del barrio sur, donde exhiben *Cuesta abajo*, un porteño de pañuelo al cuello espera el momento de entrar. Un conocido lo interpela desde la calle: "¿Entrás al biógrafo? ¿Qué dan?" Y el otro, tranquilo: "Dan una del mudo..."

París, mayo de 1953. JULIO CORTÁZAR

SUR, Nº 224, septiembre-octubre de 1953

LA LIBERTAD DEL ESPÍRITU *

Es un signo de los tiempos, y no demasiado bueno, que hoy sea necesario, que hoy sea apremiante interesar a los espíritus en la suerte del Espíritu, es decir, en su propia suerte.

Esta necesidad la sienten, al menos, los hombres de cierta edad (cierta edad es, por desgracia, una edad harto cierta) que han conocido otra época y han vivido una vida muy diferentes de las actuales, que han acogido, que han sobrellevado, que han observado los males y los bienes de la existencia en un medio muy otro, en un mundo muy distinto.

Han admirado cosas que hoy casi nadie admira; han visto vivir verdades que están casi muertas; han especulado, en suma, con valores cuya baja o hundimiento es tan claro, tan manifiesto y tan ruinoso para sus esperanzas y creencias como la baja o el hundimiento de títulos y monedas que ellos, como todo el mundo, tuvieron por inamovibles.

Han asistido a la ruina de la confianza que pusieron en el espíritu, confianza que ha sido para ellos el fundamento y, en cierta forma, el postulado de sus vidas.

Han tenido confianza en el espíritu, pero ¿en qué espíritu? ¿Qué entendían ellos por esa palabra?

Es una palabra innumerable, pues evoca la fuente y el valor de todas las demás. Pero los hombres de los cuales hablo le asignaban un significado particular: quizá entendían por espíritu la actividad personal, y también universal, actividad interior, actividad exterior,

* En breve se publicará en español la edición póstuma, considerablemente aumentada, de *Regards sur le monde actuel*. A los trabajos que constituían la edición primitiva, Paul Valéry quiso que se agregaran algunos textos que juzgaba importantes; entre ellos, "La libertad del espíritu" (al cual nos referimos oportunamente en el "Calendario" de nuestro Nº 64). Valéry dijo esta notable y conmovedora conferencia en 1939, pocos meses antes de la Segunda Guerra Mundial. Agradecemos a la Editorial Losada que nos haya permitido reproducirla. *N. de la R.*

que da a la vida, a las fuerzas mismas de la vida, al mundo, y a las reacciones que excita en nosotros el mundo, un sentido y un empleo, una aplicación y un desarrollo del esfuerzo, o un desarrollo de la acción, enteramente distintos de los que se adaptan al funcionamiento normal de la vida ordinaria, a la sola conservación del individuo.

Para comprender bien este punto debemos entender por la palabra "espíritu" la posibilidad, la necesidad y la energía de separar y desarrollar los pensamientos y los actos que no son necesarios al funcionamiento de nuestro organismo o que no tienden a la mejor economía de ese funcionamiento.

Porque nuestro ser vivo, como todos los seres vivos, exige la posesión de una potencia, *una potencia de transformación* que se aplique a las cosas que nos rodean como nosotros nos las representamos.

Esta potencia de transformación se gasta en resolver los problemas vitales que nos impone nuestro organismo y que nos impone nuestro medio.

Somos, ante todo, una organización de transformación más o menos compleja (según la especie animal), pues todo lo que vive está obligado a dar y recibir vida, y hay un intercambio de modificaciones entre el ser vivo y su medio.

Sin embargo, satisfecha esta necesidad vital, una especie que es la nuestra, especie *positivamente* extraña, considera su deber crearse otras necesidades y otras tareas distintas de la de conservar la vida: otros intercambios la preocupan, otras transformaciones la solicitan.

Sea cual fuere el origen, sea cual fuere la causa de esta curiosa desviación, la especie humana se ha comprometido en una inmensa aventura... Aventura cuyo objetivo ignora, cuyo término ignora, y hasta cuyos límites cree ignorar.

Se ha comprometido en una aventura, y eso que llamo *espíritu* le ha suministrado a la vez la dirección instantánea, el aguijón, el filo, el ímpetu, el empuje, así como todos los pretextos y todas las ilusiones necesarias para la acción. Esos pretextos y esas ilusiones han variado, por lo demás, de edad en edad. La perspectiva de la aventura intelectual es cambiante...

Tales son, más o menos, las primeras palabras que deseaba decir.

Quisiera demorarme un poco en este punto para mostrar con mayor precisión cómo esta potencia humana se distingue —no del todo— de la potencia animal que se aplica a conservar nuestra vida y que se ha especializado en el cumplimiento de nuestro ciclo habitual de funciones fisiológicas.

Se distingue de ella; pero se le asemeja y se halla estrechamente

emparentada con ella. Si reflexionamos en el asunto, esta similitud se nos aparecerá como un hecho importante y singularmente fecundo en consecuencias.

La observación es muy sencilla: no debemos olvidar que cualquier cosa que hagamos, cualquiera sea el objeto de nuestra atención, cualquiera sea el sistema de impresiones que recibimos del mundo que nos rodea y cualesquiera sean nuestras reacciones, el mismo organismo está encargado de aquella misión, el mismo aparato de relaciones se emplea en las dos funciones que he indicado: lo útil y lo inútil, lo indispensable y lo arbitrario.

Los mismos sentidos, los mismos músculos, los mismos miembros; más aún: los mismos tipos de signos, los mismos instrumentos de intercambio, los mismos lenguajes, los mismos modos lógicos que entran en los actos más indispensables de nuestra vida, figuran también en los actos gratuitos, más convencionales, más suntuarios.

En resumen: el hombre no tiene dos herramientas sino una sola, y tan pronto la utiliza para conservar la existencia, el ritmo fisiológico, tan pronto la gasta en las ilusiones y en los trabajos de nuestra *gran aventura.*

Me ha sucedido a menudo, a propósito de una cuestión dada, comparar nuestras acciones, y decir que los mismos órganos, los mismos músculos, los mismos nervios producen tanto la marcha como la danza, exactamente como nuestra facultad de lenguaje nos sirve para expresar nuestras necesidades y nuestras ideas, no obstante que las mismas palabras y las mismas formas pueden combinarse y producir obras poéticas. El mismo mecanismo se utiliza en ambos casos para dos fines enteramente distintos.

Es natural pues cuando se habla de asuntos espirituales (llamando *espiritual* a todo lo que sea ciencia, arte, filosofía), es natural, pues, hablando de nuestros asuntos espirituales y de nuestros asuntos de orden práctico, que exista entre ellos un paralelismo notable, que podamos observarlo y a veces deducir de él alguna enseñanza.

Podemos así simplificar ciertas cuestiones bastante difíciles, poner en evidencia la similitud que existe, partiendo de los órganos de acción y de relación, entre la actividad que llamaríamos *superior* y la actividad que llamaríamos práctica, o *pragmática*...

De uno y otro lado, puesto que se emplean los mismos órganos, hay analogía de funcionamiento, correspondencia de las fases y de las condiciones dinámicas; todo esto es de origen profundo, de origen sustancial, puesto que el mismo organismo lo rige.

Hace un momento les decía a ustedes hasta qué punto los hombres de mi edad están tristemente afectados por la época que sustituye, tan rápidamente y tan brutalmente, la época que conocieron, y a ese respecto pronuncié, hace un momento, la palabra *valor.*

He hablado, me parece, de la baja y del hundimiento que han sufrido ante nuestros ojos los valores de nuestra vida; y en esa palabra "valor" reunía, bajo el mismo signo, los valores de orden material y los valores de orden espiritual.

He dicho "valor", y a eso quiero referirme; es el punto capital sobre el que quiero atraer la atención de ustedes.

Hoy estamos en presencia de una verdadera y gigantesca trasmutación de valores (para emplear la excelente expresión de Nietzsche) y, al titular esta conferencia "libertad del espíritu", he hecho sencillamente alusión a uno de esos valores esenciales que actualmente parecen sufrir la suerte de los valores materiales.

He dicho pues "valor" y digo que hay un valor llamado "espíritu", como hay un valor *petróleo, trigo* u *oro.*

He dicho *valor* porque hay apreciación, juicio sobre su importancia, y hay también discusión sobre el precio al cual se está dispuesto a pagar este valor: *el espíritu.*

Podemos haber invertido capitales en este valor; podemos seguirlo, como dicen los hombres de la Bolsa; podemos observar sus fluctuaciones en no sé qué cotización que es la opinión general del mundo sobre el *espíritu.*

Podemos ver, en esa cotización que está inscripta en todas las hojas de los periódicos, cómo va y viene en competencia aquí y allá con otros valores.

Porque hay valores que compiten. Serían, por ejemplo, el *poder político,* que no siempre está de acuerdo con el valor-espíritu, el valor *seguridad social,* y el valor *organización del Estado.*

Todos estos valores que suben y bajan constituyen el gran mercado de los asuntos humanos. Entre ellos, el desgraciado valor *espíritu* no deja de bajar.

•

La consideración del valor *espíritu* permite, como la de todos los valores, dividir a los hombres según la confianza que hayan depositado en él.

Porque hay hombres que se han jugado por él, que han depositado en él todas sus esperanzas, todas sus economías de vida, de corazón y de fe.

Hay otros que apenas lo estiman. Para ellos es una inversión sin gran interés; sus fluctuaciones les interesan muy poco.

Y tan poco preocupa a otros, que no han invertido en este negocio su dinero vital.

Los hay por último, debemos confesarlo, que hacen todo lo que pueden por que baje.

Ya ven ustedes cómo adopto el lenguaje de la Bolsa. Adaptado a las cosas espirituales, puede parecer extraño; pero considero que no lo hay mejor y, quizá, que no hay otro para expresar las relaciones de esta especie, porque, cuando reflexionamos en ellas, la economía espiritual, así como la economía material, se resumen harto bien una y otra en un simple conflicto de *valoraciones*.

A menudo me han asombrado las analogías que se advierten, sin que de ningún modo las busquemos, entre la vida del espíritu y sus manifestaciones, y la vida económica y las suyas.

Una vez que hemos percibido esta similitud es casi imposible no continuarla hasta sus últimos límites.

En uno y otro negocio, en la vida económica como en la vida espiritual, encontraremos ante todo las mismas nociones de *producción* y de *consumo*.

En la vida espiritual el productor es un escritor, un artista, un filósofo, un sabio; el consumidor es un lector, un oyente, un espectador.

También encontraremos esta noción de *valor* que acabo de tomar nuevamente, noción esencial, en ambos órdenes, como lo es la noción de intercambio, o la noción de la oferta y la demanda.

Todo esto es sencillo, todo esto se explica fácilmente; son términos que tienen sentido, tanto en el mercado interior (donde cada espíritu disputa, negocia o transige con el espíritu de los demás), como en el universo de los intereses materiales.

Por otra parte, en ambos lados podemos considerar igualmente el trabajo y el capital; una *civilización* es un *capital* cuyo acrecentamiento puede continuar durante siglos como el de ciertos capitales, y que absorbe en él sus intereses compuestos.

Este paralelismo parece asombroso cuando se reflexiona en él; pero la analogía es natural; yo llegaría hasta identificarlos, y he aquí la razón: ante todo, acabo de decirlo, es el mismo tipo orgánico que interviene con los nombres de producción y de recepción, y producción y recepción son inseparables de los intercambios; pero, además, todo lo social es lo que resulta de las relaciones entre gran número de individuos, todo lo que sucede en el vasto sistema de seres vivos y pensantes (más o menos pensantes), en que cada uno es solidario de los demás y a la vez se opone a los demás, se consi-

dera único, en cuanto a sí, indiscernible y como inexistente en el seno del número.

Es éste el punto esencial. Lo observamos y verificamos tanto en el orden práctico como en el orden espiritual. De un lado, el individuo; del otro, la cantidad indistinta y las cosas; en consecuencia, la forma general de aquellas relaciones no puede ser muy diferente, ya se trate de producción, intercambios o consumo de productos por el espíritu, o de producción, intercambios o consumo de productos en la vida material.

¿Cómo podría ser de otra manera?... Encontramos siempre el mismo problema; siempre *individuo* y *cantidad indistinta de individuos* son los que están en relaciones directas o indirectas; sobre todo indirectas, porque, en la mayoría de los casos, sufrimos indirectamente la presión exterior en materia económica como en materia espiritual y, a la recíproca, ejercemos nuestra acción exterior sobre una cantidad indeterminada de auditores y de espectadores.

Vemos, por lo tanto, que se establece una doble relación. Desde el momento que debe haber intercambio, por una parte, mientras que por otra hay diversidad de necesidades, diversidad de hombres; desde el momento que la singularidad de los individuos, sus gustos que son incomunicables, o bien su habilidad, su industria, sus talentos y sus ideologías personales acaban por enfrentarse en un mercado, ya se trate de doctrinas o de ideas, de materias primas o de objetos manufacturados, la competencia que se hacen esos valores individuales compone el equilibrio móvil, equilibrio que determinan, sólo por un instante, los *valores* en ese instante.

Así como tal o cual mercadería que vale hoy, durante algunas horas tanto o cuanto, está sujeta a bruscas fluctuaciones, o variaciones muy lentas pero continuas, así también sucede con los valores en materia de gusto, de doctrina, de estilo, de ideal, etc.

Sólo que la economía del espíritu nos presenta fenómenos mucho más difíciles de definir porque no son mensurables en general y tampoco son comprobados por órganos o instituciones especializadas a ese efecto.

Puesto que consideramos al individuo en contraste con sus semejantes, podemos recordar el viejo proverbio que dice: de gustos y colores no hay nada escrito. En realidad, sucede todo lo contrario.

Pasamos nuestra vida escribiendo y discutiendo sobre gustos y colores. Se discuten en la Bolsa, en innumerables jurados, en las Academias, y no podría ser de otro modo; todo es disputa y regateo en todos los casos en que el individuo y lo colectivo, el singular y

el plural deben afrontarse y tratar, ya de entenderse, ya sea de reducirse a silencio.

Aquí, la analogía que perseguimos es tan asombrosa que llega a la identidad.

Por eso, cuando hablo del espíritu quiero designar un aspecto y una propiedad de la vida colectiva; aspecto y propiedad tan reales como la riqueza material, y a veces tan precarios como ésta.

Quiero referirme a una producción, a una valoración, a una economía que, como la otra, puede ser próspera o no, más o menos estable, que se desarrolla o caduca, que tiene sus fuerzas universales, sus instituciones, sus leyes propias y también sus misterios.

No crean ustedes que me complazco en hacer aquí una simple comparación, más o menos poética, y que por simples artificios retóricos paso de la idea de la economía material a la economía espiritual o intelectual.

En realidad, si reflexionamos en ello, sucede todo lo contrario. *El espíritu ha comenzado.* Y no podía ser de otro modo.

El comercio de los espíritus es necesariamente el primer comercio del mundo, el primero, el que ha comenzado, el que es necesariamente inicial, porque antes de trocar cosas han debido trocarse signos y era forzoso, en consecuencia, que se instituyeran los signos.

No hay mercado, no hay intercambio sin lenguaje; el primer instrumento de todo tráfico es el lenguaje, y podemos repetir aquí (dándole un sentido convenientemente alterado) las famosas palabras: *En el principio era el Verbo.* Ha sido necesario que el Verbo precediera el acto mismo del tráfico.

Pero el verbo no es otra cosa que uno de los nombres más precisos de lo que he llamado *el espíritu.* El espíritu y el verbo son casi sinónimos en muchos casos. El término que se traduce por *verbo* en la Vulgata es el griego "logos" que quiere decir, a la vez, *cálculo, razonamiento, palabra, discurso, conocimiento,* al mismo tiempo que expresión.

Por consiguiente, al decir que el *verbo* coincide con el espíritu no creo decir una herejía, ni siquiera en el orden lingüístico.

Por lo demás, la menor reflexión nos demuestra que en todo comercio es preciso que haya primero con qué iniciar una conversación, designar el objeto que se quiere mercar, mostrar lo que se necesita; es preciso, por lo tanto, algo sensible, pero que tenga poder de inteligibilidad; y ese algo es lo que he llamado, de una manera general, el *verbo.*

El comercio de los espíritus precede, pues, el comercio de las cosas. Voy a mostrar que lo acompaña, y de muy cerca.

No sólo es lógicamente necesario que así sea, sino que también puede establecerse históricamente Encontrarán ustedes la demostración en el hecho notable de que las regiones del globo donde el comercio de las cosas está más desarrollado, más activo y más antiguamente establecido son también las regiones del globo donde la producción de los valores del espíritu, la producción de las ideas, la producción de las obras de espíritu y la producción de las obras artísticas han sido las más precoces y las más fecundas y las más diversas.

Observo, además, que en esas regiones es donde lo que se llama *libertad del espíritu* ha sido más ampliamente acordada, y agrego que no podía ser de otra manera.

Cuando más frecuentes, activas, abundantes se hacen las relaciones entre los hombres, es imposible mantener entre ellos grandes diferencias, no digo de castas o de estatutos, porque esta diferencia puede subsistir, sino de comprensión.

La conversación, aun entre superiores e inferiores, adquiere una familiaridad y una facilidad que no encontramos en los lugares en que las relaciones son mucho menos frecuentes; sabemos, por ejemplo, que en la Antigüedad, y sobre todo en Roma, el esclavo y su patrón tenían relaciones completamente familiares, a pesar de la dureza, la disciplina y las atrocidades que podían ejercerse legalmente.

Decía pues que la libertad de espíritu y el espíritu mismo se han desarrollado más en las regiones en que el comercio se desarrollaba al mismo tiempo. En toda época, sin excepción, toda producción intensa de arte, de ideas, de valores espirituales se manifiesta en sitios notables por la actividad económica que se observa en ellos. Sabrán ustedes que la cuenca del Mediterráneo ofrece, bajo ese aspecto, el ejemplo más sorprendente y más demostrativo.

* * *

Les decía que invitar a los espíritus a inquietarse por el Espíritu y por su destino era un signo de los tiempos, un síntoma. ¿Me habría venido esta idea si todo un conjunto de impresiones no hubiese sido bastante significativo y bastante poderoso para hacerme reflexionar sobre ellas, y para que esta reflexión se convierta en acto? Y este acto, que consiste en expresar ante ustedes el resultado de mis impresiones, ¿lo habría llevado a cabo si no hubiese presentido que mis impresiones eran las de muchas personas, que la sensación de una disminución del espíritu, de una amenaza para la cultura, de un crepúsculo de las divinidades más puras no era una sensación

que se imponía cada vez más fuertemente en todos aquellos para quienes algo significan los valores superiores de que hablamos?

Cultura, civilización, son palabras bastante vagas. Puede uno divertirse en diferenciarlas, oponerlas o conjugarlas. No me detendré en ello. Para mí —lo he dicho ya— es un capital que se forma, se emplea, se conserva, aumenta, disminuye, como todos los capitales imaginables de los cuales el más conocido es, sin duda, eso que llamamos *nuestro cuerpo*...

¿De qué está compuesto ese capital *Cultura* o *Civilización*? Primeramente de *cosas*, de objetos materiales —libros, cuadros, instrumentos, etc.— que tienen la duración probable, la fragilidad, la condición precaria de las cosas. Pero este material no basta. Así como un lingote de oro, una hectárea de buena tierra, o una máquina no son capitales si faltan los hombres *que los necesiten y que sepan servirse de ellos*. Observen ustedes estos dos requisitos. Para que el material de la cultura sea un capital también exige que existan hombres que lo necesiten y que puedan servirse de él, es decir, hombres que tengan sed de conocimientos y de poder de transformaciones interiores; sed de desarrollar su sensibilidad; y que sepan, por otra parte, adquirir o ejercer las costumbres, la disciplina intelectual, las convenciones y las prácticas necesarias para utilizar el arsenal de documentos y de instrumentos que los siglos han acumulado.

Digo que el capital de nuestra cultura está en peligro. Lo está bajo muchos aspectos. Lo está de muchas maneras. Lo está brutalmente. Lo está insidiosamente. Es atacado por más de uno. Es disipado, descuidado, envilecido por todos nosotros. Los progresos de esta disgregación son evidentes.

He dado aquí mismo muchos ejemplos. He tratado de mostrar lo mejor posible hasta qué punto la vida moderna toda constituye, bajo apariencias a menudo muy brillantes y muy seductoras, una verdadera enfermedad de la cultura, puesto que somete esta riqueza que debe acumularse como una riqueza natural, este capital que debe formarse por hiladas progresivas en los espíritus, a la agitación general del mundo, propaganda, desarrollada por la exageración de todos los medios de comunicación. Llegado a este punto de actividad, los intercambios demasiado rápidos son *fiebre* y la vida equivale a devorar la vida.

Sacudidas perpetuas, novedades, noticias: inestabilidad esencial que ha pasado a ser una verdadera necesidad, nerviosidad generalizada por todos los medios creados por el espíritu mismo. Hay algo suicida en la forma ardiente y superficial de existencia del mundo civilizado.

¿De qué modo concebir el porvenir de la cultura cuando hemos llegado a cierta edad que nos permite comparar lo que fue la cultura no hace mucho tiempo con aquello en que se está convirtiendo ahora? Propongo a ustedes meditar en un simple hecho que se ha impuesto a mis reflexiones.

He asistido a la desaparición progresiva de seres extremadamente preciosos para la formación regular de nuestro capital ideal, tan preciosos como los creadores mismos. He visto desaparecer uno tras otro a esos conocedores, a esos aficionados inapreciables que, si no creaban las obras mismas, creaban su verdadero valor; eran jueces apasionados pero incorruptibles, para los cuales o contra los cuales valía la pena trabajar. Sabían leer: virtud que se ha perdido. Sabían entender, y aun escuchar. Sabían ver. Es decir que lo que se empeñaban en releer, escuchar de nuevo o ver de nuevo, se convertía, por la mera razón de que volvieran una y otra vez sobre ello, en *valor sólido*. De tal modo acrecían el capital universal.

No digo que todos hayan muerto o que ya no deba nacer ninguno. Pero compruebo con pesar su extremada disminución. No tenían más profesión que la *ser ellos mismos* y la de gozar, con entera independencia, de su propio juicio, que ninguna publicidad, ningún artículo conmovía.

Su razón de ser era la vida intelectual y artística más desinteresada, más ardiente.

No había espectáculo, exposición o libro a los que no concedieran una atención escrupulosa. A veces se los calificaba con alguna ironía de hombres de gusto, pero la especie ha llegado a ser tan infrecuente que la frase misma ha dejado de ser mordaz. Y la pérdida de estos hombres es una lástima, pues nada es más precioso para el creador que los que son capaces de apreciar su obra, y sobre todo de otorgar a la preocupación de su trabajo, al *valor de trabajo* del trabajo, esa estimación de que hablaba hace un momento, y que fija, fuera de la moda y del efecto de un día, la autoridad de una obra de un hombre.

Hoy las cosas se hacen a gran velocidad, las reputaciones se crean y se desvanecen con igual rapidez. No se hace nada estable, porque nada se hace para que sea estable.

¿Cómo quieren ustedes que el artista no sienta, bajo las apariencias de la difusión del arte, de su enseñanza generalizada, toda la futilidad de la época y la confusión de los valores que se produce en ella, toda la facilidad que nuestra época favorece?

Si asigna a su trabajo el mayor tiempo y cuidado posibles, lo hace con el sentimiento de que algo de ese trabajo se impondrá al espíritu

de aquellos que lo leen; espera que le retribuirán, con cierta calidad y cierta atención duradera, un poco de la pena que se ha dado al escribir su página.

Confesemos que le pagamos muy mal... No es culpa nuestra: estamos agobiados de libros. Estamos sobre todo acosados por lecturas de interés inmediato y violento. Hay en los periódicos tal diversidad, tal incoherencia, tal intensidad de noticias (sobre todo durante ciertos días) que nos ocupan por completo el tiempo que podríamos asignar a la verdadera lectura y, cuando nos entregamos a ella, lo hacemos con el espíritu turbado, agitado o sobreexcitado.

Esa hora diaria que el hombre que tiene un empleo, el hombre que gana su vida, podía consagrar a la lectura en su casa, en el tranvía o en el subterráneo, está devorada por la publicidad de los crímenes, las necedades incoherentes, las habladurías y los hechos menos apasionantes, cuya mescolanza y abundancia parecen destinadas a aturdir y simplificar groseramente los espíritus.

Nuestro hombre está perdido para el libro... Esto es fatal, y nada podemos contra ello.

Consecuencia: primero, una disminución real de la cultura; segundo, una disminución real de la verdadera libertad del espíritu, porque esta libertad exige, por lo contrario, desasimiento, rechazo de las sensaciones incoherentes o violentas que recibimos a cada instante en la vida moderna.

Acabo de hablar de la libertad. Hay la libertad, pura y simple, y la libertad de los espíritus.

Todo esto se aleja un poco de mi tema; sin embargo, necesito detenerme un poco en ello. La libertad, palabra inmensa, palabra que la política ha utilizado ampliamente —pero que proscribe, acá y allá, desde hace algunos años—, ha sido un ideal, un mito; ha sido una palabra llena de promesas para unos, cargada de amenazas para otros; una palabra que ha levantado a los hombres y removido las piedras de las calles. Una palabra que ha sido la consigna de aquellos que parecían los más débiles y se sentían los más fuertes contra aquellos que parecían los más fuertes y que no se sentían los más débiles.

Esta libertad política es difícilmente separable de las nociones de igualdad, de las nociones de soberanía; pero es difícilmente compatible con la idea de orden; a veces, con la idea de justicia.

Pero no es éste mi tema.

Vuelvo al espíritu. Cuando examinamos un poco más de cerca

todas esas libertades políticas, llegamos rápidamente a considerar la *libertad de pensamiento.*

La libertad de pensamiento se confunde en los espíritus con la libertad de publicar, que no es lo mismo.

Nunca se ha impedido a nadie que piense a su antojo. Sería difícil; a menos de poseer aparatos para seguir la pista del pensamiento en los cerebros. Llegaremos a ello, ciertamente, pero aún no hemos llegado del todo, y no anhelamos un descubrimiento de esa clase... Entre tanto, pues, la libertad de pensamiento existe, en la medida en que no está limitada por el pensamiento mismo.

¡Es muy bonito eso de tener libertad para pensar, pero además se necesita pensar en algo!

En su uso más corriente, cuando se dice *libertad de pensar,* se quiere decir *libertad de publicar,* o bien *libertad de enseñar.*

Esta libertad da lugar a graves problemas; siempre suscita alguna dificultad; y a veces la Nación, a veces el Estado, a veces la Iglesia, a veces la Familia han desaprobado la libertad de pensar publicando, de pensar públicamente o de enseñar.

Son otros tantos poderes más o menos celosos de las manifestaciones exteriores del individuo pensante.

No he de ocuparme del fondo de la cuestión. Depende de los casos particulares. No hay duda que en determinados casos conviene vigilar o restringir la libertad de publicar.

Pero el problema se hace muy difícil cuando hay que tomar medidas generales. Por ejemplo: durante la guerra es imposible, desde luego, dejar que se publique todo. No sólo es imprudente dejar que se publiquen noticias sobre la marcha de las operaciones bélicas: todo el mundo comprende la razón. Pero hay otras cosas, además, que el orden público no permite que se publiquen.

Y eso no es todo. La libertad de publicar, que forma parte esencial de la libertad del comercio del espíritu, se encuentra hoy, en ciertos casos, en ciertas regiones, severamente restringida y aun suprimida de hecho.

Comprenderán ustedes hasta qué punto la cuestión es quemante; y cómo se plantea un poco en *todos lados.* Quiero decir en todo lugar donde se pueda aún plantear un problema cualquiera. Personalmente, no soy de los que más se inclinan a publicar su pensamiento. Podemos muy bien no publicar. ¿Quién nos obliga a ello?... ¿Qué demonio? ¿Por qué hacerlo, después de todo? Muy bien podemos guardarnos nuestras ideas. ¿Por qué exteriorizarlas?... Quedan tan hermosas en el fondo de un cajón o en una cabeza...

Pero hay, en fin, personas a quienes les gusta publicar, que les

gusta inculcar sus ideas a los demás, que no piensan sino para escribir, y que no escriben sino para publicar. Estas personas se aventuran entonces en el espacio político. Aquí se bosqueja el conflicto.

La política, obligada a falsificar todos los valores que el espíritu tiene la misión de verificar, admite todas las falsificaciones o todas las reticencias que le convienen, que están de acuerdo con ella, y rechaza, aun violentamente, o prohíbe todas las que no están.

En suma, ¿qué es la política?... Es la voluntad de conquista y de conservación del poder; exige, por lo tanto, una acción de sujeción o de ilusión sobre los espíritus, que son la materia de todo poder.

Todo poder anhela necesariamente impedir la publicación de las cosas que no convienen a su ejercicio. Para ello se las arregla del mejor modo posible. El espíritu político acaba siempre por estar obligado a falsificar. Introduce en la circulación, en el comercio, la falsa moneda intelectual; introduce nociones históricas falsificadas; construye razonamientos especiosos; se permite, en suma, todo lo que necesita para conservar su autoridad, que llama, nunca he sabido por qué, *autoridad moral.*

Debemos confesar que *política y libertad se excluyen* en todos los casos posibles. Ésta es *la enemiga esencial de los partidos,* como lo es, por otra parte, toda doctrina en posesión del poder.

Por eso he querido insistir en los matices que esas expresiones pueden revestir en francés.

La libertad es una noción que figura en expresiones contradictorias, pues a veces la empleamos para decir que podemos hacer lo que queremos, y otras veces para decir que podemos hacer lo que no queremos, lo cual es, según algunos, el máximo de la libertad.

Esto equivale a decir que hay muchos seres en nosotros, pero sucede que esos distintos hombres que hay en nosotros, como sólo disponen de un único y mismo lenguaje, emplean la misma palabra (libertad) para necesidades de expresión muy diferentes. Es una palabra para todo servicio.

A veces es uno libre porque nada se opone a lo que nos proponen y que nos seduce; a veces se considerará superiormente *libre* porque habrá encontrado fuerzas para resistir a una seducción o a una tentación, y podrá actuar contra su inclinación: esto es un máximo de libertad.

Observemos un poco esta noción tan huidiza en sus empleos espontáneos. Encuentro de inmediato que la idea de libertad no es nunca *original* en nosotros; sólo la evocamos cuando ha sido provocada; quiero decir que es siempre *una respuesta.*

Nunca pensamos que somos libres cuando nada nos indica que no lo somos, o que podríamos no serlo. La idea de libertad es una respuesta a alguna sensación de sujeción, de impedimento, de resistencia, que, o bien se opone a un impulso de nuestro ser, a un deseo de los sentidos, a una necesidad, o bien al ejercicio de nuestra voluntad reflexiva.

Sólo soy libre cuando me siento libre; pero sólo me siento libre cuando me pienso sometido, cuando imagino un estado que contrasta con mi estado presente.

La libertad, pues, no se siente, no se concibe, no se anhela sino por efecto de un *contraste*.

Si mi cuerpo encuentra obstáculos a sus movimientos naturales, a sus reflejos; si mi pensamiento está coartado en sus operaciones, ya por algún dolor físico, ya por alguna obsesión, ya por la acción del mundo externo, ya por el barullo, por el calor excesivo o por el frío, por la trepidación o por la música que hacen los vecinos, aspiro a un cambio de estado, a una liberación, a una libertad. Tiendo a reconquistar el uso de mis facultades en su plenitud. Tiendo a negar el estado que me lo rechaza.

Ven ustedes, por lo tanto, que hay una negación en ese término de *libertad* cuando se indaga su papel original, en estado naciente.

De todo esto deduzco la siguiente consecuencia: puesto que la necesidad y la idea de libertad no se producen en los que no están sometidos a trabas y *sujeciones*, mientras menos sensibles sean a restricciones tales, menos habrán de producirse en ellos el término y el reflejo *libertad*.

Un ser poco sensible a las restricciones impuestas, a la libertad del espíritu, a las coacciones de los poderes públicos, por ejemplo, o de las circunstancias exteriores, sean cuales fueren, reaccionará muy poco contra ellas. No habrá en él ningún sobresalto de rebeldía, ningún reflejo, ninguna rebelión contra la autoridad que le impone esta coacción. Por el contrario, en muchos casos habrá de sentirse aliviado de una vaga responsabilidad. Su liberación, su libertad, consistirá en sentirse descargado de la preocupación de pensar, decidir y querer.

Advertirán ustedes las consecuencias enormes de lo dicho: los hombres cuya sensibilidad a las cosas del espíritu es tan débil que no perciben la presión que se ejerce sobre la producción de las obras del espíritu, no reaccionan ante aquélla, al menos exteriormente.

Ustedes saben que esta consecuencia se verifica muy cerca de nosotros: observan ustedes en el horizonte los efectos más visibles

de esta presión sobre el espíritu y al mismo tiempo observan la escasa reacción que provoca. Es un hecho.

Un hecho demasiado evidente. No quiero juzgar, porque no me corresponde juzgar. ¿Quién puede juzgar a los hombres?... ¿No es acaso sentirse más que hombre?

Si hablo de ello es porque no hay para nosotros un tema más interesante. No sabemos lo que el porvenir nos reserva, a nosotros, hombres a quienes llamaría *hombres del espíritu,* si quieren ustedes...

Considero, por lo tanto, a la vez necesario e inquietante que nos veamos obligados a invocar, no los llamados *derechos del espíritu* (porque ésas son palabras: no hay derechos si no hay fuerza), pero sí el interés, para todo el mundo, de preservar y sostener los valores del espíritu.

¿Por qué?

Porque la creación y la existencia organizada de la vida intelectual se encuentran en una relación de las más complejas, pero de las más indudables y estrechas, con la vida pura y simple, con la vida humana. Nadie ha explicado nunca qué objetivo perseguimos nosotros, los hombres, y esa singularidad que hay en nosotros: el espíritu. El espíritu es en nosotros un poder que nos ha comprometido en una aventura extraordinaria, alejando nuestra especie de todas las condiciones iniciales y normales de la vida. Nuestro espíritu ha inventado un mundo, y queremos vivir en ese mundo de nuestro espíritu. El espíritu quiere vivir en su obra.

Se trata de rehacer lo que había hecho la naturaleza, o corregirla y acabar, pues, por rehacer en cierta forma al hombre mismo.

Rehacer en la medida de sus medios que son ya bastante grandes, rehacer la habitación, equipar la porción del planeta que habita; recorrerla en todo sentido; ir hacia arriba, hacia abajo; explotarla, extraer todo lo que ella contiene de utilizable para nuestros designios. Todo eso está muy bien, y no vemos qué haría el hombre si no lo hiciera, a menos de retroceder hasta una condición enteramente animal.

No olvidemos aquí de decir que toda una actividad propiamente espiritual, al margen de los arreglos materiales del globo, se vincula con ellos; es éste un verdadero acondicionamiento del espíritu que ha creado el conocimiento especulativo y los valores artísticos, y producido una cantidad de obras, un capital de riqueza inmaterial. Pero, materiales o espirituales, nuestros tesoros son perecederos. Hace ya muchos años, en 1919, escribí que las civilizaciones son tan mortales como cualquier ser vivo, y que nada hay de extraño en pensar que la nuestra pueda desaparecer con sus procedimientos, sus obras

de arte, su filosofía, sus monumentos, como han desaparecido tantas civilizaciones desde los orígenes del mundo —como desaparece un gran barco que naufraga.

Vanamente está armado de todos los procedimientos más modernos para dirigir su marcha, para defenderse del mar; vanamente se enorgullece de las máquinas todopoderosas que lo mueven: tanto pueden moverlo hacia el puerto, como hacia su pérdida, y se hunde con todo lo que lleva, cuerpos y bienes.

Todo eso me había sorprendido entonces; pero hoy no me siento más tranquilo. Por eso no creo inútil recordar cuán precarios son esos bienes, ya sean esos bienes la cultura misma, ya sean la libertad de la expresión.

Porque donde no hay libertad del espíritu, la cultura se marchita... Más allá de nuestras fronteras vemos importantes publicaciones, revistas (en otra época muy vivas) que ahora están llenas de insoportables artículos de erudición; sentimos que la vida se ha retirado de esas colecciones que ahora simulan mantener la vida intelectual.

Esa simulación recuerda lo que sucedía en otros tiempos, cuando Stendhal se burlaba de ciertos eruditos: el despotismo los había condenado a refugiarse en la discusión de las comas de un texto de Ovidio...

Tales miserias parecían increíbles. Su absurdo, condenado sin remedio. Y de pronto este absurdo resucita, aquí y allá, omnipotente...

Por todos lados percibimos sujeciones y amenazas al espíritu, cuyas libertades, al mismo tiempo que la cultura, son combatidas por nuestras invenciones, nuestras formas de vida, por la política general y por diversas políticas particulares, de modo que tal vez no sea vano, ni exagerado, dar la voz de alarma y mostrar los peligros que rodean lo que habíamos considerado nosotros, los hombres de mi edad, como el soberano bien.

He intentado decir estas cosas en otras partes. Me ha sucedido recientemente hablar de ellas en Inglaterra, y he observado que era escuchado con gran interés, que mis palabras expresaban sentimientos y pensamientos inmediatamente comprendidos por el auditorio. Escuchen ustedes ahora lo que me queda por decir.

Quisiera, si me permiten expresar un anhelo, que Francia, aunque presa de muy otras preocupaciones, fuera el conservatorio, el templo donde se guardan las tradiciones de la más alta y fina cultura, la del verdadero gran arte, la que se distingue por la pureza de la forma y el rigor del pensamiento; la que acoge asimismo y conserva

todo lo que se hace de más elevado y de más libre en la producción de las ideas: ¡eso deseo para mi país!

Quizás las circunstancias son demasiado difíciles, las circunstancias económicas, políticas, materiales, el estado de las naciones, de los intereses, de los nervios, y la atmósfera tormentosa que nos hace respirar inquietud.

¡Pero, después de todo, al decirlo habré cumplido con mi deber!

(Traducción de José Bianco) PAUL VALÉRY

SUR, Nº 232, enero-febrero de 1955

EL ESCRITOR ARGENTINO Y LA TRADICIÓN*

Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. El escepticismo no se refiere a la dificultad o imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema. Creo que nos enfrenta un tema retórico apto para desarrollos patéticos; más que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema.

Antes de examinarlo, quiero considerar los planteos y soluciones más corrientes. Voy a empezar por una solución que se ha hecho casi instintiva, que se presenta sin colaboración de razonamientos; me refiero a la solución que dice que la tradición literaria argentina ya existe en la poesía gauchesca. Según ella, el léxico, los procedimientos, los temas de la poesía gauchesca pueden ayudar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo. Ésta es la solución más común y por eso pienso demorarme en su examen.

Ha sido propuesta por Lugones en *El payador*; ahí se lee que los argentinos poseemos un poema clásico, el *Martín Fierro*, y que ese poema debe ser para nosotros lo que los poemas homéricos fueron para los griegos, la *Chanson de Roland* para los franceses, el *Cantar del Cid* para los españoles, el *Nibelungenlied* para los alemanes, etc. Parece difícil contradecir esta opinión de Lugones sin menoscabo del *Martín Fierro*. Yo creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico.

Ricardo Rojas, que también ha recomendado la canonización del *Martín Fierro*, tiene una página, en su *Historia de la literatura*

* Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores.

argentina, que parece casi un lugar común y que es una astucia.

Rojas estudia la poesía de los gauchescos, es decir, la poesía de Hidalgo, Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández, y la deriva de la poesía de los payadores, de la espontánea poesía de los gauchos. Hace notar que el metro de la poesía popular es el octasílabo y que los poetas de la poesía gauchesca versificaban en ese mismo metro, y acaba por considerar la poesía de los gauchescos como una continuación o una magnificación de la poesía de los payadores.

Sospecho que hay un grave error en esta afirmación; podríamos decir un hábil error, porque se ve que Rojas, para dar raíz popular a la poesía de los gauchescos, que empieza en Hidalgo y culmina en Hernández, la presenta como una continuación o derivación de la de los gauchos, y, así, Bartolomé Hidalgo es, no el Homero de esta poesía, como dijo Mitre, sino un eslabón.

Ricardo Rojas hace de Hidalgo un payador; sin embargo, según la misma *Historia de la literatura argentina* de Rojas, este supuesto payador empezó componiendo versos endecasílabos, metro naturalmente vedado a los payadores, que no percibían su armonía, como no percibieron la armonía del endecasílabo los lectores españoles cuando Garcilaso lo importó de Italia.

Yo entiendo que hay una diferencia esencial entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca. Basta comparar cualquier colección de poesías populares con el *Martín Fierro,* con el *Paulino Lucero,* con el *Fausto,* para advertir esa diferencia, que se advierte tanto en el léxico como en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio los poetas gauchescos escriben en un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto; quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia; en cambio, en los poetas gauchescos tenemos una busca de las palabras nativas, una profusión de color local. La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi.

Todo esto puede resumirse así: la poesía gauchesca, que ha producido —me apresuro a admitirlo— obras admirables, es un género literario tan artifical como cualquier otro. En la primeras composiciones gauchescas, en las trovas de Bartolomé Hidalgo, ya hay un propósito de presentarlas en función del gaucho, como dichas

por gauchos, para que el lector las lea con una entonación gauchesca. Nada más lejos, nada más ajeno de la poesía popular. El pueblo —y esto yo lo he observado no sólo en los payadores de la campaña sino en los de las orillas de Buenos Aires—, cuando versifica, tiene la convicción de ejecutar algo importante, y rehuye instintivamente las voces populares y busca voces y giros altisonantes. Es posible que ahora la poesía gauchesca haya influido en los payadores y éstos abunden también en criollismos, pero en el principio no ocurrió así, y tenemos una prueba (que nadie ha señalado) en el *Martín Fierro*.

El *Martín Fierro* está redactado en un español de entonación gauchesca y no nos deja olvidar durante mucho tiempo que es un gaucho el que canta; abunda en comparaciones tomadas de la vida pastoril; sin embargo hay un pasaje famoso en que el autor olvida esta preocupación de color local y escribe en un español general, porque quiere ser general y no habla de temas vernáculos sino de grandes temas abstractos, del tiempo, del espacio, del mar, de la noche. Me refiero a la payada entre Martín Fierro y el Moreno, que ocupa el fin de la segunda parte. Es como si el mismo Hernández hubiera querido indicar la diferencia entre su poesía gauchesca y la genuina poesía de los gauchos. Cuando esos dos gauchos, Fierro y el Moreno, se ponen a cantar, olvidan toda afectación gauchesca y se encaran con esos altos temas filosóficos. Yo he podido comprobar lo mismo oyendo a payadores de las orillas; éstos rehuyen el versificar en orillero o lunfardo y tratan de expresarse con corrección. Desde luego fracasan, pero su propósito es hacer de la poesía algo alto; algo distinguido, podríamos decir con una sonrisa.

La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* de Hernández o los sonetos que integran el libro *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no están el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo hay otras condiciones argentinas en *La urna*.

Recuerdo ahora unos versos de *La urna* que parecen escritos para que no pueda decirse que es un libro argentino; son los que dicen: "...El sol en los tejados / y en las ventanas brilla. Ruiseñores / quieren decir que están enamorados."

Aquí parece inevitable condenar: "el sol en los tejados y en las ventanas brilla". Enrique Banchs escribió estos versos en un suburbio de Buenos Aires, y en los suburbios de Buenos Aires no hay

tejados, sino azoteas; "ruiseñores quieren decir que están enamorados"; el ruiseñor es menos un pájaro de la realidad que de la literatura, de la tradición griega y germánica. Sin embargo, yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruiseñores anómalos, no estará desde luego la arquitectura ni la ornitología argentina, pero está el pudor argentino, la reticencia argentina; me parece que la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiseñores, es significativa: significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad.

Además no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubieran dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. Creo que esta idea del color local es una idea europea, que los nacionalistas deberían rechazar por foránea.

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.

Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados (*Luna*

de enfrente, Evaristo Carriego y otros muchos), traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula* que es una especie de pesadilla, una pesadilla en que aparecen algunos elementos de Buenos Aires muy deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano.

Ahora quiero decir algunas palabras sobre una obra justamente ilustre que suelen invocar los nacionalistas. Me refiero a *Don Segundo Sombra,* de Güiraldes. Los nacionalistas nos dicen que *Don Segundo Sombra* es el tipo de libro nacional; pero si comparamos *Don Segundo Sombra* con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son diferencias. *Don Segundo Sombra* abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre. En cuanto a la fábula, a la historia, es fácil comprobar en ella el influjo del *Kim* de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su vez, bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, esa epopeya del Mississipi. Al hacer esta observación no quiero rebajar el valor de *Don Segundo Sombra;* al contrario, quiero hacer resaltar que para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años; es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias.

Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan aceptar las capacidades de la mente argentina y, sin embargo, quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo.

Pasemos a otra solución. Se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos, y que esa tradición es la literatura española. Este segundo consejo es desde luego un poco

menos estrecho que el primero, pero también tiende a encerrarnos; creo que muchas objeciones podrían hacérsele, pero basta con dos. La primera es ésta: la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España. La segunda objeción es ésta: entre nosotros el placer de la literatura española, un placer que yo personalmente comparto, suele ser un gusto adquirido; yo muchas veces he prestado, a personas sin versación literaria especial, obras francesas e inglesas, y estos libros han sido gustados inmediatamente, sin esfuerzo. En cambio, cuando he propuesto a mis amigos la lectura de libros españoles, he comprobado que estos libros les eran difícilmente gustables sin un aprendizaje especial; por eso creo que el hecho de que algunos ilustres escritores argentinos escriban como españoles es menos el testimonio de una capacidad heredada que una prueba de la versatilidad argentina.

Llego a una tercera opinión que he leído hace poco sobre los escritores argentinos y la tradición, y que me ha asombrado mucho. Viene a decir que nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado; que ha habido como una solución de continuidad entre nosotros y Europa. Según esta curiosa opinión, los argentinos estamos como en los primeros días de la creación; el hecho de buscar temas y procedimientos europeos es una ilusión, un error; nosotros debemos comprender que estamos esencialmente solos, que no podemos jugar a ser europeos.

Esta opinión me parece infundada. Comprendo que muchos la acepten, porque esta declaración de nuestra soledad, de nuestra debilidad, de nuestro carácter primitivo tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético. Muchas personas pueden aceptar esta opinión porque una vez aceptada se sentirán solas, desconsoladas, y, de algún modo, interesantes. Sin embargo, he observado que en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo. Todo lo que ha ocurrido en Europa, los dramáticos acontecimientos de los últimos años de Europa, han resonado profundamente aquí. El hecho de que una persona fuera partidaria de los franquistas o de los republicanos durante la guerra civil española, o fuera partidaria de los nazis o de los aliados, ha determinado en muchos casos peleas y distanciamientos muy graves. Esto no ocurriría si estuviéramos desvinculados de Europa. En lo que se refiere a la historia argentina, creo que todos nosotros la sentimos profundamente; y es natural que la sintamos, porque está, por la cronología y por la sangre, muy cerca de nosotros; los nombres, las batallas de las guerras civiles, la guerra de la independencia, todo

está, en el tiempo y en la tradición familiar, muy cerca de nosotros.

¿Cuál es la tradición argentina? Yo creo que podemos contestar fácilmente y que no hay un problema grave en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, creo que nuestra tradición es Europa, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación de Europa. Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental; se pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por supersticiones especiales; "por eso —dice— a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental"; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británica se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

Esto no quiere decir que todos los experimentos argentinos sean igualmente felices; creo que este problema de la tradición y de lo argentino es simplemente una forma contemporánea, y fugaz, del eterno problema del determinismo. Si yo voy a tocar la mesa con una de mis manos, y me pregunto: ¿la tocaré con la mano izquierda o con la mano derecha?; y luego la toco con la mano derecha, los deterministas dirán que yo no podía obrar de otro modo y que toda la historia anterior del universo me obligaba a tocarla con la mano derecha, y que hubiera sido tan imposible para mí tocarla con la mano izquierda como ejecutar un milagro. Sin embargo, si la hubiera tocado con la mano izquierda me habrían dicho lo mismo: que había estado obligado a tocarla con esa mano. Lo mismo ocurre con los temas y procedimientos literarios. Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare.

Creo, además, que todas estas discusiones previas sobre propósitos de ejecución literaria están basadas en el error de suponer que las intenciones y los proyectos son muy significativos. Tomemos el caso de Kipling: Kipling dedicó su vida a escribir en función de determinados ideales políticos, quiso hacer de su obra un instrumento de propaganda y, sin embargo, al fin de su vida hubo de confesar que la verdadera esencia de la obra de un escritor suele ser ignorada por este escritor; y recordó el caso de Swift que, al escribir *Los viajes de Gulliver*, quiso levantar un testimonio contra la humanidad y dejó sin embargo un libro para niños. Platón dijo que los poetas son amanuenses de un dios, que los anima contra su voluntad, contra sus propósitos, como el imán anima a una serie de anillos de hierro.

Por eso repito que no debemos temer, debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; debemos ensayar todos los temas, no debemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino será una mera afectación, una máscara.

Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores.

JORGE LUIS BORGES

SUR, Nº 252, mayo-junio de 1958

REVÉS Y DERECHO

Los ensayos reunidos en este volumen * fueron escritos en 1935 y 1936 (tenía yo entonces veintidós años) y publicados un año después, en Argelia, en una edición de muy pocos ejemplares. Hace tiempo que no se encuentra esa edición de *Revés y derecho,* y yo me negué siempre a imprimir una nueva.

En mi obstinación no hay motivos misteriosos. En nada reniego de lo expresado en esos escritos, pero su forma me pareció siempre deficiente. Los prejuicios que a mi pesar alimento sobre el arte (más adelante me explicaré) me impidieron durante mucho tiempo encarar la posibilidad de una nueva edición. Puede parecer una gran vanidad de mi parte porque hace suponer que mis otros escritos satisfacen todas las exigencias. ¿Necesito decir que no es así en modo alguno? Soy, únicamente, más sensible a las torpezas de *Revés y derecho* que a otras que no ignoro. ¿Cómo explicarlo sino reconociendo que las primeras tocan de cerca el tema que más me interesa, y lo traicionan un poco? Resuelta la cuestión de su valor literario, puedo confesar, en efecto, que el valor como testimonio de este librito es, para mí, considerable. Y digo para mí, porque es ante mí que presta ese testimonio, es a mí a quien exige una fidelidad de la que sólo yo conozco la profundidad y las dificultades. Quisiera tratar de decir por qué.

Brice Parain ha sostenido, a menudo, que este librito contiene lo mejor que he escrito. Parain se equivoca. No lo digo, conociendo su lealtad, a causa de esa impaciencia que provocan en todo artista aquellos que tienen la impertinencia de preferir lo que él ha sido a lo que es. No, se equivoca porque a los veintidós años, salvo en casos de genialidad, apenas se sabe escribir. Pero comprendo lo que Parain, sabio enemigo del arte y filósofo de la compasión, quiere decir. Quiere decir, y tiene razón, que hay más amor verdadero en esas torpes páginas que en todas aquellas que las han seguido.

* El texto que publicamos sirve de prefacio a la reedición de *Revés y derecho.*

Cada artista conserva en el fondo de sí mismo un único manantial que alimenta durante su vida lo que es y lo que dice. Cuando el manantial se seca, se ve poco a poco que la obra se endurece, se resquebraja. Son las tierras ingratas del arte que la invisible corriente no irriga ya. Con el cabello escaso y seco, el artista, cubierto de rastrojos, está maduro para el silencio, o para los salones, que es lo mismo. En cuanto a mí, sé que mi manantial está en *Revés y derecho*, en ese mundo de pobreza y de luz donde viví mucho tiempo y cuyo recuerdo aún me preserva de los dos peligros contrarios que amenazan a todo artista: el resentimiento y la satisfacción.

Ante todo, la pobreza no ha sido nunca una desgracia para mí; la luz derramaba en ella sus riquezas. Hasta mis rebeldías han sido iluminadas por ella. Casi siempre, creo poder asegurarlo, fueron rebeldías favorables a todos y para que la vida de todos se desarrollara en la luz. Tal vez mi corazón no estuviera naturalmente dispuesto a esa clase de amor; pero las circunstancias me ayudaron. Para corregir una indiferencia natural, fui colocado a igual distancia de la miseria y del sol. La miseria impidió que creyera que todo está bien bajo el sol y en la historia; el sol me enseñó que la historia no lo es todo. Cambiar la vida, sí, pero no el mundo del que yo hacía mi divinidad. Así me inicié, sin duda, en esta incómoda carrera en que estoy empeñado, arriesgándome inocentemente sobre una cuerda floja por la que avanzo con trabajo, sin estar seguro de alcanzar el fin. Dicho de otra manera, me convertí en artista, si es verdad que no hay arte sin negativa ni sin consentimiento.

En todos los casos, el hermoso calor que reinaba en mi infancia me libró de todo resentimiento. Vivía en la escasez, pero también en una especie de gozo. Me sentía con fuerzas infinitas; sólo había que encontrarles un punto de aplicación. La pobreza no era un obstáculo para esas fuerzas; en África, el mar y el sol no cuestan nada. El obstáculo estaba más bien en los prejuicios y en la estupidez. Tenía allí todas las ocasiones para desarrollar una "castellanería" que me hizo mucho daño, de la que se burla con razón mi amigo y maestro Jean Grenier, y que en vano traté de corregir, hasta el momento en que comprendí que existía también una fatalidad en los temperamentos. Valía más, entonces, aceptar el propio orgullo y tratar de hacerlo útil, en vez de imponerse, como dice Chamfort, principios más fuertes que el propio carácter. Pero, después de haberme analizado, puedo afirmar que entre mis numerosas debilidades nunca figuró el defecto más frecuente entre nosotros, me refiero a la envidia, verdadero cáncer de la sociedad y de las doctrinas.

El mérito de esta feliz inmunidad no me corresponde. La debo a

los míos, especialmente, que careciendo de casi todo no deseaban casi nada. Esta familia, que ni siquiera sabía leer, me dio entonces, sólo por su silencio, su reserva, su orgullo natural y sobrio, las más elevadas lecciones que siempre se mantienen. Por otra parte, yo mismo estaba demasiado ocupado en sentir para soñar con otra cosa. Aun ahora, cuando veo la vida que lleva el poseedor de una gran fortuna en París, hay compasión en el alejamiento que muy a menudo provoca en mí. En el mundo existen muchas injusticias, pero hay una de la que nunca se habla: la del clima. De esa injusticia he sido mucho tiempo, sin saberlo, uno de los beneficiados. Desde aquí oigo las acusaciones de nuestros feroces filántropos, si es que me leen. Quiero hacer pasar por ricos a los obreros y a los burgueses por pobres, con el objeto de mantener más tiempo la feliz servidumbre de unos y el poder de los otros. No, no es así. Cuando la pobreza se une a esa vida sin cielo ni esperanza que descubrí al llegar a hombre, en los horribles suburbios de nuestras ciudades, se consuma la última injusticia, la más indignante. Hay que hacer todo lo posible, en efecto, para que esos seres escapen a la doble humillación de la miseria y de la fealdad. Nací pobre, en un barrio obrero, pero sólo supe lo que era la verdadera desgracia cuando conocí nuestros fríos suburbios. Aun la extrema miseria árabe no puede comparársele, por la diferencia de los cielos. Pero cuando se conocen los barrios industriales, desde entonces, creo, uno se siente mancillado y responsable de que existan.

Lo que he dicho no deja de ser menos verdadero. A veces encuentro gente que vive en medio de fortunas que ni siquiera puedo imaginar. Sin embargo, me cuesta comprender que puedan envidiarse esas fortunas. He vivido durante ocho días, hace mucho tiempo, colmado de los bienes de este mundo: dormíamos sin techo, en una playa, me alimentaba de frutas y pasaba la mitad de mis días en un mar desierto. Aprendí en esa época una verdad que siempre me ha hecho recibir las muestras del confort, o de la instalación, con ironía, impaciencia, y a veces con furia. Aunque ahora vivo sin la preocupación del mañana, por lo tanto como privilegiado: no sé poseer. No puedo conservar lo que tengo, y nunca tuve nada que no fuera ofrecido. No tanto por prodigalidad, me parece, sino más bien por una especie de parsimonia, soy avaro de esa libertad que desaparece en cuanto comienza el exceso de bienes. El mayor de los lujos nunca dejó de coincidir, para mí, con cierta privación. Me gusta la casa desnuda de los árabes o de los españoles. El lugar donde prefiero vivir y trabajar (y cosa más rara, donde me sería igual morir) es un cuarto de hotel. Nunca he podido abandonarme a eso que se llama vida de

interior (que tan a menudo es lo contrario de la vida interior). La felicidad llamada burguesa me aburre y me espanta. Esta incapacidad no tiene, por otra parte, ningún mérito; en no poca medida ha contribuido a alimentar mis peores defectos. No deseo nada, y estoy en mi derecho, pero no siempre pienso en los deseos de los demás y esto me quita imaginación, es decir bondad. Es cierto que he hecho una máxima para mi uso personal: "Debemos poner nuestros principios en las grandes cosas; a las pequeñas les basta la misericordia". ¡Ay! Hacemos máximas para tapar los agujeros de nuestra propia naturaleza. En mí, la misericordia de que hablo se llama más bien indiferencia. Sus efectos, como es de suponer, son menos milagrosos.

Quiero sólo subrayar que la pobreza no presupone forzosamente envidia. Aún más tarde, cuando una grave enfermedad me quitó transitoriamente la vitalidad que en mí lo transfiguraba todo, a pesar de las dolencias invisibles y otras debilidades que me aquejaban pude conocer el miedo y el descorazonamiento, nunca la amargura. Sin duda, esa enfermedad agregó otras trabas, y las más fuertes, a las que ya tenía. Favoreció, por último, esa libertad de corazón, esa ligera distancia, respecto a las intereses humanos, que siempre me ha preservado del resentimiento. Desde que vivo en París, sé que ese privilegio es único. Pero de él he gozado sin límites ni remordimientos, y hasta al presente, al menos, ha iluminado toda mi vida. Como artista, por ejemplo, comencé a vivir en la admiración; en cierto sentido, ése es el paraíso terrenal. (Sabemos que hoy, en Francia, por el contrario, para iniciarse en las letras, y aun para retirarse de ellas, lo usual es elegir un artista para burlarse de él.) De igual modo, mis pasiones de hombre nunca han sido "contra". Los seres que he amado fueron siempre mejores y más grandes que yo. La pobreza, tal como la he vivido, no me ha enseñado por lo tanto el resentimiento, sino, al contrario, cierta felicidad y una muda obstinación. Si alguna vez llegué a olvidarlo, únicamente yo o mis defectos somos responsables; no el mundo en que nací.

El recuerdo de esos años me ha impedido también estar satisfecho en el ejercicio de mi oficio. Quisiera hablar ahora, con la mayor sencillez posible, de lo que callan generalmente los escritores. Ni siquiera evocaré la satisfacción que, según parece, se encuentra ante el libro o la página logrados. No sé si muchos artistas la conocen. En cuanto a mí, no creo haber sentido ninguna alegría al volver a leer una página terminada. Confesaré inclusive, aceptando que me tomen al pie de la letra, que siempre me ha sorprendido el éxito de algunos de mis libros. Desde luego uno se acostumbra a ello y en forma bastante desagradable. Sin embargo, aún hoy me siento como

un principiante al lado de escritores vivos, a quienes reconozco su verdadero mérito, y a uno de ellos, que es de los primeros, dediqué estos ensayos hace ya veinte años *. El escritor tiene, naturalmente, alegrías por las que vive y que bastan para colmarlo. En lo que a mí se refiere, las siento en el momento de la concepción, en el instante en que el tema se revela, o en el que se dibuja la articulación de la obra ante la sensibilidad de pronto clarividente, en esos momentos deliciosos durante los cuales la imaginación se confunde por completo con la inteligencia. Esos instantes pasan como nacen. Queda la ejecución, es decir una penosa y larga tarea.

En otro plano, un artista tiene también las alegrías de la vanidad. El oficio de escritor, sobre todo en la sociedad francesa, es en gran medida un oficio de vanidad. Lo digo, por otra parte, sin menosprecio, tal vez con algo de pena. En ese punto me parezco a los otros. ¿Quién puede alabarse de no padecer esa ridícula enfermedad? Después de todo, en una sociedad dedicada a la envidia y a la irrisión, siempre llega el día en que, cubiertos de insultos, nuestros escritores pagan cruelmente esas pobres alegrías. Pero justamente, en veinte años de vida literaria, mi oficio me ha proporcionado bien pocas de esas alegrías, y, a medida que el tiempo pasaba, cada vez menos.

¿Acaso el recuerdo de las verdades entrevistas en *Revés y derecho* no me impidió siempre sentirme cómodo en el ejercicio público de mi oficio, y no me indujo también a tantas negativas que no me atrajeron muchas amistades? Al ignorar el elogio o el homenaje, en efecto, se hace creer al que elogia que se lo desdeña y la verdad es que sólo se duda de sí mismo. Por lo mismo, si yo hubiera dado muestras de esa mezcla de aspereza y de complacencia que se encuentra en la carrera literaria, si como tantos otros hubiera hecho alarde de mi actitud, habría despertado simpatías, porque, en fin, hubiera entrado en el juego. Pero qué voy a hacer, ¡ese juego no me divierte! La ambición de Rubempré o de Julien Sorel me desconcierta a menudo por su candor y su modestia. La de Nietzsche, Tolstoy o Melville me trastorna, en razón misma de su fracaso. En lo íntimo de mi corazón, sólo me siento humilde ante las vidas más pobres o ante las grandes aventuras del espíritu. Entre las dos existe hoy día una sociedad que causa risa.

A veces, en esos estrenos teatrales que son el único lugar donde encuentro a eso que se llama con insolencia el "Tout-Paris", tengo la impresión de que la sala va a desaparecer, que ese mundo, tal como parece, no existe. Veo reales a los otros, a las grandes figuras que claman en la escena. Para no huir entonces, hay que recordar que

* Jean Grenier.

cada uno de esos espectadores tiene también una cita consigo mismo; que lo sabe, y que sin duda acudirá a ella dentro de poco. Al instante se lo hallará, nuevamente fraternal; las soledades reúnen a quienes la sociedad separa. Sabiendo esto, ¿cómo halagar ese mundo, perseguir sus irrisorios privilegios, consentir en felicitar a todos los autores de todos los libros, agradecer ostensiblemente al criterio favorable, por qué tratar de conquistar al adversario, con qué cara, sobre todo, recibir esos elogios y esa admiración que la sociedad francesa (al menos delante del autor, porque al irse éste...) utiliza tanto como el Pernod y el correo sentimental de los diarios? No saco nada de todo esto, es un hecho. Quizás intervenga aquí ese feo orgullo que tiene sobre mí tanto poder. Pero si de eso sólo se tratara, si sólo mi vanidad estuviera en juego, creo que, por el contrario, gozaría superficialmente con el elogio, en lugar de sentir un constante malestar. No, la vanidad que comparto con la gente de mi profesión reacciona, sobre todo, frente a ciertas críticas que tienen una gran parte de verdad. No es efecto del orgullo ante el elogio ese aire desagradable e ingrato que tanto conozco, sino (junto a esa profunda indiferencia que es en mí como una enfermedad de nacimiento) de un sentimiento singular que me asalta, entonces: "No es eso..." No, no es eso, debido a que la reputación, como se dice, es a veces tan difícil de aceptar que uno encuentra como una maligna alegría en hacer lo posible para perderla. En cambio, releyendo *Revés y derecho* después de tantos años para esta nueva edición, sé instintivamente ante ciertas páginas, y a pesar de sus fallas, que es eso. Eso, es decir esa vieja, una madre silenciosa, la pobreza, la luz sobre los olivares de Italia, el amor solitario y poblado, todo lo que atestigua, ante mis propios ojos, la verdad.

Desde que escribí esas páginas, he envejecido y pasado por muchas cosas. Aprendí sobre mí mismo, conociendo mis límites y casi todas mis debilidades. Aprendí menos sobre los seres humanos; mi curiosidad se dirige más a sus destinos que a sus reacciones, y los primeros se repiten mucho. Al menos aprendí que existían otros seres, y que el egoísmo, si puede rechazarse, debe tratar de ser clarividente. Gozar de sí mismo, es imposible: lo sé, a pesar de los grandes dones que tengo para ese ejercicio. Si existe la soledad —lo que ignoro— tendríamos el derecho, cuando la ocasión se presentara, de soñarla como un paraíso. Así lo hago, a veces, como todo el mundo. Pero dos ángeles tranquilos me han impedido siempre la entrada: uno muestra el rostro del amigo; otro, la faz del enemigo. Sí, yo sé todo eso y además aprendí, o casi llegué a aprender, lo que costaba el amor. Sobre la

vida misma, en cambio, no sé más que lo dicho, con torpeza, en *Revés y derecho.*

"No hay amor a la vida sin desesperación de vivir", escribí, no sin énfasis, en esas páginas. En esa época no sabía hasta qué punto estaba en lo cierto; todavía no había atravesado los tiempos de la verdadera desesperación. Esos tiempos vinieron y han podido destruir todo en mí, salvo, justamente, el deseo desordenado de vivir. Padezco aún esa pasión, a la vez fecunda y destructora que estalla hasta en las páginas más sombrías de *Revés y derecho.* Se ha dicho que en realidad sólo vivimos algunas horas de nuestra vida. Esto es verdadero en un sentido y falso en otro. Porque el ardor insaciable que se percibirá en los ensayos que siguen jamás me ha abandonado y, para terminar, representa la vida en lo que tiene de mejor y de peor. Quise, seguramente, rectificar lo que este ardor producía de peor en mí. Como todo el mundo, he tratado bien o mal de corregir mi naturaleza por medio de la moral. Desgraciadamente, me ha costado demasiado. Con energía, y yo la tengo, llegamos a veces a comportarnos de acuerdo con la moral pero no a ser morales. Y soñar con la moral cuando uno es hombre de pasión, es consagrarse a la injusticia al mismo tiempo en que se habla de justicia. A veces el hombre me parece como una injusticia en marcha: pienso en mí. Si en este momento tengo la impresión de haberme equivocado o de haber mentido en lo que a veces escribía, es porque no sé dar a conocer honestamente mi injusticia. Por supuesto, nunca dije que yo era justo. Sólo llegué a decir que había que tratar de serlo, y también que era una pena y una desgracia. Pero ¿es tan grande la diferencia? ¿Y puede verdaderamente predicar la justicia quien ni siquiera ha conseguido hacerla imperar en su vida? ¡Si al menos pudiera vivirse de acuerdo con el honor, esa virtud de los injustos! Pero nuestro mundo considera obscena esa palabra; aristócrata forma parte de los insultos literarios y filosóficos. Yo no soy aristócrata, mi respuesta está en este libro: ahí están los míos, mis maestros, mi linaje; ahí está lo que gracias a ellos me une a todos. Y sin embargo, sí, necesito del honor porque no soy lo bastante grande para prescindir de él.

¡Qué importa! Quise solamente señalar que si he caminado mucho desde que escribí este libro, no he progresado tanto. A menudo, creyendo avanzar, retrocedía. Pero, al fin, mis culpas, mis ignorancias y mis fidelidades me llevaron de nuevo a la antigua ruta que inicié con *Revés y derecho,* y en la que se ven las huellas de todo lo que he hecho después, y por donde, en ciertas mañanas de Argelia, por ejemplo, camino siempre con la misma ligera embriaguez.

Si es así, ¿por qué entonces haberme negado a exponer durante

tanto tiempo este débil testimonio? Ante todo, porque hay en mí, debo repetirlo, resistencias artísticas, como hay en otros resistencias morales o religiosas. La interdicción, la idea de que "esto no se hace" me es bastante ajena como hijo de una naturaleza libre, pero la conozco como esclavo y esclavo admirativo de una severa tradición artística. Quizás también esta desconfianza se debe a mi profunda anarquía y, por eso, me resulta útil. Conozco mi desorden, la violencia de ciertos instintos, el abandono sin gracia en que puedo caer. La obra de arte, para ser construida, debe servirse ante todo de esas oscuras fuerzas del alma. Pero hay que canalizarlas, rodearlas de diques, para que su caudal suba. Aun hoy, mis diques son quizá demasiado altos. Por eso, a veces, esa rigidez... Sencillamente, el día en que se establezca el equilibrio entre lo que soy y lo que digo, ese día quizá, y apenas me atrevo a escribirlo, podré realizar la obra que sueño. Quiero decir que se parecerá a *Revés y derecho*, de una manera o de otra, y que tratará de cierta forma de amor. Se comprende entonces el segundo motivo que he tenido para reservarme estos ensayos de juventud. Demasiado abandonamos a la torpeza y al desorden los secretos más queridos; también los traicionamos bajo un disfraz demasiado elaborado. Más vale esperar a ser experto para darles una forma, sin dejar de hacer oír sus voces, y esperar también a saber unir en dosis casi iguales lo natural y el arte. En suma, esperar a ser. Porque ser es poderlo todo al mismo tiempo. En arte todo viene simultáneamente, o nada viene; no hay luces sin llamas. Stendhal exclamaba un día: "Mi alma es un fuego que sufre si no llamea". Los que se parezcan a él en esto deben creer en esa llamarada. De lo alto de la llama, el grito brota recto y crea sus palabras que lo hacen repercutir. Hablo aquí de lo que todos nosotros, artistas inseguros de serlo, pero seguros de no ser otra cosa, esperamos día tras día, para consentir al fin en vivir.

¿Por qué entonces, ya que se trata de esta espera, probablemente inútil, aceptar ahora esta publicación? Ante todo porque algunos lectores han sabido encontrar el argumento que me ha convencido. Además, en la vida de un artista, siempre llega el momento en que debe recapitular, acercarse a su propio centro y tratar luego de mantenerse en él. Así me ha sucedido ahora y no necesito decir más. Nunca habré llegado a nada si, a pesar de tantos esfuerzos para construir un lenguaje y hacer vivir mitos, no consigo un día escribir de nuevo *Revés y derecho*. Ésa es mi oscura convicción. Nada me impide, en todo caso, soñar que lo lograré, imaginar que aun pondré en el centro de esta obra el admirable silencio de una madre y el esfuerzo de un hombre por encontrar una justicia o un amor que

equilibre ese silencio. En el sueño de la vida, el hombre encuentra sus verdades, y las pierde en la tierra de la muerte, para retornar a través de las guerras, de los gritos, de la locura de justicia y de amor, del dolor, en fin, a esa tranquila patria donde la misma muerte es un silencio venturoso. Hay más... Sí, nada nos impide soñar, aun en la misma hora del exilio, ya que al menos sé, a ciencia cierta, que una obra humana no es nada más que ese largo encaminarse, por los rodeos del arte, en busca de las dos o tres imágenes sencillas y grandes ante las cuales se abrió por primera vez el corazón. Quizá, por eso, después de veinte años de trabajo y de producción, sigo viviendo con la idea de que mi obra ni siquiera está empezada. Esto es lo que quise dejar consignado aquí desde el instante en que, con motivo de esta nueva edición, volví hacia las primeras páginas que he escrito.

(Traducción de Graziella Peyrou) ALBERT CAMUS

SUR, Nº 257, marzo-abril de 1959

DROGAS QUE TRANSFORMAN LA MENTE HUMANA

En el curso de la historia han muerto más personas a causa de la bebida y de las drogas que las que murieron por su religión o por su patria. Para estos millones de seres, el ansia por el alcohol etílico y los narcóticos fue más fuerte que el amor de Dios, del hogar, de los hijos, hasta de la vida. No clamaron por la libertad o la muerte, sino por la muerte precedida por la esclavitud. Hay aquí una paradoja y un misterio. ¿Por qué una multitud semejante de hombres y de mujeres están dispuestos en ese grado a sacrificarse por una causa tan absolutamente perdida, y de maneras a tal punto penosas y profundamente humillantes?

No existe, por supuesto, ninguna respuesta simple ni única a este enigma. Los seres humanos son criaturas inmensamente complicadas, que viven a un tiempo en media docena de mundos diversos. Cada individuo es singular y, en muchos aspectos, diferente de todos los otros miembros de la especie. Ninguno de nuestros motivos es puro, ningún acto nuestro se puede remontar a una fuente única y, en cualquier grupo que nos propongamos estudiar, los esquemas de conducta que son aparentemente similares pueden resultar de muchas constelaciones de causas disímiles.

Así, hay algunos alcoholistas que parecen estar predestinados bioquímicamente al alcoholismo. (Entre las ratas, como lo ha demostrado el profesor Roger Williams, de la Universidad de Texas, algunas son borrachas natas; algunas son abstemias de nacimiento y jamás tocarán la bebida.) Otros alcoholistas han sido predestinados, no por algún defecto hereditario de su constitución bioquímica, sino por sus reacciones neuróticas a los sucesos penosos de su infancia o su adolescencia. Otros, también, toman el camino del suicidio lento como resultado de la mera imitación y de la buena camaradería, porque "se han adaptado admirablemente a su grupo"; procedimiento que, si sucede que el grupo es criminal, idiota o simplemente ignorante, sólo puede ser desastroso para el individuo bien adaptado

a él. Tampoco debemos olvidar esa clase numerosa de adictos que se dedicaron a las drogas o a la bebida a fin de escapar al dolor físico. Recordemos que la aspirina es un invento muy reciente. Hasta muy avanzada la era victoriana, "la amapola y la mandrágora", junto con el beleño y el alcohol etílico, eran los únicos analgésicos que podía conseguir el hombre civilizado. El dolor de muelas, la artritis y la neuralgia podían impulsar a hombres y mujeres a volverse opiómanos, y lo hacían con frecuencia.

De Quincey, por ejemplo, recurrió en un comienzo al opio para aliviar "agudísimos dolores reumáticos en la cabeza". Tragaba su amapola y una hora después: "¡Qué resurrección del espíritu interior, desde las profundidades más bajas! ¡Qué apocalipsis!" Y no era solamente que ya no sintiera dolor. "Este efecto negativo desaparecía dentro de la inmensidad de aquellos efectos positivos que se me habían revelado, en el abismo del gozo divino que así se manifestaba de improviso... Descubríase de golpe el secreto de la felicidad, acerca del cual disputaron los filósofos durante tantos siglos."

"Resurrección, apocalipsis, gozo divino, felicidad..." Las palabras de De Quincey nos conducen a la esencia misma de nuestro paradójico misterio. El problema de la toxicomanía y del exceso en la bebida no es simplemente cuestión de química y de psicopatología, de alivio para el dolor ni de conformidad con las malas compañías. También es un problema metafísico; casi, podría decirse, un problema teológico. En *Las variedades de la experiencia religiosa,* William James se refirió a estos aspectos metafísicos del vicio:

"El poder del acohol sobre los hombres es sin duda su capacidad para estimular las facultades místicas de la naturaleza humana, habitualmente aplastadas por los hechos indiferentes y por las críticas frías de los momentos lúcidos. El estado normal disminuye, discrimina y niega. La embriaguez expande, une y afirma. Es, en realidad, el gran estimulante de la función afirmativa en el hombre. Conduce a su prosélito desde la periferia helada de las cosas hacia su centro resplandeciente. Lo identifica por un momento con la verdad. Los hombres no la persiguen por mera perversión. Para los pobres y los analfabetos ocupa el lugar de los conciertos sinfónicos y de la literatura; y es parte del misterio y la tragedia más profundos de la vida, el hecho de que los soplos y destellos de algo que reconocemos al punto como excelente, sólo nos sean otorgados a tantos de nosotros mediente las fugaces primeras etapas de aquello que, en su efecto total, resulta un veneno tan degradante. La conciencia embriagada es parte de la conciencia mística, y nuestra opinión final sobre ella deberá encuadrar dentro de la opinión que nos merezca aquel todo más amplio."

William James no fue el primero en percibir una similitud entre la ebriedad y los estados místicos y premísticos. El día de Pentecostés hubo gentes que explicaron el extraño comportamiento de los discípulos diciendo: "Estos sin duda están llenos de vino nuevo".

Pedro los sacó pronto de su error: "No están éstos embriagados, como sospecháis vosotros, pues no es más que la hora tercia del día; sino que se verifica lo que dijo el profeta Joel: Sucederá en los postreros días (dice el Señor) que yo derramaré mi espíritu sobre todos los hombres".*

Y no solamente "los fríos críticos de los momentos lúcidos" han comparado la embriaguez con el estado de arrobamiento divino. En sus esfuerzos por expresar lo inefable, los propios grandes místicos han hecho lo mismo. Así, Santa Teresa de Ávila nos dice que "considera el centro de nuestra alma como una bodega, a la que Dios nos hace entrar cuando le place, para embriagarnos con el deleitoso vino de su gracia".

Toda religión plenamente desarrollada existe a un tiempo en varios niveles diferentes. Existe como conjunto de conceptos abstractos acerca del mundo y de su gobierno. Existe como una serie de ritos y de sacramentos, como un método tradicional para manejar los símbolos mediante los cuales se expresan creencias relativas al orden cósmico. Existe como sentimientos de amor, temor y devoción evocados por el uso de estos símbolos.

Existe, por último, como un sentimiento o intuición de naturaleza especial, un sentido de la unidad de todas las cosas en su principio divino, una comprensión (para emplear el lenguaje de la teología hindú) de que *Eso eres tú*, una experiencia mística de algo que parece de modo patente una unión con Dios.

La conciencia común de la vigilia es un estado mental muy útil e indispensable en la mayor parte de los casos; pero no es de manera alguna la única forma de conciencia, ni es en toda circunstancia la mejor. En la medida en que trasciende su ser ordinario y su modo habitual de conocimiento, el místico es capaz de ampliar su visión, de penetrar más profundamente el insondable misterio de la existencia.

La experiencia mística es doblemente valiosa: lo es porque permite al que la realiza una mejor comprensión de sí mismo y del mundo, y porque puede ayudarlo a llevar una vida menos egocéntrica y más creadora.

Según ha escrito un gran poeta religioso, el tormento de los condenados en el infierno es conservar "su propia jadeante identidad,

* Hechos de los Apóstoles. II, 15-17. (*N. de la T.*)

pero peor aún".* En la tierra no somos peores aún de lo que somos ya, sino simplemente nuestros propios yoes jadeantes, a secas.

Eso ya resulta —¡ay!— bastante malo. Nos amamos a nosotros mismos hasta la idolatría, pero también nos detestamos intensamente; nos vemos indeciblemente aburridos. Unido a este disgusto por el yo adorado como un ídolo, hay en todos nosotros un deseo, ya latente, ya consciente y expresado con pasión, de escapar de la cárcel de nuestra individualidad, un impulso por trascenderla. A este impulso debemos la teología mística, los ejercicios espirituales y la yoga; le debemos también el alcoholismo y la toxicomanía.

La farmacopea moderna nos ha dado un sinfín de nuevos productos sintéticos, pero no ha hecho descubrimientos radicales en el campo de los modificadores de la mente que se hallan en la naturaleza. Todas las sustancias vegetales sedantes, estimulantes, reveladoras de visiones, capaces de producir felicidad y despertar la conciencia cósmica, fueron descubiertos hace miles de años, antes del amanecer de la historia.

En muchas sociedades y a diversos niveles de civilización, se ha intentado asimilar la intoxicación por drogas a la embriaguez divina. En la antigua Grecia, por ejemplo, el alcohol etílico tenía su lugar dentro de la religión establecida. Dioniso, o Baco como se le llamó a menudo, fue una verdadera divinidad. Sus devotos le daban el nombre de *Lusios*, "Liberador", o el de *Theoninos*, vino de Dios. Este último nombre amalgama lo sobrenatural con el jugo fermentado de la uva, uniéndolos en una sola experiencia similar a la de Pentecostés. "Divino por su nacimiento", dice Eurípides, "Baco se derrama como una libación para los dioses, y por su intermedio los hombres reciben el bien." Desgraciadamente, también reciben el mal. La experiencia beatífica de trascendencia que permite el alcohol debe pagarse, y el precio es exorbitante.

Puede decretarse la prohibición total de todos los modificadores químicos de la mente, pero no puede imponerse y tiende a causar más males de los que remedia. La política de tolerancia completa y disponibilidad sin restricciones ha resultado aún más insatisfactoria. En Inglaterra, durante los primeros años del siglo dieciocho, la ginebra barata y sin impuestos —*borracho por un penique, inconsciente por dos peniques*— amenazó a la sociedad con la desmoralización total.

* Huxley alude a un poema de Gerald Manley Hopkins, literalmente intraducible, cuyos dos últimos versos dicen:

The lost are like this, and their scourge to be
As I am mine, their sweating selves; but worse.

(*N. de la T.*)

Un siglo después, el opio en forma de láudano reconciliaba a las víctimas de la revolución industrial con su destino —pero a un precio aterrador en cuanto a vicio, enfermedad y muerte prematura. Actualmente, la mayoría de las sociedades civilizadas siguen una vía media entre los dos extremos de la prohibición y de la tolerancia absolutas. Algunas drogas modificadoras de la mente, tales como el alcohol, son permitidas y accesibles al público mediante el pago de un impuesto muy alto, lo que tiende a restringir su consumo. Otros modificadores mentales no pueden obtenerse sino con receta médica, o ilegalmente de un traficante en drogas. De este modo el problema se mantiene dentro de límites gobernables. De ninguna manera está resuelto. En su incesante busca de trascendencia, millones de místicos frustrados se convierten en viciosos, cometen miles de crímenes y sufren centenares de miles de accidentes evitables.

¿Hemos de continuar indefinidamente de esta triste manera? Hasta hace pocos años, la respuesta a tal pregunta hubiera sido un lastimoso "sí". Hoy, gracias a los recientes progresos de la bioquímica y de la farmacología, se nos ofrece una alternativa aprovechable. Vemos que pronto nos será posible hacer, en materia de trascendencia por vía química, algo mejor que lo que hicimos con tanta ineptitud durante los últimos setenta u ochenta siglos.

¿Es posible que una droga poderosa sea completamente inofensiva? Tal vez no. Pero el costo fisiológico puede reducirse, por cierto, hasta el punto en que se vuelve despreciable. Hay poderosos modificadores de la mente que realizan su trabajo sin dañar el organismo psicofísico del consumidor y sin incitarlo a conducirse como un criminal o un loco. La bioquímica y la farmacología están empezando apenas a producir. Dentro de pocos años habrá, probablemente, docenas de modificadores mentales en el mercado, poderosos pero muy baratos desde el punto de vista fisiológico y social.

Considerando lo que ya poseemos en materia de drogas potentes pero casi inofensivas, tomando en cuenta, sobre todo, aquello que sin lugar a dudas hemos de tener muy pronto, deberíamos ponernos en seguida a pensar seriamente en el problema de los nuevos modificadores mentales. ¿Cómo deben utilizarse? ¿Cómo puede abusarse de ellos? ¿Serán mejores y más felices los seres humanos como resultado de su descubrimiento? ¿O serán peores y más desdichados?

La cuestión requiere examen desde muchos puntos de vista. Es a la vez asunto para bioquímicos y médicos, psicólogos y antropólogos, legisladores y funcionarios que imponen la ley. Y es, por último, una cuestión ética y religiosa. Tarde o temprano —y cuanto antes, mejor—

los diversos especialistas interesados tendrán que reunirse, discutir y decidir después qué se deberá hacer, examinando los mejores datos disponibles y haciendo uso de la previsión más imaginativa. Mientras tanto, echemos un vistazo a este problema multifacetado.

Durante el año pasado, los médicos norteamericanos extendieron 48 millones de recetas de drogas calmantes, muchas de las cuales, probablemente se han vuelto a usar más de una vez. Los sedantes son los más conocidos entre los nuevos modificadores mentales, casi inofensivos. Los pueden usar muchas personas, no por cierto con entera impunidad, pero a un precio fisiológico razonablemente bajo. Su enorme popularidad atestigua el hecho de que a una gran cantidad de gente les desagrada tanto el medio que los rodea como "sus propios yoes jadeantes". El grado de su trascendencia no es muy alto bajo el efecto de sedantes, pero sí suficiente para reducir la diferencia, en muchos casos, entre la desdicha y el contento.

En teoría, los calmantes sólo deben administrarse a personas que sufren formas bastante graves de neurosis o psicosis. En la práctica, desgraciadamente, muchos médicos se han dejado llevar por la moda farmacológica vigente y prescriben sedantes a todo el mundo. La historia de las modas en medicina, según puede observarse, es por lo menos tan grotesca como la historia de las modas en los sombreros femeninos; por lo menos tan grotesca y, puesto que están en juego las vidas de seres humanos, considerablemente más trágica. En el caso citado, sus médicos han administrado píldoras a millones de pacientes que no tenían verdadera necesidad de sedantes, y que han aprendido a recurrir a ellas en cualquier dificultad, por insignificante que sea su molestia. Esto es pésimo como terapéutica y, desde el punto de vista del consumidor de píldoras, es de dudosa moralidad y escasa sensatez.

Hay circunstancias en las cuales aún los sanos están justificados en recurrir al control químico de las emociones negativas. Si usted realmente no puede dominar su mal genio, permítale a un sedante que lo haga. Pero no es sensato ni correcto que las personas sanas recurran a un modificador químico de la conciencia cada vez que se sientan fastidiadas, angustiadas o tensas. Los excesos de tensión y de ansiedad pueden reducir la eficacia de un hombre; pero también puede hacerlo su falta. Hay muchas ocasiones en las cuales es perfectamente adecuado que nos sintamos preocupados, y en ellas un exceso de placidez podría reducir nuestras probabilidades de manejar con éxito una situación difícil. En tales casos, la tensión mitigada y dirigida desde dentro por los métodos psicológicos del auto-control,

es preferible desde todo punto de vista a la complacencia impuesta desde fuera por los métodos del control químico.

Consideramos ahora el caso —por desgracia, no es un caso hipotético— de dos sociedades que compiten entre sí. En la Sociedad A se obtienen sedantes por receta y a precio bastante elevado, lo que en la práctica significa que su uso será restringido a esa minoría rica e influyente que provee de gobernantes a la sociedad. Esta minoría de ciudadanos dirigentes consume anualmente algunos billones de píldoras que producen un estado de satisfacción. En la Sociedad B, por el contrario, los sedantes no se consiguen con tanta facilidad y los miembros de la minoría influyente no recurren, a la menor provocación, al control químico de una tensión que puede ser necesaria y provechosa. ¿Cuál de estas dos sociedades rivales tiene más probabilidades de ganar la carrera? Una sociedad cuyos dirigentes hacen uso excesivo de jarabes calmantes corre peligro de quedar rezagada, con respecto a otra cuyos dirigentes no se encuentran tranquilizados en demasía.

Consideramos en seguida otra clase de droga —no descubierta todavía, pero probablemente muy próxima a serlo—, una droga capaz de hacer que las personas se sientan felices en situaciones que normalmente las harían desdichadas. Tal droga sería una bendición, pero una bendición colmada de graves peligros políticos. Haciendo gratuitamente accesible una euforia química inofensiva, un dictador podría reconciliar a una población entera con un estado de cosas con el que no deberían reconciliarse los seres humanos que se respetan. Los déspotas siempre han necesitado complementar la fuerza con la propaganda religiosa o política. En este sentido la pluma es más poderosa que la espada. Pero aún más poderosa que la pluma o la espada es la píldora. En los hospitales de enfermos mentales se ha descubierto que la coerción por medios químicos es mucho más eficaz que los chalecos de fuerza o la psiquiatría. Las dictaduras de mañana privarán a los hombres de su libertad, pero les darán en cambio una felicidad no menos real, como experiencia subjetiva, por ser inducida químicamente. La busca de la felicidad es uno de los derechos tradicionales del hombre; desgraciadamente, su hallazgo puede resultar incompatible con otro de los derechos del hombre, a saber, la libertad.

Sin embargo, puede suceder que la farmacología devuelva con una mano lo que quita con la otra. La euforia inducida por medios químicos podría convertirse fácilmente en una amenaza para la libertad del individuo; pero el vigor inducido y la inteligencia intensificada por medios químicos podrían fácilmente ser el baluarte más fuerte

de la libertad. La mayoría de nosotros funcionamos a un quince por ciento de nuestra capacidad. ¿Cómo podríamos incrementar nuestra eficiencia lamentablemente baja?

Disponemos de dos métodos: el educativo y el bioquímico. Podemos tomar a los adultos y a los niños tales como son y darles una enseñanza muy superior a la que les proporcionamos ahora. O podemos, con métodos bioquímicos apropiados, transformarlos en individuos superiores. Si se da a estos individuos superiores una educación superior, los resultados serán revolucionarios. Serán asombrosos aun si continuamos sometiéndolos a los métodos educativos, bastante deficiente, actualmente en uso.

¿Será efectivamente posible producir individuos superiores por medios bioquímicos? Los rusos así lo creen. Han cumplido ya la mitad de un plan quinquenal para producir "sustancias farmacológicas que normalicen la actividad nerviosa superior e intensifiquen la capacidad humana para el trabajo." Ya están experimentando con los precursores de estos futuros mejoradores mentales. Se ha descubierto, tomemos por caso, que ciertas vitaminas administradas en dosis muy altas —por ejemplo el ácido nicotínico y el ácido ascórbico— producen a veces cierto aumento de la energía psíquica. Puede también resultar efectiva la combinación de dos enzimas: el disulfonato de etileno y el trifosfato de adenosina que, al inyectarse juntos, mejoran el metabolismo de los hidratos de carbono en los tejidos nerviosos.

Mientras tanto, se anuncian buenos resultados con algunos estimulantes sintéticos nuevos, casi innocuos. Existe el *iproniazid* que, según algunas autoridades, "parece aumentar la totalidad de la energía psíquica". Desgraciadamente, el *iproniazid* en grandes dosis tiene efectos subsidiarios que en algunos casos pueden ser extremadamente graves. Otro generador de energía psíquica es un amino alcohol, del cual se supone que aumenta la producción orgánica de acetilcolina, sustancia de importancia fundamental para el funcionamiento del sistema nervioso. En vista de lo que ya se ha conseguido, parece factible que dentro de pocos años podamos elevarnos por nuestros propios medios bioquímicos.

Mientras tanto, deseemos fervientemente que los rusos tengan un éxito total en su actual empresa farmacológica. El descubrimiento de una droga capaz de aumentar la energía psíquica del individuo medio y su amplia distribución en la U.R.S.S. significaría probablemente el fin de la forma actual del gobierno ruso. La difusión de la inteligencia y la lucidez mental son los enemigos más poderosos de la dictadura y al mismo tiempo las condiciones básicas para una

democracia efectiva. Hasta en el democrático Occidente nos vendría bien aumentar un poco la energía psíquica. La educación y la farmacología pueden entre ambas hacer algo para contrarrestar los efectos de ese deterioro de nuestro material biológico, sobre el que han llamado la atención los genetistas frecuentemente.

De estas consideraciones políticas y éticas pasemos ahora a los problemas estrictamente religiosos que plantearán algunos de los nuevos modificadores de la mente. Podemos prever la índole de estos problemas futuros, mediante el estudio de un modificador de conciencia natural, que se ha empleado durante siglos en el culto religioso; me refiero al cacto llamado peyote en el norte de México y el sudoeste de los Estados Unidos. El peyote contiene mescalina —que ahora se puede obtener por síntesis— y ésta, para usar la frase de William James, "estimula las facultades místicas de la naturaleza humana", de un modo mucho más intenso y esclarecedor que el alcohol, y más aún, lo hace con un costo fisiológico y social tan bajo que puede descartarse. El peyote produce la trascendencia de sí mismo de dos maneras: hace penetrar a quien lo toma en el Otro Mundo de la experiencia visionaria y le da una sensación de solidaridad con sus compañeros de rito, con los seres humanos en general y con la naturaleza divina de las cosas.

Los efectos del peyote se pueden reproducir con la mescalina sintética y con el LSD (dietilamida del ácido lisérgico), un derivado de la ergotina. Eficaz en dosis increíblemente pequeñas, algunos psicoterapeutas están experimentando ahora con el LSD en Europa, América del Sur, Canadá y los Estados Unidos. Disminuye el umbral entre la conciencia y la subconciencia y permite al paciente sondear a mayor profundidad y con mejor comprensión los lugares recónditos de su propia mente. Esta intensificación del conocimiento propio se produce con un fondo de experiencias visionarias y hasta místicas.

Cuando se administran en las circunstancias psicológicas apropiadas, estos modificadores químicos de la mente permiten una auténtica experiencia religiosa. Así pues, una persona que toma LSD o mescalina puede comprender de improviso —no sólo en forma intelectual, sino experimental y orgánica— el significado de sentencias religiosas tan tremendas como "Dios es amor" o "Aunque me mate confiaré en Él".

Huelga decir que este tipo de trascendencia temporaria no es garantía ninguna de una iluminación permanente, ni de una mejora perdurable en la conducta. Es una "gracia gratuita", que no es necesaria ni suficiente para la salvación pero que, bien aprovechada, puede ser utilísima para quienes la hayan recibido. Esto vale para

todas las experiencias similares, ya sobrevengan por sí solas o como consecuencia de ingerir el apropiado modificador químico de la mente, ya después de someterse a una práctica de "ejercicios espirituales" o de mortificación corporal.

Aquellos a quienes ofende la idea de que tragar una píldora puede contribuir a una auténtica experiencia religiosa, deberán recordar que todas las mortificaciones corrientes —ayuno, vigilia y auto-tortura voluntarios— que se han infligido los ascetas de todas las religiones con el fin de adquirir méritos, son también, como las drogas modificadoras de la mente, poderosos recursos para alterar la química del organismo en general y en particular del sistema nervioso. Consideremos también las prácticas llamadas habitualmente ejercicios espirituales. Las técnicas respiratorias que enseñan los yoguis de la India dan lugar a suspensiones prolongadas de la respiración; éstas producen a su vez una mayor concentración de anhidrido carbónico en la sangre; y su consecuencia psicológica es un cambio cualitativo en la conciencia. Las meditaciones que implican una prolongada concentración sobre una única idea o imagen, pueden causar asimismo —por razones neurológicos que no pretendo comprender— una disminución de la respiración y hasta largos intervalos en ella.

Muchos ascetas y místicos han practicado sus ejercicios espirituales y sus mortificaciones modificadoras de la química, mientras vivían como ermitaños durante períodos más o menos largos. Ahora bien, la vida de un ermitaño como San Antonio, es una vida que contiene muy pocos estímulos externos. Pero como han demostrado hace poco Hebb, John Lilly y otros psicólogos experimentales, una persona que se halla en un medio ambiente limitado, que provee muy pocos estímulos externos, no tarda en sufrir un cambio cualitativo en su conciencia y puede trascender su yo normal hasta el punto de oír voces o ver visiones, a menudo extremadamente desagradables como tantas de las visiones de San Antonio, pero a veces beatíficas.

Que hombres y mujeres puedan trascender su yo de una manera auténticamente espiritual por medios físicos y químicos, es algo que parece un poco escandaloso al idealista lleno de escrúpulos. Pero, en fin de cuentas, ni la droga ni el ejercicio físico son causas de la experiencia espiritual; sólo son los agentes que la ocasionan.

Al escribir sobre los experimentos de William James con el óxido de nitrógeno, Bergson ha resumido toda la cuestión en unas cuantas lúcidas frases. "La disposición psíquica existía en potencia, esperando sólo una señal para expresarse en acción. Pudo haber sido provocada espiritualmente por medio de un esfuerzo realizado en su mismo plano espiritual; pero también pudo producirse materialmente, mediante

una inhibición de aquello que la inhibía, la supresión de un obstáculo. Éste es el efecto completamente negativo, de la droga." Cuando por cualquier motivo, físico o moral el estado psicológico es insatisfactorio, la eliminación de obstáculos por medio de una droga o de prácticas ascéticas dará por resultado una experiencia espiritual negativa más bien que positiva. Tal experiencia infernal es en extremo penosa, pero también puede ser sumamente saludable. Hay buen número de personas a quienes les haría un bien enorme estar unas horas en el infierno; ese infierno que tanto contribuyeron a crear.

Están apareciendo ahora estimulantes de las facultades místicas que nada o muy poco cuestan desde el punto de vista fisiológico, y muchos de ellos se venderán a breve plazo. Podemos estar bien seguros de que, a medida que se vuelvan asequibles, serán ampliamente usados. El impulso por trascenderse es tan fuerte y tan general que no puede ser de otro modo. Antiguamente, muy pocas personas tuvieron experiencias espontáneas de índole premística o totalmente mística; aún menos estuvieron dispuestas a someterse a las disciplinas psicofísicas que preparan para este tipo de trascendencia a un individuo aislado del mundo. Los modificadores mentales del futuro, potentes pero casi inofensivos, cambiarán esto por completo. En lugar de ser raras, las experiencias místicas y premísticas se volverán frecuentes. Lo que antes fue privilegio espiritual de minorías estará al alcance de las masas. Esto creará una serie de problemas sin precedentes para los ministros de las religiones organizadas del mundo. Para la mayoría de las gentes, la religión fue siempre cuestión de símbolos tradicionales y de sus propias reacciones emotivas, intelectuales y éticas ante esos símbolos. Para los hombres y las mujeres que han tenido la experiencia directa de trascender el Otro Mundo mental de la visión y la unión con la naturaleza de las cosas, es difícil que resulte muy satisfactoria una religión de meros símbolos. La cuidadosa lectura de una página del libro de cocina mejor escrito, no reemplaza un almuerzo. Se nos exhorta a que "*probemos* y veamos que el Señor es bueno".

De una manera u otra, las autoridades eclesiásticas mundiales tendrán que habérselas con los nuevos modificadores de la mente. Podrán hacerlo en forma negativa, rehusando tener nada que ver con ellos; en tal caso, un fenómeno psicológico, potencialmente de gran valor espiritual, habrá de manifestarse fuera del seno de la religión organizada. Podrán, por el contrario, buscar un acuerdo con los modificadores mentales de alguna manera positiva; no estoy en condiciones de adivinar exactamente cómo.

Mi propia opinión es que, aunque en el comienzo constituyan más

bien una perturbación, estos nuevos modificadores de la mente tenderán a la larga a intensificar la vida espiritual de las comunidades donde sean accesibles. El famoso "despertar de la religión" de que tantos han hablado desde hace tanto tiempo, no sobrevendrá como resultado de asambleas evangelistas en masa ni de la aparición en televisión de clérigos fotogénicos. Será consecuencia de descubrimientos bioquímicos que permitirán una radical trascendencia de sí mismos y una comprensión más profunda de la naturaleza de las cosas a gran número de hombres y de mujeres. Y este despertar religioso será al mismo tiempo una revolución. En lugar de constituir una actividad que se ocupa principalmenet de símbolos, la religión habrá de transformarse en una actividad a la que interesarán sobre todo la experiencia y la intuición: un misticismo de toda hora que dará fundamento y sentido a la racionalidad habitual, a las tareas y deberes cotidianos, a las relaciones humanas de cada día.

(Traducción de Alicia Jurado) ALDOUS HUXLEY

SUR, Nº 280, enero-febrero de 1963

LA MISIÓN DEL ESCRITOR EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA *

Se nos ha pedido nuestra opinión sobre un tema: La misión del escritor en la sociedad contemporánea. A primera vista, la respuesta es muy sencilla: decir la verdad en todo lo que le sea posible. Podría dar algunos ejemplos aparentemente ingenuos. El novelista no debe escribir frases como ésta: "trepaban por una cornisa de la montaña por encima de profundidades inconmensurables". No debe escribir: "El hombre se puso blanco de miedo". Esto es bastante sencillo, es sólo cuestión de estilo, podrá decir el que no es escritor, el que nunca ha reparado en frases como éstas, a pesar de haberlas leído casi en cada páginas de sus novelas policiales o románticas. Y sin embargo, frases como éstas, cada vez que se emplean enlodan la corriente del pensamiento.

Porque decir la verdad es una profesión rigurosa. Sócrates murió como consecuencia de ello y Flaubert fue condenado, y no vivimos en tiempos tanto más seguros. ¿Qué otra profesión tiene como ideal la verdad objetiva? La del matemático, la del científico, quizás la del sacerdote. De la del médico ya estoy menos seguro. Pero no por cierto la del político, ni la del abogado, ni la del banquero. Todos estos profesionales dependen de mentiras para ganarse la vida en la misma medida en que una pareja infiel depende de mentiras para su placer, y son precisamente ellos quienes gobiernan el mundo, tanto el mundo capitalista como el comunista. ¿Qué autoridad tenemos nosotros, en Occidente, para quejarnos por el tratamiento dado a Pasternak? ¿Hemos olvidado acaso a Baudelaire, y a Flaubert, y a D. H. Lawrence?

Aquí debemos admitir que la verdad y la deslealtad son términos sinónimos. Porque la verdad no se conforma nunca. El buen escritor estará siempre, en un momento u otro, en conflico con la autoridad, más o menos como el santo está generalmente en conflicto con la jerarquía de su iglesia. Para el escritor es un deber ser considerado

* Publicado con permiso especial del P.E.N. Club de la Argentina.

como inseguro, como desleal. No solamente debe rechazar privilegios y condecoraciones del Estado, sino que ni siquiera debe merecerlas. Estoy citando de memoria una frase de Cocteau. Eventualmente podría aceptarse una pensión del Estado si nuestra familia corriera peligro de morirse de hambre (en estas circunstancias la teología moral admite que pueda cometerse hurto); pero tenemos que estar seguros de no dar nada en cambio, absolutamente nada.

La presión más grande que se ejerce sobre un escritor viene quizá de las sociedades que se forman dentro de una sociedad, por ejemplo su grupo político o religioso; también puede ser su universidad o su empresario. Cierta vez conocí en un almuerzo a un granjero, quien me dijo que había dado empleo a dos lunáticos que eran excelentes trabajadores y además muy leales. Pero por supuesto que eran leales: eran como los seres condicionados del "brave new world" de Huxley. Es así tanto más necesario que nosotros, que podemos ser desleales con cierto margen de impunidad, mantengamos vivo este ideal.

Permítaseme una referencia personal: yo pertenezco a un grupo, la Iglesia Católica, que me presentaría graves problemas como escritor si no me salvase de ellos mi deslealtad. Si mi conciencia fuese tan aguda como la de Mr. François Mauriac en su ensayo sobre Dios y Mamon, no podría escribir ni una sola línea. Hay jefes de la iglesia que consideran la literatura como un medio que tiene un solo fin: la edificación. No dudo de que la edificación puede ser del más alto valor, un valor mucho más alto que el de la literatura, pero pertenece a un mundo diferente. La literatura nada tiene que ver con la edificación. No estoy sosteniendo con esto que la literatura sea amoral, sino que presenta una moral personal, y la moral de un individuo es rara vez idéntica a la moral del grupo al cual pertenece. Robert Browning escribió un poema sobre un obispo católico al que llamó Blougram; entrevistado por un periodista ateo, el obispo recurre a la metófora de los cuadros negros y blancos de un tablero de ajedrez, y dice al ateo: "Usted tiene sus momentos de fe, así como yo tengo mis momentos de duda; pero yo prefiero jugar sobre los cuadros blancos, así como usted prefiere jugar sobre los cuadros negros". A mí, como novelista, debe permitírseme que escriba del punto de vista de los cuadros negros y también del de los blancos: la duda y aún la negación deben tener su oportunidad de expresarse.

Recordemos el apotegma de Thomas Paine: "Debemos precavernos de preservar aun a nuestros enemigos contra la injusticia". Y es precisamente en esto —en el esfuerzo por construir un mundo donde la justicia sea posible— que el escritor tiene mayor oportunidad y por lo tanto mayor obligación que el químico, por ejemplo, o el adminis-

trador de propiedades. Por lo pronto —si ha alcanzado ya cierto éxito— es más dueño de sí mismo que los demás, porque es su propio patrón. Si ofende perderá menos que los demás. El Estado, como un maestro de escuela, está invariablemente predispuesto a confundir justicia con retribución; es pues tarea del cuentista desempeñar el papel de abogado del diablo para despertar la compasión y una cierta medida de comprensión para quienes están fuera de los límites de la compasión del Estado. Pero recordemos que no son única y necesariamente los pobres o los físicamente indefensos quienes se hallan en esta situación. Pecadores y publicanos pertenecen a todas las clases y a todos los niveles económicos. El Estado siempre tuvo interés por envenenar los pozos psicológicos, restringir la compasión humana, fomentar las rechiflas: "galileo, papista, fascista, rojo", dividir para gobernar. En los días de la monarquía totalitaria inglesa, fue un acto de justicia señalar la verdadera fuente de los actos de Macbeth, el asesino de su rey, y la obra de Shakespeare ha cambiado para siempre nuestro concepto del usurpador. Es pues también tarea del novelista delinear su propia semejanza con cualquier ser humano. Nuestra actitud para con todos nuestros personajes es más o menos ésta: "ése —y que me perdone Dios— soy yo".

Quisiera recalcar, una y otra vez, las virtudes de la deslealtad; que los escritores pudieran mantener esa sola virtud —tanto más importante que la pureza— libre de las manchas del mundo. Honores, protección estatal, éxito, alabanzas del prójimo, todo tiende a minar la virtud de la deslealtad. Si no llegan a tornarse leales a un país o a una iglesia, están siempre demasiado dispuestos a volverse leales a alguna ideología propia, hasta que se los alabe por su firmeza. Hasta la desesperación puede llegar a ser una forma de lealtad. Qué pocos son los que mueren traidores a esto, o blasfemando en la vejez, y ¿cuántos escritores han tenido la suerte de morir ahorcados o ante el pelotón de fusilamiento? García Lorca murió a manos de asesinos desconocidos, pero el mundo generalmente sabe demasiado bien que, si se le da tiempo suficiente, el escritor puede ser corrompido y llevado hasta la lealtad. ¡Honor a Ezra Pound que prefirió el manicomio!

Si podemos despertar en nuestros lectores una comprensión simpática no solamente para con nuestros personajes "malos" (eso es demasiado fácil, porque hay una cuerda entre nuestros corazones y el mal, de la que, a voluntad, podemos dar un tirón) sino también para con nuestros personajes presumidos, satisfechos, mundanamente exitistas, habremos logrado sin duda que el trabajo del Estado sea un poco más difícil; y éste es un deber auténtico que tenemos para con la sociedad: ser como un guijarro en la máquina del Estado. Por más

aceptables que sean actualmente en el Estado soviético los grandes escritores clásicos, Dostoiewski, Tolstoy, Chéjov, Turguéniev, Gógol, es indudable que ellos hicieron que la regimentación del espíritu ruso sea un grado imperceptible más difícil o más incompleta. No se puede hablar de los hermanos Karamásov en función de Clase, y si alguien se expresase con odio acerca de un kúlak ¿no acudiría a su memoria, para matar su odio, el gracioso héroe de *Almas muertas*? Tarde o temprano la nota tenaz de la responsabilidad social, del mayor bien material para el mayor número, comenzará a sonar cargosamente en los oídos, y entonces quizás vuelva a nosotros el recuerdo de largas conversaciones sin objeto, a la luz de la luna, sobre la vida y el arte, o el golpe seco de las bolas de un billar, o las tardes asoleadas de aquellas vacaciones en el campo, o el golpeteo de un hacha que ha comenzado a talar los cerezos.

Porque el escritor es el campeón del individuo. El soldado, el hombre "leal", representan el entierro en masa, la bomba atómica, la fosa común; el escritor en cambio defiende esos pequeños cementerios atestados, antieconómicos, insalubres, en donde las cruces de piedra preservan nombres innumerables.

(Traducción de Miguel Alfredo Olivera) GRAHAM GREENE

SUR, Nº 295, julio-agosto de 1965

DOS CAPÍTULOS SOBRE MARTÍ

LA LIBERTAD

Para Martí la Libertad es un estado al cual debe aspirarse continuamente y sin desfallecimientos, no la libertad que acuerdan las leyes en los países liberales. Es un ideal, una de las energías sociales contenidas en todos los seres humanos la que lleva al hombre a rescatarse de su servidumbre de la naturaleza y a su desenajenación del hombre. Las infinitas y dolorosas vicisitudes de la historia han dado a este ideal categoría de la más poderosa idea-fuerza de las que han hecho del hombre el único ser con conciencia de la responsabilidad. Escribe Carlos Sánchez Viamonte (en *La libertad y sus problemas*) : "La idea de libertad, como íntima expresión del más humano de los anhelos humanos, es una fuerza que viene abriendo su propio cauce desde que el hombre existe, y por eso merece ser considerada una *entelequia*, es decir, algo que lleva en sí el principio de su acción, y que tiende por sí mismo a la realización de su propio fin, según la definición más corriente de ese vocablo". "Además, el hombre va adquiriendo mayor conocimiento de la importancia o del valor que tiene para él la ausencia de trabas en el desarrollo de su actividad orgánica, desde el momento en que sus actos dejan de ser reacción puramente instintiva y se convierten en manifestaciones de su voluntad. Así comienza, también, su noción de responsabilidad, que se acompaña inseparablemente a la experiencia de la libertad." El mencionado jurisconsulto examina los aspectos de mayor trascendencia de la libertad como idea, como institución y como precepto, y explica: "Si bien separamos para su mejor examen las tres formas de la libertad —idea, institución y concepto—, consideramos que el único criterio válido es el que comprende esas tres formas de su identidad esencial, que consiste en la conciencia del hombre acerca de su propia personalidad, y en el poder de esa conciencia, que se desplaza en el campo del Derecho,

para el logro de su finalidad y destino; primero, en el campo del derecho privado, como un problema individual de la convivencia y, después, en el campo del derecho público, en antagonismo con la autoridad. En el primer caso, se la podría llamar libertad de algunos como decía Hegel. Libertad de "dueños de esclavos", según Lenin. Libertad de propietarios, en donde unos seres humanos son sujetos del derecho y otros objetos del mismo, como en Grecia y Roma. Libertad liberticida, de acuerdo con la calificación de Alfredo L. Palacios (*El nuevo derecho*). Libertad-privilegio, en suma. En el segundo caso, se trata de la libertad del hombre, como hombre, en su condición de tal. Libertad de la personalidad, perteneciente a la esfera del Derecho, en cuanto instrumento de justicia, lograda institucionalmente en el Derecho público. Libertad de todos como decía Hegel. Libertad que excluye al hombre como objeto y sólo le admite como sujeto de derecho, sin excepciones. Libertad institucional, libertad-dignidad, libertad-igualdad, libertad-derecho; común a todos y exigible por todos aun frente al gobierno y amparados por la ley como voluntad general de la sociedad organizada".

"...Del mismo modo que la primera idea de libertad física nace en el individuo cuando cesan de actuar sobre él las fuerzas materiales que le mantuvieron sujeto e imposibilitado de obrar, la libertad integral aparece concebida como cesación de presiones externas, ya sean materiales o morales o intelectuales, en forma de estructura jurídica. Los lazos jurídicos equivalen a los lazos que sujetaron y trabaron al prisionero y al esclavo. El vínculo jurídico es, virtualmente, una fuerza opresiva; una amenaza de fuerza material, que vale tanto como ésta. La libertad obtenida como derecho, como facultad de hacer, y aun de no hacer, tiene caracteres de resistencia y de reacción contra la acción opresiva de las trabas exteriores, acaso más eficaces si asumen formas de sanción o amenaza de sanción. La autoridad es un viejo tabú, más poderoso como amenaza que como castigo, por la eficacia de sus resortes morales."

"...Hasta ahora, la libertad completa e integral, en la medida en que ella es compatible con la vida del hombre en sociedad, sólo ha estado al alcance de los poseedores de la riqueza, o por lo menos, de los medios económicos que dan acceso a los beneficios de la civilización material o de la cultura. Y así la libertad jurídica se ha convertido en la enemiga implacable de la verdadera libertad humana y de la verdadera igualdad, que es, necesariamente, igualdad de punto de partida, igualdad de posibilidades, igualdad de oportunidades."

Penetrando en el corazón mismo del significado y del valor de la libertad, Sánchez Viamonte, después de establecer la diferencia de la

semántica del vocablo para la revolución americana y para la francesa ("la revolución norteamericana fue un acto de emancipación externa o independencia nacional; la Revolución Francesa fue un acto de transformación político-social interno"), expresa: "Lanzada a los vientos populares con toda la fuerza de un profundo sentimiento humano, la idea abstracta de la libertad se convirtió en mística revolucionaria por excelencia. Ella encarnaba la suprema y más alta aspiración del pueblo, y hasta la propia razón de su existencia. Era la revancha contra la opresión, contra la injusticia y el abuso. Era una bandera de redención y de combate. Eso es lo que caracteriza la Revolución Francesa, si se la compara con la de los Estados Unidos"... "Un ciudadano francés de 1789 podía no comprender, ni mucho ni poco, el carácter jurídico de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, pero ponía toda la fuerza creadora del impulso forjador de una humanidad nueva en el grito de *libertad, igualdad fraternidad*"... "Las declaraciones de los derechos del hombre encierran una concepción negativa de la libertad, desde que la presentan como limitación del poder político. La libertad del grito revolucionario, es una concepción unitaria, integral, activa, inmediata y durable, que consiste en oponer a la autoridad de la ley la autoridad de los hombres *. La mística democrática de los franceses tenía una finalidad trascendente, ideal, metafísica, que abarca todos los aspectos de la posible perfección humana. La actitud sajona es jurídica; la actitud francesa es religiosa. Para los norteamericanos, los derechos del hombre eran un código; para los franceses un decálogo. Los norteamericanos —como los ingleses— se proyectaban hacia atrás, hacia el pasado, para corregirlo; los franceses se proyectaban hacia adelante, hacia el futuro, para construirlo. Por eso es tan diferente el tono emocional de las declaraciones y sus términos tan parecidos. Los revolucionarios franceses presentaban así a la democracia. Necesitaban el mito sentimental, heroico y religioso, y tuvieron necesidad de asentarlo en la verdad revelada: el dogma. Esto no puede escandalizar ni sorprender a nadie. Todos los ideales humanos han revestido y aún revisten formas parecidas. Acaso en ellas reside el secreto de su fuerza vital. Jean Jaurés resumía el contenido ético, económico y político de la democracia dentro de la estructura republicana, diciendo: "¡La república es la justicia!"

Libertad es, para Martí, autodominio, autarquía, autodeterminación, responsabilidad, dignidad, liberación del hombre alienado, su rescate. Dice: "El primer deber del hombre es reconquistarse a sí

* Spinoza "y su pasión por la libertad" (S/V) diferenció muy netamente la condición del hombre y del ciudadano.

mismo". Precisamente por estar más enajenado al extraño (el patrono *alienus*) el trabajador es quien más necesita y más merece la libertad que se le ha conculcado. La libertad es una recompensa al esfuerzo de superarse el hombre, y esto sólo se obtiene por el trabajo: literalmente por el trabajo manual, el del artesano y el agricultor, el trabajo que se realiza con la totalidad del cuerpo, como ejercicio de la vida. Dice Martí: "La libertad es un premio que la Historia da al trabajo. No puede ser que se entre en el goce de una recompensa sin haberla antes merecido por una labor sólida y útil. La paga ha de venir después de la obra" (Tr. XLIV, 148).

La libertad, entonces, es el derecho que otorga el trabajo a quien ha hecho esa contribución a la sociedad. La sociedad es más libre, a su vez, por el trabajo socializado de cada uno de sus miembros. El ocioso no es libre, no ha pagado su rescate. Es la sociedad organizada jurídica y moralmente la que otorga el derecho a la libertad social, a la libertad dentro de la sociedad libre; como al hombre natural se la otorgaba la naturaleza libre. Pero Martí no cae en el peligroso extremo de supeditar enteramente la libertad individual al derecho que le acuerda la sociedad, pues sabe que puede ésta convertirse, mediante sus órganos más o menos legítimamente representativos (el Estado con los agentes estabilizadores del orden), en una dictadura impersonal. A este respecto, Martí está más cerca del anarquismo filosófico que del socialismo corporativo o de estado y que del comunismo dogmático. Las polémicas casuísticas sobre la libertad a que fueron afectos, como sofistas y mistificadores que eran, los fascistas, no afectan al problema de la libertad del hombre libre en una sociedad que se ha privado de libertad a sí misma y que termina no reconociéndola en ninguna forma ni en nadie. La libertad moral no es la libertad del mundo físico mecánico, ni puede ser explicada por los métodos de las ciencias naturales; tiene que serlo, en todo caso de que lo necesite, por los métodos de las ciencias culturales. Éste ha sido también un prejuicio de los fetichistas de la ciencia del siglo XIX, que creyeron que hasta los principios fundamentales de la ordenación de los valores en la vida espiritual habían de supeditarse a las leyes zoológicas y botánicas.

El sentimiento de la libertad no brota ni se enciende en el alma de Martí por haberla "aprendido en los libros", ni por razonamiento, ni por inspiración súbita, es ingénito en él, una modalidad de su persona ética, que nace y se desarrolla con todo su organismo, mas es irrefutable que al ser condenado a presidio, contempla allí al ser humano convertido en objeto, en animal humano privado de sus tres óptimos atributos: la libertad, el derecho y la dignidad. Por eso dijo

que en la cárcel imperaba la nada: porque el hombre estaba ausente en ella. Ese sentimiento se convierte en un ideal y como tal en una potencial moral humanitaria, en un imperativo místico y en una meta para la existencia toda. En sus primeros escritos de adolescencia se manifiesta ya con el carácter apasionado que conservará siempre, y *Abdala* es el fruto precoz de esa fecunda pubertad. Fernando de Los Ríos señala ese origen biológico o inmanente en el alma purísima de Martí: "Como los místicos se enamoraban de la humanidad de Cristo, Martí se enamoró de la idea de la libertad, que lo arrastra psíquicamente", y cita: "Tienda sus alas el Espíritu Santo del Derecho, la paloma blanca de la Libertad y la Justicia".

Jamás razonó Martí ese sentimiento innato en él, ni las muchas veces que se refirió a la libertad demuestra ninguna influencia de sus estudios de derecho civil y de derecho político, porque la razón de ser de los derechos naturales del hombre y del ciudadano fueron para él un postulado por encima de todos los que se basan en la razón. Y esto distingue a los redentores y libertadores pasionales, de los calculadores estrategos y adversarios de los regímenes de opresión para quienes la defensa del infelíz debe hacerse en tanto son derechos reconocidos.*

La naturaleza mística que descubre don Fernando de Los Ríos es cualificación correcta, y se la encuentra como elemento implícito en cuantos pensadores procuraron transportar a la tierra el paraíso de las "Civitas Dei". Son los utopistas, los soñadores y los románticos tan inmerecidamente desdeñados por los lectores de obras de divulgación, los que han hecho avanzar la historia liberando al hombre y no los economistas, juristas, filósofos, historiadores y teólogos. Toda la obra de Martí es arborescencia y floración, bajo diversos aspectos, de su fe más que de su idea de la libertad, y lo expresa en un precepto de carácter total y militante: "Sólo con la vida cesará entre nosotros la batalla por la libertad" (*Vindicación de Cuba*).

Hasta en versos (los dedicados a María) exalta el instinto libertario de los animales salvajes e indómitos: "Más que el corcel que el deshonroso arreo / En el corto zaguán... / Amo la cebra, que la crin pintada / Si herida no domada, / En su carrera infatigable extiende. / Y sobre la llanura arrebatada / Alas de libertad al aire tiende." Y también, en otra imagen poética de lirismo audaz, que es complementaria de la anterior: "Odio el mar, que sin cólera soporta / Sobre su lomo complaciente al buque / Que entre música y flor trae a un tirano."

* "La ciencia del derecho es la principal culpable del descrédito experimentado por la libertad" (Sánchez Viamonte).

Martí supo, por experiencia, que "la libertad cuesta muy cara, y es necesario, o resignarse a vivir sin ella, o decidirse a comprarla por su precio" (Discurso del 24 de enero de 1880). La libertad que él quería para los pueblos todos y entre ellos los de América, por ser los más sacrificados, era la liberación total del hombre de todas las cadenas visibles e invisibles que lo sujetan en servidumbre: "Ellos saben que hemos sufrido tanto como ellos y más que ellos; que el hombre ilustrado padece en la servidumbre política más que el hombre ignorante en la servidumbre de la hacienda" (en el citado discurso): "La libertad política no estará asegurada mientras no se asegure la libertad espiritual. Urge libertar a los hombres de la tiranía de la convención, que tiene sus sentimientos, precipita sus sentidos y sobrecarga su inteligencia con un caudal pernicioso, ajeno, frío, falso" (apunte inédito en Tr. XXV, 184). "El problema de la independencia no era el cambio de formas sino el cambio de espíritu" (*Nuestra América,* 1891).

La libertad irrestricta que anhela Martí, como expresión activa de su amor por el hombre, ya adquiere forma concreta en sus primeros escritos polémicos: "Cuando se quiere ser libre, es infamia combatir a los que han merecido serlo, es infamia combatir la libertad" (*La cuestión cubana,* Sevilla, 26-V-1873). Es una obsesión para Martí la libertad, porque ha descubierto que es la raíz de todos los males que afligen a la humanidad.

E. M. E.

EL SINDICALISMO

Si la producción literaria de Martí es de carácter austero, a veces homiliario, sus crónicas de Norteamérica, la parte más opulenta y jocunda de ella, es de un vigor sano, exultante, de un entusiasmo por el pueblo como pocas otras veces vibra en él. Es la muchedumbre en marcha, andando en procesión o desfile, desplegando banderines y lemas, animada de una voluntad unánime de vivir con dignidad, de hacer del trabajo un motivo de alegría y bendición en vez que de agobio y vergüenza. Es Martí un obrero, un agricultor, un hombre habituado a usar sus manos para construir algo que otros disfrutan y para vivir de su producto; es un artesano con el orgullo del oficio y la conciencia de la importancia de su obra en la obra común, que también él realiza escribiendo y que refleja en sus escritos. El placer de escribir se transfiere al lector, y es el mismo placer que se ha experimentado muchas veces ante la escena de esas gentes humildes,

silenciosas, resignadas y fuertes que ha contemplado a diario durante muchos años lo que lo inspira. "Jamás veo, acá en las mañanitas a un trabajador de manos duras que deja a sus hijuelos con el alba y va camino de su taller, mina o escalera, con la comida de mediodía en su tinilla de lata, sin que las manchas de su vestido me parezcan condecoraciones, y, si es joven, me entran deseos de abrazarlo, y si es viejo de besarle la mano. Y mientras más los veo los quiero más."

Una manifestación de obreros avanza como un ejército de paz y progreso por alguna avenida de New York. Martí describe esa manifestación con el énfasis de un aedo, con el ímpetu verbal de Homero cantando el avance de los griegos sobre Troya. Todo es dinamismo y júbilo, energía y decisión. Describe, previamente, el marco emocional del espectáculo: "Son mozos y mozas con blusas y delantales de trabajo", que se han levantado un momento de sus máquinas de hilar, de coser, de recortar, de plegar, de engomar, de agujerear, de colorear, de escribir, de encuadernar, de parar letras, para ir a saludar con sus pañuelos a los que por la ciudad pasean en procesión, como santidades nuevas, sus méritos y sus dolores. A sí mismos se ven en los que pasan y se les llena de amor de hermano el pecho, y los ojos de lágrimas de lástima por sí propios, por su rincón doméstico sin sosiego y sin abundancia, por sus largas desocupaciones sin salario y sin consuelo, por sus niños y sus viejos, siempre coléricos y necesitados; pero la atmósfera está tan encendida y lúcila, los procesionarios llevan tan buena apariencia, tan altos hurras da al verlos la gente, que las lágrimas se les secan en los ojos a los obreros asomados a las ventanas y se vuelven a sus máquinas consolados, como la tierra después de una ligera lluvia." Y el desfile: "¿Quiénes vienen ahora tan galanes y de holgada apariencia, con sombrero alto muchos, todos con ropas buenas? Gente oficinesca no son, que comen a muchas mandíbulas lo que paga al Erario la gente trabajadora, gentes parásitas no son, que vive de expedientes y de parecer lo que no es ni tiene; son los enladrilladores de New York, que ostentan al pecho el delantal blanco de su oficio, y en él pintado un brazo vigoroso, que empuña una cuchara de albañil. Ganaron hace poco una batalla justa contra sus empleadores, y ahora a dobles manos los aplaude la gente por ella; antes, y todavía hoy, se aplaudía a los que venían de matar; éstos no vienen de abatir moros, ni egipcios, ni annamitas, sino de conquistar un derecho. Marchan compactos y serenos. A su paso, parece que se levanta por el aire, trabajado por todas aquellas cucharas que caminan, un colosal palacio. Carro no traen los enladrilladores, sino carruaje, en que viene un anciano de barba muy larga, rodeado de todos sus nietos, y de éstos la más pequeñita lleva un es-

tandarte que dice: "¡Nada más que nueve horas de trabajo para el abuelo y para Nellie!" Porque aquí los niños trabajan; y ¡oh, infamia sin nombre!, catorce horas a veces. Así, si no se corrigiese esto, sería de temer el día que se escapasen de sus jaulas las fieras: Ya va lleno de flores que le echan los trabajadores el coche de Nellie." Es la marcha de los hombres trabajadores sin odios ni prejuicios, de los hombres de salud y fraternidad, sin diferencias de razas ni de credos: "Trescientos negros llegan, hermosos como una bendición. Ungido traen el rostro, más por el agradecimiento al norte que peleó por ellos, por la libertad de que en él gozan. Conmueve verlos, y van conmovidos. La raza negra es de alma noble. Estos trescientos forman la Asociación "Wendell Phillips" y van detrás de un banderín que dice: "No hay castas". El júbilo de las almas se les desborda por el rostro; quien no ha visto luz de almas, aquí la vea" (C 97).

Es el trabajador quien lo emociona como ser que lealmente admite el juego de dar y tomar en la lucha por la vida, aceptando con demasiada tolerancia que se empleen contra él trampas de jugador fullero y violencias de aprovechador. Y el trabajador y su misión, su destino, que es el trabajo, pues el trabajo manual, el trabajo del que construye, fabrica, crea, hace, para Martí es sagrado. A este respecto tienen el sentido bíblico de que el trabajo es, más que una maldición, un requisito ineludible para que los bienes de la vida sean legítimos y estén santificados por su obtención sin privar de ellos a nadie. Puesto que es ley universal que el hombre emplee sus fuerzas en realizar algunas tareas de utilidad y puesto que la mano es va una herramienta de trabajo, un utensilio maravillosamente práctico y adaptado a todas las exigencias de la vida, el trabajo es una condición, un atributo del ser humano. Martí no tiene por el trabajo ningún sentimiento poético o romántico, sino que siente con su cuerpo la felicidad de trabajar, el gozo de realizar algo que es beneficioso y efectivo, de crear y de que la materia pase de un estado grosero y rústico a otro afinado, organizado, compuesto; que la materia ingrese como objeto de civilización a la sociedad, que pase de la historia natural a la historia humana. En este orden de ideas tiene razón Simone Weil cuando dice: "A este espíritu de rebelión que animaba a los plebevos de Roma, que inflamó casi simultáneamente hacia fines del siglo XIV a los obreros florentinos, a los labriegos ingleses, a los artesanos de Gante, ¿qué le hace falta en la obra de Marx para que sea comparable? Le hace falta lo que ha sido casi olvidado por el marxismo: la glorificación del trabajo productivo, concebido como la actividad suprema del hombre; la afirmación de que sólo una sociedad en la que el acto de trabajo pusiera en juego todas las facultades del hombre, en la que el

hombre que trabaja estuviera en el primer puesto, realizaría la plenitud de la grandeza humana."

Martí siente la fraternidad natural por todos los seres humanos, mayor cuanto más señalados por el destino han sido para padecer injustificadamente. Los últimos serán los primeros y felices los que padecen hambre y sed de justicia, porque de ellos será el reino de los cielos, son sentimientos que no ha aprendido en la escuela ni en la vida sino que forman parte de su ser, de su condición humana. La alegría que experimente ante la alegría ajena, la felicidad que le transmite el que se siente feliz, el que olvida que tiene un cepo al pie y un yugo al cuello para sentirse libre y en el disfrute de su vida gozosa y jocunda, son formas elementales con que Martí coparticipa de la vida de todos, de la comunidad, de la sociedad. Es un miembro de la familia humana, y con sus compañeros él también olvida sus propias desventuras.

En la "Revista Universal" (15 de julio de 1875) escribió: "La Revista se enorgullece de que los obreros asciendan por su propia fuerza y convicción de dignidad, de masa conducida e inconsciente a hombres dignos y capaces de examinar e interponer sus derechos." A ese sentimiento de simpatía natural, que los griegos llamaban *philía,* y que está en la raíz del ser, uniendo e identificando a todos los seres en una fraternidad antropológica más poderosa que cualquier motivo circunstancial de desacuerdo u hostilidad, Martí lo proyectaba de sí con el de la *cárites,* que nos conmueve y obliga más cuanto más desdichado es nuestro hermano. El que ha recibido mermado su patrimonio, el que no ha tenido otra suerte que la que ha podido hacerse con su esfuerzo, ése es el que él prefiere, y no podemos decir que sea un sentimiento cristiano porque es universal y no tiene restricciones y se da tanto más generosamente cuanto menos motivos hay de que se dé. ¿Por qué esa simpatía tan señalada por los obreros, los trabajadores, los que diariamente resuelven el dificultoso problema de vivir y seguir adelante? No es la simpatía de sectario que ve en el trabajador a un miembro del proletariado, de la clase explotada que merece el apoyo de cuantos han comprendido su situación, sino lo que Kropotkine entendía por apoyo mutuo, ese sentimiento de solidaridad humana irracional, más vivo en el que más lo necesita. Es el creador de bienes, el hombre que produce y entrega a la sociedad lo que hace recibiendo en pago una porción por lo regular insignificante; es el mismo obrero y el proletario de las invocaciones reivindicatorias pero purgado de todo cariz sectario, en su condición prístina y zoológica, en su estado primario de naturaleza. "Tengo una fe en mi pueblo y mejor cuanto más pobre" (III 1894).

En los desfiles y manifestaciones populares, particularmente de gre-

mios organizados y disciplinados que llevan al frente estandartes y símbolos alusivos a sus oficios, Martí no presencia como espectador sino que participa y va con ellos, los acompaña como uno entre muchos, siente la sensibilidad de la masa y participa de ella con la ingenuidad saludable de todos: "Ahora sí viene la procesión, ahora sí que viene, no en las aceras solo, sino en las ventanas de estas altísimas casas rebosa la gente; castellanas no son ni señorías, asomadas a los balcones de piedra del castillo, en sus vestidos de talle largo con mangas colgantes, a ver pasar, trémulo el corazón y enamorados los ojos, los fuertes caballeros que van, con su gente de armas a la zaga, camino de la guerra; son mozos y mozas, con blusas y delantales de trabajo..."; "Han decidido los artesanos de los Estados Unidos que el primer lunes de cada septiembre sea un inmenso día festivo para todos los trabajadores de la nación... Los que edifican el mundo, quieren enseñarse una vez al año a él; así, ante el espectáculo solemne se decidirán a obrar en justicia los abusadores, y entrarán en miedo los déspotas; mal le irá al que quiera sentarse sobre todos esos hombres"; "gusanos me parecen todos esos despreciadores de los pobres: si se les levantan los músculos del pecho y se mira debajo, de seguro que se ve el gusano"... "pero repudiar como a criaturas que manchan y avergüenzan a aquellos cuyas virtudes pacientes y admirables ni por un solo día serían capaces de imitar los que las repudian, es una vileza digna de un castigo público"; "pero en las calles y plazas por donde había de pasar la procesión todo era desde por la mañanita en los copos de los árboles, en los botones de bronce de los uniformes de gala de los policías, en los vestidos alegres de las familias que iban a ver marchar a sus padres, en los pabellones que engalanaban mucho de los establecimientos de la carrera, y en todas aquellas almas tan a menudo acongojadas, todo era sol. Sol hubiera habido aunque el del cielo se hubiera entoldado: dondequiera que el hombre se afirma, el sol brilla. Rayos de sol atravesaban las calles la mañanita de la procesión de trabajadores de entre los gestos rubios de los niños, de los pobres, salían los rayos del sol cuchicheando y revoloteando. Resplandecían, como premios, sobre los martillos de los artesanos". (C 97).

Y en contraste con esas escenas pujantes de vida, de fuerza y de entusiasmo, con acentos patéticos Martí describirá a una multitud enorme que ha ido a presenciar el ajusticiamiento de los anarquistas de Chicago. Esta vez también Martí está con ellos, siente y sufre con ellos, después de haber comprendido a los que en el primer momento del atentado juzgó como criminales inconscientes, pero en los que más tarde vio que brillaba la luz de las reivindicaciones, la defensa de la justicia pisoteada por los poderosos y el dolor del sacrificio que la

sociedad exige para ir rectificando sus aberraciones. "Y dos días después, dos días de escenas terribles en las casas, de desfile constante de amigos llorosos, ante los cadáveres amoratados de señales de duelo colgadas de puertas, miles bajo una flor de seda roja, de muchedumbres reunidas con respeto para poner a los pies de los ataúdes rosas y guirnaldas, Chicago asombrado vio pasar tras las músicas fúnebres a que precedía un soldado loco agitando como desafío un pabellón americano, el ataúd de Spies, oculto bajo las coronas; el de Persons, negro, con catorce artesanos que cargaban presentes simbólicos de flores; el de Fischer, ornado con guirnalda colosal de lirio y clavelinas; los de Engel y Lingg, envueltos en banderas rojas —y los carruajes de las viudas, recatadas hasta los pies por velos de luto—, y sociedades, gremios, vereins, orfeones, diputaciones, trescientas mujeres en masa, con crespón al brazo, seis mil obreros tristes y descubiertos que llevaban al pecho la rosa encarnada.

"Y cuando desde el montículo del cementerio, rodeado de veinticinco mil almas amigas, bajo el cielo sin sol que allí corona estériles llanuras, habló el capitán Black, el pálido defensor vestido de negro con la mano tendida sobre los cadáveres: "¿Qué es la verdad —decía, en tal silencio que se oyó gemir a las mujeres dolientes y al concurso— qué es la verdad, que desde que el de Nazareth la trajo al mundo no la conoce el hombre hasta que con sus brazos la levanta y la paga con la muerte? Estos no son felones abominables, sedientos de desorden, sangre y violencia, sino hombres que quisieron la paz, y corazones llenos de ternura, amados por cuantos los conocieron y vieron de cerca el poder y la gloria de sus vidas; su anarquía era el reinado del orden sin la fuerza; su sueño un mundo nuevo sin miseria y sin esclavitud; su dolor, el de creer que el egoísmo no cederá nunca por la paz a la justicia; ¡Oh cruz de Nazareth, que en estos cadáveres se ha llamado cadalso!"

"De la tiniebla que a todos envolvía, cuando del estrado de pino iban bajando los cinco ajusticiados a la fosa, salió una voz que se adivinaba ser de barba espesa y de corazón grave y agriado: '¡Yo no vengo a acusar ni a ese verdugo a quien llaman alcalde, ni a la nación que ha estado hoy dando gracias a Dios en sus templos porque han muerto en la horca estos hombres, sino a los trabajadores de Chicago, que han permitido que les asesinen a cinco de sus más nobles amigos!'... La noche, y la mano del defensor sobre aquel hombre inquieto, dispersaron los concurrentes y los hurras: flores, banderas, muertos y afligidos, perdíanse en la misma negra sombra; como de olas de

mar venía de lejos el ruido de la muchedumbre devuelta a sus hogares y decía el *Arbeiter Zeitung* de la noche que al entrar en la ciudad recibió el gentío lívido: '¡Hemos perdido una batalla, amigos infelices, pero veremos al fin el mundo ordenado conforme a la justicia: seamos sagaces como las serpientes, e inofensivos como las palomas!' " (C 52).

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

SUR, Nº 311, marzo-abril de 1968

SARTRE CONTRA SARTRE O LA MISIÓN TRASCENDENTE DE LA NOVELA

En abril de 1964 Sartre renegó de su obra de ficción, llegando a decir en un reportaje que una novela como *La nausée* no tiene sentido cuando en alguna parte del mundo hay un niño que muere de hambre. Y aunque admitió que sigue pensando que los hombres son animales siniestros, sostuvo que sus males metafísicos deben ser relegados a un segundo término, como un lujo y una traición.

Estas declaraciones desencadenaron una polémica que aún perdura. A pesar de compartir su preocupación por la miseria y la injusticia social, me niego en absoluto a aceptar esta perentoria afirmación que, de ser aplicada consecuentemente, no sólo invalidaría una novela metafísica sino la literatura toda y hasta el arte en su integridad; ya que ni la música de Bach, ni la pintura de Van Gogh, ni la poesía de Rilke son útiles para salvar la vida de una sola criatura desvalida. El arte tiene otras posibilidades y otras misiones.

Y, sin embargo, me adelanto a decir que, como siempre, y aun antes de juzgar su tesis, me inclino respetuosamente ante un hombre que no sólo constituye uno de los testimonios más representativos de nuestro tiempo por su lucidez sino también por su coraje. Atacado e insultado por los comunistas cuando levantó su voz contra sus estupideces y sus atropellos, atacado e insultado por los anticomunistas cuando se ha pronunciado por los pueblos oprimidos, ha mostrado invariablemente su independencia de criterio y ha constituido un ejemplo de lo que debe ser un gran escritor: un testigo insobornable. O sea, atendiendo a la siempre reveladora etimología: un mártir.

UNA FILOSOFÍA DE LOS SENTIMIENTOS DE INFERIORIDAD

En un ensayo publicado en 1953, sostuve que el pensamiento y la literatura de Sartre acaso derivaban de su fealdad. La autobiografía, publicada muchos años después, confirma aquella presunción. Fue un

niño horriblemente feo, hasta el punto de describirse a sí mismo como "un sapo" en esas páginas dolorosas. Y aun imaginando todo lo que en esa creencia pudo haber de masoquista exageración, ésa era su creencia; y en esto, como se comprende, basta con la convicción íntima que tiene el que sufre.

Ignoro si se ha escrito una psicología de los sistemas filosóficos. Pero, en lo que Sartre se refiere, me parece que *la mirada de los otros* es el hecho del que no sólo es posible derivar su obra de ficción sino también su pensamiento. "Tengo vergüenza, por lo tanto existo" es el aforismo que sistetiza su obra. "Los otros" nos contemplan, nos observan, nos dominan con su mirada: ¿no es la concepción de un hombre obsesionado con su cuerpo, angustiado por sus sentimientos de inferioridad? En *Le mur*, Eróstrato ansía ver a los hombres desde arriba, omnipotente; Loulou quiere ser invisible, observar a su amiga sin que ella pueda verla; Lucien se complace en imaginarse invisible, y uno de sus placeres es el de espiar por el ojo de una cerradura. En *Les chemins de la liberté*, Daniel imagina el infierno como una mirada que ha de penetrarlo todo. Y en *Huis clos* el infierno es simplemente la mirada de Inés, una mirada que para colmo se sufrirá para toda la eternidad, en un cuarto cerrado donde ni el sueño ni el olvido son posibles.

Si, como decía Ibsen, los personajes salen del corazón del autor, ¿cómo no suponer que este obsesivo sentimiento es la proyección del propio y obsesivo sentimiento que imaginó esas ficciones? Así lo corrobora *L'être et le néant*, en cuyas páginas aparece de modo significativamente reiterado el tema de la invisibilidad y del sobrevuelo. Como sus propias proyecciones, Sartre padece lo que podría llamarse el "complejo de Acteón". Y si se tiene en cuenta la importancia que en filosofía tiene la libertad de elección, ¿debemos considerar como puro azar que su propia mujer se llame Simone de Beauvoir?

Siendo nuestro cuerpo lo que provoca y permite la mirada de los demás, el cuerpo cobra en Sartre una importancia metafísica que no había tenido en ningún sistema precedente. Y en su obra de ficción ocupa un lugar tan preponderante lo que al cuerpo y sus suciedades se refiere que su narración más profunda se titula *La nausée*. Todos sus personajes viven obsesionados con la carne. "¿Para qué tendremos un cuerpo?", se preguntan Loulou y Lucien; Ibbieta sentía "la impresión de estar para siempre ligado a un enorme gusano"; Mathieu siente a su cuerpo como "una gran inmundicia".

En aquel ensayo de 1953 creí poder establecer un vínculo entre Sartre y Sócrates, un vínculo revelador con respecto a su pensamiento y a su sentido de la existencia. Los dos son feos, los dos odian el cuerpo,

los dos ansían un orden espiritual y perfecto. Experimentan repugnancia por lo blando y lo viscoso, que es la forma más groseramente humana del hombre y lo contingente, ya que ni siquiera posee esa pureza de lo mineral o lo cristalino. ¿Debe asombrar que Sócrates invente la doctrina platónica? Las creaciones en el arte y en el pensamiento son por lo general como los sueños: actos antagónicos. Y el pensamiento platónico no podía ser inventado por una raza de arcángeles incorpóreos, sino por hombres apasionados como los griegos, y en particular por un individuo que, como afirmó un extranjero, en el momento de conocerlo, tenía "todos los vicios pintados en su rostro". Para ese filósofo, como más de veinte siglos después será para Sartre, la encarnación es la caída, el mal original. Y tanto porque la vida es el sentido más sutil, el más próximo al espíritu puro, como por la perversa potencia que ejerce sobre ellos, ambos filósofos darán a este sentido preminencia filosófica. Y así, desde aquel griego enemigo de lo corporal, la filosofía se hará pura contemplación, desdeñosa de la carne y de la sangre; y habrá que esperar hasta el existencialismo para que estos atributos del hombre concreto entren en la meditación filosófica, aunque sea en la forma contradictoria de Sartre, que si conscientemente ha sido un existencialista, psicoanalíticamente fue siempre un platónico, un racionalista.

Es asimismo revelador que Sartre haya intentado probar alguna de sus ideas en la figura de Baudelaire, personalidad que lo subyuga hasta el punto de inspirarle dos de sus caracteres: Daniel, el joven Philippe. Si recorremos los escritos autobiográficos del poeta, encontraremos, aparte el propósito de escribir una novela metafísica, otros rasgos que prefiguran a Sartre: el odio a la naturaleza viviente, el culto a la infecundidad, la obsesión por un universo helado o cristalino, el platonismo patológico. En Baudelaire hay el mismo anhelo de limpieza que en muchos otros pecadores de la carne que se sienten culpables, el mismo odio diurno a lo carnal que es el exacto reverso de su debilidad nocturna. Y como la mujer es lo terrestre por excelencia, lo húmedo y sucio por antonomasia, el plantonismo aparece siempre vinculado a una fobia por lo femenino (del mismo modo que el existencialismo, y en general el romanticismo, es la rebelión de los elementos femeninos de la humanidad). Como el propio Baudelaire, Roquentin siente asco ante la contingencia del mundo orgánico y ansía un universo límpido, el universo que de modo paradigmático es el de la música y el de la geometría. Añora al negro que en medio de la imperfección y la fealdad, en el infecto cuartucho de un rascacielos neoyorquino "se salva" creando una melodía que pertenecerá para siempre al orbe eterno y absoluto. Me parece igualmente digno de ser me-

ditado que Pascal, antecesor de Sartre en su actitud jansenista, quizá turbio adolescente en busca de la pureza, encontrara un (transitorio) paraíso en las matemáticas. El Pascal maduro dirá después que somos galeotes encadenados a la misma galera, en espera de la muerte. Si a esta idea se le quita la esperanza en Dios, lo que resta se parece bastante al pensamiento de Sartre. En suma, con el sentimiento de inferioridad de los feos, Sartre concede a la mirada de los otros un poder casi sobrenatural de petrificarnos y dominarnos; porque el mundo de las cosas es el mundo del determinismo y cosificar a un hombre es arrebatarle su libertad. El ser humano resulta así una ambigua y dramática lucha entre la determinación del universo físico y la libertad de la conciencia.

De este hecho básico derivan una serie de consecuencias que manifiestan el valor ontológico de la vergüenza, el pudor, el vestido y la simulación. Siento vergüenza porque me observan y eso prueba no sólo mi propia existencia sino la existencia de otros seres como yo. La convivencia resulta de ese modo un lucha mortal entre conciencias igualmente libres, cada una de las cuales trata de petrificar a la adversaria. Al vestirnos, al disimular, al enmascararnos tratamos de despistar al enemigo. La esclavitud alcanza su máxima y más degradante culminación en el acto sexual, donde el cuerpo desnudo está expuesto con la máxima indefensidad y en que la palabra "posesión" adquiere un sentido filosófico, más allá de lo puramente físico.

EL COMPROMISO POLÍTICO

Introvertido y solitario, un ser que ve al semejante como a un enemigo, y con una infancia marcada por el sentido cristiano del deber hacia el prójimo; aterrorizado por el mundo y al propio tiempo sintiéndose culpable por su egocentrismo, ¿cómo extrañarnos de que preconice la acción política y el colectivismo?

Inútil aclarar que no procuro una explicación puramente psicológica de una filosofía y de una actitud política; es harto sabido que formamos parte de un contexto social, y que un pensamiento como el de Sartre no podía haber surgido entre los polinesios o en el período medieval. Intento sólo mostrar que si las condiciones históricas propician tal o cual doctrina, esas doctrinas no surgen en cualquier hombre sino en aquel que psicológicamente es más apropiado. Sin olvidar, por otra parte, que no existen individuos aislados, y que cada psicología es el resultado de la interacción entre el yo de ese individuo y el mundo que lo rodea.

E. Mounier practica una interpretación de la psicología de Sartre, que converge hacia la que ahora estamos realizando. Perciben intensamente el ser y sufren la usurpación que el universo ejerce sobre ellos: un universo hostil, opaco, amenazante. Tal vez esta debilidad originaria, esta sensación de desamparo los conduce a establecer el valor del compromiso, del mismo modo que la carencia de una cualidad suele empujarlos hacia una profesión que la compensa: la tartamudez de Demóstenes. Ya en Kierkegaard se insinúa esta fuga ante el cerco del matrimonio y el sacerdocio, mediante la pirueta dialéctica o la ironía. Pero en ningún otro es más notoria esta impresión que en Sartre, para el cual "el mundo está de más" y amenaza con englutir el yo; de donde la importancia que toma en su psicoanálisis existencial la noción, a la vez física y ontológica, de lo viscoso. En lo viscoso, el otro parece ceder a mi contacto para mejor desposeerme. En suma: el universo de un paranoide.

¿Este furor contra el ser, no traduciría el sentimiento de haber frustrado lo que Marcel llama "el lazo nupcial del hombre con la vida"? Aquí Mounier acepta en buena medida la crítica que algunos marxistas hicieron del pensamiento sartreano. Se habla mucho de compromiso, pero ¿de dónde agarrarse? ¿de la nada? ¿en el absurdo total? Pienso que es precisamente esta contradicción entre su visión profunda y sombría de *La nausée* y su sentimiento jansenista de culpa lo que lo induce a la lucha social: su activismo político es una reacción de la voluntad que su ontología socava por la base.

EL TENEBROSO UNIVERSO DE LAS FICCIONES

El drama filosófico de un hombre como Sartre es que al repudiar su propia novelística se inclina a esa inautenticidad que toda su vida ha denunciado y que muy notoriamente denuncia el protagonista de su novela más reveladora.

Desde los órficos se mantuvo una corriente que veía en la vida terrenal nada más que pena y tristeza: únicamente por purificación y renunciamiento era posible evadirse de la prisión corporal para ascender hacia los astros. El desdén de los órficos es heredado por Sócrates (aunque fuera por turbias motivaciones) y de él, a través de Platón, migrará hacia el cristianismo. De entre los pensadores cristianos es Pascal el que más sugestivamente prepara el camino de Sartre: "bastará" que se le quite a Dios. La educación de Sartre fue hecha bajo la influencia de la rama protestante de su familia. Su concepto del Bien y del Mal lo conduce, una vez eliminado Dios, a

una suerte de protestantismo ateo, a un áspero moralismo. Sin que desaparezca debajo su otro yo, el oscuro inconsciente que tiene que fatalmente estallar en sus ficciones: si arriba habla en favor de la cultura y la alfabetización, como corresponde a un intelectual progresista, abajo se ríe despiadadamente del autodidacto; si en el piso honorable defiende el espíritu comunitario, en el tenebroso subsuelo es un feroz individualista que descree de la comunicación, si arriba se manifiesta, en fin, por el paraíso terrestre del colectivismo, abajo murmura que la tierra es (y será siempre, porque no es cosa de régimen social sino de condición metafísica) un infierno. En muchos sentidos, es un poseso, cuya visión demoníaca se asemeja a la de aquel Verjovensky de *Los endemoniados* que, por dialéctica ironía, es hijo de un profesor progresista.

Es inevitable el recuerdo de otra dualidad dramática, la que Tolstoi manifestó en sus últimos años, cuando casi al mismo tiempo que su obra moralizadora *¿Qué es el arte?* escribía uno de sus más diabólicos relatos: *Memorias de un loco.* Es precisamente examinando esta contradicción vital como Chestov da a luz uno de sus ensayos clarividentes, fundamentando la tesis que la verdad de los novelistas no debe ser buscada en sus autobiografías ni en sus ensayos, sino en sus ficciones. Tesis que si en buena medida es correcta y de (pavorosa) fertilidad, comete la injusticia de considerar como mistificador a un hombre que lucha contra sus demonios. También esa lucha es parte de la verdad. Porque la conciencia de los valores morales, el deseo de superar las fuerzas destructivas del inconsciente, la aspiración a participar de la vida comunitaria también forma parte de la dialéctica condición del hombre. Se comprende que Chestov denuncie la furia hipócrita con que Tolstoi lanzó a aquella bazofia moralizadora contra los artistas que (como él mismo) expresaban la verdad deshonrosa de sus subterráneos. No se comprendería que se aplicase el mismo reproche a un hombre que, como Sartre, no procede por hipocresía sino por sentimientos complejos pero nunca deshonrosos; pero sí es legítimo reprocharle su intento de repudiar la literatura en nombre de la política, aunque sea de la más noble.

LAS MISIONES TRASCENDENTES DEL ARTE

Es casi inimaginable que un pensador de la talla de Sartre haya llegado a pronunciar por convicción teorética semejante precariedad. Y como en alguien de su honradez intelectual es imposible la demagogia, no queda sino la hipótesis sobre la oculta (y para él culpable)

antinomia que existe entre su visión filosófica y su militancia política. Pues, ¿cómo explicar de otro modo que una cabeza como la suya inadvierta que esa tesis conduciría no sólo al repudio de una novela metafísica sino a la extirpación del arte, la ciencia pura y la filosofía en su totalidad? Porque ¿de qué modo puede salvar a un niño no ya la música de Bach sino la teoría de Einstein o la fenomenología de Husserl? La aplicación consecuente del criterio sartreano nos obligaría a renunciar a las más altas actividades del espíritu para sólo combatir por los ideales políticos.

No es invocando la decadente teoría de "el arte por el arte" como debemos oponernos a esa catastrófica negación, sino invocando los valores trascendentes del arte, los que lo caracterizan más allá de lo meramente estético.

En primer término, porque el arte contribuye a la elevación de la criatura humana desde su simple condición zoológica para permitirle el acceso a las cumbres de la realidad espiritual. Esas cumbres que ella, y únicamente ella, puede alcanzar, aun en medio de las más horribles miserias físicas y morales.

Luego (aunque el adverbio no es de tiempo ni de lugar, ya que todas las misiones del arte se dan de modo sutilmente simultáneo), porque sirve a la necesidad que el hombre tiene de comunicación, como uno de los instrumentos que le permite salvar el abismo entre las conciencias. Abismo propio de su condición en cualquier época y régimen social, pero ahondado vertiginosamente por el enajenamiento que sobre el ser humano han producido las estructuras del mundo contemporáneo. Hasta el punto de que las grandes ciudades no son otra cosa que monstruosas yuxtaposiciones de soledades.

Finalmente, porque si el arte estricto ofrece esos valores metaestéticos, si la música o la pintura cumplen esa misión vital para la criatura humana, la novela, colocada como está entre el arte y el pensamiento, desempeña todavía una triple y trascendental misión: la catártica, ya intuida por Aristóteles; la cognoscitiva, al explorar regiones de la realidad que sólo ella puede llevar a cabo; y la integradora de una realidad humana desintegrada por la civilización abstracta.

¿Cómo, pues, alguien que busca la verdad y la salvación del hombre, como Sartre, puede repudiar la literatura?

Pero consideremos más de cerca estas afirmaciones.

EL DESCUBRIMIENTO DE LA RAZÓN

El griego armonioso es un invento del siglo XVIII, y forma parte de ese arsenal de los lugares comunes al que también pertenecen la flema

de los británicos y el espíritu de medida de los franceses. Las mortíferas y angustiosas tragedias griegas bastarían para aniquilar esta tontería si no tuviéramos pruebas más filosóficas, y particularmente la invención del platonismo. Cada uno invoca lo que no tiene, y si Sócrates invoca la Razón es porque precisamente la necesita como defensa contra las temibles potencias de su inconsciente. Y si Platón la instituye luego como instrumento de la Verdad es porque desconfía de sus propias emociones de poeta. Somos imperfectos, nuestro cuerpo es falible y mortal, nuestras pasiones nos enceguecen: ¿cómo no aspirar a un conocimiento que sea infalible y universal? Por otra parte, estamos angustiados por la muerte, al levantarnos sobre las dos patas traseras hemos abandonado la felicidad zoológica e inaugurado la infelicidad metafísica; ¿cómo no ansiar algún género de eternidad? Entonces acaso pensamos en las pirámides faraónicas, que aunque levantadas con la sangre y las lágrimas de miles de esclavos, aunque construidas con dura piedra, son finalmente deterioradas por el viento y las arenas del desierto, mientras la ingrávida pirámide matemática que es un modelo permanece invulnerable a los poderes destructivos del tiempo. ¿Y este teorema que demostramos no vale para todos y en cualquier lengua, no es indiferente al furor o a la piedad, a la simpatía o a la pasión? He ahí, pues, el camino secreto a la eternidad. Las matemáticas nos dan la clave y la ruta hacia el más allá.

El repudio del arte era entonces inevitable (como en cierto modo lo vuelve a ser en la posición sartreana), repudio que, como el mismo Platón lo sugiere cuando critica a Homero, no es tanto moral como metafísico. En los primeros diálogos todavía habla bien de los poetas, pero en los últimos los execra al par de los sofistas como traficantes del No-Ser, como técnicos de la mentira y la ilusión. Y es natural, si se tiene presente lo que dice en *La República*: Dios creó el arquetipo de la mesa, el carpintero crea un simulacro de ese arquetipo, y el pintor crea un simulacro de ese simulacro: un desvanecimiento al cubo. (Lo que de paso nos ofrece la mejor crítica del arte imitativo o "realista".) Los artistas debían ser condenados, pues, en nombre de la Verdad, como falsificadores filosóficos.

En resumen: Sócrates inventó la Razón porque era un insensato y Platón repudió el arte porque era un poeta. ¡Lindos antecedentes para estos propiciadores del Principio de Contradicción! Hecho que simplemente muestra que la Lógica no funciona ni para sus inventores.

Con todo, desde estos paradójicos descubridores de la Razón, todo el Occidente se acostumbró a suponer que la verdad sólo podía alcanzarse mediante sus recursos. Y así se desacreditó durante veinte siglos la subjetividad y la concretez del hombre, hasta el Romanticismo.

Despojada de la dignidad metafísica y de la preocupación religiosa que al menos tuvo en sus iniciadores, la Ciencia Abstracta, heredera directa de aquella razón helénica, se lanzó fríamente a la única tarea que le interesaba y que podía hacer: la conquista del Objeto. Y el hombre concreto, el hombre con cuerpo y sentimientos, con intuición y emociones, fue guillotinado (y algunas veces realmente, en la plaza pública) en nombre de la Universalidad, de la Verdad y, lo que fue más tragicómico, en nombre de la Humanidad.

Los Románticos finalmente se sublevaron contra estos fanáticos de las ideas claras y distintas, y por fin se empezó a admitir que si las normas de la ciencia pura son aptas para un triángulo o un espectrigrama no lo son para el hombre y sus problemas existenciales. Y que es tan ilusorio pretender conocerlos de ese modo como intentar el conocimiento de París mediante el examen de su cartografía.

LA REACCIÓN COMO PROGRESO

En el propio Hegel existían ya los elementos de la negación, ya que el hombre no era para él aquella entelequia de los Iluministas, ajeno a la tierra y a la sangre, a la sociedad misma y a la historia de sus vicisitudes; sino un ser histórico, que va haciéndose a sí mismo, realizando lo universal a través de lo individual. Este sentido histórico del hombre, sin embargo, se hará una genuina reacción contra el racionalismo extremo en Marx, al convertir la criatura humana no sólo en un proceso histórico sino en un fenómeno social: "El hombre no es una abstracción agazapada fuera del mundo. El hombre es el mundo de los hombres, el estado, la sociedad". Y la conciencia del hombre es una conciencia social: el hombre de la *ratio* es una abstracción, pero también es una abstracción el hombre solitario. Convertido en una entelequia por los racionalistas tipo Voltaire, enajenado por una estructura social que lo ha convertido en simple productor de bienes materiales, Marx enuncia los principios de un nuevo humanismo: el hombre puede conquistar su condición de "hombre total" levantándose contra la sociedad mercantil que lo utiliza.

Resulta superfluo llamar la atención sobre la semejanza de esta doctrina con el nuevo existencialismo que, después de Husserl, logrará superar el subjetivismo extremo de Kierkegaard: su interés por el hombre concreto, su rebelión contra la razón abstracta, su idea de la alienación, su reinvindicación de la *praxis* sobre la *ratio*. Así nos encontramos que de la doble vertiente que proviene de Hegel se llegará a una síntesis que en nuestro siglo la ofrecen los filósofos

de la existencia. No obstante, hay que decir que en lo que se refiere a la ciencia, y a pesar de su personalidad fuertemente romántica (que lo llevaba hasta recitar a Shakespeare de memoria), Marx pagó tributo al cientificismo de su época. Es cierto que la *praxis* significaba la superioridad de la experiencia y de la acción sobre la razón pura (y en esto se oponía al criterio del Iluminismo); pero también es cierto que compartía con esos filósofos el mito de la Ciencia con mayúscula, el mito de la Luz contra las Potencias Oscuras. Siendo estas potencias de gran importancia en el hombre concreto, al repudiar ese mundo resistente a la lógica y hasta a la dialéctica racional, repudiaba en buena medida a ese mismo hombre concreto que por el otro lado trataba de salvar. Y eso no era todo. Si bien la razón pura conduce a una especie de entelequia en lugar del hombre, también es verdad que la ciencia experimental, hecha de razón más experiencia, asimismo conduce a un esquema abstracto del universo y a la inevitable enajenación del hombre en favor del mundo objetivo. De ese modo, si la desocupación, la miseria y la explotación de clases o países enteros son males inherentes al régimen capitalista, la mecanización de la vida entera, la taylorización general y profunda de la raza humana son propios del maquinismo y del espíritu científico. ¿Esa misma mentalidad cientificista, ese mismo espíritu tecnolátrico, ese mismo endiosamiento de la máquina y la ciencia, no la observamos por igual en Estados Unidos y en Rusia? De este modo, aunque el positivismo está archivado, es frecuente ver entre los intelectuales progresistas los que todavía practican el fetichismo de la Ciencia, especie de iluministas *après la lettre.*

En un importante ensayo sobre Freud, Thomas Mann recordaba las palabras de Nietzsche cuando habla de "la reacción como progreso", refiriéndose a la aparición de espíritus poderosos y arrebatadores y no obstante retrógrados, que valorizan épocas pasadas de la Humanidad; y al ocuparse especialmente de Schopenhauer, señala cómo el Enciclopedismo no había hecho justicia al cristianismo y a las otras grandes religiones asiáticas. Schopenhauer rectifica ese gran falla y sólo después de rectificarla es posible llevar adelante las banderas del Enciclopedismo. Así se convierte "la reacción en progreso", y así Nietzsche prefigura su célebre aforismo de *Aurora*, en que advierte el carácter complicado y ambiguo de todo lo espiritual. Este fenómeno de la reacción como progreso y del progreso como reacción se repite a lo largo de toda la historia de la cultura. Y en el caso particular de la Ilustración, debe decirse que si la Razón ha constituido un formidable factor de progreso, cuando sus perniciosos excesos han llevado a un género de alienación, lo progresista es reinvindicar las otras po-

tencias del hombre que pueden salvarlo de su cosificación. William Blake vio en la mente abstracta del maquinismo la personificación del mal. Sus profecías, que anticipan a Nietzsche y a Jung, vaticinan que el hombre se convertirá en una criatura gigantesca cuando sea capaz de unir su infierno a su cielo. Las Furias no pueden ser ignoradas. Mucho menos pueden ser vilmente rechazadas: se las acepta integrándolas en la dialéctica de la condición humana o se paga el sangriento tributo que ha pagado la sociedad cada vez que intentó suprimirlas. En virtud de aquella *enantiodromia* de Heráclito, más extremadamente se ha intentado racionalizar al hombre, más brutalmente reaccionaron las potencias inferiores. Cuando la Ilustración creyó haber echado a los demonios para siempre, entraron por la ventana, y en pleno auge de la Razón (y lo que es más siniestramente grotesco, en nombre de ella) se suprimió a centenares de miles de ciudadanos, entre ellos a muchos de sus entusiastas partidarios; y en nuestro propio siglo, el estallido más furioso de esas potencias se produjo en el país que más premios Nobel había conquistado en ciencia y filosofía. Se olvida siempre que no debemos pretender demasiado el ángel si no queremos encontrar la bestia. Y en una civilización que nos ha despojado de todas las antiguas, sabias y sagradas manifestaciones del inconsciente, en una cultura sin mitos ni misterios, sólo queda para el hombre de la calle la modesta descarga de sus sueños nocturnos y la catarsis a través de las ficciones de esos seres que están condenados a soñar por la comunidad entera.

¿UN LUJO O UNO DE LOS INSTRUMENTOS DE LA SALVACIÓN?

La filosofía por sí misma es incapaz de realizar la síntesis del hombre disgregado: a lo más puede entenderla y recomendarla. Pero por su misma esencia conceptual no puede sino recomendar conceptualmente la rebelión contra el concepto mismo, de modo que hasta el propio existencialismo resulta una suerte de paradójico racionalismo. La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Que por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido; a lo menos en su más vastas y complejas realizaciones. En estas novelas cumbres se da la síntesis que el existencialismo fenomenológico recomienda. Ni la pura objetividad de la ciencia, ni la pura subjetividad de la primera rebelión: la realidad desde un yo; la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconsciencia y la

conciencia, entre la sensibilidad y el intelecto. Es claro que esto se ha podido dar en nuestro tiempo pues, al quedar libre la novela de los prejuicios cientificistas que pesaron en algunos escritores del siglo pasado, no sólo se mostró capaz de dar el testimonio del mundo externo y de las estructuras racionales sino también la descripción del mundo interior y de las regiones más irracionales del ser humano, incorporando a sus dominios lo que en otras épocas estuvo reservado a la magia y a la mitología. En general, su tendencia ha sido la de derivar de un simple documento a lo que debería llamarse un "poema metafísico". De la Ciencia a la Poesía.

En buena medida, es la realización de la idea de los románticos alemanes, que veían en el arte la suprema síntesis del espíritu, pero apoyada en una concepción más compleja y adecuada que la que ellos tuvieron. Concepción que si no fuera por la barbarie y la grandilocuencia de la expresión habría que denominar "neorromanticismo fenomenológico", y que constituirá la base filosófica de la gran *novela total* capaz de dar la Summa de la realidad. Con lo cual se terminarían todos los falsos dilemas en que se ha venido agotando inútilmente la teoría de la novela: la novela "psicológica" contra la "social", como si pudiera haber una novela que no sea psicológica, que no se refiera al hombre, y como si un hombre pudiera no ser social; la novela de "ideas" contra la novela "corriente", como si una novela, por trivial que sea, pueda estar desprovista explícita o implícitamente de ideas; la novela "subjetiva" contra la "objetiva", como si pudiera concebirse la existencia de novelas desprovistas, de un modo directo o subrepticio, de subjetividad.

El surgimiento de la novela occidental coincide con la profunda crisis que se produce al finalizar la época medieval, era religiosa en que los valores nítidos y firmes, para entrar en una era profana en que todo será puesto en tela de juicio y en que la angustia y la soledad serán cada día más los atributos del hombre enajenado *. Si hemos de buscar una fecha más o menos definida, creo que podemos fijarla en el siglo XIII, cuando comienza la desintegración del Sacro Imperio y cuando el Papado como el Imperio empiezan a derrumbarse desde su universalidad. Entre ambos poderes en declinación, cínicas y poderosas, las comunas italianas inician la nueva era del hombre profano, y todo el Viejo Mundo comenzará a ser derruido. Pronto el hombre estará listo para el surgimiento de la novela: no hay una fe sólida, la burla y el descreimiento han reemplazado a la religión, el hombre está de nuevo a la intemperie metafísica. Y así nacerá ese género

* Algunas de estas ideas, ya expuestas en un ensayo de años atrás, coinciden con las que Jean Bloch-Michel en *Le present del'indicatif*.

curioso que hará el escrutinio de la condición humana en un mundo donde Dios está ausente, o no existe, o está cuestionado. De Cervantes a Kafka, éste será el gran tema de la novela y por eso será una creación estrictamente moderna y europea; pues se necesitaba la conjunción de tres grandes acontecimientos que no se dieron ni antes ni en ninguna otra parte del mundo: el cristianismo, la ciencia y el capitalismo con su revolución industrial. El Quijote constituye no sólo el primer ejemplo sino también su más típico, ya que en él los valores caballerescos del Medioevo son puestos en la picota del ridículo, de donde no sólo la sensación de sátira sino el doloroso sentimiento tragicómico, el tristísimo desgarramiento que evidentemente siente su creador y que, a través de su grotesca máscara, transmite a todos sus lectores. Aquí tenemos, precisamente, la prueba de que nuestro novela es algo más que una simple sucesión de aventuras: es el testimonio trágico de un artista ante el cual se han derrumbado los valores seguros de una comunidad sagrada. Y una sociedad que entra en la crisis de sus ideales es como para el niño el fin de su adolescencia: el absoluto se ha roto en pedazos y el alma queda ante la desesperación o el nihilismo. Quizá por eso mismo el fin de una civilización es más sentido por los jóvenes, que no quieren resignarse nunca al derrumbe de lo absoluto, y por los artistas, que son los únicos que entre los adultos se parecen a los adolescentes. Y así, este derrumbe de una civilización lo testifican esos muchachos barbudos y desgarrados que recorren los caminos de Occidente, y esos artistas que en sus obras describen, indagan y poéticamente testimonian el caos. La novela se situaría de este modo entre el comienzo de los Tiempos Modernos y su declinación, ahora; corriendo paralelamente a esta creciente profanación (¡qué significativa resulta esta palabra!) de la criatura humana, a este pavoroso proceso de desmitificación del mundo. Entre estas dos grandes crisis se forma, desarrolla y culmina la novela occidental. Y por eso es inútil y ocioso estudiarla sin referencia a este formidable período, que no hay más remedio que llamar "Los Tiempos Modernos". Sin el cristianismo que los precede, no habría existido la conciencia intranquila y problemática; sin la técnica que los tipifica no habría habido ni desmitificación, ni inseguridad cósmica, ni alienación, ni soledad urbana. De ese modo, Europa inyecta en el viejo relato legendario o en la simple aventura épica esa inquietud social y metafísica para producir un género literario que describirá un territorio infinitamente más fantástico que el de los países de leyenda: a la conciencia del hombre. Y los llevará a sumergirse cada día más, a medida que el fin de la era se acerca,

en ese universo oscuro y enigmático que tanto tiene que ver con la realidad de los sueños.

Sostiene Jaspers que los grandes dramaturgos de la antigüedad vertían en sus obras un sabor trágico, que no sólo emocionaban a los espectadores sino que los transformaba. De ese modo, eran *educadores de su pueblo,* profetas de su *ethos.* Pero luego —dice— ese saber trágico se transmutó en fenómeno estético, y tanto el auditorio como el poeta abandonaron su grave seriedad primitiva, para proporcionar imágenes sin sangre. Es posible que el gran pensador alemán al escribir estas palabras haya tenido presente cierto tipo de literatura bizantina que se da en Occidente como se ha dado en todos los períodos de refinamiento intelectual, porque, ¿cómo admitir que la obra de Kafka sea metafísicamente menos grave que la de Sófocles? Al enfrentar el hombre esta crisis total de la raza, la más compleja y profunda que haya enfrentado en su entera historia, el saber trágico ha retomado aquella antigua y violenta necesidad, a través de los grandes novelistas de nuestra época. Y aun cuando en superficie, como en el caso de Malraux, se trate de guerras o revoluciones, en última instancia esas catástrofes sirven para poner la criatura humana en las fronteras de su condición, a través de la tortura y la muerte, la soledad o la demencia. Esos extremos de la miseria y de la grandeza del hombre que únicamente se manifiestan en los grandes cataclismos, permitiendo a los artistas que los registran la revelación de los secretos últimos de la condición humana. Y sus poemas novelescos constituyen una cosmovisión concreta, una imagen total que difiere tanto de la visión conceptual de un filósofo como un cuerpo de carne y hueso, con sus sentimientos, ideales y pasiones difiere del Hombre que figura en los tratados del pensador. Y aunque esos poemas no demuestran nada, muestran una *realidad significativa,* una realidad elegida y estilizada por el artista que así expresa su visión del mundo. Su obra es una forma mitológica que tiene ese hombre de mostrarnos una verdad sobre el cielo y el infierno, la verdad que él vive y sufre con toda su alma. No nos da una prueba ni nos demuestra una tesis, no hace propaganda por un partido o por una iglesia, nos ofrece una significación. Una significación, que a la inversa de esas tesis tranquilizadoras o edificantes que nos ofrecen los escritores de ficción, tiene por objeto despertarnos y sacudirnos de ese sueño en que, según John Donne, parece transcurrir el viaje que nos lleva de la cuna a la sepultura, para enfrentarnos con nuestro duro, trágico pero noble destino de animal metafísico. ¿Puedo haber una misión más alta para la literatura? Menos que nadie, Sartre tiene el derecho de ignorarlo y de repudiarlo, heredero como es de aquella generación de Malraux,

Saint-Exupéry, Bernanos y Aragon; escritores que no escribieron por puro juego ni por el simple placer de la belleza, sino para indagar y describir la condición del hombre en un mundo apocalíptico, el sentido del coraje y del deber, el alcance de la justicia y la libertad. Él, como Camus, descendientes de Pascal, ejercieron ese mismo humanismo áspero, esa misma repugnancia por el engaño y el autoengaño, para auscultar el hombre conturbado por la gran crisis de nuestro tiempo.

En resumen, la gran novela no sólo hace al conocimiento del hombre sino a su salvación. Y esta tarea, lejos de ser un lujo de individuos indiferentes al sufrimiento de clases o pueblos miserables, es una clave para el rescate del hombre triturado por la siniestra estructura de los Tiempos Modernos. Ese hombre no es el solo cuerpo, ya que por él apenas pertenecemos al reino de la zoología; ni tampoco es el solo espíritu, que más bien es nuestra aspiración divina: lo específicamente humano, lo que hay que salvar en medio de esta hecatombe es el alma, ámbito desgarrado y ambiguo, sede de la perpetua lucha entre la carnalidad y la pureza, entre lo nocturno y lo luminoso. Mediante el espíritu puro, a través de la metafísica y la filosofía, el hombre intentó explorar el universo platónico invulnerable a los poderes del Tiempo; y quizás haya podido hacerlo, si hay que creer a Platón, por el recuerdo que le queda de su primigenia confraternidad con los Dioses. Por su patria verdadera no es esa sino esta región intermedia y terrena, esta dual y desgarrada región de donde surgen los fantasmas de la ficción novelesca. Los hombres escriben ficciones porque están encarnados, porque son imperfectos. Un Dios, Sartre, no escribe novelas.

ERNESTO SÁBATO

INDICE

PÁG.

Palabras preliminares, por Victoria Ocampo 1
Carta a unos desconocidos, por Drieu La Rochelle 4
La selva, por Waldo Frank 9
Los problemas del compositor contemporáneo, por Ernest Ansermet 24
El teatro total, por Walter Gropius 29
El hombre que murió (D. H. Lawrence), por Victoria Ocampo 33
Tradición e innovación en Lope de Vega, por Pedro Henríquez Ureña 57
Bach y la música de hoy, por Juan Carlos Paz 72
Beethoven, por Igor Strawinsky 77
Notas sobre la inteligencia americanaa, por Alfonso Reyes 83
Sentido de la inteligencia en la expresión de nuestros tiempo, por Eduardo Mallea 90
El poder de las palabras, por Roger Caillois 104
Por qué no vuelvo a Alemania, por Thomas Mann 120
La paradoja de la mentira, por Nicolás Berdiaeff 128
Unir y separar, por Francisco Romero 136
Trabajos del poeta, por Octavio Paz 150
De un cuaderno de apuntes, por Adolfo Bioy Casares 160
Balzac y el adulterio, por Eduardo González Lanuza 165
El escritor, por Francisco Ayala 176
Al margen de la psicología del arte, por André Malraux 190
Gardel, por Julio Cortázar 203
La libertad del espíritu, por Paul Valéry 206
El escritor argentino y la tradición, por Jorge Luis Borges 223
Revés y derecho, por Albert Camus 231
Drogas que transforman la mente humana, por Aldous Huxley 240
La misión del escritor en la sociedad contemporánea, por Graham Greene .. 251
Dos capítulos sobre Martí, por Ezequiel Martínez Estrada 256
Sartre contra Sartre, o la misión trascendente de la novela, por Ernesto Sábato 268

Librerías Recomendadas

LIBRERIA

Nueva Visión

especializada en artes visuales y ciencias sociales.

Libros de procedencia nacional y extranjeros. (en todos los idiomas)

Viamonte 500 esq. S. Martín

LIBRERIA - PAPELERIA

SARMIENTO

Novedades literarias
Artículos de Papelería
Impresiones - Fotocopias

Libertad 1214/20
T. E. 41-4792 - 9500

Literatura - Historia argentina e hispanoamericana - Política nacional e hispanoamericana Economía - Derecho, etc.

Importación - Exportación

LIBRERIA HUEMUL

Santa Fe 2237 - Tel. 83-1666

LIBRERIA

RODRIGUEZ s. a.

Las últimas novedades en Libros en Español y en Inglés
Textos - Diccionarios
Revistas Extranjeras y de Modas
Suscripciones
Papelería Comercial y Escolar
CREDITOS
London Card - City Card - Diners

SARMIENTO 835
T. E. 35-8125/6/7
No tenemos sucursales

ORLEANS

Encuadernación

Encuadernaciones
Clásicas y Modernas
Restauraciones
Dorados

Arenales 1233 - Tel. 41-6149

Librería KIER

Miles de títulos seleccionados entre lo mejor de la literatura universal:

CIENCIA - ARTE - TECNICA - LITERATURA - HISTORIA - FILOSOFIA - PSICOLOGIA - RELIGION CLASICOS - IDIOMAS - VIAJES MUSICA - FICCION - ETC.

Av. SANTA FE 1260
T. E. 41-0507 - 8243
Buenos Aires

Galerías de Arte

GALERIA BONINO

PINTURA ARGENTINA Y EXTRANJERA

Marcelo T. de Alvear 636

JORACI

GALERIA DE ARTE

Primer centro gráfico de difusión internacional de arte argentino

BERNI - FORTE
SCHURJIN - CASTAGNINO
DUCMELIC - GAMBARTES
SOLDI - BRUZZONE

Ediciones en blanco y negro y a todo color

Florida 683 - Local 6 - Buenos Aires

IMAGEN

GALERIA DE ARTE

Pintura argentina Contemporánea

Paraguay 867

Rodrigo Carmona

GALERIA DE ARTE

EXPOSICIONES Y RESERVA ARTISTAS ARGENTINOS

Lavalle 375

T. E. 31-2127 - 31-2105

GALERIA VAN RIEL

FLORIDA 659

T. E. 31-1282

ERGON

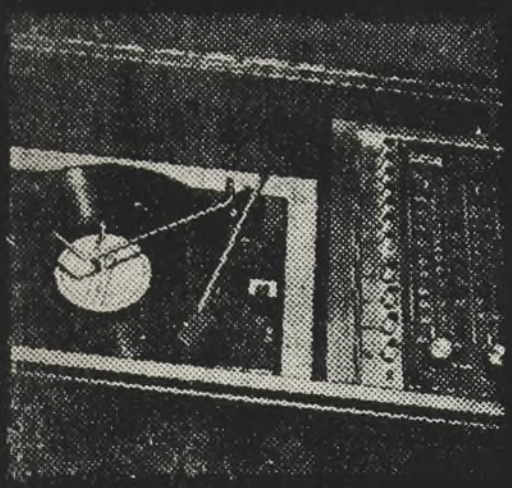
Centro de Arte

"El arte, antes que placer, es descubrimiento y demistificación. La historia del arte es la historia de cómo el conocimiento estético del hombre, en su progresivo enriquecimiento, ayuda a transformar el mundo".

Fernando Morreno
Miguel Alascio Cortázar

Tucumán 653 - Tel. 392-3157

Se terminó de imprimir
el día 12 de mayo de 1972
en la Imprenta de los Buenos Ayres s. a.
Rondeau 3274, Buenos Aires, Argentina



Escuche... es un Grundig.

Hay muy pocos que dejan que otro lo escuche.

. . . Y eso no está bien. Todos debieran alguna vez escucharlo y saber cuál es el equipo mejor. . ..
O acaso hay alguna razón para no escuchar lo mejor? Visite un agente Grundig. Es casi seguro que cuando usted llegue, él ya lo está escuchando. . .

GRUNDIG

COMPAÑIA ELECTRONICA DEL PLATA S.A.I.C.

Todos los agentes Grundig ya saben cuál es la marca que suena mejor.

Unico Fabricante y Representante exclusivo para la República Argentina
Perú 263 - Tel. 34-5178 - 8946 - 8643 - Bs. As.

Véalos, escúchelos y adquiéralos en:

LUCCHETTA S. A.
Boedo 1035 - Capital

MARUZZI HNOS. S. R. L.
Patricios 602 - Capital

SUC. de I. SCHAPIRO
Calle 7 Nº 1124 - La Plata



ACINDAR

INDUSTRIA ARGENTINA DE ACEROS S. A.

Una empresa privada argentina al servicio del país

La mayor fabricante de productos de acero para la construcción y el agro

PASEO COLON 357 - BUENOS AIRES

H0008117

PRECIO $

S1CJ.15.1.