

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE
VICTORIA OCAMPO

MAYO DE 1948

AÑO XVI

BUENOS AIRES

THE
LIBRARY

OF THE
UNIVERSITY OF TORONTO

1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

S U M A R I O

G A B R I E L A M I S T R A L
UNA PALABRA

J O R G E L U I S B O R G E S
EL VERDUGO PIADOSO

C H A R L E S D U B O S
HUGO VON HOFMANNSTHAL

H U G O V O N H O F M A N N S T H A L
LA CARTA DE LORD CHANDOS

Á L V A R O F E R N Á N D E Z S U Á R E Z
PROMETEO Y SU FRAGILIDAD

M A R I O A L B A N O
PAUSA; ROSARIO; COMUNIÓN

H . A . M U R E N A
IMAGO AMORIS

C R Ó N I C A S

Julio E. Payró: Paul Gauguin en el primer centenario de su nacimiento ☆ NOTAS ☆ *Julio Cortázar*: Muerte de Antonin Artaud ☆ LIBROS ☆ Horacio J. Becco y Osvaldo Svanascini: "Poetas libres de la España peregrina en América", por *Daniel Devoto* ☆ Enrique Anderson Impert: "Ensayos", por *Enrique Pezzoni* ☆ Lawrence Durrell: "Cefalû", por *E. L. Revol* ☆ Jean Boley: "The Baby Lamb", por *Joan Huelin* ☆ Deborah Newton: "Virginia Wolf", por *J. H.* ☆ REALIDAD ARGENTINA ☆ "Sobre pérgolas, bancos, faroles y otras hierbas", por *Victoria Ocampo* ☆ DOCUMENTOS ☆ "La doble crisis", diálogo entre James Burnham y André Malraux.

U N A P A L A B R A

Yo tengo una palabra en la garganta
y no la suelto, y no me libero de ella,
aunque me empuja su empellón de sangre.
Si la soltase, quema el pasto vivo,
sangra al cordero, hace caer al pájaro.

Tengo de desprenderla de la lengua,
hallar un agujero de castores
o sepultarla con cal y mortero
por que no guarde, como el alma, el vuelo.

No quiero dar señales de que vivo
mientras que por mi sangre vaya y venga
y suba y baje por mi loco aliento.
Aunque mi padre Job la dijo, ardiendo,
no quiero darle, no, mi pobre boca
por que no ruede y la hallen las mujeres
que van al río, y se enrede a sus trenzas
o al pobre matorral tuerza y abrase.

Yo quiero echarle violentas semillas
que en una noche la cubran y ahoguen
sin dejar de ella el cisco de una sílaba.
O rompérmela así, como a la víbora
que por mitad se parte entre los dientes.
Y volver a mi casa, entrar, dormirme,
cortada de ella, rebanada de ella,
y despertar después de dos mil días
recien nacida de sueño y olvido.

Sin saber más que tuve una palabra
de yodo y piedra-alumbre entre los labios
ni saber acordarme de una noche,
de una morada en país extranjero,
de la celada y el rayo a la puerta,
y de mi carne marchando sin su alma.

GABRIELA MISTRAL

EL VERDUGO PIADOSO

Dante (nadie lo ignora) pone a Francesca en el infierno y oye con infinita compasión la historia de su culpa. ¿Cómo atenuar esa discordia, cómo justificarla? Vislumbro cuatro conjeturas posibles.

La primera es técnica. Dante, determinada la forma general de su libro, pensó que éste podía degenerar en un vano catálogo de nombres propios o en una descripción topográfica si no lo amenizaban las confesiones de las almas perdidas. Este pensamiento le hizo alojar en cada uno de los círculos de su infierno a un réprobo interesante y no demasiado lejano. (Lamartine, agobiado por esos huéspedes, dijo que la Comedia era *une gazette florentine*.) Naturalmente, convenía que las confesiones fueran patéticas; podían serlo sin riesgo ya que el autor, ubicando a los narradores en el infierno, quedaba libre de toda sospecha de complicidad... Esta conjetura (cuya noción de un orbe poético impuesto a una árida novela teológica, ha sido razonada por Croce) es quizá la más verosímil, pero tiene algo de mezquino o de vil y no parece condecir con nuestro concepto de Dante. Además, las interpretaciones de un libro tan infinito como la Comedia no pueden ser tan simples.

La segunda equipara, según la doctrina de Jung¹, las invenciones

¹ De algún modo la prefigura la clásica metáfora del sueño como función teatral. Así Góngora, en el soneto *Varia imaginación* ("El sueño, autor de representaciones, En su teatro sobre el viento armado, Sombras suele vestir de bulto bello"); así Quevedo, en el *Sueño de la muerte* ("Luego que desembarazada el alma se vió ociosa, sin la tarea de los sentidos exteriores, me embistió de esta manera la comedia siguiente; y así la recitaron mis potencias a

literarias a las invenciones oníricas. Dante, que es nuestro sueño ahora, soñó la pena de Francesca y soñó su lástima. Observa Schopenhauer que, en los sueños, puede asombrarnos lo que oímos y vemos, aunque ello tiene su raíz, en última instancia, en nosotros; Dante, parejamente, pudo apiadarse de lo soñado o inventado por él¹. También cabría decir que Francesca es una mera proyección del poeta, como, por lo demás, lo es el mismo Dante, en su carácter de viajero infernal... Sospecho, sin embargo, que esta conjetura es falaz, pues una cosa es atribuir a libros y a sueños un origen común y otra tolerar en los libros la inconexión y la irresponsabilidad de los sueños.

La tercera, como la primera, es de índole técnica. Dante, en el decurso de la Comedia, tuvo que anticipar las inescrutables decisiones de Dios. Sin otra luz que la de su mente falible, se lanzó a adivinar algunos dictámenes del Juicio Universal. Condenó, siquiera como ficción literaria, a Celestino V y salvó a Siger de Brabante, que defendió la tesis astrológica del Eterno Retorno...

Para disimular esa operación, definió a Dios, en el Infierno, por su justicia (“Giustizia mosse il mio alto fattore”) y guardó para sí los atributos de la comprensión y de la piedad. Perdió a Francesca y se conolió de Francesca. Benedetto Croce declara: “Dante, como teólogo, como creyente, como hombre ético, condena a los pecadores; pero sentimentalmente no condena y no absuelve” (*La poesia di Dante*, 78).

La cuarta conjetura es menos precisa. Requiere, para ser entendida, una discusión liminar. Consideremos dos proposiciones: una, *los ases-*

oscuros, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro”); así Joseph Addison, en el número 487 del *Spectator* (“el alma, cuando sueña, es teatro, actores y auditorio”). Siglos antes, el panteísta Umar Khayyám compuso una estrofa que la versión literal de McCarthy traduce de este modo: “Ya de nadie conocido te ocultas; ya te despliegas en todas las cosas creadas. Para tu propio deleite ejecutas estas maravillas, siendo a la vez el espectáculo y el espectador”.

¹ Andrew Lang refiere que Dumas lloró cuando dió muerte a Porthos.

nos merecen la pena de muerte; otra, *Rodion Raskólnikov* merece la pena de muerte. Es indudable que las proposiciones no son sinónimas. Paradójicamente, ello no se debe a que sean concretos los asesinos y abstracto o ilusorio Raskólnikov, sino a lo contrario. El concepto de asesinos denota una mera generalización; Raskólnikov, para quien ha leído su historia, es un ser verdadero. En la realidad no hay, estrictamente, asesinos; hay individuos a quienes la torpeza de los lenguajes incluye en ese indeterminado conjunto. (Tal es, en último rigor, la tesis nominalista de Roscelín y de Guillermo de Occam). En otras palabras: quien ha leído la novela de Dostoievsky ha sido, en cierto modo, Raskólnikov y sabe que su "crimen" no es libre, pues una red inevitable de circunstancias lo prefijó y lo impuso. El hombre que mató no es un asesino, el hombre que robó no es un ladrón, el hombre que mintió no es un impostor; eso lo saben (mejor dicho, lo sienten) los condenados; por ende, no hay castigo sin injusticia. La ficción jurídica "el asesino" bien puede merecer la pena de muerte, no el desventurado que asesinó, urgido por su historia pretérita y quizá —¡oh marqués de Laplace!— por la historia del universo. Madame de Staël ha compendiado estos razonamientos en una sentencia famosa: *Tout comprendre c'est tout pardonner*.

Dante refiere con tan delicada piedad la culpa de Francesca que todos la sentimos inevitable. Así también hubo de sentirla el poeta, a despecho del teólogo que argumentó en el Purgatorio (XVI, 70) que si los actos dependieran del influjo estelar, quedaría anulado nuestro albedrío y sería una injusticia premiar el bien y castigar el mal...¹

Dante comprende y no perdona: tal es la paradoja insoluble. Yo tengo para mí que la resolvió más allá de la lógica. Sintió (no com-

¹ Cf. *De monarchia* I, 14; *Purgatorio* XVIII, 73; *Paradiso* V, 19. Más elocuente aún es la gran palabra del canto XXXI: "Tu m'hai di servo tratto a libertate".

prendió) que los actos del hombre son necesarios y que asimismo es necesaria la eternidad, de bienaventuranza o de perdición, que éstos le acarrearán. También los espinocistas y los estoicos negaron el libre albedrío, también los espinocistas y los estoicos promulgaron leyes morales. Huelga recordar a Calvino, cuyo *decretum Dei absolutum* predestina a los unos al infierno y a los otros al cielo. Leo en el discurso preliminar del *Alkoran* de Sale que una de las sectas islámicas defiende esa opinión.

La cuarta conjetura, como se ve, no desata el problema. Se limita a plantearlo, de modo enérgico. Las otras conjeturas eran lógicas; ésta, que no lo es, me parece la verdadera.

JORGE LUIS BORGES

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Der Dichter gleicht dem Seismographen, den jedes Beben, und wäre es auf Tausende von Meilen, in Vibrationen versetzt.

El poeta se parece al sismógrafo, en el que cada temblor, aunque sea a millares de leguas, viene a inscribirse en vibraciones.

HUGO VON HOFMANNSTHAL

El hombre muy cultivado no es nunca un original. Su personalidad es todo lo insignificante que haga falta. Pocas desigualdades; ninguna superstición del intelecto. Nada de vanos temores. No tiene miedo de los análisis; los lleva —o bien ellos lo conducen— hasta las consecuencias extremas; vuelve a lo real sin esfuerzo. Imita e innova; no rechaza lo antiguo, porque es antiguo; ni lo nuevo, por ser nuevo; en cambio consulta en sí mismo un algo eternamente actual.

PAUL VALÉRY

Era en Berlín, en diciembre de 1904; conservo muy presente en la memoria ese final de tarde invernal, junto al fuego, cuando el distinguido y preciso Ernst Hardt, después de interrogarme sobre mis primeras exploraciones a través de las letras alemanas, me dijo de pronto: "Sí, está bien; pero no sabe usted aún de qué *Klang*, de qué sonoridad es capaz nuestra poesía; y no lo puede usted saber, pues sólo recientemente nuestros poetas han hecho de nuestra lengua un instrumento del que se desprende una embriaguez tan capitosa". Y tomando de la biblioteca, al alcance de su mano, un delgado, esbelto volumen, me leyó de *Der Tod des Tizian* —con esa voluptuosidad golosa y un poco apoyada que es la del artista cuando interpreta una obra maestra favorita— los versos de Gianino sobre la noche:

*Mir war als ginge durch die blaue Nacht,
Die atmende, ein rätselhaftes Rufen...*

esos versos en que los prestigios nocturnos a la vez se precipitan en torrente y son destilados uno a uno, y que corresponden en poesía al claroscuro cargado y ambiguo de la *Circé* de Dosso Dossi. Ah, por cierto que el *Klang* era incomparable y uno se entregaba a la embriaguez: desde ese día era yo de Hofmannsthal la definitiva conquista. Paso a paso me inicié en la sabiduría penetrada de nostalgia de *Der Thor und der Tod*, en la Grecia arcaica y nietzscheana de *Elektra*, de tan refinada aspereza (¡con qué estilo, por aquel mismo tiempo, arrastrándose por la escena, Gertrud Eysoldt lanzaba las vociferaciones de la joven perra vengadora!), en la primavera inicial y el extremo otoño cuya fusión compone el encanto más secreto de las *Gedichte*; luego —segundo descubrimiento y no menos maravilloso— en esa prosa en que la intuición más profunda se enlaza siempre a alguna imagen de una precisión mágica. En estas páginas, que introducen aquella prosa a los lectores, repercute el eco, no ya de la obra de Hofmannsthal considerada en sí misma¹, sino del estado espiritual que, en el sentido valeriano del término, está infuso en su “generación”.

“Está allí, y a nadie toca ocuparse de su presencia. Está allí y, sin ruido, cambia de lugar; y no es más que ojo y oído, y toma el color de los objetos sobre los que se posan sus sentidos². Es el espectador, no, el compañero escondido, el hermano silencioso de toda cosa, y el

¹ Importa que precise y delimite aquí el punto de vista en que me coloco. Como prefacio a *La Carta de Lord Chandos* y al Diálogo sobre la Poesía —es decir a una caudalosa prosa de poeta, análoga a la de nuestro Mauricio de Guérin—, mis páginas sólo pretenden ser una contribución al estudio del *estado lírico* — el mismo que está en el origen de la *poesía pura*: se refieren al punto de partida y no al de llegada, a la naturaleza del poeta y no a la de su obra. Ahora bien: si hasta los 30 años, y aun en la misma forma dramática, Hofmannsthal es esencialmente un lírico, a partir de *Elektra* (1904) al lírico sucede el dramaturgo. De la obra de su madurez, el drama constituye el macizo central, bajo acepciones múltiples que van de la tragedia más áspera a la más delicada comedia, y que invisten el *Misterio* de una nueva dimensión. Por otra parte, el crecimiento de este drama, muy lejos de acabarse, parece ganar sin pausa en peso y en gravedad. Ni qué decirse tiene que no podría abordarse aquí un tema del mismo orden que el impuesto entre nosotros por el teatro de Claudel, con el que ofrece el de Hofmannsthal más de una afinidad.

² Por tratarse del autor de *Vorfrühling*, en que nos vuelven céfiros de Shelley, ¿cómo no recordar la palabra de éste, cómo no saludar aquí el conmovedor encuentro? “Los poetas son una raza de camaleones, toman hasta los colores del follaje bajo el cual pasan.”

cambio de sus colores es para él un íntimo tormento. Sufre de todo y, mientras sufre, de todo goza. Esa facultad de gozar dolorosamente encierra todo el contenido de su vida. Sufre a fuerza de sentir las cosas y sufre tanto de la cosa individual como del conjunto; sufre de lo que cada una tiene de único y sufre del lazo que las une a todas. Lo levantado y lo sin valor, lo sublime y lo vulgar, todo lo sufre, sufre de sus estados y de sus pensamientos; sí, simples entes de pensamiento, fantasmas, los productos sin substancia de una época lo hacen sufrir como si fueran hombres. Pues para él hombres y cosas, pensamientos y sueños son literalmente uno; sólo conoce apariencias que emergen ante él y cuya aparición le hace sufrir, pero con un sufrimiento donde encuentra su felicidad. Ve y siente; su conocer tiene el acento de un sentir; su sentir, la acuidad de un conocer. Nada puede descuidar; no tiene derecho a cerrar los ojos ante ningún ser, ninguna cosa, ningún fantasma; ni siquiera ante el engendro más fantástico de un cerebro humano. Es como si sus ojos no tuviesen párpados. Entre los pensamientos que lo asedian, no podría apartar ninguno como perteneciente a otro orden de cosas. Pues en el orden de cosas que es el suyo cada cosa debe encontrar su lugar. En él todo debe y quiere encontrarse. Es él quien une en sí todos los elementos de una época; en él, o en ninguna parte, reside el Presente.

Pero los tejidos están tramados de hilos aun más finos, y aunque ningún ojo los percibiera, su ojo no podría rechazarlos. Para él el Presente se entrelaza al Pasado de modo indescriptible: en los poros de su mismo ser siente todo lo que fué vivido en los días de antaño por lejanos abuelos ignorados, por pueblos extinguidos, en tiempos olvidados; a falta de otra cosa, su ojo es siempre alcanzado —¿cómo podría defenderse de ello?— por el ardor brillante de las estrellas que desde hace mucho el hielo del espacio ha consumido. Pues tal es la única ley que lo somete: a nada rehusar la entrada en su alma; no más extraño que un hombre vivo que tendiera las manos hacia él, le resulta el rayo estelar que algún mundo emitió hace más de tres mil años, que

hoy encuentra su ojo y determina en su cuerpo la conmoción de un sobresalto inmemorial, que ya no conoce medida. Así como el sentido interno de todos los hombres crea el tiempo y el espacio y el mundo de las cosas que los rodean, del mismo modo él, del pasado y del presente, del animal y del hombre, del sueño y de la cosa, de lo grande y lo pequeño, lo augusto y lo ínfimo, crea el mundo de las relaciones. Crea. Pesadas angustias, destinos limitados pueden posarse sobre su alma, oprimirla largamente, abrevarla de dolor hasta lo más íntimo de sí misma: en otro momento determinado esa misma alma, abierta de par en par, reflejará en su seno todo el cielo estrellado. Es el enamorado de los sufrimientos y el enamorado de la felicidad. Es el entusiasta de las grandes ciudades y el entusiasta de la soledad. Es el admirador apasionado de las cosas que existen desde siempre y de las cosas que son de hoy. Londres entre su bruma, con sus procesiones espectrales de desocupados, los templos en ruinas de Luxor, el murmullo de una fuente en lo más secreto del bosque, el mugir de máquinas gigantescas, nunca las transiciones le son difíciles, y deja la sorpresa para aquellos cuya fantasía es más pesada que la suya; pues se asombra siempre, pero no se sorprende nunca; nada surge para él que sea por completo inesperado: todo se le presenta como estando allí desde siempre, y todo está allí de hecho, todo está allí al mismo tiempo. No sólo no hay cosa de la que pueda prescindir; tampoco hay cosa que pueda perder, ni siquiera, por la muerte. Los muertos resucitan para él, no cuando quiere, pero sí cuando les parece, y resucitan sin cesar. Su cerebro es el único lugar en que los muertos gozan aún de licencia para vivir por el espacio de un instante y donde les toca participar, ellos que moran en una soledad petrificada, de la felicidad insondable de los vivos, esa felicidad de toparse con todo lo que vive. Los muertos viven en él, pues su ausencia no constituye una barrera para la pasión de admirarse, de asombrarse, de comprender que en él encuentran. Le es imposible olvidar jamás del todo lo que escuchó alguna vez: una palabra, un nombre, una alusión, una anécdota, una imagen, una sombra que hubieran caído un día

en su alma. Nada de lo que existe en este mundo y entre los mundos puede considerarlo como no ocurrido. Si algo lo rozara con un soplo, aunque el soplo subiera del fondo de la tumba, no cesaría de sentir su silenciosa caricia... Vive, y de manera ininterrumpida, bajo el peso de atmósferas que no se dejan medir, como el buzo en las profundidades del mar, y nada es más extraño en la organización de un alma que el hecho de que pueda soportar este peso. Es el sitio en que las fuerzas del tiempo aspiran a equilibrarse. Se parece al sismógrafo, en el que cada temblor, aunque sea a millares de leguas, viene a inscribirse en vibraciones. No es que el poeta piense sin cesar en todas las cosas del mundo; por el contrario son ellas quienes piensan en él. Están con él y por eso lo dominan. Hasta sus horas de atonía, sus depresiones, sus desasosiegos son estados impersonales, corresponden a los sobresaltos del sismógrafo, y una mirada lo bastante profunda podría leer en ellos secretos aun más misteriosos que en las mismas poesías. Sus dolores son constelaciones interiores, configuraciones en él de las cosas que no ha tenido la fuerza de descifrar. Su actuar incesante es una búsqueda de armonía dentro de sí mismo, una armonización del mundo que él lleva dentro de sí. En sus horas más altas le basta yuxtaponer, y lo yuxtapuesto se torna armonioso.”¹

Tal es, para Hofmannsthal, el poeta, y tal es en esencia el mismo Hofmannsthal. Ante el inagotable surgir de ese Magnificat que se lanza y se repliega según el ardiente arabesco arrebatado —tan decorativo y a la vez tan caluroso— de la gran frase inicial del *Concerto* para violín de Beethoven, se percibe en su profundidad toda la justeza del homenaje que Rudolf Borchardt discernía a Hofmannsthal en su quincuagésimo aniversario: *Wir erlebten an einem Menschen unserer Zeit den*

¹ Tomo este texto de la conferencia que Hofmannsthal pronunció en Berlín en 1905 bajo el título *Der Dichter und diese Zeit*, “El Poeta y esta época”, y que inicia la edición en cuatro volúmenes de las *Prosaische Schriften* publicada por S. Fischer en 1907. En la edición hasta hoy definitiva de los *Werke* en seis volúmenes (S. Fischer, 1924), Hofmannsthal no creyó deber incluir dicho texto, sin duda a causa de la severidad —pero aquí cuán indebida— del artista hacia el conferenciante.

Urzustand der Poesie, in dem die Philosophie noch eingefaltet in ihr liegt, und ihre Ahnungen unbewiesene Gesetze sind: wir glaubten Dir, und waren Dir gehorsam, von ganzem Herzen. “Hemos vivido, en la persona de un hombre de nuestro tiempo, el estado original de la poesía cuando en su seno la filosofía yace aún acurrucada y cuando sus vaticinios son leyes aun no demostradas: en ti creímos y te hemos obedecido, de todo corazón.” Esta fe y esta obediencia, resultado espontáneo de un movimiento del mismo corazón, encuentran su fuente y su brillante justificación en el texto central que termino de citar. Él solo dice todo; foco del que basta escrutar y calificar algunos rayos para que los nuevos lectores de Hofmannsthal se incorporen a ese conocimiento sin el cual, según la divisa leonardesca, no hay grande amor.

Si queremos acercarnos a ese “estado original de la poesía”, no debemos orientar la mirada hacia el poema y sí en cambio hacia el poeta, hacia ese misterioso punto de intersección que representa su ser mismo; pues su lazo no es con el poema sino con el poeta. He aquí una distinción que importaría establecer, pues su planteo claro disiparía no pocos equívocos¹. Si, como lo indica la etimología, el poema es “la cosa hecha” (por excelencia), el poeta, por su parte, antes de ser el que hace, y para poder llegar a serlo, es el que recibe, o mejor aún el que padece. Es intersección más bien que centro, con lo que quiero decir que, sin cesar atravesado, es el situado más bien que el que sitúa². A la

¹ Este pasaje estaba escrito cuando recibí *Prière et Poésie* de Henri Brémond, donde desde el prefacio tuve la alegría de leer estas líneas: “Con el fracaso manifiesto del antiguo método, pensamos por fin tener más suerte —y ciertamente no tendremos menos— al buscar no ya de qué está hecho, sino cómo se hace un poema; al escrutar el misterio, no ya del poema, sino del poeta. El misterio, no de su historia personal, de sus amores, de sus debilidades —objeto de una disciplina muy diferente—, sino de su vida de poeta como poeta, y tal como se ha transmitido a su obra”. Es para mí el caso de repetir con Proust: “Me quedaba alguna inquietud sobre la justeza perfecta de esta idea, pero pronto la disipó el único modo de verificación que exista para nuestras ideas, quiero decir el encuentro fortuito con un gran espíritu”.

² Se entiende que este punto de vista vale de una manera completamente general sólo para el “estado original de la poesía”, para ese estado de receptividad que sirve y debe servir de preludio a toda actividad poética. En cuanto están empeñados en la creación propiamente dicha, habría que establecer entre los poetas —y teniendo sólo en cuenta a los más grandes—

inversa de Arquímedes, que pedía un punto de apoyo para levantar el mundo, el mismo mundo sirve al poeta de punto de apoyo. Aquí se deja apreciar la pertinencia tan delicada de la imagen hofmannsthaliana del sismógrafo: el mundo se estremece, el poeta vibra; reacciona con exactitud; su modo de acción propio es la reacción.

Y la grandeza propia de Hofmannsthal reside en que, dotado desde su origen del más prestigioso poder de padecer, nunca se haya negado a padecer cada vez más y más profundamente. Como un Sebastián atado al invisible poste —que constituye su “dignidad eminente”—, ofrecido a las flechas luminosas que lo acribillan sin cesar, su destino se ahonda, se ennoblece en el mismo interior de su dato inicial, — hoy saturado todo por esos estigmas gloriosos, patrimonio de aquellos que se mantienen fieles a la vocación inscrita en su innatismo. Grandeza en verdad, ya que no hay heroísmo más agotador que el de la receptividad¹. Heroísmo desconocido o mejor dicho insospechado por casi todos. ¿Cuántos hay, en una época, que puedan saber qué significa y sobre todo qué comporta la expresión de Hofmannsthal sobre el poeta: “Vive, y de manera ininterrumpida, bajo el peso de atmósferas que no se dejan medir, como el buzo en las profundidades del mar”? ¿Y acaso no agrega él mismo: “Nada es más extraño en la organización de un alma que el hecho de que pueda soportar este peso”? Nada más extraño, en efecto; pero que pueda soportarlo, que continúe soportándolo, que en este mismo instante, al recoger por primera vez algunos de sus tesoros, la adivinemos siempre “en zambullida”, esto hace impagable el alma de Hofmannsthal.

Pero la receptividad sólo es heroica si responde inmediatamente y de

múltiples discriminaciones. Si partimos de la distinción —informulable y sin embargo real— entre la noción de centro y la de intersección, podríamos bosquejar los lineamientos de dos razas de poetas cuyas armas respectivas serían el globo y el arco iris. Un Dante, un Milton, un Stephan George —aquellos en cuyo genio un golpe de estado inicial y un a modo de prejuicio sublime constituyen una de las piezas mayores— pertenecerían a la primera; a la segunda, la generación de los que llamaría poetas “traspasados”: un Blake, un Shelley, un Swinburne, un Rilke, un Hofmannsthal.

¹ *Receptivity is a large and massive power like fortitude*: “La receptividad es un poder ancho y macizo comparable a la fortaleza de ánimo”. (George Eliot.)

modo irresistible; y lo heroico en la posición de Hofmannsthal es que en su caso sufrir y responder son uno. Ya no sólo prelude a la operación creadora, llamado, incitación a crear —aquí, sufrir es ya crear—. Punto en que se revela quizá la particularidad a la vez más sutil y más atractiva del don de Hofmannsthal. Sufrir y crear no aparecen ya como dos momentos distintos: entre ellos por lo menos el intervalo no nos es más perceptible; y cuando surge la obra parece que subiese del alto mar, que se abre, que se expande, el opulento arco iris.

El arco iris. ¡Ah, no sólo veamos en él las armas del blasón poético de Hofmannsthal! Si todo ser raro, único, posee un atributo a semejanza íntima del cual parece hecho, a imagen del arco iris se complugo el demiurgo de la poesía en formar a éste. “Semejante al arco iris que no tiene substancia propia¹, nuestra alma se tiende hacia la irresistible caída de la existencia”, dice Gabriel en el *Coloquio sobre la Poesía*. El alma de Hofmannsthal, — y no menos ese “miroir jument”²: su arte, en que se yuxtaponen todos los colores del espectro, y donde basta que los yuxtaponga² para que nazcan armonías, a veces las más imponderables, a veces las más cargadas³. Otros se encogen, se retraen, antes de darse en su obra y para poderse dar: en ellos la liberalidad del don implica el alejamiento que la precedió, es función de su severidad. Para recurrir al ejemplo supremo, si de ciertos versos de Dante —así como de la visión del poeta en el canto último del *Paraíso*— se destila para siempre

Nel cor lo dolce che nacque da essa

“en el corazón, lo dulce que nació de ella”, este dulzor mismo expresa la tensión más áspera, la distensión sobrenatural, las gotas de un bálsamo

¹ A los que sintieran la tentación de ver aquí una propiedad ante todo negativa, me limito a recordarles los pasajes siguientes de la *Correspondencia* de Keats: “... Esa cualidad de tanta importancia en literatura, y que Shakespeare poseía en tales proporciones — quiero decir la *Capacidad Negativa*, la facultad en un hombre de saber existir en medio de las incertidumbres, los misterios, las dudas, sin querer alcanzar a todo precio y de modo irritante el terreno de los hechos y de la razón”. Y en otra parte: “El carácter mismo del poeta es no tener ninguno. Él es todas las cosas y ninguna... No tiene yo, ni identidad”.

² “En sus horas más altas le basta yuxtaponer, y lo yuxtapuesto se torna armonioso.”

³ *Und es erwachten schwere Harmonien. (Der Tod des Tizian.)*

omnipotente. En Hofmannsthal, por el contrario —pues parece que dándose se encuentra—, la largueza es el movimiento espontáneo, inmediato; desceñida, suelta —por estar dúctilmente modelada sobre un alma que se condensa en el acto por el cual se volatiliza—, la poesía de Hofmannsthal es el velo de una Iris espiritual, mensajera impalpable y diligente que, entre el mundo y nosotros, multiplica, intensifica y afina sin cesar las transmisiones.

“Que, por el tiempo de un suspiro, nuestra vida propia pueda desatarse, disolverse en una vida ajena, ahí yace la raíz de toda poesía... y le es posible, porque nosotros y el mundo no somos algo diferente.” Testimonio y a la vez confesión, la misma que con todo su peso ritma la cadencia del último verso de las *Terzinen* — opaco, insondable, sellado como una piedra tumbal: *Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum*. “Y tres son uno: un hombre, una cosa, un sueño.” Estos textos nos colocan en el punto justo para, desde la obra de Hofmannsthal, sorprender la “generación”. Así como para un Descartes el *clare ac distincte*, para un Augusto Comte el “espíritu positivo” constituyen palabras de orden sin duda necesarias, del mismo modo las “incertidumbres”, los “misterios”, las “dudas” de que habla Keats, la indistinción, la indiferenciación que supone Hofmannsthal representan para el poeta el dato primitivo¹, configuran a la vez la tierra natal y el clima de elección. Su acto propio —la sinuosa e imprevisible sucesión de sus actos, aunque sólo duren el “tiempo de un suspiro”; y ellos mismos ¿no son a menudo suspiros sublimados?² —es disolverse y no construirse: por *diferente* que sea en su esencia —y que nos parecerá, nos parece en su obra, en la proporción misma de su grandeza— no sólo de la aurora,

¹ Por eso si, como ha dicho Borchardt, en el “estado original de la poesía” la filosofía “yace aún acurrucada”, si las “aprehensiones” del poeta son “leyes aun no demostradas” sin embargo el “Parnaso” no comporta jamás —como Parnaso— un “legislador”; las leyes mismas que el filósofo pueda desprender de la obra y las intuiciones del poeta tendrán valor para nuestro enriquecimiento psicológico, pero no para la creación poética en sí.

² “Algunos se elevan a temas de gran altura; otros son sólo, por así decir, suspiros del alma”, así definía la Advertencia del Editor, ciertos trozos que componían la colección inicial de las *Méditations Poétiques* de Lamartine. Y si el conjunto de la obra lamartiniana ha

sino de la acmé de la operación creadora, no debe sentirse *diferente*¹, sino, por el contrario, *confundido*. *Und in aller Natur fühlte ich mich selber*. “Y en la naturaleza toda me sentía a mí mismo”, escribe Lord Chandos en la carta a Francis Bacon cuando le pinta ese estado de “continua embriaguez” en donde todo lo que existe era percibido por él “como una gran unidad”. ¿Y qué otra cosa dice Gabriel en este pasaje del *Coloquio sobre la Poesía*, donde la intuición más sutil serpentea a través de las palabras como las ramas del vegetal en un ágata herborizada? “Nuestros sentimientos, dice, nuestros esbozos de sentimientos, todos los estados más secretos y más profundos de nuestro ser íntimo, ¿no están acaso enlazados, y del modo más extraño, a un paisaje, a una estación, a un algo en el aire, a un soplo? Un determinado movimiento que haces al saltar de un carruaje en una noche de estío pesada y sin estrellas, el olor de piedras húmedas en un vestíbulo, la sensación glacial del agua surgente que corre sobre tus dedos: con millares de cosas terrestres de esta naturaleza están ligadas todas tus posesiones espirituales, todos tus impulsos, tus aspiraciones, tus deliquios. Más que ligadas: en ellas crecieron con sólida amarra las raíces mismas de tu vida, de modo que si las cortaras de ese fondo, se desecarían y reducirían a nada entre tus manos. ¿Queremos encontrarnos? No descendamos en nosotros mismos. Fuera nos encontraremos, fuera. Semejante al arco iris que no tiene substancia propia, nuestra alma se tiende sobre la irresistible caída de la existencia. No poseemos nuestro yo: de fuera sopla hacia noso-

sufrido por el lugar indebido que ocupa el suspiro, no es menos cierto que esta cualidad de “suspiros del alma” otorga a ciertas piezas de Lamartine su valor más particular. Los “suspiros sublimados” de un Shelley, un Verlaine, un Hofmannsthal, brisas que sólo por huir parece que rozaran al pasar con caricia inmaterial.

¹ “El hombre muy cultivado” de que nos dice Valéry “que no es nunca un original”, ¿no es también porque difiere de manera involuntaria, a pesar suyo? Espontáneamente él mismo no se siente *diferente*, menos aún se lo propone; son los otros, y la vida en general, quienes ponen toda su insistencia en obligarlo a tenerse por tal. La diferencia cuidada, cultivada, engarzada, es patrimonio de los *originales* conscientes, de premeditado designio, de aquéllos que, según la fórmula definitiva de Valéry, al no tener que consultar en sí mismos “un algo eternamente actual”, se ven constreñidos a tomar sus precauciones y a cuidar de los detalles.

tros, nos huye por mucho tiempo, luego regresa en un soplo. ¡Nuestro “yo”! La palabra misma es una metáfora. Nos vuelven fuerzas motrices que no ha mucho anidaron en nosotros. ¿Son en verdad las mismas? ¿No será más bien su nidada que fué atraída por alguna obscura nostalgia? Eso basta: algo vuelve, un algo que se encuentra en nosotros con otra cosa: no somos nada más que un palomar”.¹

Tan diáfana es aquí la envoltura de un contenido en sí inagotable que odiaría tener que empañarla con el hálito de un vano comentario. Además, cuando Clemente, después de conceder a su amigo que “es difícil no dudar de la personalidad del ser humano”, agrega: “a poco que lo sopesemos, el poder de las cosas externas nos aterroriza”, Gabriel introduce la única réplica que importa por el momento: “Pero esta concepción de la existencia es maravillosamente propicia para la poesía...” No la hay más propicia cuando “el poder de las cosas externas” encuentra en el poeta una capacidad no menor de respuesta. El terror cede entonces al placer inefable del agotamiento, a ese estupor colmado de la sensación en que Hofmannsthal se abisma triunfalmente. No hay llamado a que no responda²; e irresistibles entre todos son

¹ No podría expresar bastante mi admiración por esta página, que se ofrece a nosotros con la curva flexible, los esbeltos racimos, el perfume insinuante pero fresco de una rama de lilas. Pero, no menos que su belleza intrínseca, conviene notar aquí su valor excepcional de anunciación. El *Coloquio sobre la Poesía* fué publicado por primera vez en 1904, en las *Unterhaltung über literarische Gegenstände* (donde a la vez figuraba el diálogo imaginario entre Balzac y Hamner-Purgstall sobre *Los Caracteres en la Novela y en el Drama*); *La Carta de Lord Chandos* ya había aparecido desde 1902. En cada página del *Coloquio* y de la *Carta*, con una presciencia como atmosférica, Hofmannsthal define por anticipado y sigue en toda la gama de sus matices las mismas cuestiones que hoy nos solicitan. Nada conozco sobre la “poesía pura” a la vez más profundo y pertinente que el *Coloquio* de 1904, donde también se plantea, en función de la naturaleza del poeta, el problema de la realidad polimorfa, de la realidad o la irrealidad del yo; y en 1902 la *Carta de Lord Chandos*, donde se registra la pérdida de la “facultad de tratar con hilación, por el pensamiento o la palabra, un tema cualquiera”, describía la crisis de la razón discursiva y celebraba la plenitud omnipotente de esos estados de gracia que son los de la mística profana.

² The World

Is full of Voices; man is call'd, and hurled

By each; he answers all,

Knows ev'ry note and call...

Distraction (Henry Vaughan.)

aquí los llamados informulos desde “fuera”, quienes quizá guardan como recompensa ese reencuentro indefinible consigo mismo que, en su ingenio evasivo, el “adentro” rehusa sin cesar.

*Qui plane sur la vie et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!*

¡Feliz de él!, dice Baudelaire. Hofmannsthal no sólo *comprende sin esfuerzo el lenguaje de las cosas silenciosas*, y nos lo restituye, sino que también le responde y, por su modo de responder, parece que apacigua esa imploración ingenua y siempre frustrada que nos avergüenza, y a veces nos desazona, en los grandes ojos, húmedos y tiernos, asombrados y resignados, de los niños y los animales.

El *Stilleben*¹ es su reino, reino en apariencia siempre inmóvil, pero de una inmovilidad que sobrecoge el corazón, pues se la adivina siempre a la espera de ser liberada: “hermano silencioso de todo”, “cambiando de lugar sin ruido”, circula entre las cosas sin descanso y, con su varita de mago, libera.

Para Hofmannsthal “el mundo visible” hace mucho más que “existir”: no lo deja tranquilo; siempre fascinado por él, ya se incline sobre su fijeza, ya sienta por el contrario hasta la angustia el desarrollo ininterumpido de sus formas. Y entonces no son ya sólo las cosas, sino la vida exterior de todos los seres —incluída la propia— quien le propone el enigma más indescifrable: el mundo visible desfila en su totalidad como si fuera un friso animado, y parece imposible que no tenga una tercera dimensión, enmascarada por la misma presencia del todo, y a la que nunca conseguimos alcanzar por ningún movimiento giratorio o

¹ *Still Leben*, palabra irremplazable en la que —para caracterizar el modo de *vida* que le es propia— el adjetivo *Still* concentra las tres cualidades del reino de la *cosa*: la cualidad estática, la cualidad apacible, la cualidad silenciosa. Junto a la propiedad densa y la belleza del vocablo alemán, Camille Mauclair señalaba cierta vez hasta qué punto resulta escandaloso nuestro término de *naturaleza muerta*; y tampoco es posible recurrir al de *inanimado*, sobre todo tratándose de un poeta que sabe tan bien hacernos sentir que lo inanimado tiene un alma.

envolvente. Dicho estado —el del espectador que se siente arrebatado y arrastrado en una ronda sin comienzo ni fin, y cuyo sentido se le escapa— nos ha valido una de las obras maestras de la destilación poética: la *Ballade des äusseren Lebens*, rebelde a toda traducción. La Balada capta al pasar algunas figuras y sentimientos del friso —frutos sorprendentes, los únicos esperados, que caen en la red opulenta del verso; el poeta se pregunta en vano: ¿para qué estos juegos, este movimiento perpetuo, puesto que estamos siempre solos? Pero se corrige: Y sin embargo dice mucho el que dice *Noche*— palabra de la cual fluyen profundidad y tristeza como pesada miel de panales vaciados¹. “Una miel pesada”: la *Ballade des äusseren Lebens* lo es al mismo título que el Giovanni Bellini de los Oficios, esa *Alegoría del Árbol de la Vida* en que figuras misteriosas, verticales, yuxtapuestas, como ignorantes las unas de las otras, en el seno de la luz más igualmente repartida, se bañan en la unción del crepúsculo.

Pero aun más allá de esta cualidad de un reino dócil a la varita del mago, el *Stilleben* es para Hofmannsthal el receptáculo de una revelación siempre posible y nunca preparada que de pronto, sin explicación, aflora e invade. “Una regadera, un rastrillo abandonado en los campos, un perro al sol, un pobre cementerio, un baldado, una casita campesina pueden ser los receptáculos de la revelación². Todos estos objetos y otros mil semejantes, sobre los cuales habitualmente el ojo se desliza con indiferencia acostumbrada, pueden súbitamente, en un momento que no sabría medir, marcárase con una impronta tan augusta y conmovedora que todas las palabras parecerían pobres para describirla”. Con este texto de la *Carta de Lord Chandos* hémos aquí

¹ Und dennoch sagt der viel, der “Abend” sagt,
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt
Wie schwerer Honig aus den Hohlen Waben

² “Entonces, muy fuera de esas preocupaciones literarias y sin nada que ver, de pronto un techo, un reflejo de sol sobre una piedra, el olor de un camino me detenían al darme un placer particular y también porque parecían esconder algo más allá de lo visible: algo que me invitaban a tomar y que mis esfuerzos no llegaban a descubrir. Como sentía que ese algo se encontraba en ellos, allí permanecía inmóvil, para contemplar, respirar, tratar de ir con

de nuevo frente a la experiencia esencial, y siempre recurrente, de la mística profana¹, experiencia que, como las de la mística sagrada, es a la vez de “centro” y de “cima”. “Es necesario que el corazón esté abierto, como se abre un fruto, para que el espíritu a su vez pueda abrir las ideas” decía Jacques Rivière. ¡Ah, cuán profundo es en esos momentos el hueco del corazón y hasta dónde no llega el poder del espíritu! ¡Si sólo pudiera el corazón no volver a cerrarse!

Hay otro receptáculo “del éxtasis enigmático, sin palabras y sin límites, de la felicidad sin nombre”, y, para la comprensión de Hofmannsthal, no podría exagerarse su alcance complejo, inagotable, punzante. Así continúa el texto ya citado: “Y hasta la imagen precisa de un objeto ausente puede, sin que sepamos cómo, ser elegida para colmarse hasta los bordes con una súbita dulzura, con la onda ascendente de un sentimiento divino”. Éxtasis de naturaleza más particular, pues si surge de un modo no menos “incomprensible”, si “un objeto” es siempre su receptáculo, esta vez el receptáculo ya no está presente: lo suscita la “imagen precisa de un objeto ausente”. Éste es el miembro de frase que nos interesa, que, más allá de la experiencia a que se refiere, debemos dilatar en su explicación hasta el infinito. Estamos en efecto en el umbral mismo de la *secretissima camera*, de la cámara más secreta de esta alma y de este arte, la cámara de la Ausencia, sólo a ella consa-

el pensamiento más allá de la imagen o del olor. Y cuando tenía que alcanzar a mi abuelo, proseguir el camino, trataba de reencontrarlos cerrando los ojos; me empeñaba en recordar exactamente la línea del techo, el matiz de la piedra que, sin que pudiese comprender por qué, me habían parecido colmados, dispuestos a entreabrirse, a librarme aquello de que sólo eran la envoltura.” (*Du côté de chez Swann*). Cuando señalé el valor anunciador del *Coloquio* y de la *Carta* pensaba tanto en este Proust como en el de la irrealidad del yo. La noción de receptáculo es aquí idéntica. Hofmannsthal y Proust están muy cercanos por aquello que podría llamarse el genio de las “percepciones oscuras”. Permanezco aquí en la zona de la pura calificación; no abordo la del análisis filosófico: no es pues necesario tratar el problema de fondo que plantea la experiencia espiritual del *receptáculo*, problema que bosquejé en mis *Approximations*, que Ramón Fernández ahondó e iluminó en *Messages*, y cuyo contenido podría ocuparme hasta el final.

¹ Hoy mantengo por puro escrúpulo —quizás hasta por un abuso del escrúpulo esta vez— los dos órdenes: el *profano* y el *sagrado*, una distinción que precisamente tienden a eliminar los sondeos admirables de un J. Middleton Murry y de un Henri Bremond — el uno a partir de lo *profano*, el otro de lo *sagrado*.

grada, donde, como en el marco ideal de alguna vasta y agitada pintura de altar, descienden, pasan y se renuevan incesantemente las legiones de los resucitados¹: seres y objetos, perfumes y colores, sonidos y sabores se evocan uno a otro sólo en virtud de las “correspondencias” de sus cualidades, se responden, se amalgaman, dotados todos de tal intensidad de presencia que la ausencia parecería haber colocado sobre cada uno el esmalte de una misteriosa pátina... ¿Ausencia? No, todo lo contrario, ese “algo eternamente actual” que el “hombre muy cultivado” no cesa de “consultar en sí”, el mismo Presente que, nos dice Hofmannsthal, reside “en el poeta o en ninguna parte” y que “en él se entrelaza al pasado en forma del todo indescriptible”. Trátese del tiempo o del espacio, atribuir a la ausencia una realidad última, radical, es para Hofmannsthal un motivo de escándalo. La cámara de la Ausencia no es aquí otra cosa que la capilla que Hofmannsthal mantiene siempre ardiente en expiación por la estrechez absurda de nuestra noción de lo presente, y la intensidad de presencia que en su obra tienen las cosas ausentes es tributaria de un prodigioso poder de ubicuidad espiritual² que dispone como soberano del tiempo y del espacio.

Esta ubicuidad espiritual es lo único que permite al poeta no cejar en la difícil tarea que Hofmannsthal le asigna. “El poeta —nos dice—

¹ “Amaba las cosas ausentes.” ¿De quién es esta frase y a quién se aplica? El recuerdo me escapa, pero como Hofmannsthal no puede recordar en *Los Caminos y Encuentros* de dónde le vienen las palabras de Agur, me atrevo a dirigirle esta frase que podría pasar al medallero de las divisas que más le convendrían. Si como tal la aparta, que la reserve para una nueva edición de su inapreciable *Buch der Freunde*.

² Poder de ubicuidad espiritual que Hofmannsthal siempre ha ostentado. Desde 1892 en *Der Tod des Tizian* —una de las obras más sorprendentes que hayan creado los dieciocho años— ese poder se manifiesta y pronto se colma. La sola página del *Prólogo* tiene ya cualidad para rezumar el jugo.

Doch mir gefällt's, weil's ähnlich ist wie ich:
 Vom jungen Ahnen hat es seine Farben
 Und hat den Schmelz der ungelebten Dinge;
 Altkluger Weisheit voll und frühen Zweifels,
 Mit einer grossen Sehnsucht doch, die fragt.

“Y sin embargo me gusta esta obra, porque se me parece: de un joven abuelo lleva los colores; brilla con el esmalte de las cosas que no han de vivir. Llena de vieja ciencia y de duda precoz, interroga, sin embargo, con un gran anhelo.”

schafft die Welt der Bezuge, crea el mundo de las relaciones". El mundo de las relaciones —en el sentido a la vez más amplio y más imponderable del término— es el mundo mismo de este arte; y mientras urde sin fin las mallas abigarradas de sus redes, se le sorprende a veces posándose en el mundo peculiar al que lo atraen sus afinidades más profundas y sus más íntimas predilecciones: el mundo de la Venecia de *terra ferma*, el de las *Sante Conversazioni*, y el del *Concierto Campestre*, el mundo que, por la magia persuasiva de Pater, aflora nuevamente en *The School of Giorgione*, y donde *life itself is conceived as a sort of listening*, "la vida misma se concibe como un acto perpetuo de escuchar". Pero si le place posarse en él, sabe que para nadie es morada continua. Motivo para un Pater, para un Hofmannsthal, para tantos otros, de una incurable nostalgia, sobre este círculo encantado ha descendido, después de la caída del sol, una Ausencia contra la cual esta vez nada prevalece. Por ello, en el arte de Hofmannsthal, en el seno de su sorda opulencia, pesa una tristeza saturada, la misma que en el *Festín del Rico*, de Bonifazio, se concentra en la púrpura de los terciopelos, en el carmesí de los rasos, en el oro bronceado de los rostros.

Volviendo sobre "el éxtasis enigmático, sin palabras y sin límites", y buscando interpretarlo, escribe Lord Chandos: "Me parece entonces que mi cuerpo se compone de cifras que me dan la clave de todo, o bien que podríamos crear entre nosotros y toda la existencia relaciones nuevas, fecundas en presentimientos, si nos pusiéramos a pensar con el corazón. Pero cuando este extraño embeleso me abandona, ya no puedo describirlo; tanto podría expresar en palabras inteligibles en qué ha consistido esta armonía entre yo y el mundo entero y cómo se me ha hecho sensible, como proporcionar indicaciones precisas sobre los movimientos de mis entrañas o las detenciones en la circulación de mi sangre". Si hubiera conocido a Hofmannsthal, quizá Francis Bacon habría sacado a Lord Chandos de su perplejidad, pues al contestar su carta hubiera tenido un ejemplo que proponerle: el de un hombre que no se puso "a pensar con el corazón", sino que espontáneamente siempre pien-

sa de este modo, ante todo porque en él el pensamiento es un fenómeno tan complejo, tan grávido y no menos misterioso —no menos más allá de toda conciencia clara y de toda aprensión distinta— que “los movimientos internos de las entrañas o las detenciones en la circulación de la sangre”, pero sobre todo porque su corazón, abierto desde su origen como un fruto, no se ha vuelto nunca a cerrar.

“Pensar con el corazón”: ¡qué expresión inagotable, y qué hermoso que lo haya dicho el más digno de proferirla, el que tenía sobre ella todos los derechos! La nobleza de Hofmannsthal, su *Adel* personal —en el sentido en que aplica la palabra a la atmósfera de Shakespeare— es la de ser el gran señor entre los que “piensan con el corazón”. Sólo hay una virtud en este mundo que merezca tal privilegio, la que es el centro y el punto de reunión de esta naturaleza: la virtud de generosidad. En el momento de dirigirle este sencillo *salve*, pienso en su hermano mayor, con tantos rasgos semejantes, en el magnánimo Liszt. Y no podría terminar mejor que con su proverbio, que quizá nadie haya hoy meditado y vivido más que Hofmannsthal: “El genio obliga”.

París, abril de 1927.

CHARLES DU BOS

LA CARTA DE LORD CHANDOS

Ésta es la carta que Felipe Lord Chandos, hijo menor del conde de Bath, escribió a Francis Bacon, más tarde lord Verulam y vizconde de St. Albans, para excusarse ante su amigo por renunciar a toda actividad literaria.

Hay mucha bondad de vuestra parte, amigo muy venerado, en no tener en cuenta mi silencio de dos años para escribirme como lo hacéis. Hay algo más que bondad en el testimonio de vuestra asombrada solicitud por el letargo en que cae mi espíritu, y en que lo expreséis de esa manera ligera y burlona que sólo pertenece a los hombres bastante grandes para comprender los peligros que nos acechan en la vida y conservar, sin embargo, el valor.

Termináis con el aforismo de Hipócrates: "Qui gravi morbo correpti dolores non sentiunt, iis mens aegrotat", y pensáis que necesito un remedio, no sólo para domeñar mi mal, sino para aguzar la comprensión de mi estado interno. Querría responderos como merece vuestra amistad, querría abrirme a vos por completo y no sé cómo empezar. Apenas sé si soy el mismo a quien se dirige vuestra carta inapreciable. A los veintiséis años me pregunto si soy yo quien escribió, a los diecinueve, *El Nuevo París, La Dafne, El Epitalamio*, poemas pastorales que vacilan bajo el manto suntuoso de las palabras y que una reina celeste y algunos señores demasiado indulgentes se dignan recordar todavía. ¿Era yo también aquel que, a los veintitrés años, bajo las arcadas de piedra de la Gran Plaza, en Venecia, encontró en sí mismo esa trabazón de perío-

dos latinos cuyo plan y construcción me embelesaban interiormente más que los edificios que Paladio y Sansovino hicieron surgir del mar? Y si soy el de entonces, ¿cómo es que mi yo ha perdido toda huella, toda cicatriz de esa creación de mi pensamiento, tendido hasta su límite extremo? ¿Por qué en vuestra carta, aquí ante mis ojos, el título de ese tratadito me mira fríamente como algo extraño? Ni siquiera puede captarlo al pronto como una imagen familiar de palabras reunidas: necesité comprenderlo palabra por palabra, como si viera por primera vez esa combinación de vocablos latinos. ¿Cómo es posible? Y sin embargo soy yo y hay retórica en estas preguntas, retórica propia de mujeres o de la Cámara de los Comunes, cuyas capacidades hoy sobreestimadas no bastan sin embargo para penetrar en el fondo de las cosas. Y debo exponer mi fondo mismo ante vos, la extravagancia, el vicio —digamos: la enfermedad— de mi espíritu para que lleguéis a comprender que un abismo igualmente infranqueable me separa de mis futuros trabajos literarios y de aquellos que he dejado atrás; unos y otros han llegado a serme tan extraños que vacilo en llamarlos míos.

No sé si debo admirar más la insistencia de vuestra benevolencia, o la increíble precisión de vuestra memoria, cuando me recordáis los diversos proyectos que concebía yo en esos días de bello entusiasmo que vivimos en común. En efecto, yo quería describir los primeros años del reinado de nuestro glorioso soberano Enrique VIII. Las notas dejadas por mi abuelo, el duque de Exeter, sobre sus negociaciones con Francia y Portugal me ofrecían un a modo de base. Y durante esos días tan hermosos, tan vivos, Salustio me infundía, como por canales libres de todo obstáculo, el conocimiento de la forma, de esa forma profunda, real, interior, que no se presiente hasta no haber franqueado la barrera de los artificios retóricos, forma de la que ya no puede decirse que ordena la materia, pues en realidad la penetra, la levanta y crea, a la vez, poesía y verdad; contraste de fuerzas eternas, algo magnífico como la música y el álgebra. Tal era mi plan favorito.

¿Quién es el hombre para hacer planes?

Yo jugaba, además, con otros proyectos. También los evoca vuestra bien intencionada carta. Cada uno se hincha con una gota de mi sangre y todos danzan ante mí, moscardones tristes sobre un muro sombrío que el sol de los días felices no alumbra ya.

Yo quería descifrar las fábulas y mitos legados por los antiguos, que llenan a pintores y escultores de un placer sin límites y sin reflexión; descubrir bajo esos jeroglíficos la sabiduría secreta, inagotable, que a veces me parecía llegar hasta mí como un soplo a través de un velo.

Recuerdo ese proyecto. Tenía en el fondo no sé qué deseo sensual y espiritual a la vez. Como el ciervo acosado anhela hundirse en las aguas, mi deseo tendía hacia esos cuerpos desnudos y espléndidos, esas dríadas y sirenas, Narciso y Proteo, Perseo y Acteón: quería desaparecer en ellos y vaticinar por su boca. Quería... muchas otras cosas, además. Pensaba en hacer una colección de *Apotegmas*, como Julio César: recordaréis que Cicerón la menciona en una carta. Pensaba reunir todo lo que pudiera recoger en cuanto a frases particularmente notables, sea de hombres sabios y de mujeres espirituales de nuestro tiempo, sea de gentes de pueblo excepcionales o de personas cultivadas y distinguidas que encontrara en el curso de mis viajes; luego agregaría bellas sentencias y reflexiones de las obras de los Antiguos y de los Italianos, y todos los adornos del espíritu que se me ofrecieran en libros y manuscritos, o en las conversaciones. Quería describir luego la disposición de fiestas y representaciones de singular belleza, crímenes y casos de demencia extraordinarios, los edificios más grandes y originales de los Países Bajos, Francia e Italia, y muchas cosas más. La obra debía tener por título: *Nosce te ipsum*.

En resumen: todo lo que existe lo concebía entonces como una gran unidad, sin antítesis entre el mundo espiritual y el material, menos aún entre cortesía y brutalidad, arte y barbarie, soledad y sociedad; en todo sentía presente la naturaleza, tanto en los extravíos de la locura como en los refinamientos excesivos de un ceremonial español, en las torpezas de jóvenes campesinos no menos que en las más delicadas ale-

gorías. Y yo mismo estaba en toda la naturaleza; cuando, en mi cabaña de caza, gozaba de la leche tibia y espumosa que una muchacha de cabellos enmarañados recogía, en un cubo de madera, de la ubre de una hermosa vaca de ojos dulces, no sentía otra cosa que cuando, sentado junto a la ventana de mi *study*, absorbía el alimento suave y humeante que mi espíritu encontraba en un in-folio. De ambos actos, ninguno era inferior al otro, sea en el idealismo del ensueño supraterrrestre, sea en la materialidad del poder corporal. Y así recorría, a izquierda y derecha, toda la gama de la vida; en todas partes estaba en medio de todo, nunca encontraba algo que sólo fuera apariencia. O bien presentía que todo era parábola y toda criatura una clave de las demás, y ejercitaba mis fuerzas en captarlas una después de otra para hacerme revelar por cada una todas aquellas cuyo secreto conociera. Quien sea capaz de juzgar las cosas desde el punto de vista religioso, puede encontrar un plan bien ordenado de la Providencia divina en el hecho de que mi espíritu, hinchado de presunción, debía caer en el exceso de desaliento e impotencia que ha llegado a ser mi estado permanente. Pero las concepciones religiosas de esta clase no tienen poder sobre mí: son telas de araña a través de las cuales mis pensamientos se escapan hacia el vacío, mientras los de tantos otros quedan atrapados y encuentran allí el reposo. Para mí los misterios de la fe se han condensado en una etérea alegoría que resplandece por encima de los campos de mi vida como un arco iris siempre lejano, siempre pronto a alejarse más aún si yo quisiera correr hasta él y envolverme en la orla de su manto.

Pero, venerado amigo, las nociones de las cosas terrestres me rehuyen del mismo modo. ¿Cómo tratar de describiros esas extrañas torturas del espíritu, las ramas cargadas de frutos que bruscamente se enderezan y escapan a mis manos extendidas, el murmullo del agua que huye de mis labios sedientos?

En resumen, mi caso es el siguiente: he perdido por completo la facultad de seguir ordenadamente, con el pensamiento o la palabra, un tema cualquiera. Al principio se me hizo imposible hablar de cosas

elevadas o generales por medio de términos de los cuales todo el mundo, sin embargo, se sirve corrientemente. Sentía una desazón inexplicable al pronunciar las palabras “espíritu”, “alma” o “cuerpo”. Descubría en mí una incapacidad íntima para emitir un juicio sobre los asuntos de la corte, los incidentes del Parlamento o cualquier otra cosa. Y no por respeto hacia alguien o algo, pues conocéis mi franqueza, que llega a la imprudencia; pero las palabras abstractas, que la lengua debe emplear forzosamente para expresar un juicio cualquiera, se hacían polvo en mi boca como hongos podridos. Me ocurrió que al reprender a mi hija de cuatro años, Catalina Pompilia, culpable de una mentira pueril, y al tratar de inculcarle la necesidad de ser siempre veraz, las ideas que afluían a mis labios adquirieron de pronto colores tan centelleantes y se fundieron de tal modo las unas en las otras, que me apresuré a desenmarañar como pude el final de mi frase, pues estaba embargado como por un desasosiego físico. Mi rostro había palidecido y sentía una violenta presión sobre la frente. Dejé a la niña y cerré la puerta tras de mí; sólo a caballo, y después de un galope por la pradera solitaria, logré reponerme.

Esos momentos de angustia me han invadido poco a poco como la herrumbre que todo lo roe a su alrededor. Hasta en las conversaciones familiares más cotidianas, todos los juicios que se expresan a la ligera, con una seguridad de sonámbulo, me inspiran tantas dudas que he debido renunciar a tomar parte en esas conversaciones. Me dominaba una cólera inexplicable, y que apenas podía disimular, al oír decir, por ejemplo: “El asunto se terminó mal o bien para éste o aquél; el sheriff N. es un mal hombre, el predicador T. es bueno; ¡Pobre el granjero M.!, sus hijos son unos manirroto; tal otro es digno de envidia, pues sus hijas son económicas; tal familia sube en la escala social, tal otra, en cambio, se degrada.” Todo esto me parecía lo más indemostrable, falaz e inconsistente del mundo. Mi espíritu me llevaba a ver en una especie de proximidad inquietante todas las cosas surgidas en el curso de esas conversaciones; así como había visto cierto día con un vidrio de au-

mento la piel de mi dedo meñique, semejante a una llanura con surcos y hondonadas, así veía ahora a los hombres y sus acciones. Ya no conseguía percibirlos con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se descomponía en fragmentos que se fragmentaban a su vez; nada conseguía captar por medio de una noción definida. Las palabras aisladas flotaban a mi alrededor; se congelaban y convertían en ojos fijos en mí que me obligaban, a la vez, a fijar en ellos los míos, torbellinos que daban vértigo al hundirse en ellos la mirada, que giraban sin cesar, y más allá de los cuales estaba el vacío.

Traté de huir de esta situación y refugiarme en el mundo espiritual de los antiguos. Evité a Platón, pues temía el peligro de su vuelo hacía el mito. Quería apegarme sobre todo a Séneca y a Cicerón. Esperaba sanar en la armonía de sus ideas limitadas y ordenadas. Pero no llegué hasta ellas. Las comprendía; el juego maravilloso de sus relaciones se desplegaba ante mí como el de magníficos surtidores que jugaran con bolas de oro. Podía planear junto a ellas y asistir a sus juegos, pero sólo tenían relaciones entre sí y lo más profundo y personal de mi pensamiento quedaba excluido de su ronda. En medio de ellas fuí presa de un sentimiento espantoso de soledad: me sentía como un hombre encerrado en un jardín donde sólo habitaran estatuas ciegas; tuve que huir al campo raso.

Desde entonces llevo una existencia que sólo podréis —temo— imaginar con esfuerzo, a tal punto se desliza sin vida espiritual, ni pensamiento. Esta existencia, en verdad, no se distingue en nada de la de mis vecinos, de mis parientes y de la mayoría de los hidalgos que poseen tierras en este reino; y no está del todo privada de momentos felices y vivificantes. No me es fácil haceros entrever en qué consisten esos momentos; una vez más, me faltan las palabras. Pues algo que no tiene nombre, y que sin duda no podría tenerlo, se me revela entonces y vierte en algún objeto visible de mi ambiente cotidiano, como en un vaso, una ola desbordante de vida superior. No puedo esperar que me comprendáis sin daros un ejemplo y os pido perdón por

la niñería de mis ejemplos. Una regadera, un rastrillo abandonado en los campos, un perro al sol, un pobre cementerio, un baldado, una casita campesina pueden ser los receptáculos de la revelación. Estos objetos y otros mil semejantes, sobre los cuales el ojo se desliza con acostumbrada indiferencia, pueden súbitamente, en un momento que no podría provocar en modo alguno, marcárame con una impronta tan augusta y conmovedora que todas las palabras parecerían pobres para describirla. Y aun la imagen precisa de un objeto ausente puede, sin que sepamos cómo, ser elegida para colmarse hasta los bordes con una súbita dulzura, con la ola ascendente de un sentimiento divino. Por ejemplo: hace poco ordené colocar en gran cantidad veneno para ratas en la vaquería de una de mis granjas. Hacia la tarde salí a caballo sin pensar en el asunto, como podéis suponer. Y mientras cabalgaba al paso por un campo de labranza, sin ver nada más impresionante que una nidada de codornices que alzan el vuelo despavoridas y, a lo lejos, sobre las ondulaciones de los campos, un sol enorme que descende, he aquí que de pronto, en mi fuero interno, se abre el sótano donde se agita en su agonía el pueblo de las ratas: el aire frío y pesado de la cueva, lleno del olor dulzón y penetrante del veneno; los chillidos punzantes que se quiebran contra las paredes húmedas; la lucha de convulsiones enmarañadas y desesperaciones que se entrecruzan en una loca huída; las carreras insensatas hacia las salidas; la fría mirada de furor, cuando dos animales se encuentran ante una hendidia cegada. ¿A qué más palabras, si he abjurado de ellas? ¿Recordáis, amigo mío, el cuadro maravilloso que hace Tito Livio de las últimas horas que precedieron la destrucción de Alba Longa: los habitantes, vagando por esas calles que no volverán a ver, dicen adiós a las piedras de su suelo? Así es, amigo mío, esto pasó por mí, y a la vez el incendio de Cartago, y todavía algo más, algo divino y animal, un presente en su máximo de presencia, y un presente sublime. Veía una madre en medio de las convulsiones de sus pequeños agonizantes, pero que no contemplaba la agonía de sus hijos, ni los muros inexorables de piedra: ¡fijaba sus

miradas en el vacío, o más allá, en el infinito, rechinando los dientes! Si un esclavo, estremecido por impotente terror, se hubiese encontrado junto a Niobe que se transformaba en piedra, debió de haber sentido lo que yo sentía cuando el alma de esa bestia mostraba en mi alma los dientes al destino monstruoso.

Perdonadme esta descripción, pero no penséis que me embargaba un sentimiento de piedad. No tenéis que pensarlo, o mi ejemplo ha sido torpemente elegido. Era mucho más y mucho menos que piedad: una participación infinita, una absorción de mí yo en esas criaturas, o también la sensación de que un flúido de vida y de muerte, de sueño y de vigilia —¿desde dónde?— había pasado por ellas un instante. Pues qué tendría en común la compasión, o una cadena inteligible de pensamientos humanos, con el hecho siguiente: otra tarde, encuentro bajo un nogal una regadera a medio llenar, olvidada por un jardinero, y la regadera, el agua que contiene, oscurecida por la sombra vegetal, un escarabajo que flota entre sus bordes, este conjunto de cosas insignificantes me estremece con la presencia del infinito, me hace temblar de la raíz del pelo a los talones, hasta el punto de que hubiese querido estallar en palabras que, de encontrarlas, habrían hecho caer de rodillas a los querubines en quienes no creo. Me aparté en silencio y muchas semanas después, cuando paso junto al nogal, lo miro de reajo, furtivamente, pues no quiero ahuyentar el milagro cuyo recuerdo perdura alrededor de su tronco, ni el temblor del más allá que aún hechiza las matas vecinas. En tales momentos, una criatura insignificante, un perro, una rata, un escarabajo, un manzano achaparrado, un camino de carretas que serpentea en la colina, una piedra musgosa se me hacen más preciosos que la mujer más bella y más abandonada en el seno de la noche más feliz. Seres mudos y a veces inanimados que se tienden hacia mí con tal plenitud, tal presencia de amor, que a su alrededor nada percibo que no tenga vida. Todo, absolutamente todo lo que existe, todo lo que recuerdo, todo lo que roza mis pensamientos más confusos me parece significativo. Hasta mi propia pesadez de espíritu, la apatía

habitual de mi cerebro me parece tener un sentido; en mí y alrededor de mí siento contrastes arrobadores, infinitos, y no hay ninguno de los objetos, entre los cuales juegan estos contrastes, con el cual no pueda fundirme. Me parece entonces que mi cuerpo se compone de cifras que me dan la clave de todo, o bien que podríamos crear entre nosotros y toda la existencia relaciones nuevas, fecundas en presentimientos, si nos pusiéramos a pensar con el corazón. Pero cuando este extraño embeleso me abandona, ya no puedo describirlo; tanto podría expresar con palabras inteligibles en qué ha consistido esta armonía entre yo y el mundo entero y de qué modo se me ha hecho sensible, como proporcionar indicaciones precisas sobre los movimientos de mis entrañas o las detenciones en la circulación de mi sangre.

Fuera de estas crisis, de las que no sé, además, si debo atribuir las al espíritu o al cuerpo, mi vida es de un vacío casi increíble y a duras penas oculto a mi mujer mi letargo interior y a mi gente la indiferencia que me inspiran los asuntos de la propiedad. La buena y severa educación que debo a mi difunto padre, y la costumbre adoptada desde niño de no dejar ociosa ninguna hora del día, es lo único capaz de conceder a mi vida exterior un apoyo suficiente y las apariencias que convienen a mi condición y a mi persona.

Hago construir un ala de mi casa y consigo de vez en cuando conversar con el arquitecto sobre los progresos de su trabajo. Administro mis bienes, y mis granjeros y empleados, aunque me juzguen quizá un poco más parco en palabras, no podrían encontrarme menos benévolo que antes. En pie junto a su puerta, con el gorro en la mano, me ven pasar a caballo por la tarde, y sus ojos encuentran mi mirada, habituada a su respetuoso saludo. Nadie entre ellos sospecha que esa mirada acaricia con silencioso deseo las tablas podridas bajo las cuales el hombre busca gusanos para su línea, nadie sospecha que hundo esa mirada entre los barrotes de la estrecha ventana, en la pieza sin aire donde, en un rincón, la cama baja, adornada con telas de colores, parecería esperar siempre que alguien fuera a morir o a nacer sobre ella. Nadie

sabe que mi ojo se detiene largamente en los feos perrillos o en el gato que se desliza, elástico, entre los tiestos de flores, y que, de todos los objetos mezquinos y groseros de la vida campesina, busca aquél cuya forma sin apariencia, cuya actitud inadvertida, cuya muda esencia pueda llegar a ser la fuente del éxtasis enigmático, sin palabras y sin límites. Pues la felicidad innominada brotará más bien del fuego de un pastor lejano y solitario que de la contemplación del cielo estrellado; más bien del chisporroteo de un último grillo antes de morir, cuando el viento de otoño persigue ya las nubes del invierno sobre los campos desiertos, que de los sonidos majestuosos del órgano. Y a veces me comparo con el orador Craso, de quien cuentan que se había prendado de una murena amaestrada, un pez de ojos rojizos, mudo e insensible, con afecto tal que toda la ciudad lo comentaba; y cuando cierto día, en el Senado, Domicio, con el propósito de hacerlo pasar por loco, le reprochó haber llorado la muerte de su pez, Craso le respondió: "Hice, en la muerte de mi pez, lo que tú no hiciste en la muerte de tu primera, ni de tu segunda mujer".

No sé cuántas veces pienso en este Craso y en su murena como en una imagen de mí mismo lanzada sobre el abismo de los siglos. No por la respuesta que dió a Domicio. Esa respuesta le valió la aprobación de los discretos y cerró el incidente con un donaire. Pero el hecho en sí me toca de cerca, el hecho que hubiera sido el mismo aunque Domicio hubiera llorado a sus mujeres con las lágrimas de sangre del más sincero dolor. Frente a Domicio, siempre se alzaría Craso con sus lágrimas por su murena. Figura tanto más ridícula y despreciable en un Senado que discute las más altas cuestiones y gobierna al mundo, pero algo indefinible me obliga a pensar en ella de un modo que me parece absolutamente sin sentido en cuanto busco traducir con palabras mi pensamiento.

La imagen de ese Craso está a veces de noche, en mi cerebro, como una esquirla alrededor de la cual todo se inflama, golpea y bulle. Entonces me parece ser yo quien está en fermentación, quien echa burbujas,

hierva y chisporrotea. El todo es un pensamiento afiebrado, pero un pensamiento cuya expresión es más inmediata, más flúida, más ardiente que las palabras. Son torbellinos; pero no parecen, como los torbellinos de palabras, llevar a lo insondable; me hacen penetrar en mí mismo, en el seno más profundo de la paz.

Con esta larga descripción de un estado inexplicable, que acostumbro a mantener en secreto, os he importunado excesivamente, amigo muy venerado.

Habéis tenido la bondad de expresar vuestro descontento porque ya no os llega algún libro mío “para indemnizaros de estar privado de mi compañía”. He sentido en este momento, con dolorosa certidumbre, que ni el año próximo, ni el siguiente, ni en ningún otro año de mi vida volveré a escribir un libro, sea en latín, sea inglés, y esto por una extraña y penosa razón que vuestro espíritu sabrá situar, en su infinita superioridad, en el lugar que le corresponde dentro del reino de los fenómenos corporales y espirituales, armoniosamente desplegado ante vuestra mirada que nada deslumbra. Quiero decir que la lengua en la cual me sería dado, quizá, no sólo escribir, sino pensar, no es el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de la que no conozco ni una palabra, una lengua en la que me hablan las cosas silenciosas y en la que yo deba un día, tal vez, desde el fondo de la tumba, justificarme ante un juez desconocido.

Quisiera en las últimas palabras de esta carta, probablemente las últimas que escriba a Francis Bacon, ceñir como en un haz todo el afecto y la gratitud, toda la inmensa admiración que guarda mi corazón, y guardará hasta que lo destroce la muerte, por el más grande bienhechor de mi espíritu, el inglés más eminente de mi época.

A. D. 1603, a 22 de agosto.

Phi. Chandos

HUGO VON HOFMANNSTHAL

PROMETEO Y SU FRAGILIDAD

Hay dos personajes históricos cuyos retratos se sobresaltan en nuestra memoria, por un hábito personal, cuando meditamos acerca de algunas cosas muy actuales.

Uno de esos retratos es el del emperador Carlos V, a quien pintó Ticiano figurándole a caballo, y en disposición muy apacible aunque en medio de la gloriosa escombrera de la batalla de Muhlberg. El otro es el retrato del duque de Alba —Antonio Moro *fecit*— que está en el Museo de Bruselas; aparece el duque, en esta pintura, muy en correspondencia con la imagen que de él nos habíamos anticipado: cuerpo ascético, ceñido por la armadura de acero negro que despide reflejos claros y se ajusta en la golilla blanca, orla de espuma de la que emerge la cabeza, cabeza de peñón marino, tiesa, alargada, cabeza ibérica, cavada por surcos de pasión, y ojos negros, hundidos, ardiendo de fiereza; el duque sostiene en la mano el bastón de mando, pero no lo ase por en medio, delicadamente, como se cogen los símbolos del poder cuando no son más que símbolos, sino que lo empuña por la punta, fuertemente, y lo tiene levantado, como si se dispusiera a descargar un golpe en la cabeza de un hereje.

Estos dos personajes hicieron historia, mucha historia, pues eran cabezas de su tiempo. Pero aquella Historia¹ que hicieron no calaba muy profundamente —aparte sus lejanas consecuencias— en la vida de

¹ Historia en sentido restringido de acción política y social con pretensiones de voluntaria y consciente de sus fines.

los contemporáneos anónimos, sobre todo de los humildes, en la vida de un pastor de Castilla, de un viñador de Borgoña, de un tejedor de Flandes. Era una Historia que andaba más bien por los penachos del mundo que tocaba los intereses de los príncipes y las opiniones de los doctos —clérigos o seculares— y cambiaba, sobre todo, las vestiduras, los límites fronterizos, las palabras. Por debajo de todas esas cresterías formales —ahora se dice “superestructuras”— seguía corriendo, más o menos como siempre había corrido, el río de la vida. Pues bien: si ahora, hoy, meditáramos ante sendos retratos, el uno de hombre de Estado, el otro de militar, ambas figuras supremas de la época en el oficio de cada cual, no podríamos decir que sus actos y sus voluntades, manifiestas en hechos, fueran poco influyentes en el existir ordinario de la multitud de gentes comunes que son el estado llano de la humanidad. Al contrario: nos parece de toda evidencia que la Historia, en nuestro tiempo, actúa vigorosamente sobre la vida y aun podríamos decir que sobre la naturaleza.

La Historia y la naturaleza tienden a mezclarse, a ser la misma cosa. Tal es el hecho más importante de toda la carrera humana, hasta hoy.

Esto se debe a que las voluntades que hacen la Historia —el Estado y los poderes sociales— disponen de los formidables medios de la técnica, y la técnica maquinista no sólo condiciona sino que nutre la vida de la mayoría de los habitantes del mundo, en todo caso, del Mundo Occidental. Ya no se vive sobre la naturaleza, como en tiempo de Cincinato o de Jefferson; aun los mismos agricultores viven de un complejo mecanismo que produce los abonos químicos y transporta máquinas y productos. Si esto sucede en el campo, ¿qué no sucederá en las ciudades? El hombre urbano de hoy subsiste a expensas de aparatos y conductos de cuya naturaleza tiene una idea tan vaga y no más exacta— que la de los antiguos egipcios sobre las fuentes del Nilo. Pero el Nilo de los antiguos egipcios, con algunas intermitencias de variable intensidad, cumplió siempre su deber, y en cambio este otro Nilo que alimenta al hombre moderno no es un Nilo de conducta regular y se-

gura, sino variable e incierta, y hasta caprichosa, pues cualquier cosa detiene el flujir nutricional.

¿Qué es esa cualquier cosa? Puede ser un trauma bélico o un trauma revolucionario que destruya las fuentes de energía, por ejemplo, o corte los caminos o los canales o los conductos de agua. ¿Y cómo restaurar lo que se ha roto? He aquí el drama. Los artificios de que la vida depende se construyeron merced a la acumulación de enormes caudales de trabajo en el tiempo. Si un conflicto universal afectase a todos los centros industriales del mundo, o sólo a los más importantes, se sabe hoy de cierto que la civilización retrocedería a una etapa primaria, y millones de seres humanos perecerían por falta de medios de subsistencia.

Esta conciencia de fragilidad es un hecho nuevo en la Historia. Ni Carlos V, ni el duque de Alba, ni Napoleón, ni siquiera el kaiser Guillermo II o Lenin conocieron tal sentimiento. Así, pues, repetimos que la Historia y la vida —muy pronto podrá decirse “la naturaleza”, en vez de “la vida”— se confunden.

Pero no es sólo la Historia la que altera y afecta tan sensiblemente esta vida actual, parásita de la técnica. Al fin, la Historia suena a cosa majestuosa y esto nos alivia el tener que perdonarle —a la fuerza— su intromisión excesiva en nuestro destino de hombres comunes. Otras causas mínimas, accidentes diarios, denuncian la fragilidad de nuestra civilización, y se la revelan, de pronto, a quienes no reparan en ella. En determinada ciudad —me contaba un arquitecto— se construyó un nuevo rascacielos muy copiosamente equipado de seductores artificios técnicos, y en seguida acudieron a ocuparlo inquilinos ávidos de tantas ventajas. Pero una tarde los ascensores pararon, y los vecinos, que no se atrevieron a atravesar el desierto a pique de las escaleras hasta los pisos decenales —tendrían que hacerlo a lomo de camello—, hubieron de quedarse a dormir, aquella noche, fuera de sus casas. ¿Qué había sucedido? Nada o casi nada: un gato, al introducirse dentro de un transformador de energía eléctrica, había paralizado toda la orgullosa

máquina de cemento y acero. Esto se llama fragilidad, cómica fragilidad, pero fragilidad verdadera. Un accidente parecido estuvo a punto de imponer la emigración de los habitantes de una pequeña y modernísima ciudad norteamericana donde, de pronto, se hizo imposible circular, cocinar, beber agua, lavarse, quitar el polvo de las casas. Esto nos obliga a restituirle algún respeto a la escoba milenaria que tendrá sus defectos, sin duda, pero en último extremo ella prestará el servicio para el que fué inventada, y subsidiariamente hasta servirá como arma en una batalla doméstica, y de cabalgadura a las brujas que jamás hubieran aceptado para sus vuelos —nos parece— la moderna aspiradora eléctrica.

Pero la fragilidad de la civilización actual no viene solamente de su compleja maquinaria sino, asimismo, de la necesidad de organizaciones muy delicadas para hacer marchar los servicios y conservar la vida. Por algo, desde el siglo pasado, se empezó a hablar tanto de "organización". Esta palabra ha ido dilatando su uso, día a día, cada vez más. Y hoy nos dicen incesantemente que es preciso organizar y organizar y mejorar esta y la otra organización. Organizar y organización son la tarea y la idea fija de nuestra época. Organización es la Historia tomando en mano a la vida. Organización significa acoplamiento de actividades y esfuerzos individuales en un cuerpo grande, frecuentemente colosal, multiplicidad de engranajes humanos que —desgraciadamente para la organización— están aún dotados de alguna voluntad, de alguna personalidad, aunque tiende a ser disminuída como sacrificio necesario a la misma organización. El ideal de una sociedad moderna es que funcione como una máquina, con la misma exactitud de movimientos, con la misma obediencia, con la misma eficacia... y con la misma fragilidad, pues la organización en grande escala participa de la frágil condición de todo mecanismo complejo.

Por otra parte —como ya hemos insinuado— la organización es un instrumento más de la Historia para invadir la vida. La organización tiende a hacer racional, y dócil a la voluntad de los dirigentes, toda la

maraña de los procesos reales de la vida. Cuanto más organizado esté el mundo, más factible será operar sobre él, por actos de dirección, actos —no lo olvidemos— que en último extremo están condicionados por reacciones psíquicas, es decir, por la realidad más cambiante, más tornadiza, más caprichosa —¡fragilidad!— de todas las realidades que conocemos. Pero, además, la organización hace posible el centralizar los mandos y, por lo mismo, compromete el todo en una carta, en una jugada. Éste es el gran peligro de la época. La cultura, en tiempos azarosos, se refugió frioleraamente en pequeños islotes, en las ciudades griegas, en los municipios medievales más o menos independientes, en los minúsculos principados alemanes. Y allí sobrevivió para expandirse cuando el tempero de un más ancho terreno se le mostró propicio. Ni Carlos V, ni Napoleón, aunque se lo propusieran, hubieran podido comprometer toda la cultura en sus juegos políticos. Tenían que contentarse con la desorganización que prevalecía en sus épocas. Sin duda aquella desorganización tenía sus inconvenientes, pero alguna ventaja, y la principal de todas, la posibilidad de salvar algo, quizás lo más valioso, de una aventura demasiado aventurada, de algún magno error histórico. Por eso conviene examinar, con cierta suspicacia, incluso la idea de un Estado universal. Esta idea del Estado universal es la suprema aspiración, el sueño feliz de los organizadores del mundo. Y estaría bien suprimir las fronteras —sin duda alguna— si los hombres tuviéramos la santa y animal inocencia de las aves que emigran de un extremo a otro de América o viajan de costa a costa entre Europa y el Nuevo Mundo. Las aves tienen el dichoso privilegio de ignorar las barreras artificiales de la política, pero es preciso no descuidar el dato de que no hacen política (lo que es otro privilegio no menos afortunado). Si las aves hicieran política se pondrían a pensar, cautelosamente, en determinadas contingencias poco alentadoras de una incondicional universalidad. Por ejemplo, meditarían acerca de la suerte que les cabría a los pájaros vencidos en una guerra civil ocurrida en el Estado Único del mundo. ¿Dónde hallarían refugio? Puede que los vencidos

fuesen los merecedores del vencimiento. Puede que no. En rigor —y a buen pensar— nadie tiene razón ni sinrazón histórica, por que la Historia aún no ha concluído. El vivir humano es una aventura por lo desconocido, y caminamos a ciegas, sin saber si vamos bien o vamos mal. Esto sólo se verá cuando todo termine. Es decir: nunca. Ello significa que la cultura no debe ser comprometida en una dirección exclusiva, en una expresión racional, por perfecta que parezca —todas nuestras armas sueltan tiros por sus culatas— sino elaborada y conservada con humilde tanteo, con humilde constancia, destruyendo lo menos posible. En este sentido la organización contribuye a crear una mayor fragilidad, una fragilidad de enormes alcances, una fragilidad totalitaria que engalla nuestras suspicacias de escarmentados. Creemos que si fuera posible —nos parece que no lo es— el verdadero y más prudente ideal consistiría en desorganizar un poco, en volver, por ejemplo, al Estado-ciudad para evitar que el mundo fuese dirigido por pocas manos, es decir, para limitar la invasión de la Historia en la vida y preservar una reserva final en el destino del hombre.

Los organizadores que propugnan Estados continentales, Estados mundiales, incurren en la misma simplicidad que los ingenieros del siglo pasado cuando esperaban la fraternidad humana de los ferrocarriles. Las organizaciones gigantes no son sino —en el fondo— condensaciones de energía, en grande escala, para su mejor aprovechamiento. ¿Aprovechamiento con qué fines? Hay los fines intencionales, los primeros fines, los de los fundadores, y hay otros fines, los de quienes se apoderan del aparato un día u otro, y hasta se podría hablar de los fines oscuros, de la organización misma, pues como todo organismo tenderá a realizarse según una línea de aspiraciones autónomas. Así, un imperio poderoso, creado —supongamos este absurdo— para liberar al mundo, acabará por ser imperio a secas, imperio dominador, llevado por la tendencia natural en el ejercicio de la fuerza acumulada en su cuerpo. La organización política americana, con su Estado gigante, extendido sobre un territorio rico, hizo posible la increíble pros-

peridad de los Estados Unidos; e hizo posible, igualmente, la bomba atómica...

La energía física —se puede incluir, también, la energía intelectual que no es lo mismo que energía espiritual— en excesivas acumulaciones es muy comprometedora para el destino del hombre. Esta civilización en que vivimos es una cacharrería, por la fragilidad de sus elementos. Pero un ratón en una cacharrería no hace mal ni bien; un caballo, proverbialmente, es ya devastador entre las rompibles piezas; un tanque no sólo rompe la vajilla, sino que, además, derriba las paredes. Una sociedad que tuviera la fuerza de un ratón correría menos riesgos que una sociedad-caballo, y la que vive en mayor peligro de aniquilamiento es la sociedad-tanque. Concluimos: organización es fragilidad. Desorganización es seguridad por lo mismo que también es impotencia. Empero, una impotencia discreta sería, quizás, de una sagrada conveniencia para la salud de la cultura.

Esta fragilidad que nos ha venido preocupando en los pasajes anteriores dice con posibles o reales acciones destructoras de carácter voluntario. Pero la organización —aludimos a la de orden gigante— presenta otros flancos de fragilidad, como la tendencia de estos colosos —ya lo hemos insinuado— a rodar solos, perdido el sentido de su finalidad humana, hasta estrellarse; y asimismo, la interferencia brusca de la rebeldía de sus elementos constituyentes, sublevados, ya contra la organización, ya contra sus abusos. La expresión más manifiesta de esta rebeldía son las huelgas que pueden paralizar todo el sistema con solo detener el funcionamiento de un sector básico de la gran máquina: véase el ejemplo de las huelgas prolongadas en las minas de carbón. Estas huelgas denuncian, con toda claridad, la frágil naturaleza de la civilización actual. En otro tiempo ningún hombre o grupo de hombres tenía poder bastante para suspender el funcionamiento del organismo social porque las células de ese organismo vivían de vida autónoma, cada una adherida a un pedazo de tierra. La sociedad antigua era un bosque en el que cada árbol hundía sus raíces en el suelo; hoy el bos-

que entero es como si fuera un solo árbol que se nutre de un tronco común y cuyos individuos se entrelazan lateralmente: basta herir a ese tronco común para herir a toda la comunidad.

En estas condiciones los gobiernos y aun los pueblos van adquiriendo una alarmada conciencia de la fragilidad social que se expresa en el predominio del instinto de seguridad sobre el ideal de libertad. Esto explica la tendencia presente a sacrificar los derechos individuales para garantizar el normal funcionamiento del aparato social, por ejemplo, el derecho de huelga, atacado ya, aun en los Estados de principios más democráticos: la fragilidad puede más que los principios.

La técnica maquinista y esa otra técnica que llamamos organización —ambas están muy estrechamente relacionadas— aspiran a realizar sus fines vitales —funcionales, fisiológicos— con la mayor eficacia posible, lo cual está en el orden natural de las cosas. Esta eficacia depende de que los elementos humanos servidores de la técnica y de la organización lleven a efecto, con la exactitud y la velocidad requeridas, ciertos movimientos físicos e intelectuales y se abstengan de otros, y todo esto en una continuidad indefinida, a ser posible sin interrupción. Es decir, se les pide dos cosas: rendimiento y seguridad, o sea permanencia en ese rendimiento u otro mayor (la aspiración a la seguridad del proceso está influida por el sentimiento de fragilidad, claro está).

Para procurarse estos buenos servidores, la técnica y la organización no cesan de seleccionarlos, dando preferencia al tipo humano conveniente. Pero el mejor tipo humano para el caso será el que proceda con un más exacto automatismo, el más ajustado al ritmo maquinista, y que menos riesgos represente para la organización, o sea el más dócil a las sugerencias ejercidas sobre el común por los directores sociales y políticos. Además, dentro de cada grupo funcional, lo más útil es la uniformidad de los elementos integrantes (del modo más brutal posible podría decirse: *standardización del material humano*). En conjunto, la selección se realiza según tres notas: automatismo, docilidad, uniformidad.

Prueba la experiencia que el exceso de personalidad en los individuos comunes de una sociedad moderna perjudica el desarrollo, la riqueza, el progreso técnico y el poder de esa sociedad. No parece nada sorprendente, pues, ni es muy agudo observar cómo las naciones de mayor desarrollo técnico —señalemos a los Estados Unidos y a Alemania; de otro modo, Rusia— han creado un tipo humano de esta suerte, uniforme y de reacciones psicológicas relativamente previsibles por su docilidad a la sugestión. ¿Han creado ese tipo humano? ¿Lo tenían ya, y por eso mismo llegaron tan alto en el progreso? No entramos a dilucidar este punto demasiado oscuro, tal vez. Baste la coincidencia, de por sí muy cargada de substancia.

De esta manera resulta que el tipo humano considerado como inferior —según cierta escala de valores, probablemente muy discutible, pero a ella nos atenemos nosotros, hombres para quienes el espíritu va primero— es precisamente el más *fuerte*. Predomina en el seno de las naciones y, a su vez, las naciones aventajadas por este tipo humano predominan o tienden a predominar sobre las demás, donde aun subsiste un ejemplar más rico de alma, pero menos adaptado a la época. Y así vemos cómo la selección que empieza en una escala nacional se lleva a efecto, después, en una escala mundial.

Y en eso estamos.

Ya tenemos el tipo humano conveniente o vamos poniéndole poco a poco, seleccionado, en un proceso insidioso que tiende a debilitar los poderes íntimos del hombre. Sobre este tipo humano acude a realizar sus hazañas un nuevo jinete del Apocalipsis. Porque debe saberse que ha surgido un nuevo jinete del Apocalipsis. Se llama *propaganda*, uno de los más peligrosos y más devastadores enemigos de la cultura. Los cuatro jinetes de la tradición eran terroríficos, pero cuando cabalgaban por las nubes, con sus emblemas de la ira de Dios, tenían dignidad y hasta belleza. Este quinto jinete de hoy, figura de estúpido rostro, no monta a caballo sino que tripula un asno estentóreo de propulsión a chorro.

En siglos anteriores, las creencias, las actitudes de la cultura, las ideas circulaban con pausa y, sobre todo, se formaban despacio. Esto, por malo que fuese para nuestra impaciencia, tenía la ventaja insigne de evitar la aventura cultural y dar consistencia y estabilidad a los valores. Hoy, por primera vez en la Historia, se hace posible alcanzar a millones de hombres a un tiempo, con sugerencias transmitidas por las ondas o el papel impreso —y a hombres de un cierto tipo mecánico—, lo que permite cambiar, en poco tiempo, incluso posiciones de cultura fundamentales. Si la propaganda sirviera únicamente fines políticos específicos, sin comprometer los valores de cultura, el hecho tendría menos importancia. Pero no: la acción de la propaganda, acuciada por necesidades a veces de entidad mínima, ataca de frente o de flanco las bases mismas de la cultura. Esto es serio. El alma del hombre ha quedado indefensa y a merced de quienes disponen de las máquinas de parlería y de los aparatos de persuadir. A estos elementos técnicos vino a unirse, muy oportunamente, un conocimiento más fino de las teclas que mandan las reacciones psíquicas de la colectividad. Y están surgiendo virtuosos, astutos manipuladores de este órgano colosal que es la conciencia colectiva. Como la técnica y la organización les ha entregado una máquina, engrasada, ajustada, dócil, estos “artistas” se ensayan en hacerla sonar a su gusto. Claro está: cuanto más adelantado técnicamente sea un pueblo, más cómodamente se descarnan sus valores, para operar sobre ellos, a fin de cambiarlos, tirarlos, destruirlos. El nacionalsocialismo pudo triunfar —me refiero al triunfo hondo de invertir los valores— más fácilmente en Alemania que en Bulgaria. El analfabetismo —aunque resulte un poco escandaloso resignarse a decirlo— viene a ser, en estas condiciones, un amortiguador contra los impactos antinaturales de la propaganda, una capa blanda e inerte, pero, en definitiva, capa protectora del hombre.

Hay en la propaganda —especialmente en la propaganda llamada científica, es decir, en la más débil— una primera incompatibilidad de naturaleza con la cultura misma. En efecto, la cultura se ha formado

—y no puede en rigor formarse de otro modo— por lentos tropismos del pensamiento y de la experiencia que fueron elaborando las actitudes fundamentales del hombre ante la vida. Cuando estas actitudes se consolidaron en el alma colectiva, motivaron reacciones de apariencia automática, no pensada ante los diversos estímulos. En esta etapa de madurez la cultura parece *natural*, aunque evidentemente no lo sea, salvo en lo que toda cosa tiene siempre de *natural*. Pues bien: nosotros creemos que la cultura debe formarse así, no puede ser inventada, ni fabricada, pues en el fondo, en sus bases, no se trata de algo racional, dominable por la inteligencia discursiva y sometido a procedimientos de oficio. También creemos que la *naturalidad*, queremos decir cierto automatismo en la réplica del alma ante cualquier solicitud que exija un pronunciamiento de idea o de conducta, es indispensable a la cultura, incapaz de soportar la agitación excesiva y la improvisación de principios. Aclaremos: cualquier audacia de orden político, económico, social, será buena o en todo caso, a la larga, no terrible para el destino humano, siempre y cuando no destruya los esquemas esenciales de referencia de la cultura. Nuestra reserva se refiere a esos esquemas, precisamente, que deben ser variados sólo por cauteloso tropismo.

Pero sería un milagro que la propaganda se moviese siempre dentro del esquema básico de la cultura. A menudo lo rompe, sin proponérselo o proponiéndoselo; a veces por puro afán de eficacia, sin la intención deliberada de dañar la armazón cultural; otras, en una arremetida voluntaria contra ella.

Aun sin el deseo, ni siquiera remoto, de zapar los fundamentos de la cultura, la propaganda los conmueve por su remoción incesante del terreno de la conciencia. Del mismo modo, la máquina de la parlería, sin otros fines que intereses mercantiles o políticos inmediatos, para buscar la línea de menor resistencia a la sugestión, está debilitando el alma del hombre moderno: golpea incesantemente en los puntos más vulnerables de la psiquis común. ¿Cuáles son esos puntos? Está claro: el instinto sexual por un lado; el instinto de conservación, por otro.

De ahí que no cese de excitar el sexo y de provocar estados de miedo y aun, a veces, de pánico histérico. Casi toda propaganda de rendimientos se apoya en estos dos polos: el sexual y el terrorista. De un modo más difuso, y siempre por mero interés inmediato, la propaganda halaga la emotividad fácil, superficial, y trata de ponerlo todo a nivel, a ese nivel mezquino, precisamente. Así estraga sistemáticamente el gusto, encanalla la sensibilidad, empereza la razón y va creando un clima impío para las mejores plantas de la cultura.

Este trabajo se lleva a cabo en un terreno —como dijimos— preparado por la técnica y la organización que selecciona al revés el tipo humano. Luego, la propaganda no cesa de empequeñecerle el alma, y cuanto más cativa, más débil sea el alma, más fácil presa se vuelve para lo propaganda. Es un ir cayendo de peldaño a peldaño, es un ir descendiendo en regresión geométrica.

Parece significativo que los pueblos sometidos con mayor intensidad a este tratamiento, sean también los más frágiles espiritualmente. Tomemos como ejemplo más expresivo los Estados Unidos, cúspide del desarrollo técnico: allí las multitudes saben ya, de antemano, que no serán capaces de resistir a la propaganda, aun cuando actúe contra una convicción muy arraigada en la mayoría. Este temor lo manifestaban expresamente los aislacionistas americanos cuando empezó la segunda guerra mundial; pero no era miedo a que los indiferentes, sin idea definida, se dejaron arrastrar por la ola de propaganda guerrera, sino que los más convencidos de una supuesta conveniencia de mantenerse a toda costa al margen del conflicto temían por sí mismos, por su propia opinión, que consideraban... frágil. No se crea que otros pueblos están mucho mejor armados —o en todo caso, invulnerablemente armados— para soportar, con buena fortuna, una ofensiva bastante violenta de la propaganda; a nuestro entender todo pueblo moderno (de civilización maquinista desarrollada) puede ser sugestionado y arrastrado en una dirección cualquiera, incluso a una aventura insensata, o que tal parezca anticipadamente, si la propaganda actúa de

concierto y con vigor suficiente: todo depende del volumen de las voces, de su insistencia, de su reiteración y del acierto en los métodos empleados para lograr la persuasión.

Es difícil medir toda la importancia de este hecho nuevo; nuevo, no porque no se haya empleado, desde que existe vida social, procedimientos de sugestión colectiva con fines de interés inmediato y sin respeto por el alma humana, sino porque en otros tiempos se usaba de medios pobres, de medios *naturales*, y hoy se dispone, en esto como en todo, del auxilio formidable de la máquina y de la ciencia. También en esto, la máquina es más fuerte que el hombre. El resultado más palmario es que una minoría, en posesión de la maquinaria y de la técnica adecuadas para persuadir o sugestionar a las multitudes, podrá trastornar, si le conviene, los esquemas fundamentales de la cultura.

Hemos visto, pues, que la Historia, por obra de la técnica, tiende a confundirse con la vida, y hasta quizás llegue a suplantar los procesos automáticos de la naturaleza, en un orden cósmico; esto último crea una amenaza de fragilidad en el mismo sustentáculo natural del hombre. Observamos, igualmente, que la vida humana subsiste en dependencia de maquinarias y organizaciones de incierta permanencia en su funcionamiento y, en determinados casos, imposibles de reparar; a esto le llamaremos fragilidad corporal o fragilidad de la civilización. Por último, queda registrado que el alma del hombre actual es arena donde se puede escribir y borrar a voluntad; y esto es fragilidad espiritual o fragilidad de la cultura. Y todo es fragilidad.

Suele decirse que pasamos por una época decadente, y hasta se compara a nuestro tiempo con el Bajo Imperio romano. No parece seguro que haya tal decadencia, o, en todo caso, nuestra civilización no se reconoce decadente. En cambio, tiene una conciencia angustiosa de su fragilidad. La fragilidad cubre con su sombra las reacciones íntimas de la humanidad civilizada de hoy. Perseguir esas reacciones hasta sus escondrijos sería una tarea sugestiva que algún día intenta-

remos, confiados en que habremos de hallar, en la entraña de este Licenciado Vidriera que se siente de cristal, algunas pequeñas sorpresas.

Y para terminar, una advertencia de índole personal y quizás no indispensable. Esto que hemos dicho no es una jeremiada contra la técnica. A nosotros, la técnica, con todos sus peligros, nos fascina, no tanto por su magia práctica cuanto por sus trascendentales proyecciones en la gran aventura humana. Es el mito de Prometeo que estamos viviendo ahora, ahora y no ayer, ahora mismo; y acaso Prometeo acabe mal —en alguna catástrofe, a la vez humana y cósmica—. Pero ¿sería ese destino el menos bello entre tantos otros posibles, y no tan grandiosos, que aguardan al hombre en el término de su paso por este Planeta?

ÁLVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

P A U S A

Quién sabe hasta qué punto mueve su paso adrede
nuestro intento en la ruta que sigue día a día;
quién sabe qué azorado milagro lo precede,
qué melodía esconde su abierta melodía.

Así un rápido dogma sus cálculos excede
si cuenta por el cobre que brinca en su alcancía:
la más remota esfinge guarda lo que sucede
en la frente nostálgica que nos concede el día.

—¿Y la indecisa voz, la perspectiva eterna?
—La Pregunta es quizás tan sólo el obligado
preludio de otra vida cabalmente moderna.

Fantástica rutina. Bellos plagios. El hombre
renueva los azares del dios desorientado
y sueña y da a las cosas equivocado nombre.

R O S A R I O

Aunque los años desprendan sus lentas briznas de olvido,
aunque una turbia confusión de ajenas calles y rostros me fustigue,
nada de lo que ha sido tu inicial viento íntimo
que inaugura de dicha o angustia los días, se pierde.
Lo que en ti ha nacido repite tu rasgo,
y la acequia de voces que rodea tu tiempo prosigue en mí,
endurece su acento,
como el árbol que tercamente reclama su nido disperso.
Así tus baldíos indagados por la curiosidad de la niñez,
tus plazas y las veredas grises donde el juego fecunda
el olvido a la advertencia casera;
el parque y la luna de octubre de la juventud,
la bronca aventura que sacude la fina tela del pecho
son no principio, ya, sino meta,
señuelo dulce y final, transfigurado, que llama sin pausa.

Jamás la voz se liberta definitivamente de la boca,
y la hora y la rosa del año retornan
en un vívido efluvio, en una presencia mayor que el recuerdo.
El hombre se baña siempre en el mismo río
—al revés de lo que creía el desgarrado Heráclito—
y el quieto tumulto que recorre las noches,
y el agujón que paraliza el pecho en la evidencia del día,
y la paloma, y la hierba, y la onda,
son el mismo insistente sonido que alterna su tránsito
en la infinita epidermis de la campana.

Nada es vano ni es último —vuelve en tu viento la tierna doctrina.
Detrás de todas las calles está la esquina primera;
tu mano
florece en las venas de todas las manos.

C O M U N I Ó N

Yo he conocido tu ventura en la hora lenta de la tarde,
cuando los árboles abanicán despacio la calzada
y el balcón verde
asoma su niña seria en cada casa.
Cuando la reja en los zaguanes dibuja el cielo de la pausa,
y la penumbra en los rincones
preludia la paz nocturna de los novios.
Cuando las jaulas de los pájaros pintan las penas del ocaso
y las palabras en los patios orientan un dulce sosiego,
una cordialidad retenida y distante,
una alegría menuda que cabe, como el mate, en una mano.
La hora en que una baldosa desquiciada, un cielo, unas esquinas
crean ánforas de temblor, ríos distantes, lejanas carabelas
en los que se adivina la invencida confianza de la espera.

Sí.

La hora cierta en que la cortina bordada tapia la vida pequeña
y sólo chicos limpitos consiente tu vereda burguesa.

MARIO ALBANO

I M A G O A M O R I S

Contemplemos hoy nuevamente
las imágenes de la simple fatalidad:

Fuiste en este laberinto la vida reclamada,
y en los largos viajes de tus besos
bebí altas nubes, cacé las aves funestas,
me reí de los taciturnos cipreses,
de su tristeza de desterrados,
y medí la antigua cárcel del mundo
con el alborozo grave de la libertad.
Tu amor fué un vasto palacio
donde en cada recodo de sus mil corredores
surgía la llama reciente del encantamiento.
¡Ah!, pero también los jugos del infierno
son dulcísimos al principio.
Y ya antes de llegar a la última puerta
comenzamos a oír los carros de plomo
que llevan en las albas de las ciudades
a los que mueren de hastío y divinidad.
Escucha aún la solemne conmiseración de los atabales:
voraces, éramos tercios ángeles marchando
a inmolarlos sobre piedras profanadas.
Después vimos nuestro santo vino derramado,

la destrucción embriagándose con él en la casa,
y grises hechiceros que nos trocaron el oro en voces.
Te bauticé con nombres de odio
y fuiste en este laberinto la muerte elegida.
No dejes escapar ahora el *eheu!* de las criptas.
El tiempo es dueño de lo que se da
y el hombre de lo que se rechaza
¡Expulsemos al pasado de sus cofres!
Los amos de las noches son sus cómplices
y acechan para cegar los ojos
con la tierra triste del retorno.

Veo ya las hogueras lejanas misteriosas.
¡Mis levantadas coronas nuevas!

H. A. MURENA

C R Ó N I C A S

PAUL GAUGUIN

EN EL PRIMER CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

En la historia del arte contemporáneo, el caso de Paul Gauguin es particularmente interesante por tratarse de un pintor que, dotado del instinto de la creación plástica, llegó a la pintura en estado de absoluta virginidad estética, adoptó desde el primer momento el lenguaje pictórico de su época —que era el impresionista—, sin ninguna exploración del pasado, y luego, por la normal evolución y la fuerza de su poderosa individualidad de autodidacto, superó los recursos de expresión del impresionismo, haciéndose un idioma propio que había de ser adoptado por muchos artistas de la generación siguiente: en particular por Matisse y sus amigos. Van Gogh, autodidacto como Gauguin, no empezó su carrera dentro del movimiento encabezado por Monet, sino como realista, o sea a retaguardia de la juventud de su tiempo, inspirándose en maestros contemporáneos consagrados, y en venerables maestros del pasado, para convertirse finalmente a las nuevas ideas y, a su vez, dejar atrás a los impresionistas. Gauguin no fué como él: nunca fué extemporáneo ni buscó precedentes. Desde el primer día que asió el pincel, estuvo en la vanguardia, al lado del magnífico y generoso Camille Pissarro, que sabía alentar a los principiantes y se honró comprendiendo sin tardanza el talento de Cézanne, del pintor de los girasoles y de Seurat. Es curioso, en verdad, que Gauguin, un francés de ya lejana ascendencia americana —su único antepasado americano, y más exactamente gachupín, fué su bisabuelo, el padre de Flora Tristán— obrara como un americano, es decir como si para él no existiera una tradición viable y como si, por falta de



"Vahine no te vi": mujer con mango. 1892.

(Del archivo de Julio E. Payró)



dans l'île avec un casque
blanc. Je regardai cette
princesse déchue, le sourire
aux lèvres sceptiques, mais
je voulus être poli et je lui
dis - Tu es aimable
d'être venue, veux-tu que
nous prenions ensemble l'absinthe
et du doigt - , je lui indiquai
une bouteille tout dernièrement
achetée pour mes réceptions.

Froidement, très
simplement du reste, elle
s'avança vers l'endroit

designé et se baissa pour prendre la bouteille. Sa
légère robe transparente se tendit sur les reins, des
reins à supporter un monde - Il n'y avait pas
d'erreur - C'était bien une princesse; ses aïeux?
Des géants braves et forts - Sur ses puissantes
épaules la tête était solidement plantée. Je
ne vis un instant que sa mâchoire d'autropophage,
ses dents prêtes à déchirer, son regard fuyant de
rusé animal, et malgré un très beau front noble
je la trouvais tout à fait laide. Pourquoi qu'elle
ne vienne pas s'asseoir sur mon lit? jamais cette
légère meniserie ne nous supporterait tous deux.

ella, tuviera necesariamente que aferrarse a lo contemporáneo y hacer de lo contemporáneo su punto de partida. Ese rasgo, y su evidente despego de la civilización europea, manifestado por su marcada preferencia por todo lo que fuera primitivo, puro, intacto (aquellos que fué a buscar a Bretaña, a la Martinica, a Tahiti y a la Dominica) son características que tornan a Gauguin particularmente atrayente y comprensible para el hombre de América. Es indudable que Gauguin abrigaba con igual intensidad dos convicciones: primero, que la sociedad europea de su tiempo estaba en plena decadencia; segundo, que alboreaba obscuramente una nueva etapa de civilización. Si tuvo razón o no es cosa muy discutible. Pero tales convicciones gobernaron la orientación de su vida y de su arte. También es indudable que Gauguin veía en el impresionismo, no una última fase del renacentismo pictórico, sino la primera manifestación de un nuevo Renacimiento, o, acaso, un Pre-renacimiento. En esto, sin duda, no se equivocó, pues el impresionismo participaba de ambas cosas, con ciertos aspectos decadentes y otros aspectos de juvenil potencia creadora. Intuía el pintor de Tahiti que la renovación del arte sólo podía lograrse consultando modelos primitivos y descartando los modelos legados por maestros que alcanzaron la perfección en el momento culminante de su correspondiente ciclo histórico. Lo dió a entender claramente cuando declaró: "Por mi parte, he retrocedido mucho más allá de los caballos del Partenón, hasta el caballito de mi infancia, el buen caballito de madera". Y lo significó también en su famosa carta a Strindberg, en que decía: "Vuestra civilización es vuestra enfermedad, mi barbarie es mi restablecimiento".

Gauguin sentíase primitivo, salvaje. Lo afirmó en la última carta que, antes de morir, escribió a su fiel amigo, Daniel de Monfreid, desde su refugio de Atuana, en las Islas Marquesas: "...He caído al suelo, mas aun no estoy vencido. El indio que sonrío bajo el tormento, ¿está vencido? Decididamente, el salvaje es mejor que nosotros. Te equivocaste, un día, al decir que yo hacía mal en declararme salvaje. Sin embargo, tal es la verdad: soy un salvaje. Y los civilizados lo presienten, porque en mis obras no hay nada que sorprenda, nada que desconcierte, salvo ese "salvajismo a pesar mío". Por eso, mis obras son inimitables"...

Salvajismo a pesar suyo, o salvajismo deliberado. Más precisamente primitivismo consciente. Singular coincidencia con los otros tres grandes reformadores

del impresionismo, con Cézanne, con Van Gogh, con Seurat. El primero se declaraba “primitivo de la senda que había descubierto”; el segundo consideraba que el arte japonés “primitivo” había de salvar a la pintura occidental; el tercero admiraba, más que nada, a los egipcios y los arcaicos griegos, y su estilo se vinculaba estrechamente con el “primitivo” *Quattrocento* italiano. Los cuatro precursores de la pintura del siglo XX sentían, pues, en el último cuarto del siglo XIX el aire fresco de una alborada. Y el que más agudamente lo sintió fué Gauguin. Por eso, más que los otros, buscó para su arte recursos de expresión de una sencillez extrema, utilizados en cada uno de los amaneceres de la pintura: la silueta, el color vivo y simbólico. Le interesó desde el primer momento pintar un mundo envuelto en claridad, radiante de luz, y representó ese mundo luminoso mediante las tintas más intensas de su paleta.

No le interesaba la fidelidad de la imitación de los aspectos naturales. Creía en el espíritu, no en la sensualidad. Consideraba que la naturaleza debe estar al servicio del artista, y no el artista al servicio de la naturaleza.

“La verdad —dijo un día al poeta Charles Moréas— está en el arte cerebral puro, está en el arte primitivo —el más sabio de todos—. Está en Egipto. Ahí está el principio. En nuestra miseria actual, la única salvación posible es la vuelta razonada y franca al principio”.

Proclamaba, pues, Gauguin los fueros del espíritu y de la razón, y denunciaba los excesos del sensualismo naturalista de su tiempo. Los excesos: porque conviene tener presente que la potencia de la obra del pintor de Tahiti —en comparación con la debilidad exangüe de algunos de sus discípulos inmediatos— reside precisamente en la fuerte sensualidad que de ella emana. La sabiduría, el acierto de Gauguin consistió en dar, en sus cuadros, igual participación a la mente y los sentidos, en compensar lo cerebral por lo sensual.

Así, toda la obra que realizó en los trópicos, y buena parte de la pintada en Bretaña, entraña un simbolismo, y eventualmente, una lección. Pero se puede muy bien prescindir del símbolo y del sentido oculto, y gustar el cuadro por sus valores formales.

El pensamiento singularmente lúcido de Gauguin le permitió analizar con frialdad el impresionismo, ver lo que le faltaba y tratar de subsanar esas fallas en su propia producción. En primer lugar, el impresionismo era anecdótico: los impresionistas no relataban un incidente trivial de la vida del hombre, como

lo hacían los realistas costumbristas, pero se entusiasmaban con la anécdota de la luz: con un efecto casual producido por los rayos del sol en determinado paisaje. El impresionismo era visual y se conformaba con las percepciones del ojo. Escapábanle por completo las percepciones del espíritu. El impresionismo, por fin, prescindía casi por completo del recurso intelectual propio del arte de la pintura: es decir de la línea. La línea no interesaba mucho a los impresionistas, porque ellos preferían las indefiniciones atmosféricas a la definición de la forma.

Gauguin era un muralista en potencia, aunque nunca realizó una decoración mural. En los días de los Médici, habría cubierto con vastas decoraciones palacios y capillas. Los tiempos modernos le imponían limitarse al reducido rectángulo de un lienzo. Pero en ese rectángulo ponía a menudo su aspiración monumental. Luego, Gauguin era, ante todo, figurista. Pintó paisajes, pero casi siempre los animó con la figura humana, aunque ésta fuera diminuta en el conjunto. Mas sus mejores aciertos los logró en la representación del hombre y la mujer dominando el paisaje.

En cualquier pintor, antiguo o moderno, el predominio de la sensualidad se traduce en una tendencia a representar la materia sólida en su textura, su peso y sus tres dimensiones elocuentemente expresadas. El pintor predominantemente sensual es siempre casi un escultor. El predominio de la espiritualidad, en cambio, se manifiesta por un desdén de la forma tridimensional, por un reducirse a las dos dimensiones del cuadro y representar formas más o menos planas. El apetito de espacio, que hace ahuecar, agujerear el lienzo, por la representación de la profundidad, puede ser indicio de sensualidad o de espiritualidad. Pero en el primer caso, la profundidad simulada será una profundidad limitada por las evidencias de lo real, mientras que en el segundo caso, será una profundidad al parecer infinita. Más aún: en el caso del pintor sensual, la profundidad se expresará mediante los recursos *cromáticos* o claroscuro de la pintura atmosférica, mientras que en el caso del pintor espiritual se traducirá mediante los recursos *lineales* del dibujo y la perspectiva.

Todo lo cual se reduce en términos de técnica pictórica al predominio del claroscuro —colorido o no— en el caso de la sensualidad, o al predominio de la línea en el caso de la espiritualidad. Porque para representar volumen y profundidad atmosférica (el mismo problema en dos aspectos inversos: la represen-

tación de un cuerpo sólido y la representación de un vacío) se necesita imprescindiblemente el claroscuro, la gradación por valores, desde la máxima claridad hasta la máxima obscuridad. Pero para representar siluetas más o menos incorpóreas, o relaciones de espacio —primer plano, segundo plano, etc.— sólo se requiere la línea, y el probado y aceptado subterfugio occidental de la disminución de tamaño de un objeto a medida que se aleja del espectador. Hablando de la línea, tal como puede aparecer en un cuadro —y especialmente el cuadro de un colorista— es preciso no confundir *línea* con trazo. El trazo viene a ser la materialización de la línea; pero el fantasma de la línea, sin trazo, puede aparecer al tocarse dos superficies coloridas, cuyo borde coincidente en todos los puntos determina una frontera imaginaria que el espíritu percibe, aunque no sea línea tal como la define la geometría, vale decir: sucesión de puntos.

Gauguin adoptó, pues, los recursos lineales para la expresión intelectual en sus cuadros. A la sensualidad le reservó amplio campo en el color intenso. Pero véase que la sensualidad traducida por la tinta plana es ya una sensualidad depurada. Por sorprendente que parezca, Gauguin, el hombre libre, el salvaje de vida desordenada era, como artista, un cultor de la pureza, y eludía con cuidado todo lo que pudiera parecer libertinaje. En sus cartas y comentarios acerca de sus obras, es visible esa preocupación por la decencia, sobre todo en los desnudos. En una carta a Strindberg contiene una referencia a ello cuando dice que la Eva civilizada no puede andar sin velos. Y es indudable que los desnudos tahitianos de Gauguin están envueltos en la más delicada inocencia.

Temprano se había dado cuenta de que la factura y la paleta impresionistas no eran suficientes para representar luces ardientes e intensas. Su observación era exacta. Evidentemente, los impresionistas se equivocaron cuando creyeron que, mediante su técnica, expresaban en toda su verdad los efectos del aire libre. Quizá la expresaban en el caso de la Isla de Francia, en que la luz siempre está tamizada. Pero los colores de Monet no llegan a traducir ni siquiera la luz del Mediodía francés. Gauguin, como Van Gogh, necesitaba una mayor intensidad. Durante su segunda estada en Bretaña, en 1888, después de su experiencia tropical en la Martinica, llegó definitivamente a una conclusión, en materia de colorido, que había de dar a toda su obra posterior la fuerza y la sugestión que posee.

He aquí lo que escribió en esa época: “He observado que el juego de las sombras y las luces no forma de ningún modo una equivalencia colorida de

ninguna luz. La riqueza de armonía, de efecto, desaparece; es aprisionada en un molde uniforme. ¿Cuál sería, pues, el equivalente? ¡El color puro! Y es preciso sacrificarle todo lo demás: un tronco de árbol, de color local gris azulado, se torna azul puro. Lo mismo para las demás tintas. La intensidad del color indicará la naturaleza del color. Por ejemplo, el mar azul será de un azul más intenso que el tronco del árbol gris, traducido en azul puro, pero menos intenso... He aquí la verdad de la mentira.”

Lo expresado en esa carta se completa y se aclara con lo que en la misma época le dijo a Sérusier y conmovió tanto a los jóvenes del grupo de la Academia Julian, torciendo decisivamente el curso de su vida artística.

“¿Cómo ve usted ese árbol? ¿Es bien verde? Ponga, pues, un verde, el más hermoso de su paleta... Y esa sombra ¿es más bien azul? Pues no tema pintarla tan azul como sea posible.”

En otros términos, Gauguin había ideado proscribir más rigurosamente que los impresionistas los tonos quebrados, y aun evitar la mezcla involuntaria que se produce por la superposición de pequeños toques de color puro. Había advertido que, en realidad, al aire libre, bajo un sol intenso, las diferencias de *valor* entre las luces y las sombras son mucho menores de lo que generalmente se cree. Y que podía expresarse la luz y la sombra, respectivamente, mediante tonos cálidos y tonos fríos, pero siempre con colores limpios y sonoros. Las conclusiones a que llegó eran similares a las de Van Gogh, Cézanne y Seurat: en principio, los cuatro grandes reformadores del impresionismo marcharon en el mismo sentido.

Lo que singulariza a Gauguin es que no quiso limitarse a expresar las exterioridades de la naturaleza, sino que se propuso tornar significativos, simbólicos, el paisaje y la figura. Simbólicos: no alegóricos. Él mismo precisó este concepto cuando dijo que, para desarrollar el tema de la *Pureza*, por ejemplo, él, Gauguin, pintaría una agua clara, un lago transparente, mientras que Puvis de Chavannes representaría a una joven con un lirio en la mano. En efecto, Gauguin era intelectualista, pero no rebuscado. De ahí que empleara el signo, el símbolo, y no las asociaciones alegóricas.

Otra cosa en que Gauguin se anticipó a muchos, inclusive a los hombres de ciencia, fué en su comprensión del doble efecto del color, el cual provoca una repercusión física y una repercusión psíquica en el espectador. De ahí que, si

se piensa bien, no tenga nada de caprichoso, ni menos de absurdo, el hecho de que alguna vez Gauguin haya pintado un perro rojo, un caballo azul o una playa carmín.

Finalmente, en las islas oceánicas, Gauguin estuvo en presencia de una naturaleza delirante, que lo entusiasmaba y le causaba impresiones muy intensas. Y no quiso enviar a Francia documentos de geólogo o de botánico acerca de Tahiti y las Marquesas, sino comunicar al público francés, en un lenguaje sonoro y expresivo, su arrobamiento ante un espectáculo tan asombroso y encantador. El artista puntualizó su intención, en 1893, con las siguientes declaraciones:

“Deseoso de *sugerir* una naturaleza lujuriente y desordenada, un sol de trópico que lo incendia todo en torno de él, preciso era que yo diera a mis personajes un marco correspondiente”. Si se objetara que esos paisajes no existen diría: “Sí, eso existe, como *equivalente* de esa grandeza, de esa profundidad, de ese misterio de Tahiti, cuando hay que expresarlo en un lienzo de un metro cuadrado”.

Obsérvese el empleo de las palabras *sugerir* y *equivalencia*, pues dan la clave de la estética de Gauguin. Por un lado, coincidía absolutamente con el poeta Stéphane Mallarmé, quien dictó como norma a la poesía: “Sugerir en vez de decir”. Por otro, daba la razón a Cézanne (a quien admiraba muchísimo), el cual, muy temprano, llegó a la conclusión de que, en pintura, una cosa es reproducir y otra cosa es representar. Cualquiera que alguna vez haya tomado un pincel en la mano sabe cuán lejos está la mera reproducción de un objeto de producir las sensaciones que el objeto mismo suscita. Quien se conmueve ante la naturaleza, forzosamente renuncia a reproducir mediante imitaciones y tiende a representar mediante equivalencias. Tal como se hace y al referir un incidente que nos ha impresionado: exagerando unas cosas, pasando por alto otras, empleando un lenguaje figurado y utilizando, sobre todo, no ya la simple metáfora, sino la hipérbole.

Si el colorido de Gauguin, que traduce sus sensaciones sensuales, es decididamente hiperbólico, su dibujo es, al contrario, de una sobriedad extraordinaria. En lo que se refiere a contornos y formas, el pintor de los trópicos cultivó decididamente la síntesis. Sabía Gauguin, como los fresquistas italianos, que el color intenso reclama el soporte de formas muy amplias y muy sencillas, dotadas de monumentalidad. Y, desde sus primeras experiencias realmente personales

de la Martinica, acató más y más esa buena norma, hasta llegar a su cumplimiento perfecto en algunas figuras de su obra capital: *¿De dónde venimos, qué somos, a dónde vamos?*

En cuanto se refiere al color, fué reformador audaz y violento, ávido de suntuosidad, de canto cromático sonoro. Lo que dedujo de Cézanne, lo que descubrió junto con Van Gogh, se advierte claramente en su obra. Acaso ningún pintor, antes que él, alcanzó tal grado de riqueza, tal lujo de colorido armónico, con procedimientos en realidad sencillos, mediante una factura directa y voluntariamente desprovista de alardes. Sus obras tahitianas y las de Atuana nos recuerdan aquello que dijo Ruskin: "Cuando son nobles los hombres, aman el colorido brillante; y dondequiera pueden vivir felices, el color brillante les es dado en cielo, mar, flores y criaturas vivientes". Gauguin conoció esa clase de Paraíso natural, en que hombres y mujeres tenían el color del oro, estaban rodeados por una flora magnífica, por la línea majestuosa de las montañas, por el círculo infinitamente azul del océano, bajo una bóveda celeste milagrosa, y envueltos en la luz viva de las regiones tropicales. Su mérito consistió en lograr, mediante bellas exageraciones, darnos equivalencias de un espectáculo tan inverosímil, tan seductor.

Empero, Gauguin nunca fué el pintor del exotismo pintoresco que es el de la mayoría de los artistas viajeros. Se incorporó a la vida de los primitivos de Oceanía, compartió sus pensamientos íntimos, sus labores, sintió hondamente la naturaleza que, rodeándolos, modelaba su existencia y sus ideas. Así pudo pintar sus nobles y penetrantes estilizaciones, en espléndidos acordes de arabescos y de color. De este modo realizó un arte auténtico, de sabor inesperado, en que nunca se encuentra el anecdotario de la vida de la Polinesia, sino su significación, su esencia profunda.

La influencia que llegó a ejercer Gauguin en las generaciones posteriores ha sido muy grande. No sólo orientó el grupo de aquellos postimpresionistas que habían de adoptar la tendencia decorativa sino que fué, con Van Gogh, el héroe de los jóvenes que, hacia 1905, lanzaron simultáneamente en Francia y en Alemania los movimientos "fauve" y expresionista, que deben considerarse como los primeros esfuerzos constructivos realizados para determinar un estilo pictórico propio del siglo XX. Pero Gauguin no llegó a enterarse de la fecundidad de su enseñanza, y sólo conoció la ingratitud de quienes, después de haber apro-

vechado su más personal experiencia, que él comunicaba a los jóvenes con suma generosidad, no sólo le dieron la espalda sino que pretendieron hacerlo pasar por un mero seguidor. El triunfo de esos ingratos fué muy breve. Como a menudo ocurre, dejados de la mano del verdadero maestro, no supieron ni siquiera aprovechar sus consejos y cayeron en el academismo de todos aquellos que carecen de personalidad. Empero, triunfaron un instante. Mientras estaban en el pináculo, el generoso Gauguin, aludiendo a sus antiguos discípulos, escribió a Daniel de Monfreid justas y melancólicas palabras, que merecerían ser meditadas y acaso constituirían un bello epitafio para la modesta tumba del maestro y el mártir del trópico:

“Tienen mucho talento; mucho más que yo, que no conté, como ellos, con todas las facilidades para aprender y trabajar. Pero, sin mí, ¿existirían acaso? ¿acaso la gente los aceptaría?”

Y si pensamos en Matisse, en Van Dongen, en Rouault, en Kokoschka, en Hofer, en tantos otros maestros coloristas admirados hoy, debemos reconocer la prioridad de la audacia y del acierto cromático al gran pintor de Tahiti.

JULIO E. PAYRÓ

SÍNTESIS BIOGRÁFICA

- 1848 El 7 de junio nace Paul Gauguin en París, en la Rue Notre-Dame-de-Lorette, hijo de Clovis Gauguin, periodista, y de Marie Chazal. Su abuela materna era Flora Tristán, hija de Don Mariano Tristán y Moscoso, militar español que actuó en el Perú.
- 1851 Viaje al Perú donde, muerto el padre, la madre de Gauguin se instala en Lima con sus dos hijos, protegida por Don Pío Tristán y Moscoso, su tío abuelo.
- 1855 Los Gauguin regresan a Francia para recoger una herencia y se instalan en Orléans.

- 1859 Paul Gauguin estudia en el Pequeño Seminario y luego en el Liceo de Orléans.
- 1865 Paul Gauguin interrumpe sus estudios y se alista como pilotín en la marina mercante. Viaja a Río de Janeiro en el "Luzitano".
- 1868 Servicio militar: Gauguin es fogonero y luego marinero de segunda clase en el crucero "Jérôme Napoléon", luego llamado "Desaix".
- 1871 Licenciado de la marina de guerra y fallecida su madre, Gauguin entra en la casa de cambio de Bertin, en París. Trabaja once años en esa casa, donde conoció a Emile Schuffenecker, empleado como él y pintor dominguero.
- 1873 Gauguin se casa con Mette Sophie Gad, institutriz danesa, que le dará cinco hijos. Su situación material es excelente. Especulando en la Bolsa llega a ganar 40.000 francos anuales. Empieza a pintar los domingos, para entretenerse y se vincula con Pissarro, Guillaumin, Manet, Monet, Degas, Cézanne y otros pintores. Compra cuadros modernos.
- 1875 Gauguin se dedica con más ahinco a la pintura y la escultura.
- 1876 Expone por primera y única vez en el Salón de París.
- 1880 Invitado por sus amigos, participa de la 5ª Exposición de los Impresionistas. Seguirá exponiendo con ellos hasta la octava y última (1886).
- 1883 Gauguin abandona la casa Bertin para dedicarse exclusivamente a la pintura. Vive un tiempo en París. Luego, para gastar menos, se traslada a Ruán. Agotados sus ahorros, va con su familia a Copenhague, donde se instala en la casa de los padres de Mette Sophie.
- 1885 Fallidas sus esperanzas en Dinamarca, deja allí a su mujer y cuatro hijos y con el quinto, Clovis, regresa a París. Allí soporta la extrema miseria.
- 1886 Reside en Pont-Aven, Bretaña, durante la primavera y el verano. Ha conseguido dinero mediante la venta de cerámicas ejecutadas en París. A su regreso a la capital, conoce a Van Gogh en Montmartre.
- 1887 En compañía del pintor Charles Laval, al que conoció en Bretaña, Gauguin va a Panamá, donde ambos trabajan en las obras del Canal. Con sus ahorros se instalan luego en la Martinica, donde Gauguin realiza hermosas obras, originales y alejadas de la tendencia impresionista que ha seguido hasta ese momento.

- 1888 En París, donde vive a expensas de varios amigos, entre ellos Schuffenecker, Gauguin conoce a Daniel de Monfreid. Realiza su primera exposición particular en la Galería Boussod y Valadon, mostrando obras de Bretaña y la Martinica. Breve viaje a Copenhague. Pasa el verano en Pont-Aven, donde conoce a Sérusier, y luego va a Arlés, a reunirse con Van Gogh. Crisis de locura de éste.
- 1889 Gauguin se instala en Le Pouldu, aldea de pescadores bretones, con Meyes de Haan y otros pintores. Empieza a pensar en emigrar al trópico, sea a América, Madagascar o el Tonkín. Formula su teoría del Sintetismo. En el Café Volpini, de París, expone con Bernard, Anquetin, Filiger, Laval, Maufra y otros. Se da a ese grupo el nombre de "simbolistas".
- 1890 Gauguin conoce a Charles Morice. Al terminar el año, vuelve de Bretaña a París, con muchas obras. Se instala en el taller de Daniel de Monfreid. Proyecta el viaje a Tahiti.
- 1891 El 16 de febrero, Octave Mirbeau publica en "L'Echo de París" un artículo elogioso acerca de Paul Gauguin. Poco después, en el Hotel Drouot, el pintor remata obras por valor de 9860 francos, dinero con el cual parte para Tahiti el 4 de abril. Llega a Papeete el 8 de junio. Permanece algún tiempo en esa ciudad. Luego se instala en una choza del distrito de Mataieia, plegándose a la vida de los indígenas. Toma por compañera a la joven tahitiana Tehoura y trabaja con ahinco a pesar de graves dificultades materiales. Empieza a escribir *Noa Noa*.
- 1893 Privado de recursos para seguir pintando en Tahiti, Gauguin vuelve a París y organiza una exposición en la Galería Durand-Ruel. Las ventas no alcanzan a cubrir los gastos. Pero muere su tío Isidoro en Orléans y le deja 13.000 francos. Gauguin se vincula con los escritores simbolistas y despilfarra su dinero.
- 1894 Durante una excursión a Concarneau, con su amante, Ana la Javanesa, Gauguin sufre la fractura de un tobillo en el curso de una reyerta. Mientras el pintor se halla en el hospital, Ana le saquea el taller. Gauguin resuelve ir a radicarse definitivamente en Oceanía.
- 1895 Segunda venta en el Hotel Drouot. Con poco dinero, Gauguin parte en la primavera rumbo a Tahiti donde, enfermo y miserable, sigue trabajando hasta 1901.

- 1897 Gauguin tiene que internarse en el hospital de Papeete.
- 1898 La miseria obliga a Gauguin a tomar un empleo de escribiente y dibujante en la oficina del catastro de la capital de Tahiti. Vuelto a su choza, pinta su obra más importante, titulada *¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos?* y luego intenta suicidarse.
- 1899 En mejores condiciones materiales, gracias a un contrato celebrado con Ambroise Vollard, Gauguin prosigue su trabajo.
- 1900 La enfermedad agobia cada vez más a Gauguin.
- 1901 El pintor abandona las Islas de la Sociedad para instalarse en Hiva-Hoa (La Dominica), una de las islas del grupo de las Marquesas. Se construye una choza decorada con pinturas y esculturas en el distrito de Atuana y le da el nombre de "Casa del Gozo".
- 1902 Conflictos de Gauguin con el gendarme que es la única autoridad en Hiva-Hoa. Proceso y condena del pintor que ha denunciado abusos de aquel funcionario.
- 1903 En circunstancias muy misteriosas fallece Paul Gauguin, el 8 de mayo. Su última obra es un paisaje nevado, recuerdo de Bretaña. Deja los manuscritos de un libro titulado *Antes y después*.

ALGUNOS PINTORES DE NUESTRO MEDIO OPINAN SOBRE GAUGUIN

RODRIGO BONOME:

De los artistas iluminados que debieron vivir intensamente la tragedia de su inadaptableidad, pocos ejemplos hay en el mundo tan desgarradores como los de Gauguin, Van Gogh, Toulouse Lautrec, Marie Blanchard y Modigliani. Exclusión hecha de Marie y de Toulouse que ya traían el estigma por decisión incomprensible de la naturaleza, los otros son productos de la fatalidad y del medio ambiente. De todos ellos, los que más con-

citan nuestra ternura son Gauguin y Van Gogh, amigos entrañables, unidos en el infortunio a despecho de circunstancias que parecían empeñadas en divorciarlos. Posiblemente sea el pintor de Tahiti quien con más derecho encaje en la nada absurda clasificación de pintores víctimas de su propia fe. Cuando lo imaginamos trabajando en la oficina, cuando lo vemos aburguesado tratando de ser amable en las reuniones organizadas por su mujer, aceptamos resabiados su renunciamento a la vida cómoda y su confinamiento voluntario en

Tahiti, como quien se halla frente a un accidente cuyas consecuencias no pueden ser perdurables. Pero he ahí que la fe inquebrantable le dará fuerzas para resistir a los llamados del mundo y para hacerse un introvertido a trueque de una existencia sin mengua y sin trajines.

La obra entrañable de este gran simbolista tiene vivencias incommovibles al tiempo. En ella está inmanente esa calidad de cosa llamada a ser un mensaje entre los hombres.

En Gauguin la intuición llegó al concepto de la manera más natural. Los once años pasados en la Banca Bertin, sus cinco hijos que lo ataban al hogar, la madre de ellos, Metta Sofía, hecha para resolver los pequeños problemas cotidianos, fueron cosas —con ser tan importantes para un individuo normal, por no decir vulgar— inconsistentes para él según era de poderosa aquella intuición que lo indujo primero a adquirir colores, luego a ingresar con Schuffenecker en la Academia Colerosi, más tarde a deambular por Francia y Dinamarca, patria de su mujer.

El nieto de Flora Tristán tenía sus imperativos subconscientes. La intuición se le estaba robusteciendo, alimentándose de sus mismas inquietudes; lo iba llevando de la mano hacia el color y la forma, hacia la luz y el clima. Y así se vió impulsado a Papeete, a Tahiti, donde en vez de Gauguin lo llamaban "Ko-ké", donde la incomprensión de Metta Sofía se vió trocada en la incondicional ternura de la infantil Tehura. Su *¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos?* es el espantoso problema que lo llevó de un lado a otro, que lo hizo incomprendible, que requirió enormes reservas de fe. Gracias a esas reservas, el hombre se hizo fuerte, aguantó tanto y produjo tanto.

Hasta el momento mismo de su muerte —

acaecida en Atuana, Isla del Archipiélago de las Marquesas, el 8 de mayo de 1903, hace cuarenta y cinco años— Gauguin permaneció fiel a aquella primitiva intuición. Su obra, toda su obra de Tahiti, es el concepto de aquella intuición, es decir, la concreción de sus urgencias espirituales. Bajo ese aspecto podrá haber sido un incomprendido, pero nunca un insatisfecho. Y no pudo serlo, precisamente porque fué víctima, según dijimos, de su propia fe. El haber dejado tras suyo en el más categórico desligamiento, tantas cosas y tantas almas entrañablemente unidas a su destino —su amigo Schuffenecker, su posición económica, su querida hija Alina— nos habla de una pasión sin resquicios para el arrepentimiento.

Si Cézanne no hubiera encontrado la vía natural que permitió al impresionismo evadirse de lo que ya no era una frontera sino una cárcel, Gauguin lo hubiera hecho con no menos facundia que el solitario de Aix. Su obra, y de especial manera la realizada en Tahiti, importa una franca batalla al dogma y a la receta. Tiene, como tuvo Delacroix a su turno, el sentido del "más allá", la presunción de lo permanente. En ese aspecto, toda su labor, no por excogitada menos espontánea, adquiere el significado de una palin-genesia. Con ella se regenera un proceso que agoniza desvirtuado por el amaneramiento. Su evasión de París provocada por su manifiesta acrimonia hacia todo lo que significara refinamiento, y provocada, también, por el imperativo rousseauiano de volver a la naturaleza para salvar, por lo menos, lo que se tiene de hombre, lo que se tiene de ser humano, para salvar, en una palabra, el espíritu, fué un acaecimiento que nunca le agradecerá bastante el arte moderno. Esa evasión lo hizo artífice de una estética propia y lo elevó a

una categoría jerarquizada en medio del anquilosamiento general impresionista.

Que era un extemporáneo, no cabe duda. Como Velázquez, como Goya, como Delacroix, como Courbet, como Monet y por último como Cézanne, no era hombre de su época. Su intención rebasaba el menor intento ubicatorio de tiempo y de lugar. Debemos esperar su revaloración. Ella vendrá algún día. Ya sentimos la inquietud de su advenimiento. No tardará mucho en adquirir su verdadero significado. Eso tiene de grande el arte: se sobrepone a todas las contingencias, cuando es verdadero. Y eso tienen de grande los pueblos: terminan por identificarse con sus artistas cuando en sus obras supieron ser fieles a los mandatos esotéricos del espíritu.

NORAH BORGES DE TORRE:

Gauguin fué uno de los pintores que más hicieron, en su época, por aclarar el colorido, dar valor a los medios tonos, y estilizar la realidad. Tuvo la visión lúcida del conjunto de la superficie del cuadro, regido solamente por el color y el magnífico arabesco, inspirados en el arte oriental. Y antes que todo pudo pintar sus sueños, sin descanso.

HORACIO BUTLER:

La historia de la pintura francesa, a lo largo de su extraordinaria existencia, posee una serie de hombres providenciales que surgen en los momentos de mayor peligro para su vitalidad y renuevan los medios expresivos, prolongando así su admirable juventud sin equivalente en ninguna otra escuela.

Cuando todo parece deslizarse en la calma de un juego de fórmulas sensibles o intelectuales,

surgen como una tromba, planteando los problemas de nuevo y proponiendo soluciones inesperadas — por olvidadas, más que por novedosas.

Poussin, Ingres, Delacroix, Cézanne, Gauguin, Matisse, marcan cambios de rumbo en el instante propicio y en el límite máximo de sus respectivas posibilidades.

Gauguin, antítesis de Monet, enemigo mortal de los medios tonos, de lo indefinido, de las sensaciones fugaces, de la civilización, llega cuando el impresionismo triunfante comienza a extenuar las cualidades plásticas de la pintura. Buscando desesperadamente lo absoluto en su vida y en su obra, rehuye la atmósfera de París con sus intelectuales y sus discusiones; víctima de su propio destino, comienza una terrible lucha solitaria.

Gauguin, inventándose mil pretextos exteriores, se traslada de Bretaña a la Martinica, de Pouldu a Tahiti y de allí a las islas Marquesas, pero estos viajes sólo obedecen a una atracción imperiosa por las fuerzas telúricas y los hombres puros — que más tarde se traducen en su pintura por equivalentes de grandes ritmos, violentos tonos de color local, formas simples y temas con elementos surgidos de lo más hondo de la tierra.

¡Qué lejos está de sus contemporáneos, seguidores del impresionismo, delicuescentes exquisitos y desmenuzados!

“La Barbarie c'est pour moi un rajeunissement” dice Gauguin, definiendo claramente sus atracciones. Cuando unos años más tarde, Matisse, Braque, Picasso y Derain forman el grupo de los “fauves”, ya tienen una parte del camino señalado, y la pintura volverá con ímpetu renovado a buscar las leyes fundamentales de la creación.

Los estetas desviaron —¡al fin!— sus miradas ensimismadas en la Venus de Milo y

empezaron a comprender otros mensajes y formas de belleza: la escultura negra y la arcaica, el arte popular, los pintores ingenuos y los niños; la frescura y el instinto reemplazaron muchos cánones y prejuicios académicos y se revisaron valores hasta la fecha indiscutidos.

Cuando la obra de Gauguin comienza a trascender en Europa, y su pintura salvaje, estridente como un grito de alarma, refresca los principios del siglo, sigue él, perdido en el Pacífico, su trágica carrera: de isla en isla, huyendo de las mezquinerías del gobernador y del gendarme, queriendo reformar a los hombres y mantener a los nativos incontaminados. Y cae como un símbolo y una venganza de su mortal enemiga, víctima de una de sus lacras contraída años antes en uno de los boulevares de París.

LAURA MULHALL GIRONDO:

Hace cien años nuestra diosa pintura se estremecía de alegría presintiendo ante ese recién nacido la presencia del artista que con el tiempo le devolvería su lozanía y su gracia. Este oscuro presentimiento se transformará en realidad decisiva, cuando, acabado su vuelo, el pintor dejará suspendido el espectáculo inolvidable de su concepción plástica en las pupilas de todos los siglos: paisajes asoleados hasta lo inverosímil por soles diferentes, despoblados de cosas conocidas, de rumores y pasos familiares, sin estrellas amigas, con ritmos nuevos enlazados en la tradición por soldaduras auténticas y responsables, manejados en la perspectiva del muro, dimensión aprobada por la eternidad.

Más que por la realidad del objeto, Gauguin se interesa por su evocación que ilumina

con sus violetas, esos violetas que limpiaron las oscuridades bituminosas de su época; sus amarillos, azules y naranjas que amedrentaron aquellos encandilados ojos, desacostumbrados a tanta suntuosidad alegre.

¡Qué bien resonaron sus orquestaciones en la nueva generación de pintores!

El prisma que recientemente se redescubría, Gauguin lo utilizó con libertad formal en sus arquitecturas; la yuxtaposición de las manchas de color, su armonía y su intensidad, el equivalente de la luz coloreada, sus búsquedas, en fin, contribuyeron a crear una nueva ordenación de los medios plásticos. Su realidad propia y viva nos aparece a través de su paleta fabulosa y de su grafismo oriental, trayendo el mensaje fecundo y vibrante del artista que ha libertado a la pintura de los moldes académicos y literarios de antaño.

Esta influencia bienhechora que trasciende de sus obras perduró, siendo sus primeros y directos deudores los cubistas y, por ende, el cubismo; verdadero precursor del cuadro moderno, entendiéndose también por esto el cuadro susceptible de abarcarse con rapidez, el pintor de Tahiti resucitará apasionadamente, con ese iluminado que fué Van Gogh, el eterno problema Expresión-Decoración, punto de partida de mil nuevas experiencias que engendraron una pintura revolucionaria y nunca vista.

Gauguin: hoy es tu cumpleaños y por eso nuestros corazones amanecen con un moño que los viste de fiesta; también por ti pondremos en el taller una guirnalda de color frenético a nuestros pinceles y a nuestra paleta. Nunca te olvidaremos, porque el código del honor plástico que nos legaste creó en todos los pintores que te sucedieron un vínculo de agradecimiento para contigo, valedero por la eternidad.

ATTILIO ROSSI:

Hay encuentros inevitables y providenciales. El de Gauguin con el impresionismo es uno de los más felices y necesarios. Gauguin, por su origen, por sus viajes juveniles, por su carácter ardiente, tiene sed de luz y de sol. El postulado fundamental del impresionismo es liberar el color del claroscuro y pintar la luz y el sol. Todo lo demás es la novela y la tragedia necesarias para que este destino se cumpla.

“¿Cómo veis este árbol? ... ¿Es muy verde? Entonces, ponedle verde, el más hermoso de vuestra paleta... ¿Y esta sombra?, ¿más bien azul? No temáis pintarla lo más azul posible.” En estas palabras está todo lo que Gauguin acepta del impresionismo y con esta simplificación exacta se libera del resto de la teoría; le deja el experimento de la parva pintada a diversas horas del día a Monet, y se apresta a su aventura. Van Gogh inventa una pincelada de médium capaz de transcribir con premura y precisión los colores y los fantasmas dictados por su demonio. Gauguin encierra en un contorno azul Prusia sus alegorías y lo llena con amarillos y rojos encendidos y violetas tranquilos.

Gauguin odiará la mitología griega, aceptará parcialmente en el *Cristo amarillo*, en el *Calvario* o en la *Lucha de Jacob con el ángel*, la alegoría religiosa; pero no puede, como los pintores renacentistas o como en parte Delacroix, pintar cuadros inspirados en versículos de las Sagradas Escrituras o en la mitología antigua.

Sólo en el trópico encontrará las fábulas y el color encendido que le permitan componer sus alegorías llenas de amor y de reivindicación hacia la humanidad y la belleza de aquellos seres primitivos, y pintarlos con toda su

obsesión colorística. Todos sus cuadros, incluso aquellos cuyos modelos posan sin argumento, se comprenderán y se gustarán mejor si se colocan imaginariamente en su justo lugar, en aquel gran friso, antes o después de *¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos?*

La obra de Gauguin, como toda la pintura moderna, carece del orgullo intelectual de definir que caracteriza al clasicismo. Al acabado formal del clasicismo con sus ideales de medida, equilibrio y proporción, a la razón iluminada y protagonista de los iluministas, los románticos opusieron el *no acabado* con su sentido del misterio. Pero éstos son los términos válidos y vitales de un proceso todavía en marcha, y que el arte moderno propone y agudiza —Picasso— todos los días. Intentar una respuesta, aunque fuera limitada al caso Gauguin, nos llevaría demasiado lejos. Dejemos, pues, sacar la conclusión a dos grandes poetas contemporáneos de Gauguin: Mallarmé y Strindberg, que, desde preferencias sensitivas opuestas, afirman la verdadera grandeza de la obra de Gauguin: “Es extraordinario que se pueda poner tanto misterio en tanto resplandor”, nos dice Mallarmé. Strindberg responde a una invitación de Gauguin que le había pedido prologase el catálogo de una exposición suya: “Señor, usted ha creado una nueva tierra y un nuevo cielo pero yo no me gusto en medio de su creación. Es demasiado soleada para mí, que gusto del claroscuro. Y en su paraíso habita una Eva que no es mi ideal...”

LUIS SEOANE:

Se cumple en este mes de junio, el primer centenario del nacimiento de Paul Gauguin. En Francia, en todo el mundo, se realizarán

diversas conmemoraciones de esta fecha y se designaran comisiones guiñolescas para los festejos oficiales que se hayan de celebrar. El funcionario, el profesor, el académico, el nuevo académico de la pintura, el que procede de la escuela de Lhote o de tal o de cual otro pintor, o de cualquier otra escuela, festejarán el centenario del nacimiento de este pintor sin reglas ni academias. Si su espíritu pudiese vigilarnos en el transcurso de estas conmemoraciones colándose por las rendijas de los locales, presentándose invisible en los salones de exposiciones realizadas en su homenaje, en las salas de conferencias, este espíritu torcería los pliegues de los labios de sus autorretratos, como el relojero que pone en marcha todos sus relojes, para hacernos notar su sonrisa de escarnio y de burla. Se sonreirían el autorretrato con la paleta, el autorretrato con el ídolo y todos aquellos otros, de los muchos que hizo, donde está con su nariz corva, los bigotes caídos, el pelo en fleco y la cabeza redonda.

Gauguin no quiso fundar con su pintura una nueva escuela sino libertarla de aquellas que existían en su época, ya fuesen las que procedían de la academia o las que iban formando los simbolistas, "otro género de sentimentalismo", como él decía. Se encontraría con que en nuestros días, después del ejemplo no sólo de él, sino también de muchos contemporáneos suyos —Van Gogh, su amigo, con él a la cabeza— y de muchos contemporáneos nuestros —Picasso al frente de todos—, se crearon nuevas escuelas de arte con dogmas propios, con montones de imbéciles como sacerdotes para orientar nuestros goces. Gauguin escribió: "Qué horrible mistificación son las leyes" y, cuando expresaba esto, se refería no sólo a las leyes administrativas y civiles

que trataban de entorpecer sus pasos de hombre por Europa y por Oceanía, sino también a las falsas leyes de la pintura, que, esgrimidas por críticos y pintores académicos, buscaban inutilizar su obra, resuelta en contrastes supremos de luz y color.

Amó la naturaleza, las montañas, los bosques, el mar, los ríos y también al hombre que forma parte de esta naturaleza. No porque fuese un europeo curioso de etnografía, apeteedor de pintoresquismo, fué a parar con sus bártulos de pintor a Tahiti o a las Islas Marquesas, sino más bien porque en estos sitios donde la vida era primitiva esperaba él alcanzar la libertad que le limitaba la civilización de su país. Hubiese querido volver a la prehistoria de Europa. En cierto modo en Francia mismo había tratado de alcanzar ese ideal en aquellos pueblos que conservan costumbres más primitivas y más naturales como Bretaña, donde hizo su Cristo amarillo, y donde la naturaleza aún domina sobre las mañas de los hombres. *¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos?* es el título de un gran cuadro suyo donde lo que menos importa es que hubiese utilizado, para hacerlo, a los hombres y a las mujeres maoríes y a las leyendas y a los antiguos dioses polinesios, pues para él, en éste como en otros cuadros suyos, el ídolo de madera, o los indígenas mismos de esos países, sólo sirven a su afán de síntesis de color y de pureza lineal, y en todo caso, también, al misterio primitivo que gustó dar a toda su pintura, ya corresponda ella a su época europea u oceánica. Gauguin sabía que en esta obra, como en todas las suyas, los demás notarían que dejaba de lado las normas habituales de los pintores de ese momento y decía: "Esto no huele a modelo ni a oficio, ni a las pretendidas reglas"; y en la arpillera sobre que está

realizado ese cuadro fué poniendo los colores que él más amaba, el bermellón, sobre todo. El encarnado, el colorado, el rojo, el purpúreo están en este cuadro al lado de su querido bermellón, contrastando, como en toda su pintura, con el verde esmeralda, el verde cadmio, el verde limón, y los amarillos y azules más distintos.

Cuando él murió, alguien, que si no fué su amigo le admiró como pintor, compró en el remate de sus obras y de los objetos de su propiedad —todo por unos francos— su último cuadro aún fresco y que representaba un tema de la brumosa y lejana Bretaña, realizado en la isla de Oceanía donde él vivía, entre las estatuítas de madera de los polinesios y rodeado de una naturaleza tropical fecunda bajo el sol encendido de aquellas tierras. ¡Ah, si no hubiese habido en Francia aquel mundo de los negocios de que había huído, ni aquella burocracia, ni aquellas injusticias, como hubiese pintado él, Paul Gauguin, aquel paisaje y también, ¿por qué no?, los dioses de la mitología celta y las leyendas medievales de su país! Pero Gauguin, huyendo de aquello que los demás consideraban necesario para las relaciones entre los hombres, fué a morir en un país lejano de su patria, cubierto desde hacía tiempo de eczemas y otras lacras, cuando “la pintura ya no puede hacerme vivir”, como él escribía, entre las mofas de los gendarmes que se reían de sus caballos rosados y de los ídolos que decoraban su improvisado estudio, puesto fuera de la ley por el juez colonial y perseguido por el obispo cuya cabeza había grabado en un árbol semejando a la de Satanás.

Ahora celebra el mundo el primer centenario de este pintor maldito, perseguido en su vida por los gendarmes de la pintura y

los del estado. Murió pobremente, sacrificado voluntariamente por sus ideales, entregado a sí mismo, en un aislamiento del que no tenemos idea, pero el afán que le llevó a aislarse, a sentirse incómodo en la compañía de sus compañeros de generación, sirve ahora para despertar nuestra sensibilidad y para establecer nuevos valores en la pintura.

Gauguin es un antecedente del arte de estos días y hasta aquellos que en América intentan hacer una pintura indigenista atendiendo a las reglas que Gauguin odió, le citan como precursor, a él, tan enemigo de cualquier prejuicio. Sin embargo, es evidente todo lo que le debe la pintura viva, actual, a este gran pintor de Francia, por el ejemplo de su libertad artística y porque supo expresar, además, para los pintores que más tarde iban a nacer, que cuando un pintor alarga el brazo de una figura “sale del parecido para llegar a la fábula”.

RAÚL SOLDI:

El choque violento de la cultura europea con la naturaleza salvaje y pura de Tahiti produce el efecto de la chicha en la boca acostumbrada a paladear el vino añejo: quema la garganta. Naranjas puros al lado del verde veronés o del verde vejiga. Pero la garganta se acostumbra y se produce el milagro de ir acomodando lo rebelde a lo ordenado y lo ordenado a lo rebelde, dando de esta manera nacimiento al expresionismo en el color. Gauguin inventa la abstracción y nos enseña a “oír” el color con resonancias de eco, y su expresionismo, el descubrimiento más importante de la pintura moderna, nos demuestra que se puede pintar bien sin “bien pintar”

JULIO VANZO:

¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos? bien puede ser una pregunta sin respuesta. Una de las tantas preguntas que el artista, en permanente vigilia, se formula a sí mismo, mientras va, con pinceles y colores, descubriendo un mundo de imágenes en el rectángulo de la tela. La pregunta ha quedado sin respuesta, pero en la tela hay, palpitante y encumbrada, una respuesta sin pregunta.

Esto ocurre siempre.

Pero nuestro caso particular pasaba en Francia, a fines del siglo pasado, cuando Rimbaud, en una vidente premonición, decía atribulado: *"He aquí el tiempo de los asesinos"*.

Todas las épocas de grandes transformaciones sociales son propicias al crimen. El de la carne y el de la Academia. Tensión violenta y poderosa entre lo que va a morir y lo que va a nacer. Lucha entre la razón y los sentidos, lo estático y lo dinámico, la religión y la experiencia, la tradición y la invención, lo viejo y lo nuevo, la materia y el espíritu. En este mundo de contradicciones y contrastes, como una contradicción más, vivía y trabajaba el pintor Paul Gauguin, banquero. Es natural que para quien tiene el coraje de confesar su tristeza, su envidia y su odio; de preferir la amistad de un pintor loco a la del acaudalado Bertin, la vida a la bolsa; de buscar en el sujeto lo que los demás pedían al objeto; de rechazar lo apolíneo por lo viril, a Venus por Afrodita; es natural, repito, que le sea fácil demostrar su beligerancia, descubrir su actitud polémica y combativa.

Pero hay dos maneras de combatir: la del banquero y la del artista. Uno en el plano

de la sociedad en que actúa y otro en el del pensamiento estético. El primero trata de reestructurarla dentro de determinadas normas económicas y financieras, y el segundo de afirmar su personalidad con una voluntad consciente de crear para el arte. Que es la superestructura de la sociedad. Gauguin ya no es más banquero.

Cuando el agua es turbia es preferible el vino. Aunque nos embriague. Ya que "la vida es sueño".

El instante es al tiempo lo que el punto a la línea.

Así, en un mundo en decadencia, Monet, Renoir, Guillaumin, Sisley y Pissarro aprisionaban con impactos luminosos el *instante fugitivo*, mientras Cézanne y Van Gogh arremetían contra el neo-clasicismo de 1840, las teorías de Overbeck, de Winckelman y David. En plena lucha y entre contrariedades y contrastes. Simultáneamente o no, pero siempre en los límites rígidos de la realidad objetiva.

¿Cómo luchó Gauguin?

Esta pregunta tiene su respuesta: huyó. Para luchar huyó como Miguel Ángel durante el sitio de Florencia. Y para escapar de la prisión de hierro impresionista y de la realidad demasiado corpórea de Courbet sólo tenía dos caminos: la Martinica o la poesía. Y eligió los dos. Entró en la poesía y en la isla como un Marat en su bañera, cargado de pinceles y colores.

Pensemos en un árbol, no en *todos los árboles*; en un hombre, no en *todos los hombres* y tendremos al individuo en la especie y dentro de la naturaleza.

Observemos un árbol de Gauguin, un desnudo de Gauguin, un caballo de Gauguin y tendremos la naturaleza en el arte. Una nueva y auténtica naturaleza.

Negándose a prologarle el catálogo de una

exposición el escritor Augusto Strindberg le escribe, refiriéndose a sus cuadros, lo siguiente: "he visto árboles que ningún botánico puede descubrir, animales que Cuvier no hubiera imaginado y hombres que sólo usted puede crear. Un mar colgando de un volcán; un cielo que ningún dios puede habitar. Señor (me digo en mis meditaciones), usted ha creado una nueva tierra y un nuevo firmamento. pero no encuentro ningún placer en su creación; es demasiado rutilante para una persona que, como yo, prefiere la luz y la sombra; y en su paraíso habita una Eva que no es mi ideal". Profunda e irrefutable verdad. El ideal de Strindberg es naturalista. El de Gauguin poético. La Eva del alemán está en el paraíso terrenal. La del francés en la región pura del espíritu. El escritor reproduce la realidad inmediata y la organiza según un determinado orden literario. El pintor la representa y la desintegra en el plano de la emoción poética. De ahí que no se entendieran. Viviendo en las antípodas, cada mundo tenía sus ángeles, sus demonios y sus

dioses. Y cada uno su lenguaje. Strindberg hablaba el lenguaje de la verdad y Gauguin el lenguaje de la creación. Que es también el lenguaje de la verdad nueva de Apollinaire. El pintor sabía que la vida de un cuadro debe ser mágica, impar e independiente de lo que representa y sabía, además, que al proceso creador de la naturaleza hay que imitarlo, no en sus hechos, sino en las leyes que lo rigen. Porque la obra de la naturaleza se traduce en sensaciones orgánicas mientras que la obra de arte en resonancias de misteriosa poesía.

Los conceptos y las teorías lo ahogaban.

Era preferible luchar consigo mismo hasta encontrar una armonía perfecta entre el pensamiento y la expresión.

En ese mundo de asesinos, ni Rimbaud ni Gauguin encontrarían acomodo.

Uno se fué al África y el otro a su isla.

El agua de más de medio siglo ha corrido bajo los puentes y la misma pregunta hiere todavía el costado del artista: *¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos?*

Pero ya no hay más islas donde refugiarse.

NOTAS

MUERTE DE ANTONIN ARTAUD

Con Antonin Artaud ha callado en Francia una rota palabra que sólo estuvo por mitad del lado de los vivos mientras el resto, desde un lenguaje inalcanzable, invocaba y proponía una realidad atisbada en los insomnios de Rodez. Como sigue siendo natural entre nosotros, nos enteramos de esa muerte por veinticinco menguadas líneas de una "carta de Francia" que mensualmente envía el señor Juan Saavedra¹; cierto que Artaud no es ni muy ni bien leído en ninguna parte, desde que su significación ya definitiva es la del surrealismo en el más alto y difícil grado de autenticidad: un surrealismo no literario, anti y extraliterario; y que no se puede pedir a todo el mundo que revise sus ideas sobre la literatura, la función del escritor, etc.

Da asco, sin embargo, advertir la violenta presión de raíz estética y profesoral que se esmera por integrar con el surrealismo un capítulo más de la historia literaria, y que se cierra a su legítimo sentido. Los mismos jefes desfallecen agotados, retornan con cabezas gachas al "volumen de poemas" (tan otra cosa que poemas en volumen), al arcano 17, al manifiesto iterativo. Por eso habrá que repetirlo: la razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo.

A salvo de toda domesticación, por gracia de un estado que lo sostuvo hasta el fin en una continuada aptitud de pureza, Antonin Artaud es ese hombre para

¹ A la revista "Cabalgata".

exorcismos, viajero fabuloso al país de los Tarahumaras, este hombre pagó temprano el precio del que marcha adelante. *No quiero decir que fuese un perseguido*, no entraré en una lamentación sobre el destino del precursor, etc. Creo que son otras las fuerzas que contuvieron a Artaud en la orilla misma del gran salto; creo que esas fuerzas moraban en él, como en todo hombre todavía realista a pesar de su voluntad de sobrerrealizarse; sospecho que su locura —sí, profesores, calma: estaba *lo-co*— es un testimonio de la lucha entre el homo sapiens milenario (¿eh, Sören Kierkegaard?) y ese otro que balbucea más adentro, se agarra con uñas nocturnas desde abajo, trepa y se debate, buscando con derecho coexistir y colindar hasta la fusión total. Artaud fué su propia amarga batalla, su carnicería de medio siglo; su ir y venir del *Je* al *Autre* que Rimbaud, profeta mayor y no en el sentido que pretendía el siniestro Claudel, vociferó en su día vertiginoso.

Ahora él ha muerto, y de la batalla quedan pedazos de cosas y un aire húmedo sin luz. Las horribles cartas escritas desde el asilo de Rodez a Henri Parisot son un testamento que algunos no olvidaremos. Traduje la primera de ellas, la única que tal vez no ocasione la moralizadora clausura de estas páginas.

JULIO CORTÁZAR

UNA CARTA DE ANTONIN ARTAUD

AL SEÑOR HENRI PARISOT.

Rodez, 17 de septiembre de 1945.

Estimado señor:

Recibí en efecto su carta diciéndome cuánto comprendía usted que mi situación me pesara. También le he indicado publicar el Viaje al País de los Tarahumaras, y le he escrito una carta para ser publicada en lugar del suplemento que le envié en 1943. Todo me parece muy bien, pero, querido amigo, ya no se trata más de eso. En este momento, sobre la tierra y en París hay otra cosa que la literatura, las ediciones y las revistas. Hay un viejo asunto del que todo el

quien el surrealismo representa el estado y la conducta propios del animal humano. Por eso le era dado proclamarse surrealista con la misma esencialidad con que cualquiera se reconoce hombre; manera de ser ineludiblemente inmediata y primera, y no contaminación cultural al modo de todo ismo. Pues ya es tiempo que esto se advierta mejor: lo digo para los jóvenes supuestamente surrealistas, que tienden al *tic*, a la determinación típica, que dicen “esto es surrealista” como quien le muestra el ñú o el rinoceronte al niño, y que dibujan cosas surrealistas partiendo de una idea realista deformada, teratólogos a secas; es ya tiempo que se advierta cómo a más surrealismo corresponden menos rasgos con etiqueta surrealista (relojes blandos, giocondas con bigote, retratos tuertos premonitorios, exposiciones y antologías). Simplemente porque el ahondamiento surrealista pone más el acento en el individuo que en sus productos, avisado ya de que todo producto tiende a nacer de insuficiencias, reemplaza y consuela con la tristeza del sucedáneo. Vivir importa más que escribir, salvo que el escribir sea —como tan pocas veces— un vivir. Salto a la acción, el surrealismo propone el reconocimiento de la realidad como poética, y su vivencia legítima: así es que en último término no se ve que continúe existiendo diferencia esencial entre un poema de Desnos (modo verbal de la realidad) y un acaecer poético —cierto crimen, cierto *knock-out*, cierta mujer— (modos fácticos de la misma realidad).

“Si soy poeta o actor, no lo soy para escribir o declamar poesías, sino para vivirlas”, afirma Antonin Artaud en una de sus cartas a Henri Parisot, escrita desde el asilo de alienados de Rodez. “Cuando recito un poema, no es para ser aplaudido sino para sentir los cuerpos de hombres y mujeres, he dicho *los cuerpos*, temblar y virar al unísono con el mío, virar como se vira de la obtusa contemplación del buda sentado, muslos instalados y sexo gratuito, al alma, es decir a la materialización corporal y real de un ser integral de poesía. Quiero que los poemas de François Villon, de Charles Baudelaire, de Edgar Poe o de Gérard de Nerval se vuelvan verdaderos, y que la vida salga de los libros, de las revistas, de los teatros o de las misas que la retienen y la crucifican para captarla, y que pase al plano de esta interna imagen de cuerpos...”

Quién podía decirlo mejor que él, Antonin Artaud lanzado a la vida surrealista más ejemplar de este tiempo. Amenazado por maleficios incontables, dueño de un falaz bastón mágico con el que intentó un día sublevar a los irlandeses de Dublin, tajeando el aire de París con su cuchillo contra los ensalmos y con sus

mundo habla, se habla a sí mismo, pero del que nadie quiere hablar públicamente en la vida ordinaria, aunque ese asunto ocurra constantemente en la vida ordinaria, y del que, por una especie de nauseabundo tartufismo general, nadie quiere reconocer que se ha dado cuenta, que lo ha visto y lo ha vivido. Este asunto se llama un asunto de maleficio general, del que poco o mucho todo el mundo participa un día más y el otro menos, aunque pretendiendo no conocerlo, y queriendo negarse a sí mismo que participa tan pronto con su inconsciente, tan pronto con su subconsciente, y más y más con su entera conciencia. El objeto de este maleficio es impedir una acción que he emprendido hace años y que consiste en salir de este mundo hediondo y acabar con este mundo hediondo. Si me han internado hace ocho años, y me mantienen internado desde hace ocho años, eso es producto de una patente acción de la mala voluntad general que no quiere a ningún precio que el señor Antonin Artaud, escritor y poeta, pueda realizar en vida las ideas que manifiesta en los libros, puesto que se sabe que el señor Antonin Artaud posee en sí mismo medios de acción de cuyo ejercicio se busca privarlo, siendo que él quiere, con algunas almas que lo aman, salir de este mundo servil, asfixiante de idiotéz para los demás y para él, y que se complace en esta asfixia. Las gentes son estúpidas. La literatura, vaciada. Ya no hay nada ni nadie, el alma es insana, no hay más amor, ni siquiera odio, todos los cuerpos están saciados, las conciencias resignadas. Ya ni siquiera hay inquietud, que ha pasado al vacío de los huesos, no hay más que una inmensa satisfacción de inertes, de bueyes de almas, de siervos de la imbecilidad que los oprime y con la cual no cesan noche y día de copular, de siervos tan chatos como esta carta donde trato de manifestar mi exasperación contra la vida llevada por una pandilla de insípidos que han querido imponer a todo el mundo su odio hacia la poesía, su amor a la ineptitud burguesa en un mundo integralmente aburguesado, con todos los ronroneos verbales de los soviets, de la anarquía, del comunismo, del socialismo, del radicalismo, de las repúblicas, de las monarquías, de las iglesias, de los ritos, de los racionamientos, de los repartos, del mercado negro, de la resistencia. Este mundo se sobrevive diariamente mientras está ocurriendo otra cosa, mientras también diariamente el alma es llamada a nacer por fin y a ser. Pero usted no lo cree, señor Parisot. Eso es lo que yo pienso, y lo que pienso y hago lo intenté ya en Marsella, en 1917, durante la otra guerra, y todos los vagabundos, los obreros, los cashos de Marsella me siguieron y un chófer de taxi quiso llevarme gratis, y un hombre de la muchedumbre me pasó

un revólver para defenderme contra la policía, y es por haber provocado una insurrección de esta clase en Dublin que fui deportado. No es ésta una razón para hacerme pasar por loco a fin de librarse de mí y adormecerme con el choque eléctrico a fin de hacerme perder la memoria medular de mi energía. Todo eso es personal y no le interesa a usted, lo comprendo, porque son las memorias de los poetas muertos las que se leen, mientras que vivos no les harían llegar una taza de café o un vaso de opio para confortarlos. Por eso, no es para pedirle que me tenga lástima que le escribo, sino simplemente para advertirle que, como mi situación es insostenible, las cosas van a reventar aunque usted no lo crea, pues no puedo admitir que grupos maléficis reclutados en todas las clases de la sociedad se coloquen en ciertos puntos de París a fin de tratar de influir mi conciencia mía de Artaud, ellos, afiladores, lavanderos, droguistas, almaceneros, vinateros, administradores, empleados de banco, contables, comerciantes, policías, médicos, profesores de universidad, empleados de administración [...] Todo esto es mucho peor y mucho más tenebroso en esta hora que la querrela de los universales, y yo no quiero, mientras estoy en un asilo de alienados, ser retenido en él e imposibilitado de volver a encontrar a mis cinco hijas primigenias: Néneka Chilé, Catherine Chilé, Cécile Schramme, Annie Besnard, Yvonne Nel Dumonchel, a más de algunas otras a la cabeza de las cuales están Sonia Mossé, Yvonne Gamelin, Josette Lusson, Colette Prou (asesinada a hachazos en una celda del hospital del Havre, por un guardián asalariado por el Departamento de Policía, mientras yo estaba retenido con camisa de fuerza y los pies atados a la cama), y no lo quiero tanto más que estos maleficios mágicos son producidos, la mayor parte de las veces, por grupos de franceses que se reúnen a cierta hora del día o de la noche en ciertas calles alejadas, del lado de Notre Dame des Champs, de la puerta de Orléans o de Versailles, del cementerio Montmartre, del Père-Lachaise, de los Inválidos, de la avenida de la Motte-Picquet, del Parc Monceau, de los Campos Elíseos, etc., etc... Cuando esos maleficios se producen, la policía prohíbe durante una hora la circulación por la calle donde se producirán, y los ha habido así hace quince días en la avenida de la Motte-Picquet, los ha habido anteayer en la calle de Prony hacia las 4 de la tarde, los ha habido ayer por la noche hacia las 11 (es decir el domingo 16 de septiembre) en la plaza de la Concordia, en los Campos Elíseos, del lado del Ministerio de Marina. Todos los franceses han olvidado, por maleficio consentido, que a tales maleficios yo he

contestado con montones de cadáveres en el mismo París, y que las calles donde esos cadáveres cayeron han sido también prohibidas por la policía, hasta tanto los sepultureros y los peones camineros pudiesen juntar los muertos y limpiar la calle, pero eso nadie ha querido ya saberlo a fin de darse el lujo de creer que la vida ordinaria continuaba, y las poblaciones de París y de la tierra empiezan a mermar terriblemente, señor Henri Parisot, pero todos aquellos que han perdido a un pariente o un amigo tienen orden de no decir nada y de no quejarse, a fin de que este monstruoso asunto pueda ser sofocado según esperan mientras yo tengo aquí cólico sobre cólico y diarrea sobre diarrea y esto es lo menos que puedo decirle. Le ruego lea y relea muchas veces esta carta con la mayor atención, y comprenderá la suerte que la Francia burguesa hace sufrir a un escritor insurgente.

ANTONIN ARTAUD.

Libros

POESÍA, ENSAYOS

HORACIO J. BECCO Y OSVALDO SVANASCINI: *Poetas libres de la España peregrina en América* (Ollantay, Buenos Aires, 1947). —

Esta antología nace de una nobilísima idea: mostrar la obra de los poetas españoles libres que cantan en tierra americana. Nobilísima idea que no es tan sólo una buena intención, ya que entre ellos se cuentan muchas de las voces más altas de la poesía de lengua española.

H. J. Becco y O. Svanascini han aportado a su tarea un gran empeño, un amoroso fervor y sumo cuidado bibliográfico. Desdichadamente, es imposible no advertir algunas fallas en su labor, terreno en el cual la buena voluntad no basta. Lo más señalable es la falta de perspectiva. Un poeta no es solamente una entidad alfabética seguida de uno o varios poemas. Sabido es que toda antología es un autorretrato del antólogo, y que es difícil, cuando no imposible, que las preferencias de cada lector coincidan exactamente con las suyas. Pero hay ciertos patrones que van más allá de las preferencias, y aunque el prólogo

prevenga las críticas (“no consideramos que los poemas separados son los mejores...”) no puede dejar de sentirse la desproporción entre tanto poeta menor pero más accesible con tanto verso atrás, y Pedro Salinas con un solo poema, o Jorge Guillén con uno solo (en cuatro versiones) que le basta para robarse la antología. León Felipe es, casi (el casi es para Juan Ramón Jiménez), el único poeta bien representado, frente a tantos nombres y versos que parecen surgir por un afán totalizador, “y casi por compromiso”¹.

Dejando de lado el prólogo, mucho más corusco y esmaltado de lo que cualquier prólogo espera, lo más efectivo del libro y lo que mejor muestra el trabajo efectuado por sus colectores es la parte bibliográfica. A veces no se indica claramente cuándo se trata de una obra nueva o de una reedición (un caso es el de la *Vida de Beethoven* de Romain Rolland traducida por Juan Ramón Jiménez; hay más); otras, no se separa de manera estricta un renglón de otro: entre las *Antologías y Selecciones* hay no menos de cinco de poetas clásicos (clásicos en el ancho sentido en que lo son Bécquer y Espronceda en la página de enfrente) que pugnan por pasarse a la otra página, a las *Ediciones de Poetas Clásicos Españoles* donde no hay menos de cinco antologías. A pesar de estas pequeñas faltas, la exposición bibliográfica hace de este volumen, fácilmente superable como antología, un buen texto de consulta y un brillantísimo testimonio de la labor de los poetas españoles que residen en América, cumpliendo así la más clara voluntad de sus autores.

DANIEL DEVOTO

¹ También obra contra la eficiencia de esta antología el descuido tipográfico: véanse algunos ejemplos. Nombres propios mal escritos: Shelly (pág. 32); Aréballo (193); *Adones* de Shelly (204); E. B. Browning (205, muy poco considerado con una señora). Algunas de las erratas más notables: palona (paloma, pág. 23); vuetra memoria (28); hombre (hambre, 39); recogidas (recogida: rima con querida, 39); primavera (primera: falsea el verso, 44); laúl (¿laúd o baúl?, 64); lo (la) pista (99); sebaremos (101); capital (capitel, 103); vopultuosos gatos (114); densa cortinas (141); artisela (? , 153); muerpo (cuerpo, 165); carones (¿varones?, 186). También la docenita de versos falsos, lo que es mucho más grave; también los acentos invariablemente mal puestos: que (por ‘qué’, págs. 23; 134; 151, dos veces) y qué (por ‘que’, 177, 193); quién (por ‘quien’, 41) y quien (por ‘quién’, 98) y los tu, tú, tí, vé; los relativos mal acentuados, constantemente; los *más* y *mas* confundidos; *donde* con y sin acento al revés de lo que corresponde; los pié, aullándo, haciéndo, escribiéndo, quizás, sombrío, estan, volvais, compongais, guia, se (de saber), ha tu pié (a tu pie) y muchos otros etcéteras, inadmisibles sobre todo en un libro de poesías, y de los que no parecen ser únicos responsables los tipógrafos.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *Ensayos* (Edición del autor, Tucumán, 1946). —

En 1937 recogió Anderson Imbert algunos ensayos juveniles y publicó *La flecha en el aire*. En esas páginas así reunidas se vió ya clara y firme una actitud de embestida contra todas esas formas rígidas que entorpecen la visión de la obra de arte. Es la misma actitud que da coherencia de libro a estos nuevos *Ensayos*, escritos sin designio de volumen, sobre temas diversos y en momentos distintos. Es el mismo gesto cordial con que otra vez nos invita a seguirlo en esos “disparos imaginativos” que traspasan y diluyen esa oscura región en que fermentan los residuos del pensamiento convencional y los prejuicios. Pero de aquellos primeros ensayos a éstos de ahora ¡qué largo trecho! Camino nada llano que Anderson ha recorrido con paso firme y sin desvíos, ahondando cada vez su mirada a fuerza de codiciar el sentido oculto, el aspecto inhallado, el ángulo visual imprevisto. Más vigilado parece ahora ese impulso de entregarse, de tender hacia el fondo de las cosas; más serenas sus palabras de denuncia; más lejano todo intento de fabricar inertes sistemas de respuestas a las preguntas que él mismo se formula, o de urdir métodos de acceso a esos mundos de belleza que nos hace vislumbrar.

Yo no sé si es que aumenta cada día el número de los que suman sus cegueras apiñándose tras los muros inexorables que ocultan ese universo, singularmente complejo, que llamamos obra de arte. Lo cierto es que no callan las voces que se elevan para condenarlos. Y rara es la vez que la condena no lleva implícita una propuesta de nuevos modos de ver constituídos, de nuevas falsedades con miras chantagistas o meramente simplificadoras. Tan incontenible parece la fruición de inventar actitudes, que resulta imperdonable toda actitud que no sea deliberada. ¿Qué influjo puede ser el que disuade a los hombres de sacudirse toda esa costra resquebrajada y seca que llevan sobre sí? El de la molicie, tal vez, o el de la falta de energía: pues las ruedas de estos finísimos mecanismos giran con irresistible canto de sirena. Lo común es que se responda al estímulo de la obra de arte con automática rigidez: señalando, mediante un sistema de rápidos gestos mecánicos, ciertos aspectos, ciertos valores que se procuran extraer de la obra misma, como si fuera posible “la existencia en alguna parte de un

reino de valores objetivos con una jerarquía universalmente válida". Y claro está que estos valores absolutos, artificialmente abstraídos, languidecen, mueren, se petrifican hasta que, ya desprendidos del todo de su contexto, no son más que vagas cualidades de la obra, abstracciones que se disocian y se contraponen en polos opuestos: Bien y Belleza, Universalismo y Nacionalismo, etc. Con ellas juegan los fanáticos de la palabra, como con piezas de vistosa apariencia, pero desprovistas de todo valor, a un ajedrez infinito e insensato. A veces resultan peligrosos estos productos de laboratorio. Algunos se hinchan monstruosamente y se transforman en el Mito, el verdugo del hombre. Y por cierto que el más homicida de los mitos es ese del Hombre que embiste y aniquila al hombre, al hombre concreto y real que vive y padece y se ilusiona. Pero el juego es fácil y seduce, y las abstracciones se multiplican infinitamente, cada vez más reñidas y opuestas. Naturalmente que Anderson no va a presentarnos otras nuevas. Por el contrario su arremetida más eficaz es la que lanza contra esa obsesión de disociar y escindir. Clara y decidida suena su voz al denunciar esta penuria de la sensibilidad, esta retórica baldía de tediosos estetas que no ven más allá de sus esquematizadas narices. Con un ágil salto pasa de un polo al otro, y ya queda restablecida la compleja unidad de la obra viva, y ya está él instalado en su interior, asomándose al mundo desde la visión peculiarísima del artista. Pero no esperemos que nos indique el camino que debemos seguir. Él es el camino, y la suya la única actitud posible. Veamos, por ejemplo, cómo se arrima al lugar común, tan frecuentado —por el ingenuo escritor novel, sobre todo—, que considera que "la esfera del arte y la esfera de la moral son absolutamente distintas". Le preguntan a Anderson si tiene razón Oscar Wilde al afirmar con tanto énfasis la terminante autonomía de lo estético; si no hubiera ganado Chejov estimando moralmente a sus ladrones de caballos; si debe seguirse o no a Gide cuando dice que con buenos sentimientos se hace mala literatura. "¡Ay, yo no sé! —responde Anderson—. Para mí hay un solo camino, el camino hacia el yo profundo. Nadie puede indicármelo, nadie puede recorrerlo por mí, nadie puede trazarme normas, nadie puede imponerme valores que no vea yo lúcidamente". Valores que son siempre subjetivos, que varían con el hombre y el momento, que sólo logran realizarse en actos históricos que son, siempre, relativos. Quimeras, pues, esos valores absolutos del Bien y la Belleza de omnipotencia universal y eterna que nos figuramos, en el momento preciso de la creación, pugnando por

obtener la primacía en el artista. No puede existir un arte amoral, porque por los cauces íntimos del arte se derraman *todos* los modos de sentir y juzgar, *todas* las infinitas perspectivas del alma humana. No son amoraes las obras clásicas ni lo será cualquier obra que refleje plenamente lo fundamental del hombre. “Cuanto más profunda sea la intimidad de un hombre, más completa será su expresión”. Y de esta cabal expresión desbordan los “sentimientos morales fundidos con todos los otros sentimientos que el hombre vive”. No importa la simple anécdota de la vida práctica del artista, ni que falte en su obra la norma o la reflexión moral. “La misión del artista —nunca se cansará Anderson de decirlo— es contemplarse a sí mismo, ponerse en claro”; “lo importante es que el artista se conozca a sí mismo, que vea lúcidamente su dimensión moral”, que la ahonde y la afile. “Si nos imaginamos nuestra conciencia dividida en un Yo estético y en un Yo moral y luego nos dedicamos a cultivar el Yo estético, lo que ha de ocurrirnos es que el Yo moral se nos cuele sutilmente en la obra, y como no lo hemos cultivado, nos eche a perder cuanto hagamos”. Despreocuparse del problema de la ética es, en suma, “no hacer un esfuerzo para conocerse a sí mismo”.

Parecería a veces que Anderson se complaciera en disociar esa íntima fusión de valores que sostiene con tanta vehemencia. Cuando examina, por ejemplo, el concepto de nacionalismo literario, las cualidades de los libros se le aparecen abstraídas en ideas aparentemente opuestas: lo universal y lo nacional, cosmopolitismo y regionalismo, comunidad e individuo, y así hasta el infinito. No se alarme el lector desprevenido, pues agrega en seguida: “Ante estas series de mellizos reñidos conviene no olvidar que esos mellizos no existen, que son falsos dualismos verbales y que si tomamos partido por un bando nos meteremos en un callejón sin salida”. No es contradicción: es sólo ver toda la variedad multicolor con que se irisa la unidad de cada obra humana. Y otra vez será preciso lanzarse a esa continua sucesión de saltos que unen un polo con otro, una mira con la otra, “hasta que aprehendamos la totalidad del fenómeno de la creación literaria” y lleguemos a lo hondo de cada obra original. Esta vez es necesario reunir el concepto del internacionalismo literario con el del nacionalismo literario, de tan hondo arraigo entre nosotros, “meros esquemas disociadores de una realidad única”. El primero olvida la historicidad del hombre, el segundo desdeña la originalidad del hombre. Entrelazándolos armónicamente llegamos

al punto en que ambos “entran en una misma línea expresiva. El punto simple, indiviso, único que hay que comprender es éste del alma del escritor que se está hinchando en la gestación de la obra”. Y Anderson concluye apretando fuertemente el nudo: “La obra literaria no es internacional ni nacional: es, simplemente”.

No faltan en estos ensayos profundas miradas hasta el fondo del universo poético del artista. Léanse las páginas sobre Lope, sobre Alfonso Reyes y las admirables sobre Unamuno, homenaje al gran desaparecido que no es necrología convencional ni vano intento de fraguar con su obsesión angustiada una ética de positivos valores espirituales, sino apasionada discusión de cuerpo presente.

Me he asomado a un solo ventanal de los que dan luz y vida y aire a estos *Ensayos*. Es que he querido enfatizar esa actitud fresca e inocente que articula luminosamente páginas tan complejas de sugerencias, tan ricas de vigor y sutileza. Anderson nos dice hacia el final de su librito, en la briosa *Defensa del Ensayo*, que “cualquier construcción está animada por un toque de poesía cuando su unidad interior se ha hecho visible, fácil y placentera”. Es la poesía que emana de su propia armoniosa construcción. Vayan nuestras gracias a Enrique Anderson Imbert por este libro suyo que nos reconforta, que nos hace más diáfana esta atmósfera inerte en que estamos envueltos.

ENRIQUE PEZZONI

LETRAS ANGLOSAJONAS

LAWRENCE DURRELL: *Cefalû* (Poetry, London, 1947). —

No es común ahora el caso de un poeta que sea capaz, asimismo, de escribir buenas novelas. Normalmente, el poeta de hoy se restringe al ejercicio de su arte o, a lo sumo (y no siempre con acierto), hace crítica literaria. Está demasiado acostumbrado a trabajar con pequeños fragmentos de experiencia (poeta, en esta época, es casi sinónimo de poeta lírico) para soportar ese crecimiento tan lento, y no carente de dolores, que implica una novela. Y cuando los re-

clamos de su imaginación llegan a ser muy urgentes, los satisface escribiendo cuentos, cuentos que por lo común son llamados “kafkianos” —ya esta designación sirve para cualquier cosa— y que en realidad apenas podrían diferenciarse, mediante alguna irritante sutileza, de lo que antes se prefería llamar poemas en prosa.

Lawrence Durrell, cuya extensa obra poética incluye algunos de los mejores versos que se han escrito en inglés durante los últimos años —por ejemplo, “*In Arcadia*”, en el libro *A Private Country*; “*Eternal Contemporaries*”, en *Cities, Plains and People*; y “*Swans*”, en *On Seeming to Presume*—, es una ejemplar excepción a esta actitud, a esta imposibilidad. Lamento sinceramente que una virulenta manifestación de la censura británica me impida por el momento comparar su novela anterior, *The Black Book*, con *Cefalû*, recién aparecida. Pero *The Black Book*, publicada en París por The Obelisk Press, a causa de su prohibición en Inglaterra, ha llegado a ser en menos de diez años uno de esos objetos fuera del alcance del lector común (de Durrell inclusive, según parece) que los cazadores de rarezas se disputan fervientemente. Sin embargo, puedo pensar que *The Black Book* es una narración muy notable, y tanto fundo esta opinión en las excelencias de *Cefalû* como en la entusiasta acogida que la mejor crítica británica hizo de aquélla, comenzando por T. S. Eliot, quien —como es sabido— tiene la costumbre de ser un eximio crítico y que considera *The Black Book* como una de las más bellas obras en prosa escritas después de la primera guerra mundial.

Dos orientaciones pueden discernirse fácilmente entre las novelas inglesas de estos últimos años: aquella que, reaccionando contra el desdén de una generación anterior, se propone (y a veces lo consigue) recuperar la aventura —en el sentido que este término tenía para Stevenson, por ejemplo— como ingrediente principal de la narración; y aquella que, ahondando el análisis psicológico que enalteció esa misma generación precedente (Joyce, Virginia Woolf, Forster, etc.), trata de llegar hasta una especie de suelo común de todas las mentes, es decir, hasta la experiencia mística. Sin temor, puede afirmarse que en *Cefalû* ambas “orientaciones” han sido reunidas con maestría.

Físicamente, esta novela se halla resumida en sus primeros párrafos: “A comienzos de junio de 1950, un pequeño grupo de excursionistas quedó atrapado

en el entonces recién descubierto laberinto de Cefalû, en la isla de Creta. Habían penetrado en esa red de cavernas y corredores con un guía de una agencia de turismo, y tenían la intención de explorar la denominada "Ciudad en la roca", cuyo hallazgo a comienzos del año anterior marcaba la culminación de la larga carrera de arqueólogo de Sir Juan Axelos.

"A causa de un repentino e imprevisible accidente murió el guía del grupo. Desprendimientos de rocas separaron del cuerpo principal a diversos miembros de la partida, y sólo fué por pura casualidad que uno de ellos, Lord Graecen, halló el modo de salir".

Espiritualmente, sobre esta simple historia de aventuras Durrell ha edificado las vidas interiores de todos los miembros del grupo que fué a conocer "la Ciudad en la roca". De este modo ha logrado que el mero laberinto de piedra llegue a ser un símbolo eficaz del laberinto que es la mente humana, en cuyos corredores también muchos se pierden. Sin embargo, *Cefalû* no es lo que, empleando un clisé popular, podría llamarse "historia triste". Durrell tiene una capacidad inagotable para estar alegre, así como lo ha descrito su amigo Henry Miller en *Remember to Remember*: siempre pronto a sacudirse con una carcajada rabeliana. Pero su alegría no le veda un conocimiento profundo del ser humano, y su optimismo en nada se parece a la ceguera; al contrario, perdura intacto a pesar de cuantas ruinas halla en su camino, precisamente porque abre bien los ojos para observarlas. Así ha podido crear el más memorable personaje de su novela, el médium Fearmax, frente al cual —formando contrapeso— ha situado al alegre matrimonio Truman, a quienes reserva en su historia el hallazgo de la *única sabiduría auténtica*, en oposición con la búsqueda incesante de la verdad que anima a Fearmax hasta el momento de su muerte, cuando es presa del "Minotauro" y se pregunta: "¿Qué es la realidad?" "Habló en alta voz, y reconoció que era ésta una pregunta cuya significación lo había hostigado desde siempre. Sus pies, los mismos pies que en una y otra dirección se habían movido sobre el húmedo pavimento de Exeter, ¿qué hacían ahora aquí? ¿O era todo este lugar tan sólo una loca exteriorización de su confusión interior, y sus pies caminaban lentamente a través de los corredores metafóricos de su propio subconsciente, en el cual sólo el bramido del monstruo durmiente le proporcionaba una pista para llegar hasta su pecado original?"

Por otra parte, si Durrell, en esta narración que me atrevo a calificar de

genuinamente metafísica, ha superado el dolor que era su tema, y hasta su propia alegría, ha sido —sin duda— porque todo su pensamiento se funda en una filosofía que, considerando al ser humano como una totalidad no sólo desconocida sino necesariamente incognoscible, aspira a una especie de *mística materialista* en la cual la salud y la enfermedad, el bien y el mal son hechos al mismo tiempo tan humanos (ya que sólo acontecen en el hombre y para él) y tan extrahumanos (puesto que están fuera de su dominio consciente) como las más elevadas manifestaciones del arte, los crímenes más horribles o los actos de caridad más puros. En el fondo, la filosofía que Durrell comparte, la filosofía de Groddeck (cuya influencia sobre otro poeta inglés, W. H. Auden, también es notoria) hace del hombre un ser más natural que todas las anteriores concepciones fundadas en el psicoanálisis; y, como el mismo Durrell se ha encargado de aclarar en su estudio sobre Groddeck (aparecido en *Horizon*), la idea fundamental del gran médico-psicólogo sólo es comparable a la doctrina taoísta del “desapego”.

Me parece que el psicoanalista que Durrell presenta en *Cefalú*, Mr. Hogarth, quien en una oportunidad u otra ha estado en íntimo contacto con casi todos los personajes de la novela (Fearmax, Baird, Lord Graecen, etc.), es una pintura apenas velada de Groddeck; y los rasgos que no podrían corresponder estrictamente a éste (al menos, en tanto que se lo juzgue por la lectura de sus obras) han sido extraídos de la misma personalidad de Durrell. Como Groddeck, Hogarth “era un hombre que trataba de captar una filosofía no sólo de la enfermedad sino también de la vida” y, de nuevo como Groddeck, el psicoanalista de la novela acude constantemente a una ironía que supera a la socrática y se parece mucho a la de Lao-Tsé.

He aquí una muestra, entre tantas, del modo de Hogarth (Groddeck-Durrell) que contiene una admirable descripción del estado emotivo que atraviesa el hombre de hoy, no sólo el hombre inglés: “A veces, Baird, pienso que únicamente la política le queda para probar —ese último refugio del yo enfermo—. ¿Advierte usted cómo todos los jóvenes arden en deseos de reformar las cosas? Es para huir de la terrible nulidad, vacuidad y culpa de los últimos seis años. Ahora están por nacionalizarlo todo, incluyendo la alegría, el sexo y el sueño. Ahora habrá bastante para todos porque el Gobierno ejercerá el control de todo. Y los que no puedan dormir serán reclusos”.

Otra vez, hablando con el mismo paciente, Baird —que ha recurrido a él

porque vive obsesionado por el recuerdo de un soldado alemán que mató en el transcurso de la pasada guerra—, Hogarth opina sobre la causa del “renacimiento místico” que en los países de lengua inglesa, sobre todo, ha tenido lugar durante los últimos años. “Me parece —dice— que este aguzamiento en el enfoque, esta aridez sentimental, este sentido de la frustración interior deben conducir a una especie de crecimiento interior en cuyo extremo está la experiencia mística”. Para los personajes de *Cefalû*, por lo menos, estas palabras son realmente premonitorias: todos aquellos que se pierden y aquellos que se salvan lo demuestran. Y los Truman, el alegre matrimonio que hace su aparición casi como pareja de historieta cómica (únicos personajes exentos de una “frustración interior”), si bien reciben de Durrell la mayor recompensa, la misma que por diversos caminos han perseguido sus compañeros de aventura —el poeta, el pintor, el espiritista—, no la obtienen sin cierto desengaño inmediato: sólo llegan a ella equivocándose de corredor en el laberinto y, cuando se creen recuperados por el tráfago de la vida civilizada, se descubren en el otro extremo, en “el techo del mundo”, allí donde la vida contemplativa no es algo a lo cual simplemente se aspira, sino un imperativo.

Resultado de un intenso desarrollo espiritual y de una notable capacidad novelística, es lástima, sin embargo, que la escritura de *Cefalû* (es decir, lo que los retóricos se empeñan en llamar “estilo” y que, en realidad, sólo es una partícula de estilo) no esté siempre a la altura de la imaginación que la concibió. Se adivina, así, que esta novela ha sido escrita apresuradamente, sin preocuparse por ciertos detalles que pueden distraer de sus evidentes excelencias a un lector muy pulcro. De cualquier modo, es lícito afirmar que Durrell ha escrito una de las novelas más divertidas de los últimos años (en esto, y en su amor por los hombres del Mediterráneo, es comparable, por ejemplo, a *South Wind* de Norman Douglas) y una alegoría tan perfecta que quizás aún en estos tiempos, sobrecargados de literatura alegórica, merezca un lugar al lado de *La Peste* de Camus.

E. L. REVOL

JEAN BOLEY: *The Baby Lamb* (Dutton, New York, 1948). —

Alguna vez escribió E. M. Delafield una breve y apasionada denuncia contra esas espinas que se hunden en la carne de todo novelista: los lectores que insisten en reconocerse a sí mismos y a sus amigos y que descubren sus experiencias en cuanto libro escriba un autor a quien conocen personalmente. Jean Boley, que ha elegido como *mise en scène* para su última novela la colonia norteamericana de Buenos Aires durante la guerra, ofrece amplio blanco al ataque de esos "reconocedores". Y también a esa otra fastidiosa clase de lector, a la cual pertenece el autor de esta nota, que indaga sin cesar en busca de inexactitudes de detalle y de color local. Jean Boley no las comete. Ha aplicado el color local con moderación y precisión; no ha salpicado sus páginas con palabras españolas y pinceladas de atmósfera. Sus pinturas de la colonia norteamericana, especialmente de las mujeres que cosen y chismean en la "Wilson League", son agudas, mordaces e implacables. Y en verdad desearíamos que abundaran más, pues los pasajes en que describe sus interminables disputas, sus esnobismos cuidadosamente clasificados, dentro de la colonia extranjera, sus pretenciosas recepciones, su nostalgia de los Estados Unidos y su absoluta incapacidad para dar o recibir nada de la Argentina, el país en que viven, son más entretenidas que el asunto en sí.

El "corderillo" es Mary Wooley Buttonfield, hija única de un rico negociante norteamericano de Buenos Aires. (En realidad, toda la colonia norteamericana es rica, según el modo de vida argentino o el de cualquier otra comunidad extranjera; su riqueza es un factor más en su aislamiento — que Jean Boley no aprecia bastante.) Mary está hastiada, como no es de extrañar, de la vida vacía y estéril que lleva, pero sus pocos esfuerzos por evadirse — que consisten en un tibio intento de trabajar en un Instituto de idiomas y en engañar a su prometido (joven agradable, honesto y sensible) con el marido de una amiga, un periodista con quien se emborracha y se acuesta para acercarse a la "realidad" — son débiles e infructuosos.

Los otros dos únicos retratos que están dibujados con cierto detalle son los padres de Mary: Mabel, con sus aspiraciones mundanas — vagas, candorosas, exasperantes — y "H. G.", con sus sospechas igualmente vagas de que la vida que él y sus semejantes llevan es inútil y de que debería aprender español para

conocer a los argentinos. El carácter de Mary —si ese confuso montón de ideas y de emociones de segunda mano puede llamarse carácter— proviene del de sus padres. Tiene ese oscuro anhelo del padre de hacer algo útil, pero, como Mabel, necesita “pertenecer”, marchar con el rebaño y ser admitida en él.

No es éste un relato atractivo ni edificante. Sin embargo hay en él alguna descripción, observaciones agudas, retratos rápidos y vívidos que indican que Jean Boley puede escribir una buena novela. Pero ésta no lo es.

JOAN HUELIN

DEBORAH NEWTON: *Virginia Woolf* (Melbourne University Press, London, 1947). —

Este breve libro, o largo ensayo, me impresiona como una muestra casi perfecta de crítica literaria — raro hallazgo en nuestros días.

Parece imposible mantener una posición neutral ante las obras de Virginia Woolf. De las novelas, especialmente, nunca encontramos un lector que diga: “me gustan bastante”. O bien se exaspera por su vaguedad, por la carencia de asunto, y se exalta hasta un paroxismo de censura del que se desprenden, como mechones de pelo en una riña de gatos, palabras tales como “pedantería”, “oscurantismo” y “torre de marfil”, o bien esas novelas son para él una revelación súbita e inolvidable, una mano que se tiende amiga en un mundo hostil, la certeza de que hay alguien que ha visto lo que nosotros vimos, que ha vertido nuestras lágrimas, que ha reído con nosotros. Miss Deborah Newton pertenece a los lectores de la segunda categoría. Pero esto no la incita a serviles panegíricos. No se contenta con afirmar que considera casi perfectas muchas de las novelas de Virginia Woolf; precisa qué constituye, para ella, la perfección. Tampoco piensa, como otros críticos sinceros pero menos discriminadores, que todo cuanto escribió Virginia Woolf es maravilloso. Entre las novelas, tiene sus favoritas. De *Night and Day* dice que es “novela larga y bastante tediosa”; *The Waves* le parece “el triunfo supremo”.

Al empezar su libro, Miss Deborah Newton cita una opinión de George Sampson acerca de Virginia Woolf en la *Concise Cambridge History of English*

Literature: “Sus ensayos críticos, tradicionales por la forma y los temas, tienen un impulso mucho más genuino que sus novelas, poco convincentes como creaciones vitales”. Con cierta timidez al poner en tela de juicio tan augusta autoridad, Miss Newton procura demostrarle que se ha engañado. Conviene en que Virginia Woolf era un excelente crítico y a renglón seguido descubre la razón: “Virginia Woolf destacaba la importancia de asimilar la escala de valores de un autor”. Sin embargo, ella era primero y sobre todo un escritor; la obra de otro escritor, examinada por su crítica, tendía a “transformarse en un mero clavo de donde colgar sus largas guirnaldas de palabras, y para Virginia Woolf es sólo cuestión de tiempo comprender que el clavo en sí es innecesario”.

Poco se dice acerca de la vida de Virginia Woolf; no se intenta relacionar su obra con su educación y ambiente cultural. Los libros se presentan en orden, y con mucha claridad se exponen sus méritos y debilidades. Pero sin hacer mayores comentarios. “Aquí están las piezas de convicción —parece decir Miss Deborah Newton—; ahora formule usted su juicio”.

Cabe esperar que este modesto librito no ha de pasar inadvertido entre el número cada vez mayor de los volúmenes, más imponentes, sobre la vida y la obra de Virginia Woolf.

J. H.

Realidad Argentina

SOBRE PÉRGOLAS, BANCOS, FAROLES Y OTRAS HIERBAS

Nada como haber pasado parte de nuestra vida en menesteres de traducciones o discutiendo con traductores para echarse de antemano a temblar de impaciencia al abrir un diccionario. Los diccionarios son —¡ay!— bastante inútiles en materia de traducciones. No digo *completamente*, entendámonos: digo *bastante*. Sin embargo, cuando buscamos en esos catálogos de palabras alguna cuyo origen deseamos averiguar, pueden resultarnos muy útiles.

La esperanza de recoger informaciones de esa índole me llevó, después de unos viajes a Rosario, Córdoba, La Plata, Balcarce, a buscar en el *Diccio-*

nario de la Academia Española la palabra "pérgola". La busqué en el hueco que le correspondía, entre "pergeño" ("traza, apariencia, disposición") y "peri" ("hada hermosa y bienhechora de la mitología pérsica"): no estaba, pese a tan seductora vecindad. Mi diccionario, debo agregar, data del año 1925.

El *Petit Larousse Illustré*, fuente habitual de mi erudición, dice: "*Pergola ou pergole n.f. (mot italien), sorte de tonnelle faite d'un assemblage de poteaux et de poutrelles et servant de support à des plantes grimpantes.*"

Me preguntarán: ¿qué relación hay entre esas visitas a ciudades de provincia y la necesidad de buscar el significado exacto y el origen de la palabra pérgola en el diccionario? Pero si yo hubiese buscado la palabra filoxera después de una visita a viñedos atacados por esos insectos ("hemipteros homopteros"), todo el mundo lo hubiese encontrado lógico, ¿no?

Aficionada a plantas y árboles, siempre me atraen los jardines públicos. He admirado mucho su desarrollo al recorrer, hace poco, los que se encuentran en aquellas ciudades. Por desgracia, he vuelto a encontrar allí lo que ya me inquietaba en Buenos Aires y Mar del Plata: la pérgola. La pérgola no tiene, como el pulgón amarillento que devora las vides, un tamaño diminuto de menos de medio milímetro de largo. La pérgola ocupa, por el contrario, un espacio considerable. Crece generalmente en la proximidad de los rosadales o de los miradores. Sus postes, pilares y viguitas dominan los jardines o plazas en que aparecen. Esos postes, pilares y viguitas casi nunca sirven en nuestro país de sostén a enredaderas. Postes, pilares y viguitas exhiben, desvergonzadamente, su injustificada desnudez (madera, cemento). Nunca he pasado por mojigata, pero puedo asegurar que el impudor de las pérgolas en nuestros jardines, nuestras plazas y hasta en nuestras azoteas, me ha hecho ruborizar. Ni asomo de glicina, plúmbago, madreselva o hiedra para vestirlas con decencia. Por otra parte, aunque esas caritativas trepadoras (acostumbradas a disfrazar los deslices de la piedra y del ladrillo) hubiesen envuelto en su piadoso verdor postes, pilares y viguitas, la pérgola, engreída, aparecería indefectiblemente por algún lado. La pérgola no sabe de modestias (en nuestro país, por lo menos).

Sin embargo, si los males de nuestros jardines, de nuestras plazas, de nuestras casas se redujeran a la pérgola, podríamos luchar con alguna esperanza de mejorar la situación (siempre que las enredaderas se pusieran de nuestra parte y nos dieran una manito —o *manita*, como diría el sacrosanto *Diccionario de*

la Academia). Pero existen otras excrecencias en dichos paseos. Y éstas no son de las que pueden disimularse con enredaderas. Me refiero a los bancos, a los faroles y a los jarrones artísticos (?).

Los bancos y los faroles son objetos de utilidad pública, no lo discutimos. Nadie tiene derecho a criticarlos mientras los primeros cumplen con su función de asientos cómodos, y los segundos con la suya de darnos luz. Nadie tiene derecho a criticarlos con tal que presten estos servicios con un mínimo de decencia. Mas no andemos con rodeos: ellos también han olvidado la decencia. Los antiguos modelos de bancos de madera, con su buen respaldo, eran bastante confortables. Merecen que se diga de ellos lo que dijo Cocteau de un poema: "Il n'est ni beau ni laid. Il a d'autres mérites". Las niñeras podían instalarse allí con sus chicos, su costura o su tejido; los estudiantes con sus libros; los viejos con sus reumatismos (si el día parecía templado); los enamorados con sus esperanzas, sus peleas y sus celos. Toda esa gente tiene derecho a sentarse cómodamente en un paseo público para gozar del sol y del aire, ¿no? Para eso vivimos en una perfecta democracia. ¿O en qué quedamos?

¿Qué será de esas gentes, clientes asiduos del banco de madera, obligadas ahora a sentarse sobre el mármol o alguna otra materia igualmente refrigerante? ¿Cómo habrán podido habituarse esos desdichados a la falta de respaldo y a la dureza glacial y despiadada de la marmolería? O de la piedra o la mampostería, lo mismo da.

Si la belleza de esos bancos fuese tan deslumbradora que compensase los inconvenientes que ofrecen, cabría entrar en discusiones. Pero no ha tal. A la carencia absoluta de confort se agrega una singularísima fealdad. Una fealdad que en algunos casos podría calificarse de apocalíptica. Por ejemplo, la de los bancos que "ostenta" el parque Independencia de Rosario. Los brazos de esos bancos están sostenidos por unas especies de cariátides reducidas a un busto de mujer desnuda: pero ¡qué busto!

En cuanto a los faroles, que se multiplican en la mayoría de los paseos, son, por lo menos, dignos de las cariátides. Su blancura provocadora, su extraordinaria pretensión, su irremediable cursilería (parece increíble, pero también un farol puede ser cursi) desconciertan y entristecen al transeúnte medianamente educado. ¡La electricidad puede, hoy día, utilizarse de tantas maneras discretas y encantadoras! En especial para iluminar jardines y plazas. ¡Pero esos faro-

les...!, *farolas*, según el *Diccionario de la Academia*. Esta terminación femenina viene a empeorar las cosas. Todo puede esperarse de una *farola*, menos discreción. *Farola* resulta mucho más enfático que *farol*. Mucho más pomposo. De ahí, sin duda, salió el término "farolero". *Farolero*: "vano, ostentoso, amigo de llamar la atención y de hacer lo que no le toca." El *Diccionario* (máxima autoridad) agrega un ejemplo: meterse uno a farolero, es decir, meterse en camisa de once varas.

Si yo me atreviese, le propondría a la Academia Española la inclusión de una nueva voz. Un sinónimo de *farolero*: *pergolero*. Se han acogido en el diccionario voces y acepciones americanas que designan plantas, animales, costumbres, etcétera. ¿Por qué no darle el lugar que le corresponde a *pergolero*? Puesto que la cosa existe, no veo por qué no ha de existir la palabra. Por ejemplo: "Pergolero, ra. (de pérgola). Adj. fig. y fam. Aficionado a las pérgolas, hombre de mal gusto, amigo de llamar la atención."

En cuanto a los jarrones artísticos (?), entramos con ellos de lleno en los dominios del arte decorativo. He notado que abundan en las plazas y avenidas de nuestras ciudades, especialmente de las más modestas. Esos recipientes tienen por lo general la forma de un huevo o de una campana volcada, como los de los griegos. Pero el parecido no va más lejos. Y en esas cosas es peligrosísimo quedarse a mitad de camino. Yo creo que habría que olvidarse de Grecia una vez por todas, en lo que toca a los jarrones. De Grecia y sobre todo de los jarrones. No necesitamos transformar nuestros parques y plazas (y qué espléndidos árboles tienen) en criaderos de monstruosidades: pérgolas, bancos, faroles, jarrones absurdos..., no hablemos de las estatuas más o menos ecuestres y de las fuentes más o menos andaluzas.

Otra cosa que desearía averiguar (y sobre la que los diccionarios no pueden darme ningún dato) es la razón por la cual, en Mar del Plata, hay tal afición al turrón en materia arquitectónica. La piedra marplatense es un material noble, cuando no se la tortura. Pero parecería que a menudo quienes la emplean experimentan un placer sádico en degradarla, en transformarla en verrugas y otras excrecencias repelentes. Morder una tableta de chocolate Nestlé y encontrarse con un pedazo de maní es muy agradable para el paladar; pero encontrarse con algo semejante en el frente de un edificio sólo produce escalofríos.

El estilo "tres chanchitos", puesto de moda por los dibujos animados, sigue

aún en auge para mayor fealdad de un balneario que podría ser único por su maravilloso clima y su fecundísima tierra. En estas cosas de edificación sería necesario tener leyes implacables. Incluso establecer una dictadura no vendría mal. Pero tendría que ser una dictadura de los que más saben. Y a éstos, salvo raras excepciones, les repugna el papel de dictador, aunque redunde en bien del prójimo.

No queda, pues, otro remedio que tratar de educar pacientemente a todos aquellos que mientras carezcan de educación, carecerán de discernimiento y de gusto (no sólo en materia de arquitectura).

VICTORIA OCAMPO

P. S.

Al terminar esta nota recibo un aviso de un amigo: "Pérgola" está ya en el *Diccionario de la Academia*. El de 1936... ("Pérgola, del italiano pergola. Emparrado. Jardín que tienen algunas casas sobre la techumbre".) No deja de alarmarme la noticia. Quiere decir entonces que de 1925 a 1936 se ha registrado un avance pavoroso de la plaga. Para que se les haya metido en el diccionario...

Documentos

LA DOBLE CRISIS

DIALOGO ENTRE JAMES BURNHAM Y ANDRÉ MALRAUX

JAMES BURNHAM: Como usted sabe, Malraux, creo que el mundo está sumido en una doble crisis profunda. Hay una larga crisis que empezó, aproximadamente, con la primera guerra mundial, y que ha de durar por lo menos una o dos generaciones más —si la humanidad misma dura tanto—. El contenido histórico de esta larga crisis es la transición de una forma dominante de sociedad

a otra forma nueva: del capitalismo tradicional a lo que he llamado en mis libros "la sociedad de los directores", aunque lo importante no es el nombre en sí.

Superpuesta a la crisis larga, como una ola que el viento hace correr sobre la oleada profunda, hay una crisis más breve pero todavía más aguda. Sin duda son varias las causas que la han provocado, pero las principales

son dos: el descubrimiento de armas atómicas y bacteriológicas y la pugna que se ha entablado, por guiar la organización de un orden político mundial, entre el comunismo, dirigido desde su frente interior soviético, y la civilización occidental, que inevitablemente debe basarse, en razón del poder material, en los Estados Unidos.

Este invierno he venido a Francia movido por mi convicción de que la crisis mundial, la doble crisis, está concentrada en esta fase de su complejo ciclo en Francia. Lo que suceda en Francia durante los próximos seis meses, o durante el año próximo, puede ser decisivo, no, quizás, para el resultado final, sino para este período actual de Europa y hasta del mundo entero.

¿Está usted de acuerdo conmigo, Malraux, acerca de la profundidad de la crisis actual y de su presente concentración en Francia?

Superficialmente, aun después de un rápido examen, muchos problemas resultan bastante claros y por esta causa pueden comprenderse estudiando las noticias desde cierta distancia. Se ha producido una inflación demoledora, más aún, un extremo desequilibrio de precios que destruye todas las relaciones naturales entre las diversas ramas de la economía. Los alimentos y las ropas son increíblemente caros, mientras que los alquileres y los medios de transporte son increíblemente baratos. El pan blanco no existe y en París no hay leche ni casi tampoco manteca: las "tijeras" se han abierto, según el proceso que Trotsky describía, y las ciudades están separadas del campo. Las exageraciones oficiales en la reglamentación económica se compensan por el desenfrenado libertinaje del mercado negro.

No hay seguridad en los variados gobiernos que hacen surgir las inestables combinaciones parlamentarias. La política extranjera no

tiene claridad ni firmeza. Cada grupo —partido o asociación o unión— actúa y habla por sí solo, como si fuera independiente del resto. Las casas y los departamentos están fríos, cerradas las puertas de sus habitaciones. Al atardecer, las calles, que solían estar llenas de gente y de luz la última vez que estuve aquí, hace dieciséis años, están ahora oscuras y casi desiertas. Parece desarrollarse un proceso de disolución dentro de lo que los políticos teóricos del siglo XVIII habrían llamado "estado de naturaleza": la nación, el Estado languidece y las gentes se confinan en asociaciones privadas o vidas meramente individuales.

Todo esto me ha recordado una película documental que he visto hace poco. Mostraba una extraña especie de cangrejo en el momento de su desarrollo en que debe despojarse de su vieja caparazón para producir la nueva, sin la cual no puede vivir. El proceso era en extremo penoso, lento, tortuoso, realmente grotesco. La caparazón vieja había muerto y sin embargo estaba adherida por mil partes a la carne viva. Al fin, desprendidas todas las ligazones, sobrevinía el instante más penoso: pérdida la vieja armadura, y aún sin ganar la nueva, el cangrejo quedaba solo, expuesto a todos sus enemigos del fondo del mar.

ANDRÉ MALRAUX: Evidentemente, éstos son tiempos de cambios, de metamorfosis. Pero a diferencia de nuestros antepasados nosotros tenemos clara conciencia de que se está cumpliendo el cambio. Con todo, nos preocupa el que no podamos precisar su naturaleza.

A pesar de que los capitalistas franceses y los hombres de negocios continúan asegurándonos que los factores económicos son decisivos, en todo cuanto hacen están sujetos a los dictados de la política. Ya no pueden

financiar sus operaciones, despedir a un obrero o fijar un precio de venta según su propio parecer.

La clase media francesa ha tenido siempre por artículo de fe el ahorro del dinero, que debe pasar a los hijos. Pero ¿cuál es la ventaja de ahorrar algo que siempre está amenazado por la desvalorización? Los obreros creyeron que la nacionalización los liberaría de la condición de su clase. Ya no lo creen. Por fin se han desilusionado los revolucionarios al descubrir que la clase trabajadora amotinada ya no cuenta en su país con el apoyo del proletariado internacional, como creyó el siglo XIX, sino con el del ejército rojo.

Sin duda alguna no es absurdo describir a Europa como enferma de un relajamiento de conciencia bastante semejante al que señaló el fin del paganismo romano. El europeo tiene la conciencia turbia: ha perdido el neto sentido de sus privilegios y de sus colonias. Evidentemente es falso pensar que Rusia proporciona un ejemplo de sociedad sin clases; es, más bien, un país en que las clases privilegiadas juzgan legítimos sus privilegios. Es preciso tener en cuenta que hay sólo dos países en el mundo donde los privilegios se aceptan como legítimos: la U. R. S. S. y los Estados Unidos. Esto se debe en parte al origen reciente de estos países y en parte al hecho de que en ambos subsistió aún cierta relación entre privilegio y utilidad social.

Después de haber inventado el optimismo mientras conquistaba el mundo, Europa pierde este optimismo, con su fe en el progreso, al sentirse débil. Vosotros y los rusos lo habéis heredado, mientras Europa vacila entre una ideología que puede suscitar su re-

surrección y varias otras que justifican sus dolores agónicos.

JAMES BURNHAM: En una realidad tal como la que usted describe, muchas de las formas institucionales de la sociedad francesa resultan no tanto inadecuadas como absolutamente inadmisibles. No parece posible que según los métodos del gobierno actual o de cualquier gobierno análogo pueda hallarse una solución.

Nuevas combinaciones parlamentarias, discursos que al propugnar el equilibrio del presupuesto aprueban créditos que aumentan el déficit, nuevos impuestos que todos eluden y nuevos ajustes de precios que hacen reír en el mercado negro, demagogia para los campesinos y retórica contra los comunistas: todo esto apenas sirve para disimular los síntomas más graves.

En estas circunstancias la ayuda americana es como aceite que se vierte en un motor de cilindros estropeados. El aceite se consumirá a las pocas millas y la máquina seguirá siendo una ruina.

He llegado a creer, en efecto, que en nuestros días los problemas económicos más urgentes no podrán resolverse con medios económicos.

El *New Deal* fué en los Estados Unidos un ejemplo evidente de esta paradoja. Las medidas económicas impuestas por Roosevelt al asumir el poder, en 1933, no diferían grandemente de las de Hoover y muchas de ellas resultaban ridículas desde un punto de vista estrictamente económico. Fué el mito dinámico y fecundo de Roosevelt y su "nuevo programa" lo que arrancó al país de la depresión. La guerra fué otra muestra. Recordará usted cómo probaban los economistas que Alemania no podría luchar más de seis meses a causa de su "endeble" sistema económico y

que los Estados Unidos se desplomarán económicamente cuando la deuda nacional pasara de cien billones.

Pero volvamos a Francia. Los periódicos están llenos de artículos y de manifiestos acerca de la "Tercera Fuerza", la fuerza que se considera como "la verdadera Francia", el término medio entre los enojosos extremos del comunismo y del degaullismo.

La frase "Tercera Fuerza", me dicen, la inventó hace algún tiempo Claude Bourdet, que dirige el periódico *Combat* desde que se alejó de la dirección el grupo (Piat, Camus, Aron, Oliver y usted) que hizo de *Combat* el periódico más distinguido de la Europa de post-guerra. (Señalo al pasar que del grupo original todos, excepto Camus, están ahora con De Gaulle, y que Camus no apoya la Tercera Fuerza). De cualquier modo el punto de partida de la Tercera Fuerza ha sido el gobierno de Schuman, que se basa en una escasa mayoría parlamentaria compuesta por los socialistas, los republicanos populares y una sección de los radicales socialistas.

La formación del gobierno de Schuman resultó, a su vez, de las elecciones municipales de octubre, que causaron la caída de Ramadier. Esas elecciones demostraron que las relaciones actuales entre los partidos de la Asamblea no tienen correspondencia con el sentimiento presente del electorado: la gran mayoría de votantes está dividida entre los comunistas y la "Unión del Pueblo Francés" degaullista.

El grupo de la Asamblea que apoya a Schuman representa, evidentemente, sólo el 20 o el 25 por ciento de la opinión francesa real. Resulta, pues, algo irónica esa pretensión de la Tercera Fuerza de representar exclusivamente la "democracia" francesa. Si así fuera, podríamos esperar que la Tercera Fuerza

se convirtiera en el más ardiente defensor de nuevas elecciones generales que permitan un registro exacto de la voluntad del pueblo. Los visitantes americanos, en cambio, se sorprenden al enterarse de que este democrático gobierno de la Tercera Fuerza no permite que los discursos de De Gaulle se transmitan por radiotelefonía.

De cualquier modo, aparte de esto no parece posible que un gobierno que el pueblo ha repudiado de antemano pueda llevar a cabo una política firme y adecuada. René Mayer es hombre inteligente y de vasta experiencia. Pero ¿qué ventaja pueden lograr sus planes económicos si el gobierno de que forma parte carece de autoridad y es incapaz de suscitar ningún entusiasmo?

Cierto grupo de nuestros intelectuales intenta ahora dilatar esta idea de la Tercera Fuerza hasta una ideología más filosófica e internacional que tiene ya repercusiones en otros países — incluso en los Estados Unidos. Cuando leo sus declaraciones, que retóricamente no son ineficaces, no puedo olvidar las circunstancias en que nació la Tercera Fuerza.

No voy a ocultar una habitual simpatía por el término medio —cuando realmente hay un término medio—. Dadas las limitaciones del hombre, lo mejor es un acuerdo, si el acuerdo es posible. Pero hay algo en esta Tercera Fuerza que me parece un intento de transformar, por una especie de magia semántica, un mero *slogan* en una realidad política inexistente. Cuando miro detrás del pañuelo del prestidigitador sólo encuentro el programa transitorio de algún partido político.

ANDRÉ MALRAUX: La irremediable flaqueza de la Tercera Fuerza está en su pretensión de combinar el dominio burocrático de los asuntos económicos con el liberalismo político.

En un régimen fascista o stalinista nunca se ha producido un intento de dominio burocrático que no se haya basado en un estado espiritual público hostil al liberalismo.

Este desacuerdo se muestra con flagrante evidencia en la economía, pero existe, por lo menos simbólicamente, en todos los campos. Además la Tercera Fuerza, profundamente compenetrada del parlamentarismo, nunca podrá llegar a ser más que un partido de logreros. A fines del siglo XIX el choque, relativamente débil, entre la política y la economía suscitó luchas de importancia secundaria. Si en 1889 el vencedor hubiera sido el general Boulanger la economía de Francia no hubiera sufrido ningún cambio importante. El genio de los jefes de parlamento residía, pues, esencialmente, en el talento para el comercio. Y la mayoría de los grandes parlamentarios de Europa entre las guerras de 1870 y 1914 poseyó en alto grado ese talento.

En nuestros días la intensa polarización de las convicciones políticas (entre el stalinismo y aquello, sea lo que fuere, que con el tiempo puede transformarse en su mayor enemigo) y la polarización del poder (entre Rusia y vosotros) hace de la decisión, y no del talento para el comercio, la principal virtud política. Nuestros últimos grandes parlamentarios y el general De Gaulle son más bien tipos psicológicos sucesivos que opuestos. La historia de nuestro país entre los años 1936 y 1940 transcurre desde el convenio de Matignon (las grandes huelgas de 1936 terminaron sin víctimas, pero todos sabemos cómo acabó el gobierno del Frente Popular, en el que tantas esperanzas se habían puesto) a la intimación a la resistencia de De Gaulle en el 18 de junio de 1940.

JAMES BURNHAM: ¿Qué razón tenemos para suponer que De Gaulle posee una solución?

¿En qué puede distinguirse su solución de la que ofrece la Tercera Fuerza?

Debe usted considerar, Malraux, que en los Estados Unidos se ha presentado el degaullismo como un movimiento reaccionario, dictatorial, probablemente fascista. Es, nos han dicho, una pandilla formada por la extrema derecha: colaboracionistas, capitalistas, la jerarquía de la Iglesia, monárquicos, hacendados.

Tengo la impresión directa de que este movimiento no ha cristalizado aún; de que aún es imposible definirlo, porque todavía continúa en el proceso de definirse a sí mismo. Evidentemente es obvio que lo que podría llamarse el "aparato oficial" del estado francés real —la dirección de los partidos políticos y de las uniones, los capitalistas y banqueros influyentes, la jerarquía clerical— se aparta del degaullismo o es antidegaullista. Esto parece implicar un potencial genuinamente revolucionario.

Tanto en su organización como en su dirección el degaullismo es todavía un flúido. Parecería, pues, que algunos hechos todavía futuros pueden encauzar el resultado: las circunstancias en que se asumirá el poder, la lucha interna por una influencia que se hará decisiva cuando el poder se consolide, los hombres elegidos para mandar.

Un aspecto adicional del degaullismo tiene gran interés para mí: es la primera realidad política verdaderamente *nueva* desde Hitler. Ha nacido en Francia. Pero si esta nueva realidad se mantiene nueva y demuestra que puede abrirse paso a través del dilema del capitalismo tradicional contra el totalitarismo, entonces no seguirá confinada en los límites de Francia.

ANDRÉ MALRAUX: En cada país la resistencia al comunismo adquiere el color que el

espíritu particular de ese país le confiere. En Alemania fué el nazismo; entre nosotros es algo que se parece a la Primera República.

Hace poco he dicho en una reunión en el "Velódromo de Invierno": "Los stalinistas no son la Izquierda, nosotros no somos la Derecha y la Tercera Fuerza no es el Centro".

Está fuera de duda que los stalinistas han ganado el primer "round" contra nosotros en el campo de la propaganda al persuadir a tanto público extranjero de que el degaullismo es un movimiento de la Derecha. Todos advertirán claramente qué ventajoso ha sido para los stalinistas crear la leyenda de que su más peligroso enemigo, el general De Gaulle, es un futuro fascista.

En cuanto a la Tercera Fuerza: si nosotros no somos la derecha ¿qué rumbo sigue la Tercera Fuerza? Ésta es la razón por la que nos ha clasificado como reaccionarios.

Realmente es cómico ver al hombre que recreó la República Francesa pintado como un antirepublicano; al hombre que aplastó la colaboración, como el principal colaboracionista: al hombre que abolió las leyes raciales, como un antisemita. Es absurdo ver convertido en adversario del voto femenino a quien instituyó el voto femenino en Francia —un paso adelante que por alguna razón no se dió en sesenta años de parlamentarismo. Es curioso, además, que los que nos tachan de fascistas y reaccionarios sean los mismos que acusan a los Estados Unidos de perseguir como único fin la esclavitud de Europa.

Estoy seguro de que sus lectores saben ahora que los stalinistas ya no pertenecen a la Izquierda. ¡Cómo me gustaría poder oír las conversaciones entre los Comisarios de la República, con chaquetas de cuero, y los Mariscales de Campo soviéticos recamados de oro! No hay una sola de las cosas que

Lenin defendió que no haya sido abandonada en el país en que sólo se aguarda el momento propicio para prohibir la "Internacional", que no es ya el canto nacional.

Los hombres padecen bastante por las conmociones de su propia generación, pero a menudo los hallamos luchando por formas que ya no existen desde los días de sus padres. Hace cien años, cuando estaba a punto de aparecer el Manifiesto Comunista y acababa de plantearse la batalla entre el capitalismo y el proletariado, todos daban por sentado un fondo republicano o realista. Es evidente que en nuestros días ha empezado a desarrollarse, tras la lucha entre capitalistas y proletarios, una realidad de especie totalmente distinta. La gran importancia de los libros de usted reside, en mi opinión, en el hecho de que procuran aclararnos esta realidad distinta. Pero la verdadera naturaleza de una metamorfosis mundial no puede apreciarse en unos pocos días, ni siquiera en varios años.

Francia no está hoy meramente dividida en capitalistas y proletarios. En la actualidad comprende una minoría proletaria (nueve millones), una clase capitalista cuya base legal se ha evaporado y una clase privilegiada clandestina de revendedores que carece de importancia ante el Estado porque no participa del proceso de producción. Un mercado negro que se prolonga indefinidamente no es un simple accidente, es también una forma de economía.

Además esta forma es, en sí misma, un síntoma. Cuando examino detenidamente la economía de mi país pienso que estoy en una tierra donde nunca se harán las cosas. Es mucho más urgente para nosotros restablecer una economía de producción activa que resolver los problemas marxistas; y la sombra de Carlos Marx debe de haberse leído bas-

tante al observar las bases económicas de estos bandidos millonarios que el partido comunista protege, como los protegieron las fuerzas alemanas de ocupación, y como los protegeremos nosotros, si no andamos con cautela.

Lo que el degaullismo propugna es la restauración de la estructura y el poder de Francia. No podemos asegurar que triunfaremos, pero estamos seguros de que nuestros opositores no triunfarán.

Al iniciar nuestra actividad política hemos declarado: "Hay una disparidad tan grande entre los precios de los artículos de granja y los precios de los artículos industriales, que ni aún una nación tan próspera como los Estados Unidos podría sobrevivir ante ella".

Hemos declarado que el sistema de partidos de Francia, tal como funciona actualmente, no está en condiciones de tomar medidas por el bienestar público.

Éstos son cargos que han estado haciéndose durante años: si se dice que el movimiento usted y yo, aunque se procura imponer un orden transitorio en la antigua carrera de precios y jornales, el problema fundamental de la economía francesa sigue sin plantearse.

En cuanto a los partidos políticos, nunca se repetirá bastante lo que usted ha escrito durante años: si se dice que el movimiento comunista es un partido político, es absurdo llamar partidos políticos a los otros; si se llama partidos a los otros, deberá buscarse otro nombre para los stalinistas.

El partido stalinista, lo queramos o no, no es uno de los componentes de la democracia; es algo muy distinto. Dar puntapiés al tablero no es precisamente un modo peculiar de jugar a las damas. En la actualidad, y desde la guerra, sin duda, la verdadera democracia ha dejado de existir en Europa. No

puede haber democracia verdadera donde el comunismo es poderoso. Tan cierto es esto que la democracia sólo sobrevive en los países en que el partido comunista no es lo bastante fuerte como para torcer la vida política.

Muchas gentes creen, después del fracaso del golpe de noviembre, que el partido stalinista está vencido. Están equivocados. Volveré a discutirlo con ellos la próxima primavera.

Nosotros procuramos precisamente restablecer una democracia vigorosa, pero no ocultamos el hecho de que para eso será preciso luchar.

Hemos sostenido desde el principio: "No tenemos fe en los programas, sino únicamente en los propósitos. Definamos nuestros propósitos uno después de otro, cumplámoslos lo más rápidamente posible y luego prosigamos con lo que sigue". De otra manera: "Empecemos haciendo lo que decimos". Ya puede usted imaginarse qué importuno resulta esto para los fabricantes de programas.

Hemos declarado que deseábamos restablecer el voto libre y secreto en la Confederación General del Trabajo: se ha restablecido. Hemos declarado que deseábamos un gobierno sin comunistas: ya no hay comunistas en el gobierno. Hemos asegurado que reuniríamos al país en torno de la idea del bienestar público: y la idea del bienestar público ha sido admitida por la Tercera Fuerza, aunque la mitad de sus miembros se creen marxistas y han debido escoger ideológicamente entre la idea de clase y la idea de bienestar público.

La gente objeta: "No han sido ustedes quienes han realizado esas reformas que enumeran". Les respondemos que se han realizado sólo porque estábamos aquí; y muy poco quedaría de ellas si desapareciéramos.

JAMES BURNHAM: A muchos de los oficiales, hombres de negocios, jefes laboristas e intelectuales que he encontrado aquí he oído contar, con el tono de un viejo fonógrafo, esta historia de la gran derrota de los stalinistas. La misma noticia se oye en los Estados Unidos. Walter Lippman nos informa que la guerra sin sangre ha terminado con una completa victoria. Según los editoriales, Schuman ha concluido con el peligro stalinista en Francia. ¡Cuántas veces los stalinistas habrán sido vencidos en la imaginación de quienes creen que las cuestiones políticas, en una era de revoluciones, pueden fijarse mediante las fórmulas de los textos cívicos!

Las declaraciones del Cominform fueron un acontecimiento de significado decisivo. Demostraron que los comunistas, confiando en la parálisis de América que produjo la cercanía de la elección presidencial, habían resuelto este año obligar a Europa a tomar una resolución. Desde entonces todo revela que su táctica continúa ofensiva, que aún conservan la iniciativa. Están asestando pesados golpes en rápida sucesión: los discursos en las Naciones Unidas, las huelgas de Francia e Italia, la campaña invernal en la Manchuria, el gobierno de Markos en Grecia, la abdicación de Miguel en Rumania. ¡Qué sugestivo es que en los Estados Unidos, una semana después de la formación del gobierno de Markos y el mismo día de la abdicación de Miguel, los comunistas hayan empezado a imponer a Wallace como candidato del Tercer Partido! Su línea de acción indica que atacarán firmemente en Francia e Italia en los próximos meses.

Dos errores opuestos prevalecen hoy con respecto al problema del comunismo interno. El primero es la opinión reaccionaria de que todo disturbio cesaría si los comunistas fue-

ran eliminados de alguna manera —fusilados o encarcelados, si fuera necesario—. Los reaccionarios pasan por alto el hecho de que aunque los comunistas no existieran continuarían las tareas positivas por la reconstrucción económica y subsistiría esta crucial urgencia de un orden político viable, tanto en la arena interna como en la mundial.

El segundo es el error liberal. Se funda en la reconfortante esperanza de que la reconstrucción económica resolverá automáticamente el problema comunista; en otros términos, en la ilusión de que no será preciso hacer frente al problema comunista, que se “desvanecerá” espontáneamente cuando la prosperidad se reanude. Los liberales deberían releer el discurso que Andrey Zhdanov pronunció, como representante del Politbureau soviético al inaugurarse el Cominform. Se niegan a comprender que los comunistas han decidido impedir la reconstrucción económica de la Europa occidental, y que actualmente tienen en Francia, Italia, Alemania y Grecia poder suficiente como para cumplir su decisión. De esto se infiere que el restablecimiento europeo será imposible si no reducimos a la impotencia a los comunistas en la Europa occidental. Ni todos los billones de una docena de planes Marshall ni una enciclopedia de los discursos y manifiestos de la Tercera Fuerza pueden destruir este inflexible silogismo.

ANDRÉ MALRAUX: Objetivamente, Stalin no tenía motivos en 1944 para arrojar su partido a una campaña contra la reconstrucción de Francia. Pero hoy la órbita de los países anglosajones —y en particular los Estados Unidos— no dejaría de atraer a una Francia reconstruída. En la actualidad, pues, es indispensable para los rusos evitar la reconstrucción de Francia; su caída definitiva sólo

puede tener dos consecuencias. Si su debilidad se prolonga, el país se colocará en una posición neutral, parcialmente ocupada (por los stalinistas), o sobrevendrá una profunda depresión en la cual hundirá el comunismo sus raíces. En este conflicto *objetivo* entre la Rusia soviética y Francia deberá ver el historiador el elemento decisivo en la victoria del degaullismo.

¿Qué se proponen hacer los rusos? Ante todo, ganar tiempo hasta la depresión americana. La esperan para 1949. Suponen que podrán dilatarla. Mientras aguardan, necesitan neutralizar el Plan Marshall y todo lo que pueda servir al mismo propósito. Las huelgas de noviembre le costaron a Francia algo más que el auxilio que el Plan Marshall puede prestar durante un mes. El propósito es exasperar al pueblo americano e insinuarle la idea de que sus dólares habrán de despilfarrarse. Por esto pienso yo que la cuestión de si la ayuda norteamericana tendrá los resultados deseados depende enteramente de la eficacia con que se maneje la intervención comunista en la europa occidental.

JAMES BURNHAM: Sin embargo no es sorprendente, aun después de una generación de experiencias del stalinismo en el poder, que sean tan pocos los jefes oficiales de Europa y América capaces de comprender su significado interno. Sus espíritus, su estructura de valores se han conformado según la tradición de la civilización occidental, es decir, la civilización que tiene su origen en la Europa occidental y en el Cristianismo. Se hallan ante una fuerza cultural que, en el sentido kantiano, es casi "trascendental": que está más allá de los límites de las categorías de su comprensión. Usando las palabras de Arnold Toynbee, cuyas ideas tuvieron el año pasado tan hondo influjo en Norteamérica, Europa y

Occidente están hoy abocados a un desafío definitivo. ¿Podrá aún el Occidente, podrá Europa responder positivamente a este desafío? ¿O es que Europa ha muerto ya como realidad histórica? Pero antes de contestar a estas preguntas precisemos qué es Europa. ¿Qué significa "Europa" para nosotros?

ANDRÉ MALRAUX: Quizás sea menos fácil de lo que se piensa hablar de Europa.

Examinemos, ante todo, el problema cultural. Para los grandes intelectuales franceses, como André Gide y Roger Martin du Gard, de la generación que precedió considerablemente a la mía, Europa consistió en una colección de países democráticos. Si hubieran tratado de ser exactos, Europa habría quedado reducida a una curiosa federación de los países escandinavos, Suiza, Francia e Inglaterra. En cuanto a Italia y España, sin duda formaban parte de Europa, pero pertenecían a una zona secundaria durante los gobiernos fascistas. Y en cuanto a Alemania, usted sabe muy bien hasta qué punto Europa ha visto siempre en esa nación un contraste entre algo fundamentalmente europeo y la eterna influencia del Oriente.

Hasta la conquista de los nazis nunca ha habido cuestión acerca de si Inglaterra formaba efectivamente parte de Europa. Si dejamos el plano cultural por el psicológico advertiremos que hasta el siglo XX sólo ha habido dos países de moralistas: Francia e Inglaterra. Tomemos como ejemplo la actitud con respecto a las mujeres que se expresa en la literatura europea. En todos los países de Europa hay figuras femeninas espléndidas, románticas. Algunas de las mujeres de la literatura alemana, y ciertamente todas las mujeres de Tolstoy, son por lo menos iguales, en cuanto a la sensibilidad con que han sido descritas, a las más convincentes mujeres

creadas por los escritores de la Europa occidental. Pero cuando se trata no ya de la invención sino del juicio, hallamós en Goethe, y aun en Tolstoy, una larga lista de aseveraciones que ninguna mujer podría leer sin echarse a reír. Que Nietzsche haya podido escribir: "Cuanto más hermosa es una mujer tanto más modesta es", nos asombra...

Nos queda por ver si Rusia pertenece o no culturalmente a Europa. Los que oscurecen la cuestión son esos viajeros que desde el momento que entran en territorio ruso ya no se sienten en Europa y aseguran que Rusia es parte de Asia. Yo creo que Rusia no está en Asia ni en Europa, del mismo modo que Japón no está en Asia ni en América.

Si en vez de obsesionarse por la pintura japonesa, que han conocido durante tanto tiempo, los occidentales hubieran concedido alguna atención a la música japonesa, que han conocido hace muy poco, se habrían sentido mucho más en su elemento en el Japón. La escala japonesa es aproximadamente la nuestra. La calidad heroica del *Cantar de Shinto* es razonablemente occidental, y nada tienen en común los japoneses y los chinos en sus ideas sobre el amor, o la lealtad, o la muerte. En esto los japoneses están mucho más cerca de los vikingos.

Volvamos a Rusia. Ilya Ehreburg ha dicho en una conferencia recordando, me figuro, unas palabras de este humilde servidor acerca de la civilización atlántica: "¿Qué es lo realmente europeo, Tolstoy o la bomba atómica?" Si Rusia debe definirse como el país que carece de bomba atómica, la definición no podrá sustentarse mucho tiempo — al menos si se basa únicamente en este punto.

Pero hablemos seriamente de Tolstoy. Si se trata de saber si era europeo el autor de *La guerra y la paz*, indudablemente fué uno

de los más grandes genios de Occidente. Además su espíritu estaba vuelto al Occidente, orgulloso de poder compararse a Balzac y atento sólo a lo esencial. Pero si lo considera usted, no como el autor de esa obra, sino como el conde Tolstoy, el profeta de una concepción particular del Cristianismo, el hombre cuya muerte fué como la de un héroe del folklore ruso, el hombre que intentó establecer un nuevo evangelio y que proclamó la incapacidad artística de Shakespeare, el problema adquiere un color muy distinto.

Resumiendo: la idea de Europa está lejos de ser clara en el plano cultural. Por una parte, la noción de Europa es una herencia. Por la otra es una actualidad geográfica, una actualidad que hoy resulta algo sospechosa. Mi opinión es que la existencia de Europa es inseparable de un acto de voluntad. En el pasado el fundamento fué el Cristianismo. Esto exigía la coexistencia del espíritu cristiano y de la estructura de la Iglesia. ¿Dónde podremos hallar hoy dos bases similares sobre las cuales pueda reconstruirse el mundo occidental?

En el dominio de la cultura es preciso que los norteamericanos nos digan hasta qué punto creen en la existencia de un arte específicamente norteamericano. Ante todo aclaremos este punto: los principales intérpretes de la cultura nacional no son los mismos en Francia y en los Estados Unidos. Entre nosotros el representante de la cultura es el artista. Entre vosotros es más bien el profesor. A nadie se le ocurriría comparar a Hemingway (elijo a Hemingway porque considero algunas de sus novelas como las más valiosas de nuestro tiempo) con Renán o con Goethe, ni aun con Gide. Vuestros artistas no son moralistas ni hombres de cultura excepcional. Tienen un gran talento y son

excelentes técnicos — en esto se parecen a nuestros pintores.

Concedido esto, no veo conflicto entre ellos y el arte de Occidente. La idea de rivalidad entre las culturas contemporáneas se ha hecho una de las favoritas de los stalinistas, como lo fué de los nazis y de los demás intérpretes del pensamiento alemán. Es una idea falsa.

De vez en cuando nos dicen que existe una rivalidad entre nuestra cultura y la vuestra en la América latina. No puedo ver en qué. El espíritu, cuando se trata de cultura, procura absorber todo lo que puede en cuanta ocasión se le ofrece. Puede decirse que la cultura es irremediabilmente polígama. La América latina hace y quiere hacer su propia síntesis.

Puede concederse que nuestros valores no sean los mismos en unos campos y en otros, pero después de todo la cultura contemporánea más desarrollada es pluralista. No es posible imaginar ninguno de vuestros grandes museos (o de los nuestros, que para el caso es lo mismo) sino como un lugar en que se encuentran juntas culturas diferentes. ¿Y realmente puede usted decir que existe una diferencia mucho mayor entre la obra de los novelistas norteamericanos y franceses que entre dos galerías de vuestro Museo Metropolitano, destinada una a los maestros italianos y otra a los españoles?

JAMES BURNHAM: Poca duda cabe acerca de que América, culturalmente, es parte de Europa — con más exactitud, es un tributario, un brote de Europa. Si en México, América Central y Perú subsisten huellas significativas de la civilización precolombina, en el resto de América no hubo civilización —en el sentido preciso del término— hasta la llegada de los españoles, que como único equipaje de im-

portancia llevaron consigo la cultura de Occidente. Los intentos de algunos escritores norteamericanos, durante las dos generaciones pasadas, de fabricar una “cultura esencialmente americana” eran una combinación de provincialismo y de los dolores que provocaba un crecimiento imperialista. Es cierto que algunas de nuestras formas institucionales, nuestra tecnología y ciertos modos de nuestra retórica nos son peculiares; y las distinciones no pueden borrarse. Pero nuestras corrientes culturales más hondas —religión, pintura, moralidad, literatura, filosofía, música, los conceptos políticos dominantes— tienen sin excepción fuentes europeas.

Quizá sea más profunda que el provecho político o un sentimiento humanitario la causa de la unanimidad con que los norteamericanos —aun en el Oeste, tan separatista ayer— desean hoy el restablecimiento de Europa. Por una especie de inversión que no tiene pocos precedentes en la historia, el poder y los recursos materiales de los hijos han aumentado hasta sobrepasar los de los padres. Pero presentimos que al morir Europa se secarían nuestras propias raíces.

En cuanto a Rusia, si la realidad de Europa es inseparable de la voluntad de que Europa exista, ciertamente el Kremlin no es parte de Europa. Los actuales gobernantes de Rusia procuran evidentemente excluir de su cultura, mediante los métodos habituales de la N. K. V. D., los elementos que han brotado de Europa. Durante los dos años pasados la purga de “influencias occidentales”, que empezó hace quince años, ha adquirido nueva intensidad. El arte, las letras y hasta la ciencia soviética han sufrido el látigo. Nuestros propios círculos musicales, en los cuales la “simpatía activa” al Partido fué durante muchos años un pasatiempo seguro y que no

comprometía a nada, han sido puestos en conmoción por los recientes golpes asestados a Shostakovitch, Khatchaturian y Prokófief.

Pero sugiero que pasemos de la idea de Europa a la realidad geográfica actual. Me parece indudable que Francia no podrá resolver ni aun sus problemas internos aislada del resto de Europa y, desde luego, del mundo entero. La cuestión de la federación de Europa no es ya un tema para debates estudiantiles: ha ocupado un lugar en la orden del día. Diré más aún: si la Europa occidental no activa, tanto en el plano político como en el económico, el proceso de la federación, con toda probabilidad Europa morirá. Se verá reducida a la esclavitud del imperio comunista o a una serie de frágiles (y sin duda alguna insostenibles) avanzadas de América.

Podemos extraer una aleccionadora analogía de los albores de la época moderna. Los primeros centros de la civilización post-medieval eran las reducidas ciudades-estados de Italia. Estos estados progresaron y prosperaron hasta alcanzar una extensión que siempre continuó siendo sorprendente. Pero a fines del siglo XV sus estrechos límites se transformaron en barreras que impidieron todo desarrollo ulterior. No supieron cumplir ese creativo tránsito político hacia las naciones-estados, y por eso fueron reemplazadas por los centros del norte. En nuestros días son los límites entre las naciones-estados los que se han transformado en barreras. Tras ellas se agolpan y se sofocan las más opuestas economías.

La llave de esta puerta es también Francia. Inglaterra puede ayudar la federación (y su ayuda es necesaria), pero Inglaterra no ha sido nunca parte del continente. Los europeos no pueden olvidar en un año o dos que

durante siglos la política de Inglaterra ha consistido en sostener la división del Continente. Alemania ha sido aplastada y, por lo demás, la iniciativa alemana parecería a los europeos un movimiento tendiente, no hacia la federación, sino hacia el resurgimiento del imperialismo alemán. Las otras naciones son demasiado pequeñas o demasiado débiles. La suerte le ha tocado a Francia. Si rechaza la jugada no logrará escapar del desastre general.

A pesar de esto no creo que el general De Gaulle ni la Unión del Pueblo Francés hayan aclarado bastante su actitud internacional. ¿Qué perspectiva es la vuestra: un nacionalismo, un patriotismo estrecho, una vuelta al siglo XIX que hoy resultaría en extremo reaccionaria, casi absurda? ¿O cree usted que Francia debe tomar resueltamente la dirección de este avance hacia la federación de Europa?

ANDRÉ MALRAUX: Si el general De Gaulle ha dicho siempre "Francia" nunca ha dicho "solamente Francia". Si no me equivoco ha sido él quien tomó la iniciativa, durante una entrevista con el *Times*, de proponer un acuerdo entre los diversos países de la Europa occidental que fué lo bastante preciso como para hacer hablar al Soviet del "bloque occidental".

Es evidente que no ignoramos la influencia que Francia puede tener en Europa. Personalmente, estoy convencido de que Francia debe recobrar la dirección o perecer. Contrastando con países tales como Inglaterra, que descubrió su verdadero poder confinándose en sí misma, Francia no ha representado nunca su papel en el mundo sino al proclamar e incorporarse ciertos valores universales. Tan cierto es esto para la Francia de San Luis como para la Francia de la Revolución. Luis XIV es para los franceses uno de sus

reyes más grandes, pero San Luis y la Revolución son la Francia de la humanidad toda.

Es un hecho que los problemas políticos y culturales están separados, sobre todo en nuestro tiempo. Si tuviera que definir el presente diría que ésta es la era, por un lado, del fin de la Internacional en política (como la pensaba el siglo XIX) y por el otro, del nacimiento de la internacionalización de la cultura. Creíamos que haciéndose menos francés se volvía un hombre más humano. Ahora sabemos que simplemente se vuelve más ruso. Al revés, el inmenso desarrollo de las técnicas de reproducción (archivos, fotografías, ediciones baratas) y de traducción han internacionalizado la cultura hasta un grado nunca alcanzado. Pero la cultura internacional no es cosa que pueda definirse: está creándose — demasiado confusamente para ser segura y no sin tropiezos.

Sabemos que también están naciendo grandes federaciones políticas. Pero ¿bajo qué forma? Le tengo un poco de recelo a la palabra "federación", no por la mira a que apunta, que me parece admirable, sino porque las gentes leen en ella algo que anhelan. Nadie puede creer seriamente que podemos transformar a Europa en Suiza, ni aun en los Estados Unidos. Nadie puede pensar en América que Francia e Inglaterra se convertirán en una especie de Nueva Jersey. No es suficiente decir que necesitamos ver a Europa federada; es preciso que mostremos cómo lo conseguiremos.

Todo el mundo anhela la justicia social, la libertad, etc. . . , y la Federación de Europa. El problema es realizarla. Las gentes tienen la idea de que existe una panacea, llamada Federación, que transformará fácilmente los diferentes países si sólo renuncian éstos a algunos de sus intereses nacionales. Naturalmente que

tal panacea no existe. Las asociaciones de naciones han tomado muchas formas, con muchas dificultades. La primera fué la del vasallaje. Si hoy se trata de elegir entre una confederación europea atlántica, los estados de Europa no ingresarán sino a la que les facilite los medios de conservar sus derechos. Francia, en particular, no aceptará otra base.

Roma, en varias épocas, reconoció esta manera de asociación en el Imperio. El Sagrado Imperio Romano Germánico la aceptó bajo otra forma y el "Commonwealth" Británico bajo una tercera. El problema es hallar qué forma puede revestir esta asociación en el siglo XX. Naturalmente, estará más cerca de la idea del "Commonwealth" que del Sagrado Imperio Romano. Pero en tanto no demos con la respuesta subsistirá como el problema más grave de nuestro siglo.

Estamos planteando una cuestión que no podrá resolverse en el curso de una conversación familiar. En su opinión, sin embargo, ¿cuál es —o será— la actitud de los Estados Unidos respecto de la Federación?

JAMES BURNHAM: Es indudable que la "Federación" europea tiende a transformarse en un "slogan" vacío de todo sentido. ¡Qué claro se ve esto en los discursos diarios de algunos políticos nuestros, que creen que un paréntesis bien redondeado acerca de la federación bastará para designarlos como expertos en los asuntos internacionales! Es más evidente aún que resulta más fácil hablar de la "Federación" que procurar realizarla.

Le concedo la vaguedad teórica y, de muy buen grado, las dificultades prácticas. Pero permítame recordarle al mismo tiempo la concepción de la política que ha estado usted defendiendo hasta ahora. Es necesario, ha sostenido usted, no urdir programas sino definir objetivos, alcanzarlos y luego pasar a

lo que sigue. Si el punto de partida es temer la pérdida de la soberanía o desanimarse ante la profundidad de los problemas, entonces el objeto está perdido antes de empezar.

Un camino hacia la federación nos llevaría, por ejemplo, a una unión de las costumbres europeas, a un sistema monetario y bancario totalmente europeo, a una organización de los transportes y una distribución del poder eléctrico ordenados según la economía del Continente todo y no por las preferencias nacionales... La defensa contra el avance del comunismo (que precisó hace tiempo *su* concepción de la "Federación") requiere medidas políticas y militares comunes. Tomemos por ejemplo a África, que junto con la Europa oriental y la mayor parte de Asia, hasta ahora excluidas, es más necesaria que nunca a la vida de Europa: ¿no actuarían mejor juntas Inglaterra, Bélgica y Francia —las principales potencias africanas— que separadas?

Por lo general se objeta que al imponer esas medidas totalmente europeas en campos como los que menciono "se arrojaría la economía nacional al caos". Tiene uno que planear con cuidado, andar con cautela, poseer una "vasta perspectiva". ¿Se puede responder sin ironía? ¿Qué puede ser más caótico, más desesperado que la condición actual de la economía nacional europea?

Lo que urge es empezar.

Y permítame usted que añada algo evidente: el Kremlin ha empezado, ha hecho mucho más que empezar. Stalin y Zhdanov no necesitan de los jefes de la Europa occidental para tomar decisiones.

Me pregunta usted acerca de la actitud de los Estados Unidos respecto de la federación europea y sobre la cuestión más amplia deparado no puede ser un buen cliente—, y será una Confederación atlántica de que los Esta-

dos Unidos formarían parte. Sé que los europeos se preguntan, con ansiedad muy justificable, cómo conciben los Estados Unidos su papel y su relación con Europa. Si Zhdanov dice la verdad cuando habla del "imperialismo norteamericano", no vale la pena que Europa arriesgue su elección.

Es muy fácil dar una respuesta demasiado abstracta. Los hechos son, actualmente, los siguientes:

1º, la amenaza inmediata contra Francia y las demás naciones todavía libres de Europa no es la sujeción a los Estados Unidos sino la esclavitud al Imperio Soviético. Una amenaza que no es del todo abstracta.

2º, el actual poder material de los Estados Unidos excede con mucho al de cualquier nación o conjunto de naciones independientes de la esfera soviética. La experiencia histórica enseña que de este segundo hecho surge, o puede surgir, una tendencia de los Estados Unidos a limitar la soberanía de esas naciones. Éste es el problema que plantea usted.

3º, los Estados Unidos no tienen ni el poder humano, ni la destreza histórica, ni la estructura institucional que les permitiría establecer una tiranía sobre Europa o el mundo, sean cuales fueren los planes de sus jefes. Ésta es la parte negativa de la respuesta.

Por fin, los Estados Unidos necesitan, objetivamente, una Europa fuerte y poderosa. Sin duda hay en el gobierno individuos que prefieren una Europa débil porque la debilidad es más fácil de manejar y porque una Europa deprimida no puede ser rival en el mercado mundial. Pero si Europa continúa débil y deprimida, será un doble desastre para los Estados Unidos: tendrá en la economía un peligroso pasivo —después de todo el desam-impotente para detener el avance del comu-

nismo hacia el Atlántico. Todas las imperfecciones y vacilaciones del Plan Marshall son expresión inequívoca de nuestra necesidad de Europa. La verdad es que no es el "imperialismo" lo que Europa debe temer en América (este temor será tal vez oportuno más tarde, pero nosotros no podemos resolver los problemas de nuestros hijos). Europa debe temer en cambio la obstinación de los Estados Unidos en no aceptar responsabilidades mundiales proporcionadas a su poder actual.

Mientras subsista la seria posibilidad de una conquista comunista del mundo, los Estados Unidos deben tratar de inducir la política militar y exterior de todas las naciones conquistables hacia las medidas de defensa comunes. El comunismo es ya una fuerza dentro de cada nación, como lo es fuera de ellas: esto debe provocar inevitablemente una reacción en la política interna, así como la política interna se relaciona directamente con el conflicto del mundo. A esta necesidad seguirá una limitación de la soberanía sólo si el propósito general no es compartido por todos; si lo comparten, el problema desaparece.

¿Significa la soberanía francesa (si, por ejemplo, el Partido Comunista Francés hubiera logrado el poder) que Francia debe ser libre de transformarse en una aliada de facto del Kremlin o de agregarse a la Confederación de las Repúblicas Soviéticas? No sé cuál sería la respuesta de Washington. La mía es no. Pero rechazo la pregunta por inadmisibles: Francia libre, Francia soberana no tomaría nunca una decisión como ésta.

Aunque demos por seguro el fracaso del plan comunista mundial, el problema positivo subsiste. La respuesta, me parece, depende de Europa más que de los Estados Unidos. No importa cuántos planes Marshall puedan

llevarse a la práctica: los Estados Unidos no pueden reconstruir a Europa. Sólo pueden ofrecerle medios ocasionales. Solamente Europa podrá resolver el problema de Europa. Si Europa empieza a vivir de nuevo, el actual predominio material de los Estados Unidos cederá su lugar a un nuevo equilibrio mundial en que el desarrollo cultural actuará, quizás, para armonizar y balancear el poder material.

Repitamos este hecho último: para Europa vivir de nuevo significa, en concreto, unirse. Y deseo asociar el problema de la Federación europea con lo que en verdad es inseparable de él: la cuestión de Alemania.

Sin duda sabrá usted, Malraux, que en los Estados Unidos una poderosa corriente de opinión, muy influyente en el gobierno, afirma que los Estados Unidos deben abandonar a Francia por inútil, o por incurable, y adoptar en cambio la política de reconstruir a Alemania y de conquistar a los alemanes como aliados para una guerra que puede ocurrir, o que tal vez ya ha comenzado. Para ellos el Plan Morgenthau ya ha caído por tierra.

Estoy inclinado a creer que este punto de vista triunfará en los Estados Unidos —a menos que la Europa occidental empiece rápidamente y active el proceso de la federación. Europa no puede recobrase, no puede ser fuerte sin los alemanes y su trabajo y su economía. Por eso el Plan Morgenthau tuvo que abandonarse: transformar a Alemania en un desierto industrial habría significado la muerte lenta de diez o veinte millones de alemanes, idea que tal vez no fuera ingrata a los defensores del plan; pero al mismo tiempo habría significado la miseria eterna para el resto de Europa. Sólo quedan, pues, dos alternativas: reconstruir a Alemania como unidad nacional económica (y, por consi-

guiente, eventualmente política), o incorporarla al renacimiento de toda la economía europea, en la perspectiva de la federación europea. La venganza no es la más segura de las guías políticas. El grave problema no es castigar a los alemanes sino ponerlos a trabajar en beneficio de Europa.

ANDRÉ MALRAUX: Siempre es difícil para un francés pensar abstractamente en el problema de Alemania. El odio a Alemania que hoy existe en Francia no se debe al aspecto militar de la guerra. Ésta no ha sido la primera guerra con Alemania, y la alternancia de victorias y derrotas es historia muy vieja. Pero no olvidemos que los campos de concentración o, más exactamente, los campos de exterminación, con todo lo que significaban de tortura mecanizada, no eran una forma de guerra. Bajo el fuego de los "pánzer" alemanes murieron más soldados americanos que franceses, pero en las cámaras de gas murieron muchos menos civiles americanos. Recordemos, además, que si las pérdidas de la primera guerra mundial fueron mucho más numerosas, los muertos de la Resistencia han sido todos voluntarios. En nuestros días la muerte golpea menos pero elige a sus víctimas. Quizás no nos falte razón, pues, si enunciamos este problema emocionalmente. Pero aunque mi emoción exija que examine usted con particular atención mi razonamiento, todavía no prueba que estoy equivocado.

La posición de los degaullistas ante la cuestión de Alemania se resume en una frase: "No debe haber un cuarto Reich". ¿Para qué defendernos de Stalin si el renacimiento de Europa requiere la existencia de un cuarto Reich?

Aseguran a Francia que Alemania ya no es una amenaza. Bajo la antigua forma no lo es, sin duda; pero algunos de nosotros

se preguntan si la principal cuestión respecto de Alemania no es: ¿quién será el primero que restablecerá el "Wehrmacht"? Podemos señalar, de paso, que los progresos logrados por Stalin ante el general von Paulus son bastante mayores que los que sus adversarios han obtenido ante Schumacher. Acerca de esto creo que los franceses deben de tener algunas ideas bastante razonables que han de interesar a usted.

Es tiempo de que vaya a lo esencial. Ya alguna vez (alrededor de 1932), varias fuerzas —capitalistas, diplomáticas y otras— creyeron que en el juego contra Rusia era preferible apostar por Alemania y no por Francia. El resultado fué Hitler.

Muchos americanos creen que el plan de una Alemania occidental confederada, tantas veces defendido por el general de Gaulle, es un paso hacia atrás. Si vuestra política, sin embargo, intenta crear un doble Reich cuya parte oriental tendrá su capital en Berlín y la occidental en Frankfort, no es difícil predecir el resultado. A pesar de todo cuanto se haga, vuestra Alemania occidental sucumbirá a la atracción de la Alemania oriental. Primero, porque toda Alemania tiende a la unidad, a unirse en torno de Prusia; segundo, porque Berlín es Berlín, y tercero, porque Stalin tendrá decididamente menos escrúpulos en rodear a von Paulus, o incluso a un Partido Comunista Alemán, de toda la charanga y las fiestas de Hitler que los que tendréis vosotros en recrearlas alrededor de Schumacher y vuestra democracia de Frankfort.

Siendo Alemania como es, convencida como está de que nunca ha perdido la guerra, persuadida casi unánimemente de su inocencia, obsesionada por el deseo de una venganza, más fascinante aún porque no ha olvidado sus triunfos de la última guerra, ¿cómo ha

podido usted creer por un instante que las emociones alemanas no se lanzarían con fanático entusiasmo al servicio de un Wehrmacht creado por Stalin? Los Estados Federales de la Alemania occidental pueden también ser atraídos por Berlín. Pero el peligro de la atracción es infinitamente menor porque vosotros no les impondrías una centralización preliminar que sería muy fácil de ampliar, y porque los Estados de la Alemania occidental hallarían ventajas mucho más evidentes uniéndose a la federación de la Europa occidental que a un semi-Reich. Recuerde usted que los habitantes del Saar no votaron por el Reich. Recuerde también que el segundo Reich se basó en la derrota militar de Francia.

En resumen, si se logra la confederación europea, preferiría ver en ella a los bávaros y no un semi-Reich. Y creo, no importa lo que algunos digan, que los bávaros tienen la misma preferencia.

No soy experto en asuntos militares, pero me parece evidente que vuestra defensa militar depende de vuestra defensa aérea. Por eso vuestra política militar debe considerar el establecimiento de bases cuidadosamente protegidas no sólo por el radar..., sino por tropas aliadas móviles. Me resultaría muy curioso que vuestros acuerdos en este campo con las partes más occidentales de Europa sólo fueran, en realidad, un biombo insostenible.

Estoy convencido de que no podrá haber una Europa vigorosa si no se agrupa en torno de Francia (entienda usted lo que quiero decir: bajo la hegemonía francesa). Si todo lo que disponemos para combatir a Stalin es una Europa basada en una especie de Tercera Fuerza, ya podemos desistir. (No puedo imaginar, desde luego, a Europa sin la cooperación inglesa.) El socialismo es una cosa; el aparato político del partido socialista es otra.

Vuelvo a lo que decía antes: Estamos ante el problema de crear la democracia, no de reunir sus desechos.

No tengo necesidad de persuadirlo de que la energía es más importante que la forma que reviste. Si Rusia se ha transformado en lo que es se debe menos al marxismo que al hecho de que Lenin lo haya utilizado.

JAMES BURNHAM: Sabrá usted que en los Estados Unidos, aquellos que están en relación con el mundo político han seguido muy de cerca los intentos de Francia, desde la guerra, de actuar como "puente entre el Este y el Oeste" o, para decirlo más brutalmente, de lanzar a la Unión Soviética contra los Estados Unidos. Esos intentos son naturales — y hasta serían justificables si se realizaran. Siempre es trágico para los hombres el tener que hacer una elección irrevocable.

A pesar de los últimos acontecimientos, tengo la impresión de que los jefes franceses todavía creen en la posibilidad de reanudar ese acto de equilibrio. Quizás sea éste el sentido oculto, pero esencial, de la Tercera Fuerza.

Es curioso que la Tercera Fuerza, cuyos adictos son anti-comunistas, no pueda existir, políticamente hablando, sin el Comunismo. Imagine usted que mañana desapareciera en Francia el partido comunista, o por lo menos que sufriera una merma muy seria. La automática consecuencia política sería la asunción del degaullismo al poder. La teoría y la práctica de la Tercera Fuerza están obligadas a tener en cuenta esta realidad. El síntoma teórico es el argumento de que la supresión del movimiento comunista es "incompatible con los principios de la democracia". (Léon Blum, conversando conmigo el otro día, insistió una vez más en este argumento que, desde luego, ha sostenido siem-

pre.) El resultado práctico es que la Tercera Fuerza no puede resolver el problema comunista; no puede detener el avance del comunismo ni mucho menos reducirlo a la impotencia.

El tipo de la Tercera Fuerza (como individuo y como organización) existe no sólo en Francia sino en todas las demás naciones, al menos en el oeste de Europa y América. Lo que he dicho se aplica a todas en general. La creencia de que la democracia impide la supresión del comunismo es la piedra de toque. En los Estados Unidos la organización llamada "Americanos de Acción Democrática", que trata de transformarse en el centro de nuestra Tercera Fuerza de liberales anti-comunistas y socialistas demócratas, ha declarado oficialmente el tabú. Después de todo ¿no es acaso Benes la personificación típica de la Tercera Fuerza?

La Tercera Fuerza, como ha sugerido usted, concibe el estado democrático como un frente unido con el comunismo. A tal punto no hay excepciones a la ley que gobierna el destino de *todos* los frentes unidos al comunismo.

Su concepción es la misma, tanto internacionalmente como internamente. (El aspecto internacional, sin duda, ha de mostrarse primero. La crisis actual de Francia se ha producido tanto como reflexión de la crisis internacional como por causas internas.) La concepción que la Tercera Fuerza tiene de un orden político deseable es un frente unido con la Unión Soviética, es decir, con el comunismo. Este ideal es expresado —y comentado— por las Naciones Unidas. No surge menos claro, aunque en forma negativa, del manifiesto de los intelectuales de la Tercera Fuerza. También ellos están contra el "totalitarismo soviético" — y contra el imperialismo

americano". ¿Con quién están, entonces? Esto no aparece tan claro en el manifiesto.

En la realidad política mundial ya no hay tres fuerzas activas sino dos solamente. Esta es la más curiosa paradoja: los Estados Unidos, que objetivamente dominan y deben dominar una de ellas, siguen todavía gobernándose por las ideas y los hombres de la Tercera Fuerza. En Europa no se ha comprendido, tal vez, que la firme política de Washington con respecto al comunismo es, para muchos de los que la ejercen, sólo una valiente táctica de la misma estrategia básica que dirigió antes la política blanda. Todavía creen en Washington que un acuerdo general y practicable con la Unión Soviética (es decir, con el stalinismo, pues un acuerdo con una Rusia no stalinista sería cosa demasiado fácil) puede lograrse según los métodos de un astuto traficante de caballos.

ANDRÉ MALRAUX: También entre los grupos americanos que simpatizan con la Tercera Fuerza hay traficantes de caballos.

Planteemos una cuestión de historia: es un hecho que la Unión Soviética reconoció al Gobierno Provisional de Francia antes que los Estados Unidos. No podrá comprobarse fácilmente, pero creo que el Departamento de Estado ha cometido un error al reemplazar por el General de Gaulle a un soldado tan gentil como el general Giraud, que tenía tantas aptitudes para comprender la agobiante gravedad de la liberación de Francia como yo para ser un actor chino. ¿No tendrá algo que ver con esto vuestro hábito diplomático de apovar a un general de la América Central contra otro? Debe usted comprender que el general De Gaulle, a causa del papel que representó desde el 18 de junio de 1940, era la única persona para nosotros capaz de asegurar la continuidad de Francia.

Francia, como usted sabe, fué hacia Moscú. Me parece, sin embargo, que también el presidente Roosevelt fué a Yalta, y por razones que, aún hoy, no considero del todo malas. Nuestro intento de llegar a un acuerdo con los rusos creó un vínculo que fué demasiado pesado para Francia. Pero ¿no habría sido más pesado aún si hubiera rechazado el intento? Creo que nadie hubiera conservado el poder en Francia, y aun en los Estados Unidos, si el país hubiera roto con Rusia, cosa que en aquella época hubiera parecido injustificable. Las más recientes relaciones entre Rusia y el Occidente han sido exclusivamente militares, y lo que el Occidente ha conocido de Rusia ha sido principalmente la valentía de sus tropas y la enormidad de sus pérdidas.

En lo que concierne a la R. P. F.¹ el general De Gaulle tomó posición desde el principio. Desde su discurso de Strasburgo proclamó que sólo los Estados Unidos podían ayudar a Francia y que anhelaba esa ayuda, siempre que no pusieran en cuestión la soberanía de Francia.

Usted sabe tan bien como yo que no puede existir defensa política ni nacional en un país cuyo gobierno es incapaz de elegir sus enemigos.

Mi convicción es que un verdadero gobierno francés (quiero decir un gobierno que *manda* y no un gobierno que negocia *ad infinitum*) está obligado a elegir. Puedo agregar que el país ya ha hecho su elección y que ésta indica, vagamente unas veces, agudamente otras, que el conflicto se acerca o retrocede.

En Francia hay aproximadamente un seis por ciento de comunistas reales (aunque no tengan todos su carta en la mano) y un

¹ "Ralliement des Partis Français".

quince por ciento de simpatizantes aislados. Le predigo a usted que ante una amenaza concreta el seis por ciento seguirá siendo comunista, y que prácticamente todos los demás serán neutrales o estarán con vosotros. Saque usted sus propias conclusiones.

JAMES BURNHAM: ¿Y con respecto a los escritores e intelectuales? Me complace muchísimo ver que muchos de ellos se apartan del comunismo. Pero ¿adónde van? Los manifiestos, que publicó *Combat*, en favor de la Tercera Fuerza estaban firmados por un considerable número de intelectuales. Las palabras, con todo, parecían ortodoxas y eran más bien pálidas abstracciones. Entre los que firmaban había muchos existencialistas, a quienes hemos podido conocer en los Estados Unidos durante los dos años pasados. Es gracioso advertir que los existencialistas, cuyos libros definen al hombre exclusivamente por la "elección", se han alistado en la Tercera Fuerza; es decir, que se han negado a elegir en el momento de crisis².

ANDRÉ MALRAUX: ¿Por qué no oponer los nombres de los que firmaron a los nombres de los que no lo hicieron: Bernanos, Camus, Claudel, Romain, yo... (casi los he olvidado)? Los que firmaron este manifiesto pertenecían a dos grupos diferentes: cristianos demócratas y socialistas. Conozco a muchos de ellos y creo que su apoyo a la Tercera Fuerza, que en todo caso será meramente abstracto, se basa en una confusión entre dos cosas que nada tienen de común: el liberalismo político y el liberalismo cultural.

² Sartre acaba de fundar un partido político con David Rousset que se llama "Unión Democrática Revolucionaria". Se propone "reconstituir una izquierda no-comunista, pero que luche también contra el aburguesamiento del partido socialista". — (*N. de la R.*)

El verdadero liberalismo en el orden espiritual no sólo no debe excluir la fuerza de voluntad sino que se basa en ella. Por otra parte buscar hoy la protección de la libertad en una estructura política liberal —es decir, habitualmente oportunista y, por consiguiente, enlazada en mi opinión al siglo XIX— es pura locura. El liberalismo cultural nos lleva hacia la mayor libertad posible. El liberalismo político de la especie que hemos examinado nos lleva a los eternos frentes nacionales, es decir, a la confusión. Usted ha demostrado definitivamente que nunca ha habido concurso leal en una alianza entre comunistas y liberales. Lo que era cierto cuando usted escribía me parece hoy aún más cierto.

Entre los manuscritos que los alemanes me destruyeron había un ensayo sobre el coronel Lawrence. ¿Sabe usted qué es lo que me atrajo en esta figura extraordinaria? En este hombre de acción —uno de los más vigorosos que produjo la guerra de 1914— podemos hallar, si aceptamos el testimonio de sus cartas, el verdadero tipo del liberalismo en la esfera intelectual. Creo, y quizás le parezca extraño a usted, que está desarrollándose en el mundo un nuevo tipo humano: el héroe liberal. Como todos los arquetipos es un mito, pero creo que durante veinte años gran parte de las ideas humanas se orientarán por él. Tan claro me parece esto hoy como en 1914 me parecía evidente que el problema central cultural de 1950 adquiriría cierta vaga apariencia de cultura atlántica.

No quiero decir que el degaullismo proclama o defiende todo esto; pero creo que sólo entre los degaullistas podrá desarrollarse esa actitud humana que tendrá como símbolo al héroe liberal. El general Leclerc

no era un mero figurón; ni siquiera lo era para los comunistas, a pesar de lo que decían en sus periódicos.

Los tipos simbólicos de esta clase han nacido del choque, en ciertos momentos de la historia, de actitudes que hasta hoy parecían inconciliables. Apenas podía creerse en 1938 que fuera posible una combinación de tremenda energía, de violencia, de convicción humanitaria. Sin embargo esta combinación se cumplió en la figura del bolchevique. Toda gran forma de política que supera la política de los políticos crea un tipo humano propio. Esperemos que nosotros pertenezcamos a este orden creador.

JAMES BURNHAM: Los más conocidos intelectuales americanos no han traspasado las llamas depuradoras del comunismo. Apenas se han enrojecido un poco los pies en los baños calientes de los corteses frentes unidos. Indudablemente, un porcentaje mayor de nuestros intelectuales que de los vuestros no ha sido alcanzado por el comunismo.

¿Esto es fuerza o pusilanimidad? A pesar de mi reciente repudio del comunismo, repudio que creo definitivo y —podría decir— absoluto, a menudo creo que la *experiencia del comunismo* debió de ser una fase inevitable en el desarrollo moral de nuestra generación. Dos hombres que aparentemente están en todo de acuerdo continúan perteneciendo a épocas muy distintas según que uno haya *vivido* la experiencia comunista y el otro no. La verdad en este caso no parece, exteriormente, racional y objetiva sino, como dirían los discípulos de Kierkegaard, subjetiva, existencial.

Pero quizás los que hemos vivido el comunismo tengamos una ilusión protectora, algo como la necia arrogancia del borracho. Si nuestros ojos siguen nublados puede ocurrir

que sólo afinen la puntería los que por naturaleza, o por azar, o aun por ordinariéz moral han sido inmunes a la enfermedad.

Hay actualmente un vasto movimiento de los intelectuales americanos que se apartan del comunismo. En parte tienen razón los imperialistas cuando dicen que responde a la urgente presión del "imperialismo". Pero hay algo más profundo que esto. El movimiento es ampliamente negativo. Los intelectuales hallan amparo bajo una gran variedad de resguardos momentáneos: misticismo, hedonismo, pacifismo, política práctica, anarquismo incierto, arte por el arte, profesionalismo meramente personal. Son como mojones desenterrados a lo largo de un tortuoso camino que se aleja de una iniciación marxista, y cuyo fin no se ha descubierto aún.

ANDRÉ MALRAUX: Por aquí llegaremos, quizás, a la entraña del problema. Ante todo observemos esto: en todos los países cierto número de los escritores de primera línea son comunistas, y los demás (la mayoría) son lo que los comunistas llaman simpatizantes. Luego rompen con el partido —a menudo de manera violenta. Por lo general los comunistas procuran explicar la ruptura como el resultado del interés personal o de la presión económica. Evidentemente, la explicación es absurda. Hemingway, André Gide y muchos otros no se han vuelto más o menos ricos después de su ruptura con el partido, ni se han enriquecido mientras lo seguían.

Creo que la explicación es ésta: la campaña anticlerical a que los stalinistas se lanzan de vez en cuando ha ocultado la notoria verdad de que para muchos intelectuales el mito comunista es el desarrollo final del mito cristiano.

Sé muy bien que cuanto más recurre el

proletariado a las dictaduras más se aparta del ideal cristiano. Pero Marx concibió su dictadura como un medio provisional y necesario de lograr la justicia social, sin la cual, en su opinión, no puede existir ninguna justicia verdadera.

Además, las actitudes negativas representaron un papel muy importante desde 1920 en las democracias europeas. Nuestros primeros radicales eran, ante todo, anticlericales; y nuestros intelectuales simpatizantes con el Partido, antifascistas. Nunca he pertenecido al partido comunista, pero he sido presidente del Comité Mundial contra el Fascismo. Tuve el afortunado deber, con Gide, de enviar a Hitler la protesta por la falsa condena de Dimitrov como autor del incendio del Reichstag. (¿Qué estará pensando de esto la sombra de Petkov?) La violenta ruptura entre los artistas y la burguesía, que empezó mucho antes, condujo inevitablemente a muchos de nuestros artistas a un punto de vista apasionadamente antiburgués. A ellos les resultaba imposible excusar a la clase que dejó abandonados en los hospitales a Verlaine y a Gauguin. No es absurdo decir que pusieron sus esperanzas en el proletariado.

No debemos olvidar que en los primeros años de la revolución rusa, Maiakovsky era un poeta nacional y que Chagall decoraba el Teatro Judío de Moscú. Los ideales de libertad artística y de libertad social se fundieron en un mundo que pareció heroico y apocalíptico. Pero de año en año la realidad soviética forzó a quienes la conocieron a reparar en la ruptura de los dos mitos. Primero se creó la Cheka como una terrible necesidad; la G.P.U., después, y ahora la N.K.V.D., se parece cada vez más a un cuarto estado. Quiero decir con esto que la

policía de los estados totalitarios no es simplemente una versión más amplia de la especie de policía que se halla en otros países. Es un organismo que le es peculiar, que está compenetrado con el estado totalitario, como los parlamentos eran parte de la democracia del siglo XIX.

Los campos de concentración, la idea de culpa colectiva, la denuncia de los padres por los hijos pertenecen, aún para los apologistas, a un mundo en que la Unión Soviética parece haber reanudado la tradición de Bizancio. Nadie puede concebirlos como parte del Universo cristiano. Y todo esto, desde luego, está mezclado (aunque en grado cada vez mayor) con la pasión eslava de la fraternidad.

El stalinismo representa al mismo tiempo a Esparta y a Bizancio. Usted, que es historiador, podrá comprobar que todo está ocurriendo como si el mundo opusiera una vez más el Imperio Romano Oriental al Imperio de Occidente.

JAMES BURNHAM: En el orden cultural sé muy bien qué necesita el Imperio de Oriente. Pero ¿qué piensa usted que necesita el Occidente?

ANDRÉ MALRAUX: Lo que pienso acerca de eso se basa en la siguiente premisa: la idea de cultura democrática, que parecía vaga y dudosa en el siglo XIX, se ha vuelto clara y válida gracias al *desarrollo de la técnica para reproducir obras de arte*. Por fin la pintura y la música han descubierto sus imprentas.

En cada una de las grandes ciudades provincianas de Francia hay un museo que aloja gran número de las pinturas académicas, por lo común abominables, de la Tercera República. Nos agradaría ver todas esas pintu-

ras amontonadas en el desván de algún museo de París (pues nunca es bueno destruir lo que está comprendido en el arte). Deberían ocupar su lugar las reproducciones más perfectas, en tamaño natural, de las mil obras maestras de la pintura que están hoy dispersas por el mundo entero.

En este grupo debería haber también, asequibles y francas para todos, una colección de discos, una colección de películas y tantas reproducciones como obras de arte se hayan publicado.

La falta de dinero no sería un verdadero obstáculo. Podríamos valernos de la maquinaria de los registros de la propiedad literaria. Sabe usted que todo editor debe enviar a la Biblioteca Nacional dos ejemplares de cada obra editada. Si estableciéramos unos cincuenta centros culturales, digamos, todo lo que necesitaríamos hacer sería reformar la ley para que exigiera el depósito de cincuenta ejemplares más. Para eso están los editores y los fabricantes de discos. El problema no sería reunir en los centros culturales todos los libros y discos publicados, sino sólo los que tienen un interés cultural genuino. Una comisión calificada elegiría las obras para el depósito y así se aseguraría la calidad. Hasta los productores cinematográficos se avendrían a la idea de permitir que sus películas circularan en los centros culturales, con la esperanza de que los certificados de calidad les darían la posibilidad de obtener un provecho mayor. Puedo agregar que un plan como éste suscitara interés en el extranjero, particularmente en su país. A muchos colegios norteamericanos les agradaría ver las principales obras maestras de la pintura francesa, que durante un siglo dominó el mundo, publicadas en reproducciones de tamaño natural —

para no mencionar las obras del resto del mundo.

No es éste un proyecto más o menos bien urdido, sino una expresión concreta de lo que yo llamo democracia cultural: democracia en el sentido de que crea una facilidad que incita a utilizarla a todo el que quiera valerse de ella, pero no obliga a las masas a dar vueltas en torno de la noria política. Los rusos han lanzado sus nuevos íconos con la forma de retratos de Stalin. Entre nosotros no se trata de difundir efigies de De Gaulle sino de abrir a todo el que llegue las puertas del pasado cultural.

JAMES BURNHAM: ¿Qué relación debe haber entre la vida de arte y la vida de acción?

Me ha interesado mucho descubrir que precisamente ahora, cuando está usted envuelto en la lucha política más estrechamente que nunca, se hayan publicado, en hermosas ediciones de Skira, su ensayo sobre Goya y el primer volumen de la *Psychologie de l'art: le musée imaginaire*.

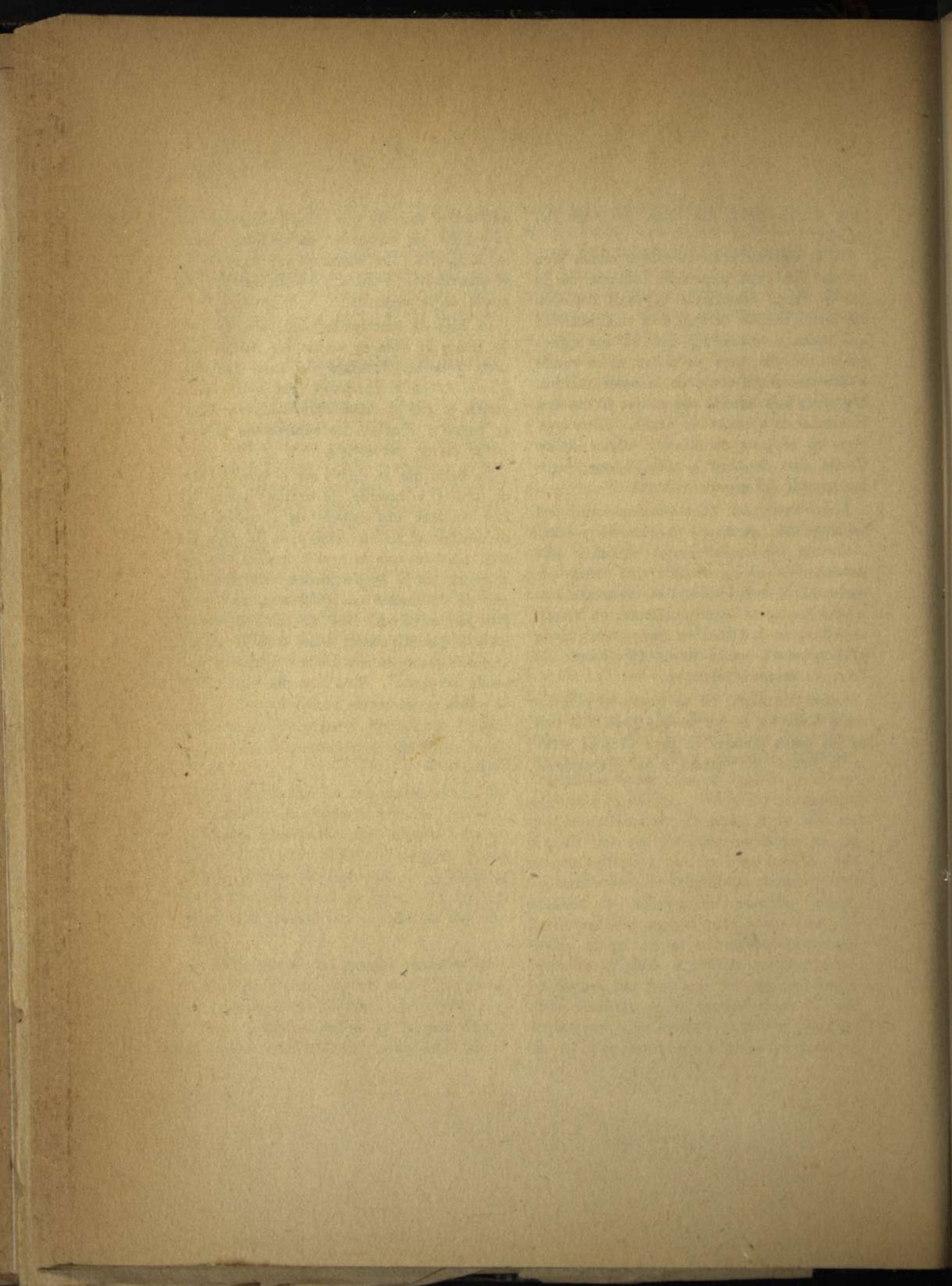
ANDRÉ MALRAUX: Si he escrito el artículo sobre Goya ha de ser porque Goya fué uno de los pocos pintores en cuya obra se refleja la lucha. En cuanto a mi *Psychologie*

de l'art, el volumen que se ha publicado ahora estaba ya planeado, en realidad, antes de la guerra. Los alemanes me destruyeron el manuscrito. Volví a escribirlo con la sola ayuda de la memoria.

La idea de incompatibilidad entre la vida de arte y la vida de acción me parece bastante reciente. Después de todo, Sófocles, Dante, Bacon y Cervantes eran hombres de acción, y tres de ellos eran soldados. Henry James y Flaubert no representan el prototipo eterno del artista.

No dudo que es difícil ser al mismo tiempo artista y hombre de acción, porque el arte contiene una especie de obsesión, que es destilar el mundo entero en la obra de arte, mientras que la acción implica destilar el mundo en la acción misma. Las dos formas de destilación con diferentes, pero pueden ser sucesivas. Uno de mis personajes observa que él necesita sobre todo "trasladar al conocimiento la más vasta experiencia que pueda recogerse". Esta fórmula sigue siendo válida — al menos para mí.

París, 1948.



Í N D I C E

	Pág.
<i>Gabriela Mistral</i> : Una palabra	7
<i>Jorge Luis Borges</i> : El verdugo piadoso	9
<i>Charles du Bos</i> : Hugo von Hofmannsthal	13
<i>Hugo von Hofmannsthal</i> : La carta de Lord Chandos	30
<i>Álvaro Fernández Suárez</i> : Prometeo y su fragilidad	41
<i>Mario Albano</i> : Pausa; Rosario; Comunión	55
<i>H. A. Murena</i> : Imago Amoris	58

CRÓNICAS

<i>Julio E. Payró</i> : Paul Gauguin en el primer centenario de su nacimiento	60
Algunos pintores de nuestro medio opinan sobre Gauguin	71

NOTAS

<i>Julio Cortázar</i> : Muerte de Antonin Artaud	80
--	----

LIBROS

<i>Horacio J. Becco y Osvaldo Svanascini</i> : "Poetas libres de la España peregrina en América", por Daniel Devoto	85
<i>Enrique Anderson Imbert</i> : "Ensayos", por Enrique Pezzoni	87
<i>Lawrence Durrell</i> : "Cefalû", por E. L. Revol	90
<i>Jean Boley</i> : "The Baby Lamb", por Joan Huelin	95
<i>Deborah Newton</i> : "Virginia Wolf", por J. H.	96
REALIDAD ARGENTINA: "Sobre pérgolas, bancos, faroles y otras hierbas", por Victoria Ocampo	97
DOCUMENTOS: "La doble crisis", diálogo entre James Burnham y André Malraux	101

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

*Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689.
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 246.807.
Título de marca. N° 229.356.*

ESTE CIENTO SESENTA Y TRES NÚMERO DE
"SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA
CINCO DE JULIO DE MIL NOVECIE-
TOS CUARENTA Y OCHO EN LA
I M P R E N T A L Ó P E Z,
PERÚ 666, BUENOS AIRES.
R E P . A R G E N T I N A .