

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

S1CJ.14.4.5 | 02



H0006496

MAYO DE 1940

AÑO X

BUENOS AIRES

S U M A R I O

R O G E R C A I L L O I S
ATENAS CONTRA FILIPO

V I C T O R I A O C A M P O
EL CAMINO DE AMÉRICA.
CARTA A PARÍS

J O R G E L U I S B O R G E S
TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS

E R S K I N E C A L D W E L L
LA NIÑITA DE SU MAMÁ

N O T A S

LOS LIBROS, por *Patricio Canto* y *Ana M. Berry* ☆ CRÍTICA DE
ARTE ☆ *Julio E. Payró*: VII Salón de Otoño. Exposición de
arte chileno ☆ ESPECTÁCULOS ☆ *Eduardo González*
Lanuza: El Ballet Jooss ☆ *Victoria Ocampo*: Ruth
Draper en Buenos Aires ☆ CALENDARIO.

ATENAS FRENTE A FILIPO

La ciudad era honra y modelo de las ciudades del mundo. No sólo convenían las gentes en proclamarla la más acabada, la más rica en grandes poetas y en grandes monumentos, la más gloriosa: era también como el símbolo, la prueba, el ejemplo de cierta manera de vivir, para un hombre, y de cierta manera de gobernar, para un pueblo. Quien decía Atenas entendía Esquilo, Fidias, Pericles. Y entendía también Maratón, Salamina y algunos otros nombres que recordaban que esos artistas eran valientes; esos retores, tenaces; esos sofistas, encarnizados. Reinaba en Atenas bien de veras la austera diosa de lanza y lechuza.

Por entonces nació y se elevó en el norte un espíritu de violencia y de agilidad que la hizo reír primero y la aterró después. Había surgido de la nada y se convertía, de repente, en un estado temible; sus pasos eran siempre desorientadores; sus golpes, siempre inesperados y rápidos; sus solemnes declaraciones, siempre embusteras. Atenas había afrontado duros enemigos, incluso la terrible Esparta, que tenía la conquista por razón de ser y que sólo educaba a sus hijos para el combate. Pero es que no se trataba ya de un combate ni de un choque de fuerzas, de esos que se deciden exclusivamente en el campo de batalla. Por esta vez la política se avenía extrañamente con la guerra, la artimaña con

la brutalidad. Para con los débiles, Filippo no conocía derecho ni justicia: puesto que no podían resistir, que se doblegaran si no querían ser exterminados; nadie vendría a socorrerlos. Tebas alardeaba de su simpatía por Filippo. Los trastornos interiores dividían a Atenas y bastaban para ocupar su atención. Además, los atenienses parecían poco dispuestos a embarcarse en una aventura heroica. Atenas se contentaría con una nota diplomática. ¿Qué duda cabía? Quedaba Esparta. Pero Esparta estaba lejos, casi en otro continente. Y los asuntos de éste no le interesaban. Más valía ceder que derramar sangre inútil. Era ley natural e histórica que los pueblos poderosos se encargaran del destino de las naciones pequeñas y las esclavizaran. El gobierno del mundo caía en las manos de los que sabían arriesgarse, exponerse, sacrificarse para forjar el porvenir. Pertenecía a los que no tenían miedo de la guerra, a los que querían ser fuertes.

Pero, por el momento, otros eran los fuertes y no Filippo: a éstos, por el contrario, Filippo hablaba sin cesar del derecho, de sus derechos, de la justicia, de las injusticias que padecía su patria y que, como es natural, deseaba reparar; las más irritantes, al menos. En cuanto a las otras, las borraría generosamente de la memoria para conservar a todos el bien supremo de la paz; haría que su maltratado pueblo las olvidara. El, tan sólo, podía hacerlo. Había que satisfacer, por lo menos, su actual demanda. Nunca más presentaría otra. Bien se le podía creer, pues se había criado en campamentos y conocía mejor que los atenienses los horrores de la guerra; los había sufrido en carne propia; le habían costado su ojo derecho. No deseaba otra gloria que la de obviárselos a sus súbditos. Pero había que empezar por poner término a esta situación: además ¿valía la pena desencadenar una espantable catástrofe? ¿Qué le importaba a Atenas un rincón del territorio de la lejana Beocia?

Tanto su interés como sus principios le ordenaban abstenerse. Y Atenas se abstenía una vez más. Y Macedonia aumentaba sus recursos, su población y su poderío.

Todos los pretextos eran buenos para Filipo. Hoy se aliaba con el enemigo de ayer prometiéndole parte de los despojos del enemigo de mañana. Aunque ateo, tomaba de improviso en su mano los intereses de los dioses y, para mejor proteger sus bienes, los anexaba a su reino. Aunque enemigo de los griegos, los invitaba de repente a la guerra santa contra el peligro secular de Grecia: el persa, el bárbaro asiático. ¡Qué error suponerle designios hostiles a las grandes ciudades helénicas! Al contrario, teme por ellas, por la civilización común, precioso patrimonio que arde en deseos de salvar de las hordas numerosas que se reúnen en el este. Contra ellas llena sus arsenales, crea regimientos nuevos, habitúa su pueblo a la guerra, noche y día hace fabricar armas en sus talleres. Muy pronto la Grecia entera le dará las gracias por haber visto el peligro y haberlo apartado al hacerse él, Filipo, tan temible.

Pero era preciso ayudarle en esa tarea; dejarle, por lo menos, organizar la defensa, llegar a los puntos estratégicos, ocupar Anfípólís y Bizancio, fortificar Elatea y Metona, guardar la entrada de los desfiladeros, vigilar la desembocadura de los ríos.

Atenas, entretanto, se preguntaba qué política debía seguir, y no seguía ninguna. ¿Acudiría en socorro de todo pueblo atacado por Filipo? ¿Aceptaría el conflicto declarado, la lucha sin cuartel, el estallido, en lugar de la rivalidad de cada momento en que siempre resultaba vencida, justamente por retroceder ante ese extremo, la guerra, que su adversario contemplaba, si no despreocupadamente, por lo menos con un temor muy distinto: el de no salir ganador y no el de tener que pagar un tributo a la muerte, la aprensión de quien debe rendir cuentas, y

no el echarse atrás de la res? ¿O dejaría hacer? ¿Daría carta blanca a Filipo, le abandonaría sus amigos, le permitiría establecer en todas partes gobiernos dóciles o asalariados, oligarquías simpatizantes con su tiranía y que odiaban a Atenas porque odiaban la democracia? Quizá ello equivaliera a retroceder para saltar mejor, y correr con certeza a un conflicto que el poderío aumentado de Filipo haría más peligroso. La desproporción de las fuerzas impondría quizá una capitulación sin combate, como lo habían hecho tantas ciudades que Atenas no había socorrido, ciudades minúsculas, abandonadas, sin historia, y que por lo menos sucumbieron estimadas y lamentadas, mientras que la patria de Temístocles y de Milcíades no podría abdicar sin deshonor.

El debate continuaba de esta suerte mientras que Filipo obraba. Casi se había tomado partido cuando la nueva de un golpe a mano armada volvía a desconcertarlo todo. Poco faltaba para llegar a un acuerdo sobre una línea de resistencia cuando de pronto irrumpía Filipo, anexando un territorio o apoderándose de una fortaleza, y minando la empresa antes de que estuviera firmemente decidida. Si Atenas se inclinaba a la paz y se fiaba de sus promesas, Filipo sitiaba inesperadamente una ciudad, extendía sobre otra su protectorado, como complaciéndose en burlar a los necios que, seguros con sus últimos juramentos, habían creído que le obligarían a respetarlos al tomarle la palabra e invitarle a probar, por sus actos, la misma buena voluntad que ellos mostraban por los suyos.

Los atenienses quedaban sorprendidos ante semejante manera de conducir la diplomacia y la guerra. No podían creer en tanta astucia, se perdían entre tantas intrigas. Un día les indignaba la crueldad sistemática de la devastación, al día siguiente caían en la trampa de una fingida generosidad. Aquí Filipo se las daba de apóstol bondadoso,

allí mostraba los dientes. Se presentaba como protector de los débiles, hacía que les devolvieran territorios para arrastrarlos a su alianza. Después marchaba contra ellos, obligando por el terror a las ciudades vecinas a que permanecieran neutrales o favorecieran su expedición. Y las ciudades cedían para congraciarse con él, pero las asolaba en tal forma, cuando les tocaba el turno, que las gentes llegaron a preguntarse si esas comarcas prósperas habían sido habitadas alguna vez. Entregaba Potidea a Olinto, porque tenía necesidad de Olinto, y luego, acrecido su poder, destruía a Olinto cuando lo podía hacer sin mucho riesgo.

De atenerse a sus palabras, era pacífico. Sólo hacía la guerra porque se le obligaba a ello y cuando la emprendía sin declararla, juraba que no la hacía. Así lo había asegurado a los habitantes de Oreó después de haber cruzado sus fronteras, a los de Feras cuando ya acampaba al pie de sus muros, a los de Olinto cuando avanzaba sobre la capital a la cabeza de sus tropas. Eran puras confusiones. Lo único que se proponía era restablecer el orden. ¿Acaso no le llamaban los mejores ciudadanos de Oreó, de Feras, y aun de Olinto, cuyas puertas le abrió Lástenes cuando en vano intentaba escalar los baluartes? Porque Filipo tenía partidarios en todas partes. En todas partes habían corrido su oro y sus mensajeros. Amenazaban, prometían, compraban. Siempre lograban su intento; eran hábiles y perseverantes. Y tras ellos se alineaban los batallones de Filipo, y la voz de Filipo que una mañana, de madrugada, sin aviso alguno, les ordenaría ponerse en marcha. Pero aguardaría que todo estuviese listo para la invasión. Sus emisarios le habían reclutado ya, tiempo atrás, los partidarios que se encargaban de la tarea. Eran hombres que aborrecían las instituciones de su ciudad y querían cambiar el régimen para apoderarse del poder. Filipo había atizado sus pasiones y aguzado sus resentimientos. Les proveía de dine-

ro y prometía todo a su ambición. Ellos, criminales o inconscientes, trabajaban por la victoria de Filipo creyendo que así preparaban la suya. Ejecutaban sus instrucciones, tranquilizaban a sus conciudadanos sobre las intenciones del rey, acusaban a sus adversarios de querer la guerra, los señalaban como enemigos públicos, los calumniaban, los perseguían en la calle, los mataban a golpes.

Atenas se preguntaba siempre si se aliaría con Filipo contra Tebas o si se aliaría con Tebas contra Filipo. Entre tanto, Filipo se aseguraba la alianza de Tebas contra Atenas. Filipo desplegaba una actividad prodigiosa. Nada le dejaba indiferente. Intrigaba hasta en las ciudades más insignificantes y alejadas, a las que al parecer su flota jamás podría llegar; mantenía agentes hasta en el corazón de los estados más poderosos, a los que, al parecer, no tenía posibilidad alguna de avasallar. No seguía una política constante, pero en todas partes se procuraba inteligencias y complicidades, en todas partes promovía trastornos y avivaba las discordias, en todas partes trabajaba en la sombra. Y por eso, ninguna de sus empresas parecía más premeditada que otra —¡tan fácilmente las realizaba cuando llegaba el momento!— pues estando todo preparado por igual, lo único que había hecho era elegir la víctima según las exigencias de la hora. Atenas jamás sabía donde iba a atacar. ¿Sería en el Helesponto o en el Peloponeso? Y era en Eubea, en las puertas del Atica. Todo el mundo comparaba a Atenas, que siempre llegaba tarde, con los pugilistas torpes que llevan la mano adonde acaban de recibir un golpe en lugar de parar el que sigue. Filipo intervenía en Tracia, en la Calcídica, en la Fócide, en el Quersoneso, en Acarnania, en la Lócride, cortaba el camino del trigo, se apoderaba de las minas de hierro. Era imposible impedirselo. Había calculado cada vez el régimen de los vientos, el cambio de las estaciones, la crecida de los ríos, la fusión

de la nieve. No había fenómeno natural de que no sacara partido para un fin bélico. Se servía de las lluvias y de las corrientes como de las querellas intestinas de las repúblicas, como de los principios y de la buena fe de sus enemigos.

De este modo Filipo, que no sentaba sus reales en ninguna parte, se mostraba en todas presente y apremiante, mientras Atenas, encerrada dentro de sus murallas, parecía estar ausente de un universo que ocupaba dondequiera. Buenos motivos había para mover a la acción al orador Demóstenes, hijo de Demóstenes, del demo de Peania. Pero ¿qué motivos no había para detenerle? La alta finanza quería la paz para la prosperidad de sus negocios. El pueblo quería la paz por la paz. No tenía la menor gana de aguantar las fatigas, de soportar los rigores, de correr el riesgo de una guerra larga y difícil. En cuanto a los intelectuales, se inclinaban casi todos a Filipo, unos seducidos por sus hazañas, otros por su persona. Isócrates, soñando siempre con un justo arbitraje entre Atenas y Macedonia, apoyaba toda tentativa de conciliación, aunque viniese de los hombres que Filipo tenía a sueldo. Muchos espíritus, además, se habían apartado de Atenas y de los valores que ella representaba. Los más mesurados, lectores asiduos de Tucídides y de los historiadores, no hallaban del todo inocente el pasado ateniense y, viendo en la violencia y en la bribonería los resortes últimos de la política, juzgaban que Filipo sólo hacía en grande y cínicamente lo que siempre se había hecho en pequeño y con timidez. Condenaban, por cierto, sus excesos, pero admitían sus principios en nombre de la experiencia. Los encontraban conformes con la naturaleza de las cosas. La razón, según ellos, aconsejaba liberarse de los prejuicios de la moral vulgar, y practicar audazmente máximas más realistas. Por último, muchos jóvenes llenos de espíritu de capricho y de sacrilegio, recordando

que Alcibíades había emprendido voluntariamente el camino de Esparta para comer la sopa negra a la mesa de esos soldados, se volvían hacia el rudo macedonio por colmo de refinamiento y como para saborear un poco de ascetismo entre dos orgías. No advertían que su pasión por la paradoja y el escándalo, que excitaba la curiosidad del público ateniense, no hubiera sido tolerada por el ídolo. Sarcásticos para con la democracia que sufría sus chanzas, admiraban al tirano, el cual —de estar ellos en su dominio— les hubiera decapitado, pero que, al ver que vivían entre sus enemigos, se complacía, según declaraba, en reconocer tales fermentos de decadencia y disolución.

He ahí la situación. No era que Atenas tuviese que afrontar una guerra de la que, después de todo, no tenía motivo alguno de desesperar. Atenas disponía de un ejército temible, de la primera flota del mundo, de un tesoro bien abastecido, de colonias numerosas y ricas en materias primas. Pero los métodos que empleaba Filipo complicaban todo. Ante ellos, Atenas se sentía desarmada. Oponer los hoplitas a la falange no era un desatino. Pero, ¿se podría acaso vencer la violencia con ruegos, la codicia con razonamientos, la astucia con la buena fe? ¿Qué podía hacer la voluntad conciliatoria de Atenas contra la voluntad de conquista de Filipo, su espíritu de justicia contra la ambición insaciable de Filipo, sus oradores contra los espías de Filipo, su buena fe contra los perjuros de Filipo? Sólo podía vencer a Filipo con las armas de Filipo. Pero si Atenas perjuraba, daba consigo en tierra más irremisiblemente de lo que podía aplastarle la victoria de su adversario. Porque el perjurio de Atenas era infinitamente más importante que el perjurio del rey. Significaba que pasaba al enemigo con armas y pertrechos, que se plegaba a su escuela, que reconocía la eficacia de la perfidia, la omnipotencia de la mentira, lo bien fundado de la traición. Claro está

que la policía, en su trabajo diario, provocaba la delación, armaba ratoneras, se valía de la brutalidad. Era necesario; la opinión pública lo perdonaba en vista del bien general; pero ello no contribuía al prestigio de los policías. No podía ser ése el destino de Atenas. Por el contrario, deshecha pero leal y fiel a las máximas de sus filósofos y afirmando con ellos que más valía sufrir una injusticia que cometerla, permanecía en la historia como la Atenas eterna de Sócrates y de Platón. Verdad es que la historia podía adherirse también a la obra del vencedor, admirar la extraordinaria elevación del oscuro reyezuelo del norte, presentarlo como ejemplo de energía y de tenacidad. Quizá mostraría cómo Filipo hacía surgir dondequiera las ocasiones, y así cada una en el momento propicio, siempre atento y decidido, mientras Atenas era perezosa, frívola, o se encontraba fatigada, indiferente, vacilante. En tales condiciones ¿cuál era el deber de Atenas? ¿Debía dejarse sojuzgar por Filipo antes que imitarlo? ¿O aniquilarlo siguiendo sus pisadas y derrotándole por el exceso de los mismos crímenes que él había iniciado? Entre su existencia y su vocación ¿cuál debía sacrificar? Atenas acababa por dudar de su derecho, por desesperar de un porvenir que renunciaba a preparar, y que auguraba sombrío en todos los casos. Se asombraba a sí misma pensando que quizá se atenía a la legalidad menos por virtud que por debilidad, por rutina o por miedo. Los atenienses caían en la cuenta de que no hacían más que esperar y discutir, construir teorías, proponer hipótesis, y explicar y estudiar y comentar. Sabían muy bien que eran demasiado desinteresados, demasiado filósofos, demasiado objetivos. Hasta llegaban a preguntarse si Filipo no tenía razón, si no arrastraban una vida cansada de vivir en un mundo en que era funesto estar cansado. Siendo así, la victoria de sus ejércitos, lejos de transformarlos, no haría sino devolverlos a su languidez; tam-

poco extinguiría el espíritu de ambición alerta que, negando toda regla, recibía como elogios los reproches dirigidos contra su cinismo, y se felicitaba de ser consecuente y lúcido mientras los otros eran tímidos e ilusos. De ser vencido no tardaría en renacer en algún otro lugar, tan confiado en sus fuerzas, tan desdeñoso de las leyes divinas y humanas que en vano se esperarían que las reconociese, y que ya no se esperaba que las respetase. Acogiendo sin escrúpulo la vergüenza que despreciaba, resurgiría siempre tan rápido, despierto y audaz ante el letargo y la indolencia de siempre.

Convenía, pues, hacer frente a ese ardor. Era preciso abatir el poderío que alentaba Filipo, el tirano que pretendía subordinarlo todo a la grandeza de Macedonia, que quería obligar a cada cual a convertirse en el esclavo aterrorizado de su apetito de conquista, despojándole para ello de cuerpo y alma, y dejándole la única libertad que no podía robar a sus víctimas: la de llorar en secreto la miseria de su destino. Atenas, al tomar las armas contra un conquistador tan metódico, las tomaba en defensa de todo el que llevase en sí algún proyecto, del que abrigase alguna esperanza, del que librara el giro más pequeño sobre el porvenir. Pero, esperanza o proyecto, ella no presentaba ninguno. Ese era su defecto capital y la fuente de todas sus faltas. Por carecer de una fe, cada ateniense pensaba primero en sus comodidades, y ni siquiera concedía a la ciudad lo poco que ella le reclamaba. Por mínimas que sus obligaciones fuesen, regateaba y conseguía que se las redujeran más y se las remuneraran mejor. Las desempeñaba mal, sin conciencia, cuando le venía bien y cuando no le incomodaba, evitándose toda fatiga y todo disgusto, satisfecho con dar la ilusión de haber cumplido su trabajo a un superior que, para simplificar el suyo, se contentaba con cualquier apariencia. En lugar de ofrecerse para las tareas difíciles, desagrada-

bles o peligrosas, cada cual hurtaba el cuerpo esperando que otro se encargara de ellas, y burlándose inmediatamente de verle ejecutar, sin ganas, una faena que él mismo supo evitarse. El otro comprendía la lección y no reincidía. La emulación, que por lo general lleva a cada uno a conducirse mejor que su vecino, aconsejaba a cada ateniense, por el contrario, sobrepasar a su vecino en el arte de rechazar el mayor número de trabajos o de desembarazarse de ellos con la mayor rapidez. Cada cual velaba celosamente por su tranquilidad y, para que se le excusara, excusaba a los demás. La indulgencia mutua mantenía la incuria general. Si alguien proyectaba una reforma o concebía la necesidad de una enmienda, pronto renunciaba a emprenderla en la certeza de que su esfuerzo no despertaría ningún eco ni robustecería ninguna resolución. ¿Para qué tomarse un trabajo inútil que sólo encontraba la indiferencia y la ironía de la generalidad, y la simpatía decepcionada e indolente de algunos?

Las vacilaciones, la lentitud, la falta de iniciativa y de valor de Atenas frente a Filipo reflejaban qué poco de ánimo y de prisa ponían sus ciudadanos en servirla. La ciudad procedía a imagen de ellos, deteniéndose en reflexionar para no tener que decidir, ingeniándose en conciliar para no tener que escoger, descubriendo ventajas en todas las conductas como en todas las máximas, y por poco las hubiera encontrado compatibles a todas ¡tanto deseaba no condenar resueltamente ninguna! Pero no dejaba de subrayar sus inconvenientes, porque tampoco le convenía aprobar una sin reservas. Su tolerancia encubría un abandono; su paciencia, una perplejidad; su benevolencia, una derrota. Había perdido hasta la firmeza de pensamiento que permite plantear claramente los problemas, y que da la audacia y la imaginación necesarias para resolverlos.

Atenas, lúcida y decidida, quizá hubiera sabido mirar de frente la situación que le creaba Filipo. Se habría atrevido a encararla fijamente, en sus más graves consecuencias, en plena justeza, en su entera severidad, en lugar de estarse restregando los ojos hasta en el campo de batalla. Hubiera reconocido la vía por la cual le tocaba encaminarse en tan cruel extremo, y se hubiera comprometido sin titubear, consintiendo en los sacrificios indispensables, transigiendo donde fuera posible, intratable en cuanto al resto. Sus enemigos la creían consagrada a la defensa de las posiciones adquiridas e inhábil para innovar; hubiera desconcertado de repente con la amplitud y la imprudencia de sus concepciones.

Filipo inflamó el ardor de los suyos proponiéndoles una empresa cuya locura la había hecho seductora mientras se la creyó desesperada, y que hechizaba por su enormidad cuando hubo de reconocerle, contra todo lo esperado, una probabilidad de éxito. Para arrebatarse el prestigio que le daba un designio tan grandioso, Atenas debía concebir un proyecto de no menor envergadura. Ahora bien: el proyecto de Filipo tenía la extensión misma del universo. Parecía que el mundo agotaría las tierras que podía ofrecer a la avidez de un conquistador antes de que el rey, fatigado de someterlas, clamase gracia y se declarase hartado. Pero este exceso de amor a Macedonia provocaba el odio hacia Macedonia en todos los que habían costado su acrecentamiento o se veían destinados a costearlo. El monarca que amaba su país al punto de querer que sus fronteras fueran las del mundo, había despertado los resentimientos más viejos y más estériles. Si los atenienses se proponían tan sólo limitar la ambición de Filipo y restaurar un orden que dejaría siempre en conflicto el poderío o la envidia de unos, la debilidad o el abandono de los otros, bastaba por cierto que respondiesen al amor de Filipo hacia Macedonia con un amor igual hacia su ciudad. Pero justificando así

la conducta del rey, se condenaban ante sus propios ojos por no hacer por su patria todo lo que el rey hacía por la suya. Debían reprocharse a ellos mismos por disputar a Atenas un instante de su tiempo o una partícula de sus bienes, en tanto que el enemigo no tenía contemplaciones con las riquezas ni las vidas ni los principios cuando creía que el interés de la dinastía y de su pueblo estaban en juego. Atenas no podría exigir de sus ciudadanos una abnegación menos extendida. Era dudoso que la obtuviese y, al exigirla, perdía sin duda el derecho de indignarse de que Filipo cometiera de buen grado tantos crímenes inexpiables para la mayor gloria de su patria.

Entre tanto, iba a desencadenarse de nuevo entre los pueblos ese odio puro que tanta sangre y tantas lágrimas había costado a los hombres, y que nunca llegaba sino a resultados efímeros que la violencia había asegurado y que la violencia arruinaría. ¿Por qué, entonces, no rehusaba Atenas plegarse a esas querellas infecundas? ¿Por qué no se decidía a darles fin? ¿Por qué no rompía solemnemente con la tradición que arrojaba a las naciones unas contra otras? Nadie podría en adelante reprocharle un pasado del que renegaba, ni acusarla de haber preferido a veces los intereses de Atenas al derecho del prójimo. En su lucha contra Filipo tendría las manos puras. Se levantaría contra Filipo sin proteger nada que participara de los principios de Filipo y que no se pudiese defender sin reconocerlos. En esta nueva actitud, no libraría combate contra el macedonio enemigo de Atenas sino contra el campeón apasionado del funesto arrebató de que ella acababa de sanar, quien —siguiendo una de las más resbaladizas pendientes— se apresuraba a exigir que se le consagrasen todas las energías, que se le sacrificasen todas las virtudes. A Filipo, que así pretendía subordinarlo todo al amor de la patria, Atenas respondía proclamando que la patria

como instancia suprema había caducado. Atenas proponía a los fuertes, a los audaces, a los austeros, que se uniesen en toda la superficie de la tierra para establecer en todas partes su gobierno sobre la muchedumbre de los satisfechos y de los mediocres. Tal guerra sería el último don de Atenas al mundo, la última y la más alta lección de Atenas a la historia.

De improviso los acontecimientos tomaban otro giro. Ahora era Atenas la que atacaba a Filipo en sus fuerzas vivas, la que llevaba a sus tropas la disensión y el tumulto, la que seducía la flor de sus fieles por una empresa a la altura de sus esperanzas, capaz de embriagarlos más aún, y más conforme a los secretos deseos de su corazón: ella les advertía que no unieran la suerte de sus votos más exigentes al destino de esta masa sin dignidad ni estilo que entorpecería su acción, envilecería su pensamiento y los precipitaría vanamente contra enemigos cien veces más próximos a ellos que los tristes compañeros que el azar les había dado, contra hombres que hubieran tomado como hermanos de elección para la felicidad y para la desgracia si su voluntad desprevenida no hubiera ratificado estúpidamente a la naturaleza, que les había impuesto tantos hermanos de azar de que sonrojarse.

A los adversarios de Filipo correspondía en adelante hacer surgir por todos lados, y aun junto a Filipo mismo, cómplices fanáticos. Difundían dondequiera la inquietud y la angustia. Ayer no había potencia establecida que no viera en Atenas el dique que protegía su prosperidad, y de pronto partía de Atenas la inundación que amenazaba sumergirlas a todas. Esta vez Atenas sacaba provecho del prestigio que tienen los sacrílegos y los iconoclastas. Atenas era la tea y el incendio. Filipo temblaba en su capital ante la idea de que le suscitaran enemigos domésticos, y a su vez tenía motivos para indignarse de un escándalo:

pues esos aristócratas despreciaban abiertamente la pasión popular que le consumía por entero y que casi había erigido en sus Estados como prescripción única de la moral pública y privada. A su vez se veía reducido a las imprecaciones, a su vez conocía el absurdo de acusar de que no respetaran nada los cínicos que en seguida se ponían de acuerdo entre sí. Filippo clamaba que desafiaban a los dioses y minaban los cimientos de las virtudes cívicas, conjuraba sobre sus cabezas al rayo del cielo, predecía para sus actos el anatema de la posteridad. Se le veía agitado por las mismas alarmas que durante tanto tiempo habían conmovido a sus víctimas, y estupefacto por el mismo vértigo que las había paralizado. Se mostraba lento y desorientado, pesado y sin defensa, digna figura del retraso y de la inercia del mundo, empeñado en cerrar sus fronteras, y encarnizándose en preservar a su pueblo de esa lepra contagiosa y nueva.

Entre tanto Atenas, a quien se decía asustadiza y resignada, invitaba el universo a la rebelión, enviaba por todas partes mensajeros rudos y persuasivos, flexibles e infatigables, hábiles en descubrir las almas propias para secundarlos, prontos en separarlas de los principios a que hasta entonces habían servido, para afiliarlas a una milicia discreta que sólo se obedecía a sí misma y que se proponía dar a la muchedumbre las leyes que convenían a su indignidad. Esos emisarios aceptaban sonriendo las implacables máximas de que había alardeado Filippo y, pidiendo coherencia, exigían que se las llevase a sus consecuencias extremas: si no debía subsistir más que el poder de la espada desenvainada, si todo iba a borrarse y aniquilarse ante el debate exacto de la fuerza y de la debilidad, despojado de sus máscaras seculares, que por lo menos la suerte no fijase a nadie dentro de una servidumbre o de una herencia. Que no existiese nada que el hombre no pudiese conquistar, si lo quería.

Nada que no pudiese abandonar, si lo deseaba. Si no había más ley que el éxito, que ningún esfuerzo se condenara por anticipado, que cada cual pudiese tomar la iniciativa y arrostrar su suerte, lo mismo el esclavo que los demás. Que el hombre eligiese su credo, ya que debía sacrificarle todo; si se consagraba de cuerpo y alma, que el objeto de su consagración no le fuese impuesto. En una palabra, que el hombre, enteramente responsable de su destino, no tuviese que rendir cuentas de sus actos sino a aquellos que él había elegido como sus pares, que participaban de su vocación y que proseguían con él la obra común. Libre de todo lazo, si lo soportaba; sin hogar, sin patria, sin bienes, pudiendo, si tal era su deseo, rehusarlo todo al mundo grosero y confuso del que nada quería aceptar, cuyos placeres despreciaba y que no se le ofrecían jamás sino como la materia confiada a su genio, el campo lujuriente ofrecido a su sobriedad, y del cual sería dueño sólo si sabía desdeñar las cosechas deliciosas. Que siquiera ese hombre no tomase como modelo de su vida el vegetal prisionero del suelo nutricio, sino el ave de rapiña de las cumbres. Que fundase su gloria en hacer de sí mismo el ser más desarraigado, el pájaro de vuelo más alto y migratorio. Que estuviese totalmente consagrado y que, cuando la muerte lo hubiese asido en algún altar, que ningún magistrado reivindicase los despojos que habrían de recoger sus compañeros de lucha; que ninguna familia llevase luto por él, pero que su recuerdo perdurase en los relatos de sus amigos; que su nombre no se inscribiese en el mármol de una tumba, pero que alguien lo adoptase en vida, al reemplazarle en las filas de los elegidos e iniciados.

Con semejantes discursos los enviados de Atenas reclutarían la orden de los puros cuyas manos no podrían mancharse con la sangre de ningún asesinato, ni cuyo corazón podría degradarse con la infamia de

ninguna maldad. Harían surgir una legión santa de caballeros célibes, que, en pro de su ambición universal, sabrían ser más inflexibles, más astutos, más violentos de lo que jamás fué Filipo en pro de la grandeza de Macedonia; más ardientes e inteligentes para el fin que su justo orgullo les había asignado de lo que podría ser un monarca infatuado de su furor y deseoso solamente de llevarlo a ciegas tan lejos como le fuese permitido.

Así podría abdicar Atenas. Ya no tendría que temer la batalla de Queronea. Al principio creyó que debía estar en guardia ante su propia victoria y he aquí que ninguna derrota podría impedir que hubiese inaugurado en el mundo un nuevo orden, abriendo en el flanco de cada nación una herida incurable y salvadora.

ROGER CAILLOIS

EL CAMINO DE AMERICA

Hace pocas semanas escribía desde el campo, en un jardín dorado por el otoño: “Si no hubiera tanto Atlántico entre Europa y nosotros, qué mal cariz tomaría esto de ser tierra prometida y qué pronto encontraríamos protectores abnegados...”¹.

Hoy, después de la invasión tan esperada, pero no por ello menos increíble e ignominiosa de Holanda, Bélgica y Luxemburgo; después de haberme encontrado de nuevo en mi gran ciudad y de haber oído vocear en sus calles, con insistencia reveladora, el título de diarios cuya venta es una vergüenza nacional; después de haber oído razonar a ciertas personas —no me hubiera fiado en testimonios de terceros—; hoy, en fin, ya no creo que el Atlántico sea grande, ni que los kilómetros y kilómetros que van desde el estrecho de Behring hasta el cabo de Hornos puedan hacer de este continente un lago tranquilo.

La primera victoria que Hitler puede jactarse de haber conseguido frente al mundo entero —y la categoría de esa victoria demuestra también al mundo entero cómo urge detener las que pueden seguir— es que parece tener el poder de enseñarle el odio. Enseñar el odio aun a los

¹ *Este Lago*, SUR, N° 67.

que se resisten a aprenderlo y se debaten todavía, en el momento actual, a fin de odiar al pecado y no a los pecadores.

Hasta el Vaticano, con su excesiva medida (llamémosle así), se ha visto obligado a tomar esa posición.

En 1934, Mussolini en persona —esto tampoco es una calumnia inventada por los aliados— me había hablado de su fe en la fuerza del odio. “¿Se imagina usted —me dijo entonces— que Dante ha escrito la Divina Comedia por amor? No; fué el odio lo que le movió”.

Mussolini creía y cree en la fecundidad del odio, no del amor. Pero Hitler no se ha contentado con la creencia: ha desencadenado el odio en el mundo. Un día veremos cómo este odio se dará vuelta contra él mismo.

No creo en la impunidad de los crímenes; siempre acabamos por tener que rendir cuentas de nuestra conducta y esta regla no tiene excepciones.

Nosotros no queremos aprender el odio: es una pasión devastadora y estéril. Luchamos contra esa enseñanza, contra esa tentación. Lo que defendemos hoy, en esta gran catástrofe humana, es algo más importante, más esencial que nuestra tierra, que nuestros derechos, que la justicia y la libertad: defendemos nuestra alma. No queremos que nuestra alma se desfigure y contamine en el aprendizaje de doctrinas que tienen al odio como punto de apoyo y columna vertebral. No combatimos con el propósito de aniquilar, sino de salvar. Y no sólo para salvarnos a nosotros mismos, sino también para rescatar a aquellos que creen poder llegar a la victoria perdiendo su categoría y dignidad de hombres; para probarles que se equivocan gravemente y para probár-

selo por todos los medios y de todas las maneras compatibles con nuestra conciencia.

Por eso la neutralidad, hoy, ha dejado de existir.

Los neutrales, lo consientan o no, se hacen cómplices, con la carga de su peso muerto, de las fuerzas brutas y envilecedoras que arrasan el mundo y amenazan nuestra alma, por contagio. Ya no son, pues, neutrales. Son enemigos de la causa que defendemos.

Queremos un mundo —por imperfecto que sea— en el que el amor pueda más que el odio. No queremos aprender a vivir de otra manera y la vida, en las condiciones dictadas por el ideal hitlerista, perdería su valor y su significado para nosotros.

La victoria nazi en el mundo sería la prueba de que el odio ha triunfado y que es más fuerte que el amor. Lo que quiere decir que aquellos que atacan para destruir lo que desconocen y odian, son más fuertes que los que luchan para salvar lo que aman y da valor y significado a la existencia.

Todo depende no de los Hitler y de los Mussolini sino de nuestra conciencia, de nuestra unión, de nuestra autenticidad y de la fuerza de nuestro amor.

A América le queda sólo un camino. Confío en que lo tome en seguida. Dudar de ello sería dudar de ella, de su destino, de nosotros y de todo cuanto alienta sobre la superficie de la tierra, excepto de los ardides cobardes, de las mentiras, de la crueldad, del odio y de la eficacia de los crímenes.

C A R T A A P A R Í S

Nombres, toda la noche nombres en mi cabeza, en mi corazón y en mis labios.

Nombres vuestros y nombres de vuestras calles y de mis calles. Paso de una a otra. ¿En cuál habrá sido?

Y también nombres de calles que no son vuestras, calles por donde caminabais, quizá.

Y también nombres de calles por donde no caminabais, pero que son las más perfectas del mundo en medio de la ciudad más hermosa de la tierra.

En el silencio de la noche esos nombres me asaltan y el silencio se llena de un estruendo que no puedo acallar.

Pierre...

Rue Saint-Louis-en-l'Île, a la sombra de Notre-Dame, y tu apellido que gritabas al "concierge" al pasar (era la costumbre); y la escalera con sus escalones desiguales por el desgaste; y tu cuarto tapizado de libros y de banderas; y tu brazo de veinte años, herido; y Charleroi y Verdun cuando me los contabas; y Rimbaud cuando me lo leías; y los gorriones de las Tuileries; y el té en la rue de Rivoli con los últimos libros ingleses al salir (a la izquierda); y el gran reloj del Quai d'Orsay que tantas veces nos sirvió para poner el nuestro en hora; y nuestras discusiones en los Champs Elysées, en Versailles (volaban aviones sobre el Trianon y el ruido nos molestaba).

Germaine...

Tu barrio, tu rue de Châteaudun, no era muy lindo que digamos.

Ni tu casa, ni tu cuarto; pero tenías tu piano, tu voz, tu Fauré, tu Debussy (que yo oía a los 18 años por primera vez); y tu francés tan puro, claro, y como nuevo en esa boca tuya, grande y sonriente. Salíamos juntas a buscar un piano cada vez que yo llegaba a tu ciudad.

Denis...

Nos perdíamos a fuerza de andar por las calles, conversando. ¿Te acuerdas? Íbamos de mi barrio hasta el tuyo, en la otra extremidad de Pantin. Hubiéramos llegado hasta tu jardín de St. Cloud. Hubiéramos llegado, creo, a Orléans, a Blois aquel día (pero tomamos el auto porque no teníamos tiempo). Bagatelle estaba lleno de rosas que no conocías. En la rue de l'Odéon, mirábamos los retratos de Gisèle Freund (los ojos celestes de Valéry nos atravesaban y veían cosas lejanas y tristes, detrás de nosotros).

Thérèse...

Te sentabas a mi lado. Tenías pelo blanco. Hace diez años que mis trajes pasan por tus manos. Me hablabas de tus nietos. ¡Rue Cambon!

Henri, tu ira inventaba palabras para decir lo que las palabras verdaderas no dicen; Valentine, tenías un armario lleno de recuerdos de Victor Hugo y la cabeza llena de surrealistas; Jacques, energía y dulzura, oasis espiritual, bálsamo; Suzanne, instalada en la vejez como en una platea desde donde se puede asistir al espectáculo de la vida sin ser molestado; Paul, acurrucado en tu inmensa inteligencia como en un rincón.

¿Dónde estáis, amigos míos? ¿Y dónde esas casas y esas calles vuestras? ¿Y todos los demás hombres, y las demás casas, y las demás calles?

En junio pasado, a las doce, oía yo también las sirenas. Hoy, 3 de junio de 1940, por primera vez se han oído en medio de la muerte. Yo estaba lejos. Yo no podía darte la mano y sufrir contigo, ciudad única entre las ciudades. Yo que tanto he gozado contigo estaba lejos de tu infierno.

París mío, déjame decirte cómo esta distancia que me protege me humilla también. Mi corazón no está protegido.

Los vidrios de las ventanas de mi cuarto que da a tu Seine —ese cuarto en donde están mis libros, mi cama y un mapa de América rosa y celeste— han temblado, se han roto. A esa hora (después del almuerzo) mi cuarto está tibio de luz... ha estado tibio de luz y, en medio de la luz, se ha visto sangre. Y yo, a esa hora, no lo sabía y estaba en mi América rosa y celeste.

Ciudad de mis amigos, capital que pertenece a todos los hombres de la tierra, lloro sobre tus heridas por tu belleza; pero tu alma queda intacta y ella me da fuerzas y me da fe en estos momentos.

¡Niños de tus escuelas, París! Quisiera tomarlos en brazos y que durmieran sobre mi corazón hasta que terminara este crimen; hasta que tu hermosura y tu calma volvieran a reinar, ciudad de las ciudades.

VICTORIA OCAMPO

TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS

I

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal. Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. Le pregunté el origen de esa memorable sentencia y me contestó que *The Anglo-American Cyclopaedia* la registraba, en su artículo sobre Uqbar. La quinta (que habíamos alquilado amueblada) poseía un ejemplar de esa obra. En las últimas páginas del volumen XLVI dimos con un artículo sobre Upsala; en las primeras del XLVII, con uno sobre *Ural-Altai Languages*, pero ni una palabra sobre Uqbar. Bioy, un poco azorado, interrogó los tomos del índice. Agotó en vano todas las lecciones imaginables: Ukbar, Uchar,

Ooqbar, Ookbar, Oukbahr... Antes de irse, me dijo que era una región del Irak o del Asia Menor. Confieso que asentí con alguna incomodidad. Conjeturé que ese país indocumentado y ese heresiarca anónimo eran una ficción improvisada por la modestia de Bioy para justificar una frase. El examen estéril de uno de los atlas de Justus Perthes fortaleció mi duda.

Al día siguiente, Bioy me llamó desde Buenos Aires. Me dijo que tenía a la vista el artículo sobre Uqbar, en el volumen XLVI de la Enciclopedia. No constaba el nombre del heresiarca, pero sí la noticia de su doctrina, formulada en palabras casi idénticas a las repetidas por él, aunque —tal vez— literariamente inferiores. El había recordado: *Copulation and mirrors are abominable*. El texto de la Enciclopedia decía: *Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are abominable) porque lo multiplican y lo divulgan.* Le dije, sin faltar a la verdad, que me gustaría ver ese artículo. A los pocos días lo trajo. Lo cual me sorprendió, porque los escrupulosos índices cartográficos de la *Erdkunde* de Ritter ignoraban con plenitud el nombre de Uqbar.

El volumen que trajo Bioy era efectivamente el XLVI de la *Anglo-American Cyclopaedia*. En la falsa carátula y en el lomo, la indicación alfabética (Tor-Ups) era la de nuestro ejemplar, pero en vez de 917 páginas constaba de 921. Esas cuatro páginas adicionales comprendían el artículo sobre Uqbar: no previsto (como habrá advertido el lector) por la indicación alfabética. Comprobamos después que no hay otra diferencia entre los volúmenes. Los dos (según creo haber indicado) son reimpresiones de la décima *Encyclopaedia Britannica*.

Leímos con algún cuidado el artículo. El pasaje recordado por Bioy era tal vez el único sorprendente. El resto parecía muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra y (como es natural) un poco aburrido. Releyéndolo, descubrimos bajo su rigurosa escritura una fundamental vaguedad. De los catorce nombres que figuraban en la

parte geográfica, sólo reconocimos tres —Jorasán, Armenia, Erzerum—, interpolados en el texto de un modo ambiguo. De los nombres históricos, uno solo: el impostor Smerdis el mago, invocado más bien como una metáfora. La nota parecía precisar las fronteras de Uqbar, pero sus nebulosos puntos de referencia eran ríos y cráteres y cadenas de esa misma región. Leímos, verbigracia, que las tierras bajas de Tsai Jaldún y el delta del Axa definen la frontera del sur y que en las islas de ese delta procrean los caballos salvajes. Eso, al principio de la página 918. En la sección histórica (página 920) supimos que a raíz de las persecuciones religiosas del siglo trece, los ortodoxos buscaron amparo en las islas, donde perduran todavía sus obeliscos y donde no es raro exhumar sus espejos de piedra. La sección *idioma y literatura* era breve. Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön... La bibliografía enumeraba cuatro volúmenes que no hemos encontrado hasta ahora, aunque el tercero —Silas Haslam: *History of the land called Uqbar*, 1874— figura en los catálogos de librería de Bernard Quaritch ¹. El primero, *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien*, data de 1641 y es obra de Johannes Valentinus Andreä. El hecho es significativo; un par de años después, di con ese nombre en las inesperadas páginas de De Quincey (*Writings*, décimotercero volumen) y supe que era el de un teólogo alemán que a principios del siglo XVII describió la imaginaria comunidad de la Rosa-Cruz —que otros luego fundaron, a imitación de lo prefigurado por él.

Esa noche visitamos la Biblioteca Nacional. En vano fatigamos atlas, catálogos, anuarios de sociedades geográficas, memorias de viajeros e historiadores: nadie había estado nunca en Uqbar. El índice general de la enciclopedia de Bioy tampoco registraba ese nombre. Al día si-

¹ Haslam ha publicado también *A general history of labyrinths*.

guiente, Carlos Mastronardi (a quien yo había referido el asunto) advirtió en una librería de Corrientes y Talcahuano los negros y dorados lomos de la *Anglo-American Cyclopaedia*. . . Entró e interrogó el volumen XLVI. Naturalmente, no dió con el menor indicio de Uqbar.

II

Algún recuerdo limitado y menguante de Herbert Ashe, ingeniero de los ferrocarriles del Sur, persiste en el hotel de Adrogué, entre las efusivas madre selvas y en el fondo ilusorio de los espejos. En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es siquiera el fantasma que ya era entonces. Era alto y desganado y su cansada barba rectangular había sido roja. Entiendo que era viudo, sin hijos. Cada tantos años iba a Inglaterra: a visitar (juzgo por unas fotografías que nos mostró) un reloj de sol y unos robles. Mi padre había estrechado con él (el verbo es excesivo) una de esas amistades inglesas que empiezan por excluir la confianza y que muy pronto omiten el diálogo. Solían ejercer un intercambio de libros y periódicos; solían batirse al ajedrez, taciturnamente... Lo recuerdo en el corredor del hotel, con un libro de matemáticas en la mano, mirando a veces los colores irrecuperables del cielo. Una tarde, hablamos del sistema duodecimal de numeración (en el que doce se escribe 10). Ashe dijo que precisamente estaba trasladando no sé qué tablas duodecimales a sexagesimales (en las que sesenta se escribe 10). Agregó que ese trabajo le había sido encargado por un noruego: en Río Grande do Sul. Ocho años que lo conocíamos y no había mencionado nunca su estadía en esa región... Hablamos de vida pastoril, de *capangas*, de la etimología brasilera de la palabra *gaucho* (que algunos viejos orientales todavía pronuncian *gaúcho*) y nada más se dijo —Dios me perdone— de funciones duodecimales. En setiembre de 1937 (no estábamos nosotros en el hotel) Herbert Ashe murió de la rotura de un aneurisma. Días antes, había

recibido del Brasil un paquete sellado y certificado. Era un libro en octavo mayor. Ashe lo dejó en el bar, donde —meses después— lo encontré. Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius. En una noche del Islam que se llama la Noche de las Noches se abren de par en par las secretas puertas del cielo y es más dulce el agua en los cántaros; si esas puertas se abrieran, no sentiría lo que en esa tarde sentí. El libro estaba redactado en inglés y lo integraban 1001 páginas. En el amarillo lomo de cuero leí estas curiosas palabras que la falsa carátula repetía: *A first Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr.* No había indicación de fecha ni de lugar. En la primera página y en una hoja de papel de seda que guarecía una de las láminas en colores había estampado un óvalo azul con esta inscripción: *Orbis Tertius.* Hacia dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia pirática una somera descripción de un falso país; ahora me deparaba el azar algo más precioso y más arduo. Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico.

En el “onceno tomo” de que hablo hay alusiones a tomos ulteriores y precedentes. Néstor Ibarra, en un artículo ya clásico de la *N. R. F.*, ha negado que existen esos aláteres; Ezequiel Martínez Estrada y Drieu La Rochelle han refutado, quizá victoriosamente, esa duda. El hecho es que hasta ahora las pesquisas más diligentes han sido estériles. En vano hemos desordenado las bibliotecas de las dos Américas y de Europa. Alfonso Reyes, harto de esas fatigas subalternas de índole policial, propone que entre todos acometamos la obra de reconstruir los muchos y macizos tomos que faltan: *ex ungue leonem.* Calcula, entre veras y

burlas, que una generación de *tlönistas* puede bastar. Ese arriesgado cómputo nos retrae al problema fundamental: ¿Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable, porque la hipótesis de un solo inventor —de un infinito Leibniz obrando en la tiniebla y en la modestia— ha sido descartada unánimemente. Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras, . . . dirigidos por un oscuro hombre de genio. Abundan individuos que dominan esas disciplinas diversas, pero no los capaces de invención y menos los capaces de subordinar la invención a un riguroso plan sistemático. Ese plan es tan vasto que la contribución de cada escritor es infinitesimal. Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional. Básteme recordar que las contradicciones aparentes del Onceno Tomo son la piedra fundamental de la prueba de que existen los otros: tan lúcido y tan justo es el orden que se ha observado en él. Las revistas populares han divulgado, con perdonable exceso, la zoología y la topografía de Tlön; yo pienso que sus tigres transparentes y sus torres de sangre no merecen, tal vez, la continua atención de *todos* los hombres. Yo me atrevo a pedir unos minutos para su concepto del universo.

Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admitían la menor réplica y no causaban la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra; del todo falso en Tlön. Las naciones de ese planeta son —congénitamente— idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje —la religión, las letras, la metafísica— presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas “actuales” y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufi-

jos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río* se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad *upa tras perfluyue lunó. Upward behind onstreaming it mooned*).

Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de cuya *Ursprache* hay muy pocos datos en el Onceno Tomo) la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo* o *anaranjado-tenue del cielo* o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito. En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas¹. Los determina, a veces, la mera simultaneidad. Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño. Esos objetos de segundo grado pueden combinarse con otros; el proceso, mediante ciertas abreviaturas, es prácticamente infinito. Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra. Esa palabra integra un *objeto poético* creado por el autor. El hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número. Los idiomas del hemisferio boreal de Tlön poseen todos los nombres de las lenguas indoeuropeas — y otros muchos más.

No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología. Las otras están subordinadas a ella.

¹ El germanista recordará ciertas formaciones de Goethe: *morgenschön*, *Nebelglanz*. Éstas, aunque binarias, pueden ilustrar lo que afirmo.

He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo. Spinoza atribuye a su inagotable divinidad los atributos de la extensión y del pensamiento; nadie comprendería en Tlön la yuxtaposición del primero (que sólo es típico de ciertos estados) y del segundo — que es un sinónimo perfecto del cosmos. Dicho sea con otras palabras: no conciben que lo espacial perdure en el tiempo. La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerado un ejemplo de asociación de ideas.

Este monismo o idealismo total invalida la ciencia. Explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto, que no puede afectar o iluminar el estado anterior. Todo estado mental es irreducible: el mero hecho de nombrarlo —*id est*, de clasificarlo— importa un falseo. De ello cabría deducir que no hay ciencias en Tlön — ni siquiera razonamientos. La paradójica verdad es que existen, en casi innumerable número. Con las filosofías acontece lo que acontece con los sustantivos en el hemisferio boreal. El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuído a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación arbitraria de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos. Hasta la frase “todos los aspectos” es rechazable, porque supone la imposible adición del instante presente y de los pretéritos. Tampoco es lícito el plural “los pretéritos”, porque supone otra operación imposible... Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo

presente ¹. Otra escuela declara que ha transcurrido ya *todo el tiempo* y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable. Otra, que la historia del universo —y en ella nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas— es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio. Otra, que el universo es comparable a esas criptografías en las que no valen todos los símbolos y que sólo es verdad lo que sucede cada trescientas noches. Otra, que mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres.

Entre las doctrinas de Tlön, ninguna ha merecido tanto escándalo como el materialismo. Algunos pensadores lo han formulado, con menos claridad que fervor, como quien adelanta una paradoja. Para facilitar el entendimiento de esa tesis inconcebible, un heresiarca del undécimo siglo ² ideó el sofisma de las nueve monedas de cobre, cuyo renombre escandaloso equivale en Tlön al de las aporías eleáticas. De ese “razonamiento especioso” hay muchas versiones, que varían el número de monedas y el número de hallazgos; he aquí la más común:

El martes, X atraviesa un camino desierto y pierde nueve monedas de cobre. El jueves, Y encuentra en el camino cuatro monedas, algo herrumbradas por la lluvia del miércoles. El viernes, Z descubre tres monedas en el camino. El viernes de mañana, X encuentra dos monedas en el corredor de su casa. El heresiarca quería deducir de esa historia la realidad —*id est*, la continuidad— de las nueve monedas recuperadas. *Es absurdo (afirmaba) imaginar que cuatro de las monedas no han existido entre el martes y el jueves, tres entre el martes y la tarde del viernes, dos entre el martes y la madrugada del viernes. Es lógico pensar que han existido —siquiera de algún modo secreto, de comprensión vedada a los hombres—, en todos los momentos de esos tres plazos.*

¹ RUSSELL (*The analysis of mind*, 1921, página 159) supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que “recuerda” un pasado ilusorio.

² Siglo, de acuerdo con el sistema duodecimal, significa un período de ciento cuarenta y cuatro años.

El lenguaje de Tlön se resistía a formular esa paradoja; los más no la entendieron. Los defensores del sentido común se limitaron, al principio, a negar la veracidad de la anécdota. Repitieron que era una falacia verbal, basada en el empleo temerario de dos vocés neológicas, no autorizadas por el uso y ajenas a todo pensamiento severo: los verbos *encontrar y perder*, que comportaban una petición de principio, porque presuponían la identidad de las nueve primeras monedas y de las últimas. Recordaron que todo sustantivo (hombre, moneda, jueves, miércoles, lluvia) sólo tiene un valor metafórico. Denunciaron la pérfida circunstancia *algo herrumbradas por la lluvia del miércoles*, que presupone lo que se trata de demostrar: la persistencia de las cuatro monedas, entre el jueves y el martes. Explicaron que una cosa es *igualdad* y otra *identidad* y formularon una especie de *reductio ad absurdum*, o sea el caso hipotético de nueve hombres que en nueve sucesivas noches padecen un vivo dolor. ¿No sería ridículo —interrogaron— pretender que ese dolor igual es el mismo? ¹ Dijeron que al heresiarca no lo movía sino el blasfematorio propósito de atribuir la divina categoría de *ser* a unas simples monedas y que a veces negaba la pluralidad y otras no. Argumentaron: si la igualdad comporta la identidad, habría que admitir asimismo que las nueve monedas son una sola.

Increíblemente, esas refutaciones no resultaron definitivas. A los cien años de enunciado el problema, un pensador no menos brillante que el heresiarca pero de tradición ortodoxa, formuló una hipótesis muy audaz. Esa conjetura feliz afirma que hay un solo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo y que estos son los órganos y máscaras de la divinidad. X es Y y es Z. Z descubre tres monedas porque recuerda que se le perdieron a X; X encuentra dos en el corredor porque recuerda que han sido recuperadas las otras... El once-no tomo deja entender que tres razones capitales determinaron la victoria

¹ En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el instante poderoso del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, *son* William Shakespeare.

total de ese panteísmo idealista. La primera, el repudio del solipsismo; la segunda, la posibilidad de conservar la base psicológica de las ciencias; la tercera, la posibilidad de conservar el culto de los dioses. Schopenhauer (el apasionado y lúcido Schopenhauer) formula una doctrina muy parecida en el primer volumen de *Parerga und Paralipomena*.

La geometría de Tlön comprende dos disciplinas algo distintas: la visual y la táctil. La última corresponde a la nuestra y la subordinan a la primera. La base de la geometría visual es la superficie, no el punto. Esta geometría desconoce las paralelas y declara que el hombre que se desplaza modifica las formas que lo circundan. La base de su aritmética es la noción de números indefinidos. Acentúan la importancia de los conceptos de mayor y menor, que nuestros matemáticos simbolizan por $>$ y por $<$. Afirman que la operación de contar modifica las cantidades y las convierte de indefinidas en definidas. El hecho de que varios individuos que cuentan una misma cantidad llegan a un resultado igual, es para los psicólogos un ejemplo de asociación de ideas o de buen ejercicio de la memoria. Ya sabemos que en Tlön el sujeto del conocimiento es uno y eterno.

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*...

También son distintos los libros. Los de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto.

Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad. No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación

de objetos perdidos. Dos personas buscan un lápiz; el primero lo encuentra y no dice nada; el segundo encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman *hrönir* y son, aunque de forma desairada, un poco más largos. Hasta hace poco, los *hrönir* fueron hijos casuales de la distracción y el olvido. Parece mentira que su metódica producción cuente apenas cien años, pero así lo declara el Onceno Tomo. Los primeros intentos fueron estériles. El *modus operandi*, sin embargo, merece recordación. El director de una de las cárceles del estado comunicó a los presos que en el antiguo lecho de un río había ciertos sepulcros y prometió la libertad a quienes trajeran un hallazgo importante. Durante los meses que precedieron a la excavación les mostraron láminas fotográficas de lo que iban a hallar. Ese primer intento probó que la esperanza y la avidez pueden inhibir; una semana de trabajo con la pala y el pico no logró exhumar otro *hrön* que una rueda herrumbrosa, de fecha posterior al experimento. Este se mantuvo secreto y se repitió después en cuatro colegios. En tres fué casi total el fracaso; en el cuarto (cuyo director murió casualmente durante las primeras excavaciones) los discípulos exhumaron —o produjeron— una máscara de oro, una espada arcaica, dos o tres ánforas de barro y el verdinoso y mutilado torso de un rey con una inscripción en el pecho que no se ha logrado aún descifrar. Así se descubrió la improcedencia de testigos concedores de la naturaleza experimental de la busca... Las investigaciones en masa producen objetos contradictorios; ahora se prefiere los trabajos individuales y casi improvisados. La metódica elaboración de *hrönir* (dice el Onceno Tomo) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir. Hecho curioso: los *hrönir* de segundo y de tercer grado —los *hrönir* derivados de otro *hrön*, los *hrönir* derivados del *hrön* de un *hrön*— exageran las aberraciones del inicial; los de quinto son casi informes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen. El proceso

es periódico: el *hrön* de duodécimo grado ya empieza a decaer. Más extraño y más puro que todo *hrön* es a veces el *ur*: la cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza. La gran máscara de oro que he mencionado es un ilustre ejemplo.

Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro.

1940, *Salto Oriental*.

Posdata de 1947. — Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de SUR —tapas verde jade, mayo de 1940— sin otra excisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burión que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha... Me limitaré a recordarlas.

En marzo de 1941 se descubrió una carta manuscrita de Gunnar Erfjord en un libro de Hinton que había sido de Herbert Ashe. El sobre tenía el sello postal de Ouro Preto; la carta elucidaba enteramente el misterio de Tlön. Su texto corrobora las hipótesis de Martínez Estrada. A principios del siglo XVII, en una noche de Lucerna o de Londres, empezó la espléndida historia. Una sociedad secreta y benévola (que entre sus afiliados tuvo a Dalgarno y después a George Berkeley) surgió para inventar un país. En el vago programa inicial figuraban los "estudios herméticos", la filantropía y la cábala. De esa primera época data el curioso libro de Andreä. Al cabo de unos años de conciliábulos y de síntesis prematuras comprendieron que una generación no bastaba para articular un país. Resolvieron que cada uno de los maestros que la integraban eligiera un discípulo para la continuación de la obra. Esa disposición hereditaria prevaleció; después de un hiato de dos siglos la perseguida fraternidad resurge en América. Hacia 1824, en Memphis

(Tennessee) uno de los afiliados conversa con el ascético millonario Ezra Buckley. Este lo deja hablar con algún desdén — y se ríe de la modestia del proyecto. Le dice que en América es absurdo inventar un país y le propone la invención de un planeta. A esa gigantesca idea añade otra, hija de su nihilismo¹: la de guardar en el silencio la empresa enorme. Circulaban entonces los veinte tomos de la *Encyclopaedia Britannica*; Buckley sugiere una enciclopedia metódica del planeta ilusorio. Les dejará sus cordilleras auríferas, sus ríos navegables, sus praderas holladas por el toro y por el bisonte, sus negros, sus prostíbulos y sus dólares, bajo una condición: “La obra no pactará con el impostor Jesucristo”. Buckley descrea de Dios, pero quiere demostrar al Dios no existente que los hombres mortales son capaces de concebir un mundo. Buckley es envenenado en Baton Rouge en 1828; en 1914 la sociedad remite a sus colaboradores, que son trescientos, el volumen final de la Primera Enciclopedia de Tlön. La edición es secreta: los cuarenta volúmenes que comprende (la obra más vasta que han acometido los hombres) sería la base de otra más minuciosa, redactada no ya en inglés, sino en alguna de las lenguas de Tlön. Esa revisión de un mundo ilusorio se llama provisoriamente *Orbis Tertius* y uno de esos modestos demiurgos fué Herbert Ashe, no sé si como agente de Gunnar Erfjord o como afiliado. Su recepción de un ejemplar del Onceno Tomo parece favorecer lo segundo. Pero ¿y los otros? Hacia 1942 arreciaron los hechos. Recuerdo con singular nitidez uno de los primeros y me parece que algo sentí de su carácter premonitorio. Ocurrió en un departamento de la calle Laprida, frente a un claro y alto balcón que miraba al ocaso. La Princesa de Faucigny-Lucinge había recibido de Poitiers su vajilla de plata. Del vasto fondo de un cajón rubricado de sellos internacionales iban saliendo finas cosas inmóviles: platería de Utrecht y de París con dura fauna heráldica, un samovar. Entre ellas —con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido— latía misteriosamente una brújula. La Princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magné-

¹ Buckley era librepensador, fatalista y defensor de la esclavitud.

tico; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fué la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real. Un azar que me inquieta hizo que yo también fuera testigo de la segunda. Ocurrió unos meses después, en la pulpería de un brasilero, en la Cuchilla Negra. Amorim y yo regresábamos de Sant'Anna. Una creciente del río Tacuarembó nos obligó a probar (y a sobrellevar) esa hospitalidad temeraria... El pulpero nos acomodó unos catres crujientes en una pieza grande, entorpecida de barriles y cueros. Nos acostamos, pero no nos dejó dormir hasta el alba la borrachera de un vecino invisible, que alternaba denuestos inextricables con rachas de milongas — más bien con rachas de una sola milonga. Como es de suponer, atribuimos a la fogosa caña del patrón ese griterío insistente... A la madrugada, el hombre estaba muerto en el corredor. La aspereza de la voz nos había engañado: era un muchacho joven. En el delirio se le habían caído del tirador unas cuantas monedas y un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado. En vano un chico trató de recoger ese cono. Un hombre apenas acertó a levantarlo. Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de retirado el cono, la opresión perduró. También recuerdo el círculo preciso que me grabó en la carne. Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo. Un paisano propuso que lo tiraran al río correntoso; Amorim lo adquirió mediante unos pesos. Nadie sabía nada del muerto, salvo "que venía de la frontera". Esos conos pequeños y muy pesados (hechos de un metal que no es de este mundo) son imagen de la divinidad, en ciertas religiones de Tlön.

Aquí doy término a la parte personal de mi narración. Lo demás está en la memoria (cuando no en la esperanza o en el temor) de todos mis lectores. Básteme recordar o mencionar los hechos subsiguientes, con una mera brevedad de palabras que el cóncavo recuerdo general enriquecerá o ampliará. Hacia 1944 un investigador del diario *The Ame-*

rican (de Nashville, Tennessee) exhumó en una biblioteca de Memphis los cuarenta volúmenes de la Primera Enciclopedia de Tlön. Hasta el día de hoy se discute si ese descubrimiento fué casual o si lo consintieron los directores del todavía nebuloso *Orbis Tertius*. Es verosímil lo segundo. Algunos rasgos increíbles del Onceno Tomo (verbigracia, la multiplicación de los *hrönir*) han sido eliminados o atenuados en el ejemplar de Memphis; es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real. La diseminación de objetos de Tlön en diversos países complementaría ese plan¹. . . . El hecho es que la prensa internacional voceó infinitamente el “hallazgo”. Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpresiones autorizadas y reimpresiones piráticas de la Obra Mayor de los Hombres abarrotaron y siguen abarrotando la tierra. Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres,

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) “idioma primitivo” de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre — ni siquiera que es falso. Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología.

¹ Queda, naturalmente, el problema de la *materia* de algunos objetos.

Entiendo que la biología y las matemáticas aguardan también su avatar... Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no erran, de aquí cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön.

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne.

JORGE LUIS BORGES

LA NIÑITA DE SU MAMÁ

—Tengo miedo —murmuró Arlene con los ojos cerrados—. Tengo tanto miedo, querido...

En la pieza vecina, Miss Mc Allister levantó el pesado disco de la cocina económica y echó medio cubo de coke polvoriento en el hogar. La plancha de la cocina se puso pronto al rojo y el calor pareció cantar en el aire sofocante.

Antes de colocar nuevamente el disco, Miss Mc Allister se dirigió hasta la mesa, junto a la ventana, y tomó unas gasas que habían quedado sobre el hule desde que terminó de esterilizar la cacerola de esmalte blanco, vetado de azul. Las echó en la llama. Hubo un siseo, una rápida lengua de fuego purpúrea, un copo de humo negruzco en el aire, y las gasas quedaron reducidas a cenizas.

Miss Mc Allister removi6 el hogar por tercera vez.

—Tengo tanto miedo —repiti6 Arlene, y sus labios temblaban más que nunca—. Querido, ¡no dejes, no dejes que me suceda nada malo!

—Todo pasará bien —respondí, evitando los ojos ardientes que me atravesaban—. Nada malo puede sucederte, Arlene. Él lo ha prometido. Todo pasará muy bien.

Sus dedos me oprimieron.

—Le dije a mamá que daríamos esta tarde un paseo por el campo, y que no llegaríamos a tiempo para comer. Le dije que no se preocupara, que tú venías conmigo.

El calor de la pieza vecina vibraba ante mis ojos. Las puertas y ventanas estaban cerradas herméticamente y no entraba un soplo de aire por ningún lado. Gotas de vapor de agua, impregnadas de alquitrán, caían desde las vigas de pino del techo sobre el piso desnudo, junto a nuestros pies.

—¿Qué contestó tu madre? —le pregunté—. ¿Dijo algo?

—Dijo que estaba bien. Que tenía confianza en que tú cuidarías de mí.

—¿Y tú?

—¿Y yo qué dije? No recuerdo. Sin duda dije que llegaríamos temprano. ¿Por qué?

Miss Mc Allister entró en la habitación y nos miró. Permanecía de pie junto al marco de la puerta y nos miraba. Llevaba una falda blanca muy almidonada, sostenida de los hombros por anchos tirantes, unas medias blancas de algodón y unos zapatos blancos de lona, con tacos bajos. Llevaba una blusa rosada de "crêpe georgette" tan transparente que yo alcanzaba a verle un lunar pardo situado exactamente bajo su pecho.

—Y él, ¿dónde está? —le pregunté.

—Llegará dentro de un minuto —dijo Miss Mc Allister fijando la vista en Arlene—. Habló por teléfono diciendo que venía en seguida. Los dedos de Arlene estrujaron los míos.

—¿No tardará mucho? —le pregunté—. ¿Cree usted que algo imprevisto haya podido detenerle? ¿Llegará a tiempo?

—Claro que sí —contestó Miss Mc Allister, alisando el "crêpe" rosado sobre sus senos y riendo entre dientes cuando miraba a Arlene.

Desde las vigas, una obscura gota de alquitrán erró por un pelo la nariz de Miss Mc Allister, pasó por entre el hueco de sus senos y fué a caer junto a la punta de su zapato derecho. En ese momento, oímos crujir la escalera.

Arlene iba a murmurar algo en mi oído cuando la puerta se abrió y entró el doctor Anderson. Se detuvo un instante para mirarnos. Sonrió a Arlene, a mí me hizo un gesto con la mano y luego se volvió hacia Miss Mc Allister. Ella cerró la puerta, echó el pestillo, tomó el sombrero del doctor Anderson y lo colgó de la percha. El uno al lado del otro, caminaron hasta la otra pieza, hablando en voz baja.

El doctor se pasó un dedo por la lengua y tocó la plancha de la cocina. Desde donde nosotros estábamos, pudimos oír el chasquido.

—Me encanta la blusa de su uniforme —dijo el doctor Anderson—. En la próxima reunión del consejo voy a pedir que la adopten todas las enfermeras del hospital.

Miss Mc Allister le desabotonó la chaqueta y le ayudó a ponerse su largo guardapolvo blanco.

—Olvidé traer el otro —dijo—. Llevaba tanta prisa esta mañana que no tuve tiempo de buscar una blusa de uniforme.

—¿Cómo se sentía esta mañana? ¿Bien?

—Un poco de cansancio en las piernas durante una hora o algo así. Cuando me levanté, me parecía andar con zancos.

—Mi mujer me preguntó si el caso por el cual me llamaron anoche era grave. Le respondí que era una intervención de extrema urgencia.

Dieron unos pasos rápidos hasta el fondo de la pieza. Hubo un momento de silencio, apenas roto por el ruido casi imperceptible de un largo beso.

El doctor Anderson apareció en el vano de la puerta. Dijo:

—Muy bien, Miss... Estamos listos.

Arlene hundió la cabeza en mi pecho. Murmuró:

—Tengo miedo, querido. Tengo tanto miedo...

No conseguía que me soltara. Al cabo de un momento, el doctor Anderson se acercó a nosotros, nos separó y le dijo a la enfermera algunas palabras que no entendí.

—Bésame otra vez querido, y ya no tendré miedo —murmuró Arlene junto a mis labios—. No tendré miedo.

El doctor Anderson retrocedió. Esperó unos minutos, haciendo girar el estetoscopio entre los dedos.

—Muy bien, Miss... Nosotros estamos listos.

—Ya no tengo miedo —dijo Arlene poniéndose en pie.

El doctor Anderson la condujo del brazo a la otra pieza. Los vi entrar en la cocina y pude oír a la enfermera, por cuarta vez, remover las cenizas en el hogar calentado al rojo. Hacía tanto calor, que el aire en ambas piezas olía a quemado.

Al cabo de unos minutos, el doctor Anderson se acercó a la puerta. Iba arremangado hasta los codos y tenía la cara y las manos tan inflamadas por el calor de la cocina que parecían teñidas en sangre. Me hizo señas de acercarme:

—Puede entrar un momento, pero no roce nada de lo que hay sobre la mesa con las manos o el cuerpo.

Retrocedió, y yo entré con paso vacilante. Miss Mc Allister había abierto un frasco de éter y el olor impregnaba la pieza. Aunque todavía era leve, sentí un poco de náuseas.

—Ya no tengo miedo —dijo Arlene, mientras me sonreía desde el hule blanco extendido sobre la mesa—. Bésame otra vez, querido, y estaré bien del todo.

La enfermera se acercó a la mesa y cubrió con la sábana el cuerpo de Arlene, doblando el embozo a la altura de la garganta. Al retirarse, nos miró a los tres, con los labios apretados.

El doctor Anderson se adelantó unos pasos y quitó la sábana de golpe, arrojándola sobre una silla junto al hogar. Después se colocó del otro lado de la mesa, examinando a Arlene en silencio.

La besé hasta que el doctor me tocó en la espalda y me separó. La cara de Arlene estaba exangüe.

—Eso la excita demasiado —dijo.

Miss Mc Allister, impaciente, esperaba con la mascarilla del éter en las manos. Encontrando los ojos del doctor, le hizo señas en dirección a la puerta. El doctor me empujó hasta la otra pieza.

Al volverme hacia Arlene —la última vez que la vi—, ella levantó un poco la cabeza y dijo algo. Me detuve y esperé hasta que pudiera repetir las palabras que no había entendido.

—Por favor, habla con mamá —murmuró sonriendo— y dile que no iré a casa esta noche.

—Lo haré, Arlene —exclamé, volviendo a la pieza en que yacía—. No hay nada en el mundo que no hiciera por ti, Arlene.

La enfermera golpeaba impacientemente con el pie, esperando que el doctor Anderson me apartara.

—Gracias, querido; eres muy bueno. No te olvides, habla con mamá y dile que no iré a casa esta noche. Y, querido, si... si nunca más te vuelvo a ver, ¿me querrás siempre? ¿Te acordarás siempre de mí?

Antes que pudiese estrecharla, el doctor Anderson me agarró por un brazo, empujándome hacia la pieza vecina. La enfermera vino corriendo tras de mí y cerró la puerta, echando el pestillo. El olor a éter había penetrado también en esta habitación. Abrí la puerta y bajé la escalera en busca de un poco de aire puro.

En un banco del portal, el mismo viejo continuaba sentado, fumando su pipa. El tabaco había ardido ya, pero el viejo seguía chupando su pipa como si estuviese encendida. Levantó la cabeza, me miró por encima de sus gafas:

—No recuerdo haberlo visto antes en la casa, joven. ¿Desde cuándo vive usted?

Me zumbaba la cabeza y no pude comprender sus palabras. Apoyado en la pared, donde había un letrero que decía: *se alquilan departamentos amueblados*, cerré los ojos, mientras me sentía resbalar lentamente hasta el suelo del portal.

ERSKINE CALDWELL

NOTAS

Los Libros

C. G. JUNG: *Realidad del alma* (Editorial Losada). — Esta colección de ensayos es tan poco técnica como su título, redondo y dramático, promete; tan reconfortante como suelen ser los libros en que el autor —un hombre de ciencia— utiliza su erudición para hacer vislumbrar la respetable extensión de su ignorancia; tan condescendiente en sus posibles repercusiones como delicada y penetrante en su contenido real.

En rigor, Jung es mucho más sabio que un hombre de ciencia moderno. A saber: es más un hombre capaz de comprenderlo todo que un hombre que sabe algo. Es un extraño investigador que no cree entender un hecho por haberle adjudicado un buen nombre. Espera para comprender... no le interesa describir.

Fijémonos en lo desorbitado de este deseo: esperar para comprender. Esto lleva, sin duda, a un ascenso sin fin. Siempre se puede comprender mejor de lo que actualmente se comprende. Decidirse a entender bien una cosa es decidirse a no entenderla mejor. Toda expresión de conocimientos es una traición prematura que perpetra la conciencia contra sí misma. Y algunos espíritus, sensibles a esta dolorosa condición, no se resignan a detenerse y aceptar los límites que el grado de comprensión por ellos elegido impone. Tales espíritus —Jung es uno de ellos— prefieren moverse en un espacio aéreo a marchar con aplomo por la línea progresiva de un plano.

La mentalidad de Jung carece de límites. Comparado con él, Freud parece encerrado entre cuatro paredes. Freud es temerario pero discursivo, es decir, sigue una línea y utiliza un instrumento que funciona en el tiempo y con el cual

procura convencer: la dialéctica. Sus construcciones intelectuales tienen aristas muy nítidas y admiten la reproducción. El lector puede pensar que se le falta el respeto, pero hablándole en su mismo idioma. El espíritu de Jung ni siquiera niega ese lenguaje: lo incluye como una de sus innumerables posibilidades. Su visión se distiende y se abre, abarcando de un solo golpe de vista elementos de color afectivo semejante, pero entre los que no hay siempre relación lógica. Las causas efectivas e inmediatas de un fenómeno le interesan mucho menos que algunas lejanas y esfumadas concomitantes. Su mundo intelectual está poblado de interferencias, de conexiones movibles e interpretables, de vínculos audaces pero lo bastante laxos para no comprometer a nadie, de innumerables puntos de vista simultáneos y cierta omnipresencia inmanente que tal vez Dios mismo no desdeñaría. Sí: la única limitación de Jung es no tener limitaciones.

Veamos un ejemplo concreto que ilustrará esta desmayada paradoja. Queriendo señalar las estrecheces de la doctrina de Freud escribe Jung: “Unos conocimientos que han surgido del empirismo de unas neurosis observadas en Viena entre 1890 y 1920, mal pueden emplearse para el estudio del problema del Totem y del Tabú, aunque se proceda muy hábilmente. Freud no ha penetrado en la capa profunda de la humanidad en general”. Esto es realmente inaudito. ¿Acaso el ambiente de una época y de una ciudad puede llegar hasta falsificar el alma humana? ¿Será dicho ambiente algo más o algo menos que un estilo? Fuera de su oportunismo de médico, ¿qué puede reprochársele a Freud por estar sumergido en el *Zeitgeist*? ¿Por ventura los ciudadanos de Viena que vivieron entre 1890 y 1920 no representan, en su propio estilo, a la humanidad de todos los tiempos y todos los lugares?

Se puede contestar que sí o no: es una balanza en equilibrio indiferente. El argumento de Jung es demasiado obvio y general para dar en el blanco. No es verdadero ni falso: es incierto. ¿Por qué disparar el tiro si la víctima ya estaba herida? Las determinaciones históricas de un ser (el hecho de haber nacido en Viena en la época contemporánea, por ejemplo) ni le impiden ni dejan de impedirle representar “la capa más profunda de la humanidad en general”. Sería menester estar provisto de una sensibilidad histórica excepcional para no retener, durante treinta años de observación constante de enfermos, otra cosa que el color vienés y finisecular de sus morbos. Un leve aflojamiento de la tensión que requiere mantenerse en esta superficie y... se cae más hondo por simple fatiga.

Moraleja: No hay derecho a señalar una determinación necesaria de un objeto (o de un ser humano), endilgarle un juicio personal, y creer que hemos emitido un argumento en vez de habernos tomado la temperatura.

Como las ideas que opone Jung a la concepción freudiana de los sueños son muy claras y muy admirables, conviene seguirlas casi paso a paso.

En este terreno su sentido común, su tacto de hombre perspicaz, su agudísima sensibilidad de artista (la belleza y la profundidad del ensayo sobre el *Ulises* de Joyce trascienden todo ditirambo) le colocan por encima de su colega. Ante la interpretación freudiana de los sueños, siente el mismo pánico que el poeta a quien le "explican" sus versos. Reducir lo concreto-inefable a lo abstracto-clasificable le parece un procedimiento bárbaro, y en sí mismo una ilusión. Pues transformando lo desconocido y sugerente en cosas sabidas nos cerramos al verdadero mensaje. No se trata de traducir los sueños, sino de leerlos en su idioma original. Que el lenguaje onírico sea de imágenes y no de conceptos indica, por lo pronto, que su sentido está indisolublemente ligado a ese modo particular de expresión, y que al no respetar éste violentamos aquél.

Ahora bien, Jung no ignora que las imágenes oníricas, por sí mismas, no siempre libran su sentido. Propone que se indague la *estructura de la imagen soñada*. Esta labor sería previa a la verdadera interpretación del sueño. Sobre los símbolos oníricos dice: "Prefiero que el símbolo exprese un valor difícil de reconocer y, en último término, nunca definible del todo, en vez de entregarme a una convicción dogmática, a consecuencia de la ilusión de que la palabra conocida reemplaza a una cosa desconocida".

Otra característica de Jung es tomar muy en cuenta el momento consciente por el que atraviesa el sujeto, y referir a él el resultado de las investigaciones. Aconseja no herir la conciencia con revelaciones más o menos siniestras sobre los bajos fondos del alma.

Siempre las mismas constantes. Hay en él un deseo de englobar, de no llevar nada hasta sus últimas consecuencias, de asimilar y manejar los materiales sin violencia. Todo es parte de un todo más amplio, y lo mejor no es subordinar una parte a la otra (por ejemplo, reabsorber lo inconsciente en la conciencia) sino lograr una mutua compenetración. Tiene más fe en los equilibrios pacíficos que en las tensiones. Cierta relación con ésto puede encontrarse en su tendencia a pensar en forma excesivamente generalizada y dual, pensar que tiene visos de tanteo y trae el recuerdo de esos pseudopodios que se aventuran en un espacio

desconocido con amplios y envolventes gestos. Es un balanceo majestuoso y pobre al mismo tiempo... introversión-extraversión, neurótico-esquizofrénico, animus-anima, vertical de la edad media-horizontal de los tiempos modernos...

Mas como Jung tiene una mente filosófica, ve a sus teorías como teorías, es decir, como interpretaciones muy simplificadas de la realidad. Ningún hombre de ciencia ha tenido esta verdad perogrullesca más presente que Jung. Muy pocos han llegado a trabajar *con* dicha verdad, y a proponerse investigaciones partiendo de una hipótesis que saben endeble. Tal el caso de *Tipos psicológicos*, obra importante y riquísima que descansa sobre una flébil distinción. Aplicados prácticamente, lo menos que podemos decir de los términos "introversión" y "extraversión" es que son poco penetrantes y fomentan la pereza intelectual. Pero alrededor de ellos va tejiendo su creador una sutil gama de matices y cautelas, que convierte a las primitivas clasificaciones en una especie de verdades poéticas, inseparables de su contexto.

Atraído por las relaciones de un objeto con la totalidad que lo incluye, no suele Jung perfilar con mucha nitidez el contorno de ese objeto. Podría decirse que se siente más solicitado por la tenebrosa zona de misterio que rodea a las cosas, que no por las cosas mismas. Subraya su ignorancia en el mismo instante que prueba su sabiduría, pues, de algún modo, la nota tónica del ritmo de su pensamiento cae sobre lo desconocido.

Nada más lejos de lo que hasta este momento hemos considerado como "ciencia". La imparcialidad filosófica conduce a Jung a juzgar más sensata la actitud religiosa con respecto al alma que la actitud científica. Reducir los fenómenos psíquicos a complejísimos procesos bioquímicos que no pueden analizarse, le parece tan poco satisfactorio intelectualmente como las nociones de "Dios" y de "alma", con el agravante de contradecir las íntimas aspiraciones humanas. Estas provisorias verdades científicas lastiman el corazón del hombre y son por demás áridas y esterilizantes.

Cierto es que si colocamos frente a estas recientes conclusiones (la bio-química procurando reemplazar al alma) la admirable historia cultural de que ha rodeado la humanidad a la palabra "alma" o "Dios", las pretensiones de la ciencia aparecen bastante ridículas. Pero, ¿cómo ignorar que las experiencias de ésta sobre el psiquismo, a pesar de su actual orfandad, son capaces de llegar a modificar un día nuestras ideas sobre la esencia del alma? En primer lugar, hay un gran hiato entre fisiología y psicología que, de ser colmado, deparará

desagradables contrariedades a quienes no tengan una idea severa y recatada del espíritu.

La época psicoanalítica pasará a la historia de la psicología como el período de los románticos y los "pioneers". En adelante, todo intento de estructurar a las ciencias psicológicas sobre bases más firmes tendrá en cuenta la efectiva riqueza del material.

En favor del psicoanálisis se hará constar lo siguiente: hay momentos en que tan sólo los temperamentos románticos tienen algo verdadero y fértil que decir. Las ciencias jóvenes no pueden hoy tratar de ser clásicas sin volverse anémicas e insípidas. En rigor, aun no son ciencias, y cumplen su función siendo fecundas y caóticas. Les son mucho más necesarios los genios extremados que las personas simplemente inteligentes. Tanto Jung como Freud comprendieron lo que el destino de su especialidad exigía de ellos. He ahí una de las razones de su gloria — especie de humildad y obediencia.

PATRICIO CANTO

El niño y su expresión (Publicación del Ministerio de Instrucción Pública y Fomento del Gobierno de Santa Fe). — El poeta no vuelve de su asombro: ha visitado una escuela en la que —según sus propias palabras— "no hay polvo, ni tinta, ni temor, pero hay sol, madera limpia e infancia... Lo esencial en esta escuela —subraya— son los niños". Y los niños aman su escuela: "quieren volver por las tardes aun cuando no haya horario de lecciones; quieren volver siempre. ¿Siempre? ¿Cómo es esto posible?" pregunta el poeta.

En los alrededores de una ciudad argentina de provincia, también existe una escuela en donde no hay polvo, ni temor, pero hay, sí, mucho sol; una escuela a la cual el niño quiere volver y volver, aun cuando viva distante y le corresponda asistir a la de su barrio. ("No quiero ir a ninguna de esas escuelas porque son tristes", ha dicho).

Hace siete lustros, Rainer María Rilke dedicaba unas hondas páginas a Samskola, la escuela de Gotenburgo. Hoy, en un reciente libro argentino, tenemos un elocuente testimonio de lo que implica una escuela semejante. Asombra

la calidad y frescura de las composiciones escritas, acuarelas y dibujos, y de los juguetes fabricados con materia vegetal por los alumnos de la Escuela Experimental de Rosario de Santa Fe. Y no asombra menos el hecho de que secunden esos ensayos un ministro de instrucción pública y fomento y un director de un Museo Municipal de Bellas Artes: Juan Mantovani suministra el prólogo, Hilarión Hernández Larguía selecciona y arregla las ilustraciones. Y la directora, Olga Cossettini, evoca el ambiente y las condiciones en que trabajan niños de 7 a 14 años y presenta a los pequeños autores de las composiciones publicadas.

“Lo esencial en esta escuela son los niños”, como dijo otrora el poeta. En un medio en que se desconoce la violencia y se estimula lo espontáneo y personal, es posible obtener resultados imprevistos, originales. Cada niño es capaz de expresarse en alguna forma que le sea afín, cuando encuentra un ambiente favorable. De este modo se vela por la incógnita que es el alma infantil, y se la nutre. Se la nutre avivando el sentido de lo maravilloso mediante el contacto directo con la naturaleza y familiarizándolo con creaciones literarias y artísticas de un orden superior. El alma del niño es susceptible de mayor hondura y penetración de lo que se cree. Sorprende lo mucho que puede apreciar un niño por vías de la sensibilidad. Y la sensibilidad de la niñez responde más rápidamente a las creaciones de la época que la sensibilidad del adulto, habituado a otras expresiones.

La autora de estas líneas recuerda el estreno en “Covent Garden” de *Petroushka* de Stravinsky, poco antes de la primera guerra mundial. Por extraño que parezca hoy, aquella música causó estupor, aun entre versados “amateurs”, a pesar de estar animada por la coreografía del ballet ruso. Hoy, una versión electrofónica enciende la imaginación de los alumnos de la Escuela Dr. Gabriel Carrasco y los lleva a exteriorizarla: “Al escuchar la danza de los muñecos me parecía que yo fuese esa misma voltereta, esa eterna voltereta de la música”, escribe un niño de once años. Y una niña de trece: “Allá arriba los astros parecen estar alucinados por ese extraño juego de luces y de sonidos”. A otro niño de la misma edad le inspira una acuarela, excelente composición en la que en un vasto patio o plaza, rodeado de sencillos edificios, un enorme oso domina el centro mientras los circunstantes, con gestos más o menos estilizados, se mantienen ordenadamente a un lado. Otra versión sobre el mismo tema, por una niña de catorce años, describe un movimiento desordenado —pero ordenado pictóricamente— de gente que se divierte en una feria con tiendas al fondo.

No es solamente una buena selección de música —moderna, clásica, primitiva y nacional— lo que escuchan los niños de esta escuela (escuela —conviene destacar— en que “se cumplen los programas de la escuela primaria común”) sino también de literatura: cuentos y poesía sobre todo. Y ello va dejando sus huellas y señala, quizás, orientaciones a la incipiente sensibilidad. Mueven al niño tanto una pavana del Siglo de Oro, o un minuet de Mozart, como *El aprendiz de brujo*, de Paul Dukas; un romance del siglo XIV como un poema de García Lorca o Gabriela Mistral. Composiciones, poemas y dibujos permiten apreciar cómo el niño reacciona ante la belleza, provenga esta de épocas pretéritas o de nuestros días. No menos indicativo del ambiente en que se desarrollan los niños —niños que provienen de hogares modestísimos, y algunos ya se ganan la vida— son las composiciones originales, versos y dibujos que expresan la alegría de quienes no conocen las trabas que sofocan aptitudes y modos de expresión personales.

En este orden, los ensayos plásticos, a mi juicio, son los más notables. Cada ensayo lleva su inconfundible sello. No hay dos que se parezcan. Y algunos acusan un sentido de la forma y un instinto de la composición en el arreglo y distribución de las masas —claro y obscuro— sorprendentes. La directora nos reseña acerca de las condiciones en que trabajan sus alumnos: “No tenemos profesor de artes plásticas, ni decorativas, y los compañeros carecen, en general, de conocimientos prácticos para enseñarlas”.

Desde que el profesor Cizek sorprendió al mundo con las pinturas y dibujos de aquellos niños vagabundos que recogiera de las calles de Budapest durante la guerra del 14, y las escuelas avanzadas de algunos países aplicaron determinadas normas que estimulan la imaginación, he visto cantidad de dibujos infantiles. Debo confesar que no conozco mejores. Y no supongo que los niños del barrio Alberdi de Rosario estén mejor dotados que otros niños argentinos. Pero viven y se desarrollan en el ambiente en que se estimula la imaginación y, por lo tanto, la iniciativa: condiciones indispensables no sólo a la creación artística sino a la vida misma; algo que desconocen, evidentemente, quienes son responsables de los programas y normas en las escuelas de arte que dependen directamente del ministerio de justicia e instrucción pública.

Uno se pregunta: ¿qué ocurriría si algún niño excepcionalmente dotado de la escuela de Rosario pretendiera dedicarse al arte e ingresara en la escuela preparatoria de Bellas Artes de la capital federal, con sus seis horas semanales

de dibujo y las otras dedicadas a materias que poco o nada tienen que ver con su vocación de artista plástico? ¿Encontraría allí el estímulo y las condiciones que le son indispensables? Y también cabe preguntar: ¿se fomentan las facultades naturales e imaginativas que acusan la personalidad del niño en los establecimientos de educación primaria y secundaria? ¿Se toma en cuenta —y cito las palabras del prefacio de Mantovani— que “en el niño hay una plenitud y una unidad, distintas y opuestas a las del adulto, que la escuela debe respetar y ayudar a su desenvolvimiento?” Que “hay que nutrir el alma del niño con substancias que pronto asimile y que impulsen su vida interior”.

La pesadilla de millares de niños y padres, y centenares de maestros agobiados por los programas de estudios y la perspectiva de los exámenes, es la respuesta.

En estos momentos, cuando tanto la educación en general como la enseñanza artística atraviesan un período crítico, por no decir pavoroso, el libro *El niño y su expresión*, que se publica bajo los auspicios del gobierno de Santa Fe, constituye un ejemplo y una esperanza: prueba de lo que ya se hace (y también —presumo— en escuelas similares que no conozco), apunta a lo que es posible hacer y debería hacerse.

ANA M. BERRY

Crítica de Arte

VII SALÓN DE OTOÑO

Etre à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque... faire de l'art vivant, tel est mon but.

G. COURBET

Ciento ochenta obras, entre pintura, escultura, dibujo y grabado figuran en el VII Salón de Otoño, realizado en Amigos del Arte. No haremos por esta vez el habitual comentario analítico del conjunto presentado por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Este organismo es altamente representativo de las más palpitantes actividades artísticas del país y las refleja con claridad meridiana. Por eso, consideramos su acción con viva y particular simpatía. Por eso también sentimos la necesidad de formular al mencionado Salón reparos que —entiéndase bien— sólo hacemos a aquellos artistas o grupos de artistas que nos merecen respeto, en que hemos puesto nuestras esperanzas, a quienes auguramos un brillante porvenir. Por poco prácticos que seamos, lo somos bastante para no flagelar a los incorregibles ni ocuparnos de la venalidad y la ignorancia, de la ñoñez, la insensibilidad y la chabacanería.

El crítico suscita enemistad en cuanto no alaba incondicionalmente. Y lo primero que, como es natural, se pone en tela de juicio es su autoridad, la cual por cierto no es discutida mientras aprueba. Ahora bien: aun atribuyendo al crítico las más modestas y subalternas funciones, las de simple “agente de publicidad” de la obra de arte, ¿no es razonable esperar que ese intermediario, ese “cicerone” que va mostrando al público lo que debe ver, alguna vez se vuelva hacia el productor, hacia el artista, y le diga: mi campaña de publicidad está fracasando porque su producción no convence a la clientela, y aun me está haciendo dudar a mí mismo, turiferario, de su excelencia?

Quien firma estas líneas no es sospechoso de hostilidad hacia el arte moderno y de vanguardia, a cuya defensa ha dedicado muy largos años de su vida. Ni es sospechoso de un cambio de rumbo inesperado. Por otra parte, no está dispuesto

a defender tal o cual obra de arte por el mero hecho de ser moderna o de vanguardia. En la misma medida en que no va a rechazar en bloque el Impresionismo, o el Academicismo o cualquier otro movimiento por la simple circunstancia de ser tales. Cree en el *Arte Viviente* en la medida en que es realmente *viviente* y precisamente porque lo es: mientras sea el eco fiel del vivir, el sentir, el pensar, el creer de nuestro tiempo; mientras su modo de expresión —por audaz que resulte— esté acondicionado en forma absoluta por la vida, el sentimiento, el pensamiento, la creencia actuales. En cuanto en un determinado lenguaje expresivo no resuena una voz interior, deja de ser convincente. Oímos entonces el falsete de las mascaritas bajo la careta. Esto ocurrió después de Miguel Ángel, cuando los epígonos se apoderaron de su titánica “os sonaturum” para vociferar insignificancias. Y ocurrió muchas veces en la historia del arte.

Es hora que no ocurra aquí. El arte del siglo XX, el arte moderno que en la Argentina debe prosperar más que en ninguna otra parte porque somos un pueblo nuevo y joven que debe hablar el lenguaje de hoy o callar, nació, en unos cuantos reformadores geniales, de la convicción profunda de que ninguno de los modos de expresión previos correspondía a esta era inicial y sin precedentes. Lógico era que durante cierto número de años permaneciera el nuevo idioma formal en un período de experimentos destinados a familiarizarse con él. Ese período experimental debe declararse clausurado y ahora se trata de justificar el cambio de expresión por el contenido. Se trata de hacer obra grande, y de aliento. Si las contingencias materiales impiden al artista —y ello es desgraciadamente cierto— dedicarse a su arte con exclusión de otras preocupaciones; si carece de tiempo; si carece de colores y de lienzo; debe reducir su producción en cantidad, mas nunca en calidad. El objeto de arte moderno no se vende en nuestro país y, por consiguiente, es inútil que los artistas obren apresuradamente, acicateados por el afán de colocar una producción privada de mercado. Toda obra puesta en caballete debe partir de una idea precisa y ajustarse en su realización a la concepción fundamental. Debe ser *necesaria*, responder a un deseo vehemente de decir algo. No importa que nuestros mejores pintores o escultores nos presenten una pieza cada tres años. No importa que esa pieza sea una relieve o una tablita de veinte centímetros de ancho. La dimensión espiritual del objeto de arte no se mide por su tamaño, sino por lo que se ha puesto de humanidad y de saber, pero sobre todo de humanidad, en ese tamaño.

Tenemos artistas excelentemente dotados, dueños de un oficio magnífico.

Muchos de ellos figurarían brillantemente en conjuntos de las mejores escuelas modernas europeas. Pero corren el inminente peligro de caer en la retórica. El visitante extranjero que recorriera el VII Salón de Otoño admiraría un sinnúmero de técnicas prodigiosas. Pero admiraría sin emoción, pues muy contadas obras son capaces de conmover en cualquier sentido. Hay allí, en la sección pintura, unos 50 paisajes e interiores, unas 30 naturalezas muertas, cerca de 40 figuras o cabezas y unas veinte composiciones, incluyendo en éstas todos los cuadritos superrealistas que no pueden clasificarse en ninguno de los géneros mencionados. Podemos asegurar que no se siente ante esa muestra la *necesidad* de casi ninguno de los objetos expuestos y se tiene la dolorosa sensación de un esfuerzo vano.

Es hora de salir del taller a la calle y al mundo, de sentir lo que nos rodea, lo inmediato y lo mediato. Es hora de *vivir* y de expresar que se vive. Detestamos todos los regionalismos y, en particular, ese falso americanismo que pretenden cultivar algunos a base de ponchos, chambergos y burritos. Pero creemos que nuestro arte, el arte *argentino*, dentro de la orquesta mundial debe tener un sonido distinto. Nuestros paisajes urbanos o rurales no son los paisajes de cualquier parte. Tienen un carácter propio. El argentino no es el hombre de cualquier parte. La luz argentina no es la de cualquier parte. El sentimiento argentino, aun confuso y caótico, tiene sus rasgos propios también. No pretendemos de ningún modo —y es preciso que se nos entienda— encauzar el arte del país hacia un verismo pedestre y anacrónico. Pero dentro de la mayor libertad de expresión y sin buscar ramplonas imitaciones de lo real, es posible preservar una individualidad. Entren en una galería a ver un conjunto de obras francesas de rabiosa actualidad y en ellas encontrarán el reflejo persistente de Francia —incluso cuando firmen los lienzos nombres exóticos de artistas foráneos radicados en aquella tierra. Francia tiene una atmósfera espiritual absorbente y ella plasma esos caracteres inconfundibles. También nosotros tenemos un ambiente, sea él pobre y rarefacto. Queremos verlo palpitar en cada lienzo y cada estatua. Queremos un asunto para cada obra, y no un asunto “para salir del paso”. Queremos que cada cual dé en cada producción el máximo de su capacidad y abandone una vez por todas las improvisaciones que a nada conducen.

Los miembros de la Sociedad de Artistas Plásticos son, lo repetimos, los más inquietos y avanzados del país. Entre ellos figuran muchos jóvenes de la nueva generación, que se manifestaron por primera vez en el último Salón.

A ellos, especialmente, dirigimos esta cordial advertencia, con la esperanza de ser interpretados.

Entre las obras expuestas en la muestra se destacaban por méritos singulares el *Circo*, ya antiguo, de Aquiles Badi, la *Odalisca* de Basaldúa, la amplia, gris y sonora *Orquesta Típica* de Berni, la finísima *Santa Rosa de Lima* de Norah Borges de Torre, que vuelve a figurar en nuestro medio, el sensible y plástico *Desnudo* de Butler, *Pescados* de Mecha N. de Carman, dos *Paisajes* de Castagnino, la *Armonía* de Domínguez Neyra, un lienzo original de Manuel O. Espinosa, un bello fragmento dorado de *Exodo*, de Raquel Forner, —lo más dramático y fuerte del conjunto—, un decorativo y sabroso *Gauche Dormido*, de Alfredo Guido, las robustas y bien entonadas *Flores*, de Jorge Larco, un *Paisaje* de E. de Larrañaga en que las sierras de Córdoba adquieren más realidad y expresión, dos pequeñas pinturas de López Claro, un *Paisaje* de Augusto Marteau, sincero y emotivo, una bien construída y ricamente armonizada *Naturaleza Muerta*, de Roberto Rossi, de un cromatismo purísimo, la *Marina* irreverente y “toda escrita” de Xul Solar, otro reaparecido, y un *Desnudo* de Raúl Soldi.

En la escultura sobresalían Leguizamón Pondal con su *Torso* y su decorativo y alado *Relieve*, Pepe Aguilar con un curioso *Puzzle* de piernitas de “putti”, un *Torso* y una *Cabeza* de Sturla, un *Relieve* muy interesante de Vechioli, el *Desnudo* de A. Manzorro, la *Hebe* de Noemí Gerstein.

Merece señalarse, además, un conjunto de cerámicas de Rodolfo Castagna.

EXPOSICIÓN DE ARTE CHILENO

Que nada sabemos de la actividad artística de nuestros vecinos americanos, ni siquiera de los más próximos, de quienes menos separados deberíamos estar, es una comprobación ingrata y aun vergonzosa. Desidia, falta de iniciativa, indiferencia o —¿quién sabe?— inmotivado desdén nos han privado de contactos que deberíamos buscar sistemáticamente, aunque sólo fuera para recibir el fecundo estímulo que siempre es fruto de la comparación, sea ella favorable o desfavo-

rable, con el esfuerzo ajeno. El tan cacareado intercambio intelectual, que las más de las veces no pasa de meras declaraciones enfáticas, debería ser una realidad tangible, muy especialmente en cuanto se refiere a las bellas artes. Nuestros sentimientos se alimentan en gran parte de imágenes. Nuestras impasibilidades casi siempre están condicionadas por una falta de imágenes. E imágenes del continente que habría de estar unido por los más estrechos vínculos es lo que nos traerían, más que nada, la pintura, el grabado, la escultura de los países americanos cuyo rostro espiritual desconocemos totalmente, o reconstituimos con considerable margen de error sobre la base de informaciones fragmentarias: en efecto, el americano que suele llegar a nuestras galerías con una exposición particular de sus obras no es en general el más representativo de una inquietud y una vocación poderosas sino el más emprendedor, el más “comerciante”, aquel que carece de ese desinterés sublime que es el sello del artista verdadero. Sólo grandes muestras colectivas organizadas con severo criterio de valoración pueden darnos la medida del poder creador de un pueblo. Deberían ser no ya frecuentes sino periódicas. Y Buenos Aires podría muy bien desempeñar en América ese papel que tan dignamente representa Venecia desde hace largos años en cuanto a las manifestaciones internacionales de arte en Europa.

La Exposición de Arte Chileno realizada en Buenos Aires por la Municipalidad de Viña del Mar, con la cooperación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, del Museo Nacional de Santiago y de don Conrado Ríos Gallardo, embajador del país amigo, nos ha ofrecido la oportunidad de apreciar el magnífico esfuerzo artístico de Chile. A través de un conjunto en que están representados 81 pintores y 12 escultores activos en el curso de un siglo, a contar desde la fecha, en la vecina República —un conjunto orgánico, presentado con excelente criterio didáctico por don Guillermo Mosella, comisario de la exposición, y su asesor don Jorge Caballero, delegado de la Facultad de Bellas Artes mencionada—, fué posible reconstruir una breve historia de la evolución de la pintura y la escultura chilenas, que revela su pujanza y constituye una firme promesa para el porvenir. Nos aseguran que nada esencial falta en esa muestra y —confesada con rubor nuestra carencia de información previa— la aceptamos como expresión fiel del desarrollo estético de Chile.

Parecería que la historia del arte chileno sigue líneas paralelas a las del argentino. La Independencia encuentra al país privado de tradición firme y

de auténticos creadores. Luego se producen "incursiones" de artistas extranjeros en torno de los cuales se suscita un movimiento de curiosidad y que acaso permanecen un tiempo, formando alumnos. El país adquiere conciencia de la necesidad de una enseñanza artística y llama a otros forasteros de mayor o menor nombradía a dirigir su Escuela de Bellas Artes. Más tarde, los artistas formados en América empiezan a viajar a Europa, de donde traen de vuelta novedades rápida y acaso superficialmente asimiladas. Por fin, el contacto con el viejo continente se establece en forma más firme, por una doble corriente, la de los americanos que con mayor frecuencia y por más tiempo se sumen en la atmósfera europea, y la de los extranjeros que más asiduamente concurren al país y allí exponen sus producciones. De la Argentina hemos dicho alguna vez que nada sería artísticamente de no haber mediado en su favor la revolución impresionista. Inútiles hubieran sido todos sus esfuerzos para alcanzar al arte europeo, habiendo iniciado la carrera con tan formidable atraso, si éste hubiese continuado por las sendas tradicionales. Pero el impresionismo hizo tabla rasa de todas las concepciones anteriores. Después del impresionismo vino este período que bien podemos llamar "primitivo", esta primera fase desconcertante de una evolución sencillamente imprevisible. Europa había vuelto la hoja. La carrera empezaba de nuevo. Y nuestro "handicap" se reducía a la mínima expresión. Lo mismo, aparentemente, vale en cuanto al arte chileno y en él como en el nuestro vemos análogas virtudes y semejantes defectos. Sea lo que fuere, con el impresionismo empieza a tener fisonomía particular y cohesión. Lo que más lo distingue, en grandes líneas, del argentino es que aquí las influencias europeas son casi exclusivamente latinas —francesas, españolas, italianas—, mientras que en Chile se advierte por lo menos un cincuenta por ciento de orientación germánica, particularmente en los artistas de vanguardia, que parecen muy afectos al expresionismo alemán y sus derivados.

De acuerdo con una concisa y documentada monografía del pintor Ricardo Richon Brunet, la historia del arte de Chile empieza con la llegada de Monvoisin, en 1845. Luego arriban al país Rugendas, Carlos Wood y Charton. En 1858 se funda la Escuela de Bellas Artes, cuya dirección se entrega al italiano Ciccarelli, pintor de cámara del emperador del Brasil. Suceden a éste el alemán Kirchbach y el italiano Mochi, y todos ellos forman alumnos chilenos. Al margen de la influencia extranjera actúa Manuel Antonio Caro, costumbrista anecdótico cuyo mérito principal reside en descubrir el interés pintoresco de la vida popular

chilena, de la cual deja documentos únicos. Entre los años 1875 y 1910, pintores chilenos más o menos libres de preocupaciones económicas se ponen en contacto directo con Europa, donde pasan largas temporadas. En 1910, la exposición del Centenario lleva el arte europeo a Chile, lo cual suscita una fecunda conmoción y, desde entonces, se establece un activo intercambio con el viejo mundo. También influye en la actividad creadora de la vecina República la presencia de Fernando Alvarez de Sotomayor y la visita de Grigoriev. En cuanto a la escultura, tiene, como la arquitectura, origen foráneo. El primer maestro de los escultores chilenos es François. Sus discípulos y continuadores carecen de originalidad y sólo en la generación contemporánea aparecen figuras de significación y relieve.

La exposición de Arte Chileno se inicia cronológicamente con el *Retrato de O'Higgins*, un óleo de José Gil de Castro que nos traslada a los tiempos de la estampa colonial. La ingenuidad narrativa de ese "Mulato Gil" de ascendencia peruana tiene una gracia y un encanto singulares. De ella podría haber arrancado una tradición sana de arte expresivo y sin pretensiones, pero muy pronto fué descartada por la bombolla retórica y el hueco "bien pintar" de los mediocres del siglo XIX. Monvoisin está dignamente representado por un *Retrato de la Señora Tadea García*, fechado en 1843, pequeña joya de contenida emoción ingresca en la expresión espiritual del rostro de la fresca anciana, con sus ojos húmedos, su cabellera gris y lisa, su cutis sonrosado contrastando con el rosa levemente agrio de la capelina. Sorprende el *Paisaje* del mismo maestro, ejecutado al óleo veintiún años más tarde, minucioso y duro a pesar del evidente sentimiento de la naturaleza que revela. Esa arboleda agigantada, cuyos verdes sombríos cortan un cielo brumoso y amarillento, parece evocada por un romántico alemán, de corto lirismo, y no por un contemporáneo compatriota de Corot y de Courbet. Mandiola, discípulo del francés, figura en la muestra con un *Retrato de niña*, del año 1857, en que hay vigor de relieve dentro de una manera españolizante. Alejandro Ciccarelli se revela buen pintor áulico, dueño de su oficio sin trascendencia, en el correcto retrato de *don Gaspar Solar y Marín*, que interesa menos que el *Arbol Seco*, un hermoso boceto en que la fluidez de los fondos de follaje claro contrasta con la mole rígida del tronco astillado en que juguetea un brillante efecto de luz. Espléndido ejemplar del arte de Rugendas es *Rodeo, Huasos Maulinos*, de materia sabrosa, pincelar suelto y seguro, colorido intenso en que dominan los azules hondos y los rojos: lo romántico pintoresco en su

mejor vena. Carlos Wood Taylor es el autor del *Naufragio del Arethusa* en que se perciben ecos de ese romanticismo frío a la inglesa que preside el arte marinista de toda una larga época. Sin embargo, dentro de sus convencionalismos, sus efectos teatrales y sus vastas superficies inexpresivas, se admira la finura de la materia y el modo elegante de “escribir” las formas en estilo narrativo. Charton es muy distinto. Simplemente documental en *Plaza de Armas*, una “gouache” minuciosa y sin valores plásticos señeros, firma en 1863 la *Cañada Santiago*, una vista antigua de la Alameda, que causa estupor como anticipación del impresionismo con su estudio atmosférico penetrante y su intensa luminosidad, plasmados con técnica audaz que ignora olímpicamente los detalles. Tiene ese cuadrito un dejo italiano que acaso deba atribuirse a la influencia, no de contemporáneos, sino de recuerdos de los paisajistas venecianos y, posiblemente, de Guardi, sentimental cultor de las horas doradas.

Siguiendo la filiación académica vemos a Kirchbach, representado por un boceto en camafeo, irritantemente neoclásico, de *Dido y Eneas*, y por fin a Mochi, con un *Campesino Chileno* cuyo valor “if any” es apenas informativo. Discípulo de este maestro italiano fué Alfredo Valenzuela Puelma, autor de una *Lección de Geografía* (1883) de un realismo desenfocado y prosaico, y de un *Retrato de Mochi*, muy superior en competencia técnica y sobriedad analítica con su hermosa entonación en gris. Pascual Ortega, un contemporáneo, está también en un naturalismo algo sentimental y ñoño en su *Alsaciana* (1874) en la cual consigue un efecto, pero nada más que un efecto, de vigor con la mancha negra del tocado regional. Zañartu aparece amanerado y vacuo en su *Cabeza de Estudio* con los ojos puestos en el cielo, a la manera de Guido Reni. A González Méndez pertenece otra *Cabeza* no menos sentimental. De Cosme San Martín vemos un *Amor Maternal* que asociamos con el estilo de nuestro Pueyrredón, aunque su factura pesada y su colorido sin fuerza, además de la pequeñez de la ejecución denuncian una figura de segundo plano. Magdalena Mira de Cuosiño firma obras de escasa significación. No así Ernesto Molina, otro discípulo de Mochi, cuyo óleo *Costumbres Italianas*, un paisaje de pueblo, tiene la calidad de un Ballerini y se inscribe bien en la escuela peninsular del aire libre.

Ya se ve, por lo que precede, que Chile entra en la pintura con pie tardío y que ese primer período no tiene rumbos precisos ni definiciones claras. Al segundo pertenecen los artistas que integran el llamado “grupo de P. Lira” —(la

sociedad culta al servicio del arte)—y son Subercaseaux, Orrego Luco, Jarpa y Casanova. Estos últimos cultivan la dignidad del oficio con más personalidad y aun ciertas veleidades de independencia. Son, por cierto, los primeros que han respirado el aire de Europa y visitado sus museos. De Onofre Jarpa admiramos *Las Termas de Chillán*, paisaje de bosques y montañas de entonación sombría que le sitúa honorablemente dentro de la escuela naturalista. Orrego Luco, “el pintor de Venecia”, está representado por una vista de la ciudad de la Laguna, fechada en 1889, cuyo mérito es singular. Consigue con recursos simples una impresión dramática por la contraposición de masas opacas de edificios con un cielo tormentoso a lo Tintoretto. Más impresionista se revela Subercaseaux en esa pequeña joya titulada *Los diques de Valparaíso* —blancos sobre grises— que nos recuerda a Manet. Es de lamentar en el caso de estos últimos artistas que nos hayan traído solamente lienzos muy antiguos —el de Subercaseaux es de 1884—, siendo imposible juzgar su producción ulterior, aunque casi todos actuaron hasta fecha muy reciente. Casanova Centeno, discípulo del inglés Sommerscales, fué pintor de historia y marinista. Como tal, cultivó una pintura de convenciones más tradicionales, no desprovista de cierta “allure”, como lo demuestran *Cambate de Casma* y *Toma de la María Isabel*.

Con la generación siguiente, el Impresionismo se instala decididamente en Chile. Entre sus cultores se destacan notablemente A. Valenzuela Llanos y A. Helsby, Joaquín Fabres y Rafael Correa, discípulos de Mochi algunos de ellos. Lo curioso es que no beben a la fuente impresionista, sino que toman esa escuela de segunda mano, cuando el luminismo está ya codificado, academizado y ha dejado de ser revolucionario en el modo de expresión. Fernando Laroche todavía está en el “plein air” a lo Monet, en su despierta *Primavera*, y Helsby se destaca como poeta del color y de la atmósfera con su *Arco Iris*, que nos trae reminiscencias del inquieto Odilon Redon. Valenzuela Llanos, en cambio, considerado como el gran introductor del Impresionismo en su patria, es autor de enormes lienzos panorámicos que denuncian una transacción llena de reservas mentales entre el aire libre y la École des Beaux Arts. De factura más libre y aérea, con un hermoso cromatismo azul-verde, es su *Romero Piche en flor* muy superior a *La Contadora* y *Alrededores de París*. Caracci Vignati, cuyo *Paisaje del Maule* señala una evolución hacia el cezannismo, R. Correa, L. Strozzi, Richon Brunet, Melassi, Burchard Eggeling —ex-director de la Escuela de Bellas Artes—, Martínez y Berta Molinari se inscriben todos dentro del mismo

movimiento, en valores desiguales, a menudo con tendencias decorativistas que denuncian la aparición del post-impresionismo en el arte chileno. Varias etapas ascendentes se advierten en la larga carrera de Richon Brunet, cuyos *Pescadores en Descanso* ocupan un lugar muy honorable en la muestra. Con la *Lucette* de J. Fossa Calderón, empastada, material y color estridente, llegamos ya al impresionismo "salonnier" de 1910.

Figuras singulares dentro de ese movimiento son A. Lobos, impresionista a la española, descubridor de lo pintoresco colonial en Chile —un pintor de mérito, desaparecido prematuramente, y el magnífico J. F. González, de quien conservaremos *Feria en Melipilla*, donada a nuestro Museo. González, franco, robusto, inspirado, tomó del impresionismo la factura libre y la visión de la atmósfera envolvente, que adaptó a una paleta finísima, dominada por los pardos. Es uno de los artistas más personales que figuran en la exposición, y tanto que resulta difícil clasificarlo en una escuela determinada, tan suyo es todo lo que pinta. Individual es también el inconfundible estilo de Pedro Luna, moderno Rugendas, de expresión "fauve", con insinuaciones de una afinidad con Brangwyn, que firma lienzos costumbristas tales como *Machitún* (fiesta india) y *Cabaret en Magallanes*. También se manifiesta la autenticidad de una inspiración propia en la obra de Agustín Abarca, pintor de decorativos paisajes grises en que se siente la honda poesía de la naturaleza, como en un Ménard. La espiritualidad de esta pintura flúida y transparente —melodiosa diríamos—, refresca en un conjunto en que mucho de lo expuesto peca por materialidad.

A través de esas diversas y apreciables expresiones de una era de transición llegamos al movimiento de vanguardia de Chile. Aquí, muchos nombres se señalan a nuestra atención y tendremos que limitarnos a subrayar lo más notable, sin que las omisiones signifiquen crítica adversa. Dentro de una orientación marcadamente "fauve" —con algunas excepciones de artistas totalmente independientes, de abstraccionistas, dadaístas y superrealistas— se afirma la pujanza de la última generación. Sobresalen H. Banderas Cañas, Isaías Cabezón, J. Caballero Christi, Ana Cortés Jullían, G. De la Fuente, H. Gazmuri, María Izquierdo, Mireya Lafuente, Armando Lira, Camilo Mori, José Perotti, Inés Puyó León, Israel Roa, A. Valenzuela Cortado, Luis Vargas Rosas, A. Eguiluz Delon, Laureano Guevara y los hermanos Ortiz de Zárate en un grupo que no cuenta menos de treinta y cinco valores representativos. Se comprenderá que no nos sea posible dedicarles a todos un comentario ni usemos el expediente de la nomenclatura

a secas. Que las expresiones no sean categóricamente propias y estén, en cambio, más o menos influídas por tales o cuales maestros europeos no es un fenómeno excepcional en América ni que se preste a censuras airadas. Hace veinte o treinta años, con gran desconcierto, se picoteaba a derecha e izquierda en varios huertos, con un eclecticismo que en verdad poco resultado dió. Hoy parecería reanudarse en cierto modo aquella buena costumbre prerrenacentista de elegir un modelo preferido de acuerdo con el propio temperamento y someterse a él con plena conciencia y aspiración de igualarlo o llevar más adelante sus aportes. Del período de la imitación, los artistas realmente dotados pasan sin esfuerzo al del lenguaje propio. Lo hemos visto aquí, en la Argentina, en ejemplos notorios, y ha de producirse en Chile también. Allí tenemos el caso ilustrativo de Jorge Caballero Cristi, discípulo durante años de André Lhote, en París, cuyos hermosos y sensibles paisajes de ningún modo denuncian la sumisión a ese brillante maestro, por lo menos en lo formal y lo externo. He aquí un pintor que sabe interpretar una disciplina sin abdicar su individualidad. Como consecuencia, es acaso, de los modernos, el que mayor contacto mantiene con su terruño y mejor expresa la atmósfera perlada y cristalina de Chile. H. Banderas Cañas, admirador de Renoir, colorista finísimo, armonioso compositor de formas, hace prever un porvenir brillante. Isaías Cabezón no tiene esa delicadeza, ese espíritu mediterráneo. Más "fauve", con su colorido hosco pero expresivo, confiesa una inclinación chagallesca en su curiosa *Leyenda*. Ana Cortés Jullían, una de las muchas pintoras chilenas de talento, pertenece también a la descendencia de Renoir, matizada con aportes más recientes y rectificada en el sentido de su feminidad muy pura. Gregorio de la Fuente es constructor vigoroso en *Altos Hornos de Corral* y siente el lirismo de las modernas estructuras industriales. Hernán Gazmuri, indeciso aún, colorista radiante, oscila entre lo geométrico y lo puramente decorativo. Hay una contradicción entre el lenguaje cubista que adopta —y que exige la tercera dimensión— y su evidente propensión a lo bidimensional. María Izquierdo, espontánea en su "fauvismo", Mireya Lafuente, de tendencia más decorativa y color más agradable, e Inés Puyó son otros puntales de la pintura femenina. Inés es una pintora de ensueño. Su espiritualidad exquisita se trasluce en sus figuras, sus flores, sus bodegones inmateriales, sumido todo ello en una atmósfera celestial. Lógico es asociarla con María Laurencin, pero por la sensibilidad solamente, ya que los modos de expresión de Inés Puyo pertenecen a una esfera totalmente distinta.

Armando Lira, artista que goza de notoriedad internacional y fué llamado a Colombia para organizar allí la enseñanza de las bellas artes, se sitúa en el centro de un triángulo que formaran Vlaminck, Waroquier y Friesz. Siente la luz y el color del trópico y ha interpretado con modernismo vigoroso característicos paisajes venezolanos. También se pone a tono con la atmósfera gris de Flandes, como lo revela su *Ciudad de Gante*, de un expresionismo menos marcado. Camilo Mori es extraño, desigual, con propensiones a un superrealismo romántico sin excesiva fantasía. Domina su oficio, aunque su factura es algo pesada y maciza —sobre todo para expresar irrealidades. Su *Maruja Vargas* —mujer transformada en maniquí— nos recuerda al inquietante escultor Fritz Maskos, de Dresden, autor de un memorable *Retrato de una Muerta*. En *Sueño*, en cambio, su arte se asocia vagamente con las más recientes obras de Marchand. De todos modos, he aquí una figura llamativa en el conjunto chileno. José Perotti, actual director de la Escuela de Artes Decorativas de Santiago, pintor y escultor, revela un temperamento arrebatado en sus *Paisajes* y su movida *Composición* de caballos blanco, rojo y castaño sobre un cielo azul claro, que nos traslada a la esfera del expresionismo alemán.

Israel Roa es otra personalidad robusta, que parece responder a análogas sollicitaciones germánicas. Como Kokoschka, pero en menor grado que éste, tiene horror de la línea recta y su barroquismo ultramoderno se expresa en una escritura enérgica. Su colorido suele ser muy fino, en entonaciones de grisalla, con bruscos estallidos de tonos sonoros aquí y allá. Hábil acuarelista, parece estar más a sus anchas en la sensualidad del óleo.

Valenzuela Contardo, pintor del sur, aun no parece definido, aunque representa indudablemente un valor. Su *Embarcadero* indica una interpretación inexacta del lenguaje de Van Gogh. Luis Vargas Rosas sigue de cerca a Hans Arp. Eguiluz Delon, buscando una síntesis difícil entre Vincent y Cézanne, logra aciertos reales tanto en el paisaje como en la figura. Su *Autorretrato* rojizo y rubio es muy interesante. Por fin, Laureano Guevara, también en la escuela "fauve", es autor de paisajes de color espléndido. Muy "pintor", sabe hacer cantar la materia y la claridad del blanco en sonoros contrastes. La técnica del fresco, a la cual se ha dedicado últimamente, le llevará sin duda a una definición más aguda de la forma.

La escultura moderna está brillantemente representada en la muestra por las obras de Lorenzo Domínguez, Totila Albert, Lily Garafulic, discípula del primero, Guillermo Mosella, José Perotti, Román Rojas, Julio Antonio Vásquez y Raúl Vargas Madariaga. La tradicionalista se reconoce en la *Madre Araucana*, de Virgilio Arias, director de la Escuela de Bellas Artes en el 1900, *El Mendigo*, de Simón González y el *Crudo Invierno*, de Rebeca Matte.

Perotti, ya comentado como pintor, es arcaizante como plástico y en su *Andrómeda* parece seguir la fecunda enseñanza de Bourdelle. *El Roto* es una obra interesantísima en su monumentalidad sintética. Lily Garafulic es expresiva, con deformaciones innecesarias acaso y cierto sentimentalismo centroeuropeo. Román Rojas, notable ceramista, maestro en las alquimias de su oficio, es autor de cabezas melancólicas en su sobriedad, tales como la *Elvira de Praga*, una terracota muy fina, y dos bronceos titulados *Karola de Nuremberg* y *Edith de Viena*. Totila Albert presenta pocas obras y de menor importancia, por motivos circunstanciales. De todos modos, demuestran que este escultor de notoriedad mundial se ha alejado del vanguardismo que cultivaba hace veinte años. J. A. Vásquez firma una talla directa en madera, titulada *Pax*, que interesa por su orientación gótica. Guillermo Mosella, comisario de la Exposición, sólo trajo una muestra de su obra. En *Escultura*, ingeniosamente ha destacado de un bloque de piedra sintética la cabeza y los brazos replegados de una mujer. Fué su logrado propósito construir una armonía de formas suaves y decorativas sobre un complejo ritmo de triángulos. Domina las masas, la expresión y modela sin pequeñez.

Méritos singulares de monumentalista son los de Lorenzo Domínguez, artista de formación española, de rico y variado talento. A la imponente mole de su *Lilión* (retrato de Lily Garafulic), cabeza poderosamente geometrizada, se opone la gracia lauranesca de la policromada *Santa Olalla*. En la cabeza de Cajal —un estudio para el monumento madrileño— es la expresión hondamente intelectual, inscripta en un perfil voluntariamente borroso y como envuelto en brumas, lo que se impone a la modulación plástica. El *Lipschütz* es más lírico, con su factura dinámica y accidentada. En el retrato del grabador *Víctor Delhez* está el acierto más hondo: el vigor brutal de lo físico milagrosamente aunado a una espiritualidad extraterrena con la ayuda de la palidez mate del mármol pulido. No es una efigie. Es una aparición.

JULIO E. PAYRÓ

Espectáculos

EL BALLET JOOSS

Buenos Aires acaba de recibir la deslumbrante revelación de las posibilidades humanas de la danza. Habitados como estábamos al ballet de limitadas ambiciones hedonistas, que pretendía simplemente ser un eco visible de la música y concretar en gestos la ondulación de su ritmo, ser una especie de música para los sordos, para los incapacitados de gozar las delicias del puro sonido, hemos visto de pronto, desde el escenario del Odeón, el advenimiento de un nuevo tipo de baile que responde a un concepto diametralmente opuesto.

La Table Verte, de Jooss, marcará un límite, la separación de dos épocas, y en la historia futura de la danza se podrá decir para señalarlas: antes de Jooss y después de Jooss.

A. de J., la danza estaba supeditada a la música, era apenas un reflejo visual de ella y por lo mismo un arte irremediabilmente subalterno, como la pintura decorativa con respecto a la arquitectura.

D. de J., la danza adquiere su mayoría de edad y se independiza de la música para convertirse en música ella misma. No es ya el pálido satélite que se limita a devolver, quebrado en luz, el ritmo del sonido. No. Es ella misma un astro del que la luz dimana en tan primario y desnudo ritmo como del mejor instrumento musical.

Por eso ya no necesita del aparato orquestal y le basta, para realizarse, el acompañamiento de un duo de pianos. En rigor, aun este acompañamiento sobraría, pudiendo reducirse sin desmedro a un simple tam-tam que marcara el esqueleto del ritmo. Porque la música brota del gesto, de la actitud, del movimiento ya coral, ya individual, y el cruce de esta "callada música" con la instrumental podría resultar chocante, o por lo menos superfluo, y lo superfluo es enemigo del arte.

El otro puntal de la danza, tanto moderna como clásica, era la pintura. El decorado suntuoso o estilizadamente audaz, así como los vestidos abigarrados, parecían imprescindibles en la danza. Diaghileff recurría tanto a Stravinsky como a Picasso, de tal modo que su ballet podría definirse como el punto de encuentro de la moderna música con la moderna pintura. Con lo que la danza quedaba doblemente esclavizada, prisionera en esa maravillosa jaula de entrecruzadas irisaciones ya audibles de tan visuales, ya visibles a fuerza de sonido. En ella quedaba irremediabilmente prisionero su *Pájaro de Fuego*.

Jooss ha realizado el doble prodigio. Ha liberado a su arte, no sólo de la dictadura musical, sino también de la tiranía pictórica, lo que parecía más difícil. En su máxima realización, *La Table Verte*, no existe más aparato escénico que una mesa verde y un decorado de cortinas negras. Los trajes son sumarios. Y esto es lo milagroso. Así como la música fluía de los bailarines más que de los pianos, los bailarines eran también los que trazaban en el aire, con la sugestión de su ademán, un decorado magnífico y fluctuante, un decorado plástico que se amoldaba sucesivamente a cada variación de intensidad emotiva, a la menor necesidad de la expresión.

En el ballet *La Gran Ciudad*, esto resulta evidente hasta el deslumbramiento. Allí, sin el menor artificio exterior a los bailarines, vemos de pronto todo el tumulto de una calle metropolitana; y sin variar un solo paño del decorado, por la simple sugestión de la actitud, subrayada por una iluminación adecuada, esa calle se transforma en el miserable tugurio proletario o en el deslumbrante salón de un cabaret lujoso. Y luego este mismo cabaret —como sucede en los sueños— fluctúa indeciso y tan pronto se convierte en un cafetín de los barrios bajos como readquiere su fisonomía de trágica frivolidad.

Danza desnuda, pues, sin soportes extraños a su propia esencia, desligada de la música y de la pintura. ¿Desligada? No es esa la palabra; porque es una danza que no sólo no adquiere sus elementos expresivos de las otras artes sino que, por el contrario, les cede sus propios contenidos plásticos y rítmicos, como si deseara empezar su vida nueva borrando su pasado mediante la devolución de lo que antes tomara en préstamo.

Ya no es el punto de intersección de dos artes extrañas: es el centro de irradiación de esas mismas artes, el núcleo de donde fluyen sugestiones musicales y pictóricas creadas por la capacidad expresiva del gesto humano.

Un gesto que lo dice todo, porque *La Table Verte* escapa al concepto común del espectáculo y aun a las limitaciones propias del arte.

Es un examen de conciencia, una despiadada exposición de la estulticia humana y de su absurda crueldad, un acto de pública contricción de nuestra época. Es la genial caricatura de un mundo que se desploma, donde la crítica social trasciende a lo religioso.

Su forma cíclica —termina con la misma escena del comienzo— podría recordar a un círculo dantesco, o también a un despiadado Juicio Final —final desde el principio— durante el cual estuvieran ya sufriendo por anticipado los futuros condenados.

Todas las críticas que se hagan en adelante a la duplicidad de la diplomacia, al regateo indecoroso de las reuniones internacionales, a la infernal amabilidad de los políticos, me parecerán ya pálidas después de haber visto las escenas fundamentales de *La Table Verte*. Así se moverían los abogados de Daumier si pudieran hacerlo. Así los *Caprichos* de Goya y sus *Horrores de la guerra*.

No sé si para nosotros, contemporáneos de Jooss, es una suerte o una desgracia que la danza sea un arte fatalmente percedero, porque ignoro si en lo futuro su *Table Verte* podría servirnos de justificación o de irrevocable condena.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

RUTH DRAPER EN BUENOS AIRES

La lectura de las enciclopedias y otros más modestos diccionarios es apasionante; a menudo acontece que, al buscar una palabra, nos perdemos entre las hojas de esos mamotretos, haciendo así la rabona y descuidando nuestro propósito y nuestra tarea. Esta mañana me acaba de suceder, por centésima vez, al buscar “mimetismo” y “fakir”. Quería saber cómo se las arreglan esos compendios de ciencia para definir la propiedad que poseen algunos seres de imitar el aspecto exterior de otros —o de ciertos objetos inanimados— y qué luces nos traen sobre

el fenómeno de las muchedumbres reunidas en torno a un fakir que les hace ver cosas inexistentes, por ejemplo, una cuerda que sube, vertical, hacia el cielo.

Esas definiciones podrían quizás ayudarme —pensaba yo— a explicar el éxito, la atmósfera que rodea a Ruth Draper y su extraordinario talento.

Pero el mimetismo de esta gran artista es, por naturaleza, gratuito: no la protege de ningún peligro. Su fakirismo no necesita tan siquiera una cuerda (para qué decir serpientes). Basta con que nos hable de la cuerda para que surja, visible y palpable, en nuestra imaginación. Y en vez de hacerla subir verticalmente hacia el cielo, nos la echa al cuello, y hace que la sigamos donde a ella se le ocurre: a una iglesia de Italia llena de turistas; a una fiesta de caridad, de esas que suelen organizar los ingleses; a la casa de una familia francesa o juntó a una pintora que copia un cuadro clásico.

Ruth Draper es la actriz solitaria por excelencia. Se presenta ante el público sin afectación alguna. En un escenario vacío, que su sola presencia puebla, delante de una cortina lisa que ella transforma en catedral o jardín, Ruth Draper, de manera sencillamente milagrosa y milagrosamente sencilla, es a la vez todos los personajes y todos los decorados.

Sus "Character Sketches" son todos creados por ella y nacen en lenguaje hablado, hecho mímica y gesto, sin jamás tomar la forma del lenguaje escrito y aprendido de memoria.

La creación de Ruth Draper (y es una creación verdadera) pertenece únicamente al dominio de lo *hablado*. Ruth Draper es un ejemplo singularísimo de la obra indisolublemente ligada a la persona misma del artista que la crea. Lo que Ruth Draper nos dice puede sólo ser traducido y expresado por su voz, sus manos, sus gestos, su presencia corporal, en fin. De esto se da ella cuenta tan cabalmente, que se ha negado al micrófono. Creo que también se ha negado a la pantalla. Ruth Draper sabe mejor que nadie que su presencia real, en carne y hueso, es el noventa por ciento del espectáculo.

El monólogo, tal como lo concibe Ruth Draper, se apoya siempre en la presencia en escena de varios personajes o, por decirlo mejor, el personaje que Ruth Draper interpreta está siempre rodeado de personajes que hace surgir de la nada al dirigirles la palabra.

Ha compuesto 35 de estos "Character Sketches" con un total de más de cincuenta personajes. La mayoría de esos "sketches" duran entre cinco y veintisiete minutos cada uno.

Ruth Draper habla francés, inglés, italiano y alemán y además otros idiomas inventados por ella. Es una artista internacional en toda la acepción del término.

No la he visto más que una vez, en Londres, donde llenaba el teatro con semanas de anticipación. Inmediatamente pensé en invitarla a Buenos Aires (y mis deseos han sido realizados antes que yo los formulara): primero, porque el espectáculo me pareció perfecto en su género; después, porque el don de imitación, que Ruth Draper ha recibido de la naturaleza en cantidad prodigiosa, es innato y característico entre nosotros.

Pero no nos engañemos. Ruth Draper no se ha contentado con explotar ese don muellemente, como solemos hacerlo los criollos, "sans se donner du mal". Ha llegado, por el estudio de la psicología de los personajes que crea e imita, a dar a sus sorprendentes "sketches" una categoría: Ruth Draper es una gran artista, lo que quiere decir una artista de calidad.

Espero que nuestro público sabrá ver en ella algo más que un espectáculo divertido. Pues lo repito, Ruth Draper, que tanto divierte a su público, es una personalidad que su público debe y tiene que tomar en serio. Lo que le ofrece a ese público no significa tan sólo el don que ella ha recibido en bruto de la naturaleza, como se reciben ojos azules o pelo castaño, y que es la materia prima indispensable a su arte como a todo arte; significa también reflexión, labor, utilización de ese don que revela una energía y una fineza raras y una búsqueda inteligente y tenaz. Esto merece, además de los aplausos y la admiración, el respeto.

VICTORIA OCAMPO

(De *La Nación* de Buenos Aires, 26|5|1940).

CALENDARIO

LA IGLESIA HUMILLADA. — Los principios liberales de “esencia satánica”, como diría Joseph de Maistre, informan esos pocos regímenes políticos que permiten a la Iglesia una convivencia pacífica con el poder temporal. Las democracias constituyen el último refugio del catolicismo. A menos de haber reemplazado la fe por la mala fe, es decir: a menos de ser católico-nacionalista, no es posible negar esta paradoja de la historia.

El Papa anterior excomulgó la doctrina soviética; después condenó expresamente al Tercer Reich, donde se persigue a los cristianos en nombre de la pretenciosa teología de Adolfo Rosenberg. Pero la condena no se ha extendido a otros estados totalitarios, nos referimos a España e Italia, en los cuales se hace a los fieles un daño mayor. Ambos países, al pasar por baluartes de una Iglesia cuya institución defienden y cuyo espíritu traicionan, gozaban de cierto crédito ante muchas conciencias religiosas y contribuían lentamente a deformarlas. A este equívoco no es ajena la Iglesia. Pero este equívoco comienza a disiparse. Hoy nadie ignora que varias encíclicas y la pastoral de un obispo han sido prohibidas en la España de Franco. Hoy nadie ignora los sucesivos agravios de que han sido objeto dos Papas en la Italia de Mussolini y que han culminado, en

los últimos días, con el incidente de “L'Osservatore Romano”.

“L'Osservatore Romano” censuraba los crímenes de Hitler y concedía igual espacio a las informaciones aliadas y a las que le llegaban directamente del Reich. “L'Osservatore Romano” abogaba por que Italia no entrase en guerra. Consecuencia: dobló su venta en pocas semanas. Pero los “camisas negras”, secundados por la policía, apalearon a cuantas personas encontraban en la calle dispuestas a leer o vender el órgano oficial del Vaticano; luego de quemarles el periódico, terminaban por arrojarlas en las fuentes barrocas de las plazas romanas, bajo la mirada atónita de los tritones y las sirenas de mármol. Los suscriptores, además, dejaron instantáneamente de recibirlo.

Italia, contrariando el deseo del Papa, ha entrado en guerra y está pronto a realzar con un golpe maestro ese largo proceso extorsivo al que se ha dedicado en los últimos meses. No habremos de comentar la conducta italiana. Por su misma vileza se coloca más allá de todo vituperio: nos obliga al silencio. Detenerse en el discurso del Duce sería hacer la exégesis de una especie de pornografía oratoria en la que a un hombre decente le repugna aventurarse. No motivan estas líneas la actitud de Italia sino la actitud del Papa.

Existe una bula (la *In cœnâ Domini*, si mal no recordamos) que excomulga a cualquier entidad cuyos procedimientos sean mucho más suaves que los puestos en práctica por el fascismo contra "L'Osservatore Romano". Pío XII no ha querido aplicarla. Se ha limitado a suprimir una procesión en el día de Corpus o a beatificar solemnemente una monja francesa... Sus sanciones han sido tan indirectas y veladas que hacen pensar en los refinamientos alusivos de las tías de *Du côté de chez Swan*.

Pero ya no se trata de "L'Osservatore Romano". Mussolini acaba de unirse con el más cruel enemigo de la Iglesia Católica en la hora presente para aniquilar a Francia, "el asilo ordinario de los papas perseguidos". Pese a que una guerra europea, por todas las miserias físicas y morales que comporta, es necesariamente una empresa temporal, Francia defiende ahora con su vida ciertos valores espirituales cuya custodia ha tenido siempre la Iglesia y que se hallan íntimamente ligados a la causa de la civilización cristiana.

Se objetará que los San Gregorios no se repiten porque no es fácil obtener un nuevo Canosa de ningún gobernante actual. La autoridad del Jefe de la Iglesia ha decrecido en este mundo de infieles. Nada consigue Pío XII con arriesgarla inútilmente... Sin embargo, al no arriesgarla, puede alentar los reproches de tantos incrédulos que, insistiendo en el simulacro del poderío pontificio, consideran su función muy prescindible. — J. B.

ALGUNOS JUICIOS DE GOETHE SOBRE ALEMANIA. — Preceden, en forma de epígrafe, los capítulos de un folleto de Ludwig titulado "Bárbaros y Músicos". Helos aquí:

"Todavía han de transcurrir varios siglos antes de que penetre en nuestra tierra la suficiente cultura como para que pueda decirse de sus habitantes: Hace mucho tiempo, fueron Bárbaros.

En Berlín viven hombres tan brutales que muy poco puede obtenerse de ellos con delicadeza.

Alemania no es nada, pero cada alemán representa mucho, y sin embargo ellos se imaginan justamente lo contrario. Los alemanes, a semejanza de los judíos, deberían ser trasplantados y dispersados por el vasto mundo.

A menudo he sentido un amargo dolor al pensar en el pueblo alemán, tan respetable en particular y tan miserable en general.

Alemania no puede evadirse, aunque corra hasta Roma. La chatura habrá de seguirla por todos lados, como la tetera sigue al inglés.

El gusto es un eufemismo. Los alemanes carecen de gusto porque no tienen eufemismos y son demasiado rudos.

Los alemanes tienen una característica: no pueden aceptar nada en la forma que se les da. Se les tiende el mango de un cuchillo, lo encuentran poco afilado; se les ofrece por la punta, pretenden que uno va a herirlos".

THE LIGHT THAT FAILS. LA LUMIÈRE QUI S'ÉTEINT. LA LUZ QUE SE APAGA. — "El departamento del Papa, lo mismo que otros departamentos del Vaticano, ha sido dotado de cortinas muy gruesas, que evitan que la luz eléctrica salga al exterior. Como consecuencia, la luz que se veía en la segunda ventana del tercer piso del palacio apostólico, que pertenece al estudio del Papa, no se divisará ya por las noches desde la plaza de San Pedro". ("La Nación", junio 12 de 1940).

VIDA Y MUERTE DE ERNST TOLLER. — El 22 de mayo de 1939, con el propósito de marcharse a Londres, Ernst Toller hizo sus baúles en el Hotel Mayflower, de Nueva York. A las doce le dijo a su secretaria que se fuese a almorzar. Cuando ella volvió, encontró la puerta con llave. La hizo abrir y terminó de hacer la última maleta, pensando que Toller había salido. De pronto, tuvo la sensación de que no se hallaba sola. Entró a la pieza contigua, y allí encontró a Toller que se había ahorcado con la cuerda de su salida de baño.

¿Qué condujo a suicidarse al más famoso dramaturgo de la generación expresionista alemana? Las piezas y poemas de Ernst Toller se habían traducido a 27 idiomas y durante años dominaron los teatros de Rusia y Alemania. Se representaron en todo el mundo, de Londres a Tokio, de Estados Unidos a Australia.

Fué la figura más activa y discutida de la emigración alemana, pues trabajó incansablemente contra el fascismo en Inglaterra, Francia, España, Escandinavia y América. Pasó como un vendaval de una revolución a otra, tanto en el mundo político como en su labor de creador. El fogoso tribuno de las asambleas públicas, con sus grandes y ardientes ojos pardos, su amplia frente, su cabello rizado, sus gestos excesivos, su lenguaje apasionado, era la personificación del propagandista revolucionario.

Su vida fué una cadena de decepciones, aunque conservó la fe suficiente para luchar por la democracia y la libertad. Pero al final creyó que su causa estaba perdida, esa causa por la cual había sacrificado su existencia entera, su salud, su dinero y, en ciertas épocas, su libertad.

En *Books Abroad* (invierno de 1940), su

amigo Kurt Pinthus hace notar que uno de los "leitmotive" de Toller lo constituye la lucha del individuo con las masas. En el teatro de Toller, la antinomia no es burgués-proletario sino jefe proletario-masas proletarias. La posición del individuo frente a las masas debe necesariamente ponerlo en conflicto con ellas. El individuo siente urgencia de seguir normas éticas. Aborrece los medios inmorales por los cuales las masas alcanzan sus aspiraciones; aborrece la violencia y la fuerza. Pero claro está que desea también alcanzar sus aspiraciones lo más pronto posible, es decir, por la fuerza. De ahí que en él se desarrolle el mismo conflicto que lo coloca en oposición a las masas. "No puedo dar una solución para este doble conflicto —decía Toller— y quiero demostrar que no tiene solución posible". En algunas de sus obras, *Los destructores de máquinas*, verbigracia, el conflicto se resuelve a menudo en un diálogo estremecedor y explosivo. Oímos en la escena un debate, acompañado por los comentarios y gritos de la multitud. Es casi el mismo método que el de la tragedia griega. Toller, pocas semanas antes de morir, terminó su drama *El Pastor Hall*. Esta pieza, que SUR publicó en sus números 56 a 58, teatraliza el caso del pastor Niemoeller y todos sus personajes representan y corporizan distintos matices ideológicos que aún subsistían en la Alemania nazista. Además, escribió tres cuentos dialogados, casi autobiográficos. En uno de ellos cuenta cómo la policía secreta le arranca a su madre moribunda la única carta que conserva de su hijo Ernst, y que lleva constantemente oculta en el pecho.

Pinthus refiere que en una de esas últimas tardes, mientras miraban los árboles de Central Park desde las ventanas del alojamiento de Toller, no pudo menos de preguntarle por

qué, si no tenía dinero, vivía en un hotel tan caro. Toller contestó: "Todo lo que hago ahora es despedirme". Lo dijo de una manera —comenta Pinthus— que uno no sabía si hablaba de Nueva York (pues pensaba marcharse a Londres) o de la vida. Más tarde me enteré que ya no tenía fuerzas para buscar otro hotel ni para marcharse de Londres.

Durante los últimos meses se sentía indeciblemente incomprendido, menospreciado. Cualquiera que lo conociera íntimamente podía advertir una discrepancia entre la figura brillante y exitosa que el mundo conoció, y el verdadero Toller, siempre deprimido, siempre decepcionado.

La guerra del 14 lo decepcionó, la revolución lo decepcionó, todos sus amores lo decepcionaron. Se decepcionó cuando los revolucionarios alemanes de 1919 no se adhirieron a su doctrina de la resistencia pasiva, y se decepcionó cuando la blandura de la república germana permitió a los nazis que asumieran el poder. Después de su salida de la cárcel, no podía soportar el estar en libertad, mientras sus compañeros continuaban en cautiverio, y había épocas en que no dormía durante meses. No encontraba paz en ningún lado. Erraba de sitio en sitio, de país en país, para luchar en todos lados por sus ideales.

Vió con horror el desarrollo del fascismo, el triunfo de la fuerza bruta, en contra del pacifismo que había predicado durante su vida entera. En esos últimos diez años, en todos los países en los cuales o por los cuales luchó, comprendió que la causa de la democracia era una causa perdida: en Alemania, Austria, China, Checoslovaquia y, finalmente, España. Porque Toller luchó como un loco en favor del hambriento pueblo

español, primero en Europa durante meses, después en América. Vivió lo suficiente para ver que se recolectaban millones de dólares para los españoles hambrientos, y que se les enviaban víveres de todos los países. Pero la causa española estaba perdida, y su mayor pesar fué el que las provisiones cayeran en manos de Franco. Tenía la firme convicción de que habían sido enviadas a Alemania en pago de armamentos.

Todo lo que había ahorrado en Hollywood lo dió para España. Y ya sus obras no producían dinero. Y ya no podía obtener conferencias, pues para unos era demasiado radical y para otros no lo era bastante. Se sentía extraño y perdido en un mundo por el cual se había sacrificado. Y al final comprendió claramente lo que sus amigos pensaban: que su llama interior había disminuído, que ya no podía concentrarse y crear. Ya no podía representar el personaje con que el destino y la fama lo habían agobiado, y que tal vez, en el fondo, Ernst Toller no había sido nunca en realidad.

EL CUERPO HUMANO, EL DEPORTE Y HENRI DE MONTHERLANT. — Reproducimos parte de un prólogo que Montherlant ha escrito para *Paísaje de los "Olímpicos"*, colección de ochenta fotografías, tomadas por Karel Eggermeier, que interpretan textos de *Los olímpicos*. Aparecerá muy pronto en las ediciones de la N. R. F.

"Sería interesante —¡un tema de tesis!— comparar la sensibilidad estética de los griegos con la de los orientales puros. Unos y otros acuerdan a la belleza la misma importancia y ven en ella un signo divino, pero las diferencias no sólo se perciben en el ideal de belleza, sino también en las manifesta-

ciones del sentimiento estético. En los árabes, persas, etc., éstas se coronan de un penacho neurótico que los griegos no conocieron. Tratándose de una raza en que el rey David, al decir de un poeta árabe, tenía dos jóvenes esclavos especialmente destinados a comprimirle el cuerpo con fuerza por temor a que sus miembros se desarticulasen, tanto se estremecía mientras cantaba sus Salmos, no es asombroso ver a tal rey ponerse a patalear de entusiasmo ante un bello joven, a tal personaje cubrirse con un velo para no contemplar la belleza de su propia cara, y desvanecerse el día en que se lo quita, a tal otro morir súbitamente al cruzar en la calle un rostro maravilloso.

Lo que dice Epicuro de la aptitud de los griegos para la filosofía, que pretende serles particular, podría aplicarse aún más justamente a su sentido estético. Una cantidad de cosas que son ideales para nosotros, eran naturales para ellos. Si bien la estima del cuerpo ha hecho progresos innegables en Europa desde hace medio siglo, nuestro gusto estético es tan escaso como nuestra sabiduría. Basta ver las deformaciones del cuerpo que el público acepta por parte de ciertos pintores y escultores modernos, para advertir que ese público no ama el cuerpo: se podría llevar a la juventud al Museo de Luxemburgo, así como a los "Independientes", para mostrarles lo que el cuerpo humano no debe ser. Y esto es tan cierto que el hombre, en la mujer, tiene por bello el raquitismo, la obesidad, defectos de orden teratológico, y que los concursos de belleza ven privar mujeres cuyas taras corporales, si se las encontrase en un caballo, lo enviarían al matadero. Sin hablar del estado de espíritu corriente, para el cual la belleza de una mujer significa belleza del rostro:

la señorita X, primer premio de belleza, no debía serlo en justicia sino en un macabro concurso de cabezas decapitadas. No hay misterio en la belleza formal y, sin embargo, uno a veces creería que oculta un misterio, a tal punto son escasos los que saben penetrarla.

"Los Olímpicos", algunos de cuyos textos interpretan estas fotografías, no expresan lo esencial de lo que ha sido el deporte para mí. Al galopar en los estadios, no hacía sino materializar, bajo su forma más rudimentaria, cierta noción del juego que ha permanecido y permanece en el centro de mi vida. Llamo juego a una actividad que sólo tiene su fin en el placer que produce; un esfuerzo que posee una virtud propia, independiente de la dirección en la cual se ejerce y de su éxito. Desde entonces, mi vida privada ha sido un juego al que jamás me entregué del todo, siempre separado de mis fines, siempre contemplándome, siempre en el campo adverso tanto o más que en el mío, semejante al jugador de fútbol cuyo rostro crispado y cuyos gestos violentos harían creer que lucha por su vida, aun cuando él no ignora que todo eso no tiene otra importancia que la que él se divierte en asignarle, es decir que no tiene importancia verdadera. Concepción que no implica una concepción "desesperada", como suponen los pequeños intelectuales franceses; concepción que, si deprime a unos, exalta a otros. Por eso, nada menos accidental que mi gusto por el deporte: el juego manifestado no era sino una de las expresiones de mi juego interior, de esa "jovialidad" que es, a mis ojos, el bien soberano (y que también es —lo supongo— lo que hace de mí un objeto de escándalo. "Quien ríe último, ríe mejor", como ellos dicen).

Cierto condotiero del siglo XV, cuando por

fin entraba en una plaza desde hacía mucho tiempo sitiada, besaba al pasar, curvándose en su silla, la puerta de la ciudad. ¿Por qué sentimiento mediocre disimularé lo siguiente? Cuando tuve entre manos un ejemplar de "Los Olímpicos" recién salido de la imprenta, en su texto definitivo de 1938, y lo hube hojeado una última vez, así rejuvenecido, limpiado y engalanado para una nueva aventura, levanté el volumen y apoyé en él mis labios. Si se imaginará semejante gesto sobre "Paisaje de los Olímpicos", significaría algo muy distinto a una pasión de creador: significaría que el hombre conoce la perennidad de las primaveras terrestres, y que las aprieta contra su boca como a una de sus pocas seguridades. Pasarán los imperios; bien pronto, la indiferencia del porvenir habrá resuelto sin esfuerzo lo que ellos llaman sus grandes problemas, extraído la calma de sus tumultos y la unidad de sus disensiones ridículas. Pero el cuerpo humano en flor, en medio de la naturaleza, y sus representaciones, y lo que se ha pensado sobre él, eso será todavía actual dentro de diez mil años. Aristófanes cuenta que incluso cuando los mercados de Atenas estaban cubiertos de nieve, se continuaba vendiendo en ellos frutos nuevos y violetas. Que no nos fastidien, pues, con la desesperación. Cualesquiera que sean las devastaciones y las ruinas, habrá siempre niños entre nosotros".



LA NOVELA ACTUAL. — Pese a la guerra, "Purpose" (la inteligente revista inglesa que ha sustituido a "Criterion") no cesa de aparecer. Del último número transcribimos algunas reflexiones sobre la novela con que Elizabeth Bowen encabeza su crónica de libros.

"¿En qué forma la guerra afectará las artes? Y, dentro de las artes, ¿en qué for-

ma afectará la novela? Se ha discutido largamente. Hubo la tendencia a tomar una actitud frágil, propensa al martirio. Se vaticinó una ola de brutalidad, de atrofia, de filisteísmo. Nos beaux jours ont fini. ¿Han terminado de verdad? La gente dice: "Fíjense en el teatro. Sólo se exhiben piernas". Hasta ahora, ciertamente, la guerra parece mortal para la pieza burguesa de "ideas", y únicamente se defienden aquellas que muestran un virtuosismo realmente triunfante. Habiendo presenciado, como crítico teatral, un considerable número de representaciones durante seis meses, no puedo menos de alegrarme por ello... Ya era tiempo que la inocua gravedad inglesa, llena de pensamiento emotivo e ideas reveses, llegase a su término. Habrá que ser apasionado o frívolo, y entraremos en una gran época para poner en escena obras como Enrique V, por ejemplo, llenas de plumas escarlatas y clarines. En cuanto a las exhibiciones de piernas que pude ver, y en cuanto a otras de que me han hablado, parecen ser excelentes en un cien por cien.

Lo que asusta a los traficantes de arte, pero no debe asustar al artista, es la brusca cesación de la vida personal. El destino individual, necesariamente, cuenta poco. La sensibilidad individual se halla en baja. Nada justifica, nada excusa la guerra, pero la despersonalización que trae consigo me parece buena. Tener que valorar nuevamente la vida no puede hacer daño a nadie. Ha terminado el reino de la Utopía, y ya nadie podrá sacar del hombre un pequeño Dios. Ya no podremos ignorar el persistente elemento monstruoso de la naturaleza humana o la tendencia en el destino del mundo a ser magnetizado por desastre tras desastre. Pero tampoco necesitamos ignorar el divino (o llámese genial) elemento que yace en el hombre

junto al otro, y el poder que tiene el hombre, a veces colectivamente, a veces en la fortaleza de su espíritu aislado, para sobreponerse al desastre y re-crear. Los conceptos a los cuales nos hemos asido la mayoría de nosotros, durante las dos últimas décadas, hoy necesitan ser descartados. Pero cada uno debe responder, a semejanza de Catalina Sforza cuando la amenazaron con matar a sus hijos que habían sido tomados en rehenes: "Puedo tener otros".

El futuro de la literatura, y sobre todo de la novela, me parece vinculado con aquellos escritores que pueden tener "otras ideas" o, más aún, que siempre han tenido inherentemente otras ideas, ideas en desacuerdo y no

engendradas por eso que se llamaba hasta hace poco "su tiempo". A estos autores se los ha reconocido siempre. Su desenvolvimiento ha sido vigilado, quizá con hostilidad: ahora comienzan sus días de plenitud. No veo ningún futuro para la novela que se mantiene en el estrecho cauce de la pequeñez individual, en esa larga y estancada corriente de la introspección, y, sobre todo, para la novela mujeril (que puede ser escrita por personas de ambos sexos). La acción y la pasión tendrán que regir la novela. Pero ha de haber algo más que acción y pasión. Un sentido universal y profundo del destino humano debe guiarlas. Ha llegado el momento de pensar en lo que se escribe".

I N D I C E

	Pág.
Atenas contra Filipo, por <i>Roger Caillois</i>	7
El camino de América	24
Carta a París, por <i>Victoria Ocampo</i>	27
Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, por <i>Jorge Luis Borges</i>	30
La niñita de su mamá, por <i>Erskine Caldwell</i>	47

NOTAS

LOS LIBROS: C. G. Jung: "Realidad del alma", por <i>Patricio Canto</i>	52
Publicación del Gobierno de Santa Fe: "El niño y su expresión", por <i>Ana M. Berry</i>	56
CRÍTICA DE ARTE: VII Salón de Otoño. Exposición de arte chileno, por <i>Julio E. Payró</i>	60
ESPECTÁCULOS: El Ballet Jooss, por <i>Eduardo González Lanuza</i>	73
Ruth Draper en Buenos Aires, por <i>Victoria Ocampo</i>	75
CALENDARIO	78

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos 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: Viamonte 548.

No se aceptan colaboraciones espontáneas ni se mantiene correspondencia sobre ellas.

*Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 037921
Título de marca N° 159.486.*

ESTE SEXAGÉSIMO OCTAVO NÚMERO DE
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA
TREINTA Y UNO DE MAYO DE MIL
NOVECIENTOS CUARENTA, EN LA
IMPRESA LÓPEZ, PERÚ 666,
BUENOS AIRES.