

CURSOS Y CONFERENCIAS

DELEGADO
DESPLGADO



SUMARIO

FRANCISCO ROMERO: Eça de Queiroz, espejo de su tiempo. - EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA: El amor en la novela de Balzac. - FEDERICO DE ONIS: La originalidad de la literatura hispanoamericana. - ALDO PELLEGRINI: Nacimiento y evolución del movimiento surrealista. - MANUEL VILLEGAS LOPEZ: Cine policíaco.

VIDA DEL COLEGIO. - INFORMACIONES

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
REVISTA DEL COLEGIO LIBRE DE ESTUDIOS SUPERIORES

VOLUMEN XXXVIII

Nos. 226 - 227 - 228

AÑO XIX

ENERO - FEBRERO

MARZO DE 1951

CURSOS y CONFERENCIAS

REVISTA DEL COLEGIO LIBRE DE ESTUDIOS SUPERIORES

Se publican doce números anuales

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N°. 325880

En la revista aparecen conferencias y resúmenes de clases pronunciadas en el Colegio Libre de Estudios Superiores, cuyo texto ha sido autorizado por los autores; también se publican ensayos de interés científico y literario, y sobre la educación y sus problemas.

En cada entrega hay una reseña de las actividades desarrolladas por el Colegio y un panorama de la actividad cultural argentina.

ARGENTINA Y AMERICA LATINA: Suscripción anual \$ 40 m/n. argentina.

OTROS PAISES: suscripción anual, 1 libra esterlina o cinco dólares

Dirección y Administración: (domicilio provisorio)

CALLAO 545, VI p. — T. E. 35 - 7949

BUENOS AIRES — ARGENTINA

Director:

ARTURO FRONDIZI

SUMARIO DEL NUMERO ANTERIOR

RICARDO M. ORTIZ: Prefacio a un curso sobre la economía argentina en el período 1940-49. — HORACIO C. E. GIBERTI: La producción agrícola en el decenio 1940-49. — La producción ganadera en el decenio 1940-49. — TEOFILO V. BARAÑAO: La mecanización agrícola en la Argentina. — SAMUEL GORBAN: Ritmo industrial en la última década. — BRUNO A. DEFELIPPE: Combustibles y energía. VIDA DEL COLEGIO. — INFORMACIONES. — LIBROS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



05
C939
AÑO XIX
Volumen XXXVIII

C U R S O S
Y

Enero, Febrero,
Marzo 1951

Nos. 226-227-228

C O N F E R E N C I A S

Buenos Aires

Eça de Queiroz, espejo de su tiempo

por FRANCISCO ROMERO

Portugal, cuyas letras ofrecen en el final del siglo XIX algunas figuras de notable relieve, como el poeta Anthero de Quental y el historiador Oliveira Martins, tiene en el novelista Eça de Queiroz su personalidad más representativa y difundida de ese período. Escritor de alcance universal, y sin duda uno de los mayores que haya producido la Península Ibérica durante todo el siglo pasado, el Colegio Libre de Estudios Superiores no ha querido que termine este año, en que se cumple el medio siglo de su muerte, sin recordar su personalidad y su obra, en acto de intelectual homenaje.

Este portugués, que llevaba dentro su país, que lo sentía de continuo con un sentimiento apasionado en que se mezclaban el amor y el dolor, paseó su vida por muchas rutas geográficas y espirituales, contempló ávidamente países y civilizaciones, residió largamente en muy diversas comarcas, y penetró el sentido de muy diferentes literaturas. Enriquecido por innumerables experiencias intelectuales, su carrera de escritor fué un proceso de perfeccionamiento y de depuración. Lo nacional y lo universal confluyen en él. Portugal está presente de continuo en sus escritos, en términos de acerada descripción y amarga crítica, en *El crimen del Padre Amaro* y en *El primo Basilio*; en el vasto cuadro, abundante en la sátira social, de *Los Maias*; en las interpretaciones emocionadas y teñidas de esperanza de *La ilustre casa de Ramírez*; en el piadoso regreso sentimental de *La ciudad y las sierras*. Sus experiencias portuguesas llevan un doble signo;

son al mismo tiempo la expresión de lo visto en su tierra, desde dentro, y la interpretación de esa visión por un viajero que conoce los grandes caminos del mundo, que se ha ventilado en atmósferas muy distintas. Y un eco del ancho mundo se incluye en sus pinturas portuguesas, a veces se dilata hasta ocupar larga extensión en sus novelas. Su europeísmo contribuyó a que vibrara al unísono con los grandes intereses de la cultura de su tiempo y aun a que representara con extraña fidelidad algunas de las más características propensiones de su época.

Jurista por su formación universitaria y diplomático de profesión, Queiroz apenas ejerció la abogacía, y en su carrera consular se contentó con ser un discreto funcionario. Fiel a su vocación de escritor, le consagró la vida, ocasionalmente redactando artículos y ensayos, pero en lo principal elaborando las novelas que son el fundamento de su gloria. Concentrada su actividad en el ejercicio literario, sus virtudes de escritor son tan eminentes como variadas. Poseía el don de engendrar personajes vivientes, con una sólida humanidad que adquiere ante el lector la evidencia de las personas reales. Era maestro en la descripción de ambientes y paisajes, tan hábil para evocar contornos sociales como para dar la impresión colorida del medio físico. En la gama de lo que, en términos generales, puede denominarse por brevedad lo cómico, su registro era extraordinario: desde el gran humor hasta la sátira mordiente, con todos los tonos intermedios de la ironía benévola o acre, de la burla, el sarcasmo y la farsa. En su trato con las realidades nunca dejó perecer al poeta que llevaba dentro, y son frecuentes sus fugas imaginativas, sus excursiones al país de los sueños. Practicó el naturalismo, según los procedimientos a lo Zola, y el más amplio y elástico realismo, de tradición inglesa y peninsular. Como France y algún otro, introdujo en la novela la erudición, una fina flor de historia y de arqueología que difundía un aroma sutil de lejanía espacial y temporal. Universal porque conjugaba el regionalismo y el extranjerismo, fué universal también por las muchas formas de su arte y por la multiplicidad de intereses e intenciones que coincidían en él.

Crítico inexorable de ciertas dimensiones de la vida de su país, los amigos incondicionales de la tradición llevaron contra él violentos ataques, lo tacharon de desarraigado y extranjerizante, y pronunciaron contra él una condena que imaginaron inapelable. No faltan reproches parecidos aun en críticos más benévolos, y hasta un gran admirador suyo ha llegado a decir que es el menos portugués de todos los escritores portugueses. Es inútil advertir que las opiniones de este género, fruto de un angosto localismo, poco o nada pesan en la estimación actual de su obra. Con la actitud francamente adversaria o reservada y reticente de muchos de sus coetáneos maduros, contrastaba el entusiasmo de los jóvenes, de los que despertaban a la vida intelectual cuando ya iba avanzada su obra. Alberto D'Oliveira, que hace años representó diplomáticamente a Portugal entre nosotros, con quien mantuve amistad y que me transmitió muchas impresiones personales de Queiroz, escribe en un libro titulado *Eça de Queiroz (Páginas de memorias)*: "Lo vi por primera vez allá por 1886, siendo yo un muchacho de dieciséis años, pero tocado ya por la fascinación que sobre toda la mocedad de mi tiempo ejercía su obra. Puedo decir que aprendí a leer —y a sentir, y a pensar— en sus libros... Pocos escritores portugueses habrán sido directores espirituales de una o dos generaciones, en la intensidad y la extensión con que lo fué, acaso sin enterarse de ello, Eça de Queiroz. No eran sólo sus libros los que nos apasionaban; eran también su vida, su figura, todo lo que de cerca o de lejos se ligase a su persona. En ella encarnábamos la cultura, la elegancia, el arte, el mundo civilizado, ante el cual nos sentíamos todavía informes bárbaros, el sueño de los largos y exóticos viajes, la fiebre y el empuje de los grandes capitanes, las sorpresas y los delirios del amor, la distinción aristocrática en el vestir y las costumbres, la frecuentación de las mujeres más bellas y de los hombres más célebres, la experiencia familiar y cotidiana de teatros, museos, monumentos y paisajes, más lejanos para nosotros que las estrellas del cielo. Todo cuanto, recién llegados a la existencia, soñábamos que pudiese constituir algún día la perfección y el encanto de nuestra vida, era simbolizado en aquel gran hombre siem-

pre desterrado, raras veces visto, de quien se hablaba como de un ser de otra esencia, cuyos retratos nos traían una perturbadora imagen de finura, de hidalguía y de ironía, cuyas anécdotas se convertían en leyenda y repetíamos con cándido entusiasmo, cuya alma nos parecía contener en resumen todo el universo y que por eso anhelábamos trasladar a nuestras estrechas almas provincianas". Me ha parecido conveniente recordar este testimonio, para que se aprecien ciertas calidades del influjo de Queiroz sobre grupos que habían de asumir más tarde una función dirigente en la sociedad portuguesa. Era el ancho mundo moderno, que por cierto se completaba geográficamente en aquella sazón, toda la cultura europea, redonda y madura, lo que parecía aproximarse con aquel hombre que dedicaba su vida a explorarla y gustarla, a infundirla en sus libros destilada en arte. Con sus libros y con el prestigio un poco fabuloso de su persona, llegó a ser Queiroz algo así como una ventana abierta en un recinto murado, una gran ventana por la que se veían y adivinaban inesperadas perspectivas y por la que penetraban renovadores aires de fuera.

José María Eça de Queiroz nació en 1845; el padre alcanzó altos cargos en la magistratura y no fué ajeno a las preocupaciones literarias. Se graduó en derecho en Coimbra; fué un estudiante poco aplicado, que conservó durante toda su vida un desagradable recuerdo de aquella Universidad anquilosada. Pero en Coimbra halló estímulos que fueron decisivos para su formación, en la amistad de espíritus afines, en las libres lecturas y en los entusiasmos compartidos. Practicó el periodismo político y ocupó un puesto municipal en Leiria, por donde logró una experiencia de la menuda vida provinciana que aprovechó para algunas de sus novelas, en especial para *El crimen del Padre Amaro*. Viajó por Oriente en 1869, y asistió a las grandes fiestas de la apertura del Canal de Suez. Pocos años después es nombrado cónsul en La Habana, y comienza así su largo extrañamiento de Portugal; desde el 1874 al 1888 desempeña cargos consulares en Inglaterra, y pasa luego a Francia con las mismas funciones oficiales, que no le exigían mucho trabajo y le dejaban tiempo suficiente

para el estudio y la prosecución de su obra. En París falleció, el año 1900, a los cincuenta y cinco de edad. Como fué designado por primera vez para un cargo en el servicio consular a los veintisiete años, su residencia en el extranjero duró exactamente la mitad de su vida, período durante el cual hizo sólo breves visitas a su país.

Las mayores influencias literarias que han obrado sobre Queiroz han sido indudablemente francesas. Es probable que la primera y más vigorosa fuera la de Victor Hugo, y la más honda y persistente la de Renán, pero ha de tenerse en cuenta que su ilimitada admiración hacia Francia y su genio no le cegaba hasta el punto de afirmar la superioridad de todos los aspectos de la cultura francesa. Por ejemplo, mostraba bastante aprecio por Inglaterra, si bien con notables reservas, y consideraba la literatura inglesa "incomparablemente más rica, más viva, más fuerte y más original que la de Francia". Aunque enamorado de Francia, el incontenible satírico que había en él no reposó durante su período de París, y en la contraposición entre *la Ciudad* y *las Sierras, la Ciudad*, que no era otra que la capital de Francia, debió cargar con todos los vejámenes destinados a castigar los refinamientos extremos que se entendían como las artificiales rebuscas de una civilización decadente, a las que se opondría triunfalmente la sana naturalidad de los campos. Pero que el amor y la admiración de Queiroz no fueran incondicionales, no arguye contra la intensidad de ese amor y esa admiración; sólo confirma que era un temperamento esencialmente crítico. Y acaso una de las escasas excepciones en la regla general de su vigilancia y severidad críticas sea la que nos ofrece la actitud suya, precisamente, ante uno de los hombres más representativos de Francia, ante Victor Hugo, quien, como dije, ejerció poderosa impresión sobre el escritor portugués. En 1885 confesaba que un fanatismo por el gran poeta, del que no quería curarse, le impedía toda crítica tranquila y lúcida. "Admiro a Victor Hugo —agregaba— justamente como él admiraba a Shakespeare, *comme une brute*. Lo amó en toda su luz solar y en todas sus extrañas manchas, y hasta permanezco ingenuamente postrado ante aquellos aspectos de su vida y de su obra

que impacientan o hacen sonreír a los demás... Soy de los que creen hasta en la sociología de Hugo. Casi aprendí a leer en las obras de Hugo, y de tal manera me penetró cada una de ellas, que así como otros pueden recordar épocas de su vida o estados de espíritu por un perfume o una melodía, yo vuelvo a ver de repente, al releer antiguos versos de Hugo, todo un pasado, paisajes, casas que habité, ocupaciones y sentimientos muertos... Realmente me creé dentro de la obra del maestro, como puede uno crearse en una selva. Recibí mi educación del rumor de sus odas, de los largos soplos de su cólera, del confuso terror de su deísmo, de la gracia de su piedad y de su luminoso humanitarismo... El deísmo de Hugo fué el mío; como él, tuve fe en el mesianismo de Francia, y un horror irracional, indomable, para ese cuartel impregnado de metafísica que está al lado de allá del Rin". A la luz de estas confesiones, se ve, si no cómo brotó la raíz, que era sin duda personal y genuina, por lo menos cómo se desarrollaron y fijaron ciertas maneras del arte de Queiroz, el fastuoso descripticismo romántico que una y otra vez se superpone a la rigurosa notación naturalista; el rapto lírico que mantiene su elevado sentido poético aunque se acompañe de una disposición de ánimo irónica y aun burlesca; el escape frecuente al plano de la más libre y rica fantasía.

Su admiración a Renán, aunque no proclamada tan enfáticamente, fué también muy grande. "Era ciertamente —escribe— un gran hombre, o, mejor dicho, contenía en sí varios hombres (un heresiarca, un artista, un arqueólogo, un moralista, un metafísico y un sacerdote), todos ellos distinguidos y aun eminentes, que, prestándose los unos a los otros el auxilio de sus especiales aptitudes, formaban exteriormente la apariencia muy aceptable de un gran hombre. El artista prestaba al erudito la gracia de su arte; el erudito comunicaba al artista la abundancia de su saber; el sacerdote se adjuntaba al heresiarca; el metafísico vivificaba al arqueólogo. Y todos concurrían de este modo para construir un admirable Renán. Pero el hombre que, dentro de Renán, ayudó más a la gloria de Renán, fué el artista... En resumen, era un razonable gran hombre. Y como además de eso fué un justo (algunos

llegan a decir que un santo), merece ampliamente su canonización". Esta "canonización" de Renán a que se refiere Queiroz no era sino la reverencia casi unánime que se tributó en Francia al autor de los *Orígenes del Cristianismo*, al producirse su muerte. La estampa que de él traza Queiroz en las líneas copiadas es un acierto de síntesis, y deja entrever cómo era la atracción que ejercía sobre él, reflexiva y fundada; no absorbente y tiránica, como su admiración hacia Hugo, sino capaz de discriminación y aun de retraimiento. Ese Oriente, muchas veces presente en Queiroz, era una fusión del Oriente contemplado directamente y del Oriente de Renán; fusión facilitada y aun potenciada por una propensión pareja en ambos: por el velo de ilusión que ponía Queiroz sobre el Oriente contemplado por él, y por la emoción y la virtud evocadora de las reconstrucciones del gran escritor francés. Ha de advertirse que Renán no proporciona únicamente a Queiroz estímulos y materiales para su orientalismo. En aquel crepúsculo del siglo, cuando el agotado positivismo señalaba un final de era, Renán compendiaba una situación espiritual dentro de la cual se movía Queiroz, renaniano por su extremo terminal, como había sido victorhuguesco por el otro extremo.

Entre estos dos hitos, desde los fervores románticos de la juventud, nunca del todo apagados en el ánimo, hasta el escepticismo fin de siglo, se tiende la trayectoria espiritual de Queiroz, en la cual es un momento importante el de la adhesión al naturalismo ortodoxo, que vino a ser la expresión literaria del positivismo y del científicismo. Las novelas francamente naturalistas de Queiroz son las dos primeras, *El crimen del Padre Amaro*, de 1875, y *El primo Basilio*, de 1878. Desde 1874 residía fuera de Portugal, y ninguna vibración del espíritu europeo dejó de ser recogida por sus sensibles antenas de insaciable curioso, de inteligente *amateur* de ideas y de sentimientos. Asiste, pues, con vivísimo interés al espectáculo de la descomposición del positivismo, de las nuevas corrientes de ideas, que en general se orientan, por un lado, a un escepticismo refinado y cansino, y, por otro, a una reivindicación confusa de los motivos ideales, unas veces en los términos de un espiritualismo terreno todavía sin brújula

y otras como una restauración lisa y llana de la conciencia religiosa. En sus artículos de ese período abundan los documentos instructivos para comprender el drama de aquella época, el primer tramo de la crisis que ha seguido desenvolviéndose después. Era un testigo excepcional, y ello otorga singulares méritos a sus testimonios. Provenía de un país al margen de los mayores movimientos ideológicos contemporáneos, o, por lo menos, donde no mostraban la inmediatez e intensidad que en las naciones protagonistas de la cultura europea. Incorporado a estas naciones, podía vivir esos movimientos como si le fueran propios y naturales, pero al mismo tiempo con cierta íntima libertad, con cierto desasimiento de contemplador que aprecia la fuerza y dirección de la corriente mejor que quien va sumergido por completo en ella. Su originario portuguesismo no significó, de ninguna manera, una limitación para él. Por el contrario, le permitió un europeísmo más íntegro, más cabal, que el de los europeos de las grandes naciones orientadoras. El *buen europeo*, el europeo capaz de encarnar la tónica de su Continente, nunca ha existido sino como tendencia o ideal; la realidad ha sido el nacionalismo más o menos cerrado, como realidad, para no hablar del todavía más excluyente y cerrado, como aspiración y doctrina, que pusieron de moda ciertas direcciones políticas del siglo pasado y llegó a ser una monstruosa culminación efectiva en los regímenes totalitarios de nuestro siglo. Residente por largos años en Inglaterra y Francia, adherente a la gran cultura que ambas representaban, extendiendo una mirada comprensiva sobre el resto del mundo y sin las ataduras que incitan u obligan a asentir por entero a una tradición nacional y a admitir por igual lo bueno, lo indiferente y lo malo que exista en ella, Queiroz fué uno de los pocos europeos integrales de su momento, y tuvo el privilegio de asistir con ojos limpios de cualquier género de prejuicios a los episodios de una mutación en el clima espiritual que no era sino la primera etapa de la conmoción que, generalizada después, se denomina ya comúnmente la crisis de nuestra época. Y quiero insistir en que no vivió esa coyuntura como mero espectador y desde fuera, como el extranjero trasplantado que aplica, para la com-

prensión y la valoración, los módulos y criterios de su rincón de origen, sino como quien era capaz de vivir como suya toda la tradición europea, en sus contenidos más nobles y permanentes, y sin sentirse compelido a reverenciar lo que fuera en ella particularismo local o transitorio accidente. Desde este punto de vista creo que deben ser tenidos en cuenta sus escritos de información europea, y a tal situación suya en el foco de los movimientos que siguieron al positivismo alude en parte el denominarlo "espejo de su tiempo" en el título de esta conferencia. El prestigio de su labor de novelista suele dejar en la sombra la masa de escritos en que documentó las inquietudes de aquel período. Por ser tal período inseparable de las conmociones actuales, su estudio reviste un interés innegable, y los artículos y ensayos de Queiroz que le conciernen no deben ser olvidados en cuanto preciosa fuente informativa.

Tras los años juveniles de vario aprendizaje, de periodismo, de observación de la vida provinciana desde el mirador de una oficina municipal, Queiroz inicia triunfalmente su carrera de novelista, con *El crimen del Padre Amaro* y con *El primo Basilio*, de 1875 y 1878, respectivamente. Cuatro años antes había iniciado Zola el ciclo de los Rougon-Macquart; fuertemente teñidas de naturalismo zolesco, ambas novelas de Queiroz se sitúan entre la irrupción del naturalismo en Francia y su introducción en España, mediante la publicación de *La cuestión palpitante* (1883) y las novelas naturalistas de Emilia Pardo Bazán, y *La Regenta* (1884-85) de Leopoldo Alas. Sobre un fondo de minuciosos análisis, Queiroz expone en el primero de esos libros una pasión culpable, en un rincón pueblerino, agitando el problema del celibato eclesiástico y exhibiendo por primera vez sus dotes de narrador vivaz y su maestría en la pintura de ambientes y paisajes. No faltaron los críticos que acusaron a Queiroz de plagio o imitación de *La falta del Abate Mouret*, de Zola; Queiroz se defendió de la gratuita imputación con tanta indignación como nobleza. "Los críticos inteligentes —dice— que acusaron al *Crimen del Padre Amaro* de ser apenas una imitación de *La faute de l'Abbé Mouret* no han leído, desgraciadamente, la maravillosa novela

del señor Zola, que fué tal vez el origen de su gloria. La casual semejanza de los dos títulos los ha confundido. Con el conocimiento de ambos libros, sólo una impermeabilidad córnea o una mala fe cínica podría hallar semejanza entre esa bella alegoría idílica, a la que se mezcla el patético drama de un alma mística, y el *Crimen del Padre Amaro...*", al que modestamente atribuía no ser sino el relato de ocurrencias e intrigas sórdidas en un oscuro rincón portugués. Con *El primo Basilio* el escenario se traslada a Lisboa. Hay en esta novela más profundización psicológica que en la anterior, a la que su mismo autor tenía por obra de combate y que, por lo mismo, fué concebida y compuesta en vista de la tesis que había que defender. En *El primo Basilio* se cuenta también, como en *El crimen del Padre Amaro*, la historia de un amor ilegítimo, pero lo que en este libro era una pasión maldita por la misma condición de los amantes, pasa ahora a ser un caso vulgar de adulterio, en un ambiente de familia burguesa cuidadosamente estudiado. No eludió Queiroz los detalles de escabroso verismo en estos dos libros, antes bien se complace más de una vez en ellos, como por lo demás, si bien en términos más atenuados, en casi todas sus obras; y en ambas novelas encaminó la acción hacia un final trágico, que en la primera deriva de la situación general, con el derrumbe moral de uno de los protagonistas y la muerte del otro, y que en *El primo Basilio*, con arte más refinado, se prolonga en la larga agonía de la mujer culpable, atormentada por la sirvienta que ha sorprendido su secreto y lo explota, en una serie de situaciones de un extraordinario vigor dramático, de una tremenda intensidad; la vulgaridad del episodio amoroso, sin otra justificación que una constelación de motivos circunstanciales, contrasta con este dilatado martirio de la protagonista, que es lo más fuerte del relato y acaso lo más humanamente doloroso que haya escrito Queiroz.

Quedaba así inaugurado para el escritor portugués un ancho camino de novelista según las fórmulas de la época, con tonalidades de satírico y ciertos dejos de moralista a los que parecía no poder renunciar. La novela aspiraba entonces a ser una especie de historia natural del hombre, una explo-

ración en profundidad y en extensión de la sociedad. Pero Queiroz no avanzó por esta vía, aunque haya trazado en posteriores libros suyos excelentes cuadros de su país y de su tiempo. No convenía a su temperamento la labor regular y relativamente homogénea de un Balzac, de un Zola, de un Galdós. Había en él mucho del *amateur*, del *diletante*, del curioso de todas las curiosidades; si su don de sátira y su afán de crítica social podían conciliarse de algún modo con el naturalismo ortodoxo, preocupado del documento humano y de la notación rigurosa, otras cualidades suyas le impedían proseguir en la dirección que señalaban sus primeros dos grandes libros. Era un imaginativo, amaba la libertad que no retrocede ante lo más arbitrario, gustaba de aliar a la realidad la ficción y el ensueño, no consentía en limitar la sátira a un leve toque sino que la dejaba explayarse, no quería renunciar a la farsa y lo grotesco, poseía una traviesa afición a la caricatura, y al lado de todo esto funcionaban en él esas intenciones moralistas o censorias que inspiran las lecciones finales de *El mandarín*, de *La reliquia*, de *La ciudad y las sierras* y que trasparecen a menudo, aquí y allá, en casi todos sus libros. Y era sobre todo un inquieto, un hombre de muchas experiencias, con una preponderante vocación intelectual y una exigente conciencia estética, y con espontánea inclinación a aquel "cultivo del yo" que empezaba a ser una consigna en los años finiseculares. Lo que se podría haber interpretado como las primeras manifestaciones de un talento que se desenvolvería siguiendo una parábola seguida y consecuente, no fué en realidad sino el primer experimento de un buscador incansable. A poco de aparecer *El primo Basilio*, como para resarcirse del laborioso verismo y de la angustiosa tensión de este drama burgués que reviste al final contornos shakespirianos, se otorga a sí mismo, como unas vacaciones, el deleite de las aventuras chinescas del protagonista de *El mandarín*, un cuento largo, escrito en tono rápido, en el que la ironía, el trazo cortante y justo, la descripción de ambientes exóticos, elaborando con espléndido relieve un tema conocido, desembocan en una conclusión que es casi una moraleja; cuento del que se puede desprender otra lección: la de la importancia de la imagina-

ción para la conducta en la vida y el manejo moral, por la esencial diferencia entre las situaciones pensadas en abstracto, que no tocan sino al raciocinio, y las situaciones imaginadas con los contornos cálidos de lo efectivo, que nos ponen delante una figuración particularizada de lo verdadero y son capaces de suscitar el sentimiento y de mover la voluntad. Porque lo que se desprende del relato es que son cosas diferentes aquel impreciso mandarín, vaga unidad humana sin rostro ni nombre, perdida en las inmensidades del Asia, y el ser individualizado y concreto cuya intransferible humanidad y contorno se hacen luego patentes y respetables al recortarlas con precisión, con la evidencia de lo perceptible. Y como sólo la imaginación puede suplir las evidencias de la presencia real, el incorregible imaginativo que había en Queiroz podía haber extraído de aquí un argumento para la significación ética de la fantasía que, en ausencia de la situación efectiva, puede reemplazarla y ponernos en condiciones de comportarnos humanamente en cada caso, lo que resulta difícil y aun imposible para muchos si no se manejan sino abstractos esquemas conceptuales. La moraleja que derivaba Queiroz era ésta: Nunca mates al mandarín. La que puede además extraerse del cuento dice así: Cada vez que te pase por la mente matar al mandarín —cualquier mandarín, esto es, cometer cualquier maldad que reproduzca beneficios— trata de comprender bien antes lo que vas a hacer, representando particularizadamente el hecho y sus consecuencias, mediante la única facultad que es capaz de reemplazar la palpitante realidad, esto es, mediante la imaginación. Alguna vez habrá que reivindicar el papel de la imaginación para la vida del hombre, y asignarle el puesto que le corresponde en la educación.

A partir de *El mandarín*, la obra de Queiroz se diversifica y va buscando sus cauces propios. En lo sucesivo, cada una de sus novelas será una nueva experiencia y aun un nuevo experimento, una construcción en la que combinará, en dosis variables, los múltiples recursos de su talento, sin atenerse a fórmulas prescritas, sin poner trabas al libre juego de su capacidad de ironía, de sátira, de ensueño. Su gran novela siguiente es *Los Maías*, vasto cuadro de la sociedad portuguesa

de los años setenta que sirve de escenario al desarrollo de una juventud, a la formación de un carácter, cuyo proceso se analiza detenidamente desde sus orígenes y en agudo contraste con todo lo que el autor juzga como estrecheces y mezquindades de las circunstancias locales. La acerba crítica, abundante en la deformación caricaturesca y en el sarcasmo, que ya había ensayado el novelista en sus anteriores pinturas de la vida de su país, se agranda aquí al agrandarse el panorama, que abarca las capas más elevadas de la sociedad y comprende casi todas las manifestaciones de la existencia mundana e intelectual de la época. Si por este lado el libro fija, en su abigarrada multiplicidad y con incomparable riqueza de rasgos, un instante de la vida de Lisboa, componiendo un brillante capítulo de historia del siglo pasado, por otro lado ocupa un lugar en la serie no muy larga de las grandes novelas que se podrían denominar "pedagógicas", en los libros que describen y analizan una formación, un poco por el estilo del *Guillermo Meister*, de Goethe, y *La educación sentimental*, de Flaubert, aunque con caracteres muy propios y singulares. Orgullosamente superior a su contorno, el protagonista cree hallar su compensación y su justificación en un amor, en un gran amor, que es la pasión más cabal, más generosa y conmovedora que haya narrado Queiroz. Tras los turbios amores que ocupan el centro de la acción en *El crimen del Padre Amaro* y en *El primo Basilio*, condenados por su propia índole desde el comienzo, consignados desde sus primeros pasos a un desastroso final, el de Carlos Eduardo y María Eduarda en *Los Maias* se perfila como una pasión intensa y luminosa capaz de dar sentido a dos vidas. Pero el edificio de esta felicidad cae al suelo, cuando el descubrimiento de un secreto familiar demuestra la imposibilidad de ese amor y la mancha que había en él, sin que los amantes lo sospecharan. Este fracaso, ciertamente ocasional, corrobora los demás fracasos del protagonista, quien termina alejándose de Portugal, en una evasión que es como una fuga de sí mismo. Como para todo novelista que abunde en enfoques y problemas, para Queiroz se pueden proponer diversas denominaciones parciales, y una de ellas, no acaso la menos adecuada, es que fué un novelista

del fracaso y de la evasión. He de volver sobre este punto.

Los Maias es de 1880. En 1887 publica *La reliquia*, un nuevo experimento. Ni el naturalismo crudo de las dos primeras novelas, ni el realismo irónico y dramático de *Los Maias*, en cuya trama acaso se introdujo el mismo autor, bajo el disfraz de uno de los personajes de primer plano. *La reliquia* se preocupa poco de la observación, y si la aprovecha es deformándola en los términos de la franca caricatura. El antitradicionalismo de Queiroz, su aversión hacia los ambientes cerrados donde la superstición y el formalismo rutinario producen una atmósfera irrespirable, campean sin trabas en este relato, en el cual, como ocurre aunque con economía muy diferente en *El mandarín*, hay una notación irónica de la vida portuguesa y una libérrima evasión hacia comarcas de ensueño y aun hacia la más osada fantasía. En *La reliquia*, como en algunas novelas de France, resucita el espíritu del siglo XVIII, algo del *Cándido* de Voltaire. Una preocupación muy veraz por el problema religioso, por lo menos una sincera curiosidad por la religión, que se manifiesta con frecuencia en este admirador de Renán, se une aquí al tono habitualmente ligero y muchas veces de una gran crudeza. El protagonista viaja a Oriente, en busca de una reliquia que le asegurará la herencia de una vieja tía. Las poco edificantes aventuras del hipócrita sobrino en su peregrinación dan lugar a una sorprendente mescolanza de liviandad y de poesía, en la que a las coloridas descripciones de tipos y paisajes se agrega una magnífica reconstrucción de la pasión de Cristo, que se supone soñada por el protagonista. Al final, el autor, como si quisiera redimir su evidente complacencia en referirnos las galantes travesuras de su personaje, muestra el derrumbe de su máquina de mentiras y el fracaso de sus aspiraciones de heredero, apenas compensados con un mediocre empleo y un casamiento de conveniencia.

En *El epistolario de Fradique Mendes*, de 1891, quiso Queiroz trazar la estampa de un tipo humano que parece haber sido en gran medida su ideal, aunque por cierto no se le ocultaran sus limitaciones. Carlos Fradique Mendes es, entre otras cosas, uno de los argumentos en la larga polémica de Queiroz contra el ritmo provinciano y el estancamiento de la cultura

en su país. Quiso fraguar un hombre universal, al tanto de todos los movimientos espirituales de nuestro tiempo, pertrechado con todos los recursos del saber y de la inteligencia, viajero, hombre de mundo, consagrado a pulir y enriquecer su alma destilando en ella todos los bienes de la civilización; el reverso de esta trama delicada y brillante es un egoísmo trascendental que encierra al protagonista en los linderos de su propia persona, sin que llegue a incrustarse vigorosamente en una realidad que sólo se le aparece como un incitante espectáculo, sin que siquiera complete su destino individual con un gran amor. Expresión muy lograda de ciertas tendencias del burguesismo de fines de siglo, empeñadas en configurar un aristocratismo intelectualista y estetizante, la figura de Fradique nos trae el eco de un pasado irremisiblemente muerto; las cartas en las que se documenta y completa su perfil siguen manteniendo su vibración original, como manifestaciones muy cuidadas de los diversos costados del personaje, con sus recuerdos de viaje, de lecturas, con sus agudas indicaciones de ambientes, y aun con unos fragmentos bellísimos de correspondencia amorosa. Una de estas cartas, la que se supone dirigida a Madame de Jouarre y está fechada en la Quinta de Refaldes, tiene un interés especial, porque insinúa el tema del regreso, que será el motivo inspirador de *La ciudad y las sierras*. En esa carta, Fradique, que de ordinario reside fuera de su país, refiere una de sus estadas en Portugal. "Estoy viviendo espléndidamente —escribe— en tierras eclesiásticas, porque esta quinta fué de frailes. Ahora pertenece a un amigo mío que, como Virgilio, es labrador y poeta, y canta piadosamente los orígenes de Portugal, en tanto cultiva sus tierras y engorda sus ganados. Robusto, fuerte, requemado del sol, tiene ocho hijos, con los que va poblando estas celdas monásticas tapizadas de cretona clara". Sigue una descripción de la magnífica propiedad, de los campos soleados, de la existencia a un tiempo placentera y apacible, con un visible regodeo que lo mismo se extiende sobre los aspectos más materiales de la vida que sobre las esencias tradicionales y poéticas del terruño. Pero para Fradique esta

experiencia es una entre las otras y se disfruta un instante nada más.

No ocurrirá así para el Jacinto de *La ciudad y las sierras*, la última novela de Queiroz, aparecida, póstuma, en 1901, que es propiamente la novela del regreso, así como casi todas las otras son novelas del fracaso y de la evasión. El personaje central de *La ciudad y las sierras* repite en muchos de sus rasgos al Fradique del *Epistolario*; apenas un poco menos de "programa", de decisión en realizar el tipo ideal del supercivilizado como finalidad, según corresponde a una personalidad más floja, pero empeñado, como Fradique, en hacerse dueño de los últimos resultados de la civilización en ideas y goces, en el orden de la alta cultura y en lo tocante a las comodidades y placeres de la vida. Pero los refinamientos, que en el caso de Fradique merecían por lo general la devota aquiescencia del autor, aquí se ven con ojos desengañados. La "ciudad", el París de fines del siglo pasado, desfila como una grotesca feria de las vanidades, con algunos de sus hombres más prominentes en letras y artes dibujados en someros rasgos de caricatura y aun a veces con mera alteración en el nombre, para que no quede duda sobre la identidad. Cuando el protagonista quiere hacer el balance de una existencia que debía depararle la más completa dicha, se encuentra con el tedio, con un aburrimiento mortal. Ocasionalmente debe hacer un viaje a Portugal, y allí descubre la verdad de la naturaleza, sus raíces ancestrales, la vida sólida y elemental; se siente un hombre nuevo y se encuentra a sí mismo. Queiroz ensayaba así el regreso, después de su largo extrañamiento, como una nueva experiencia, encomendándolo a la última de sus criaturas imaginadas, y acaso como anuncio y adelanto de su regreso personal, sobre la perspectiva seductora, embellecida por la ausencia, de los campos nativos. Pero el novelista no alcanzó a regresar. Murió en "la ciudad".

Entre la *Correspondencia de Fradique Mendes* y *La ciudad y las sierras* se intercala *La ilustre casa de Ramírez* (1897). Para muchos es ésta la mejor novela de Queiroz, y puede aspirar a ese título por su robusta y pareja contextura; por la riqueza de los motivos, no dispares ni irregularmente dispues-

tos, como en otros libros suyos, sino jerarquizados y ensamblados según el plan de una composición muy meditada; por el hábil maridaje de la ficción directa y del simbolismo, logrado sin que el simbolismo ponga a su servicio la acción novelesca y perjudique su vibración y su evidencia vital, y tampoco sin que parezca un corolario accidental y superpuesto. Cada una de las novelas de Queiroz es, como he dicho, un experimento, y éste es sin duda el de intención más profunda y de realización más severa; sin aplicación de fórmulas, como en las historias del Primo Basilio y del Padre Amaro; sin excesos en la sátira, ni en la caricatura, ni en el desdén; sin las fugas imaginativas que el autor gustaba de concederse para su propio goce y para desahogo de su espíritu poético y vagabundo. Sin renunciar a casi ninguna de sus espléndidas dotes de cumplido artista, supo aquí Queiroz someterlas a una disciplina superior, y ganar sobre todo en fidelidad a su tema central, en la complejidad humana de los caracteres, en la honda comprensión de almas y ambientes.

Novelista del fracaso y de la evasión; novelista de un Portugal visto desde dentro y desde fuera, desde el fondo de la entraña misma y en confrontación con el ancho mundo, que escapa desde el ámbito cerrado de su país hacia espacios más ventilados, y que más de una vez practica el regreso emocionado y aun contrito, no es fácil encasillar a este novelista de ida y vuelta, irónico y sentimental, abundante en constancias estrictas, en fiestas imaginativas, en alardes de descripción fastuosa, en negaciones sarcásticas y en piadosas justificaciones. Y con todo esto, más allá de la apasionante variedad de los esquemas sobre los que construyó sus novelas, que hacen de ellas una notable galería de ejemplares diversos en la intención y la realización, escritor extraordinario, uno de los mayores de la Península para todos los tiempos. Porque Queiroz, buscador incansable en todo, lo fué también en el estilo, en la técnica del escribir, y muchas de sus páginas pueden desprenderse del contexto y destacarse con valor singular y antológico, como muestras de un insuperable acierto en la transcripción escrita, en el arte mágico de expresar en palabras lo que un alma ve, piensa y siente ante el espec-

táculo de la vida y los enigmas del destino; ante lo patente que se concreta en formas, y lo misterioso que bajo las formas late; ante la doble realidad, visible y secreta, del universo y del hombre. Uno de sus más atentos críticos, el gran historiador de las letras portuguesas Fidelino de Figueiredo, ha dicho: "La completa transformación que operó en el estilo... divide la historia moderna de la lengua portuguesa como instrumento de arte, como estilo literario, en dos períodos muy opuestos: antes y después de su obra". Sobre este punto especial sólo cabe indicar ahora que sus escritos deben ser tenidos muy principalmente en cuenta por quienes se planteen la grave y oscura cuestión de la expresión literaria y aun, en términos mucho más generales, la de la expresión verbal. No fué sólo un buscador y un afortunado innovador, sino que vivió intensamente el problema, tuvo permanente conciencia de él y lo padeció, lo sintió como un sufrimiento. La tensión entre lo que es y lo que se percibe, entre lo que se percibe y lo que se logra expresar, se adivina en él, y más de una vez cuaja en fórmulas que llegan a la desesperación, como cuando hace decir a uno de sus personajes: "Yo no sé escribir; nadie sabe escribir". Queiroz supo cuánto hay de ilusorio y de falaz en la pretensión de decir las cosas con los recursos limitados de la palabra humana, y por sus esfuerzos memorables ha de señalársele un puesto eminente en una de las direcciones de la faena inmemorial del hombre —no una de las menores de la total tarea y obligación humana—: la lucha por la expresión.

Era un ibérico de fines del siglo XIX. Vivió y documentó su doble circunstancia, la que le imponían, por un lado, su raíz portuguesa, y por el otro, su vocación europea y universalista. La tragedia peninsular era la de un destino histórico primero brillante y luego oscurecido, la de una larga decadencia e inmovilidad a la sombra de ilustres recuerdos. De esta situación, registrada en sus libros en muy diversos tonos, con innegable preponderancia de la crítica hostil, del sarcasmo y la caricatura, pero sin que falte la comprensión simpática y esperanzada, Queiroz se evade y se sumerge en la vida europea. Pero Europa vive entonces su

propia tragedia, el comienzo de la trabajosa crisis contemporánea. Redondeada la visión geográfica del Planeta, logrados sorprendentes descubrimientos científicos, completada la visión del pasado con los hallazgos arqueológicos y la ciencia de las religiones, el hombre de ese tiempo, viéndose dueño del presente y del pretérito, creyó por un instante ser dueño también del porvenir. El declive de esa ilusión, que encarnó en los fervores del positivismo, determina el primer tramo de la crisis, el que le tocó contemplar y vivir a Queiroz en Inglaterra y sobre todo en Francia. Ese primer período de la crisis fué de saciedad y de tedio; era la conciencia de un acabamiento, la sensación de una civilización que se estanca y se pudre, y no —adviértase bien— la impresión actual de un comienzo tumultoso y desordenado, con la angustia lacerante de las germinaciones y de los alumbramientos. El hombre entonces había logrado conciencia de su mundo, por primera vez una conciencia total, pero veía ese mundo estático, paralítico, sin salida; ese mundo, en la mano del hombre, no había empezado a hervir todavía, no se había convertido en una masa candente, reclamando con urgencia moldes nuevos en que solidificarse. Y de aquel mundo terminal y en espera es del que a veces escapa Queiroz, en un regreso imaginario al solar nativo, que es ante todo una vuelta a la madre naturaleza, anhelada en los últimos cansancios. En el *Epistolario de Fradique Mendes*, en *La ciudad y las sierras*, en muchos de sus artículos palpita aquella situación finisecular, de la cual son valiosísimos documentos esos escritos. Novelista insigne entre los mayores, escritor de genio que consagró ejemplarmente su vida a su arte, no ha de olvidarse, en su rico legado, su contribución a la historia del espíritu contemporáneo en uno de sus momentos de inflexión, cuando termina el gran proceso de exploración y dominación de la realidad que abarca la Edad Moderna, y se insinúa el gran problema de qué hacer con esa realidad, convertida en adelante en tarea, obligación y responsabilidad.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Conferencia pronunciada en el Colegio, el 21 de noviembre de 1950.

El amor en la novela de Balzac

por EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

Acaso sea Balzac el único autor hasta el siglo actual que confiesa, después de búsquedas y exámenes minuciosos, que el amor no existe. Que es una ficción de carácter cultural, creada por la literatura idealista de todos los pueblos, en que el ensueño de un bien tanto más apetecible cuanto más se acerca a las profundidades abismales del instinto y el egoísmo, construye un paraíso futuro con un infierno presente. Mirado así, el tema del amor debe ser considerado, de ajustarnos al diagnóstico de Balzac, como una de las superestructuras religiosas o de fuga de la realidad.

El amor tranquilo, conyugal, hogareño, rodeado de bienestar y de hijos, en Balzac está fuera del foco de su visión. Los matrimonios regulares no presentan ningún interés, como tampoco una casa bien administrada; son ejemplos de anomalías y curiosidades que no despiertan interés y que la vida arroja a un rincón sombrío de olvido. Dos de las novelas peores, más pesadas, de Balzac: *El médico rural* y *El lirio en el valle*, artificiosas, puritanas, adolecen del defecto de salvar la virtud por sobre la marejada de la vida. Son dos rincones paradisiacos, digamos así, de una virtud doctrinaria que se implanta por una legislación cristiana, y de una virtud asediada y que logra neutralizar una pasión culpable. Balzac no sabe, porque carece de modelo, que exista sino el amor adulterino, peligroso, de tentaciones y vergüenzas, de arrebatos complicados siempre con otros factores demoníacos como el dinero, la ambición, la vanidad. En su lenguaje cínico, Crevélin dice a Adelina: "Me habéis dicho que no y me demos-

tráis vuestra insensibilidad hablándome fríamente; pues yo os demuestro que sí, hablándoos con la misma frialdad. Sí, señora, vais a ser mía en un tiempo dado. Aunque lleguéis a los cincuenta años, seréis al cabo mi querida". Ésta es una declaración-tipo en la obra de Balzac, aunque pocos la formulen con tan brutal franqueza. Este mismo personaje, lascivo por estímulo de una gran fortuna que él no ve que pueda servir para nada más placentero que seducir a mujeres de la aristocracia, habla el lenguaje comercial o bancario que corresponde a esa clase de sentimientos cuando le dice a Bette: "Pues me gustaría quitársela (una querida); no quise intentarlo con Josefa, porque las mujeres de esta especie no vuelven nunca a su primer amor. Por otra parte, esas reconciliaciones serán lo que se quiera, menos amor. En fin, Bette: yo daría, es decir, gastaría cincuenta mil francos por quitarle su querida a ese buen mozo, probándole a tan presumido guape-tón que un comandante de la guardia nacional, y de la madera de que se hacen las alcaldes de París, no se deja soplar la dama impunemente". Así, en términos de competencia, como corresponde tanto a un ex perfumista como a un caballero de mundo. Tal es el código de los amores balzacianos. Pero es preciso entender hasta qué punto el interés del dinero, el dinero como factor determinante y causa eficiente de todo lo que el hombre anhela, ha formado un maridaje con el amor, o con el instinto de posesión con el cual se identifica. Para Balzac poseer, tener, dominar, conquistar, someter, es una fuerza cósmica y se manifiesta por el dominio de las dos llaves maestras en la sociedad civilizada: dinero y pasión. Otro magnífico ejemplo de ese maridaje, en una página de mano maestra, encontramos en *El primo Pons*:

"Respecto al auvernés, había llegado por grados a una de esas pasiones como las conciben las gentes sin instrucción, que vienen del fondo de una provincia a París con las ideas fijas que inspira el aislamiento en los campos, con la ignorancia de las naturalezas primitivas y la brutalidad de sus deseos que se convierten en ideas fijas. La belleza viril de la señora Cibot, su vivacidad, su espíritu comercial había sido objeto de la atención del anticuario, que quería hacer de ella su concubina, robán-

dosela a Cibot, especie de bigamia mucho más común en París de lo que se piensa, en las clases inferiores. Pero la avaricia hizo un nudo corredizo que apretaba cada día más el corazón del auvernés, y acabó por quitarle la razón. De modo que Remonencq, valorando en cuarenta mil francos las entregas de Elías Magnus y las suyas, pasó del delito al crimen, deseando obtener a la Cibot por mujer legítima. Este amor, puramente especulativo, lo llevó, en los largos sueños del fumador apoyado en el quicio de su puerta, a desear la muerte del sastrecillo. De este modo veía su capital casi triplicado y pensaba en la excelente comerciante que sería la Cibot y en la hermosa figura que haría en un magnífico almacén situado en el bulevar. Este doble deseo embriagaba a Remonencq. Alquilaría una tienda en el bulevar de la Magdalena y la llenaría con las curiosidades más hermosas de la colección del difunto Pons. Después de haberse acostado entre sábanas de oro y haber visto millones en las grises espirales de su pipa, se despertaba frente al sastrecillo, que barría el patio, el portal y la calle en el momento en que el auvernés abría y arreglaba su tienda. Pues desde la enfermedad de Pons, Cibot reemplazaba a su mujer en las funciones que ésta se había atribuido. El auvernés consideraba, pues, a este sastrecillo verdoso, cobrizo y raquítico como el único obstáculo que se oponía a su dicha, y se preguntaba cómo se desembarazaría de él. Esta pasión creciente enorgullecía en extremo a la Cibot, pues llegaba a esa edad en que las mujeres empiezan a comprender que pueden envejecer."

Con la madurez de los años y con la maestría absoluta de su arte o taumaturgia de la vida psíquica-social, Balzac ha logrado eliminar como un equívoco *romántico*, como un valor falso y espectacular al que ningún honrado narrador de la verdad debe apelar, todos los sentimientos generosos, altruistas, de simpatía. Su novela se acibara con los años y no es que él se torne de más en más escéptico, cuanto que va comprendiendo más a fondo los mecanismos de una civilización fundada sobre cimientos que se tapan debajo de una gran construcción ornamental, pero que son indispensables para su sostén. Tampoco es pesimismo, y estos juicios que son

comunes cuando se trata de este autor, han de ser desterrados como se destierran en el caso de los hombres de ciencia que investigan las causas de los males secretos del cuerpo y del alma. Precisamente son otra vez los canallas empeñados en dorar las horcas para que parezcan arcos de triunfo, los que con mayor saña denuncian esta idiosincrasia del mundo erótico de Balzac como una aberración. Mejor sería demostrar lo contrario, y dejar sentado, por ejemplo, que una civilización mecanizada, que tiene por único fin el perfeccionamiento de los medios técnicos de adquirir poder, contiene efectivamente, en la familia, en la fe, en la solidaridad, otras amalgamas más nobles. La obra de Balzac es de una tristeza infinita precisamente porque derriba los artilugios, las fachadas de esa construcción satánica en que los sentimientos, que cada cual siente en sí como una necesidad humana, han sido desfigurados y, mucho peor que si se los hubiese extirpado de raíz, muestran su mueca macabra donde debieran lucir la alegría y la buena voluntad. No hay otra clase de tristeza —la tristeza sentimental, que se combina por un arte al servicio de la mentira universal—, y en *Papá Goriot*, que es su novela más triste, humanamente desoladora, otra vez es el dinero disfrazado de amor, utilizando villanamente el verdadero amor en sus juegos, lo que queda al desnudo. Los matices en la infinita gama que Balzac revela y analiza, son asimismo tantos y tan variados como los personajes; pero ninguno hay, si efectivamente habla en nombre de muchos y no como una excepción destinada al estéril sacrificio de la soledad o el desprecio, que no esté coloreado de esa dorada falsedad. Ya sé que existen las Margarita Claes, las Agata Bridau, las Paulinas, las Leseigneur y Crochard, las Adelines y Constanzas, además de las Grasslins y las Sepultureras, que él mencionó; pero están fuera del juego de la vida, o marcan el contrapunto de la acción. Todas ellas son víctimas pacientes de algún frenesí, y en su humildad y condescendencia para con un ideal de vida noble, las vemos morir como a Mme. Grandet, solas, o hundir su virtud y castidad en las lúgubres habitaciones en que Eugenia ambula como un espectro que es. Naturalmente que Balzac tiene un secreto enemigo en

cada lector resentido de la vida, que busca en la lectura, como busca en el cine, más que participar de una felicidad fingida, huir de su propia experiencia que lo asedia en un afán nunca satisfecho, de pureza y de bondad. Balzac ha ido en su tiempo muchísimo más lejos que el otro analista frío del corazón humano: Stendhal. Reléase el ensayo *Del amor*, que contiene pasajes de tan aguda penetración, y dígame si no estamos en presencia de un escéptico que admite una "puesta en forma" del problema del amor, sin ir más lejos que los diletantes del moralismo francés —la moralina—, La Bruyere, La Rochefoucauld, Vauvenargues, Chamfort, en cuyo escepticismo, y cinismo a veces, queda sin rozar el verdadero problema de los sentimientos desnaturalizados por la sociedad que ha hecho, no un mercado de los templos sino una religión de los negocios. Precisamente había de ser el amor lo que muriera de modo más tremendo, puesto que es el amor lo divino en el hombre, como se sabe desde la más remota antigüedad. No es Dios que ha muerto, como decía Nietzsche, sino un dios del que nace la vida, el primer perturbador de la perfección del mecanismo económico de las sociedades. Aquello que las hormigas y las abejas han sacrificado de una vez por todas y para siempre, porque lo han extirpado de su cuerpo. El cuadro balzaciano es el de la agonía espantosa, entre muecas, del amor en la dimensión social, del amor refugiándose desesperada e infamemente en el individuo, a escondidas de sus propios sentimientos, porque lo paga y así lo puede despreciar y abandonar. La agonía de un dios en el alma de los seres humanos. Bien examinado ese cuadro tan triste, es, puedo decirlo, algo así como los prolegómenos de la inseminación que ya se ensaya en los animales, y que se aplicará sin duda al género humano bajo los nombres de eugenesia o de virtud de partido. Con este agregado: que los hijos no serán la finalidad de esa inseminación o cópula artificial. Pues son muy raros los nacimientos en la novela balzaciana, tan raros como en cualquiera otra que penetra hondamente en el diabolismo de la vida —Dostoievski, Proust—, donde los hijos han nacido ya y pesan como una segunda miseria sobre la pobreza y la soledad de los padres. Ninguno

de sus amantes, hombres o mujeres tienen ya el instinto de la paternidad, y por eso la figura de Goriot se eleva como un gigante en un desierto. Ese amor, que en *La prima Bette* se expone en diversos aspectos y mutaciones, es más parecido al odio que al amor. Los amantes desean, secretamente, causar un mal más que procurarse un bien; van hacia las mujeres como si embistieran, en el ansia satánica de gozar de una victoria sobre la castidad. Se dice en esa obra: "El amor y el odio son sentimientos que se alimentan por sí mismos; pero, de los dos, el odio tiene más larga vida. El amor tiene por límite fuerzas limitadas, y saca su poder de la vida y de la prodigalidad: el odio se parece a la muerte, a la avaricia; es, en cierto modo, una abstracción activa de los seres y de las cosas". Habrá que llegar a Dostoievski para que se nos muestre, en Ragojine, en Demetrio Karamazoff, en los amantes furiosos, el ansia tanática, la avaricia suprema en los raptos de amor. Esta ambivalencia de los sentimientos raigales que en el amor se pone de manifiesto, es una imbricada red que responde a la voluntad de dominio, al "demonio de la crueldad", a la frustrada historia del hombre. Se dice en *La piel de zapa*: "El sentimiento que soporta el hombre con mayor dificultad es la compasión que inspira, sobre todo cuando es motivada. El odio es un tónico, hace vivir, aconseja la venganza; pero la compasión mata, debilita más nuestra flaqueza. Es el mal convertido en lisonja, el desprecio en ternura, o la ternura en ofensa". Palabras que Dostoievski pudo haber puesto como epígrafe de *Humillados y ofendidos*. ¿Y no vemos, en *El primo Pons* que la desgracia de este hombre se origina porque la mucama de los Marville de Crusot, Magdalena, quiere casarse con él?; ¿y no acepta Lisbeth su casamiento con el mariscal de Hulot porque secretamente odia a su familia? Ese odio que nace instantáneamente del amor, que es el amor mismo en negativo, ocasiona la ruina de César Birotteau y del hermano de Grandet por una venganza diabólica de du Tillet, que utiliza dos armas para ello: el dinero y el amor en la persona del infeliz Roguin, aborrecido desde la primera noche de bodas por su mujer. Aquella venganza nace, como se sabe, de que pretendía seducir a la mu-

jer de Birotteau fingiendo estar enamorado de Cesarina. Y dice Balzac: "Du Tillet gozaba. Su odio contra el único hombre que tenía el derecho de despreciarlo se ensanchaba tan dulcemente que Birotteau le hizo experimentar la sensación profunda que causa el espectáculo de un cordero defendiéndose de un tigre, y pasó por su corazón una idea generosa: se preguntaba si su venganza no estaba satisfecha, flotando entre los consejos de la clemencia despertada y del odio adormecido. —Puedo anonadar comercialmente a este hombre —pensaba— y tengo el derecho de vida y de muerte sobre él, sobre su mujer, que se ha burlado de mí, y sobre su hija cuya mano me ha parecido en otro tiempo toda una fortuna.

Tengo su dinero; contentémonos, pues, con dejar nadar a ese pobre necio asiéndose al extremo de la cuerda que le tenderé". Ésta es también una declaración consciente de los impulsos secretos que mueven a los personajes del drama balzaciano. Pero hay en este autor una concepción muy clara del problema, que va más allá de las raíces, hasta los orígenes mismos del amor y del odio, tal como lo ha planteado extremosamente Freud en *Más allá del principio del placer*. Dice en *Otro estudio de mujer*, por boca de un experto, De Marsay: "Los dos sexos deben estar encadenados, como bestias feroces que son, a leyes fatales, sordas y mudas"; idea que Balzac expone en *Fisiología del matrimonio*, que resucita en el *Prefacio*, y que hacen de su sociedad un complejo muchísimo más complicado de cómo lo imaginan, además de los moralistas, los sociólogos de gabinete. Actitud biológica que se complica siempre con el interés pecuniario y que cobra, exactamente, aspectos terríficos cuando es el instinto de la maternidad el que ha absorbido esa fuerza cálida del ayuntamiento para proyectarlo en la prole. Por eso dice Balzac en *El contrato de matrimonio*, con menos ironía y gracia de lo que se cree: "Los naturalistas nos han pintado las costumbres de muchos animales feroces, pero han olvidado a la madre y la hija en procura de marido".

La falta de campo propicio para ejercitar esos glandulares sentimientos agresivos cobra en las mujeres solteras un matiz curioso, que puede encubrir la piedad, el afecto a los animales domésticos, a los entretenimientos mecánicos, como el tejido,

que permite crueles experiencias mentales, y por eso las solteras figuran en primera línea en la galería balzaciana. La prima Lisbeth es dechado de ellas, pero también las señoritas de Gamard, Victorina Taillafer, Michonneau y muchas otras. En *El cura de Tours* dice: “¿No tienen todas las solteras un especial talento para acentuar sus actos y las palabras que el odio les sugiere? Arañan del mismo modo que los gatos. Además, no sólo hieren sino que experimentan el placer de herir y de hacer ver a sus víctimas que son ellas quienes las han herido”. No es el amor lo que no encuentra en las solteras su vía de expansión, sino el odio. Cuando esa pasión matricular no se exterioriza por las vías naturales del matrimonio, queda en su estado nativo. De estos sentimientos, como del odio cruzado de suegras y yernos, que los pueblos primitivos legislaron en el matrimonio exogámico, se ha hecho en los pueblos civilizados un tabú, y la forma más terrible de matar la conciencia de esos sentimientos, y medir la magnitud de sus estragos, no consiste en que la sociedad los sepulte en el silencio, sino en un procedimiento peor, que es el de convertirlos en bromas y en chistes de las revistas para niños. Reducido el mecanismo legal de las sociedades, especialmente en las grandes urbes, a reglas de conveniencia y de interés en que el cálculo priva sobre los sentimientos, surgen los especuladores o usureros de las pasiones sofocadas, frustradas, interrumpidas, que son los que juegan el juego a ganar. Se dice en *Sarrazine*: “En una ciudad en que los problemas sociales se resuelven por ecuaciones algebraicas, los aventureros tienen en su favor excelentes chances”.

PASIONES

Los personajes de las novelas de Balzac viven en una tensión entre su voluntad de acción y las restricciones de la sociedad. El drama balzaciano se disiparía como un sueño angustioso, si el conflicto entre la necesidad de vivir y la censura y la coacción sociales cesara o se amortiguara. Pero ese conflicto, que es precisamente el del vivir social, engendra esa tensión que asume caracteres de neurosis colectiva. De

ahí, ante todo, este axioma: que no hay en la novela personajes que padezcan otras anomalías o morbosidades que las propias del ciudadano de una civilización inhumana; de donde una patología de la epidemia y no de las demencias individuales. Esos personajes quieren, porque sienten que deben, realizar ampliamente su programa existencial, satisfacer sus necesidades naturales y sus apetitos humanos, pero dentro de un círculo estrecho de normas y preceptos cuyo patrón de medida es el valor oro de las cosas. Mujeres y hombres tienen a su alcance, pero por reacción, distintos recursos, vías secretas de escape, tácticas y dotes naturales para defender su patrimonio de existencia; mas la tensión se plantea con igual intensidad para ambos sexos. Y es el problema sexual, justamente, el que prolifera subterráneamente, como las raíces bajo el pavimento, para encontrar salida a la luz y al aire de la vida. Éste es el drama balzaciano, que se complica indeciblemente, y que sólo el ser dotado de "doble vista" o de noción de las dimensiones en que los fenómenos sociales se conjugan, puede abarcar y hacer comprensible. Esos personajes enclaustrados, puestos en el cepo de las convenciones, conocen el juego y tratan de sacar partido con las mayores ventajas y los menores riesgos posibles. La vida social se rige por cánones económicos, de los que las demás normas son superestructuras, y van directamente a las llaves centrales del poder mágico, que es el dinero, y del poder genesiaco de toda vida, que es la perennidad por el amor.

Frente a la ley general se alza el individuo indómito; y casi todo en el amor, el ansia de poderío, la avidez de gloria, es un juego astuto o ingenioso, pocas veces brutal, para triunfar de los obstáculos. En otros autores este problema está sofocado y los individuos pareciera que han perdido conciencia de él por el entrecruce complicadísimo de los círculos de intereses que distraen su atención y hacen que la fijen en formaciones secundarias y accesorias. Balzac dirige la mirada directa, certera, implacablemente, al núcleo mismo de esos problemas de la vida. Se diría que, aliados en la pugna, forzados a convenir en una batalla común ante el peligro de muerte —no en ellos sino en la progenie—, hombre y mujer,

enemigos jurados, luchan hombro con hombro contra la sociedad entera y sus prejuicios, sin desafiarlos de frente. En la mayoría de los casos la pasión se enciende, no por un ímpetu orgánico cuanto por una especie de tentación de desafiar los peligros, o en la osadía de probar las propias fuerzas en la aventura. No por la pasión que brota de la sangre y del organismo sino de una voluntad anónima que transmite a la inteligencia la orden de vencer, y entonces todo se calcula y se prevé. En *Luis Lambert* se da una definición congruente con esta suposición: "La cólera como todas nuestras expresiones apasionadas —dice en el inciso IX de los Fragmentos—, es una corriente de la fuerza humana que obra eléctricamente; su conmoción, cuando se desprende, acciona sobre las personas presentes, aunque no sean éstas el fin o la causa. ¿No hay hombres que con una descarga de su volición condensan los sentimientos de la muchedumbre?"; y (en el X) "El fanatismo y todos los sentimientos son fuerzas vivas que, en ciertos seres, se convierten en ríos de Voluntad que lo reúnen y lo arrastran todo". En este aspecto, la vida es una aventura en alta mar para Balzac, y vivirla plenamente es hazaña de aventureros. Hé aquí a los vikingos del otro hemisferio de Nietzsche.

Esa pasión difusa, orgánica, que Balzac llama voluntad, se manifiesta en el mundo de las cosas y de sus intereses bajo el aspecto organizado, como individuado, de la pasión legalizada por las costumbres. Pero adviértase que en Balzac siempre hay una rebeldía, que esas pasiones no son emanaciones personales, cuanto una oleada de fuerzas sofocadas y que corren subterráneamente como ríos de Voluntad; de ahí también puede nacer, como de una larva, el luminoso y espléndido pensamiento, la inteligencia, la razón. Pero por lo regular es una forma pervertida de aquella fuerza elemental. La diferencia de este problema en Balzac, con respecto a la mayoría de los novelistas, estriba en que para éstos los individuos actúan engendrando su dicha o infortunio, mientras que en LA COMEDIA HUMANA los individuos son en gran parte títeres de la sociedad en sus fuerzas rebeldes. No hay constructores sino destructores, críticos y burladores de las

leyes escritas. Lo más aproximado a París es el octavo círculo del Infierno de Dante.

Pero aquella mariposa que deja la crisálida no ha de perderse en los cielos azules, sino que ha de quemar sus alas en la llama, ser un torrente de ansia de vida, también espiritual, que desemboque en la acción, no porque ella lo necesite intrínsecamente, sino porque está en la propensión generada en el capullo. Diametralmente opuesta es la concepción dostoiévskiana en que la pasión es un grado de incandescencia del pensamiento, algo personal, único cada vez. Por eso sus personajes son "una psicología", un caso cada vez singular; mientras que los de Balzac son "una biografía", un tipo reproducido con infinitas variantes. La inteligencia no es en Balzac, como lo es en Dostoiévski, un coeficiente demiúrgico de la acción, y sí lo es un tipo de pasión que, clandestinamente, está en juego en todos los garitos de la vida. Tan exuberante es en la pintura de sus efectos —con un encuadre, en cambio, de la *decencia mental* realmente extraordinario, como se haría en un animal humanizado—, tan exuberante es en la pintura de los instintos de dominación como parco en la pintura de la comedia de las ideas. La pasión sí tiene una fisonomía, un alma, una espiritualidad, una genealogía, un *ethos* irremediable, y por eso los modelos psicológicos de su obra son caracteres y no inteligencias, conquistadores y ambiciosos y no pensadores. Casi todos los personajes dotados de una inteligencia o un idealismo definidos, tienen un cariz autobiográfico, como Frenhofer, Claes, Lambert, Serafita, Dante, Sigier, Savarus, D'Arthez, Rubempré, Séchard.

Si el alma tiene una forma como la tiene el cuerpo —y en su novela está presentada por ese medio—, ella se da en la pasión y no en la razón; porque también para Balzac, como para los behavioristas, reflexólogos y psicólogos de la escuela de Vaihinger (del "como si"), la inteligencia no pregunta sino que responde. La dinámica mental juega un papel muy pobre en su mecánica social, y así como las mujeres de Dostoiévski tienen una mentalidad pasional masculina, todo lo contrario acaece en nuestro autor. Y esta parte de espíritu es lo que, aun en Shakespeare, constituye la "psicología" en

la literatura de gran calidad, particularmente en el teatro. Y también por esto Balzac está negado para el drama escénico, porque concibe sus personajes como fundidos en una masa de fuerzas ambientales, no como figuras recortadas de un cuadro. Las pasiones en Balzac nacen de pronto y descargan de pronto, siendo su tensión una línea recta del nacimiento a la muerte, éxito o fracaso irremisible, y no una grafía barométrica. Por otra parte, sus modelos existen en una zona de la psique social, en clases, profesiones, grupos de intereses, promedio de educación y cultura que no rayan en las cúspides ni bajan a las bases de la psicología social. De donde la confusión de algunos críticos que encuentran en Balzac la tendencia a inferiorizar, a descender, a peyorizar sus tipos, lo cual no es exacto. No podría afirmarse con estricta equidad que Balzac haya tenido en cuenta, para dibujar sus caracteres e inteligencias, modelos de psicología inferior —porteros, mucamas, dependientes de comercio, como dice Lanson e insinúan muchos, desde Baudelaire —o que haya transgredido la pauta que observó fielmente al fijar un paralelismo de formas entre el ambiente, el cuerpo y el alma, resultantes en la biografía; pero sí es innegable que con Balzac entran en la literatura tipos humanos que en su compuesto anímico contienen en diversas dosis elementos de pura animalidad. Los encuentra como denominador común en todas las napas de la sociedad, y le llama y podemos llamarle con él, pasión. El mundo en que actúan sus personajes está organizado desde antiguo —y mal—, recolectados todos los antiguos vicios y maldades, de los que la humanidad no se ha purgado al civilizarse; esos elementos naturales, eternos, actúan —nadie sabe cómo ni por qué— con arreglo a una severa legislación jurídica y moral, que rezuman todavía el tabú y la noa. Se manifiestan en actos que es preciso saber entender, interpretar. Nos dice en *La misa del ateo*: “En París hay gentes que, cuando le ven a uno dispuesto a poner el pie en el estribo, se ponen de acuerdo, para tirar, éstos, del faldón de la levita; otros, para aflojar la cincha, esperando que uno se parta la cabeza al caer; éste se ocupa en desherrar el caballo, aquél le roba la fusta; el menos hipócrita es quien se adelanta

para dispararle a uno un pistoletazo a quemarropa. Usted tiene sobrado talento, mi querido muchacho, para admitir en seguida la terrible guerra que la mediocridad declara al hombre superior". (Son los consejos de un sabio, Desplein, a un santo, Bianchon); y en *Papá Goriot*: "Cuando piensa uno en las mil formas que reviste en París la corrupción muda o hablada, un hombre de buen sentido no puede dejar de preguntarse por qué aberración funda el Estado escuelas en tal ciudad, cómo reúne en ellas a la juventud, cómo son respetadas las mujeres y cómo el oro que los cambistas exhiben en el escaparate no desaparece por arte de magia". Todo esto se contiene tras los edificios públicos, tras las gentes que pasean por las plazas, tras los vestidos de fiesta. Mas la urdimbre de los elementos ancestrales es tan imperfecta, tan antigua, diría, o anacrónica, y tan inapropiada para el holgado ejercicio de vivir, que es preciso valerse de artilugios para triunfar; y éste es el secreto diabólico del drama balzaciano.

París, según Vautrin (*Papá Goriot*): "París, amigo mío, es como una selva del Nuevo Mundo, en la cual viven veinte especies de pueblos salvajes del producto de la caza que dan las diferentes clases sociales: usted es un cazador de millones, y para cazarlos usa usted lazos, liga o reclamo; hay muchas maneras de cazar. Unos cazan dotes, otros liquidaciones; otros pescan conciencias, aquéllos venden a sus clientes atados de pies y manos. El que vuelve con la alforja llena es saludado, festejado y recibido en la buena sociedad. Hagamos justicia a este hospitalario suelo: tiene usted, como teatro de sus hazañas, la ciudad de manga más ancha que hay en el orbe. Si las orgullosas aristocracias de todas las capitales de Europa rechazan de su seno al millonario infame, París le tiende los brazos, asiste a sus reuniones, come a su mesa y brinda por su infamia".

El código civil de Napoleón, que él menciona numerosas veces como emblema de una organización artificial, de arquitectura monumental, prevé todas las posibles situaciones con una sabiduría inquisitorial, y pocas que no sean situaciones delictivas pueden darse en la vida de relación; mas se dan, y ahí reside el desajuste entre la norma y la obediencia. *Papá*

Goriot, que es el drama parisiense por excelencia, consigna algunas observaciones, muy en la tesitura de las ideas de Balzac: "París es un verdadero océano, tan profundo, que se puede echar en él la sonda sin llegar al fondo. Recorredle, describidle; por mucho cuidado que pongáis en describirlo y recorrerlo, por muchos y muy minuciosos que sean los exploradores de este océano, siempre quedará un rincón virgen, un antro desconocido, perlas, flores, monstruos, algo inaudito en que no habrán reparado los buzos literarios. La casa de Vauquer es una de esas interesantes monstruosidades"; y "Las particularidades de esta escena saturada de observación y de color local sólo pueden ser apreciadas entre los cerrillos de Montmartre y los altos de Montrouge, en ese ilustre valle de paredones siempre prontos a desmoronarse y de arroyos ennegrecidos por el lodo; valle cuajado de sufrimientos verdaderos, de alegrías a menudo aparentes, y tan terriblemente agitado que es preciso un acontecimiento exorbitante para determinar en él una sensación algo duradera. No obstante, obsérvase en él, de cuando en cuando, dolores que la aglomeración de los vicios y de las virtudes reviste de grandeza y solemnidad: ante ellos se detienen, compasivos, los egoísmos y los intereses; pero esta impresión es como una fruta sabrosa pronto devorada. El carro de la civilización, semejante al ídolo de Jaggernat, apenas retrasado por un corazón menos fácil de despedazar que los demás y que detiene su rueda, pronto lo destroza y continúa su gloriosa carrera."

Dentro de esa construcción penitenciaria —toda ciudad lo es—, es posible cualquier transgresión, como dentro de París, perfectamente urbanizado, toda la absurda y violenta existencia de los ciudadanos. Tanto en *faubourg* Saint-Germain como en los suburbios, que Balzac conoce como la palma de su mano con sus formas de vida correspondientes, los ciudadanos urden complicados planes de evasión. Las habitantes de la ciudad y del código conocen lugares secretos, callejuelas sin vigilancia, barrios tenebrosos, las emboscadas; y la vida es ante todo necesidad de violar la ley y las ordenanzas policiales y municipales. Para los jóvenes ante todo, que por lo regular son ambiciosos y pobres, esa tentación se im-

brica con la necesidad de placer y de afirmar la voluntad de predominio. Rastignac y du Tillet son representantes genuinos de ese estado de ánimo, que no podemos llamar psicología.

Conferencia pronunciada en el Colegio, el 4 de setiembre de 1950.

La originalidad de la literatura Hispanoamericana

Por FEDERICO DE ONÍS

Ante todo, debo justificarme por ofrecer este tema a un país que ha producido tanta literatura y tan original, siendo yo un español y no un hispanoamericano. Podría esto parecer pedante; sin embargo me confieren autoridad mis estudios de muchos años acerca de la literatura hispanoamericana y mi contacto con estos países hispanos de América, con el Brasil, y con la otra América en donde vivo —la anglosajona. Cuando yo llegué a los Estados Unidos, hace más de treinta años, llamado por la Universidad de Columbia para ocupar una cátedra de literatura española, se me invitó como español, no como hispanoamericano. Luego que se desarrolló el estudio de la lengua española, durante la otra guerra, por el instinto natural de las gentes, pensaron en llamar a un catedrático para que dirigiera esos estudios en aquella gran Universidad de Nueva York. Y no pensaron en un profesor hispanoamericano, sino en un español.

Los norteamericanos habían estado desde mucho tiempo antes —en rigor, desde siempre— interesados en la lengua y en la literatura españolas. Muchos de los más grandes escritores norteamericanos de principios del siglo XIX, fueron hispanistas. Lo fueron Washington Irving, Longfellow, Ticknor, que escribió su gran *Historia de la literatura española*; lo era Prescott, lo era Lowell. Pero el interés de aquellos norteamericanos se dirigía a España; se manifestaba como parte del interés que tenían en Europa. Ellos iban a Francia,

a Alemania, a Inglaterra, a Italia, a España. Cuando llegué a los Estados Unidos, me llevaba el interés personal de acercarme a los países hispanoamericanos. Se presentó entonces el contrasentido de que un español —un europeo— trajó a los norteamericanos la novedad del interés por los otros países de América: los países hispanoamericanos.

Tropecé con grandes dificultades, porque ellos mantenían en su Universidad una concepción que, aplicada a la literatura, significaba excluír de su estudio todo lo moderno; porque el estudio científico de la literatura, tal como se había establecido en el siglo XIX en Europa, de donde ellos aprendían, era un estudio basado en la filología, basado en el pasado. Era una concepción germánica y francesa del siglo XIX, que había creado los grandes estudios literarios de entonces, la literatura y la filología. Consistió en el estudio de lo más antiguo. Lo primero que se conoció y se estudió a fondo en Europa fueron las literaturas clásicas: la griega y la latina. Se estudiaron a fondo las literaturas orientales, también antiguas; se estudiaron las literaturas de lenguas y pueblos que habían desaparecido. Fué gloria de la ciencia europea que se llegara a leer, a descubrir, ciertas lenguas completamente desconocidas.

Todo lo que era antiguo se estudió dentro de la concepción histórica dominante en Europa. Después que se conoció a fondo la Antigüedad, se estudió la Edad media; porque también la Edad media era algo definitivamente pasado. Los grandes historiadores de la literatura de Europa fueron los medievalistas, que dedicaron todo el siglo XIX a desenterrar los manuscritos olvidados por siglos; así hicieron con la gran literatura francesa medieval; los editaron, los estudiaron, hasta que llegaron a formar parte del patrimonio de nuestra cultura moderna. La *Chanson de Roland* era desconocida antes de 1840; luego fué la lección de los niños en las escuelas, porque era de la Edad media.

La obra mejor conocida de la literatura española, la obra mejor estudiada de todas, es el *Poema del Cid*. Ella también fué estudiada porque era de la Edad media. Después de estudiar lo medieval, se comenzó por tratar el Renacimiento.

Le tocó el turno a la gran literatura española, a la italiana y a la francesa de los siglos XVI y XVII; todavía se aventuraron hasta el siglo XVIII. Pero indefectiblemente se paraban al llegar al siglo XIX. Este siglo ya no era terreno para el estudio científico. Había una razón para ello. Al plantearse el problema de estudiar la historia, hubo que inventar métodos, y esos métodos, que se inventaron en un principio, servían para la historia antigua. Por ellos, se conoció la historia de Francia, la de Alemania o la de España. Lo moderno quedaba excluído, porque lo moderno necesitaba de otros métodos distintos: los antiguos no servían. Para conocer lo antiguo se estudiaba cualquier cosa: una cuenta de la lavandera, una carta de familia; cualquier objeto, un ladrillo resto de grandes civilizaciones: todo servía. De aplicar tal procedimiento a la época moderna, yendo a investigar por las cuentas, por los documentos notariales, por los ladrillos, nos perderíamos en un caos. Se concluía que no había métodos para estudiar lo moderno.

Pero había que inventar otros métodos. Y se han inventado. Pero todavía las gentes formadas hace cincuenta años —gente con quien uno se encontraba en las Universidades— no comprendían que se pudiera tomar como asunto de estudio, o recomendar como una tesis doctoral a un estudiante de facultad, un asunto del siglo XIX.

La literatura hispanoamericana tropezaba, por lo tanto, con una doble dificultad: era moderna, porque toda ella pertenecía al siglo XIX; y además, era americana.

El americano, lo americano en general, no se consideraba, suficientemente, civilización. Lo prueba el hecho de que en los Estados Unidos, al examinarse los programas de cursos de los grandes departamentos, uno se encuentra con que se estudia como lengua principal, naturalmente, el inglés; y también se trata detenidamente el anglosajón antiguo, la lengua de la época de Shakespeare, y de Milton; hay cursos de literatura inglesa del siglo XVIII y algo del XIX; y, finalmente, como un apéndice, algunos cursos de literatura americana. Para ellos, la literatura inglesa sigue siendo la que constituye el verdadero núcleo de los estudios ingleses,

mientras que lo norteamericano pasa como algo secundario, un apéndice a esa literatura inglesa. En ellos, pues, no existía el prejuicio de despreciar la literatura hispanoamericana por la literatura norteamericana, puesto que no tenían interés en la propia. Hasta diré más: han reaccionado fácilmente hasta interesarse por la literatura hispanoamericana más que por la misma norteamericana.

Proporcionalmente ha llegado a ocurrir, en años pasados, que hay un número mayor de estudiantes que se especializa en literatura hispanoamericana que los que se dedican a la norteamericana. En esto hay en ellos la convicción de que los pueblos hispanoamericanos son pueblos que para ellos ofrecen interés muy grande, pueblos de un mismo continente; pueblos que tienen que convivir y colaborar en la mayor unidad espiritual posible. Y desean conocer a estos pueblos. Pero ello no significa que piensen que la literatura hispanoamericana en sí, comparada, por ejemplo, con la literatura española, tenga un valor primordial. Siguen creyendo que las literaturas americanas en inglés, en español y en portugués son literaturas secundarias, inferiores, que no pueden sufrir una comparación con las europeas. Y con esto que piensan los americanos están absolutamente de acuerdo los europeos. Ellos, por regla general, piensan lo mismo.

Yo estoy en desacuerdo con esta opinión, venga de los americanos o de los europeos. Yo, que estoy un poco entre los dos mundos, puedo tener una opinión que —no por mi valor personal, sino por las circunstancias— puede tener una base de precisión y de conocimientos que ahora voy a poner a la consideración de ustedes. Mi opinión es que la razón de esta actitud de unos y de otros viene de una cosa muy sencilla: de que todos, europeos y americanos, juzgan lo americano desde el punto de vista de Europa. La historia literaria, los conceptos literarios de esta historia, la crítica, se han construído primero en Europa. Los europeos y los no europeos siguen, así, estas mismas ideas, estos mismos conceptos, y los aplican a América. El resultado es que no sirven estas ideas y estos conceptos para América, precisamente por el hecho de que toda la literatura y los productos generales de la vida de

América son diferentes de los europeos. En una palabra, yo creo que América en sí tiene una originalidad; y que hay que juzgar y ver lo americano desde nuevos puntos de vista; y que esos nuevos puntos de vista no tienen que venir de algo extraño, sino que deben nacer del fondo mismo de lo americano.

Creo yo que, a pesar de que se ha escrito tanto de crítica, no se ha hecho todavía la historia de la literatura hispanoamericana. Se ha hablado de ella, pero no se ha hecho su historia, de una manera original, nacida, como lo fué la de Europa, de las realidades mismas: de las realidades mismas hispanoamericanas.

La historia que nosotros estudiamos en la escuela es algo que se ha creado por los hombres: es algo que se ha inventado, además, no hace mucho tiempo. Estos estudios, el concepto mismo de Europa, esto de que hablamos ahora con tanta seguridad, es un concepto muy moderno. El concepto de Europa y de toda esta historia universal —con la división en las edades antigua, media y moderna— es algo que se inició ya muy avanzado el siglo XVII; siguió gestándose, y es, en rigor, un producto de la ideología del siglo XVIII. Al crearse esta idea de esa Europa, de esa civilización occidental, en el siglo XVIII, América se miró y se explicó como una expansión de Europa. Los europeos crearon una historia egocéntrica; los europeos del siglo XVIII, y también los del XIX, concibieron de la manera más científica a la historia, como una unidad de cultura de un proceso que había venido a formar a Europa. Europa era el centro del mundo, era la cumbre del mundo, y todo lo anterior sólo se explicaba como una preparación de Europa.

¿Qué le pasaba, entretanto, a América? Con relación a América pasaban cosas tan extraordinarias como ésta: en el siglo XVIII, se empezaban a escribir, en Europa, libros sobre América, por personas que no sabían nada de ella, o casi nada, aunque sabían mucho de otras cosas. El gran naturalista Buffon pinta a América como un continente acuático, donde no se habían separado todavía las aguas de la tierra. Todos los animales que había en América eran animales inferiores

a los de los demás continentes; por lo menos, eran mucho más chicos. Los animales y hasta los seres humanos que habían venido a América, todos se habían degenerado; habían perdido hasta el poder de la reproducción. Esto que estoy afirmando no son exageraciones. Es exactamente lo que dice un alemán que escribió un libro sumamente leído entonces.

Contra estos hombres se levantaron unos hombres de la América de aquella época, del siglo XVIII. También se levantaron otros hombres europeos que vinieron a América, como el barón de Humboldt y Bonpland. Muchos americanos, principalmente los jesuitas que habían sido expulsados de América y que fueron a Europa, escribieron libros en que contestaban esas opiniones generales de Europa; pues en el siglo XVIII las opiniones eran generales, todo el mundo pensaba lo mismo. El Padre Clavijero, un mexicano, escribió su magnífica historia de México, y en aquella historia defendía el valor, la cultura, la superioridad, manifestada en infinitas cosas, de sus paisanos; y lo escribió el Padre Clavijero, jesuita, hijo de padres españoles. Lo que él defendía era el México total: las civilizaciones antiguas, indias y el México moderno. Desbarata con testimonios serios todas esas afirmaciones y otras muchas que no tengo tiempo de citar, y que eran las que dominaban en Europa.

La idea europea se reflejaría en la figura más alta de la filosofía de la historia, que era Hegel. Y Hegel, que hace sintéticamente, en su filosofía de la historia, la historia de estos pueblos, significa con esa idea de lo occidental como fundadora de la historia, que para él existen Asia y África, pero no existe América. A América la despacha diciendo: "América es el continente sin historia". Ella seguía siendo —y continúa siéndolo para los europeos— el futuro, el porvenir. Digo esto porque inevitablemente con estos puntos de vista se han acercado —los que se han acercado— a América. Sólo conozco un ejemplo de historiador europeo que ha visto el valor de América, es decir, ha visto que todas esas afirmaciones, toda esa ceguera anterior, nacía de esto: de un desconocimiento, de un engaño.

Y el ejemplo es altamente significativo, porque se trata

del hombre quizás más importante, más creador, más original en la historia de la literatura y la filología de este siglo; me refiero al alemán Karl Vossler. Gran renovador de la filología, ha escrito el mejor libro moderno sobre Dante, una historia de la lengua francesa, ha estudiado, además, muchos otros temas de la literatura francesa, italiana y española; ha escrito sobre Lope de Vega y Fray Luis de León. Este hombre descubrió América ya viejo; y hasta vino a América. Estuvo en el Brasil, y no sé en qué otras partes. Leyó la literatura hispanoamericana y volvió a Europa; y al volver pronunció una conferencia que está impresa, en la cual él hablaba de América en general, del Brasil y de Hispanoamérica. Y decía, terminantemente: Si volviera a empezar ahora mi labor literaria, que inicié hace cuarenta años, me dedicaría por completo a estudiar la literatura hispanoamericana, porque es campo totalmente desconocido y tiene un valor en sí mismo tan grande y tan original como cualquier otra. Y, además, porque es el campo de mayor interés científico, ya que en América se encuentran vivas muchas manifestaciones históricas que desaparecieron en Europa hace siglos y que ayudarían más que nada a que pudiéramos entender lo europeo. Había un hombre europeo que decía: "Hay que conocer lo americano para entender lo europeo". Lo habían dicho americanos; lo había dicho Sarmiento ochenta años antes. Por América se podía conocer a Europa. Por la Argentina era posible conocer a España.

En mis estudios sobre literatura hispanoamericana, he ido guiado siempre por este interés que Vossler descubre en sus viajes, por el interés que tiene esta literatura en sí misma, por el valor propio, por la diferencia que en ella hay respecto a la literatura de España, y a la literatura de Europa con las cuales —naturalmente— está entroncada. El grado de visión y de perspectiva que tenemos es el que nace del hecho de que estas culturas de América son culturas europeas trasplantadas a América. Y, por lo tanto, nos encontramos con las mismas lenguas, con las mismas ideas, con la misma religión, es decir, con el mismo contenido de cultura. Y el contenido no es nunca lo que define la originalidad o el valor de las culturas. Des-

pués de todo, el contenido de todas las culturas es el mismo. La cultura de Francia, la de Inglaterra, la de España y la de Italia tienen el mismo contenido, la misma filosofía, la misma religión, la misma ciencia; y, sin embargo, no hay duda ninguna de que Francia es original y de que Inglaterra lo es, y de que Italia y España no lo son menos. Cada una es cosa distinta de la otra y no se puede en manera alguna pensar que la una pueda sustituir a la otra. Por importante que sea cualquier país europeo, si lo observamos a él solo y sólo lo conocemos a él, no podemos suplantar con la cultura de aquel país la de los demás. Con toda Francia, por ejemplo, jamás podríamos sustituir a Italia o a Inglaterra.

El contenido de la cultura americana es el mismo del de las culturas europeas, pero la diferencia está en otros factores que trataré de explicar brevemente. Creo que la originalidad de la literatura hispanoamericana existe desde el principio, desde el momento en que existe América; no es, como suelen pensar y decirlo algunos, que estos pueblos desarrollen poco a poco su personalidad, su originalidad y cada día, lleguen a ser más originales. No es así, no se crea la originalidad; originalidad viene de origen, quiere decir algo que está en el fondo de uno mismo; y la originalidad americana está en el hecho de ser América y no ser Europa.

Yo diría sin vacilar, con nuestro gran humanista hispanoamericano Pedro Henríquez Ureña, que la primera obra de la literatura hispanoamericana es el diario que Colón llevaba en su barco cuando viajaba hacia el descubrimiento. Colón escribía ese diario en castellano —porque Colón jamás escribió una palabra en otra lengua que en castellano— y en él están ya todos los temas eternos de la literatura hispanoamericana. En ese diario está la actitud moral de los hombres que salieron de Europa, y que, al salir de Europa, rompieron con su pasado, exactamente lo mismo que el último inmigrante. La actitud de ellos era una actitud nueva, era una actitud de ir más allá, era una actitud de encontrarse ante mundos desconocidos. Esa expresión del mundo nuevo que ellos inventaron es la que seguimos usando para un mundo que no es nuevo, que no era nuevo; ese mundo americano era muy viejo y, sin embargo,

sigue siendo el Nuevo Mundo. Colón se encuentra en él con unas realidades distintas, y tiene que hacer el esfuerzo de describirlo. Ese tema de la realidad americana, que va a ser asunto de tantas obras literarias, es, después de todo, el menos importante. Está, sobre todo, el esfuerzo de tener que explicar aquellas cosas para unos lectores que las van a leer en Europa.

El ambiente general, ante América, era de optimismo; todo esto que estoy diciendo de Colón se podría repetir de todos los escritores nuevos que escribieron libros sobre las Indias. Tienen una idea o una visión optimista de América. Llegasen adonde llegasen, llegaban a una tierra fértil, a una tierra que producía mucho más que cualquiera de Europa; se encontraban con unos climas perfectos. Aunque los españoles muy pronto pudieron llamar a Colón, como le llamaban, el "Emperador de los mosquitos"; pues lo que indudablemente había era mosquitos. La riqueza no la vieron en mucho tiempo, la riqueza que ellos soñaban en América era un sueño. El oro que iban buscando apenas si lo encontraron; y, sin embargo, creían que lo iban a encontrar; y morían en los mares y en las selvas, fracasaban en todas partes y seguían buscando sus sueños y, además, creyendo que los encontraban. Era lo mejor del mundo, hasta el punto de que ya nació en todos la idea de que América era el asiento del paraíso terrenal: el paraíso aquel que también traían ellos de Europa, de su teología, había estado en América. Y esto lo van repitiendo unos y otros. Y llegan a escribirse libros como aquél de León Pinelo, aquel en que demuestra por todos los medios que América era el sitio donde había existido el paraíso. Hallaban a unos hombres nuevos: los indios. Y para todos los que escribían sobre esos indios, el indio era el hombre en estado de naturaleza; se mezclaba allí la teología y el saber de los españoles con la idea del buen salvaje, el tema que va a informar la literatura romántica, que va a pasar antes por Ercilla hasta nuestros días; y que presentará para siempre al indio como al hombre que no peca, al hombre que no puede pecar.

Había otras cosas que cambiaban completamente la mentalidad, la sensibilidad de aquellos hombres que venían a América, y eran las referentes a algo tan importante como el tiempo

y el espacio, los elementos verdaderamente nuevos que cambian la civilización. Una civilización cambia, una época de la cultura cambia, cuando cambia nuestra manera de ver el espacio. Lo que fundamentalmente ocurre ahora en el mundo no nace de ciertas ideas que se han inventado. La base de lo que está ocurriendo, la gran transformación de la que nacen las ideas y las nuevas realidades es, desde hace treinta años, que ha cambiado para el hombre la manera de relacionarse con el espacio. Que ahora, por primera vez, andamos a velocidades a las que no se anduvo antes.

Es otra filosofía, otra política, otro arte el que tiene que existir para unos hombres que andan, en una hora, lo que antes tardaba meses en andarse.

Para los hombres que fueron a América, el espacio era distinto, diferente del europeo. Era algo infinito. Europa estaba limitada. En aquel pequeño mundo se desarrollaron las civilizaciones, en torno al Mediterráneo y al Rin. Ellos vinieron a América, y su asombro consistía en que todas las proporciones eran más grandes. En que las montañas —ese mar de montañas que se pasa al cruzar los Andes— eran enormes; no como aquellas pequeñas cordilleras del Viejo Mundo. Las llanuras eran ilimitadas, las selvas eran inabarcables. Aquellos hombres medían con sus ojos los montes, las selvas y las llanuras, y dejaron sus impresiones en todos esos libros de Indias, esos libros que ahora aparecen como un apéndice al capítulo de la historia de la literatura española y de los cuales está surgiendo un hombre nuevo: un hombre, además, a quien no podían entender ni Europa ni España.

Cuando volvió a España Hernán Cortés, se hacía aquella pequeña guerra de Orán, cruzando el Estrecho de Gibraltar; a él le dieron un Marquesado, y le miraron de arriba abajo; Hernán Cortés quería hablar de que había hecho algo, en la historia de la acción, de la guerra y de la política, que no se había hecho nunca; pero eso no lo entendía absolutamente ningún español.

Bernal Díaz del Castillo, que había salido a los diecisiete años de Medina del Campo, que había venido a América —a Santo Domingo, en Centro América—, que había estado antes que Cortés en Méjico, que estuvo presente en toda la conquista

de Méjico, en Centro América, en Colombia, y luego en Guatemala; aquel hombre que vivió hasta los ochenta años en América escribió ese libro que se ha leído tanto en todas partes, ese libro único, de valor y encanto incomparables, superiores a los de cualquier historia de las que se escriben en Europa. Era Bernal Díaz un soldado que apenas había tenido tiempo de aprender a leer y escribir; pues él, que escribió en el lenguaje más llano, más natural y más sencillo, produjo un libro que supera al de aquel hombre del Renacimiento, a quien él llama despectivamente el Gómara. El Gómara escribe en España con una concepción clásica, con una concepción renacentista, contra la que se rebela el soldado del grupo de hombres nuevos, que valen tanto los unos como los otros.

Se había puesto a Hernán Cortés como al héroe antiguo rodeado de un coro; y Bernal Díaz dice: Nosotros no somos coro, nosotros lo hicimos todo, cada uno de nosotros. Y rebajaba lo fabuloso: Nosotros no hicimos aquellas hazañas tan extraordinarias que dice Gómara que hizo Cortés, porque éramos hombres de carne y hueso, seres humanos que no pueden hacer lo que dijo aquél. Si Gómara afirma que en Méjico aparece el Apóstol Santiago a fin de darle un valor idealista y religioso a la conquista, Bernal Díaz responde: Yo estuve allí y no vi al Apóstol; nosotros éramos unos hombres que hicimos cosas que los hombres pudieron hacer.

Toda esta manera de ser de Bernal Díaz es una manera de ser americana; la tiene también toda esa literatura de Indias que escriben los frailes y misioneros que constantemente elogian al indio y a los hombres y paisajes americanos; los libros de las gentes que se identifican completamente con la tierra. Lo que ocurre con ellos se repite en sus hijos, los hijos criollos que nacen en América.

A los seis años de conquistado el Perú, nace el inca Garcilaso de la Vega. Fué educado allí, en el Perú; pudo ir a España, pudo ser un clásico de la literatura española, un maestro de la literatura; pudo ser un hombre del Renacimiento. Traduce los *Diálogos de amor*, de León Hebreo. Por lo tanto era un europeo. Pero escribió su libro *Comentarios reales*, y está diciéndonos allí con orgullo español: Yo soy un indio.

El podría decir que era español; era hijo de un Garcilaso de la Vega, de una de las familias más ilustres de España. Fué capitán en los ejércitos de España y gran escritor; pero él dice: Yo soy un indio. Porque él ya está sintiendo orgullo por la tierra aquella donde nació, y porque él tiene —y siente que tiene— una psicología mestiza, una psicología en la que pesa tanto su madre como su padre. Y aunque en el contenido de su cultura pesa mucho más su padre, porque está escribiendo en lengua castellana, él, sin embargo, en el fondo de su corazón afirma todo aquello que hay de nuevo en su madre y en sus parientes indios.

Otro factor es el tiempo. El tiempo fué otro valor completamente distinto en América de lo que era en Europa, por razones que explicaré brevemente. Cuando nosotros nos fijamos en una escritora, la más grande de la época colonial, como Sor Juana Inés de la Cruz, nos encontramos con una figura de valor único dentro de la literatura española. Ella viene al fin de ese gran desarrollo del siglo de oro; después de los grandes poetas del siglo XVI, de Fray Luis de León, de Garcilaso; después de los grandes poetas del siglo XVII, de Góngora, de Quevedo. Los manuales estilan decir: "Sor Juana Inés de la Cruz perteneció a la escuela culterana, gongorina". Por esa idea de aplicar siempre los criterios europeos a los americanos, se mezclaba a Sor Juana Inés de la Cruz con toda la poesía colonial, como un apéndice o una imitación de una tendencia o de una escuela española. Pues bien, en toda la literatura española hay grandes poetas, como los del siglo de oro, pero no hay ninguno como Sor Juana Inés de la Cruz. Sor Juana tiene una personalidad propia, distinta, y tan grande como la de cualquiera de los demás. Y su personalidad, aquello en que supera a los demás, consiste en que ella no es gongorina, como lo eran infinitos poetas en la España de aquel tiempo. Ella es gongorina, pero al mismo tiempo que es gongorina y culterana, escribe versos bellísimos, serenos, tersos, límpidos, como los de Fray Luis de León. En la literatura española hay una división completa y definitiva entre los poetas del siglo XVI y los del XVII, entre los clásicos y los barrocos. Eso que era incompatible en España —al punto de que hasta se

puede señalar y "partir" a un autor diciendo: hasta tal año era clásico y luego fué gongorino; pero no las dos cosas a un tiempo—, el participar en ambas tendencias al mismo tiempo, lo hizo Sor Juana Inés de la Cruz. Y al mismo tiempo que fué clásica y gongorina, hizo poesía popular; y allí están sus villancicos y cantarcillos, que cantan los indios de Méjico con su manera particular de hablar, o los negros. Esto que digo para el siglo XVII, y de Sor Juana, lo diría para fines del siglo XIX del más grande poeta que ha producido Hispanoamérica: de Rubén Darío. Rubén Darío, según se nos dice en los manuales, es un autor centroamericano que, influído por la literatura y la poesía francesa, por el simbolismo de su época, la trajo a América e hizo una revolución introduciendo nuevos metros franceses. Se mira en conjunto todo el modernismo hispanoamericano, todo ese modernismo que, además de Rubén Darío, produce una docena de grandes poetas personales y distintos los unos de los otros; y se los agrupa a todos bajo una misma denominación. Para esos tratadistas, lo único que hicieron estos americanos fué imitar a algunos escritores franceses de entonces. No hay duda ninguna de que imitaron a poetas franceses. Pero, al mismo tiempo yo preguntaría: ¿Cuál es el poeta francés que sea igual a Rubén Darío? Yo no lo conozco.

Hubo algunos grandes poetas franceses en aquel tiempo, a fines del siglo XIX: dos o tres; y otros no tan grandes. Aun entre los más grandes, no creo que haya ninguno mejor que Rubén Darío. Rubén Darío era más grande porque tenía, como él decía, toda la lira y toda la flauta; porque tenía todas las notas de la poesía. Francia había vivido una serie de épocas: primero el neoclasicismo, luego el romanticismo como una reacción y negación del clasicismo; después el Parnaso, y más tarde el simbolismo. Todo como una negación de lo anterior; lo que se presenta en fases sucesivas en Europa, por esa sensación del tiempo como algo que está cambiando y pasando, en América —en Centro América— se convertía en una síntesis. Rubén Darío era clásico-antiguo-virgiliano; era clásico español, era romántico. "¿Quién, que es, no es romántico?", decía. Era parnasiano, era simbolista y, además, in-

ventaba otras nuevas corrientes. Lo era todo al mismo tiempo.

América no siente el tiempo a la manera que lo siente Europa, o, por lo menos, como lo siente la Europa moderna. Europa moderna siente el tiempo, siente las épocas; ve un pasado, y con ese sentido histórico que se ha desarrollado durante el siglo XIX, Europa ve cómo viejos moldes quedan atrás y asoman los nuevos. Este proceso se va acelerando, como en la vejez del hombre, en la vejez de una cultura. En el siglo XX, las transiciones de un modo a otro, de una escuela a otra, ya no ocurrían como antes, cada veinte o treinta años, sino que llegaban cada dos años o cada uno. A cada momento los europeos tenían la sensación de que la literatura estaba empezando en una nueva manifestación, con un nuevo nombre que surgía; que todo lo anterior había que tirarlo por la borda para empezar de nuevo. La sensación de empezar de nuevo, de que se empezaba a vivir, era en realidad la confirmación de que iban muriendo. Es un síntoma —ese aceleramiento de la vida— del acabamiento. En cambio, ese otro sentimiento americano del porvenir es la convicción de que nunca muere el pasado; de que el pasado, de una manera o de otra, queda siempre en todas las manifestaciones más modernas de la literatura; y se va, por lo tanto, formando como el sincretismo, la fusión o la integración de todas las formas pasadas que no necesitan morir para que vivan las presentes. Esto se podrá ir analizando en todo escritor hispanoamericano que tenga valor.

Me referí particularmente a ejemplos coloniales para mostrar cómo es antigua, cómo se manifiesta desde el principio la originalidad de esta literatura. Ya en la época independiente, decía Sarmiento que “de la literatura que tenemos, la única que vale es el periodismo político”. Tenía Sarmiento la visión genial de que los géneros literarios europeos no tenían correspondencia con los géneros literarios americanos. Sin duda alguna, en América había imitación de los diversos géneros literarios europeos, pero al mirar la literatura de su tiempo, él ya descubría que lo más importante era el periodismo. Hay algo que nadie ha explicado, y es el por qué de esa diferencia tan enorme en el valor de los géneros literarios en Europa

y en América. En la literatura española y en la inglesa, de cuyos países de origen han nacido las dos Américas, los géneros literarios de mayor valor, y a qué pertenecen sus mejores autores, son la novela y el teatro. En cambio, en la literatura hispanoamericana y en la norteamericana —lo mismo en la época colonial que en la de la independencia— los géneros más pobres fueron, precisamente, la novela y el teatro. En cambio, tienen un desarrollo muchísimo mayor la poesía y el ensayo, el tratado. ¿Por qué, tratándose de gentes de la misma raza, de la misma cultura, de la misma educación, la novela no ha florecido aquí en el siglo XIX, y, en cambio, ha adquirido un desarrollo prodigioso en todos los países de América, en los Estados Unidos, en Hispanoamérica, en el Brasil, en el siglo XX? Pues en el siglo XX ha pasado a ser el género predominante y ha llegado a ser superior a esa producción en toda Europa. Cuando se cansaron de escribir novelas en Europa, cuando la novela europea, desde fines del siglo XIX estaba agotada, o ha desaparecido por completo, entonces surgen grandes novelas en América. No hay sincronismo en la producción de América y de Europa.

El periodismo político es lo que vale, declaraba Sarmiento. Y eso es lo que él escribía. ¿Qué hizo Sarmiento sino escribir periodismo? ¿Qué es el *Facundo* sino una colección de artículos, páginas que publicaba en Chile con intención directa y política, destruir al tirano argentino? Y ese libro que él escribió en esa forma, es el libro que, traducido al inglés y al francés, vieron los europeos y los americanos como obra originalísima. Una obra por medio de la cual ellos entendían algo a América, a esa América de la que no sabían nada. La veían clara por aquel hombre cuyas ideas eran todas europeas, cuya finalidad consistía en traer Europa a América; y con todo su europeísmo, sería inútil ir a buscar en Europa un hombre como Sarmiento. No se lo podría encontrar porque no lo hay, porque ningún hombre en Europa tuvo que escribir como él escribía, con la conciencia de que iba a hacer un pueblo. Aquellos pueblos ya estaban hechos, y sus políticos y diplomáticos habrán elaborado con su acción el progreso de sus países, pero ninguno soñaba con hacer un pueblo a su imagen

y semejanza. Al escribir en Chile sus panfletos, decía: "Cuando volvamos vamos a hacer esto y aquello"; y de aquello que él escribió allí, pasados veinte años, se iba a formar su pueblo exactamente con el programa que aquel hombre había formulado.

Sarmiento es el más grande, pero no el único; en todos los países americanos hay otros hombres, escritores, políticos, que tienen ideología semejante y la misma posición única que Sarmiento. Aun en la Argentina no sólo actuaba Sarmiento, sino Alberdi y muchos otros. Toda esa literatura política se convierte en literatura de un valor universal, mucho más universal que el de la producción de los autores humanistas o imitadores de Europa.

Otra manifestación americana desdeñada en su tiempo empezó a surgir en todos los países de América desde los tiempos de la Independencia. Ya en la época colonial existía una literatura popular que reflejaba sus tradiciones, que desarrolló sus cualidades de lenguaje y se inspiraba en esos cantos que suelen ir acompañados de música; creados durante la época de la Independencia, también se manifestaron luego, durante las guerras civiles, y culminan en su expresión más alta con la poesía de la República Argentina: esa literatura a la que se llama gauchesca. Todo el que conoce literatura hispanoamericana, todo el mundo ha llegado a precisar como su valor más grande esa literatura gauchesca. La conocen quienes leen castellano y quienes tienen a mano las traducciones que, a pesar de la dificultad propia de estas obras, han sido en gran número intentadas. La cumbre de esta literatura es el *Martín Fierro*, manifestación de esa literatura de raíces populares que es, al mismo tiempo, literatura culta, porque sus autores eran hombres cultos. Esa literatura que crea esos grandes poemas y, sobre todo, el *Martín Fierro*, es la expresión de valor universal de la historia de un pueblo que se está haciendo, y de unos seres humanos que tienen belleza en cualquier parte, en cualquier sitio.

De esa literatura popular, en otro momento y de otro país tan lejano como Méjico, ha salido la gran renovación de la literatura y el arte mejicano. La literatura culta de Méjico

del siglo XIX es una literatura de hombres muy sabios que conocían las literaturas clásicas y las literaturas modernas. Pero esas otras obras tan personales surgieron con la Revolución de Méjico. El pueblo se acercó a esa obra como aquí lo habían hecho en la primera mitad del siglo XIX. Hacían los mejicanos, en 1910, lo que se había hecho aquí en 1840. Y de ese pueblo mejicano, con su carácter, con su música, con sus relatos, con sus corridas, es de donde ha salido la pintura de Diego Rivera y de Orozco, que, comparada con la del resto del mundo, es la gran contribución original de América. Y es de allí de donde han salido los poetas, los novelistas; esos novelistas como Martín, como los Guzmán, como Azuela, como López y Fuentes, como José Rubén Romero, esos que llaman novelistas de la revolución mejicana o novelistas del pueblo mejicano. Y de allí han salido también esos personajes como Pancho Villa; cuando leemos, en la novela mejicana los hechos de ese personaje que parece ser —y lo era en gran medida— un bandido, ese personaje adquiere una grandeza épica de realidad primitiva, y de hombre mejicano y, por lo tanto, hispanoamericano. Como la adquirió Facundo Quiroga, con todas las negras tintas que le prendió Sarmiento; y como la adquirió, desde luego, el gaucho argentino, hoy desaparecido, pero que vivirá para siempre en la literatura como un gran ejemplo humano.

No hay error ninguno en equiparar el *Martín Fierro* a esas epopeyas de la Edad media, tales como el *Poema del Cid* o la *Canción de Rolando*. Como ellas, la obra de Hernández recuerda hechos y refleja lugares, con sin igual maestría. Pero aquellas obras de fondo histórico que hoy miramos con veneración, no eran sino libros locales. El *Poema del Cid* era un canto fronterizo que cantaba un juglar anónimo a las gentes de Medina del Campo, gentes que luego seguían repitiendo esos cantos del desterrado, de aquel hombre rebelde. El carácter, el sentido nacional también lo tuvieron Pancho Villa o Zapata en el Méjico moderno. Y su valor se agranda a nuestros ojos, conforme pasa el tiempo.

Algunos preguntan por qué América no ha producido figuras como Shakespeare, Cervantes o Dante. Si fuéramos a

averiguar lo que de Shakespeare o de Cervantes pensaban sus contemporáneos, nos encontraríamos con la comprobación de que entonces no se creía de ellos que fueran los más grandes escritores de su tiempo. Lo que hoy significan para nosotros Shakespeare o Cervantes es un producto de los siglos posteriores a sus creaciones; su valor ha crecido a nuestros ojos porque, después de sus contemporáneos, hemos visto nosotros lo que ellos no pudieron abarcar. ¡Cuántos de estos mismos escritores del siglo XIX que hemos citado, se nos han presentado con un valor cada vez más exaltado, según pasaba el tiempo! ¡Y cómo los han de ver, a medida que transcurren los siglos, enmarcados en la grandeza de América!

En su época, y en España —o en cualquiera otra parte— el Arcipreste de Hita —Juan Ruiz— que para todos nosotros es uno de los más grandes poetas que ha producido Europa, no alcanzaba la gloria de la estimación de su valor. Era popular: todo el mundo leía al Arcipreste, como todo el mundo leía el *Quijote* o asistía a las representaciones de Shakespeare, pero su valor lo hemos visto nosotros en Europa cuando han pasado siglos y Europa ha llegado a adquirir conciencia de sí misma.

De la misma manera, se presentarán las cosas en América. Ya empiezan a definirse para todo el mundo los valores que América ha tenido hace ya cien años. Y cuando pasen otros cien años, América, que no habrá perdido su originalidad, adquirirá conciencia de su propio valor y presentará al mundo otras figuras que ya se van definiendo, y aun las que no hemos alcanzado a valorar.

En la época actual, la literatura americana continúa acentuando su originalidad y su diferencia con la europea. Esto ocurre en las tres Américas. Aquí, el gran Güiraldes creaba una forma de narración que estaba, al mismo tiempo, dentro de las corrientes más modernas y con recuerdos de maneras antiguas. Güiraldes era el hombre argentino de educación europea, que conoció profundamente —por haber vivido en Francia— la literatura francesa, y también la inglesa, pero que sentía que, debajo de toda su cultura moderna, su verdadero ser estaba en aquello que él había vivido en su infancia y en

su propia tierra: aquella vida en las estancias, junto a los gauchos que aún quedaban.

Lo que Güiraldes en la Argentina, significaba Ciro Alegría en el Perú y César Vallejo, con su arte superrealista; Neruda, en Chile, a la vez romántico y clásico.

Y esa antigüedad, ese fondo americano que perdura en argentinos, en chilenos, en mejicanos, en esta época en que todo el arte moderno parece que vive como algo fuera de la realidad; esa capacidad de afirmarse en lo propio, de sentir las raíces antiguas, es rasgo americano. Y es signo contrario de los refinamientos del arte europeo, de sus síntomas de decadencia y desintegración; hay aquí desarrollo y creación.

Los ensayistas norteamericanos están tratando de explicar qué son los Estados Unidos. En Brasil, los ensayistas están descubriendo qué es el Brasil. En Hispanoamérica, nuevos ensayistas, como Germán Arciniegas y Mariano Picón Salas, se formulan la misma pregunta: ¿Qué es América?

Y de sus trabajos surge, afirmándose cada vez más, la convicción de que América no es Europa, aunque no dejará a Europa: no se volverá contra ella. Es ésta otra diferencia entre ambos mundos. Europa no mira a América, ni la mirará nunca. América mira siempre a Europa.

Y de esa manera, América se salvará a sí misma y salvará a Europa.

Versión de la Conferencia pronunciada en el Colegio el 18 de mayo de 1949.

Nacimiento y evolución del movimiento surrealista

por ALDO PELLEGRINI

En 1922 surge el surrealismo al separarse del movimiento dadaísta los jóvenes que componían el grupo de la revista *Littérature*. Ellos eran, encabezados por Breton: Aragon, Eluard y Soupault, quienes, con el agregado de Crevel, Desnos y Peret, constituyeron el equipo inicial del movimiento. Desde ese momento, la revista *Littérature* inicia una segunda época y se convierte en órgano del surrealismo naciente. El nombre *surrealismo* había sido tomado del prólogo al drama de Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias*, donde este escritor le da un sentido distinto del que tendría después.

En ese momento inicial las ideas no eran muy claras, pero todos aspiraban a abandonar el juego de la negación por la negación, que preconizaba Dada y que presentían orientado hacia un callejón sin salida. Breton exclamaba en *Littérature*: "Dejad el dadaísmo, dejad todo, dejad a vuestra mujer, a vuestra amante y partid por los caminos".

Los surrealistas comprendieron que debían avanzar hacia algo positivo, y radicalmente nuevo. Por lo pronto, seguían negándose a ser considerados una escuela literaria y artística. Al describir en esa época (1922) los caracteres de la evolución moderna, Breton dice frases como estas: "Hay individuos para los cuales el arte deja de ser un fin". Y en otro sitio: "La literatura es uno de los más tristes caminos que conducen a todo". Para quien sepa comprender exactamente el sentido

de esta frase de Breton, aparecerá la profunda y amarga razón de ella.

El surrealismo se convirtió gradualmente en un vasto laboratorio de experiencias sobre el hombre. Al fundarse el órgano oficial del grupo: *La Révolution Surréaliste*, ya había madurado el procedimiento experimental que constituía la base de sus exploraciones: el automatismo, resultado de la aplicación universal del método de asociación libre descubierto por Freud.

El psicoanálisis había logrado aclarar la significación oculta de las primeras experiencias surrealistas referentes a los sueños y a las sesiones mediúmnicas: todas ellas provenían de los deseos latentes que yacen en el inconsciente y se expresan utilizando una imagería simbólica.

Bruscamente se reveló a los surrealistas la importancia del deseo como motor de la imaginación y la vinculación de las imágenes poéticas más puras con lo esencialmente vital en el hombre.

Al surrealismo le interesa, por ese entonces, explorar el mecanismo real del pensamiento, las relaciones reales entre el pensamiento y la expresión, así como las vinculaciones del pensamiento expresado y el mundo sobre el cual actúa.

El año 1924 corresponde al nacimiento real del surrealismo a la vida pública. Aparece el primer número de *La Révolution Surréaliste* y el equipo se amplía con muchos nuevos adherentes. En ese número figuran Pierre Mabille, Delteil, Roger Vitrac y los plásticos Man Ray, Max Ernst (ex dadaístas) junto con André Masson. En el segundo número se encuentran los nombres de Michel Leiris y Artonin Artaud y en el tercero el de Raymond Queneau, completándose así los nombres más importantes que componen el primer período o período llamado experimental del surrealismo. Éste abarca los doce números de *La Révolution Surréaliste*, que se publican desde diciembre de 1924 hasta diciembre de 1929. También está limitado por la aparición de los dos manifiestos fundamentales de Breton: el primero publicado en 1924, y el segundo que aparece en 1929, en el número 12 de *La Révolution Surréaliste*. Casi contemporáneamente con la aparición de

La Révolution Surréaliste se creó un "laboratorio de investigaciones surrealistas" con el nombre de "Central Surrealista", que dirigía Antonin Artaud.

Este primer período puede considerarse, por un lado, como de predominante investigación experimental al servicio del conocimiento espiritual del hombre, y por otro, de polémica y acción pública violenta y agresiva contra el mundo convencional. Mediante esos dos mecanismos se pretendía alcanzar la liberación integral del hombre.

El segundo período se caracteriza por la convicción de los surrealistas de que no hay posibilidad de liberación espiritual del hombre sin una previa liberación material. Los surrealistas deciden participar entonces en la lucha política, y expresión de esta decisión es el ciclo de la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution*, de la que aparecen seis números hasta mayo de 1933. Ella revela nuevos nombres importantes entre los que se destacan: Tzara, René Char, Georges Hugnet y Salvador Dalí.

El mes de mayo de 1933 se puede considerar como de consagración del surrealismo, que empieza a destacarse como uno de los fenómenos culturales más importantes del siglo. La editorial Skira inicia ese mes la publicación de la lujosísima revista *Minotaure* con la base del equipo surrealista. Esta revista, verdadero monumento de la cultura moderna, desaparece al comenzar la segunda guerra mundial, y para el surrealismo significa implícitamente, la aceptación de su función artística y de su misión en el plano de la cultura.

En el curso de estos sucesivos períodos, la ideología surrealista va madurando e incorporando nuevos elementos hasta llegar a la gran exposición internacional de París de 1938, que puede considerarse el punto culminante de la evolución del movimiento.

Veamos ahora con más detalles cuál es la ideología surrealista.

En la portada del primer número de *La Révolution Surréaliste*, aparece un texto revelador; dice allí: "Es necesario llegar a una nueva declaración de los derechos del hombre".

En este texto se descubre la preocupación fundamental

del surrealismo, la razón por la cual se negaba a aparecer como una pura escuela literaria o estética. El surrealismo se proponía la tarea ambiciosa de liberar al hombre.

LA LIBERACIÓN DEL HOMBRE

Este proceso de liberación debía producirse en primer término dentro mismo del hombre, liberándolo de las trabas mentales que le impedían realizarse de acuerdo con su más íntima esencia. Como paso previo, correspondía conocer cuál era esta esencia. El psicoanálisis había revelado que lo fundamental y auténtico del hombre residía en lo inconsciente, verdadero motor de toda expresión y acto humano. Esa fuerza de lo inconsciente se manifiesta en toda su pureza en los sueños y en las expresiones y actos automáticos.

La vida, de acuerdo con ese principio, resultaba una solemne farsa y un total absurdo. La vida aparecía regida por convenciones, cuya única misión era anular lo más auténticamente humano, los impulsos vitales de lo inconsciente. Entonces los surrealistas comprendieron profundamente el sentido de la frase de Rimbaud: "hay que transformar la vida".¹ Comprendieron también lo que instintivamente habían realizado durante su período dadaísta: la lucha contra el mundo de convenciones y su estructura de valores falsos. El arte tal como se consideraba hasta entonces era, en su mayor parte, falso, y representaba ese sistema arbitrario de convenciones. Los bigotes pintados por Duchamp a una reproducción de la Gioconda y presentados con gran escándalo en una exposición de arte de vanguardia en Nueva York, no significaban la negación del espíritu de Leonardo, sino una bofetada al sistema de convenciones rígido que simbolizaba en ese momento la Gioconda.

Los surrealistas piden entonces para el hombre, no simplemente el derecho de subsistir, único que hasta entonces

¹ Los surrealistas parecen haber ignorado (por lo menos nunca la mencionan) una frase fundamental de Marx, coincidente con la de Rimbaud: "El arte no debe explicar la vida sino modificarla" (citado por Adolf Behne): *Von Kunst zur Gestaltung* (pág. 86).

acuerda el mundo, sino el de soñar, amar y realizarse como seres humanos.

¿En qué situación encontraron los surrealistas al hombre de su época frente a la posibilidad de realizarse? Vieron que gran parte de los hombres sufrían angustias y conflictos espirituales que el psicoanálisis había explicado como resultado de la represión de los impulsos vitales esenciales. Ellos mismos, jóvenes que se iniciaban en la vida, se encontraron bloqueados por un sistema de rígidas normas éticosociales que aniquilaban toda posibilidad de acción de acuerdo con lo más auténtico de sí mismos. La tarea que se presentaba como urgente y máxima era, pues, la de liberar al hombre. Liberarlo, primero, de las trabas espirituales que lo encadenaban. El hombre había sido hasta entonces un esclavo de normas absurdas y antivitales y se imponía luchar contra ellas y eliminarlas. Utilizaron las armas que tuvieron a mano: la agresividad, el ridículo, lo absurdo, para que los hombres aprendieran a perderles el respeto, se acostumbraran a no temerlas.

Contemporáneamente a esta lucha contra las convenciones se dieron a la tarea de comprender en qué consistía para el hombre realizarse. Al penetrar en sí mismos e inspirados por el psicoanálisis, se dieron cuenta de que había un motor que impulsaba a la acción; ese motor era el deseo. Al analizar el deseo se encontraron con que presentaba características tan peculiares, que hacían posible resumir en él todo el secreto de lo humano.

El deseo se diferencia del puro instinto biológico en que incluye un elemento espiritual absolutamente gratuito. En efecto, no es una mera dinámica instintiva que obliga a cumplir funciones útiles biológicamente. El deseo comporta, ante todo, un principio de extroversión, de participación gratuita del yo en el no-yo, una necesidad del individuo de trascender de sus límites, de asociarse a *lo otro*, en la medida en que *lo otro* constituye expresión de lo universal. De este modo el deseo se convierte en factor fundamental del principio de unidad de la naturaleza y adquiere una jerarquía insospechada.

En la clara comprensión de la función del deseo estaba el secreto del destino auténtico del hombre. Realizarse quería

decir, en definitiva, estar de acuerdo con el propio deseo. Así el surrealismo estableció, sobre la base de un conocimiento intuitivo, el principio de la omnipotencia del deseo.

Pero realizarse de acuerdo con los deseos significaba para el hombre la absoluta necesidad de libertad. La conquista de la libertad era el paso fundamental para quien intentara realizarse. Los dos conceptos, deseo y libertad, eran inseparables; y ello ya había sido expresado de modo perfecto por Schelling en su ensayo sobre la libertad: "ser libre consiste en vivir de acuerdo consigo mismo".

Pero el deseo que pugna por exteriorizarse tiene la característica de tomar forma previamente en el espíritu y utiliza para lograrlo el mecanismo de la imaginación. De este modo se traduce en imágenes cuya vinculación con el deseo no aparece directamente a nuestra razón, porque toman un carácter simbólico.

Hay que considerar en el deseo dos aspectos importantes: al exteriorizarse, puede hacerlo como acto o como lenguaje. En ambas formas, el individuo se libra de la tensión, se produce el aquietamiento de lo cumplido, pero al mismo tiempo, al exteriorizarse como acto o lenguaje, se constituye en símbolo de la esencia del hombre y en modo de unión del individuo con el mundo.

Toda imagen del deseo transporta, inevitablemente, un contenido humano esencial.

El llamado juego de la imaginación es un juego de deseos que pugnan por realizarse, que buscan trascender del hombre en el doble sentido del acto y la expresión. A veces el acto incluye en sí mismo la expresión, otras veces el contenido expresivo es tan rico que necesita dissociarse del acto. En este caso sucede que no bien la imagen entra en contacto con el no-yo, se convierte automáticamente en acto. La poesía, por ejemplo, es a la vez acto y expresión del deseo. Como acto, lo es de modo tan auténtico como el acto del amor.

Los surrealistas comprobaron que en la vida corriente, sólo excepcionalmente se está de acuerdo con los deseos. Los actos de los hombres son nuevos fenómenos mecánicos que responden a normas exteriores al espíritu. El acto corriente

carece del sello fundamental que debe caracterizar a todo auténtico acto humano: carece de libertad.

Era necesario, entonces, transformar la vida, como quería Rimbaud; y al proponerse ese objetivo, el surrealismo se convierte en movimiento revolucionario. La revuelta contra las normas admitidas constituía el primer paso hacia la transformación de la vida.

En esta parte el surrealismo procede con métodos y características inspiradas en el movimiento Dada. Pero mientras éste sólo predicaba una negación sin esperanza, una creencia en la inutilidad de todo, el surrealismo afirmaba el destino superior del hombre. Su negación se dirige a destruir lo convencional, en defensa de lo auténtico en el hombre. Dada había sido un paso necesario para la liquidación de los falsos valores admitidos, y para ello había negado el pasado como totalidad. Pero se imponía una revalorización y un nuevo contacto con lo positivo del pasado. El surrealismo procedió a hacerlo, y ya vimos cómo buscó sus antecedentes desde Heráclito hasta el presente.

Como dice Carrouges en un libro reciente,² “el surrealismo nace de la desesperación ante la cual el hombre está reducido sobre la tierra y de una esperanza ilimitada en la metamorfosis humana”. Y agrega: “toda la violencia del surrealismo proviene de la tensión insostenible entre los dos polos que constituyen la vida inmediata y la existencia virtual”.

Breton encuentra en el surrealismo la posibilidad de recuperar totalmente nuestra fuerza psíquica mediante el descenso vertiginoso en nosotros mismos, en busca de un punto especial del espíritu. Dice Breton: “Todo lleva a creer que hay un determinado punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos como contradictorios. Es inútil querer buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar este punto”.

2. M. Carrouges: *André Breton et les donnés fondam. du Surréalisme*. (Gallimard, 1950).

Éste es el punto supremo o mónada jeroglífica de los ocultistas, el principio inalcanzable y siempre presente que contiene el universo entero en potencia. Nicolás de Cusa ha dicho en ese sentido: "La indivisibilidad del punto, constituye una imagen de la indivisibilidad de lo uno mismo". El punto supremo expresa el sentido de la unidad de la naturaleza toda. Podría corresponder en matemática al concepto de infinito matemático enunciado por Cantor.

La investigación del punto supremo revela los lazos que unen al surrealismo con el esoterismo. En un principio Breton encaró el esoterismo desde un punto de vista totalmente científico y riguroso. Intentó colocar las revelaciones esotéricas a la plena luz del día. Enemigo de todo misticismo y religiosidad no vió en dichas revelaciones sino una norma de conocimiento de tanta validez como el científico, con la ventaja de alcanzar dominios vedados para los modos corrientes de conocimiento. Pero con el andar del tiempo y a medida que fué aumentando su desilusión sobre las posibilidades de una acción directa en lo social, se fué inclinando cada vez más hacia una interpretación iniciática y hermética de lo mágico que constituye el fundamento y la casi totalidad de su nueva concepción del conocimiento. Abandona incluso casi totalmente su inclinación por el psicoanálisis. Ya en el segundo manifiesto del año 1929, concomitantemente con su adhesión al ideario político, plantea para el surrealismo la tarea de investigar lo oculto, las fuerzas oscuras, el esoterismo. En su estada en Nueva York, durante la última guerra, se acentúa notablemente su inclinación esotérica.

En *Arcane 17*, libro publicado por Breton en New York, en esa época, cuyo título deriva de una de las figuras de los naipes de sortilegio o tarot, dice: "Todo lo que ha contado y todo lo que todavía cuenta se liga a la tradición misteriosa del conocimiento mágico".

Breton se entrega, entonces, al estudio de las doctrinas mágicas y ocultistas, tarea en la que lo acompañan los teóricos más importantes de ese momento: Pierre Mabile, Nicolás Calas y Kurt Seligman. Este último publica en Nueva York *El espejo de la magia*, uno de los libros fundamentales en el análisis

del pensamiento ocultista. El elemento mágico constituye la base de la expresión espiritual del niño y de los primitivos, y aparece como el modo espontáneo de expresión poética. De ahí la frecuencia con que aparece la influencia del ocultismo en la historia de la poesía. Goethe y todo el romanticismo alemán han sufrido ese influjo. En Francia, también Baudelaire, Nerval, Lautreamont y Mallarmé. La lista podría ser inagotable.

La magia intenta un conocimiento integral del universo que abarca por igual lo conocido y lo desconocido. Esta posibilidad de entrar en contacto con la totalidad de lo desconocido le presta una seducción irresistible para los espíritus ávidos. Novalis trató de explicar esta seducción cuando decía: "Estamos más estrechamente ligados a lo invisible que a lo visible".

La importancia de lo mágico en la historia del conocimiento humano y en la formación de las culturas ha sido puesta de manifiesto con irreprochable rigor por Frazer.

Además de su vinculación con el pensamiento mágico, el surrealismo parece acercarse en cierto modo al estado místico. La relación general entre poesía y misticismo ha sido planteada por Bremond en su libro *Poesie et Priere*. Más recientemente un escritor cercano de los surrealistas, Rolland de Réneville,³ analiza con agudeza esas relaciones. En los místicos existe el mismo sentido de revelación, de iluminación, de videncia que anima a los verdaderos poetas. Para Rimbaud, la poesía significaba alcanzar la videncia. Edgar Poe en *Eureka*, habla de la identidad esencial entre el corazón del hombre y el corazón de Dios; y finaliza preguntándose: "Y bien, ¿cuál es ese corazón divino? Es nuestro propio corazón". En William Blake, místico-poeta, también aparece la idea de la dignidad divina del hombre.

En el místico como en el poeta, el éxtasis representa la liberación de lo finito, lo limitado, lo individual, para confundirse con lo infinito, lo universal, para alcanzar la síntesis suprema donde dejan de oponerse los contrarios. Por el cami-

3. R. de Réneville: *L'Expérience poétique*. (Gallimard, 1938).

no de la exaltación mística se llega al mismo resultado que por el de la iniciación mágica. Los surrealistas han optado por este último camino, considerándolo el más natural, apoyados además en la autoridad de Frazer.

EL SURREALISMO Y LA DIALÉCTICA

Dijimos que en la concepción del mundo surrealista el universo aparece como unidad de contrarios, pero en un sentido dialéctico, es decir, móvil, tendiendo siempre a una síntesis emergente, en la cual se renueva el proceso de contradicción.

La ley dialéctica domina toda la naturaleza, tanto el mundo objetivo como el subjetivo, los que en realidad sólo constituyen los extremos opuestos de la misma unidad. Los surrealistas hacen remontar los antecedentes de su pensamiento dialéctico hasta Heráclito, quien los seduce especialmente por el sentido esotérico de su filosofía. Después se apoyan en Bruno, en Nicolás de Cusa y especialmente en Hegel, que para ellos significa la culminación del pensamiento dialéctico.

De Marx toman especialmente la idea del pensamiento-acto. Los surrealistas fueron profundamente hechizados por la idea de que el pensamiento conoce a la realidad por la acción, al mismo tiempo que puede actuar sobre esta realidad modificándola. Este principio, enunciado por Marx en las *Tesis sobre Feuerbach*, fué adoptado por los surrealistas. Pero éstos consideran acto, en el sentido estricto sólo aquel en que se produce la objetivación de lo espiritual. Todo otro acto rutinario o construído de acuerdo con cánones preestablecidos no merece el nombre de tal. Es decir que acto significaría lo mismo que acto libre, acto de acuerdo con el espíritu del hombre. En este sentido, el arte constituiría el acto libre por excelencia.

TEORÍA SURREALISTA DEL CONOCIMIENTO

Su teoría del conocimiento valoriza las formas irracionales de conocimiento: la intuición.

El impulso a trascender del hombre hacia el mundo retorna bajo la forma de conocimiento. La base fundamental del conocimiento surrealista es la revelación poética o, dicho de un

modo más estricto, la intuición poética. Se trata de un modo de conocimiento irracional que siempre se anticipa al conocimiento discursivo o lógico. El poeta no debe hacer una obra de arte pura, sino expresar como las sibilas un verbo profético.

Ya Schelling, el filósofo romántico, había dicho que sólo la intuición intelectual puede sorprender la relación de la unidad fundamental de lo real e ideal. Vemos que en este principio de Schelling está la clave de toda la concepción del mundo surrealista y de su teoría del conocimiento.

En Bergson encontraban apoyo los surrealistas. El filósofo francés decía: "La razón que está orientada en la dirección de la acción y de lo útil, no puede dar jamás un conocimiento integral de la realidad".

LA REVUELTA CONTRA LA VIDA CONVENCIONAL

Para el espíritu auténtico, el mundo dominado por lo convencional aparece como fenomenalmente absurdo. La noción de la vida absurda es una de las grandes características de este siglo XX: la riqueza que engendra miseria; los maravillosos productos de la técnica y del ingenio humano que oprimen al hombre; la civilización, creada para facilitar la vida que impide vivir. Nadie como Kafka pintó lo absurdo de la vida con tan dramática y angustiosa intensidad; su grito revelador es un llamado al espíritu del hombre contemporáneo. Su obra aparece como el fenómeno literario más importante de este siglo.

La lucha contra lo absurdo de la vida, contra las convenciones sórdidas, toma en el surrealismo de la primera hora, caracteres de extrema violencia y se manifiesta por el espíritu de revuelta permanente. Este carácter de revuelta es fundamental en el surrealismo aunque se ha aquietado en su evolución posterior, hasta terminar refugiándose en el hermetismo, conclusión que ha sido, desde tiempo inmemorial, la de todo espíritu de revuelta fracasado.

La revuelta tenía caracteres de injuria y provocación contra todo lo que la sociedad considera sagrado: contra las nor-

mas morales, las buenas costumbres, el buen sentido, la lógica, el espíritu práctico, lo útil.

Los surrealistas descubrieron en Sade y en Lautreamont especialmente, el mismo mensaje de liberación con las mismas características de injuria y ataque a las convenciones sagradas para la sociedad.

LA LIBERTAD INTEGRAL

Esa lucha contra las convenciones tenía por objeto, como dijimos, liberar al hombre; esto explica la supervaloración de la libertad, objetivo fundamental para todos los surrealistas. Ya en el primer manifiesto del año 1924, Breton decía: "La palabra libertad es lo único que me exalta todavía".

La libertad surrealista debe entenderse en un sentido muy amplio: libertad de la tiranía de la razón, de la tiranía de las opiniones corrientes, de las normas morales; desemboca todo en la gran libertad de realizarse, eje fundamental de la liberación del hombre. Esa libertad integral reconoce, ante todo, los derechos inalienables de la imaginación en sus distintas formas (sueño, ensueño, automatismo de expresión) como la más alta expresión del deseo de realizarse, como expresión de toda esperanza humana.

La libertad total jerarquiza el acto gratuito del artista, en oposición al acto forzado por la necesidad que es habitual en el mundo corriente. Este principio del acto gratuito, expuesto por Gide en *Las cuevas del Vaticano*, entusiasmó a los surrealistas por sus fecundas consecuencias teóricas.

La síntesis de un programa concreto de liberación del hombre la plantea Breton al final del discurso que pronunció en el Congreso de París para la defensa de la Cultura, realizado en 1935. Allí dijo: "Es necesario unir, en una sola bandera, la consigna de Rimbaud de transformar la vida, con la consigna de Marx de transformar el mundo".

Transformar la vida y transformar el mundo para alcanzar el ideal del paraíso en la tierra, la vida edénica, la Edad de oro anhelada por Novalis, a la que aspiraba también Rousseau y con la que soñaron todos los poetas.

Desgraciadamente, ese ambicioso programa de liberación del hombre se reveló pronto impracticable, porque los transformadores del mundo demostraron poco interés por las restantes preocupaciones de Breton, quien cada vez más desalentado, fué cayendo gradualmente en el esoterismo, y recurrió, para la solución de lo social a las utopías del tipo de la de Fourier.

INFLUENCIA DEL PSICOANÁLISIS

Al encontrar un medio de liberación espiritual en el automatismo, la influencia de Freud fué decisiva como motor del movimiento. Les enseñó a los surrealistas a buscar en las profundidades del inconsciente la esencia misma del hombre. Contribuyó también a darles idea de la importancia del deseo como motor humano. Pero el pensamiento de Freud, demasiado cargado de principios biológicos, no satisfacía a los surrealistas, inclinados a especulaciones metafísicas. Así, al entrar en el conocimiento de sí mismos, buscaron la esencia universal que yace en el interior de todo hombre, la misma esencia que buscaron los místicos, los ocultistas y las filosofías orientales. Su propia concepción del deseo estaba cargada de elementos metafísicos en los que prevalecía la idea de un trascender del yo. En el amor perseguían el fantasma de la mujer ideal como síntesis perfecta del yo con el no-yo, al margen de toda especulación biológica.

Breton, que había actuado como médico, conservó mucho tiempo una gran debilidad por el psicoanálisis. En su *Antología del humor negro*, por ejemplo, intenta una interpretación psicoanalítica de los autores por él presentados. En *Los vasos comunicantes*, también las ideas de Freud parecen dominar, pero en realidad lo fundamental del libro es el principio de identidad de los mundos del sueño y de la vigilia, pensamiento de estirpe esencialmente mágica.

Tampoco en la creación poética puede atribuirse importancia al psicoanálisis. Todo el juego de imágenes utilizado por los surrealistas existía ya en Reverdy y Apollinaire, de quienes los surrealistas se consideraron siempre sucesores.

Para el surrealismo, el psicoanálisis contribuyó a apoyar su crítica de la moral corriente. Así, decía Crevel (en la revista *Documents* 34): "Por el hecho, por el solo y simple hecho de que explica al hombre actual, el psicoanálisis es una tremenda requisitoria contra la sociedad presente".

OMNIPOTENCIA DEL DESEO

Ya dijimos que partiendo del psicoanálisis los surrealistas consideraron el deseo como el auténtico motor de todo acto humano.

Encontraron antecedentes de jerarquización del deseo en Sade. Éste dice en *La Philosophie dans le boudoir*: "No tengáis más freno que vuestras inclinaciones, más leyes que vuestros deseos, más moral que la de la naturaleza". La audacia de tal espíritu no tiene parangón en la historia e indudablemente resultan tímidos discípulos los surrealistas.

Los surrealistas observaron que paralelamente a la oposición materia-espíritu, se encontraba la oposición necesidad-deseo. La necesidad, resultado de condiciones exteriores a la vida misma, se oponía al deseo, de raíz puramente interior. Los surrealistas lucharon por la superación de esta tradicional antinomia. Ya Breton lo anunciaba en su manifiesto de 1924.

El deseo se convierte así en el centro de toda concepción moral. Nicolás Calas define la ética surrealista como ética del deseo, y este principio ha sido el dominante en muchos grupos surrealistas aparecidos en época reciente, como el grupo rumano.

La marca del deseo hace que el valor de las cosas del mundo dependan de su carácter de tentación. La libre elección del espíritu pone en contacto armónico el yo con el mundo que lo rodea mediante el deseo.

CRÍTICA DE LA REALIDAD EMPÍRICA

Basados en su concepción de la unidad sujeto-objeto, los surrealistas emprenden la crítica de lo real. Fué planteada por Breton, en el primer párrafo de su manifiesto de 1924;

allí dice: "Tanto va la creencia a la vida, a lo que la vida tiene de más precario, la vida real se entiende, que al final esta creencia se pierde".

El mismo ataque contra lo real empírico y con mayor violencia se produce en época posterior, por obra de Salvador Dalí. En 1930 éste habla de sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad.

Al mundo real los surrealistas oponen el mundo fantástico, producto de la imaginación. Tal supervaloración de lo fantástico no es nueva en el artista. Bosch vivía en un mundo creado por su fantasía; los artistas artesanos de la Edad Media lo mismo, como se desprende del arte gótico.

Dostoievski decía: "Lo que para los otros es fantástico para mí constituye la esencia misma de lo real".

EL SURREALISMO Y EL MITO

En el mundo de lo imaginario existe todavía un producto de singular importancia: el mito. Se podría definir como un producto de la imaginación cristalizado en una idea que se corporiza y vive, siendo utilizable por todos.

Los mitos surgen de las zonas más profundas del inconsciente y su posibilidad de utilización universal hace que Young los considere vinculados al inconsciente colectivo. Son al mismo tiempo símbolos como los sueños, y modos de conocimiento de valor universal. Se originan en una aspiración humana colectiva que implica, a la vez, una dirección centrífuga del espíritu (contacto con el mundo, objetivación) y una centrípeta (conocimiento). Como dirección centrífuga intenta convertir lo espiritual en realidad (el mito se convierte en imagen concreta); como dirección centrípeta quiere asimilar la realidad al espíritu (la imagen concreta es símbolo del conocimiento). Según Jaspers sólo por la imaginación, el símbolo, y el mito, se puede llegar a la esencia de las cosas.

Breton, en el curso de la evolución de su pensamiento, ha comprendido la importancia del mito para la formación de conglomerados sociales dotados de unidad. Su última voz de orden es la formación de un nuevo mito social. Lo importante

no es rechazar los mitos que responden a una necesidad natural, sino crear mitos útiles, al servicio del hombre y eliminar mitos que se vuelven contra él.

En verdad hay que señalar que el surrealismo no niega la realidad de lo objetivo; sólo afirma que en esa realidad participa de un modo insospechado lo subjetivo, y únicamente por la intensa presión de las normas convencionales hemos aprendido, después de paciente ejercitación, a desconocer la medida en que nuestro mundo interior participa en la realidad. En el niño esa diferencia no existe, y su mundo interior es tan real como el que recoge directamente por los sentidos.

Esta participación de lo subjetivo y objetivo en la totalidad de lo real, puede aclararse parangonándola con algunos ejercicios que utiliza la psicología de la forma: para dar idea de que la forma y el fondo son valores sustituibles recíprocamente, nos muestran imágenes en que, según la intención con que se la mira, el fondo puede aparecer como forma y viceversa. La realidad igualmente puede aparecer como puramente objetiva o subjetiva, según la intención con que la miremos. El surrealismo acentúa el carácter subjetivo de la realidad, para luchar contra la idea opuesta de la exclusividad de lo objetivo.

Por eso su arte, objetos, poesía, pintura, tiende a la objetivación de lo espiritual.

Este proceso de objetivación de lo espiritual, no es exclusivo del surrealismo, sino que lo comparte con todo el arte moderno, que ha venido postulando, desde la segunda mitad del siglo pasado, una crisis de la realidad empírica. Objetivan lo espiritual los cubistas, los fauves, los expresionistas, los abstractos y los concretos, aunque en cada caso sean distintos sectores de lo espiritual los que se valorizan. Más aún, la objetivación de lo espiritual es, si bien se mira, la esencia de todo arte, cuya lucha permanente con la ciencia consiste en la afirmación del factor humano como componente de lo real. Esta importancia del factor humano comienza a ser admitida por la ciencia moderna.

EL MUNDO DE LOS SUEÑOS

Partiendo de la identidad de lo subjetivo y lo objetivo los surrealistas pretenden integrar el mundo de los sueños —expresión de los deseos— en la realidad. “Sueños y vigilia son dos vasos comunicantes”. Ése es el tema del libro de Breton *Los vasos comunicantes*. Allí dice: “El surrealismo ha intentado tender un hilo conductor entre los mundos demasiado disociados de la vigilia y del sueño, de la realidad exterior e interior, de la razón y de la locura”.

En el sueño se manifiesta el deseo que aspira a realizarse en la vigilia; por eso los surrealistas quieren hacer del sueño, vida, convertirlo en acción, objetivarlo.

De todos modos, el sueño vive en el individuo, desempeña un rol activo en su mundo espiritual. Tanto o más activo que las impresiones de la realidad misma. La vida y el sueño son igualmente reales para el hombre. Así aparece en la famosa Noche de Tornasol del libro *El Amor loco*, de Breton.

La valoración del sueño fué la primera actitud del movimiento surrealista y se encuentra ya en el ensayo de Breton *La entrada de los mediums* publicado en 1922 y algo después en Aragon en *Ese torrente de sueños*.

La tendencia a lo onírico proviene de las fuentes románticas del surrealismo y es frecuente en la época inmediatamente anterior a los surrealistas. Jacques Rivière, que dirigía en ese tiempo la *N.R.F.* y ejerció indudable influencia sobre los surrealistas, escribió en 1908 un ensayo donde dice: “Yo encenderé la lámpara de los sueños, yo descenderé al abismo”.

Así, los surrealistas quieren cumplir la aspiración de Novalis que decía: “Nuestra vida no es un sueño, pero debe llegar a serlo y llegará”. Ése es el programa de Breton enunciado en el primer manifiesto, “llegar a la unión futura de dos estados aparentemente contradictorios, el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad”.

EL AZAR OBJETIVO
El azar objetivo es el punto de coincidencia entre el curso aparentemente autónomo de nuestra vida espiritual y el curso aparentemente autónomo del mundo exterior. Entre ambos

existe un real paralelismo que pone bruscamente de manifiesto el azar objetivo.

Breton nos ha dado, en *Nadja*, un libro donde se une el tema del azar objetivo con el mito de la mujer fantasma, la mujer ideal, la perseguida. En *El Amor loco*, aparecen nuevamente enlazados los dos temas, que se convierten en los temas centrales de la obra de Breton. El azar objetivo revela coincidencias imposibles de explicar por una concatenación lógica y que parecen materializar deseos inconscientes. Los psiquiatras podrían caracterizar tales hechos como interpretaciones paranoicas (interpretaciones de los hechos reales de manera provechosa para el delirio sistematizado), pero tales interpretaciones nunca detuvieron a Breton. El azar objetivo nos rodea permanentemente, y sólo cuando el espíritu está alerta se revela a nosotros, como manifestación de fuerzas secretas que circulan entre nuestro espíritu y el mundo. La misma idea anima a las concepciones esotéricas del mundo; de allí la vinculación entre surrealismo y magia. Ambos creen en la suprema unidad de la naturaleza revelada por hechos concretos; en el caso del surrealismo por el azar objetivo. Con el andar del tiempo se ha convertido éste en uno de los puntales de la doctrina surrealista.

Los surrealistas intentaban provocar la aparición del azar objetivo utilizando para esto distintos mecanismos. A ellos pertenecen algunas actividades de tipo lúdico. El Cadáver exquisito es la más difundida.

Hemos visto cómo el problema del amor está vinculado al del azar objetivo, especialmente en los mencionados libros de Breton: *Nadja* y *El Amor loco*. Los surrealistas exaltaron, en el amor, el deseo de fusionarse en la unidad primitiva, expresada como unión dialéctica de los contrarios. La vinculación del amor con el azar objetivo parece hacer referencia al antiguo mito ocultista del andrógino, que habiendo perdido la mitad de sí mismo, vive tratando de recuperarla. La mujer llega a adquirir para Breton un carácter mítico, el medio natural de comunicación posible con el no-yo, mediante el amor.

Estos elementos metafísicos del amor no desechan por supuesto la participación física, que los surrealistas analizaron

crudamente en una de sus famosas discusiones internas sobre el problema de la sexualidad, publicada en el número 12 de *La Révolution Surréaliste*. Consideran lo físico y lo espiritual del amor como inseparables de acuerdo con la concepción unitaria del espíritu y materia que los caracteriza. La idea del amor surrealista difiere por lo tanto sensiblemente de la idea puramente biológica del amor de D. H. Lawrence, por ejemplo.

Considerados de ese modo, se convierten los surrealistas en continuadores del concepto romántico del amor único, que llega a su máxima exaltación en Novalis. Es el amor-pasión, que Denis de Rougemont hace provenir de la Edad Media y que encuentra su símbolo en la leyenda de Tristán e Isolda.

No sólo en el amor se revela el característico acento de pasión de los surrealistas; aparece dominante en todos sus contactos con el mundo. No puede haber ninguna relación entre el yo y el mundo, en la que aquél se interese auténticamente, sin pasión. Un ensayista vinculado con los surrealistas, Jules Monnerot, dice en su libro *Los hechos sociales no son cosas* (NRF. 1946, p. 24): "Se debe admitir que, por impulso de la pasión, la condición humana situada en el tiempo y en el espacio, llega a comprender lo que nunca alcanzaría de otro modo".

El conocimiento-pasión ya lo había adelantado Nietzsche cuando proclamaba que es necesario conocer con la sangre. Esta pasión toma en los surrealistas a menudo la forma del furor. Entonces tiende a destruir todo lo que se opone a su sed de conocer. En otros casos toma los caracteres del humor, un humor impregnado de furor o de disgusto: el humor negro.

El amor constituye, pues, una preocupación dominante en los surrealistas. En el poeta Eluard puede considerarse su motivación exclusiva. En su libro *La vida inmediata*, expresa magníficamente toda la concepción surrealista del amor. Allí dice en el comienzo del poema *Hasta la vista*:

Ante mí esta mano que deshace los huracanes,
que alisa y hace florecer las plantas trepadoras.
Con seguridad es la tuya una señal
cuando el silencio pesa todavía sobre los mares,
en el fondo de los pozos, en el último fondo de la mañana.

Y en otros poemas del mismo libro se agrega:

La soledad irremediable del hombre, que encuentra
[en el amor su salida.

Puesto que tú eres la única yo soy el único.

Se ve claramente cómo, sobre esa vida inmediata pesa el signo de lo universal.

Los surrealistas pensaron, en algún momento, que el determinismo del amor se oponía a su concepto tan amplio de libertad integral. Trataron de resolver ese problema en una encuesta publicada en el número 12 de *La Révolution Surrealiste*, con las siguientes preguntas:

“¿Qué esperanza ponéis en el amor?” “¿Le haríais el sacrificio voluntario o no de vuestra libertad?” Y se aclara en los fundamentos de la encuesta: “El amor, única idea capaz de reconciliar a todo hombre, momentánea o permanentemente, con la idea de vivir.”

Breton contestó a la primera pregunta de la encuesta así: “La esperanza de no reconocer en mí ninguna razón de ser fuera del amor”.

La respuesta casi unánime de los demás surrealistas fué también que el amor era la razón fundamental de la vida.

La respuesta más interesante a la segunda pregunta de la encuesta fué la de Georges Sadoul: “La libertad en amor consiste en amar. No existe en eso sacrificio alguno de la libertad”.

EL PRINCIPIO DE LO MARAVILLOSO

El concepto de lo maravilloso es todavía uno de los menos claros. Se lo ha confundido generalmente con lo fantástico o con lo sobrenatural. En realidad la esencia de lo maravilloso es la afirmación del espíritu de su potencia y calidad, de su jerarquía sobre lo empírico y aparentemente natural, de su capacidad creadora.

Lo maravilloso es fundamentalmente un impulso del espíritu de trascender de sí mismo en busca de formas ideales perfectas. Su fuente motora es el deseo. En lo maravilloso la totalidad del espíritu alcanza su más alta tensión.

Cuando el deseo manifiesta su máxima tendencia a trascender se viste, en el espíritu del hombre, de las más sorprendentes imágenes con una vida tal, que quien las posee ya no duda de su realidad.

Tal fenómeno es el origen de lo maravilloso. Cuando se produce, la imaginación se exalta hasta sus límites extremos. Se llamó, en un principio, maravilloso al elemento fantástico, irreal, que domina en las leyendas infantiles, en los mitos, en las leyendas populares y en la obra de los escritores fantásticos. Pero en realidad lo maravilloso, en mayor o menor proporción, constituye el centro de interés de toda obra literaria desde Homero hasta Proust o Joyce.

Para Breton, lo maravilloso es la única fuente de comunicación eterna entre los hombres. Según él, consiste en un abandono puro y simple a las leyes del inconsciente. Ya en el primer manifiesto Breton proclama la jerarquía de este fenómeno. Allí dice: "Lo maravilloso es siempre bello y solamente es bello lo maravilloso".

Los surrealistas quieren restituir lo maravilloso a la vida. Sacarlo de su rincón en las antiguas leyendas y mitos, en los cuentos infantiles, para hacerlo participar en la realidad. Con él intentan transformar la vida sórdida del mundo convencional en vida maravillosa, es decir, en vida de acuerdo con el espíritu del hombre.

Yo he tratado de demostrar, en un ensayo,⁴ cómo lo maravilloso constituye en realidad el motor de todo acto humano que tiende a trascender del individuo y a superar la simple condición de hombre.

EL PESIMISMO SURREALISTA

Ahora trataremos de lo que se ha dado en llamar pesimismo surrealista. En la segunda frase del primer manifiesto de Breton del año 1924, se lee: "El hombre, ese soñador definitivo, cada vez más descontento con su suerte"..., etc. En este estar descontento con su suerte reside la base de todo pesimismo individual. Pero en el caso de Breton no es el descontento

4. Fragmentos de este ensayo han sido publicados en el número 2 de la revista *Ciclo*.

con la suerte de un hombre en particular, sino de todo hombre. Para el surrealismo, el disconformismo universal procede de tener que resignarse a una vida inferior a la dignidad de hombre, inferior a la vida que potencialmente le corresponde.

Disconformismo que crea las fuentes de un pesimismo de larga estirpe en la historia. Por su calidad impersonal, los surrealistas destacan especialmente el pesimismo de Swift, de Sade y, ya teñido con los caracteres de la desesperación, el de Rimbaud y Lautreamont.

El pesimismo ha constituido el alimento central de algunos integrantes del grupo surrealista. Ya hemos hablado de Vaché y Rigaud, René Crevel, que se suicidó en 1935, durante el Congreso de Escritores en París, dice en su extraordinario y demasiado olvidado libro *Mi cuerpo y yo*: "Todavía no he renunciado a la vida exterior y sin embargo sé que sólo de mi vida interior puede venir la salud y nacer esa noción de dignidad de la cual los simulacros humanos han hecho una palabra irrisoria". Más adelante exclama: "Soledad, mal de que nadie podrá curar". Y en otro sitio: "La vida que acepto es el más terrible argumento contra mí mismo".

El representante máximo del pesimismo surrealista fué Antonin Artaud; en él toma las formas de la más aguda desesperación: "Mi concepción de la vida —dice— puede definirse como un pesimismo integral".

La misma concepción pesimista mueve al grupo de surrealistas independientes que funda, hacia 1928, la revista *Le Grand Jeu* entre los que se destacan Rolland de Réneville, R. Gilbert-Lecomte y René Daumal. En estos últimos se observó cierta tendencia a la evasión en un tipo especial de misticismo. Pierre Mabille intentó dar bases filosóficas al pesimismo surrealista. En el número 9 de *La Révolution Surréaliste* sostiene que se encuentra implícito en la filosofía de Hegel, sugiriendo quizás que procedía de la inestabilidad que infunde la dialéctica.

Pero el pesimismo de Breton está lleno de esperanza; por eso no puede equipararse al pesimismo existencialista. Cree que el hombre va hacia la conquista de una vida mejor, hacia su realización total como hombre. Es un tipo de pesimismo activo

o constructivo, o mejor, un pesimismo-optimismo, volviendo a esa síntesis de contrarios que caracteriza a la concepción surrealista.

Partiendo de su disconformismo con la vida occidental y analizando los gérmenes antihumanos que contiene, los surrealistas creen en la decadencia y extinción futura de esa civilización. Frente a Occidente exaltan el mundo oriental, caracterizado por la primacía del espíritu, o las civilizaciones primitivas que vivían sumergidas en lo maravilloso.

Pierre Mabille se ha convertido en el profeta surrealista de esa muerte de la civilización occidental, especialmente en su libro *Egrégores o la vida de las civilizaciones*.

Como resumen de esta exposición de la ideología surrealista quedarían los principios fundamentales siguientes:

Como concepción del mundo, la unidad dialéctica de la naturaleza expresada en la fusión de los contrarios, y revelada por el azar objetivo.

Como forma de conocimiento, la valoración de la intuición en su matiz de intuición poética y, consecuentemente, la estimación del conocimiento mágico y de los mitos.

Como ética, ética del deseo y de lo maravilloso.

Como conducta frente al mundo, disconformismo y revuelta contra lo convencional, y exigencia de la posibilidad de realizarse auténticamente.

Como programa, la libertad total.

Como máxima razón de vivir, el amor.

Todo este cuerpo de doctrina corresponde esencialmente a la evolución del pensamiento de Breton. No todos los surrealistas participaron en ella en igual grado. Algunos vieron en el surrealismo sólo una experiencia estética que ofrecía posibilidades de renovar totalmente la expresión artística; puede llamarse a esta interpretación la desviación esteticista del surrealismo. Otros sólo vieron un movimiento de revuelta contra la organización social imperante, que utilizaba para expresarse los mecanismos del arte; ésta constituyó la desviación política. Breton siempre puso alerta a los surrealistas contra

estas dos desviaciones, insistiendo en que el surrealismo era, ante todo, un sistema para lograr el conocimiento y la liberación integral del hombre. En *Legítima defensa* plantea la intransigencia más absoluta en cuanto a estos principios fundamentales, y condena todo intento de considerar la actividad artística como fin en sí, o la actividad política exclusiva como única solución.

Éstas fueron las dos razones fundamentales que disgregaron el primitivo grupo surrealista. El esteticismo arrastró primero a Soupault, y la acción política a Mabille. Luego cayeron del lado de la literatura Desnos, Vitrac, Leiris, Queneau. Por no querer participar en la acción política, Artaud. La desviación política, arrastró, en 1929, a Aragon y mucho más recientemente a Eluard y Tzara.

En cada uno de ellos la concepción del surrealismo tuvo siempre características especiales: a Aragon le interesó la revuelta casi exclusivamente; a Eluard, la exaltación del amor y la cristalización poética de lo inconsciente; a Artaud el pesimismo; a Desnos, la embriaguez del delirio; a Dalí el descrédito del mundo real y la libertad para la extravagancia sin consecuencias. En los últimos tiempos las diferencias de matices son todavía más acentuadas. Pero si bien se mira, a todos los anima un soplo común: el fervor por lo maravilloso, que en última instancia parece ser el lazo más sólido entre todos los surrealistas.

Conferencia pronunciada en el Colegio, el 11 de julio de 1950.

Cine policíaco

por MANUEL VILLEGAS LÓPEZ

Tiene una grande y aguda sugestión esa ventana iluminada en la noche de una calle cualquiera, en una ciudad cualquiera... Cuanto más desconocidas ambas, mejor. Al pasar miramos distraídamente a través del rectángulo luminoso, y vemos una habitación donde en aquel momento no hay nadie: sólo los muebles, las cortinas, los sillones, la mesa, la lámpara, los cuadros, los bibelots... algún objeto dejado momentáneamente por la persona que acaba de salir y, que, seguramente, en seguida va a volver a entrar. Todas son cosas inertes, inexpresivas. Y sin embargo, con esa rápida mirada a la habitación vacía sabemos inmediatamente mucho y muy hondo de quien vive allí: pobre o rico, elegante o vulgar, culto o ignaro, refinado o burdo, artista, tendero, o empleado. Esas ventanas pictóricas hacia un mundo imaginario son, en realidad, ventanas reveladoras hacia el fondo del espíritu del que las eligió y las tiene como compañeras de sus sueños. Con una mínima observación se puede descubrir, por la concatenación de detalles, todo un mundo complejo y humano: el del pobre con pretensiones, el del nuevo rico, el del poderoso venido a menos, el de los ancianos anclados en otra época, el de la gracia juvenil de un fino espíritu de mujer. Todo eso y mucho más dicen, quizás mejor que los habitantes mismos, las cosas que los rodean y que son obra suya —su selección y su expresión— más hondamente de lo que ellos creen.

Es la vida secreta de las cosas. Por la conexión de una serie de objetos, por su simple existencia conjunta, se supone una vida humana, unos hechos esenciales. En este caso son

habituales: la pobreza o la riqueza, la elegancia o la vulgaridad, el lujo o la sordidez.

Ésta es la atracción de esas ventanas abiertas y luminosas en la noche de una calle cualquiera, en una ciudad cualquiera. Son el misterio.

Sí. Porque este mismo mecanismo de la deducción puede funcionar al revés. Tener de antemano el hecho, y no sencillo y cotidiano, sino extraordinario, extraño, inexplicable: el robo, el crimen, la desaparición... Y encontrarle su explicación a través de la vida secreta de las cosas, de lo que está más allá de su simple apariencia. Saber cuál es el misterio de las cosas en función de aquel hecho. Esto es lo policíaco.

Por eso, el verdadero inventor de lo policíaco moderno es el gran poeta del misterio, el terrible descubridor de ese tras-mundo y submundo que forman las cosas o los hechos inertes como cosas: Edgar Allan Poe. *El doble crimen de la calle de Morgue*, *La carta robada*, *El misterio de Marie Roget* son las primeras obras de lo policíaco puro, y el detective Augusto Dupin el primer policía analista y deductivo. Conan Doyle reduce lo policíaco a esta mecánica estricta, lo deja en simple armazón —de aquí muchas veces la ingenuidad, como todo esquema— y su Sherlock Holmes es ya el policía de gabinete, que lo resuelve todo fumando su pipa sentado en un sillón, o tocando el violín. Chesterton agrega a ese esquema un gran estilo literario, complejidad humana, humorismo; otros agregarán misterio, aventura, psicología. Pero Conan Doyle sigue siendo la cumbre de referencia, porque su obra es el mecanismo desnudo de lo policíaco, su prístina esencia: el análisis y la deducción. Esto es, el descubrimiento de la vida secreta de las cosas, en función de un suceso central.

Todo lo demás es adyacente; la persecución material, porque puede rastrearse todo lo que huye, sin llegar por eso a lo policíaco; o incluso el hecho central en sí, que puede no existir como delito, según veremos en *La sospecha*, de Hitchcock, que, sin embargo, es una perfecta obra policial. En un cuento de Chesterton, se encuentran en una vieja mansión estas cosas sobre una mesa: montones de rapé, piezas de relojes, piedras preciosas desmontadas y un bastón sin puño. ¿Cómo pueden

aclarar estas cosas, este microcosmos formado por objetos extraños, el hecho central, insólito, de la muerte del dueño, y si efectivamente murió? El padre Brown, su policía, lo explica de varias maneras diferentes, todas lógicas y todas falsas, como una pequeña burla a Conan Doyle. Pero a la vez como una demostración del mecanismo policíaco, porque otra deducción más, ya completa, con todas las piezas en su sitio, encajará en el hecho central dado —la muerte del dueño—, y el misterio de aquellos objetos dejará de serlo. Pero su vida secreta seguirá allí, más allá de su existencia física, porque es nada menos que secreto vital de aquel castellano muerto y su criado loco. Es decir, todo un mundo que aquel mundo de cosas contiene y explica.

Un mundo siempre visual, externo, descriptivo. Las cosas sólo ofrecen allí su faceta exterior e inerte, y los hechos están en lo policíaco inertes como cosas, son también cosas. Toda su dinámica vital está en suspenso, porque es precisamente lo que falta, lo que hay que deducir, el misterio; cuando éste se aclara, cuando se sabe la razón de todo, todo entra en movimiento lógico, cobra dinamismo. Ahora bien, el cine es por excelencia un arte visual, descriptivo y dinámico; dinámico, no sólo porque maneja imágenes animadas, sino también porque su sintaxis es el montaje, combinación íntima de estas imágenes animadas. Y así, hay una adecuación perfecta entre el género policíaco y el medio de expresión cinematográfico. Cuando Sherlock Holmes recibe a un hombre desconocido, lo contempla un instante y en seguida le dice que es masón, ha estado en China, ha hecho duros trabajos manuales, últimamente ha escrito mucho. Porque ha visto un signo masónico en el alfiler de corbata, en la muñeca un tatuaje que sólo se hace en China, una mano más grande que otra de obrero manual, y las mangas del traje desgastadas de la manera peculiar de los escribientes. La mirada de Sherlock Holmes es la mirada analítica de la cámara, y la concatenación de estos objetos o hechos inertes son un montaje cinematográfico que les da su dinamismo, el de su vida secreta. Las observaciones de Sherlock Holmes podrían montarse como un film pictórico de Grass y Emmer, en primeros planos de detalles, con un montaje de

precisión que revelase la narración y el secreto. Todo un sistema policíaco inédito está ahí, en la mirada de Sherlock Holmes hecha cine.

Esta adecuación se intuye desde los comienzos del cinema, aunque por caminos indirectos y adyacentes. Son los ingleses los que inventan los primeros elementos del género, alrededor de 1900. En 1899, William Paul descubre para el cine este factor importantísimo: las persecuciones, con su *Carrera loca de un automóvil en Picadilly Circus*. Y al año siguiente Willianson, Smith y otros de la llamada Escuela de Brighton, porque vivían en esta ciudad inglesa, desarrollan la idea dándole su verdadero carácter, con un perseguidor y un perseguido. Se utiliza mucho en el género cómico de aquellos años —hoy se sigue empleando, desde los dibujos animados a los Hermanos Marx— y después en lo dramático. La primera de éstas fué hecha por unos feriantes nómadas, los Mottershaw y se llamaba así: *Asalto a una diligencia en el siglo pasado*. Es el nacimiento de lo policíaco en el cine, y también el nacimiento del realismo en la pantalla: no es ya la “escena natural” —el desfile militar o la vista de la playa, no es ya la escena de magia estilo Méliés, no es la reconstitución de un suceso de actualidad, sino una historia inventada y que sucede en la vida real. Lo policíaco y el realismo cinematográfico nacen juntos y continuarán unidos largo camino. En 1901, el francés Ferdinand Zecca realiza su *Historia de un crimen* —un apache carnavalesco que comete un crimen y es ejecutado en la guillotina—, que se tiene por el nacimiento del realismo en la pantalla; y en 1903 el norteamericano Porter lo consagra definitivamente con el éxito enorme de *El robo del gran tren*, en que unos bandoleros del Far-West asaltan y roban un tren, asunto copiado de *El asalto de una diligencia*, de los ingleses. Desde aquí se hacen infinidad de películas cortas —cinco, diez minutos— sobre crímenes, robos y ejecuciones capitales, casi siempre absurdas y siempre ingenuas; de aquí nació la leyenda del cine corruptor de la juventud, que aún anda por ahí en boca de los moralistas más rezagados.

NORTEAMÉRICA O LA AVENTURA

Los films de episodios marcan la cumbre del género policíaco. Los inventó el francés Victorin Jasset, en 1908, con su *Nick Carter*, y pronto adquieren gran auge en Francia, con los films del mismo Jasset *El hombre de la sierra*, *Zigomar*, o los de Feuillade como *Fantomas*, *Los vampiros*, *Judex...* Pero sobre todo en Norteamérica, donde nacen como reportaje periodístico: en una revista femenina se contaban las aventuras que le sucedían a una mujer bajo el título de *¿Qué le sucedió a Mary?* y las lectoras tenían que ponerle el final, con un premio de cien dólares para la mejor solución. Se pensó en llevar estas narraciones al cine, negocio que se propuso a Edison y que aceptó: Mary Fuller encarnaba a Mary, y así nació el primer serial yanqui, en agosto de 1912 con el episodio titulado *Fugitiva del cautiverio*. Siguieron *Las aventuras de Catalina*, con Ruth Roland, *Dolly la periodista*, *La señorita del misterio* o *Lucille Love*, y sobre todo *El misterio del millón de dólares*, en 1914, dirigida por James Cruze —luego famoso realizador—, en que el tema policíaco ya era manifiesto. Un francés, Louis Gasnier, dirige en Norteamérica la serie más célebre, *Los peligros de Paulina*, más conocida por *Los misterios de Nueva York*; a la que siguen *La mano que aprieta*, *La máscara de los dientes blancos*, siempre con Perla Blanca de protagonista.

Los episodios llenan el cine hasta la post-guerra de 1918, y en ellos está contenido todo, sin discriminación, como en una gran nebulosa de la que se van desprendiendo planetas concretos e individualizados, que se erigen luego en nuevos géneros cinematográficos. Pero su gran espíritu rector está formado por estos dos elementos: la aventura y el reportaje periodístico, sensacionalista. Sobre todo en Norteamérica la aventura es más pura, limpia, deportiva, juvenil; los dadaístas ven en los episodios cinematográficos, especialmente en los norteamericanos de Perla Blanca, su prototipo del "acto gratuito e injustificado", la alegría de la acción por sí misma.

Y esto sigue siendo el alma de lo policíaco norteamericano: la aventura, el periodismo de acción. Sus películas policíacas son un suceso periodístico y como tal lo cuentan: es el reportero, el policía privado u oficial, el hombre o la mujer parti-

cular que se ven metidos en un suceso y se lanzan a él y en él. Un peligro, un interés, un deber, un amor los empujan a la aventura y los mueven en el engranaje de sucesos. Pero bajo ese pretexto o motivo, está eso otro, tan norteamericano: la aventura, la lucha por un triunfo. Norteamérica, y quizás América en general, es esto: la lucha por el triunfo, más que la lucha por la vida.

En América se vive para triunfar y no se triunfa para vivir; ésta creo que es la distinción profunda entre el europeo y el americano, los dos grandes estilos de existencia. Vivir o triunfar: Europa o América. Y este ideal de triunfo es lo que mueve a los héroes de lo policíaco yanqui, desde abajo, desde lo profundo, cualquiera que sea el anecdótico interés bastardo del dinero o el peligro que parece empujarlos. En una palabra: los mueve el espíritu nacional norteamericano.

En otros países ese espíritu nacional dota a lo policíaco de nuevas dimensiones, de otros aspectos y matices. En Alemania, en Inglaterra, en Francia, lo policíaco tiene un carácter genuino, un estilo nacional. Que no es puro azar, como vemos, pero que no es lo esencial. Lo esencial es la dimensión total del tema policíaco y su itinerario completo y básico. Entra por el espíritu de aventura en el norteamericano y se sale por lo psicológico en el francés. Y cuatro jalones capitales del cinema policíaco quedan clavados ahí, como puntos de referencia. Porque esto es ya historia reciente y estos nombres que manejamos, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, son los maestros creadores de la moderna película policíaca; y estos otros de John Huston o Georges Clouzot son los últimos talentos surgidos, que resumen valores representativos y señalan nuevos caminos.

El cine policíaco norteamericano, después de los films de episodios pasa a segunda categoría; sucede lo mismo con los films del Oeste. Lo policíaco se desvía y bifurca en un género autóctono, específico, que es el film de gansters; el primero lo hace un alemán; *La ley del hampa* de Joseph von Sternberg, en 1927, es una obra maestra que crea el género. Pero las películas de gansters tienen otro significado además de lo que puedan contener de policial: son, ante todo, la expresión de un problema social. El hecho policíaco es circunstancial, anecdó-

tico. El otro género, el terrorífico es netamente importado, sin raigambre nacional; lo lleva otro alemán, Paul Leni con *El gato y el canario*, también en 1927; es un buen film del género, como tantos que se hacían en Alemania. Proliferó abundantemente en infinitos films mediocres, de significado puramente comercial. Lo policíaco que hace Alfred Hitchcock en Hollywood es de tipo inglés, continuación de la obra de este director comenzada en Londres. Y así el género policíaco estrictamente norteamericano se limitaba a películas de complemento, bien hechas, pero sin jerarquía ni significación artísticas.

Un joven, un recién llegado al cine es quien dará al género una categoría, así como el sentido nacional de la gran aventura. Es John Huston, hijo del famoso actor del cine y del teatro Walter Huston. John Huston fué boxeador, escritor, actor cinematográfico bajo las órdenes de Wyler y, en 1938, argumentista; en esta última labor es el autor de un gran argumento, el de *Altas Sierras*, excelente película de gansters de Raúl Walsh. Huston debuta como director con una película de carácter psiquiátrico, pero auténtica: con la cámara y el micrófono oculto tras la pared, filma las curaciones que en un hospital militar se hacen de los locos de guerra, los interrogatorios psicoanalíticos, las horas de soledad de los dementes. Película alucinante que no se ha proyectado en público, como es lógico.

En 1941, hace su primer film para el público: *El halcón maltés*, adaptación de una novela de Daniel Hammett, por el mismo Huston. Está llena de tipos a la vez novelescos y humanos, extraordinarios y vulgares, y tiene algo que en los films policíacos suele faltar, devorado por la intriga: tiene clima, ambiente. Los personajes se mueven en un mundo habitado, pleno de sugestión, y de sorpresas. De este film nace la serie de excelentes películas policíacas norteamericanas que estamos viendo desde hace nueve años: *Pacto de sangre*, *El enigma del collar*, *La máscara de Demetrio*, *Concierto macabro*, *La huella fatal*, *La mujer del cuadro*, *La escalera de caracol*, *Tres desconocidos*, *Los asesinos*, *La dama de Shanghai*. Después dirige Huston *Esta nuestra vida*, con Bette Davis, *A través del Pacífico*, película de guerra, y por último, *El tesoro de la Sierra Madre*, extraordinario film de aventuras, según la novela de

Bruno Traven, que ha logrado un grande y justo éxito mundial. Sus dos mejores films son eso: la aventura.

A comienzos del siglo pasado, vivía en Kardern, en un rincón de Suiza, un niño hijo de un obrero papelerero. Era una aldea perdida, tan apacible y segura, que los maestros papeleros firmaban con sus comisionistas y obreros contratos por ciento un años, en decir, para sus hijos y sus nietos. La vida estaba trazada para todos desde su nacimiento hasta más allá de la tumba. Y un día de 1813, cuando ese niño tenía diez años, vió pasar por el único puente del alto Rin, a los ejércitos de la Triple Alianza —los alemanes, los rusos y los austríacos— que iban a combatir a Napoleón. Un desfile de uniformes extraños, de jinetes, de cañones, de príncipes y guerreros famosos de toda Europa. Y no lo olvidó más. Años después huyó del país, se fué a Norteamérica, entre colonizadores y pieles rojas, a las islas Hawai, a Alaska, a California, que entonces era mexicana. Y allí, en enero de 1848, descubrió el oro en California, el oro que atrajo a las multitudes del mundo a poblar aquel país remoto y a hacer de los Estados Unidos una nación poderosa de mar a mar, el oro que permitió al Norte liberal y democrático ganar la guerra contra el sur poderoso, aristocrático y esclavista, salvar al país de la Secesión y comenzar su carrera fabulosa que lo llevará, en menos de un siglo, a ser la primera potencia mundial. Fué un ejército brillante el que desfiló ante los ojos atónitos de un niño que se llamaba Juan Augusto Sutter. Norteamérica ha sido hecha con el alma de todos los Sutter en busca de la gran aventura.

Y hoy, ante cada hombre desfilan cada día en los periódicos, las revistas, la radio, el cine, la televisión, la maravilla del inmenso mundo: el rey negro de África, que se casó con la mecanógrafa inglesa, y el piloto que da la vuelta al globo sin escalas en un record mundial; las más bellas mujeres del mundo que rivalizan en un concurso de belleza y el príncipe sagrado de la India al que regalan su peso en diamantes; la guerra vivida y vista con los ojos del cine como nunca lo fué, y el hombre que descende al fondo del mar en una esfera metálica o asciende a las alturas imposibles de la estratósfera, y el deportista triunfador, y el escritor famoso y admirado, y el pin-

tor de fama universal a quien vemos vivir en su casa, ante nosotros, y el explorador que parte a la conquista de nuevas tierras que todavía quedan en el planeta.

Frente a esta gran cabalgata deslumbradora, la vida real y diaria sigue siendo, para la mayoría de los hombres, tan estática y monótona como para aquel Sutter de hace más de un siglo, en una aldea suiza. En un mundo surcado incesantemente por la radio, el cine, los trenes, los buques, y los aviones más veloces que el sonido, la existencia cotidiana y auténtica sigue encerrada en las cuatro paredes del departamento minúsculo, en las mismas calles de asfalto y cemento y faroles de hierro en vez de árboles, que hay que recorrer todos los días, y en la misma oficina, en el mismo trabajo, en la misma diversión, en las mismas gentes, los mismos amigos; todo lo mismo. La misma monotonía en un mundo cambiante, es decir, la mayor monotonía por contraste. La vida se ha hecho así pequeña e igual para la inmensa mayoría de los hombres, y cada hombre guarda, hoy más que nunca, en su corazón el afán de la ventura. Como siempre a través de los siglos, como siempre y para siempre. Comienza con un poeta ciego que contó *La Odisea*, la gran aventura.

ALEMANIA O EL TERRORISMO

El dos de julio de 1931 fué ejecutado en Alemania Peter Kuerten, llamado "el vampiro de Düsseldorf". Había ultrajado y asesinado a nueve mujeres y realizado siete intentos más del mismo crimen. Era un asesino del tipo de Prunnier, Mensclou, Vacher, Vernezi, Pammeroy "el verdugo de niños", de Piper, o del célebre "Jack el destripador", que durante dos años —de 1887 al 89— degolló y abrió el vientre a once mujeres en el barrio londinense de Whitechapel; nunca se le descubrió; la leyenda —o la verdad— cuenta que la policía acabó por recurrir a un medium famoso, y éste llevó la pista hasta tan altas esferas, tan altas que no se pudo seguir la investigación; pero desde entonces el criminal sádico desapareció para siempre. Peter Kuerten, el vampiro de Düsseldorf, era un criminal crónico, atacado de obsesión homicida por impulsión erótica; este im-

pulso sádico estaba aislado de su conciencia, enquistado en su espíritu como un cuerpo extraño, al que no podía dominar. Él mismo estaba horrorizado de sus crímenes y de sí, hasta el extremo que, cuando se le detuvo, se comprobó que los anónimos y gráficos recibidos por la policía, y que permitieron su detención, los había enviado él mismo. Primero negó su culpabilidad, pero luego confesó y declaró su propio espanto ante aquella fuerza tenebrosa de su alma. Eran dos personalidades en lucha, una de las cuales debía aniquilar a la otra. El hombre normal denunció al criminal que no quería entregarse. Por eso, sin duda, cuando fué ejecutado, su mujer reclamó a la policía la recompensa de quince mil marcos ofrecida a quien descubriera al monstruo, en calidad de heredera del denunciante, que era el propio asesino.

En esta tenebrosa historia de psiquiatría criminal se inspiró Fritz Lang para realizar su film *M* o *El vampiro negro*, a poco del suceso, en 1932. Los cambios son notorios, como vamos a ver, pero lo esencial subsiste. Es decir, subsiste el espíritu del criminal, el hecho central de un alma extra-humana, de uno de esos terribles pantanos psicológicos a los que la medicina comienza a asomarse desde hace unos años; la ejecución del vampiro de Düsseldorf se consideró después un error penal; debió ir a manos de los psiquiatras y no de los jueces.

Este hecho objetivo de la existencia del monstruo como tema se puede captar de tres maneras principales. Desarmando su espíritu, presentando el funcionamiento de aquella alma extraña y terrible, comprendiéndolo y viviendo dentro de él; sería un film psicológico, más que policíaco. De otro modo, tomando el caso en bloque, sin buscar explicaciones y menos justificaciones, pero poniéndose dentro del personaje empujado por aquel poder sobrehumano que lo destruye, o desde dentro de los que son sus víctimas, pero siempre viendo a los hombres arrastrados por una fuerza extrahumana y, digámoslo ya, sobrenatural. Es la fuerza que llevó a tantos posesos, brujas y hechiceros a la hoguera, durante siglos. Y ese poder sobrenatural se puede representar por la muerte, por un demonio, por un vampiro. Es el film terrorífico, de los que en Alemania de la postguerra pasada se hicieron tantos y

tan buenos: *El gabinete del Doctor Caligari*, *Las manos de Orlac*, *Sombras*, *El Golem*, *El pintor de muertos*, *El estudiante de Praga*, *El gabinete de las figuras de cera*, *Norfeatu*, el vampiro. Fritz Lang hizo uno de los mejores, *Las tres luces* o *La muerte cansada*. Son hombres dominados por el diablo, por monstruos, por vampiros, por la muerte que los hace resucitar a través de los tiempos, o por las fuerzas oscuras de su alma. Es lo mismo, y todo es cuestión del modo de expresarse, por figuras simbólicas o por realidades. Este cine terrorífico tiene una larga tradición germana, en el arte, en la leyenda, en la vida.

Pero Fritz Lang, que comienza en ese género, toma en seguida un tercer camino. Enfrenta el caso del hombre monstruoso no desde dentro, sino desde fuera. De ese misterio sobrehumano de un espíritu tenebroso toma sólo lo que tiene de mecánico, su acción en el mundo exterior. Es una fuerza destructiva, amenazadora, sobrehumana y por sobrehumana misteriosa, y por misteriosa, aterradora. Pero este terror ya no viene de dentro, del propio espíritu del criminal o de sus víctimas, sino de fuera, de sus actos de devastación y muerte. Y ya no es, por eso, una obra terrorífica, sino terrorista. Es el hombre que va por el mundo llevando en la mano la bomba encendida de su monstruosidad, que puede ser un laberinto negro de su espíritu o una idea gigantesca en pleno frenesí.

Éstos son los tipos de Fritz Lang, creados en colaboración con su antigua mujer Teha von Harbou. El primero es *El Doctor Mabuse*, en 1922, loco terrorista que pretende cambiar el mundo con atentados colosales, y que es el primer film policíaco de jerarquía, la creación de un género: el género policíaco-terrorista, del que Fritz Lang es el maestro indiscutible, la gran figura del cinema mundial.

Nacido en Viena hace sesenta años, era hijo de un arquitecto notable, que lo obligó a estudiar la carrera de arquitectura, lo que dejó una profunda huella en él, y luego en su obra. Se dedica a la pintura, y en gran bohemia recorre el mundo, especialmente África, Oceanía y China. Al estallar la primera guerra mundial se incorpora al ejército austriaco, es herido tres veces y condecorado. Y en esas largas permanencias en el

hospital, comenzó a escribir argumentos cinematográficos, que llevaron a la pantalla Joe May y Otto Ripert, en los años de 1916 al 19. En esta última fecha comenzó a dirigir, y realizó hasta 1921, una media docena de películas de escasa importancia, algunos de cuyos títulos no recuerda él mismo. En 1922, hace su primera obra importante, *Las tres luces*, dentro del tema terrorífico, que domina el cinema germano en aquel momento. Y en el mismo año *El Doctor Mabuse* lo pone en su verdadero camino, como hemos dicho.

En seguida, hace dos grandes películas germanistas, que le dan justo renombre mundial. Es la rúbrica del espíritu alemán, que estampa en su obra para siempre, y que está presente a lo largo de ella, hasta que se va desvirtuando en su labor norteamericana. Estos films son *Los Nibelungos*, con dos partes, y *Metrópolis*. El germanismo de la primera es superfluo señalarlo. Pero sí el de la segunda, que es la Alemania contemporánea como entonces, cuando se hizo en 1926, no se podía prever. Pero hoy se comprende que no era una fantasmagoría de anticipaciones estilo Wells; esa ciudad colosal, hecha de máquinas inmensas y todopoderosas, regida por un hombre supremo, casi divino, cerebro único, genial e implacable, rodeado de una casta superior que lo tiene todo, mientras en ciudades subterráneas están las fábricas que alimentan aquel mundo, y millares de hombres esclavizados, de seres inferiores, sin redención y sin esperanza, cuyo destino es morir allí. No, nada de eso era una gratuita fantasía. Bien lo hemos visto y otros lo vieron más de cerca. Cuenta el escritor francés Jean Laffite en su libro de memorias *Nosotros los que vivimos*, que al entrar en el campo de concentración y exterminio de Mauthausen se encontró frente a la colosal escalera de acceso, en lo alto de la cual se hallaban las barracas de los internados, los hornos crematorios y las cámaras de gases. Y un alemán, también prisionero, que ascendía a su lado, le preguntó ante aquel cuadro: "¿Recuerda usted la película *Metrópolis*?" También en aquel film pleno de catástrofes, de angustia y de horror, había terrorismo, aunque no era un film policíaco.

Spione o *Los espías* es un *Mabuse* en gran escala; *La mujer*

en la luna, sin ser policíaco, tiene ese clima sobrenatural que sobrecoge, y aquel primer efecto sonoro en un film mudo de la bala interplanetaria en marcha fué un acierto policial de Lang; *M* o *El vampiro negro* es su primera película sonora a la que sigue *El testamento del doctor Mabuse*, continuación de aquella otra de diez años antes, ambas netamente policiales. Declarado no ario, tiene que salir de Alemania, y se divorcia de su mujer y argumentista, que se convierte en figura del cinema nacionalsocialista. Y Fritz Lang hace en Francia *Liliom*, con Charles Boyer, según la obra de Molnar, que es una de sus películas mejores y que ha pasado inadvertida con notoria injusticia. Y por último en Norteamérica realiza doce films de los cuales los mejores son *Furia*, *Sólo vivimos una vez*, *Los verdugos también mueren* y *La mujer del cuadro*; éste policíaco pero más en la línea que abre *El halcón maltés* que en la suya propia. El Fritz Lang clásico se va perdiendo lentamente en Hollywood, en un realismo estricto que, salvo raras excepciones, no es propicio a la personalidad de Lang. Porque le falta un elemento, el esencial.

Su estilo propio está hecho de dos factores: un elemento sobrenatural, sobrehumano, irreal, pero tratado de manera estrictamente realista, naturalista. De esta conjunción resulta el estilo de sus mejores películas, que son una auténtica realidad, que parece irreal, una especie de realismo mágico. Es decir, el clima de los sueños, de las pesadillas, que está hecho de esos dos elementos: algo inconcebible, sobrenatural, que se está viviendo como una realidad cotidiana y vulgar. Kafka es también eso: el hombre que una mañana se despierta y se encuentra convertido en escarabajo, mientras su vida diaria, habitual, sigue a su alrededor, como si nada pasase. En las obras de Lang es el monstruo que vive entre nosotros, marchando a nuestro lado, por nuestro camino diario y real, y que con su sola presencia y sus terribles actos lo va tornando un camino de pesadilla, pero una pesadilla realista. Es el estilo terrorista, porque está todo visto desde fuera, desde la verdad objetiva. En cambio, en el film terrorífico esta realidad objetiva se acaba por perder, porque todo está visto desde dentro de los personajes, desde dentro de su terror, y así no resulta inverosímil

que de pronto llegue un caballero, se siente en un sillón y diga al protagonista: "Yo soy la muerte". En la leyenda germana la muerte es siempre un hombre. Este sistema del estilo de Fritz Lang está muy claro en un film no policíaco, en *Liliom*. Cuando el protagonista, el mozo guapo de un parque de atracciones va al cielo, este cielo está hecho con los elementos de su vida real, con su vida diaria pasada a un plano sobrenatural; es un cielo irreal, hecho con elementos realistas, es decir, un sueño. Los últimos vestigios de este procedimiento han tenido gran éxito en *La mujer del cuadro*, hecha en Norteamérica.

Este realismo mágico le permite crear la poesía y la angustia de las cosas vulgares. Por ejemplo: la personalidad de un sombrero hongo, de una galera, que en todas sus películas juega un gran papel fotogénico e incluso dramático, como en *Los espías*, *Mabuse* o *Los verdugos también mueren*, marcando la agonía de su dueño estrangulado. Elemento capital para lo policíaco, cuya mecánica deductiva marcha sobre la vida secreta de las cosas. En Fritz Lang esta vida secreta tiene poesía, gran emoción.

Este realismo mágico, esta realidad irreal, está lograda en Fritz Lang, por un personaje omnipresente, gran protagonista de todas sus obras: LA LUZ. Con ella da a las cosas y a los hombres esa vida secreta que acabamos de nombrar: ningún director ha logrado ese punto de sugestión de las cosas en el cine como Fritz Lang.

Sus cosas están íntegras, son super-reales. Y lo son así porque las maneja en la pantalla no con un sentido pictórico —que siempre es una abstracción óptica— sino de una manera arquitectónica. Su primera profesión frustrada —la arquitectura— da este elemento capital a su obra definitiva, cinematográfica. La forma cinematográfica está concebida en Fritz Lang como arquitectura, siempre. En *Las tres luces* la habitación de los cirios y la escalera luminosa y sin fin que lleva al cielo; en *Los Nibelungos* los árboles de los bosques, siempre colocados y tratados como columnas, la gran escalinata de la catedral de Worm donde se desarrolla el drama de las dos reinas, la capilla donde yace muerto Sigfrido hecha de masas rectan-

gulares y candelabros enormes, o los guerreros de vestidos geométricos, inmóviles, rígidos, monumentales, como un gran friso; *Metrópolis* es ya el gran alarde arquitectónico, la fantástica creación de una ciudad imposible, donde descubre y da pleno valor a los grandes lienzos arquitecturales, a las extensiones vacías donde el ser humano se queda minúsculo, desamparado, sea un hombre solo o una multitud; en *El vampiro negro*, la persecución del vampiro en las calles de asfalto, brillante bajo las luces nocturnas, es el hecho del hombre minúsculo llevado a su cumbre, pero sin alarde, con una sobriedad impresionante. A veces la luz sustituye a los personajes, como en la persecución de María en *Metrópolis*, en el final de *El testamento del doctor Mabuse*, en el acoso del vampiro en *El vampiro negro*. Es el cono de luz de la linterna o del faro de automóvil que los persigue, pero también es la luz que los rodea y que Fritz Lang hace vibrar y caer sobre el personaje. En las escenas de persecución por bosques o entre ramaje, moja éste con agua o glicerina y coloca detrás grandes focos para arrancar a cada hoja un destello luminoso y convertir el bosque en un dedalo de ojos de luz que rodean al que huye. El bosque de noche, por donde corre el perseguido, es así una cosa viva. El espectador no suele ver estos detalles —como es lógico— pero siente el clima dramático creado por ellos. Fritz Lang es el arquitecto de la luz.

Por eso, sus obras tienen un carácter monumental, como toda arquitectura que sea un arte, no un oficio. Sus films cobran así un acento wagneriano, colosalista. Pero de pronto, este monumentalismo se aplica a una cosa pequeña —a ese dilecto sombrero redondo, por ejemplo—, y adquiere un valor casi mágico, elevado repentinamente desde su insignificancia a una categoría arquitectónica. Y no gratuitamente, con afán exhibicionista y preciosista, sino para obtener el efecto dramático. En *El vampiro negro*, la desaparición de la niña, el clima de tragedia que de pronto se crea, está dado por el reloj, el plato sobre la mesa y la escalera de la casa, en un crescendo que es una obra maestra de montaje; al montaje consagró Lang, en Europa al menos, una atención capital, ha-

ciéndolo él mismo durante días seguidos, entregado a ello por completo.

M o *El vampiro negro* es su película favorita, entre todas las de su obra, hasta hoy. Data de 1932, y si casi veinte años son muchos para una película cualquiera, ésta sigue viva, íntegra, porque es una obra maestra del cine. Es la primera película sonora de Lang y sigue siendo un modelo de genuino cinema. Pocos diálogos, mucha imagen, un montaje casi perfecto aún hoy, y una maravillosa utilización del sonido, que va desde la musiquita que silba el asesino cuando se siente atacado de su manía homicida —motivo tomado de Grieg— hasta el silencio, ese maravilloso silencio henchido de dramatismo, y con mayor valor expresivo que cualquier música, que cualquier palabra, porque es la dimensión sonora exacta de la angustia, del momento de pesadilla. En Fritz Lang siempre hay unos hombres encerrados en algún sitio pequeño, hermético, del que pugnan desesperadamente por salir, tratando de romper los muros, las puertas, las ventanas blindadas, con un instrumento lento, que se quiebra en sus manos, como en un sueño atroz, pero del que no despertarán porque es un sueño real. Es el momento alto de sus films policíacos, la angustia que constituye su clima llevada a toda su tensión. Es decir, un estado de alma.

Y esto es lo que hay definitivamente que señalar en este género de lo policíaco terrorista, del que Fritz Lang es el creador y maestro máximo. Ésta es una portación concreta a lo policíaco, en un primer avance hacia su límite psicológico, por el que se saldrá de lo policial estricto. Lo policíaco es el descubrimiento de la vida secreta de las cosas en función de un hecho central. En el género policial de aventuras, al modo norteamericano, al modo de *El halcón maltés*, el hecho central, el misterio a descubrir por medio de la vida secreta de las cosas —por el análisis y la deducción que son su instrumento— es un suceso, un caso típico de reportaje periodístico. Descifrados los hechos, descifrado el misterio.

Aquí, en lo terrorista, ya no se busca el suceso, sino algo bien diferente: se busca un alma humana. Descifrar no el acontecimiento complejo, sino el misterio del alma de un hom-

bre, que es, en este caso, un monstruo. No comprenderla, no justificarla siquiera, no estudiar su terrible funcionamiento psicológico, sino mostrar esa alma inaudita desde fuera, como un suceso increíble, y decir: "Ahí está el secreto de lo que sucede. El misterio de todo esto es el alma de un hombre". Aquí es un monstruo, lo extrahumano, pero luego, en un estudio posterior del tema no lo será, será un hombre y el género policíaco tendrá otro grado y otra dimensión.

INGLATERRA O EL SUSPENSO

Lo policíaco es un proceso de análisis y deducción puro, casi matemático. Con ello se trata de revelar la vida secreta de las cosas en función de un hecho central extraordinario, incomprendible, que es lo que se ha de descifrar, el misterio de lo policíaco. En el cine norteamericano, este hecho central inexplicable es un suceso, y lo policial tiene un carácter de gran aventura. En Alemania, Fritz Lang hace que este hecho central, que hay que averiguar, no sea un suceso, sino el alma de un hombre como suceso incomprendible, porque este hombre es un monstruo; eso es el film terrorista.

Pero ese espíritu humano puede no ser un monstruo —un loco, un sádico, un destructor— sino un hombre. No un ser arrastrado por una fuerza extra-humana, irreal, sobrenatural, sino movido por un dispositivo psicológico normal, aunque el resultado no sea normal. El análisis y la deducción, que es la técnica de lo policíaco, la vida secreta de las cosas que va revelando el misterio, conduce, pues, no al suceso, ni a un alma extra-humana como suceso, sino al espíritu de un hombre, como hombre. Y allí hay que descifrar el misterio: es decir, en lo psicológico.

La vida secreta de las cosas —las joyas, el bastón sin puño, la pieza de reloj y los montones de rapé, como en el ejemplo de Chesterton ya citado— no tiene ya un valor por sí misma, sino como vehículo. Sólo sirve para explicar o no un rasgo psicológico del hombre sospechoso. Que no hay ya que descubrir y perseguir, sino que está allí, frente a todos, atrincherado tras su existir normal, que oculta una vida secreta.

Los elementos de lo policial no son ya aquí la vida secreta de las cosas —más que como accesorio—, sino la vida secreta de un espíritu humano. En resumen: lo psicológico como mecanismo policíaco.

Todos los elementos de lo policíaco funcionan en ese sentido: el análisis y la deducción, los datos y las suposiciones, pretenden esclarecer y trazar el carácter de un hombre. Si es así, de un modo, es una persona inofensiva y no sucederá nada; si es de otro modo, si es lo que se teme conforme los datos de lo policial van dibujándolo, será un hombre peligroso; la amenaza brota de él, y el suceso trágico se producirá en cualquier momento. Pero el suceso ya es sólo una consecuencia; lo capital es el espíritu que puede desencadenarlo. Por eso, la amenaza, el peligro, el acecho, la persecución que la víctima siente, todo ese mundo inaudito del clima policial es pura y simplemente psicología. Lo que sucede fuera, en el mundo exterior es secundario, son datos; a veces puede no ser nada, ser completamente normal. Lo que vale es el espíritu humano en que esos datos pueden encajar como piezas apropiadas. Lo verdaderamente activo, amenazador, persecutorio, envolvente, es el alma del criminal o sospechoso. Y lo realmente perseguido, acosado, torturado es el espíritu de la víctima. El drama real que se produzca después, o que no se produzca, es sólo una consecuencia.

Esta utilización de lo psicológico como mecanismo policial es en el cine el descubrimiento de Alfred Hitchcock, el director inglés que, desde 1926, viene haciendo para la pantalla las obras de más puro estilo y sentido policíaco. Y el signo distintivo de esa obra, la creación genuina de este director, es el suspenso, real innovación de la cinematografía policíaca, años después que Fritz Lang aporta la creación del film terrorista. Pero, en realidad el famoso suspenso de Hitchcock no es, para nosotros, más que una consecuencia brillante y llamativa de ese otro, más recatado y más hondo, que es el descubrimiento de lo psicológico como mecánica del proceso policíaco.

Cada arte y dentro de cada arte cada género tiene un sentido esencial y de este sentido esencial se deriva un atractivo propio, específico, al que no se puede renunciar sin quebrar

aquel sentido definidor del arte y del género. Y aunque parezca una serie de redundancias y evidencias, la pintura tiene que ser pictórica, la novela novelesca y el cine cinematográfico; en nuestro tiempo, el afán de forzar los límites de las artes en busca de nuevas expresiones estéticas ha llevado a la tergiversación de los géneros, hasta desvirtuarlos: la poesía se hace musical, la novela se torna ensayo, la pintura idea abstracta. Pero todas las artes, sobre todo las narrativas, tienen que tener esta cualidad imprescindible: interés, esa atracción suprema para el espíritu, esa sal de la creación sin la cual se ve lo que la obra de arte tiene de muerta. No es el núcleo vital de cada arte, y una obra totalmente aburrida e inerte, puede tener perfectamente un alto valor intrínseco. Pero si hay un género en el cual el interés sea su imprescindible hilo conductor, su núcleo vital y activo, este género es el policíaco. No puede existir una novela o película policíaca sin interés, porque es una contradicción de su esencia misma, como no puede existir un círculo cuadrado. El análisis y la deducción, que constituyen el proceso policíaco, han de estar lanzados hacia un objetivo final de tal atractivo, hacia un misterio central con tal sugestión, que valga la pena de seguir esa carrera de obstáculos mental y emocional que es la deducción misma. Hay una anécdota muy conocida, pero muy certera. La del acomodador del cine que se venga del espectador avaro —ese que no da propina y renuncia al programa— diciéndole del film policíaco que va a ver: "El asesino es el mismo policía". Una vez descifrado el misterio, el complejo y a veces sutil armazón policial, queda en el vacío, inútil, sin interés.

El suspenso a lo Hitchcock es la quintaesencia del interés policíaco. En toda obra, el interés ha de ser hábil y eficazmente graduado por el autor. Comienza débil, en el planteamiento; crece y se complica en el nudo de la acción; y culmina en el gran efecto del desenlace; después del desenlace real, la película no puede tener nunca más de dos o tres minutos, sin incurrir en ese peligroso riesgo que se llama segundo desenlace y que en general es un postizo, no tiene interés. Pues bien, Hitchcock pone el interés de la acción a un máximo desde el primer momento y así lo mantiene, alto, vivo, limpio, durante

toda la película. Y este prodigio de mago, que sostiene en el aire, sin aparente esfuerzo, con gracia, flexibilidad y ligereza, el pesado cuerpo del interés de la acción, siempre propicio a caer, este maravilloso malabarismo incomprensible, es el suspenso de Hitchcock. Porque como la acción misma, el espectador se mantiene sobre el agudo filo del interés, anhelante, en suspenso, mientras dura la película.

Pues bien, el cuerpo de la mujer que el mago mantiene en el aire, en incomprensible levitación, es una ilusión óptica. Y el suspenso en que Hitchcock mantiene la acción de sus films, a los protagonistas y al espectador sentado en la butaca, es una ilusión psicológica. Este inglés pequeño, rechoncho, obeso —pesa más de cien kilos— es el gran malabarista del más ágil interés cinematográfico.

Alfred Hitchcock es hijo de un comerciante de aves al por mayor, y nació en Londres el 13 de agosto de 1900. Estudió en el colegio de jesuitas de San Ignacio, y después ingeniería en Londres. Tuvo una agencia de actores y entró en el cine en 1920, como argumentista, y luego como ayudante de dirección. En 1923, funda su empresa propia, con Víctor Saville y Michael Balcón, la Gainsborough, donde comienza a dirigir, haciendo varios films de escaso interés, entre ellos *El inquilino*, en 1926, de carácter policíaco. Pero su gran revelación llega con su primera película sonora, que es también la primera sonora inglesa, en 1929, titulada *Extorsión*. Alternan films policíacos con otros de diverso carácter; y entre ellos descuella *El hombre que sabía demasiado*, con Peter Lorre, en 1935. Al año siguiente su fama se hace mundial y se convierte en el primer realizador inglés con *Treinta y nueve escalones*, modelo y obra maestra del suspenso policial, de la nueva escuela Hitchcock. Un hombre, injustamente acusado y perseguido por la policía, es también perseguido por alguien, misterioso y temible, que hace recaer sobre él las sospechas. Y una muchacha, que lo cree el asesino, se ve sujeta a él por unas esposas de acero, cuya llave se ha perdido. Esta fuga de los dos, esas manillas de acero que no pueden abrirse, son la representación material del suspenso. Pero en realidad no está producido por el suceso material, sino por el hecho de que alguien

persigue al hombre, mientras la mujer se siente a su vez perseguida y amenazada por este supuesto criminal. En *Sabotage*, del año siguiente, el suspenso tiene una concreción más evidente: es una bomba de tiempo que un terrorista entrega a un niño para que lleve a un lugar, donde ha de explotar; el niño se entretiene, pierde la bomba, se la devuelven, y juega así con la muerte ignorada que lleva en aquel paquete; hasta que al fin estalla en el ómnibus lleno de gente donde el niño va. Pero en verdad, lo que funciona como suspenso es la ansiedad de la hermana, que sospecha lo que sucede, desconfía de su marido, que es el agente secreto terrorista, pero al que ningún indicio acusa, a la vez que lo acusa todo. Y mientras la hermana trata de aunar y relacionar los datos que alimentan su sospecha, el niño, su hermano, marcha por las calles de Londres con la bomba bajo el brazo. Lo que realmente vale, y sostiene el agudo interés, es el proceso psicológico de la hermana, que tiene que resolver el misterio de la vida de su marido para decidir la vida o muerte de su hermano. ¿Es o no es un terrorista? Lo psicológico funciona como mecánica de lo policíaco y la bomba de tiempo es sólo un pretexto, una consecuencia material. En *La dama desaparece*, de 1938, este pretexto material disminuye, es más tenue; la desaparición de una señora en un tren. Y cuando la señorita que la acompaña pregunta por ella, todos aseguran que no iba con ninguna señora, que iba sola. El proceso psicológico como maquinaria policíaca, funciona aquí casi solo.

Y solo, manifiestamente solo, funciona ya en *La sospecha*, realizada por Hitchcock en Norteamérica y que, con *La sombra de una duda*, son sus mejores películas norteamericanas, y quizás las más puras de su obra, como expresión del suspenso cinematográfico. Todo consiste en la sospecha de una mujer sobre la personalidad criminal de su esposo. Pero una sospecha basada en datos tan minúsculos, en hechos tan normales y cotidianos, que no puede concretarse. A cada momento cree que todo es una alucinación de su fina fantasía femenina, y cada momento encuentra el hecho que alimenta su terrible suposición. Si aquel hombre al que ama es un asesino, ella está en peligro de muerte. Y si no lo es, todo aquello que se debate dentro de su espíritu es un disparate de su imaginación sobre-

excitada. ¿Sí o no, sí o no? El tic tac de este reloj monstruoso comienza a sonar en el alma de la mujer: sí, no; sí, no... Por este hecho, sí; por este otro hecho, no. Ahora de nuevo sí, ahora de nuevo no. Tic-tac, sí-no... El tic-tac del gran reloj de pared en la sala vacía y resonante, o incluso el minúsculo tic-tac del despertador en el silencio de la noche. Y crece, crece, crece hasta oírse como estampidos dentro del espíritu. Fuera sigue siendo el mismo ruidito simétrico y monocorde.

Y ésta es la ilusión psicológica en que Hitchcock basa su famoso suspenso. Desde el primer momento pone el interés de la acción a una altura y lo mantiene en ese nivel medio, como una aguda, sostenida, nota de violín. Y sobre ello, los hechos comienzan su oscilación de péndulo, simétricos, iguales, implacables, eternos, repetidos, sin repetirse exactamente. Y son los personajes de sus obras y son los espectadores, los que mantienen el suspenso con el anhelo de su espíritu. Todo sucede, crece y rebota dentro del espíritu humano, y lo que tiene lugar fuera, carece de importancia, es simple consecuencia. Incluso la muerte.

La sospecha es un ejemplo decisivo, porque pudo tener dos finales completamente opuestos. Está basada en una novela de Francis Iles, nombre bajo el que muchos suponen se oculta el del gran novelista Aldous Huxley, puesto a hacer un caprichoso ensayo policíaco. Y en ella la sospecha se cumple: Cary Grant sube a la habitación de su mujer, ya aterrada y alucinada por el implacable cerco de su sospecha, para darle un vaso de leche. Ese vaso de leche se convierte en la pantalla en algo subjetivo, luminoso, amenazador, porque ella supone que está envenenado. Según la novela, lo está, la mujer comprende definitivamente que su marido la quiere asesinar. Y su dolor es tan grande como su amor que se derrumba: ante aquello más vale morir. Se toma el vaso de leche, y muere en un silencioso suicidio. En la película, Hitchcock corta el drama, por razones comerciales y de censura, y la sospecha se desvanece. Pero la película es, de cualquier modo, con cualquier consecuencia exterior, una obra policíaca porque lo policial no se desarrolla fuera, en el mundo exterior, sino en la trama psicológica de los personajes.

De este ir y venir, de este movimiento pendular hacia lo cierto y lo incierto, hacia lo que es extraordinario y lo que es vulgar, extrae Hitchcock el tono de sus films: un humorismo muy inglés. El hombre que oye pasos misteriosos, sale con un arma y resulta un gato, provoca la risa; pero, de pronto, otro hecho le reafirma en su primer temor y lo dramático torna automáticamente. Para desvanecerse de nuevo si es preciso. El vaivén de este volante que alimenta el suspenso, crea también la sonrisa, el tenue humor británico. Es el estilo del suspenso, que a su vez alimenta el suspenso mismo.

Porque todo es una persecución lenta y sorda, larga, imperceptible, implacable, sin un ruido, sin un grito, sin una estridencia. Todo muy inglés. Y todo con una sonrisa, esa flor de la cortesía. Este realizador grueso, beatífico, con aire de buda viviente, sonrío ante la tragedia y angustia de sus personajes y nos hace sonreír con él. Lo que es, quizás, la última y refinada crueldad.

FRANCIA O LO PSICOLÓGICO

Francia no tuvo nunca un cinema policial importante o representativo, como Norteamérica, ni grandes creadores del género como Alemania o Inglaterra. Se hicieron buenos films policíacos de manera esporádica, como de cualquier otra clase, en un país que, durante varios años, tuvo la mejor cinematografía del mundo. *Detrás de la fachada*, realizado por Georges Lacombe, o *Los desaparecidos de Saint Agil*, de Christian Jaque, son dos bellos ejemplos de lo policíaco francés, sin apenas continuidad. El realismo francés sacaba los temas posibles de lo policíaco estricto y los llevaba a otros géneros, los hacía franquear los linderos que lo cercan, pero también lo definen. Éste es el caso de Pierre Chenal, cuyos temas son policiales en sí, pero cuyo objetivo último es manifiestamente otro. *Crimen y castigo*, según Dostoievski, no puede considerarse una obra policíaca; ni films tan característicos como *El asunto Lafargue* —sobre un crimen clásico en París—, *El precio del silencio*, *La última vuelta* —sobre una novela policíaca de James Cain— o las hechas en Argentina, como *El muerto falta a la cita*,

Se abre el abismo, *El viaje sin regreso* y *Sangre negra*, de la novela de Wrigth, con éste de protagonista. Y sin embargo, la obra de Pierre Chenal —con películas maestras como *Crimen y castigo* y *La última vuelta*— es el más alto antecedente de lo policíaco francés. En ella están las características esenciales que después ha de adquirir.

“Después”, es durante la última guerra y la ocupación alemana. Entre las autoridades germanas de ocupación y el Gobierno francés de Vichy organizaron un andamiaje de censura que acabó por prohibir prácticamente todo. Sólo quedó como campo en cierto modo libre lo fantástico, las reconstituciones históricas y lo policíaco, lo que menos podía rozar la actualidad. Y así comienza a hacerse un cinema policial francés con categoría y, sobre todo, con continuidad. *El asesinato del Padre Noel* (llamado también *En una noche de Navidad*), de Christian Jaque, es una fina obra maravillosa; *Nosotros los Goupi*, excelente film de Jacques Becker, de ambiente rural; *El asesino tiene miedo de la noche*, de Jean Delanoy; *Cecilia ha muerto*, de Maurice Tourner; *Las cuevas del Majestic* y *Picpus*, de Pottier; *El último de los seis*, de Georges Lacombe.

Y como realizador de films policíacos se inicia el argumentista Henry Georges Clouzot, nacido en 1907, un joven. Es *El asesino habita en el 21*, que en Argentina se hizo por Hugo Christensen con el título de *La muerte camina en la lluvia*. Y en seguida, Clouzot realiza *El cuervo*, film sobre el que vienen a incidir las difíciles y complicadas circunstancias en que Francia se debate en aquel momento. Los alemanes tratan de anegar el mercado francés con sus propias películas, pero el público no asiste a las exhibiciones, y entonces se reanuda el viejo sistema ya establecido en tiempos de paz: crear empresas francesas de producción, distribución y exhibición, —verdaderos trust estilo norteamericano—, pero con capitales de origen alemán o controlados por los alemanes. Antes de la guerra era la Compañía General Cinematográfica y durante la guerra la Continental. Para la Continental se hicieron, en esos años, muchos films franceses, y entre ellos *El cuervo*. Una historia sombría, amarga, entre “las buenas gentes” de un pueblecito francés: una ola de anónimos firmados por “El Cuervo” lle-

van la intranquilidad, el odio y la muerte a los habitantes, que acaban por desconfiar unos de otros, espiarse, odiarse, perseguirse, amenazarse con el linchamiento. Aquellos anónimos llegan a ser un verdadero azote bíblico, que cae sobre la aldea; el sacerdote, desde el púlpito, da las gracias al cielo porque hace varios días han cesado los anónimos; levanta los brazos hacia la cúpula de la iglesia... y desde ella desciende, en giros caprichosos y lentos, un papel, el nuevo anónimo que ha de originar otro drama. Uno de ellos hace saber a un enfermo que su enfermedad es incurable y éste se suicida. El negro cortejo fúnebre marcha por las calles, seguido por todo el pueblo, aterrado ya como bajo un flagelo medieval, como bajo una peste, como bajo el poder de un demonio. Y del coche fúnebre, de debajo mismo del ataúd, se desprende el nuevo anónimo. Queda en el suelo y las gentes de la comitiva fúnebre se abren a los lados, pasando sin atreverse a recogerlo, sabiendo que un nuevo drama ha de salir de él. ¿Quién era el cuervo, el ser capaz de semejante crimen sin causa y sin objetivo, de ese acto perverso gratuito? Era uno cualquiera de ellos, el que empezó, pero después eran todos. Cada habitante se convirtió en "el cuervo" aprovechando su existencia, para desahogar sus profundos rencores envenenados por el silencio y la conveniencia aldeana, para hacer salir de los subterráneos de su espíritu las sombras tremendas del criminal que llevaban dentro. Todos eran "el cuervo" en ese pueblecito francés.

Los alemanes tomaron inmediatamente la película para la Propaganda Staffel, y la lanzaron con este título evidentemente tendencioso: *Un pueblecito francés*. Esta circunstancia meramente política hizo que después la película fuera prohibida como antifrancesa; pero la realidad de los hechos se impuso y volvió a proyectarse, reconocida como una de las obras maestras del naturalismo y del cine negro francés; obra maestra del cine mundial.

Esta misma tesis psicológica es la que guía la acción, ya netamente policíaca, de su próximo film, de 1947: *Crimen en París*, cuyo título original es *Quai des Orfèvres*, que es el muelle del Sena, en la Cité, donde se encuentra el departamento de policía. Y éste es en realidad el gran protagonista del film,

el departamento de policía. El realismo francés, el naturalismo francés, crea en la pantalla el ambiente, el clima y los tipos de la oficina policíaca con tal verismo, con tal sinceridad, tan directa y escuetamente, que apenas son una elaboración artística, sino la continuación de la vida real. Parece que aquellos seres que pueblan la pantalla van a salir de ella y mezclarse con nosotros, y que nosotros los espectadores vamos a seguir andando a través de aquellos pasillos y oficinas sórdidas, destartaladas y cochambrosas, donde unos hombres aburridos devanan lentamente su trabajo diario, monótono como todo trabajo cotidiano, aunque este trabajo sea descifrar crímenes inexplicables. Lo policíaco pierde desde el primer momento su carácter de aventura, de suceso terrorista, de suspenso policial que hace volar nuestra fantasía en alas del interés. Nada de eso; lo policíaco es allí la vida misma, dura, cruel, agria, desolada, fea... y poética.

Sí, poética en toda su fealdad. Y hay un momento en que el realizador lo muestra bien claramente. La vedette ensaya junto al piano del cabaret donde unos cuantos músicos mal vestidos la acompañan. Entra el policía que rastrea el crimen, y tiene lugar un interrogatorio absurdo, a gritos, bajo la lluvia frenética de una música enloquecida, que la orquesta ensaya en el fondo, como el color agrio y doloroso de la situación; cuando el policía se marcha, los esposos pelean violentamente, insultándose y amenazándose, presas del miedo, los celos, el despecho. Ésta es la vida áspera y negra, los entretelones de la fiesta. Pero luego viene la fiesta misma, y la cantante, lujosamente vestida, bella, alegre, picaresca, seguida por un violonista de frac que subraya su canción, se pasea entre las mesas del cabaret, dirigiéndose a cada uno de los clientes, haciéndolos soñar, transportándolos por un momento a un mundo de belleza, de erotismo, de gracia, de alegría, de ensueño, de donde no quisieran salir. Es la magia de la belleza, de la belleza de una mujer, aunque sea una pequeña aventurera, de la belleza de una canción, aunque sea una banal música de cabaret. Y tan verdad es aquella primera escena desolada y negra, como esta otra fragante y luminosa, poética.

Este realismo francés —que es el estilo capital del cinema

de Francia, su forma esencial ineludible— condiciona, como es lógico, su género policíaco. Es un maravilloso instrumento que muy pocos cines tienen a su disposición, capaz de crear algo que en arte es decisivo, algo supremo maravilloso: tipos humanos, hombres tales cuales son. Por eso, lo esencial en el cinema policíaco francés son los tipos. Casi todos los seres que pueblan los films policiales de otros países pueden definirse, en casi toda su extensión, por una frase, a veces con una palabra. Los franceses son casi indefinibles, porque tienen la complejidad de los hombres mismos. Son verdaderos orbes humanos, no por simples menos profundos, y se siente que al echar la sonda de la investigación no se sabe dónde se tocará el fondo de su alma. En esa película de Clouzot —que tomamos como modelo porque lo es—, los personajes son capaces de todo lo malo y de todo lo bueno, de lo sublime y de lo miserable, del crimen y del sacrificio. Y no por una razón o por otra, no por interés o por monstruosidad, sino arrastrados por la vida misma y por su propio espíritu de hombres, perfectamente normales y perfectamente vulgares. El marido celoso, pobre hombre, capaz sin embargo de asesinar; la mujer ambiciosa, aventurera, inconsciente y estúpida que lo engaña y tortura, pero que lo ama a pesar de todo; la fotógrafa, a la que el policía califica de “persona seria”, que hace fotografías pornográficas para los viejos ricos, en un barrio sórdido de mercado parisiense, con su sexualidad ambigua, que parece enamorada del hombre, que se sacrifica por la pareja, pero a quien el policía acaba por definir al final, cuando le dice únicamente: “Usted me es simpática, porque es de mi tipo. Nunca tendrá suerte con las mujeres”. Y el policía, ese magnífico personaje creado por un actor magnífico, Louis Jouvet, esos actores tan grandes y tan seguros de sí mismos, que pueden ser creadores del teatro de Francia y cabezas de compañías durante veinticinco años, y ponerse a hacer en la película de un novel un papel secundario, para que resulte una obra armoniosa y digna del cinema francés.

Ese policía es una especie de dios olímpico; pobre, aburrido, arrastrado por la vida, preocupado por sus propios problemas; sin embargo tiene que contemplar, intervenir, resol-

ver y castigar las grandes tragedias humanas, sin importarle nada de ellas. Lo que le preocupa es aquel niño mestizo, aquel hijo traído de las colonias, al que aplazan en geometría y al que la noche de Navidad no podrá regalar, por eso, el meccano que le ha prometido. Y entre tanto, frente a un leguleyo que se hurga en los oídos, va labrando la monótona acta declaratoria que seguramente llevará al inculpado a la guillotina. Es un hombre enfermo, cansado, locuaz, que trata a sus criminales como clientes, como amigos de los que aprende los diversos oficios y entretenimientos que tienen la amabilidad de enseñarle. Cínico, porque está por encima de todas las cosas, porque es un dios que ve debatirse allá abajo a las pobres criaturas a las que tiene que perseguir y llevar al castigo, en favor de las que no puede hacer nada, ni le importan nada.

El crimen, lo policíaco, está visto por los ojos de ese policía, que pueden ser los del realizador. Por eso, quizás, porque lo policíaco está visto por un policía, todo es tan verdadero, tan aburrido y tan monótono. Siempre lo que parece extraordinario —se lamenta— acaba por convertirse en el crimen vulgar de todos los días. Lo que verdaderamente es interesante, y lo que en realidad interesa a este policía pobre y olímpico, son los hombres, las almas humanas, y en el crimen lo que realmente vale es la voluntad de asesinato, no el asesinato mismo. Es decir, la existencia de un espíritu capaz de matar en determinada circunstancia. Esta circunstancia se da y los tres —la cancionista, su marido y la fotógrafa— tenían el deseo de asesinar al viejo rico y degenerado, al que por una causa o por otra estaban sometidos, y por eso lo odiaban. Era un enemigo y los tres hubieran querido asesinarlo. Quién realmente lo hizo no tiene importancia. Cualquiera de ellos, cualquier otro que quizás no tuvo la voluntad de matar ni le odiaba, ni le conocía. ¿Quién es el auténtico asesino, el que quiso matarlo o el que le dió el golpe, frío y sin odio, que lo asesinó? Es casi una cuestión ética, una cuestión metafísica, la que ve, sin decirlo, por los ojos del realizador, este policía cínico, pobre, convertido por la vida en casi un maleante, cuyo único sueño de hombre cansado es aquel niño, recuerdo vivo de un remoto amor en cualquier colonia perdida. Un poco más y

este crimen se convierte en cuestión metafísica, al estilo de las obras de Sartre o de Camus.

Pero no: es un film policíaco y el objetivo final es esclarecer el misterio, por el análisis y la deducción. Pero esclarecerlo, esclareciendo el alma de los personajes que en él intervienen, en vez del suceso mismo. Capacidad de matar o de no matar, voluntad de crimen o no, es la cuestión por resolver. Es decir, psicología pura. En los films de Hitchcock lo psicológico está utilizado y hecho mecanismo policíaco, reducido a él. Aquí se trata de presentar lo psicológico en sí mismo, en su propio valor y su genuino funcionamiento, frente a un suceso policíaco. La diferencia es importante. Hasta aquí lo esencial seguía siendo el hecho extraordinario, que había que descifrar. Aquí este hecho central se convierte en un lejano trasfondo y lo vivo, lo esencial, lo que hay que analizar y deducir son los tipos humanos, lo que llevan en el fondo de su alma. El cine francés es siempre psicología, funcionando ya como psicología. Un poco más allá, un poco más al fondo el hecho extraordinario, y lo policíaco habrá dejado de serlo. *El muelle de las brumas* y *Amanece*, de Marcel Carné, tienen una acción policíaca, pero no pueden ser films policiales, porque la acción está totalmente absorbida por el hecho psicológico que la produce, por el tipo humano que la lleva dentro, y que es, en definitiva, el objetivo esencial del film y del realizador.

El cine policíaco francés es, en resumen, lo psicológico como instrumento para trazar el mundo exterior, que en este caso es el hecho extraordinario, el misterio por descifrar que caracteriza a lo policíaco. Por eso, lo policial adquiere en Francia una gran complejidad y altura, porque lo que en realidad se pinta son almas humanas en su prístino y directo valor, y para el hombre, lo más interesante y profundo es el hombre mismo. Lo que no se puede reducir y traducir al hombre queda en lo inexplicable, sea la marcha del universo o sea un suceso policíaco. Cuanto más ajeno al ser humano, cuanto más inasequible a esa traducción, más lejano e incomprensible y esquemático se nos presenta todo. Más misterioso; el último misterio es la nada. Por el contrario, ese mundo cercano o lejano, visto a través de la compleja trama de un espíritu humano, traduci-

do a sus problemas, a su mecánica y a sus tragedias, adquiere para el hombre toda su belleza, toda su complejidad y resonancia. Y el mínimo hecho policíaco, cualquier suceso de tres líneas en un diario, ese asesinato vulgar que descorazona al policía en busca del ascenso burocrático, cobra así la jerarquía, el volumen, el interés que en sí no tiene. Lo que nos interesa en lo policíaco francés no es exactamente el hecho policíaco, sino las almas y los tipos humanos que en torno a ese hecho viven.

Que es la última dimensión del problema.

En Hitchcock, y a través de su suspenso, lo policíaco se desarrolla en el alma humana, pero está trazado siempre como policíaco, y el objetivo final es el hecho policíaco mismo. Aquí, lo que interesa es la capacidad psicológica para el crimen más que el crimen mismo: el hombre, el hombre como criminal, aunque no cometa el crimen.

Más allá, en otro grado, está el alma humana vista desde fuera, como hecho extraordinario, increíble, monstruoso, del hombre capaz de actos de los cuales los hombres no son capaces: el monstruo, el film terrorista de Fritz Lang. Y por último, el hecho externo en sí, el suceso policíaco en su estricto valor, que es el que mueve y empuja a los hombres, por una razón bien concreta salida del mundo exterior, sea el interés, sea el espíritu de triunfo. Es el film norteamericano de aventuras policiales. En un extremo, lo psicológico moviendo y determinando el mundo exterior, el hecho policial; en otro, el mundo exterior y el hecho policial moviendo a los personajes, a los hombres cuya psicología es secundaria, está fuera de la zona de interés. De este lindero de la aventura policíaca como hecho externo, al otro de la psicología humana produciendo el hecho policial, hay toda una escala de lo policíaco en el arte, en el cine, cuyos cuatro puntos más importantes hemos intentado trazar con el ejemplo de cuatro películas.

Y esos límites son también los del valor intrínseco del género policíaco como obra de arte. Por un lado, la aventura policial como fantasía para la vida cotidiana —lo que se ha dado en llamar un poco superficial e impremeditadamente, evasión— con su gran público, que no pide más que eso. Por otro, lo policíaco como mecánica pura del intelecto, como funciona-

miento de la inteligencia en sí y por sí, como simple ejercicio, casi como problema: unos hombres y unos hechos en una situación extraordinaria y sus resultados lógicos. Que es lo que ha atraído al tema policíaco —en la literatura y en el cine— al público más selecto, de gran jerarquía intelectual. Lo policíaco es un género de nuestra hora.

Porque nuestra hora es la de la gran aventura, para el hombre que la ve pasar todos los días junto a su vida cotidiana y monótona sin poderla atrapar. Pero nuestra hora es también la hora de la inteligencia, el gran momento del intelecto en el mundo. No quiere decir que la inteligencia decida la marcha de la historia; una cosa es la marcha y otro el camino. Pero hoy, quierase o no, a pesar de todas las salvedades, la inteligencia humana, como suprema jerarquía, es el factor más importante en la marcha del mundo, el hecho decisivo. Hoy la existencia de la humanidad misma está en el cerebro de un intelectual, de un hombre de ciencia pura, de cualquier investigador atómico. Y en torno a esos cuatro cerebros mágicos, se ha tejido la gran novela y el gran film policíaco de nuestro tiempo. La historia se ha hecho género policíaco, exactamente igual que esa novela que un viajero aburrido lee en el tren para llenar las horas, o que el film que entramos a ver en una tarde de lluvia. Nuestra época es una época de gran intriga y sorpresa policial. Lo policial de la inteligencia.

Versión de las explicaciones que precedieron a la proyección de las películas El halcón maltés, El vampiro negro, La sospecha y Crimen en París, los días 22, 24, 29 y 31 de marzo de 1950.

Vida del Colegio

INICIACIÓN DE LOS CURSOS

El martes 27 de marzo, a las 18.30, el Colegio inauguró sus cursos del año con un homenaje a Esteban Echeverría en el centenario de su muerte. El profesor Juan Mantovani tuvo a su cargo la conferencia inaugural, que versó sobre *Echeverría y la doctrina de la educación popular*, según el siguiente sumario: 1) Echeverría y la emancipación de la inteligencia argentina. La idea progresista y la idea estacionaria. La democracia en el Plata. El credo de Mayo en las escuelas. 2) Echeverría y la educación popular: alcance social y moral. La educación del ciudadano. La educación de la mujer. Reforma de las costumbres. Formación de educadores. El "libro de la familia". La dignificación de las profesiones. La moralidad política. La opinión nacional. 3) La tradición argentina de "educar al soberano". Aportes de dos generaciones. 4) El precursor de la organización nacional. Su legado.

El secretario del Colegio y director de cursos, señor Luis Reissig, dijo las siguientes palabras:

COLEGIO LIBRE 1951

Dedicamos la primera clase del año a Esteban Echeverría, en homenaje a su credo político y social, al análisis de su pensamiento sobre la doctrina de la educación popular, y a la tradición de Mayo, que él reasumió, y que compartimos; fuente de ciudadanía y democracia, y de libre expresión de las ideas.

Así abrimos hoy nuestras puertas, nada livianas cuando se cumple honorablemente, limpiamente, una obra de cultura.

Tal como lo anunciamos el año pasado, comenzamos en éste el balance de la primera mitad del siglo XX. Era nuestro propósito iniciarlo en 1950. No fué posible. Armar un programa de tal amplitud y armarse quienes han de desarrollarlo demanda tiempo. No será posible tampoco llevarlo íntegramente a cabo en este período lectivo. Buena parte de la labor de 1952, y acaso parte del 53, estará dedicada a presentar sus distintos enfoques, tanto en lo que atañe a las zonas

de estudio como a sus interpretaciones. Resultado de ese balance será, seguramente, una nueva fase del Colegio, que irá poniendo cada vez más su atención en lo contemporáneo. Es sabido que no es fácil dar el paso hacia lo contemporáneo, porque la reflexión sobre lo contemporáneo lleva siempre una carga más propia de quien adoctrina, que de quien define; más propia del militante que del docente. Pero habrá que encontrar el modo de responder a algunas preguntas, sobre todo cuando en el medio ambiente disminuyen las respuestas y aumentan las preguntas.

En lugar de seguir el esquema de nuestros cursos colectivos anteriores —el más aproximado fué el dedicado al siglo XIX, hace ya once años— que seguían una línea vertebrada que no admitía interrupciones, de modo que tal conferencia debía estar forzosamente antes y no después de tal otra, hemos preferido el sistema de unidades. Cada zona del saber: filosofía, literatura, física, biología, etc., serán tratadas independientemente una de otra, y hasta podrán desprenderse de la misma, temas que serán desarrollados aparte y en forma especial, cuando la importancia del asunto y la competencia del disertante lo aconsejen; por ejemplo, una corriente literaria se tratará dentro del esquema general, sin perjuicio de que un representante de valor internacional en esa corriente sea considerado aparte.

Procuraremos que algunas de las unidades a que me he referido se complementen con un Foro, cuyo desarrollo será similar al dedicado, en diciembre del año pasado, al problema de la alimentación, a raíz del curso dado por el profesor brasileño Josué de Castro. Contribuirá así el Colegio a ejercitar a su auditorio en el arte nada fácil de concretar con claridad lo que se desea saber, y expresarlo con la sobriedad que toda precisión exige. No podemos prometer entrar en todos los temas, ni llegar hasta el fondo del saco en cada uno. Vivimos tiempos difíciles; y hay momentos en que el silencio es oro.

La filosofía y las letras continuarán ocupando buena parte del plan del año. La demanda constante de esos temas y el contar con un buen cuerpo docente, capaz de desarrollarlos regularmente a lo largo del año, aconseja mantener los diversos cursos que los desarrollan. No obstante, deseamos dar a las ciencias, la historia, la educación, la sociología y la economía, entre otros, mayor participación que hasta ahora. El primer boletín del año puesto en circulación anticipa algo. Puede creérsenos si decimos que no es que ahora apreciemos más que antes tales zonas de estudio, sino que ahora podremos contar, más que antes, con cuerpo docente para los cursos respectivos.

Algunos de los profesores que dictarán cursos se proponen desarrollar también seminarios. Éstos no serán anunciados, para poder limitarlos, en cada caso, al grupo que esté dispuesto a trabajar y tenga una preparación básica suficiente para seguir el comentario bibliográ-

fico, que es la esencia de este tipo de trabajo. En cada caso será el profesor quien invite a constituir el grupo.

Continuamos con nuestras sesiones de conferencias-conciertos y de cine. Está a estudio un plan que abarcará también sesiones sobre otras actividades artísticas.

Ésta es, en líneas generales, la labor que prometemos cumplir. Si hay algún cambio será en más y no en menos.

Debemos mencionar, como labor anexa de primer rango, nuestra revista *Cursos y Conferencias*, que pronto cumplirá su vigésimo aniversario; única en su género en toda América, y registro de la vida del Colegio, que es como decir registro de una parte apreciable de la vida cultural de la Argentina.

Esto es lo que todos ustedes pueden apreciar cuando vienen al Colegio o mantienen contacto con él por sus publicaciones. Pero hay otra actividad que no se manifiesta en clases ni en publicaciones: y es la comunicación con grupos amigos del interior, bibliotecas, asociaciones, ateneos, centros adonde van profesores del Colegio a dictar clases, conversar sobre problemas de su especialidad, estimular y recibir a la vez estímulo de esas heroicas vanguardias o puntos de fijación de nuestra cultura, de provincias y territorios. Tomar contacto y hablar en los barrios, suburbios y poblaciones del interior es una tarea a la que el Colegio presta atención, aunque todavía se esté lejos de haberse hecho todo lo que en esos lugares se reclama, por falta de tiempo para preparar los temas adecuados, y para trasladarse a desarrollarlos.

Nuestro vínculo con el exterior es mayor cada año. Hemos propuesto a profesores amigos de Universidades extranjeras planteen en los Consejos de las mismas, a que pertenecen, un acuerdo que consiste en facilitar, por el sistema de cooperación económica, la visita a varios países de un profesor deseado. Dada la carestía de los viajes, el costo de la estada y contribuciones anexas, le es difícil a un solo país, y más a una sola institución, invitar a un profesor de un país distante; pero es realizable si varios países o instituciones, comprendidos en un itinerario, contribuyen. No sólo con respecto a América sino a Europa y hasta al Asia, puede estar ese plan como si dijéramos al alcance de la mano. Este sistema se aplica ya en el interior de la Argentina en las relaciones del Colegio con otras entidades culturales. Es cuestión solamente de ampliar la escala.

Como tocamos el punto neurálgico de la economía, cabe referirnos al anuncio que hacemos en el Boletín 109: el propósito concreto de reunir de comienzo un millón de pesos para la compra de un terreno destinado al edificio del Colegio. Hemos creído conveniente, para facilitar la reunión de esos primeros fondos, la creación de la categoría de Amigos del Colegio Vitalicios, mediante la contribución única de dos mil pesos y con adquisición permanente de todos los beneficios de que gozan los amigos actuales no vitalicios. Está anunciada también la fecha

de reunión para la formación de las comisiones de voluntarios dispuestos a llevar a término ese propósito.

No creemos necesario hacer un llamado patético a nuestros afiliados para que ellos, si pueden, o amigos de ellos que puedan, se constituyan en amigos vitalicios. Quinientos amigos vitalicios es realmente una cantidad muy modesta. ¿Los lograremos? Creemos que sí; o por lo menos tenemos derecho a creer que sí. ¿Puede haber dinero mejor invertido que el que se invierte en educación?; ¿y no está claro que los bienes culturales son los únicos bienes que mejor resisten a las tentativas de degradación y de exterminio?

El gran Buenos Aires que ostenta con orgullo sus millones de habitantes, sus tiendas y sus avenidas, sus rascacielos, sus salas de espectáculos, sus estadios, necesita su gran casa de la cultura. Su gran casa hecha con el calor de su pensamiento vivo y con el esfuerzo de sus hijos.

Con estos proyectos y estas esperanzas declaramos inaugurado el vigésimo primer año de cursos, con la conferencia del profesor Mantovani sobre *Echeverría y la doctrina de la educación popular*.

Además de la clase inaugural, se pronunciaron en marzo las siguientes conferencias:

JOSÉ MARÍA MONNER SANS, *Lenormand y su teatro*, el miércoles 28, a las 18.45.

JOSÉ BELBEY, *Asistencia familiar de alienados. La colonia belga de Gheel (la ciudad de los locos)*, el jueves 29, a las 19.

LUIS REISSIG, *Prefacio al balance del medio siglo*, el viernes 30, a las 18.30.

LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA, *Balance del pensamiento penal y criminológico en la primera mitad del siglo XX*, el viernes 30, a las 19.

CÁTEDRA ALEJANDRO KORN

El doctor Aníbal Sánchez Reulet, miembro de la Cátedra Alejandro Korn desde su fundación, que dirigía la sección de filosofía en la División de Filosofía, Letras y Ciencias de la Organización de los Estados Americanos (Washington), ha sido promovido al cargo de jefe de la División citada. Bajo su inmediata dirección continuará apareciendo la serie de ediciones (en español e inglés) destinada a difundir el conocimiento de la filosofía americana por todo el Continente. Las publicaciones en preparación son: edición en inglés del volumen *La filosofía latinoamericana contemporánea*, que apareció en español en 1949; una serie de panoramas de la filosofía actual en los diversos países americanos, y repertorios bibliográficos.

El profesor Risieri Frondizi, miembro también de la Cátedra desde

sus comienzos, que pertenece ahora al cuerpo docente de la Universidad de Puerto Rico, acaba de publicar un trabajo en el volumen colectivo *Democracy in a World of Tensions*, editado por la Universidad de Chicago; colaboran también en este volumen, entre otros, los profesores John Dewey, McKeon, Lewis, Mounier y Borgese.

Informaciones

ATENEO POPULAR ESTEBAN ECHEVERRIA DE SAN FERNANDO

Durante 1950, esta institución cultural desarrolló las siguientes actividades:

CONFERENCIAS: *San Martín, genio moral*, por Carlos Alberto Erro; *Racionalización del transporte fluvial*, por Rafael Bresler; *La educación: primer problema nacional e internacional*, por Luis Reissig; *Cristóbal Colón y el triunfo del hombre sobre la tierra*, por Enrique de Gandía.

CURSOS: de *Historia de la cultura en la edad moderna (siglos XVI al XIX)*, por Damián Carlos Bayón, Daniel Devoto, Francisco Romero y José Luis Romero; de *Literatura*, por Jorge Luis Borges (*Evaristo Carriego: su obra y su tiempo*); José A. Oría (*Las celebraciones literarias del año*); Carmelo M. Bonet (*Roberto J. Payró: su obra y su tiempo*); José María Monner Sans (*Eduardo Wilde y su humorismo*).

CONCIERTOS: del pianista Witold Malcuzyński; de la orquesta de cámara de la Biblioteca Bernardino Rivadavia; del pianista Luis Bacalov; del cuarteto Haydn; de la pianista Marisa Regules; del violinista Rodolfo Zubrisky; de la pianista Flora Nudelman; concierto coreográfico.

EXPOSICIONES: de pintores argentinos; de escultores argentinos; de pintores de la zona; salón de grabadores; pinturas de Raúl Monsegur; grabados de Carlo Vitale; IX salón de arte de San Fernando.

LA BIBLIOTECA POPULAR BERNARDINO RIVADAVIA DE BAHÍA BLANCA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En los meses de setiembre y diciembre de 1950, la ciudad de Bahía Blanca fué agitada por el intento de transferir la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia, la más vieja y prestigiosa entidad

cultural de la ciudad, al Instituto Tecnológico del Sur, organismo de tipo universitario creado a principios de 1948. Conforme a un proyecto del Consejo Directivo de la Asociación Bernardino Rivadavia, de la que depende la Biblioteca Popular del mismo nombre, originado en una iniciativa del Instituto, la transferencia alcanzaba a la Biblioteca con su edificio, colección bibliográfica, cuadros, mapas, instalaciones, muebles, útiles y demás enseres, que así dejarían de pertenecer a la Asociación, para pasar al patrimonio del Instituto, el que tendría, por lo mismo, su gobierno, dirección y administración. Se fundaba el proyecto de transferencia en la jerarquización que así alcanzaría la Biblioteca al ser transformada de popular en universitaria y popular, y en el anuncio de mejoras y ampliación del edificio, así como en la extensión de sus servicios culturales, en base a recursos que de las autoridades públicas gestionaría el Instituto, una vez transferida la Biblioteca.

Ha de repararse en que la Biblioteca Popular Rivadavia fué fundada el año 1882, y ha tenido un desenvolvimiento ascendente hasta la fecha. Funciona en un hermoso edificio propio emplazado en el centro mismo de la ciudad, con salas de lectura, salón de actos, salas de arte, depósito de libros; tiene un fondo de más de 70.000 volúmenes y cuenta con más de 4.000 socios; con préstamo de libros, está estrechamente vinculada a la juventud estudiosa, al pueblo y a las actividades culturales de la ciudad. Se considera la más importante de las bibliotecas populares del país.

Convocados a asamblea los socios el 30 de diciembre a fin de considerar el proyecto referido —asamblea que no llegó a realizarse por la suspensión dispuesta por la Inspección de Personas Jurídicas de la Provincia, aduciendo defectos de convocatoria— se suscitó entre los socios y el pueblo en general, un movimiento de enérgica resistencia a la transferencia, que se documentó en manifiestos de “Un núcleo de viejos asociados”, “Un núcleo de jóvenes bahienses” y declaraciones de la Federación Universitaria del Sur y Centro Estudiantes de Ciencias Comerciales del Instituto. Dijo en la ocasión el primer núcleo, impugnando la iniciativa de transferencia: “Sostenemos que la Biblioteca Bernardino Rivadavia debe mantenerse como hasta el presente con sus caracteres de entidad pública, autónoma y popular —sin perjuicio del contralor del Estado que la subvenciona— como una magnífica creación de la comunidad que la sostiene y en cuyo íntimo y vivificante contacto se renueva permanentemente. Debe conservarse como Biblioteca Popular. Una Biblioteca no es popular simplemente porque tenga sus salas libremente abiertas al público, ni facilite gratuitamente al público sus libros, sino porque ha sido fundada por el mismo pueblo; el pueblo la sostiene, y el pueblo la gobierna y administra directamente, y cumple su función característica de factor creador y estimulante en la elaboración de la cultura popular”.

Al no realizarse la asamblea, se abrió un paréntesis hasta fin de año, en que volvió a replantearse el debate entre los partidarios de la conservación de la Biblioteca como entidad autónoma y libre, y los partidarios de la transferencia, con motivo de renovarse la mitad del Consejo Directivo de la Asociación y de incluirse en la orden del día de la asamblea ordinaria anual, la consulta a los socios sobre el proyecto referido.

La elección estaba convocada para la tarde del 26 de diciembre, y la asamblea en la que había de resolverse sobre la consulta, para la noche del mismo día. A la elección se presentaron dos listas que respondían en la cuestión a una y otra posición. En una elección muy concurrida, triunfaron los candidatos de la autonomía por 575 votos contra 227. En la asamblea de la noche, que fué muy concurrida, como no se recuerda otra igual en la vida de la entidad, por amplísima mayoría se resolvió dar por terminado el asunto y pasar al archivo el proyecto de transferencia.

Tras esta decisión, cabe destacar que se ha promovido en el pueblo un movimiento de apoyo a la Biblioteca traducido, en primer término, en el aumento de socios, y que el resultado de la elección y de la asamblea se ha apreciado como una afirmación de la voluntad de la ciudad de que la Biblioteca Rivadavia siga siendo la entidad madre de la cultura bahiense, y conserve ese aliento popular y vecinal que es fundamental en su vida.

LOS COLABORADORES DE ESTE NUMERO

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA. Ver *Cursos y Conferencias*, año XIX, volumen XXXVII, Nº 220, julio de 1950.

FEDERICO DE ONÍS. Ver *Cursos y Conferencias*, año XVIII, volumen XXXV, Nos. 208-209-210, julio-agosto-setiembre de 1949.

ALDO PELLEGRINI. Ver *Cursos y Conferencias*, año XIX, volumen XXXVII, Nº 222, setiembre de 1950.

FRANCISCO ROMERO. Ver *Cursos y Conferencias*, año XIV, volumen XXVII, Nº 158, mayo de 1945.

MANUEL VILLEGAS LÓPEZ. Ver *Cursos y Conferencias*, año XVIII, volumen XXXVI, Nos. 211-212-213, octubre-noviembre-diciembre de 1949.

INDICE DEL VOLUMEN XXXVIII DE CURSOS Y CONFERENCIAS

INDICE DEL VOLUMEN XXXVIII de <i>Cursos y Conferencias</i>	
ROSA DINER DE BABINI: Comentario de <i>Sumario de la natural historia de las Indias</i> , por Gonzalo Fernández de Oviedo	582
TEÓFILO V. BARAÑO: <i>La mecanización agrícola en la Argentina</i>	445
BRUNO A. DEFELIPPE: <i>Combustibles y energía</i>	531
HORACIO C. E. GIBERTI: <i>La producción agrícola en el decenio 1940-49</i>	415
<i>La producción ganadera en el decenio 1940-49</i>	471
ROBERTO F. GIUSTI: Comentario de <i>Fuentes para el estudio de José Martí</i> , por Manuel Pedro González	581
SAMUEL GORBÁN: <i>Ritmo industrial en la última década</i>	503
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: <i>El amor en la novela de Balzac</i>	605
FEDERICO DE ONÍS: <i>La originalidad de la literatura hispanoamericana</i>	621
RICARDO M. ORTIZ: <i>Prefacio a un curso sobre la economía argentina en el período 1940-49</i>	377
ALDO PELLEGRINI: <i>Nacimiento y evolución del movimiento surrealista</i>	641
LUIS REISSIG: <i>Seminario interamericano de educación primaria de Montevideo</i>	576
<i>Colegio Libre, 1951</i>	697
FRANCISCO ROMERO: <i>Eça de Queiroz, espejo de su tiempo</i> . . .	585
MANUEL VILLEGAS LÓPEZ: <i>Cine policíaco</i>	665

E R R A T A

En nuestro número anterior se deslizó un error que deseamos reparar. En la conferencia de Horacio Giberti sobre **La producción agrícola en el decenio 1940-49**, pág. 420, dice el segundo renglón luego del cuadro: "Estados Unidos y Canadá aportaban el 4% de las exportaciones" cuando debió decir: "Estados Unidos y Canadá aportaban el 24% de las exportaciones".