

# S U M A R I O

M A R Í A Z A M B R A N O

*LA VIOLENCIA EUROPEA*

C O N D E D E K E Y S E R L I N G

*REALIZACIÓN Y FILOSOFÍA CRÍTICA*

S I L V I N A O C A M P O

*SAÚL*

A R M A N D P E T I T J E A N

*EL TRATAMIENTO DEL LENGUAJE EN  
JOYCE*

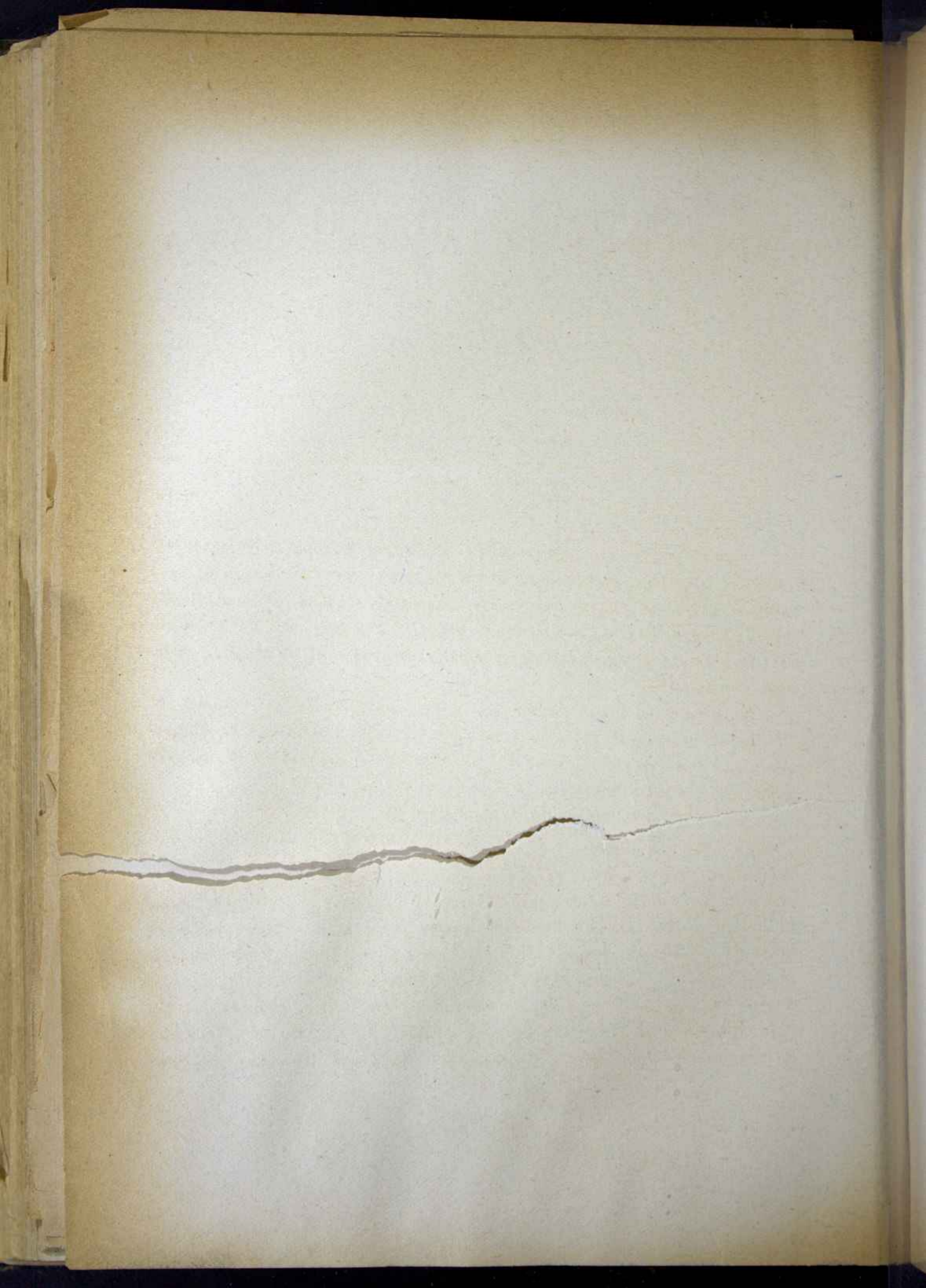
A N Ó N I M O

*FARSA DEL LICENCIADO PATELIN*

*(Versión española de RAFAEL ALBERTI)*

N O T A S

*Maria Rosa Oliver: Sherwood Anderson ☆ LOS LIBROS por Jorge  
Luis Borges, Enrique Anderson Imbert, Rafael Virasoro y Ana  
M. Berry ☆ POLÉMICA ☆ Patricio Canto: Contestación a  
Waldo Frank ☆ BELLAS ARTES ☆ Julio E. Payró:  
Una nueva fase de Joaquín Torres García ☆  
ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS*



# LA VIOLENCIA EUROPEA

*Algunas veces es preciso que estalle el corazón del mundo para alcanzar una vida más alta.*

HEGEL

Imposible que un europeo hable hoy sobre Europa, o quizá sobre cualquier otra cosa, y que no resulte algo como una confesión o, más todavía, un llanto. Confesión, queja y llanto tienen algo de estallido del corazón y avergüenzan siempre un poco. Pero que estalle el propio corazón cuando parece estallar el corazón del mundo, no es para asustarse demasiado.

Europa es el lugar donde hoy estalla ese corazón del mundo, de tal manera que podríamos confundirla con él, podríamos creer que en ella están esas entrañas doloridas y sangrientas que de vez en cuando dejan ver sus profundidades.

A la vista de la tragedia de Europa ¿qué europeo dejara de llorar a solas o en voz alta, es decir de iniciar siquiera una confesión? Así hacemos cuando nuestro corazón, el de carne, está demasiado obscuro y acongojado; estalla, estallamos en quejas y lágrimas y después viene la palabra. La palabra que pone orden y claridad. Toda confesión brota de un corazón desgarrado y obscuro y va en busca de un "corazón transparente". Así dice San Agustín: "Inquieto mi corazón y ni a mí mismo transparente" cuando emprende su confesión, para exclamar: "He aquí mi corazón, Señor; he aquí mi corazón" cuando ya la termina, terminado el relato de sus culpas. Sin duda que encuentra entonces

su corazón tan transparente que lo halla digno de ser mirado por el mismo Dios.

Tal vez este corazón del mundo que estalla, según dice el filósofo más objetivo, más alejado de la confesión, estalle también a fuerza de obscuridad y desconcierto para hacerse después transparente. Todo europeo tendría que contribuir a esta transparencia haciendo una confesión a su modo, partiendo en busca de sus culpas, intentando rescatar este corazón tan turbio desde hace tiempo, tan perdido.

#### LA VIOLENCIA EUROPEA

Y lo primero que percibimos en este estallido del corazón europeo es la violencia, su terrible violencia que no puede reunirse si no viene de lejos y tal vez desde su raíz, pues ¿de dónde podría llegar si no se la llamara o no se le diera abrigo? Si en este instante la tragedia europea estalla con tan fuerte violencia es porque ella misma no tiene violencia, sino que lo es. La tragedia de Europa es la tragedia de la violencia que al fin ha estallado.

Ya a mediados del siglo pasado la obsesión de la violencia había acometido a los mejores; era una verdadera pesadilla. Y lo más triste es que aquellos espíritus sensibles que señalaron el mal con la anticipación necesaria para su remedio, tuvieron que soportar, y hoy escucharán desde el puro espacio que habitan, el reproche y hasta el insulto de los responsables del daño y, el que les dolerá más aún, de aquellos señalados por el destino y por su propia vocación para impedirlo o para ser sus mártires, acusando a los que han llevado la violencia a su límite. Pues una de las miserias humanas es la que consiste en ponerse de parte del agente del mal, cuando no se tiene valor para delatarlo, el fiscal que se pasa al reo, cosa que suele suceder a veces cuando el reo es poderoso y cuando el fiscal es un intelectual.

Hoy nos imaginamos a las gentes mejores de la última mitad del siglo XIX torturadas ante la tormenta de creciente violencia, sintiendo su terrible tensión día a día, midiéndola en su propia piel. Los ensueños anarquistas que —justo es confesarlo— partieron de las más altas capas de las sociedades de sangre, que lo eran también de espíritu, no tenían otro origen que esta obsesión por la violencia europea. Blanco y generoso ensueño nacido de la confianza en el hombre y que tomaba su clarividente aviso por una pesadilla que podía disiparse al ser conjurada en voz alta. Era una curiosa situación: por una parte eran esclavos del aviso que su conciencia y su sensibilidad les daba de la creciente violencia que en todos órdenes invadía la vida; por otra, se mantenían en la confianza propia del que es noble y cree en la natural nobleza de los demás, del que no se cree una excepción. Con esta confianza se aferraban a los más sencillos remedios, a conjuros para niños en noche de miedo. Su aviso tenía razón, mas, por lo mismo, los remedios propuestos tenían que resultar inocentes, débiles, inadecuados.

¿De dónde procedía, pues, la violencia europea? Por lejos que dejemos vagar nuestra mirada siempre nos encontramos con ella. Lo único que hay de nuevo en la situación del siglo XIX es la existencia de estos nobles espíritus que se hacen cuestión de ella... Es que, paradójicamente, el horror a la violencia desata una lucha y la acrecienta. En el siglo XIX empieza y se encuentra en todos los intentos y ensueños revolucionarios una lucha contra la violencia que antes no se había intentado.

Violencia física que no es la más importante, pues más que la violencia importa su justificación, su cimiento. Y la violencia en Europa no ha necesitado en verdad justificarse porque su justificación estaba dada de antemano. Europa se había constituido en la violencia, en una violencia que abarcaba toda posible manifestación, en una violencia de raíz, de principio. La violencia estaba en todos los aspectos de su vida.

¿En dónde estriba el origen de la violencia europea? Hacer esta

pregunta equivale a preguntarse por los orígenes de Europa, por su nacimiento. Y por la substancia de la vida europea.

No puede estar en los hechos que son siempre consecuencia y aun caricatura de lo que se quiere. Tampoco en el pensamiento, a pesar de su transparencia, porque el pensamiento brota de algo y para algo; ni siquiera puede hallarse en la poesía, tan reveladora de los secretos humanos. Europa, además, no ha sido demasiado celosa de sus secretos; al fin hija de Grecia, ha revelado lo que sentía, lo que creía y esperaba. Y ha revelado también el origen de su violencia, en su adoración, en aquello que, durante siglos, ha adorado cada vez más furiosamente, en su culto absorbente, tan fanático que siendo un culto dirigido a la verdad puede parecer, algunas veces, una idolatría.

#### EL DIOS EUROPEO

Europa no hereda de Grecia sus Dioses ya desacreditados y consumidos por la Filosofía griega. Su Dios le viene de un pueblo semita; es, de todos los dioses, el Dios creador por excelencia, el que ha sacado al mundo de la nada.

Él ha sido el verdadero Dios de Europa, el Dios de un "pueblo elegido" por Él para salvar a todo el universo. Dios creador, pero que perdió al hombre y con él al mundo. Pues el hombre, criatura predilecta, también se rebeló, y al hacerlo desposeyó a Dios del mundo que creara para su gloria. El "seréis como dioses" de la serpiente despertó en el hombre su deseo de suplantar a Dios en el mundo, de ser como Dios dueño del mundo que él no había creado. Dios podía haberlo aniquilado, haber devuelto a la nada a esta impar criatura que se le revolvió, podía haber borrado el mundo. Mas no lo hizo y aun le envió más tarde, después de una tremenda experiencia histórica, el único remedio que podía arreglar esta situación, le envió a un Dios como él,

que adquirió figura humana, carne mortal para morir y, todavía más, para ser devorado por los hombres; un Dios que se hace alimento de la insatisfacción humana. El “seréis como dioses” ya no viene de la serpiente; Dios mismo se ofrece para aplacar esta hambre divina. Dios es ahora el Dios de la creación, pero más que nada de la Misericordia.

Con el Cristianismo, este nuevo Dios que no destruyó al viejo triunfó definitivamente en los albores de lo que había de ser Europa. Sin duda, muchas religiones quedaron actuando bajo su derrota, produciendo su efecto en la vida del naciente Continente, ya sea en forma plena, llamándose por su nombre, ya de modo más sutil, infiltrándose, enmascarándose. Pero es indudable el triunfo de este Dios en cuya adoración Europa ha ido creciendo.

Porque Europa se lanzó con furia a la adoración de este Dios Creador. El hombre europeo, aun hablando de virtudes, de muchas virtudes, se justificó, en realidad, por la creación, que no estaba establecida como virtud. Ininterrumpidamente, desde San Agustín hasta nuestros días, a través de la crisis del Renacimiento y del Romanticismo, a través de las Revoluciones logradas o frustradas, el hombre europeo se ha glorificado por la creación. Uniformidad y continuidad tal vez única en la vida tan compleja de Europa. Es la tradición, la gran tradición que a todos reúne y que, a través de todos los cambios, subsiste. Lo que hasta ahora ha sido puesto a salvo y rescatado, la antorcha, incluso arrebatada de unas manos a otras enemigas, no se ha dejado caer.

Porque al adorar a este Dios de la Creación y de la Misericordia, se subraya lo primero. De las dos actividades de la divinidad, la primera parecía atraer más que la segunda.

Dos actividades... porque, en efecto, el Dios de Europa es el Dios más activo. La zarza ardiendo que arde sin consumirse, el pan que es devorado sin acabarse. Los dioses griegos nos parecen huéspedes ilustres de este mundo en cuya esencia apenas intervienen. Los dioses de las religiones orientales son, en verdad, mucho más activos: los dioses de la fecundidad; diosas: Cibeles, Isis; dioses: Dionisos, Adonis,

Mitrha, que nacen y renacen como la vida. Son los dioses de la fecundidad. Hay también los dioses volcánicos, devoradores del hombre. Pero ningún dios hay tan activo como Jehová, que sacó al mundo de la nada y al hombre de su barro. Actividad divina que es llevada al extremo de su misericordia; ya no puede hacer más que bajar a rescatar la tierra y la criatura que perdiera, transformándose en su alimento.

Mirando esta Religión nueva desde el antiguo anhelo de las religiones orientales, desde la huída del mundo, desde ese afán del hombre de salir de sí, de ser absorbido y reintegrado a su origen, de ser apaciguado en una quietud infinita, parecería natural que el culto preferido hubiera sido la Eucaristía, después de su institución, y este Dios que se ofrece en pasto a los hombres, el Dios verdaderamente adorado, inspirador de la nueva vida. Pero hay que confesar que, pese al ejercicio de este sacramento, no ha sido en verdad el culto absorbente del hombre europeo. Del hombre europeo que de haber sido heredero del anhelo religioso oriental, de ese anhelo que la cultura helénica en su última hora hizo suyo, se hubiera dedicado a mantener su casa limpia y en quietud, su ánimo vacío, su corazón desierto y sin afán, para gozar de la maravilla. Pero no fué así.

Esta máxima actividad divina que por serlo aplacaría del todo al hombre, lo mantendría en quietud, no fué la destacada. Fué la creación lo que el hombre europeo destacara cada vez más frenéticamente. La actividad creadora que hizo al hombre a "su imagen y semejanza", es decir, creador también. Es lo que de toda religión saca en limpio verdaderamente el hombre europeo desde San Agustín hasta hoy. Lugar de encuentro y coincidencia de todos los credos actuales europeos y la verdadera medida, la medida más cabal de la ortodoxia y heterodoxia de todos ellos. También sus sistemas filosóficos. Porque, debajo de ese culto a la creación, está la idea que el hombre se ha hecho acerca de sí mismo como criatura que puede crear y, bajo la idea, su soledad lanzada hacia la creación; la creación de *su* mundo irrenunciable desde la salida del Paraíso.



San Agustín, el gran africano que da a luz a Europa, nos presenta este Dios en sus *Confesiones*. Ya estaba ahí, es muy cierto, pero es él quien en medio de la cultura fascinante de la antigüedad, más fascinante porque no está ni viva ni muerta, sino en la agonía, elige y elimina, clarifica, digiere. Sus *Confesiones* son la salida de un hijo de la antigua cultura hacia la nueva, el encuentro del nuevo Dios y del nuevo hombre. Los primeros capítulos en que confiesa su vida, bastante apresurados por cierto, son la purificación individual necesaria para encontrar la nueva verdad. Hizo su "corazón transparente" para que el nuevo Dios se reflejara en él. Cuando acabamos de leer estas confesiones tenemos la evidencia de que algo nuevo está ya presente y formado: Europa bajo su Dios.

Ningún Dios más activo, más violento. De la nada saca el mundo, la espléndida realidad que es la mayor acción de todas, la acción más activa, absoluta acción. Y la criatura humana está hecha a su imagen y semejanza. Pronto va a empezar este frenesí de la creación que se llama Europa.

#### LA MEDIACIÓN DE LA FILOSOFÍA

Agustín, este santo que ha clarificado el mundo antiguo con arreglo a una nueva medida y nos presenta el diseño de la nueva fe, la figura de la nueva vigencia, es también un filósofo. Y el esfuerzo mayor de la Filosofía ha sido siempre el de neutralizar los efectos de los dioses. De ahí que las mujeres no hayan solido dedicarse a ella, pues la mujer ha sido siempre la esclava del Dios y jamás se hubiera atrevido a tomar el partido del hombre.

Pero un santo, sí; va a tomar el partido del hombre mediante la Filosofía. San Agustín, en medio de su adoración sin límites, de su infinito amor y —esto es lo más grave— como un motivo más de él, va a decir: "Y en cuanto a mí, mi bien, es estar unido a Dios, porque

si no permanezco en Él, tampoco permaneceré en mí". *Confesiones*, IX, 17. No podré permanecer en mí, no podré ser... Esto que dice en sus *Confesiones* y que, como confesión que es, todavía no es Filosofía, muestra los afanes de ella; es una confesión de anhelos filosóficos, de gran anhelo de la Filosofía desde que la hay, el anhelo de tener y descubrir un ser dondequiera que sea, en la naturaleza física, en el hombre mismo.

No cabe duda que a pesar de todo el interés de San Agustín por la constitución de la naturaleza física, lo que de veras le importa es el ser del hombre, pues ésta es la revelación del Cristianismo, y la gran cuestión para todas las religiones. De ahí que sea tan singular y digna de notarse su confesión acerca de "permanecer en sí". Esto de sentir y saber que estar unidos a Dios es la mejor manera de permanecer en nosotros mismos, va a ser, sin duda, lo característico de la religión europea. Todas las religiones orientales y aun los misterios de ellas helinizados, quieren y procuran la huída de sí, la absorción del alma humana por los dioses, por la naturaleza. Todas se esfuerzan en borrar la diferencia humana, en reintegrar lo propio del hombre a su origen, en borrar el nacimiento; todas pretenden *desnacer*. Y ahora, en presencia del nuevo Dios, un corazón abrasado en su amor proclama que quiere permanecer en sí mismo, ser sí mismo, como un filósofo cualquiera.

Mas no podemos pensar por eso que la Filosofía haya vencido en San Agustín. Si es posible introducir el espíritu de la Filosofía y algunos de sus anhelos dentro del Cristianismo, es, sin duda, porque el Cristianismo, al constituirse en Iglesia Católica, así lo requiere y lo exige. Parecen haber pasado los tiempos del desprecio de la sabiduría de San Pablo; la Iglesia, mediante la filosofía griega, va a esforzarse en establecer una mediación entre la infinitud divina, su creadora omnipotente, y el hombre. San Agustín hace intervenir a las ideas platónicas en el acto creador. Y el producto de la creación divina va a ser designado con los tranquilizadores términos del pensamiento griego resumidos y

popularizados por el estoicismo. La noción de *naturaleza* designará el resultado de las divinas manos.

La violencia divina se irá neutralizando poco a poco, desde San Agustín hasta el mayor tranquilizador que haya habido dentro de esta religión del Dios del Sinaí: Santo Tomás. En su pensamiento va a asegurarse este espacio libre, para el “ser del mundo” y la relativa libertad del hombre, su albedrío, en medio de un mundo que es. Afirmación del mundo, herencia de la filosofía griega, de su decisión que se dirigió ante todo a encontrarle un ser a las cosas, “a las cosas que son”. Platón repite testarudamente “hay que salvar las apariencias”. Salvar las apariencias —más tarde se dirá “salvar el mundo”— es lo propio de la Filosofía griega. Y de ahí que todavía hoy no nos parezca verdadera Filosofía la que no está encaminada a salvar el mundo, la que no deja ver intenciones de constituir una objetividad, algo universal en lo que todos podamos entendernos.

Fué el anhelo obsesionante de Platón, quien para ello pensó su teoría de las ideas. Y como todos los anhelos de Platón específicamente filosóficos, va a quedar cumplido por Aristóteles. Las apariencias, el mundo sensible, van a quedar por mucho tiempo a salvo no por las ideas —que tendrán otras consecuencias— sino por las “categorías” aristotélicas que hasta persisten en nuestro lenguaje castellano formando su esqueleto; ellas son, en verdad, los huesos de nuestro idioma, tanto vale decir de nuestra mente.

La Iglesia va a adoptar este pensamiento, que hace de las categorías el molde de la creación divina de la hermosa realidad sacada por Dios de la nada. Se ha salvado este bajo mundo, el lugar de “destierro”, la “caverna”, el “valle de lágrimas”. Es la obra de la Filosofía griega llevada a cabo por la mediación de la Iglesia Católica, que no parece que quisiera nunca dejarla perecer. La realidad de aquí abajo ha sido siempre para ella realidad, y no el ilusorio velo de Maya, la fantasmagórica decoración que fué para las religiones orientales.

Y no sólo el producto de la creación quedaba afirmado tranquili-

zadoramente, sino que Dios, el mismo Dios que ardía en la zarza sin consumirse, el mismo Dios que es devorado luego por los hombres sin aniquilarse, será también encerrado bajo una designación de la Filosofía: Logos, principio del Universo; Logos encarnado.

No se podía llegar a más, a mayor seguridad, a mayor reducción de la violencia divina. El hombre tiene ante sí un mundo real y puesto en orden y ha pasado de ser el esclavo de los dioses a tener un Dios esclavo, un Dios que pide ser devorado. Un Dios que había tomado figura de hombre. Se había ganado una terrible victoria; el hombre podía permanecer en el mundo y en sí.

Y más tarde, cuando por obra de Lutero la infinitud divina vuelve a aparecer y la mediación filosófica tiembla y se deshace, cuando el orden griego es aniquilado y el hombre solo, en tremenda soledad, frente a frente a los impenetrables designios de la divinidad, se encuentra otra vez presa del terror, la mediación católica volverá a mostrarse —¿quién sabe si por última vez!— para afirmar la realidad humana, para abrazar de nuevo el partido del hombre. Para afirmar, ante el abismo insondable, la caridad, es decir, la substancialidad de las cosas de este mundo, la eficacia de la conducta humana. Todo podrá ser sueño, juego de los dioses terribles; la vida misma puede ser no más que una pesadilla, pero aún así “obrad bien, que ni aun en sueños se pierde”.

Es el pacto, la tranquilidad. Pero sólo dura un instante. Casi en un mismo momento, la violencia del Dios insondable, creador, estalla en una nueva religión ya sin mediaciones de ninguna clase, en una religión que aborrece a Grecia, al pensamiento tranquilizador de Aristóteles. Lo germánico interviene arrasando el mundo griego en nombre de una infinita divinidad, de la zarza ardiente, del Dios terrible del Sinaí... ¿No habrá bajo esto una terrible violencia humana que quiere dejar vacío el mundo para después establecer su ser “absolutamente”?

Mas dentro de la misma mediación católico-griega, estaba ya la violencia humana, pues esta mediación no fué sino un milagroso equilibrio sobre su propio abismo.

## LA VIOLENCIA DE LA HISTORIA

Porque esto de “salvar las apariencias”, de encontrar el ser de este lugar de destierro y pecado, de este “valle de lágrimas”, se apoyaba en alguna otra condición del hombre europeo, quien no estaba dispuesto a dejarse devorar por la zarza ardiendo; es el único hombre que viviendo en una religión no se ha echado en pasto a los dioses, ni siquiera al Dios que se dió en pasto a él. El Heredero de Grecia ha ido más allá al querer fundar su historia, su propia creación.

Es la mayor violencia que se haya imaginado. El hombre de Oriente jamás hubiera concebido esta independencia histórica del hombre, que le hubiese parecido la mayor herejía, la mayor transgresión del orden de la naturaleza, la mayor falta de respeto a los dioses. Todas las religiones, menos una, se resignan, hacen resignarse y aun amar la desaparición del hombre en el seno sin fondo de donde viniera. Y la vida humana, como un error que hay que borrar cuanto antes, un tremendo equívoco que hay que hacer desaparecer. El hombre se resigna a ser como si no fuera, a nacer como si no hubiese nacido, se precipita hacia su desnacimiento. No puede, aunque la tenga, afirmar su historia.

Por su parte, la filosofía griega no deja tampoco lugar para la historia humana, pues es también una forma de resignación. Llega, en su mayor violencia, hasta establecer el mundo, el ser de las cosas, pero en cuanto al ser del hombre vacila. Cuantas veces está a punto, retrocede. La mayor afirmación para lo humano está en el camino de salvación por el conocimiento, ya en Platón, ya en la vida contemplativa de Aristóteles; vida contemplativa que es la máxima acción, el mayor ser que puede acumular el hombre. Hasta la misma “república” de Platón asfixia las posibilidades de la historia humana; como todas las utopías, niega la historia de raíz.

Este fondo de resignación de la Filosofía griega está presente en el estoicismo, que es su recapitulación más afortunada. La resignación

del estoico impediría también el nacimiento de la historia. En su perduración en la vida europea, la actitud estoica siempre será de retraimiento ante la violencia de la historia, y aunque el estoico la razone a su modo, criticando lo desmesurado de ciertos acontecimientos, lo inhumano y monstruoso que hay en el fondo de todo "heroísmo", la verdadera razón está por bajo de todo ello, en un estrato más profundo, está en la misma resignación estoica que entrega al hombre a la naturaleza y aun a los mismos dioses, como se entrega un préstamo al deudor. Si la vida humana no es propia, no puede haber historia.

Pero una de las religiones semitas, precisamente la de este Dios creador, albergó una rebeldía que inicia la historia. La primera rebeldía. El hombre, al salir del Paraíso, estaba ya arrojado a su propio sino; quiso vivir y le fué dada la vida. Después Job, sabiéndose polvo, ceniza, sombra pasajera, "quiere venir a razones con Dios" y le interroga sobre su destino, sobre el horror del nacimiento, sobre la certidumbre de saberse perecedero, sobre la humillación de soportar la injusticia. Es la queja humana, la no resignación, la afirmación —aquí más fuerte que en la Filosofía— de la parte del hombre. Es la sombra pasajera, "Acuérdate, oh Señor, que mi vida es viento", que hace violencia a la misma tremenda divinidad.

Por eso San Agustín, que está en esta tradición, al pensar en el Cristianismo tiene que pensar en seguida en la historia, en la historia del hombre engendrada por una terrible rebeldía y afirmada, mientras sea afirmada, por otra. Dentro del ámbito de esta desdicha, el hombre recorre su camino de regreso. Este camino entre la salida del Jardín encantado y el arribo a la patria celestial es lo propio del hombre, lo que le ha sido dejado bajo el terrible juego de predestinación y libre albedrío.

Pero a medida que Europa crece y se levanta, va tomando posesión de su papel, se va ensanchando, y adquiere preponderancia este camino entre dos abismos. Este camino de desdicha, esta cuita que es la historia, el hombre europeo la afirma cada vez más. Se sabe ceniza y se

sabe nacido de una iniquidad, pero no se resigna. Si su ser solamente fuera eso, a él se agarraría con la fuerza de la desesperación. Y es que el europeo no se resigna a nada: ni a la vida, ni a la muerte, ni a la inmortalidad, como el griego. A ello le ayuda su cristianismo, pues para el cristiano jamás el mundo será una decoración, el velo de Maya, sino el lugar donde se decide su perdición o su salvación. Su vida es avatar, riesgo y ventura, peripecia. Ser cristiano es también no resignarse, agarrarse a la esperanza en lo imposible.

La historia es hija de la mayor violencia, la violencia definitiva que el hombre puede haber cometido; es la glorificación y afirmación de la miseria humana sin reducirla a nada, tal y como es. El hombre es polvo y ceniza, pero estas cenizas tienen sentido. Quevedo lo ha expresado así refiriéndose a su ser de hombre, a su amor, a sus propios huesos que siente convertidos en cenizas. Tal rebeldía se origina de un amor por esencia insatisfecho, un indómito amor español imposible de reducir a platonismo alguno. Un amor que no tolera canje de ninguna especie, trasmutación ni conversión, que no da nada a trueque de la inmortalidad. Amor de entrañas que crujen en vida y que, rebeldes, claman conservando su ardor en el mismo sepulcro:

*“Y siempre en el sepulcro estaré ardiendo”.*

Trascendencia del cuidado, del amor insaciable, de la insatisfacción humana. La muerte que nos convierte en ceniza no apaga el fuego del cuidado, de la cuita, de la “preocupación” que, mucho menos poéticamente, dirá la Filosofía existencialista actual. Es la violencia mayor del hombre que no se conforma con la vida a causa de su insaciable amor y de que está seguida por la muerte; que no se conforma tampoco con la inmortalidad, que es perdurar sin huesos, separarse de sus propias entrañas. Afirmación de la terrible condición humana irreductible a todo remedio: *“Alma a quien todo un Dios prisión ha sido, — venas que humor a tanto fuego han dado, — médulas que han gloriosa-*

*mente ardido, — su cuerpo dejarán, no su cuidado; — serán cenizas, mas tendrán sentido”.*

¡Su cuerpo dejarán, no su cuidado! Porque es el cuidado propio, exclusivo del hombre, que no puede transferir a dios alguno.

La violencia europea en la historia, en esa su íntima esencia religiosa en la que el hombre se muestra irreductible a la naturaleza, a la divinidad, al tiempo, ha encontrado su más poética y verdadera expresión en este poeta español. Y es que España, en su extremismo, muestra al descubierto algunas de las raíces profundas europeas que Europa, en su cordura, encubre.

Porque la historia humana es la desesperación humana. La historia es historia de las cuitas, del perenne desastre. Desesperación del hombre por ser pasajero y frustrado, por la humillación frente a Dios. Desesperación por hacerse un mundo desde su nada. Si el hombre es ceniza, polvo, nada, tiene que crearse también su mundo como hizo Dios cuando estaba solo.

Y todo esto en España, frenesí de Europa, Europa en estado de fusión, ha quedado en esta afirmación religiosa y poética de Quevedo, ha quedado en su no resignación tan pura, tan perfectamente pura que le hace la vida imposible, que la convierte en pueblo suicida.

Mas en Europa es método, sistema. Violencia del conocimiento en la filosofía y en la ciencia. De una filosofía cada vez más violenta y menos misericordiosa en su cerrada forma sistemática. De la ciencia con sus métodos cada vez más implacables. Y a su compás la acción, la acción ya sin máscara, el anhelo de hacerse del todo un mundo. Hacerse un mundo, es el anhelo más ínfimo y ferviente del europeo, un mundo desde su nada. Bajo el afán de justicia y aun de felicidad, se ha llamado Revolución. Se ha llamado, a veces, nostalgia del paraíso perdido. Y no es sino afirmación del momento, del eterno momento: “Seréis como dioses”.



## LA VIOLENCIA DEL EXISTIR

Hacer la historia de Europa sería tanto como hacer la historia de esta violencia de la historia. Diríase que es la herejía de Europa, la herejía que le da nacimiento. Y es que la existencia misma del hombre hunde sus raíces en una falta, en algo tremendo, que hace que cuando el hombre por fin *se decide* a existir, a tomar su parte, a ser de verdad, resulte algo monstruoso. Ningún delito mayor que este del existir: "Pues el delito mayor del hombre es haber nacido".

Las religiones han tenido a su cuidado la reducción de este imposible, la aclaración de este enigma; la solución más común ha sido la de no permitir que el hombre exista, sea por su cuenta. Dentro de la misma Europa ha perdurado una solución así, moderada por la filosofía, en esa religión no reconocida del estoicismo. Y ha sido la línea de mayor moderación, de menor violencia en la vida europea.

No es de extrañar que en la actualidad la consideración de la existencia humana se haya revelado, por fin, dentro de la Filosofía; estaba ya desde el principio. Pero más que en la Filosofía, estaba en la Religión, desde Job. Desde que un hombre se levantó frente a Dios interrogándole, desde que quiso venir "a razones" con la misma divinidad.

Después vino el frenesí por ser a imagen y semejanza de este Dios creador y para ello se usaron todas las razones. Todas las razones, hasta que la razón misma se consumió y se hizo de nuevo, y por la mano del hombre, la nada. La última etapa de la filosofía alemana es, sin duda, la progresiva conquista de esta nada, su revelación. Sólo desde la nada el hombre podrá crear como Dios, ya ni siquiera "a imagen, a semejanza", sino igual a como Él lo hiciera. Es la terrible violencia del pensamiento que expresa la otra terrible violencia del existir.

El conflicto a que Europa ha llegado en su violencia es religioso y la misma Filosofía no podrá resolverlo. Antes de que brote una nueva Filosofía en esta tradición europea, tendrá que verificarse una conver-

sión del hombre, tendrá que hacer una aceptación de la realidad, tendrá que renunciar, que resignarse nuevamente.

Mas resignarse ¿a qué y ante quién? No podrá resignarse a borrar su ser, a dejar de crear, a perder su historia. El hombre europeo se aniquilará antes que dejar de ser creador, pues aunque se sobreviviera, Europa ya sería otra cosa si abdicase de la creación, de la divina violencia creadora, de cuya más alta embriaguez ha gustado. Para quien se ha decidido a existir es imposible el borrarlo. Quizá alguien haya intentado hacerlo... Quizá alguien, un pueblo desesperado, haya querido renacer, regresar al seno de la naturaleza, arrepintiéndose de ser hombre, y el resultado sea el nihilismo, el espantoso nihilismo activo, destructor, creador al revés. El demonio enemigo de la creación.

#### LA RELIGIÓN DE EUROPA

Europa había elegido su Dios aceptando la religión cristiana. La religión triunfadora ha sido el Cristianismo. De tal manera que alguna otra doctrina que haya actuado como religión, como el estoicismo, no ha podido llamárselo ni ha sido por nadie manifestado. Las antiguas religiones orientales han persistido y a florado en muchas ocasiones. Quietismo, iluminismo. España ha sido bastante abundante en estos retoños. Ahí está, con su inmensa seducción, un Miguel de Molinos, nacido en el corazón de Iberia, con su oriental afán de ser devorado por la nada. Ahí están nuestros místicos, tan sospechosos al finísimo olfato del Santo Oficio —una aportación más a la terrible violencia europea—. Pero todas fueron mantenidas a raya aunque de diferente manera: el estoicismo jamás fué declarado heterodoxo; antes bien, se avino en gran compañía y amistad con el Cristianismo en muchas ocasiones. Porque el estoicismo es la otra religión ortodoxa, es decir, no destructora de Europa. El europeo estoico es posible que no contribuya a la creación,

pero no destruye y aun evita, con su moderación, que se destruya: es el europeo conservador.

Los retoños religiosos orientales, en cambio, fueron perseguidos sin piedad. Eran lo verdaderamente heterodoxo y destructor, con su negación de la creación, con su amor, su inmenso amor que lleva a negarse, a absorberse y aniquilarse: amor de esclavo. Y el europeo no ha consentido en ser esclavo de ningún Dios, ni siquiera del suyo, del que ha bajado a ser esclavo del hombre. Ni siquiera a este Dios esclavo del hombre, el europeo ha correspondido. Ni siquiera con este alimento se ha aplacado.

Y en su virtud podemos hoy preguntar, hoy que las más graves preguntas son lícitas, lo realizado por Europa en su religión ¿ha sido el Cristianismo? Y la verdad es que basta sentirse cristiano en un grado mínimo para saber inequívocamente que no, que lo realizado por Europa no ha sido el cristianismo, sino, a lo más, su versión del Cristianismo, la versión europea del Cristianismo. ¿Es posible otra, que sea también europea y, sobre todo, que sea Cristianismo?

MARÍA ZAMBRANO

## REALIZACIÓN Y FILOSOFÍA CRÍTICA

Al final de los *Prolegómenos a la filosofía de la naturaleza*, la mejor expresión cualitativa de mi período crítico —por discutible que sea su valor absoluto—, procuré demostrar cómo la crítica no puede convertirse nunca en metafísica ni conducir a ella. La metafísica auténtica no es jamás resultado de la meditación “sobre” algo sino del “vivir inmediato en forma de comprensión”. Mi camino me ha llevado de lo externo a lo interno, de la contemplación de la vida a la vida misma, y hasta esa altura se justifica como etapa la formulación de los *Prolegómenos*. Pero lo que más me interesa hoy al mirar retrospectivamente es por qué en mi calidad de filósofo crítico nunca pude llevar a cabo lo que esperaba. Y al intentar una breve demarcación entre lo que puede llevar a cabo la facultad crítica y lo que yo ansío, espero poner a muchos occidentales en el camino de su propia meta. Porque, al fin de cuentas, los occidentales navegamos todos, como reza el dicho inglés, en el mismo barco (*in the same boat*).

La fase de mi propia autoexpresión comenzó con el viaje por todo el mundo y con el *Diario de viaje* se introdujo en mi vida en forma completa, repentinamente y sin yo advertirlo. Todavía a comienzos de 1911 había hablado como “crítico” en el Congreso de Filosofía de Boloña y en el verano del mismo año había escrito el estudio “crítico”

*La esencia de la intuición y su papel en la filosofía*, cuando de improviso —y sin experimentar, con todo, la menor sorpresa— vi con toda claridad que debía tomar otra dirección. Aun antes de partir de Rayküll escribí el primer capítulo del *Diario de viaje* —típico de la nueva condición de mi conciencia— y bosquejé muchos otros. ¿Qué me había acontecido “objetivamente” —ya que, como he dicho, subjetivamente no hallaba huélla de ese cambio decisivo? De mi actitud de contemplación y juicio por fuera había pasado a la de *vivir directamente el espíritu*. Así comenzó a desvanecerse para mí la barrera, de lo contrario válida, entre sujeto y objeto. De año en año me abrí más al universo, tanto en lo externo como en lo interno; murió en mí el crítico que creaba y exigía fronteras; se deshizo la organización espiritual que hace posible la ciencia, y mi vida espiritual se convirtió desde entonces, cada vez más resuelta e inequívocamente, en el juego alternante de percepción y realización del sentido. Dejé así de tomar en serio las formaciones, en especial las formaciones llamadas “conceptos científicos” y, en adelante, sólo tuvo validez para mí la ley de correlación entre sentido y expresión. En una palabra, mi vida y mi vivencia se hicieron puramente simbólicas. Los hechos como tales ya no me interesaban.

No conozco ninguna palabra que evoque la comprensión exacta e involuntaria del aspecto cognoscitivo de la vida y vivencia dentro del cual contemplaba yo en 1910 el sentido y la esencia general de la metafísica. Sólo la palabra inglesa “realizar” no induce a error como designación, pues ha adquirido la acepción corriente hoy entre los intelectuales merced al contacto con la India: feliz influjo y transubstanciación que ha sido posible porque también el inglés cumple su esencia espiritual primitivamente (sobre todo en el plano inferior de la política práctica o de la religión primitiva), en forma de la polaridad “percepción del sentido-realización del sentido”, merced a la cual, la forma trascenden-

tal, para hablar al modo de Kant, se convirtió en comprensión de lo superior. Pero ¿qué significa realizar? *Significa un proceso orgánico de crecimiento y por último un proceso orgánico de cumplimiento.* El concepto especial de “perfección” forjado en el *Diario de viaje de un filósofo*, describe con bastante exactitud su más alta expresión terrena. Pero la más alta expresión terrena sólo interesa ahora en cuanto en la tierra el sentido se realiza únicamente si se expresa, y por eso el esfuerzo en pos de la expresión, en su más amplio concepto, es el único camino para la realización del sentido. Pero al fin de cuentas, no interesa en absoluto la perfección, de cualquier modo que se la entienda, porque cada sentido verdaderamente realizado se convierte, por eso mismo, en símbolo de un sentido más profundo y así hasta el infinito. Al fin de cuentas lo que interesa es, para hablar en forma empírica, la agitación sin trabas de dentro afuera y de fuera adentro y con ello, por una parte la incorporación del mundo, por otra, la formación en el mundo, y por otra —hay en ese conjunto muchas “otras partes” en las cuales, con todo, no entraré aquí, pues escapan a toda comprensión mediante conceptos conocidos— la reintegración de todas las formaciones en su origen sin forma. En el *Diario de viaje* he escrito: “El metafísico anticipa en el sentido toda formación y creación posible”. En esos años se me había hecho inteligible un solo aspecto del proceso, pues en lo esencial vivía entonces fuera de mí mismo. Pero en última instancia no se trata precisamente de anticipación sino de verdadero retorno al origen, que es a la vez el fin <sup>1</sup>.

Por eso el proceso de la realización significa, al fin, algo enteramente no filosófico: un proceso incesante de mutación y transubstanciación. Proceso incesante pero *no continuo*: también aquí es válido el esquema de la teoría de los *quanta*. El concepto zen <sup>2</sup> de Satori, la iluminación

<sup>1</sup> Compárese mi ensayo *Mi relación con lo suprasensible*, aparecido en SUR, N° 53.

<sup>2</sup> Zen: la secta más importante del budismo chino y japonés.

repentina que siempre sobrecoge a los que reciben la gracia y merced a la cual “en un momento todo se vuelve distinto”, da el esquema general menos falso de las distintas etapas del cambio. La mejor analogía para el proceso en que pienso la ofrece la comparación con el sentimiento del yo de la oruga, la crisálida y la mariposa. Objetivamente cada momento de la metamorfosis puede realizarse en forma gradual, pero lo esencial para la conciencia es la completa diferencia cualitativa de los distintos estados, entre los cuales no existe, luego, transición alguna. Y la realización en la conciencia tiene que vérselas exclusivamente con el aspecto subjetivo del proceso.

Así pues, la realización es un proceso esencialmente práctico, no teórico. No por eso es hoy menor mi adhesión a cuanto declaré por primera vez en los *Prolegómenos*, hace veintinueve años: la metafísica es vida en forma de saber; se realiza en cuanto se expresa. El progreso de la metafísica consiste hasta aquí en la realización cada vez mayor de la máxima hondura espiritual y, al mismo tiempo, de lo más sustancial de la vida que desde entonces he llamado “sentido”. La metafísica es, por otra parte, la expresión inequívoca del impulso hacia el conocimiento y su meta es la objetivación de lo realizado en lenguaje conceptual transmisible: ¿cómo se compadece tal aserto con la afirmación anterior? La doctrina hindú de que el conocimiento es redención permite comprenderlo. Para la mayoría de los europeos y aun también para la mayoría de los hindúes, la frase parece impregnada de un matiz específicamente religioso. Pero su verdadero significado es más hondo que la religión, la cual, en el aspecto que rigió y rige para casi todo el mundo, representa una forma particular de algo elevado que también puede expresarse de otro modo. Para los hindúes, aquello de que el hombre puede redimirse es el no saber. Tal concepción acierta en lo fundamental. La formulación general más exacta del hecho primario

de la conciencia es la frase de Driesch: "yo he sabido algo". Luego, lo que la conciencia tiene son en primer término representaciones. Lo que lo no espiritual afecta tan directamente todavía en el hombre, o sea, para emplear los conceptos de las *Meditaciones sudamericanas*, su mineralidad, su reptilidad, su sangre fría o caliente, su delicadeza y su plano emocional, se convierte en vivencia personal sólo cuando al hecho de ser afectado se adhiere una representación. Pero por lo regular tal representación nace del yo empírico o quizá de aquella parte y aspecto suyos que los ingleses llaman *mind*, vasto concepto, de cuyo equivalente carecen el alemán y el español. Y esa representación lo mismo puede ser verdadera o falsa: ya en relación con la realidad íntima del hombre, ya en relación con el mundo exterior que le afecta. La falsedad de la representación se expía siempre, pues la autorrealización resulta imposible, tanto en el sentido de la expresión más cumplida de lo íntimo como en el sentido de la cabal autoafirmación en el mundo exterior. En lo que atañe al mundo exterior es tan inmediata y evidente esa manera de concebir la situación que no requiere más explicación: la visión científica del mundo triunfa sobre todo lo anticientífico, justamente porque encarna esa representación más exacta. Y podemos trazar ahora la línea de enlace con el evangelio hindú: en cuanto el saber supera el no saber, el hombre se redime de la dominación de la naturaleza. El concepto religioso de la redención tiene, en principio, idéntico contenido. En la medida en que el hombre no conoce su intimidad más honda, la representación falsa se superpone a las posibles representaciones correctas y *por eso el hombre no puede vivir lo más hondo y esencial de su ser*. Aquí también conocimiento quiere decir redención, en toda acepción posible, desde lo meramente teórico hasta lo meramente práctico, de lo gnoseológico como de lo ontológico, desde lo puramente científico hasta lo puramente religioso.



¿Cómo se realiza por dentro semejante conocimiento? En este punto el camino del realizar, y por tanto la metafísica y la religión posibles, conduce en una dirección totalmente opuesta a la de la crítica científica y filosófica. La observación externa, aun la que entraña la introspección más penetrante, de nada sirve, pues la conciencia normal que se refleja sobre sí misma jamás lleva más allá de su propio nivel. Toda introspección, en el concepto corriente, suele ser perjudicial, pues intercepta destellos que se elevan del fondo a la superficie, los dispone según conexiones superficiales, como ya sabemos, e impide así que la conciencia posea (recuérdese la fórmula inicial de la conciencia “he sabido algo”) por revelación lo que de lo contrario podría poseer. Y de igual modo, tampoco sirve de nada el género de experimentación cuyo mejor ejemplo hallamos en los experimentos asociativos del psicoanálisis. Porque lo inconsciente, así traído a la superficie, pertenece también al yo empírico y por consiguiente no al yo a cuyo cumplimiento tiende involuntariamente en cada cual el impulso hacia la autorrealización. El análisis nunca “redime”, sólo “disuelve” en ocasiones y no siempre en pro del interesado. Pero en cuanto lleva a la superficie lo inconsciente (que siempre contiene *también* imágenes que proceden de mayor hondura) y lo encasilla en relaciones válidas para la superficie, dificulta la autorrealización más todavía que la simple introspección. Las personas sometidas al psicoanálisis afirman cada vez más que su efecto es destructivo y hasta diabólico: lo que se debe precisamente a que a la posible vivencia metafísica se ha superpuesto el conocimiento y preeminencia del inconsciente inferior que en gran parte es abismal, y lo abismal desempeña su papel adecuado en el organismo sólo cuando permanece en el fondo.

¿Cuál es pues, el camino del realizar? Únicamente el que han señalado todas las religiones superiores de una manera u otra, con más

o menos suerte, a mayor o menor distancia de la meta. Ante todo, descrito negativamente, consiste en la *renuncia* a la introspección, a la observación y explicación por fuera (y luego, en la renuncia al examen científico), en la renuncia a la reflexión y al abandono a la pendiente natural de series espontáneas de representaciones, desencadenadas por estímulos externos. Por esa renuncia, término que tiene aquí exactamente el mismo significado básico que el “dejar” budista, el *sacrificium intellectus* cristiano y el “vaciar” taoísta, la hondura del espíritu se libera de la superposición de las formas superficiales y traslada a su interior el centro de la conciencia. Tal liberación es siempre fundamentalmente posible porque todas las representaciones normales se originan en el *mind*, es decir tienen su última instancia en el yo empírico, el cual, práctico por la ejercitación suficiente y prolongada, siempre puede a buen seguro quitar de en medio o impedir que surja lo que él mismo halla o pudiera hallar. Pero el fenómeno primario de “lo libre”<sup>1</sup> en el hombre es la posibilidad de trasladar la preeminencia. Bien podría ser que no exista nada real más allá del *mind*: no obstante, las experiencias de los hombres más profundos de todos los tiempos y el asombroso influjo que han ejercido demuestran que tal realidad existe; más aún, que en ella vive la esencia auténtica del hombre y que la autorrealización y con ella la verdadera vida del hombre sólo empieza cuando todos los esfuerzos conscientes se ponen al servicio del cumplimiento de esa realidad superior. La realidad se transforma en “posesión” inmediata de la conciencia a medida que se vacía el *mind*. De ahí —y llego ahora al aspecto positivo del camino para la realización— los dos métodos conocidos desde la antigüedad: por una parte, el de la meditación, por la otra el de exponerse a toda experiencia posible, el de la aventura metafísica. El sentido de todo meditar estriba en la instauración íntima

<sup>1</sup> Véase el capítulo *Libertad de Del sufrimiento a la plenitud*. (Editorial SUR).

de la sinceridad perfecta, o sea expresado cristianamente, de la sinceridad ante Dios. El sentido de la aventura metafísica, por el contrario, estriba en situarse cara a cara a toda pretensión vital o sea en la actitud de sinceridad perfecta ante el mundo. Cuanto mayores son los obstáculos contra los cuales tiene que afirmar su equilibrio la hondura del hombre, tanto más se la invoca y se la remueve, se la despierta y se la vitaliza. La verídica frase “cuando mayor es la necesidad más cerca está la ayuda de Dios” quiere decir sencillamente que lo más hondo debe abrirse paso a través de las capas superficiales para manifestarse y que muy rara vez llega a hacerlo si no siente angustia, o mejor dicho, si no siente completa desesperación. La esencia toda de la gana y hasta las mismas capas que corresponden a la delicadeza y al orden emotivo se oponen con todas sus fuerzas a la irrupción de un nuevo poder que pone en peligro su existencia.

¿Cómo se abre paso la hondura en la conciencia? De responder a la pregunta en forma causal —y naturalmente no es lo indicado— la interpretación menos engañosa sería la antigua y medieval, basada en el *horror vacui*. De hecho la situación es ésta: la esencia del hombre, que es metafísica, posee la tendencia original a expresarse y, luego, a realizarse, pero no está en condición de hacerlo mientras no se encuentre en ella el centro de la conciencia humana o mientras el esfuerzo principal no vaya encaminado a darle preeminencia. La expresión de la esencia significa, pues, un crecimiento en la dirección del organismo preexistente, lo cual trae aparejada su transformación orgánica que, en el caso extremo, es tan radical como la metamorfosis de la oruga en mariposa; todos los órganos viejos se refunden, surgen otros nuevos y el todo orgánico entra en relación con un nuevo sujeto. Si el cambio acontece solamente en la esfera del entendimiento, se manifiesta en un cambio

de la concepción y visión del mundo o en la actuación desde dentro de inspiraciones espontáneas que el espíritu percibe como verdaderas con la misma naturalidad con que percibe como exactas las experiencias externas de un hombre sano. Pero tales inspiraciones sólo indirectamente traen la redención: sólo en cuanto parecen tan hondamente evidentes a los demás (y también al sujeto a quien conciernen) desencadenan un proceso de diferenciación y luego de alteración de todos los estratos del ser humano, empezando por lo puramente comprendido o creído. En esto está el sentido de todas las religiones establecidas en escritos y doctrinas. Pero es claro que la realización completa sólo se logra cuando la palabra escrita se hace carne; cuando la realidad metafísica se expresa, pues, en todos y a través de todos los estratos del hombre, de la misma manera que la inspiración del poeta se materializa perfectamente en sonidos y signos que en sí mismos carecen de sentido y que en su aspecto exterior están sometidos a leyes completamente distintas.

Ese fin posee un aspecto puramente cognoscitivo que denominé y denomino revelación integral. La sinceridad perfecta ante Dios y ante el mundo conduce por necesidad natural a una visión o teoría del mundo, la cual, de acuerdo al "sentido", responde acabadamente a la ley de correlación entre sentido y expresión, claro que dentro de los límites de los medios de expresión empleados en cada caso. Evidentemente, no habría que demostrar la exactitud de tal visión ni de tal teoría del mundo, pues sólo cabe demostración en el plano del intelecto objetivo; en aquel terreno la validez lógica nada demuestra. Pero podría probar su verdad al espíritu abierto en forma inmediata como el sol radiante y tibio prueba su realidad al ojo abierto, y su efecto produciría la demostración que la afianzara. Con todo, lo dicho sólo tiene vigor en principio: en la práctica jamás habrá sinceridad perfecta ante Dios y ante el mundo, como no la ha habido jamás hasta hoy (de ahí la limi-

tación de todas las revelaciones); y en particular, la ley de correlación entre sentido y expresión, válida para toda realización espiritual sobre la tierra, no exige precisamente *ninguna* verdad eterna en un mundo de continuo cambio y devenir, sino la verdad que corresponde al estado total de cada momento. Quien de veras quiere realizarse verá siempre en cada “ahora” sólo el punto de partida de algo más elevado y más hondo. Por otra parte, el desarrollo procede tan lentamente que las formaciones espirituales actúan demasiado tiempo como expresiones de la realidad metafísica, como revelaciones auténticas. De ahí la larga vida de las religiones superiores. De ahí la honda acción milenaria de metafísicas que, conforme a sus mismos términos y a las representaciones empíricas que en su tiempo llevaron a formularlas, ya no *deberían* en verdad parecer evidentes: cuanto más hondo es un espíritu tanto más hondamente es símbolo concreto todo lo que dice, por abstracta que sea su manera de expresarse; y si era auténtico en su época como expresión del sentido que se quería comunicar, la posteridad, más espiritual quizá, lo cala y lee a través de todos los conceptos anticuados y de toda la construcción lógico-dialéctica condicionada por el tiempo. Todos los metafísicos son siempre reveladores y no pensadores. Expresan lo que en ellos aspira a la realización y por eso lo despiertan a la vida en el plano empírico. Sus representaciones, empero, se convierten en revelaciones (y no en falsificaciones que es su ser ordinario) porque mediante un constante “dejar” el mundo de representaciones dado en un principio, mediante la inclusión de lo que por lo común se proyecta hacia afuera como pseudopodio, transforman su poder de representación, de medio para superponerse a la realidad, en órgano de percepción directa, como los sentidos físicos. Tales hombres “ven” la realidad espiritual con perfecta inmediatez. Les han crecido nuevos órganos. Alcanzar esa

organización más elevada es sin duda la meta del progreso del hombre de hoy. De otra manera no sería tan hondamente religioso. De otra manera no profesaría la metafísica más primitiva antes que no profesar ninguna.

¿Qué se ha de decir, pues, de la “metafísica como ciencia”? Que es un imposible, un absurdo. La posición fundamental del “pensador” le prohíbe justamente llegar al conocimiento metafísico. Sólo puede hablar “sobre” él; “de” él no tiene absolutamente nada que decir. Así, una vez más, queda irrevocablemente condenada a muerte la metafísica de pensador, como es hoy la de Heidegger y la de Jaspers. La metafísica es posible y tiene sentido sólo en la medida en que significa *revelación*. La religión no posee ningún derecho de monopolio sobre el concepto de revelación. Toda experiencia se basa en revelación; si a un espíritu tocado de gracia se le hace participar en la experiencia directa más inaccesible de otro mundo, tal experiencia, desde el punto de vista técnico y epistemológico, no significa sino experiencia natural. El sujeto dispone únicamente de órganos de experiencia de que los más carecen pero que, por otra parte, existen latentes en ellos a tal punto que la verdad religiosa les resulta involuntariamente evidente. Se ha concebido hasta ahora en forma tan absurdamente estrecha el dominio del concepto de revelación porque la gran mayoría de los hombres aspira a la redención más honda en forma de irrupción de la esencia metafísica, porque percibe como cosa obvia la “experiencia normal”, porque se ha interesado poco por el conocimiento puro y porque en ella el plano emotivo es el estrato más desarrollado del alma. Es la última una circunstancia de peso, pues en casi todos los hombres el concepto de revelación se halla indisolublemente unido a los de sorpresa y conmoción que se relacionan con estados afectivos y no cognoscitivos. Pero ha de quedar bien claro que la metafísica no tiene por qué significar menos que la

religión. La religión representa una forma especial de relación con la realidad metafísica. No es de ninguna manera la única forma posible. El Oriente, que tan honda conciencia metafísica posee, nunca fué religioso en concepto cristiano, y muy bien puedo imaginar, y de hecho lo he expresado ya muchas veces, que al futuro distante corresponde una relación enteramente nueva entre la realidad metafísica y la empírica.

¿Cuál es, pues, el campo de actividad que le resta al espíritu científico y que le lleva a la metafísica? *Una sola cosa*: la crítica, en el concepto kantiano, de los límites y del cumplimiento de la expresión de la revelación, en el sentido de establecer la obediencia constante a la ley de correlación entre sentido y expresión donde corresponda al plano del entendimiento o de la razón. En ese único respecto la filosofía siempre estará justificada, porque precisamente la expresión de la revelación metafísica corresponde a la esfera intelectual de la razón y los defectos de la expresión pueden falsear la verdad de la revelación. La tarea del crítico frente a la del revelador es sin duda muy modesta, pues si se ha asido de veras el sentido, resulta éste evidente, aun a través de la expresión imprecisa, mientras en cambio, nadie que sea mero crítico podría decir una palabra sobre la realidad metafísica en sí. Como en mi libro *Del sufrimiento a la plenitud* he adoptado una posición terminante contra las frivolidades de los metafísicos científicos, por desgracia no extinguidos todavía, y como, en cuanto ha estado en mi mano, he acabado con el tipo del “pensador” como tal, quisiera señalar ahora para terminar una labor que podría ser utilísima dentro de los límites de la crítica filosófica, aun para quien conoce la realidad metafísica mediante la revelación auténtica. Hacia 1910 y 1911, en los *Prolegómenos*, y más o menos durante la misma época en artículos de revistas filosóficas especializadas, señalé a Kant y a Bergson como ejemplo de los únicos importantes “estetas de la metafísica” —según denominé entonces el tipo que

hoy llamo brevemente "crítico". En *Del sufrimiento a la plenitud* mencioné a Scheler y a Driesch como los últimos filósofos alemanes profesionales que todavía tenían algo esencial que aportar, y expliqué que su verdadero móvil era la *pasión* por lo que rebalsa el pensar: en Scheler, por la realidad metafísica, que nunca sintió de veras salvo quizá en el momento de morir, en que parece haber tenido vivencias demoníacas; en Driesch, por el mundo de lo orgánico. En ese sentido, ninguno de los dos son pensadores absolutamente puros. Verdad es que Driesch ha escrito mucho a la manera de los pensadores puros. Concedo *a priori* que en su dominio esas realizaciones sean buenas, pues Driesch posee rara claridad y hasta gracia en el pensar. Pero desde el punto de vista esencial, las teorías ordenadoras y análogas sistematizaciones son fruslerías. La importancia de Driesch se mantuvo en pie hasta hace poco y cayó con su crítica de la vida orgánica, o sea con el empleo de su aptitud lógica y sistematizadora para dominar intelectualmente la realidad concreta. Ahora bien: en los días de su vejez escribió un libro que merece un título muy distinto y más digno que el que le sirvió de estandarte para recorrer el mundo: *El enigma diario de la vida del alma* (Stuttgart, 1938). Ese breve libro sin pretensiones representa una labor crítica de primer orden pues ha llevado a cabo una revolución copernicana como la de Kant: intenta (resumo exageradamente en una sola frase sucinta) comprender lo psíquico por lo parapsíquico, lo normal por lo que pasa por anormal, la vista por la clarividencia, el recuerdo por la telepatía; y en todo ello el cerebro se convierte en mero objeto psicométrico, ayuda a recordar como el anillo que lleva el vidente le permite entrar en contacto con personalidades desconocidas. A través de mi exagerado resumen, la nueva teoría de Driesch parece pura paradoja. Pero puedo asegurar que, a mi juicio, está críticamente mejor fundada que todas las demás —aunque, a decir verdad, mi opinión se



explica fácilmente, pues en este terreno soy el precursor de Driesch: ya en el *Diario de viaje*, y particularmente en *La justa actitud ante el ocultismo*, contribución mía al libro *El ocultismo* (escrito en 1921 y publicado al año siguiente) que por cierto Driesch debió citar, si es que a algún autor citó <sup>1</sup>, yo he planteado el problema en los mismos términos.

Esa labor crítica, exactamente como la de Kant, reviste la mayor importancia, porque permite al entendimiento y a la razón acatar lo que sobrepasa su esfera. Y eso, a su vez, permite “dejar” lo falso en el mismo sentido que, habíamos demostrado antes, era de imprescindible necesidad en nuestro camino a la realización. Es en absoluto indiferente que las teorías de Driesch sean o no las mejores posibles: las producciones científico-filosóficas nunca significan más que los andamios que el arquitecto emplea mientras construye y que, aunque destinados a desaparecer, permiten no obstante la construcción. Llego, en fin, a lo mejor del libro de Driesch. La extraordinaria acción positiva de Sócrates se basaba ante todo en que acentuó tantas veces su no saber. La fecundidad de esa actitud no se apoyaba principalmente en que Sócrates se adhería a lo falso menos que los demás ni tampoco en que su actitud permitía un máximo de sinceridad ante Dios y ante el mundo (que sin embargo no llegó en él a la perfección, pues le faltaban las condiciones necesarias) sino en su concepto exacto de la misión del crítico. Ese concepto le erigió en padre de la ciencia europea, cuyo sentido más hondo estriba en separar mediante la crítica lo que cae dentro o fuera de su jurisdicción. Driesch explica y confiesa, con más frecuencia a mi entender que filósofo alguno desde los tiempos de Sócrates, que no tiene

<sup>1</sup> Driesch, a quien conozco personalmente muy bien desde 1907, que estuvo mucho tiempo en Darmstadt y que con seguridad había leído mis obras, me escribe en privado las cartas más elogiosas, pero en público suele tratarme con notable despego: así, en su *Teoría de la realidad* no está citada mi *Inmortalidad* (edición inglesa de la Universidad de Oxford), obra juvenil donde he formulado mucho antes que él buena parte de las consideraciones que encierra su teoría.

nada que decir sobre tal problema o tal otro; que las premisas no permiten inferir conclusiones claras ni en general conclusiones de ningún género; no se puede saber nada seguro sobre esto ni aquello. Esa posición fundamental que implica modestia en su solo sentido meritorio es lo único que ha permitido a Driesch ser el primero en trazar delimitaciones, en el terreno vital del problema de la relación entre lo espiritual y lo no espiritual, entre lo transitorio y lo que posiblemente es eterno, delimitaciones que explican hasta qué punto la vivencia meta-psíquica es “posible en general” —para hablar como Kant—, y que señalan al cautivo del entendimiento y de la razón el camino para “dejar” lo que ha de dejar si quiere realizar su propia esencia.

*CONDE DE KEYSERLING*

# S A Ú L

Persistente Jehová ¿por qué me torturaste?  
Un rey de Benjamín buscabas, lo encontraste.  
Más alto que los otros, yo era un adolescente  
y dócil como el barro me viste. Diferente  
me pareció aquel día, la retama cambiada,  
el silencio visible, la tarde inesperada.  
Me volví adulto, aciago. Presentí mi destino:  
desde lejos venía, fatal como el camino.

El odio circular como los pabellones  
me tuvo prisionero. Las dagas, los leones,  
los duros precipicios soñados, progresaron  
en mis retinas grávidas, y lentos me poblaron.  
Primero cesarán los flotantes corpúsculos,  
serán menos porfiados los trémulos crepúsculos,  
tendrá menos constancia en renacer la vid,  
que el odio deslumbrado que me inspiró David.

Ni las noches en Siph, ni en Enggadi el experto  
y amado Jonathan, ni mi sueño desierto  
quisieron liberarme de un crimen repetido  
en todos los momentos, porque no fué cumplido.  
Incesante, con leves variaciones ansiaba  
la inalcanzable muerte de David, y la amaba;  
le fueron dedicadas mis importantes horas,  
el valor, la penumbra, las temibles demoras.

Yo soy el rey Saúl. No conocí el descanso  
obsequioso a las plantas y piedras. Un remanso  
que pueda ahogar a un hombre, las paladas de tierra  
que necesita un muerto, el puñal que se entierra,  
un solo corazón, cautivaron mi alma.  
Con ínfimos detalles yo conocí la calma  
hipócrita. Asombrado, en mi dorada carpa,  
David adolescente me hizo escuchar el arpa.  
Yo conocí también el paraíso aleve:  
la reconciliación, innumerable, breve.

No fuí muerto en Gilboa por un Amalecita;  
yo no me suicidé: la muerte fué fortuita.  
Huyendo de las flechas penetré en una gruta  
y en sus cóncavas sombras me alimenté de fruta.  
Me asustaron mis miembros, como en otra existencia,  
terribles, abundantes, con lánguida inclemencia

me dejaron inmóvil. Una herida en la mano  
propagó su veneno. Fué el último verano.

Las lunas del futuro, de mármol o de cera,  
mis soldados, mis uñas, la pegajosa higuera,  
no creerán en mi muerte. El mundo no descansa:  
quedaré en la Escritura, la guerra, la esperanza.

*SILVINA OCAMPO*

# EL TRATAMIENTO DEL LENGUAJE E N J O Y C E

Después de absorber al mundo en su lenguaje, después de absorber al hombre, Joyce no se detiene en tan buen camino. Entonces le llega el turno al lenguaje mismo, y Joyce lo ataca. Ataca el lenguaje que encuentra al alcance de su mano, el que hablan los hombres a su alrededor, y que no es tal como debería ser; además, como ese lenguaje se toma muy en serio, se apoye o no en un pensamiento real, es probable que Joyce experimente un gran placer en saborearlo, en pasarle la lengua; y que de esto haya sacado más de un recurso.

En primer lugar, puesto que no ha hecho concesiones ni a lo lírico ni a lo retórico (si bien Joyce no ignora ninguna de las inspiraciones del lirismo, ninguno de los recursos, de los resortes o de los artificios de la retórica, o porque los conoce demasiado), es probable que no se detenga ante el estilo, el más sólido y secreto apoyo de lo lírico y de lo retórico.

El estilo autoriza todas las superabundancias de sentido, como también sus vacancias, de las cuales la más inocente y la más ostensible es el ripio; y esto permite al pensamiento despegarse del lenguaje desde el primer capítulo.

Esa especie de rima interna y difusa, o que al menos representa sensiblemente en el cuerpo de la frase el mismo motivo de excitación y de provocación que la rima al final del verso, ¿no es acaso una deuda contraída por otras edades?

Pero Joyce no se compromete en oposiciones dialécticas en las que

uno se pierde sin avanzar, ni en las ingenuas y demasiado fáciles indignaciones en las que uno se agota y está siempre en falso. Joyce no niega el estilo: lo resuelve; y bajo la forma que le es más natural, quiero decir, la parodia. En efecto, mientras que para un Marcel Proust la parodia era el medio de afirmar su estilo (yo no querría, a pesar de todo, subestimar la importancia de semejantes dones de imitación —más que de sátira propiamente dicha— en Proust y en Joyce), para Joyce significa el medio más breve, el más económico de liberarse de él. Laura Riding afirma que la parodia es romántica: lo es, en efecto, pero siempre que pretenda llegar a ser o volver a ser un fin, y en modo alguno quedar sólo como un medio.

Lo que no es más que una simple manera de hablar, o una cláusula de estilo, no podía satisfacerle por mucho tiempo. Si muy temprano, bien lo demuestra *Dubliners*, transcribe Joyce el lenguaje de las pescaderas de Dublin, no es como Montaigne y más de un francés del siglo XVII iban a escuchar a los changadores del Mercado; partiendo de una impulsión o de una cobardía centrales, aquéllos trataban de bloquear, de poner freno a los dialectos, o a las jergas de aficionados, de técnicos, de profesionales y de profesores, al lenguaje demasiado letrado y excesivamente consciente. Y tampoco es como André Breton va a escuchar a los locos.

Su universalidad, en fin, no es *a priori* y casi episódica, como la de un François Rabelais, pues está hecha de todas las particularizaciones alternativamente superadas; y por eso, sin duda, se muestra a tal punto organizada que llega a ser orgánica.

En *Ulysses*, donde la observación huraña, la neutralidad malevolente y la anotación dan lugar a un espíritu generalmente negativo, rico en presentimientos, por otra parte, henchido de un nuevo orden, y que más de una vez da libre curso a su humorismo, Joyce usa, como es justo, la parodia satírica, clásica, irlandesa: la de Swift, por ejemplo. Ésta consiste, en su forma más sutil, más acabada, en ridiculizar una idea realizándola en imagen, en figurar en una monstruosidad sensible

una carencia de proporción o de armonía intelectual —falta contra el espíritu, pecado contra el Espíritu Santo—. De ahí esos gigantes y esos enanos, y todas esas criaturas deformes: (de ahí lo que Wyndham Lewis llama el “gigantismo irlandés”, y que no es pantagruelismo). O bien, traspone una imagen puramente verbal, “auditiva”, a otra visual: de todas maneras, toma lo que no es más que estilo o figura de estilo excesivamente en serio, y lo lleva a sus consecuencias extremas, y hasta a lo absurdo. Bastábale a Swift *demostrar* a Peter, a Jack, a Martin, para ridiculizarlos...<sup>1</sup>.

Pero en dos capítulos de *Ulysses*, por lo menos, Joyce aporta a la parodia una sistematización que la sátira simple no exigía y que la sobrepasa, tendiendo a convertirla en ese repertorio del lenguaje escrito que constituía, para el lenguaje hablado, la “*complete collection of genteel and ingenious conversation*” de Swift. “Aeolus” no es sino la consumación de todos los recursos de la retórica: de todo eso no queda más que un poco de viento. “The Oxen of the Sun”, sobre todo, organiza deliberadamente la parodia; ya no es preciso ridiculizar o realizar: basta con situar cronológicamente los estilos de un inglés primitivo —de Mandeville, Thomas Halory, Thomas Browne, Bunyan, Pepys, Swift mismo, Gibbon, Lamb, de Quincey, Macaulay, Dickens, Ruskin y Carlyle— para demostrar su valor relativo, su insuficiencia absoluta, y la inanidad del lenguaje actual que *ya no es más que estilo y manera de hablar*: comprometido por la literatura.

Porque el lenguaje, al final de “The Oxen of the Sun”, hace explosión: los brillantes conversadores están fisiológicamente ebrios de bebida, pero también, psicológicamente, ebrios de indignación: la forma ya no era sagrada desde el momento en que se tornaba convención, convención cada vez más incómoda, superstición y substrátum de lenguaje, en lugar de ser su substancia. *Work in Progress*<sup>2</sup> quedaba, así, con su trampa armada.

<sup>1</sup> En *A Tala of the tub*.

<sup>2</sup> Es sabido que *Work in Progress* apareció en librería con el título de *Finnegans Wake*.



Una vez trastornada la forma del lenguaje, Joyce lo ataca en sus fuerzas vivas: quiero decir, no concibiéndolo ya como modo de expresión, sino en su organización, su estructura interna de sistema de referencia. Detrás de ese lenguaje ya no hay gente, no hay soporte ni trabas materiales; o, así como G. Th. Fechner decía que la escena del sueño está ligeramente encogida con respecto a la de la víspera, la escena de ese lenguaje ya no es la de este mundo. Y cuesta creer que se haya requerido un pensamiento humano para su nacimiento y para su conclusión, y que éste haya sido bañado de una energía espiritual: a tal punto es absolutamente, en efecto, obra del espíritu.

En realidad, las dudas y las inquietudes que tienden a no conceder a Joyce más que un valor de destrucción parecen aquí perfectamente justificadas. Y no solamente *Work in Progress* se desvanece como un fantasma al canto del gallo, sino que también el prodigioso arco iris que lo inauguraba revienta al fin como la más vulgar pompa de jabón.

El lector de *Work in Progress*, pues, se encuentra ante un *texto*, nada más y nada menos: un texto absolutamente liso, impasible, imposible de saltar, donde uno se rompe la nariz y al cual hay que descifrar palabra por palabra. ¿Qué pensar de esto?

Fuera de la interpretación ordinaria (“disgusting, distorted rubbish”, “a red nosed comedian”, “senil decay of the intellect”), la primera actitud es la de Valéry Larbaud (“entretenimiento filológico, abuso de lenguaje”); después, Louis Gillet parece poner cara de tomarlo un momento por un poema macarrónico, a lo Merlin Coceaie, o tal vez a lo Ausonio. Pero, por más impertinente que sea, preferiría aún la hipótesis de Charles Duff: la del “practical joke”, pues la risa es, evidentemente, lo que sirve a Joyce de señuelo para su acción sobre el lector, para comenzar con él una rivalidad, una dialéctica, una verdadera lucha despiadada (empeñando cierta cantidad de energía espiritual, o incluso hasta el cansancio). Empezar a reír, leyendo a Joyce, es ya someterse, o, al menos, dejarse coger en la trampa, entrar en el debate. La risa es el primer aspecto de su mundo verbal, “this funnominal world”.

Y obsérvese cómo Joyce mismo conoce bien sus complicidades: "Loud heap miseries upon us yet entwine our arts with laughter low".

Por otra parte, uno se da cuenta muy pronto de que esta risa no tiene nada de contingente.

Lo menos tragicómica o pirandelliana posible: muy seca, ardiente, sin grasa, se levanta en escapes más o menos libres a cierta altura por encima de las palabras, formándoles como un penacho, o mejor aún, una atmósfera verbal. Y es al abrigo de esa cortina de risa que Joyce se entrega a sus operaciones mágicas. Pues al transportar el humorismo a la palabra, hace de ésta casi un Verbo. La frota, la lamina, la usa a la vez que le devuelve toda su frescura, consume sus excesos de sentido, colma sus defectos, y de palabras que se presentaban como groseras o insignificantes él hace aceptables unidades de medida. En fin, es primero la risa lo que colma las desviaciones de sentido, las desviaciones de lenguaje, y devuelve a cada palabra, con imparcialidad, la atención o la simple consideración que le es debida: es decir, al fin de cuentas, su "objetividad". Así, cada una de las palabras de *Work in Progress* se encuentra destinada a cierto cargo, a cierto exponente medido de acuerdo a su potencia de convertibilidad en risa. Basta con un ejemplo: "¡So grunts a leading hebdomadary!".

Pero no está todo dicho, y esa risa a ese precio no sería sino una manera de comicidad verbal, más "demótica" aún que la de Aristófanes o de Gogol. Un campesino irlandés se complacería, durante el ocio de las largas horas de invierno, en la burla y la denigración.

Hay otra función, esencialmente psicológica, de anagogía o de seducción. En efecto, riendo, o sonriendo un poco, el lector admite que le da un sentido al texto, cualesquiera que al principio hayan podido ser su consternación, sus reservas o su malevolencia. La risa viene de un lector sorprendido, de un sentido entrevisto: pero la euforia misma que ella supone prepara a maravilla la extrema atención que exige el simple desciframiento del texto: en adelante, el lector no puede menos de abrirle cierto crédito, que era, sobre todo, lo que Joyce necesitaba.

Y pronto uno sospecha que su risa no es otra cosa que un juego gratuito: una “*captatio benevolentiae*” y hasta “*voluntatis*”.

El paso que dará luego el lector es, si ha leído, tomar conciencia del simple hecho de que *ha comprendido algo*, aun cuando haya sido sin saberlo o contra su voluntad. Y, precisamente, como es sólo al pasar que ha comprendido algunas palabras, y como continúa siempre adelantado o atrasado con respecto a su lectura, con raras coincidencias, resonancias y algunas palpitaciones, concluye afirmando, en efecto, por haber comprendido algo, la comprensibilidad del texto entero. Y ese paso, Joyce lo esperaba: quiero decir que Joyce especula sobre la comprensibilidad de su texto, como tal, en tanto que posibilidad pura y bóveda teórica, y no experimenta acto continuo la necesidad de convertirla en significación.

Si el lector reconoce detrás de la cándida apariencia del texto tendido sobre el papel, negro sobre blanco, alusiones psicológicas, mitológicas, simbólicas, históricas o propiamente líricas, si sospecha que ese real verbalismo, ni siquiera digamos inmaterialismo, sea infinitamente más complejo de lo que le pareció en un principio, si los más simples juegos de palabras le parecen desde ese momento placas giratorias, si ve ahora encrucijadas donde veía antes callejones sin salida, y si las más sabias, las más oscuras intrincaciones atestiguan desde este momento el despiadado rigor de la composición, será de gran arte especular con su asombro, y casi con su enloquecimiento, rehusando manifestar un contenido latente.

Uno piensa en Berkeley: “words may be significant although they do not stand for ideas” — y las palabras de Joyce, por más particulares que sean, no dejan en un principio de tener cierto parecido con las falsas ideas generales abstractas del filósofo. Una buena cantidad de sus juegos de palabras no son más que maneras de tener en suspenso: así a nadie se le ocurrirá “proyectar” la figura del hombre que él llama “Piowtor the Grape”. Por más complejo que pueda ser lo que el análisis revela (Peter the Great, Peter de Peter Pan, Peter, en holan-

dés, Piotr ruso, the Grape of "The Mookse and the Gripe", etc.) éste no da nunca lugar sino al asombro o a la admiración, cuando las posibilidades de Piowtor the Grape, en tanto que posibles, producen en el lector un embelesamiento espiritual, un deslumbramiento totalmente propicios. Pues sin ir hasta la angustia que se adueña naturalmente del pensamiento que no llega a un fin, suscitan una inquietud, una tensión, una concentración; abren una cuenta en beneficio de Joyce, acumulan provisiones, de las que Joyce sacará el mayor provecho.

Poco a poco el análisis en potencia, mantenido en potencia, llega a ser en el lector una formidable potencia de análisis. Desde ese momento Joyce lo domina por el problema del sentido, la búsqueda apasionada del sentido que él mantiene con arte, alejando el enigma, otorgando de cuando en cuando el placer de comprender (placer elemental pero que no deja por ello de ser esencial) y de medir el camino recorrido. O incluso lo decepciona, y lo mistifica, y lo toma al mismo tiempo por la vanidad, el amor propio, el placer, el gusto de la dificultad, y sólo le revela los secretos de su texto en una intimidad cada vez más discreta, cada vez mejor defendida.

Extraño lector el que supone Joyce: uno se preguntaría a veces si no es, al contrario del lector por el cual Valéry explica a Mallarmé, *¡el lector más improbable!* En efecto, el más improbable, el menos admisible, porque es por hipótesis el más universal: porque una sílaba, la más inocente, la más indiferente en sí, resuena en sus oídos cultivados según todas las lenguas del mundo, y él le da en seguida las interpretaciones más diferentes; porque para él un solo acontecimiento, el más insignificante, es ocasión de la explicación del mundo; porque sus contrasentidos mismos confirman el verdadero sentido, y porque su comprensión, en fin, está hecha de los errores de la elocución y de la audición a un mismo tiempo.

Así el sentido, bajo forma de comprensibilidad primero de verso "endémico", después de significado, resulta la llave de *Work in Progress*. Por otra parte, el lector tiene la seguridad única de que a Joyce

le interesa que uno se entienda en cuanto a las palabras, que prefiera las probabilidades del contrasentido, como bien lo demuestra su técnica del juego de palabras, a un entendimiento cualquiera a medias palabras. Por consiguiente, como la necesidad del sentido impone el más riguroso control a nuestras divagaciones más o menos estéticas, nuestras impresiones no cesan de estar regidas por su expresión más literal, y toda interpretación que pretendiera elevarse del texto sería, por eso mismo, sospechosa *a priori*. Justamente por eso no es de temer, como lo hace Stuart Gilbert, que explicar a Joyce sea arruinarlo: no quiero otra prueba de su excepcional importancia. Ya no somos nosotros, desde ese momento, quienes prestamos al texto un poder de evocación cualquiera: Joyce mismo nos lo impone, nos lo arranca; pero él no suscita en nosotros al azar esas fuerzas peligrosas, esas armas que podrían volverse contra él — y no cesa de gobernarlas por medio de la referencia constante a un despiadado sentido —. Así el lector se encuentra obstinadamente vuelto hacia el texto, sin hacer caso de sus divagaciones personales: excitado, susceptible, pero por fuerza lúcido, y pronto, en fin, a un escrupuloso análisis.

Apenas se detendrá primero en la disposición tipográfica, que es inocente (Joyce se guarda muy bien de visualizar en seguida su lenguaje, a la manera, por ejemplo, de Mallarmé: lo cual sería, incluso, una manera de objetivarlo). Tampoco un debutante podría sacar partido en *Work in Progress* de todo lo que constituye el arreglo, en prosa, de la sintaxis misma, y particularmente de la frase.

Pues no es por el lado de la sintaxis que Joyce parece atacar, quiero decir, abordar el lenguaje. Y es menester un largo aprendizaje para darse cuenta de que su lenguaje es a un mismo tiempo, para emplear antiguas denominaciones que no han cumplido su misión, aislador, aglutinante, de flexión; que la simple parataxis está en él sujeta a las más sabias intrincaciones, y que los relativos más complicados, los concessivos, los causativos, y aun los temporales, se desenvuelven con un candor absoluto; que, por otra parte, no hay ninguna palabra y hasta ninguna

letra que no esté en su lugar. Lo mismo hacía Blake, con quien Joyce tiene más de una semejanza; Blake, que escribía en su *Jerusalem*: “I therefore have produced a variety in every line, both of cadences and number of syllables. Every word and every letter is studied and put into its fit place; the terrific numbers are reserved for the terrific parts, the mild and gentle for the mild and gentle parts, and the prosaic for inferior parts; all are necessary to each other”, y de lo cual, como ejemplo, sólo quiero citar un verso:

“*¡Lambeth! The Bride, the Lamb's Wife loveth thee*”.

Ya observaba E. R. Curtius, a propósito de *Ulysses*, que para comprenderlo era necesario su dominio, es decir, su memoria absoluta; con mayor razón para *Work in Progress*, donde el lenguaje forma literalmente una bola de nieve. Pues ya no se trata de tajadas o de cortes en la vida, como en *Dubliners*, o de episodios más o menos dramáticos, como en *Ulysses*, sino de un *recreo* que actúa en cada una de sus partes, y, en verdad, irradiante. ¿Por dónde, pues, habrá que coger al perfecto erizo?

O bien Joyce niega la frase como tal (así hace la madre que habla a su hijo, y lo mece, y lo encanta: “Gothgorod father go down followay tomorrow the lucky load to Lublin for make his thoroughbass grossman's bigness”), o bien la resume y la asume en una palabra (por ejemplo, constantemente pasajes enteros en vocativo o en provocativo: “Mulo Mulelo! Homo Humelo! Dauncy a deady O! Dood dood dood! O Bawse! O Muerther! O Mord! Mahmata! Moutmaro! O Smirtsch! O Smertz! Wo Hillill! Wo Hallall! Thou Thuoni! Thou Thaunaton! Umartir! Udamnor!”, etc.

De una manera general, sólo la trata como un medio, a igual título y por las mismas razones que al estilo.

Lo más simple es culpar a *Work in Progress* por esa evidente unidad de lenguaje que constituye la palabra.

Unidad de lenguaje, ¿en qué sentido? Y en primer lugar, ¿cómo definir la palabra tal como la entiende James Joyce? Una emisión de

sonido cualquiera, apenas de voz humana, afectada a un significado propiamente espiritual: en su estructura más simple, o en su esencia más pura, un sentido y una apariencia. La sílaba, la vocal, la consonante misma pueden erigirse en “palabra” siempre que adquieran un significado humano: por otra parte, la palabra desbordará de buen grado el renglón.

Joyce comienza por resolver toda unidad de lenguaje superior a la palabra; y aún ésta hace el papel, no ya de moneda divisional, de submúltiplo, sino de simple instrumento. Pues Joyce no solamente ataca la frase, el estilo; sino también esos objetos “poéticos” que constituyen las macizas imágenes.

Contra la imagen que circunscribe las palabras, tal como la usaba Ezra Pound y los imaginistas americanos; contra la imagen-chorro de palabras, de los surrealistas; en fin, contra la imagen unidad de línea o unidad de verso, usa Joyce el juego de palabras. Por otra parte, ya no se puede hablar de calderilla de la palabra si variaciones como “ho ha hi he hung!”, que antes no hubieran sido más que vocalizaciones, se cargan aquí de sentido —“me no angly mo, me speakee yellman’s lingas”—, si los sonetos de vocales llegan a ser práctica corriente, sin contar los “ballets” de consonantes (a medio camino entre el eslavo y el hebreo), y si la más simple letra no solamente adquiere un sentido, sino que da a veces el tono al resto del texto. Por eso parece primero como si las palabras vivieran unas junto a las otras una vida individual y casi independiente.

Además, Joyce pone un término a las desigualdades cualitativas en la condición misma de las palabras. Como él transporta el humor y a veces el humorismo a la palabra; como le atribuye a cada una a la vez una cierta inmanencia, una atmósfera verbal, exponentes afectivos e implicaciones significativas o reveladoras, sus diferencias de naturaleza puramente gramaticales, así como la especie de jerarquía estética que los poetas gustan de establecer entre ellas, se borran naturalmente ante esa mirada de una intensidad tan premeditada.

Nada de abstracto, nada de concreto ni de noble ni de vulgar, y no más palabras literarias, científicas o pseudocientíficas para uso de los literatos: el juego de palabras los confunde. Casi sin nombres propios, y apenas con puntuación, la cual recupera naturalmente su función de señalamiento.

Pero en fin, la palabra es una palabra, que hay que tomar a la letra, porque Joyce ha resuelto una vez por todas entenderse con su lector por medio de esa palabra: y Shem es un "Shem"<sup>1</sup>, ya sea Pinman o Punman o Penman, diga él mismo lo que diga ("and Shem was a Sham, and a low Sham, and his lowness crept out first via food stuff...").

Ahora bien, de una manera general, yo advierto tres obstáculos principales para que sea posible entenderse sobre una palabra: 1º El autor le hace decir lo que la palabra no quiere decir, y es el caso de todos los líricos contemporáneos; 2º El lector hace otro tanto, y es el caso de la mayor parte de los lectores contemporáneos; 3º La palabra misma no quiere decir casi nada, y conocemos más de una palabra de éstas entre las palabras contemporáneas.

Joyce rechaza la solución más simple para esas tres grandes dubitaciones del escritor moderno, aquella por la cual se ha dejado seducir Gertrud Stein: basta con rehusar a las palabras toda especie de "contenido", quiero decir, de sentido; cortarlas, castrarlas, no dejarles otra existencia que por su posición, y en modo alguno por su naturaleza, por azar y no por necesidad; especular, en fin, con su sola apariencia; basta con disponer algebraicamente palabras sin historia para asegurarse que el lector no hará mal uso de ellas: ¡a tal punto son inocentes! Joyce, por el contrario, colma la palabra de sentido: pero veamos de qué sentido, en qué sentido.

El sentido que él les da: y *Work in Progress*, en efecto, está relleno de recuerdos y hasta de reminiscencias, como se dice, "personales". Es justamente ésa, según la mayor parte de sus comentadores, una de

<sup>1</sup> Shem, en hebreo, quiere decir "palabra". Es significativo que Joyce llame Shem a uno de sus principales personajes.



las principales razones de su incomprensibilidad, o de su incomunicabilidad. Pero yo doy por sentado que no hay una sola alusión “personal” de esa prosa épica que sea imposible de encontrar en *Ulysses* o en el *Portrait of the artist*, o sobre la cual Joyce no se haya explicado públicamente un día u otro. Sus recuerdos lúcidos, poseídos, muy presentes, objetivados, se tornan hechos o acontecimientos de una tonalidad apenas discernible de cualquier otra de la “historia”.

Por otra parte, una de las necesidades psicológicas más indiscutibles y más emocionantes de *Work in Progress* es esa tendencia de Joyce a conjurar recuerdos demasiado apremiantes. No experimenta ninguna complacencia en ser él mismo el tema según el cual declina el mundo. Y tal vez su mayor tristeza le viene de que a medida que encanta, él se desencanta.

Pero, bien entendido, Joyce no sólo extrae de su caudal la realidad psicológica, la carga sensible, afectiva o intelectual que le permite dar un sentido a su lenguaje, y ante todo un contenido. Se evade de la historia, pero atiborra sus palabras de todas las historias posibles: y es así como llega lentamente a recrear mitos, a fuerza de humanidad. Es ese pasaje al mito lo que vamos a estudiar en la técnica misma del lenguaje de Joyce.

Si la palabra es una apariencia fonética y gramatical a la que se atribuye un sentido, se tratará ante todo de justificar a la vez la apariencia por el sentido y el sentido por la apariencia. Joyce no quiere ni evidencias, esos excesos de sentido sobre la apariencia que hacen que uno resbale por una palabra demasiado fácil y, si es preciso, que salte sobre ella como un carnero, ni palabras que no son otra cosa que sonidos o formas escritas: (“can you not distinguish the sense, prain from the sound, bray?”). Reivindica una igualdad absoluta de tratamiento entre pensamiento y lenguaje: y logra confundirlos a tal punto, en efecto, que será inútil separarlos, lógicamente, se entiende; psicológicamente, no cesarán de llamarse uno al otro. En Joyce, pensamiento

y lenguaje son entre sí como “facts” y “fiction” del pasaje siguiente, tan revelador:

“Who in his heart doubts either that the facts of feminine clothiering are there all the time or that the feminine fiction, stranger than the facts, is there also at the same time, only a little to the rear? Or that one may be separated from the other? Or that both may then may be contemplated simultaneously? Or that each may be taken up and considered in turn apart from the other?”.

En aquello que, al principio, no es más que pura apariencia, pura materia sonora y plástica, el lector comienza a vislumbrar, no todavía un sentido, pero sí formas, contenidos y sus relaciones. Y Joyce se empeña acto continuo en encontrar otra justificación a esta vinculación que no sea la arbitrariedad de los nombres o el azar de las cosas. Tanto se trata de garantizar sólidamente en la palabra la extensión interna, si puede decirse, como la comprensión externa. Es menester que deje de ser una convención que ni siquiera es cómoda.

Y primero la forma se acomoda poco a poco al contenido: forma que a menudo no es sino la negación de alguna antigua forma del lenguaje “corriente”, primera manera de fijar la atención. O, al menos, especula con la existencia de esa antigua forma, y desde ese momento pasa muy naturalmente por diversas alternativas de deformación y de conformación. No preciso más que un ejemplo: “muddy terranean”.

Pero, por otra parte, Joyce no ha cesado de aplicarse al aspecto puramente físico y casi fisiológico del lenguaje: y sus dotes de cantor y de músico le sirven a maravilla. No solamente la onomatopeya sino también la aliteración encuentra aquí su justificación técnica <sup>1</sup>, puesto que adquiere importancia y *hasta un sentido*, mucho más allá de los arreglos y de las composiciones sonoras. Lo prueba ese fragmento que se sitúa en el nacimiento del alfabeto: “right rank ragnar rocks and with theses rox orangotangos rangled rough and right gorong. Wisha, wisha,

<sup>1</sup> Véase Dottin, sobre las sagas irlandesas: “hacia fines del siglo XII se introduce la moda de largas frases compuestas de epítetos ordenados por series de aliteraciones”.

whydidtha? Thik is for thorn that's thuck in its thoil life thumfool's thraitor thrust for vengeance. What a mnice old mness it all mnakes!". Algunas veces las asonancias, con un verdadero ritmo de verso interno, son tan sutiles, armónicas y perfectas que se las creería acordadas sobre una longitud de ondas concertadas, sobre una determinada tensión de las cuerdas vocales.

Es más: el sonido de cada vocal contribuye a justificar fonéticamente el significado de la palabra, de la cual es un elemento. Ocurre más de una vez que Joyce no dispone sus vocales según la intensidad afectiva de sus palabras, sino considerando las sensaciones de movimiento que acompañan su elocución, evidentemente medidas en ese caso por el mayor o menor grado de abertura de la boca. Las consonantes mismas parecen moduladas por la garganta más tierna, por la boca más sonora, por la más espiritual y a la vez más maligna de las lenguas, al mismo tiempo que solicitadas y convocadas, en efecto, por el espíritu. A veces los labios, como los de los indios del poema, mordidos por sus enamoradas, se rehusan a pronunciar las labiales. Uno se gargariza con las guturales, y silba las consonantes. Las explosivas, las implorativas, llaman o expulsan, integran o conjuran. Cassirer observa que en la casi totalidad de las lenguas del mundo, p caza a papá, m reclama a mamá e incluso se puede decir que la mama: Joyce recuerda esto o lo ha presentido. Y st(a) se mantiene de pie y fl(u) corre sin cesar. En el empleo sistemático y consciente de las consonantes sin voz, Joyce invalida, como era de esperarse, las conclusiones estéticas del físico Sir Richard Paget (ese lenguaje que a menudo no es más que un soplo y que se desenvuelve como la voz del viento en los juncos de la Liffey —la aventura de Midas es una de las que más atormentan a Joyce— se aviene a maravilla con las consonantes sin voz), pero confirma por el contrario sus conclusiones puramente fonéticas: utilizando de acuerdo a la distancia de los "objetos" designados el mayor o menor alcance de las diferentes consonantes.

En Joyce, la reduplicación de las sílabas no es nunca inconsiderada;

Joyce la destina a los diferentes efectos de que habla Vendryès: de disminución; por tanto, de ternura (Joyce emplea en las conversaciones con “typette, su táctil O”, un “little language” infinitamente más natural y verídico que el que Swift y Stella habían convenido); de incertidumbre, o, por el contrario, de amplificación. Y ya no sólo la fonética, sino también las perturbaciones resultantes de la fisiología pura, tal vez de la psiquiatría, adquieren en *Work in Progress* una significación eminente y casi una dignidad: como por ejemplo la ecolalia, el tartamudeo, que no es más que un procedimiento, entre otros, de reduplicación (por eso H. C. E. —alias Shem— habla de “the person of a youthful gigirl frifrif friend chirped Apples”).

Si la forma misma —en la palabra— toma o se fija un contenido, a la vez se adapta progresivamente a él. Interpreto como tales adaptaciones el procedimiento caro a Humpty Dumpty, el golliwog de Lewis Carrol (“two meanings packed in a word like portmanteau”), las verdaderas hendiadys de Edward Lear o de Gibbon, y muchas otras que uno encuentra constantemente en Joyce: pues si dos palabras, o varias, se telescopan en una sola, es probable, como se ve en los accidentes de ferrocarril, que una cabalgue sobre la otra, y hasta que cabalgue a la otra, y que la fusión de los sentidos no se produzca sin una forma de acordeón.

Si se quiere justificar el sentido por su apariencia, la apariencia por su sentido, lo natural es hacer corresponder a una forma dada un contenido dado, uno sólo, y recíprocamente. Pero hay en Joyce una gran habilidad precisamente para hacer de ese contenido, que sigue siendo único, un contenido múltiple o aun contradictorio: eso le permitirá quebrar mejor la apariencia, forzar mejor la evidencia. Desvíe lo que desvíe en provecho propio, historia, psicología, heráldica y sabe Dios qué más, y cualesquiera sean las cargas sensibles, afectivas o intelectuales que amontone bajo una misma forma, es raro que ellas obren por simple yuxtaposición, o por su combinación. “Muddy terranean” y ese “Benjamin Funkling” que divierten a Louis Gillet, son excelentes

ejemplos de ello. Bajo una sola tapa, por otra parte muy agitada, en una marmita de Papin se codean los acontecimientos más importantes y los más insignificantes, los grandes y los pequeños hombres, los gigantes y los enanos, la intención y la segunda intención, y a veces hasta lo consciente y lo inconsciente. Ocurre a menudo que los héroes de Joyce, charlatanes incorregibles, traicionan al hablar su pensamiento latente. Lo prueba este pasaje, dedicado al psicoanálisis: “Ta hell and Barbados wi ye and your copulation! Pelagiarist! Y’are obsexed, so y’are, with macroglosia and mikroocyphyllicks”. ¡A tal punto son conducidos por las palabras, a tal punto su lenguaje es esencial, y a tal punto, en fin, ellos no son sino lo que su lenguaje es! Sus juegos de palabras parecerían más bien actos frustrados que pasatiempos gratuitos... Por otro lado, una oposición como la de micros y macros, —delicia del lingüista: primero estrictamente fonética, luego lógica y filológica— se torna aquí, bajo la forma del juego de palabras, una *contradicción simultánea*, instantánea, inmediata: “the Ondt was a well-tall fallow, raumybult and abelboobied, bynear saw altitudinous wee a schelling in kopfers”.

El resultado es que, en las palabras de Joyce, la forma del contenido no es tanto una objetivación intelectual cualquiera como —en la encrucijada de diversos caminos: prelógicos, lógicos y metalógicos; por mezcla de diversos procesos de pensamientos: de lo más abstracto a lo más concreto; e inversamente, por aproximación violenta, hasta por coincidencia muy voluntaria de diversas ideas, o aun por asociación de ideas embridadas y encabalgadas— una imagen a la vez compleja y evidente. Se nos muestra como la espléndida ficción del pensamiento conducido a un callejón sin salida.

Y, una vez más, esa “condensación” no es el hecho ni de la inconsciencia ni del ensueño, sino más bien del exceso de conciencia. Lo artificial y lo voluntario, lejos de perderse en sublimaciones y en ilusiones, se salvan y se justifican por el acto mismo de su encarnación.

Yo no querría que se confundiera esta imagen tan meditada con

la alucinación simple (por otra parte, en ella lo verbal, lo visual y lo auditivo se responden y se equilibran), ni con la imagen eidética de la escuela de Marburg, ni con esa imagen mimética y gratuita de que hablan Ogden y Richards. Ella significa para Joyce una verdadera toma de posesión de sus asociaciones de ideas. Su pensamiento se estira al límite extremo de sus fuerzas, de su maleabilidad, de su ductilidad (hasta el punto precisamente en que su extensión amenaza volverse a la vez fantástica y subjetiva), y logra sostener no solamente el trote de la fantasía, sino también el galope, el tren de la verdadera imaginación. No piensa más que lo que quiere pensar, pero querría pensarlo todo, y su lenguaje es, en resumen, el lenguaje mismo de la imaginación.

Sin embargo, el contenido de la forma y la forma del contenido tienden cada vez más obstinadamente a confundirse, y el más simple sonido, traspuesto en imagen, a encontrar su sentido. Primero la forma controla y garantiza el contenido, exactamente como decía yo que la comprensión y luego la significación del texto rigen nuestra interpretación; la risa reduce todas las formas del nanismo y del gigantismo verbal, los excesos de contenido sobre la capacidad de la forma; engrasa discretamente los rozamientos entre uno y otro, asegura su soldadura.

Por otra parte, Joyce colma aún los apartamientos entre pensamiento y lenguaje, talando el vocabulario por un lado, tratando de confundir o al menos de aproximar la homonimia y la sinonimia<sup>1</sup>, y por otro lado confrontando las diversas lenguas del mundo, en las cuales se sumerge con holgura y cuyas raíces cuadradas y cúbicas extrae literalmente, con un espíritu más bien mitológico que filológico o histórico. Supone con razón un "fondo común" a las diversas lenguas, un lenguaje cuyo tipo de realidad no es el del hecho, ni aun el de la hipótesis, sino más bien el del mito. Por consiguiente, si toma por contenido de una

<sup>1</sup> No estoy muy seguro, por ejemplo, de que si el camello interviene tan a menudo en *Haveth Childers Everywhere* no sea porque, según las investigaciones de Hammer, se llama en árabe de 5.744 maneras diferentes.

palabra una de esas raíces del lenguaje, colmadas de sentido, su forma concreta, infinitamente más actual y próxima de la de la misma palabra en una lengua dada, “nacional”, se encontrará casi justificada. Y ese pasaje en un instante, en un grito súbito, de lo general a lo particular, de lo universal a lo singular, de lo mítico a lo afectivo, ha de determinar seguramente en el lector profundas resonancias.

Cuando el juego de palabras en Joyce, trasfusión de sentido de una forma a otra muy semejante, llega a su colmo a la vez que logra su efecto; cuando la forma en la palabra resulta la franja superior, luminosa del contenido, y su evidencia misma; cuando, en fin, forma del contenido y contenido de la forma coinciden y se recobran: entonces comienza la invasión de la apariencia por su sentido, indiferente a todo ahogo y a toda censura.

Al contrario de los simbolistas que no conseguían más que amontonar y obscurecer sus implicaciones, Joyce descubre el verdadero mito, cuyo contenido latente quiere manifestarse, pero sin pretender nunca desbordar el contenido manifiesto. Y *Work in Progress*, con todos sus fanales encendidos, se vuelve una *iluminación*.

ARMAND PETITJEAN

## FARSA DEL LICENCIADO PATELIN

“*Pathelin* es la obra más espiritual y más acabada, la obra maestra de esa literatura vagabunda, pícaro, inmoral, que produjo el fin de la Edad Media...”.

Así opina Renán, en sus estudios sobre el viejo teatro francés, de la farsa que —por primera vez, creo— se traduce íntegramente al castellano.

La alegría y el fino sentido humorístico, desarrollados en tres jornadas cortas, perfectamente teatrales, nos entregan más bien que una farsa, propia para el halago y la risa de estudiantes locos o villanos cazurros, una acabada comedia de costumbres. La primera comedia de costumbres del teatro francés.

Enredo de sinvergonzones: un mercader sinvergonzón, engañado por un abogado más sinvergonzón todavía, que engaña a su vez a un rústico pastor, tan sinvergonzón como ellos, quien, para remate de engaños, engaña al mercader y al abogado. Comedia de los astutos, donde las más reales zorrerías han de irse transformando en situaciones verdaderamente imaginativas, haciendo entrar la farsa en el ámbito del teatro poético.

El licenciado Pathelin tiene para engañar una razón de vida: carece de dinero. Entonces se le agudiza el sentido del engaño hasta los irrea-



les límites de la creación poética. La farsa sube de gracia y nivel teatrales en la escena de la enfermedad fingida, de los dialectos y diabluras verbales del segundo acto, llegando el enredo a la perfección en las escenas del tribunal, del pastor y del pañero, en el último. Cuando el engaño del engañador parece triunfar, allí se encuentran la sorpresa escénica, el cambio de dirección, la contramarcha teatral de la mejor ley. Y es el pastor tonto, con las palabras mismas que le han enseñado —el ¡*Beé, beé!* de sus carneros— quien arrolla definitivamente al maestro de astucias, alzándose con el provecho, la razón y las palmas del auditorio.

En la *Farsa del Licenciado Pathelin*, los refranes y frases hechas saltan ágilmente en los versos para hacer más plástica la observación de la realidad. Algunos dichos afortunados se convertirán, pasando el tiempo, en proverbios usuales. Toda la obra rebosa de trucos, hoy viejos y repetidos, esos trucos que nos harán reír antes de suceder, porque los esperamos, como los batacazos en las películas de Chaplin. Farsa o comedia de la mejor estirpe popular, de donde extraerá Molière los fundamentos del teatro nacional francés.

Su estreno se fija hacia 1464, según el profesor Richard T. Holbrook (*Estudio sobre Pathelin*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1917), quien se apoya para ello en un curioso documento judicial de 1470: Jean de Costes se encontraba bebiendo en casa de Maître Claude Sillon, de Tours. Aquél, después de cenar, se tumbó junto al fuego, pretendiendo quedarse allí, pretextando que se había enfermado. Pero el llamado Le Danceur, provocador de la querrela, parece ser que le dijo: “Jean Coste, os conozco bien: pensáis *pateliner* (*engañarme*) haciéndoos el enfermo para quedaros a dormir aquí”. Desde entonces, el verbo *pateliner* pasó al lenguaje corriente y, más tarde, al diccionario de la Academia Francesa. *Pateliner* quiere decir hablar o

actuar con engaños. Rabelais hace *patelinage* cuando pone en los hocicos de Panurgo seis o siete idiomas distintos —imitando la creación de Pathelin en su fingido delirio del segundo acto— al tropezarse por primera vez con Pantagruel.

Para señalar la importancia de esta farsa o comedia, basta añadir que por algún tiempo, aunque con evidentes errores, ha venido atribuyéndose, entre otros poetas, a François Villon, Clément Marot y Antoin de la Salle. Últimamente, el citado profesor norteamericano, coincidiendo con el profesor francés Louis Cons (*“El autor de la farsa de Pathelin”*, Princeton University Press) ha intentado atribuirle al monje Guillaume Alecis, bibliotecario y archivero de la Abadía de Lyre. Ambos pretenden que el *Pathelin* está inspirado en el viejo poema de *L'Advocacie Notre-Dame* y de *La Chapellerie de Notre Dame de Bayeux*, del que existe sólo un manuscrito en la biblioteca de Evreux, que lleva la firma de Guillaume Alecis.

Desde el último tercio del siglo pasado, la Comedia Francesa abre sus puertas al Licenciado Pathelin, no cesando ya, en versiones diferentes, la representación de esta primorosa farsa, debiéndose su más moderna interpretación a Jacques Copeau, en el teatro del Vieux Colombier (1922).

Apoyándome en diferentes textos modernos, he procurado dar a mi versión castellana esa soltura y libertad necesarias para la representación teatral. ¡Ojalá que sus dificultosos y simples versos blancos de nueve sílabas —dísticos casi siempre del mismo número en el original francés— puedan sonar algún día en el tabladillo de la escena argentina!

RAFAEL ALBERTI

# Maître

Pierre pathelin Hystorie.





PERSONAJES

LICENCIADO PEDRO PATHELIN, *abogado.*

GUILLERMITA, *su mujer.*

GUILLERMO, *pañero.*

TEOBALDO EL CORDERILLO, *pastor.*

JUEZ.

*Alguaciles, burgueses,  
pueblo.*

PRIMER ACTO

*(En casa del LICENCIADO PEDRO PATHELIN).*

ESCENA PRIMERA

---

PATHELIN, GUILLERMITA

PATHELIN

¡Por la Virgen, mi Guillermita,  
ponga el cuidado que ya ponga  
en amasar unos escudos,  
nada podemos reunir!  
¡Un abogado tan famoso!

## GUILLERMITA

¡Vos no sois más que un pobre hombre!  
 Por menos sabio no se os tiene  
 de lo que antes se os tenía.  
 Todos llegaban a buscaros  
 y someteros los asuntos.  
 Pero es sentado como ahora  
 que esperáis a vuestros clientes.

## PATHELIN

Mas sin embargo, y no es orgullo,  
 ¿puede existir alguien más sabio  
 que yo, además de nuestro alcalde?

## GUILLERMITA

¡De hermosa ciencia disponéis!

## PATHELIN

No hice jamás grandes estudios,  
 mas mostré tantas aptitudes  
 para el trabajo, que, sin broma,  
 cantar sabía los latines  
 tan claramente con el cura,  
 que alguien pudiera haber creído  
 que siete años fuí a una escuela,  
 quiero decir, el mismo tiempo  
 que Carlomagno allá en España.

## GUILLERMITA

¡Qué nos importa Carlomagno!  
 ¡Muy mal andamos de fortuna,

sin qué comer y sin vestidos!  
Los dos tenemos mala cara,  
casi de hambre perecemos.  
¡Están muy viejos nuestros trajes,  
rotos los codos y arrugados!  
¿Cómo comprar otros mejores?  
¡Conservar éstos hace falta!  
Vuestro saber ¿de qué nos sirve,  
si no podemos conseguir  
para vestirnos ni un ochavo?

PATHELIN

¡Callad! ¿Queréis que al punto vaya  
traje y montera a procuraros?  
¡Estoy dispuesto a complaceros,  
con el recurso de mi ciencia!  
Podéis tener la confianza  
de que sabré, como abogado,  
tener buen paño pleiteando.

GUILLERMITA

Creo más bien, si no ando errada,  
que por astucia lo hallaréis,  
pues harto sé que para engaños,  
para mentiras y embelecocos  
sois un maestro consumado.

PATHELIN

¡Por el Señor que me dió el ser,  
quiero tener por mi cacumen,

para los dos, paño sobrado!  
Y ¿qué color os gusta más?  
¿Un verde gris? ¿Un paño belga?

GUILLERMITA

Cuando se vive en cruz y en cuadro,  
no hay que pedir peras al olmo.

PATHELIN

¿Cuánto, querida, precisáis?  
Para vos, dos varas y media,  
y para mí, tres, cuatro o más.

GUILLERMITA

¿Dónde hallaréis los escudos?

PATHELIN

No os preocupéis, mi Guillermita.  
Para el recado basta un cuarto.  
Tendréis el paño en un minuto.

GUILLERMITA

¿Pero quién va a pagarlo luego?

PATHELIN

¿Por qué os hacéis tan mala sangre?  
¡Ya saldaremos nuestras deudas  
el día del juicio por la tarde!  
¡No tengáis miedo, os lo repito!

*(Se dispone a salir).*



GUILLERMITA

¡A la taberna os vais, borracho!

PATHELIN

¡No! Adonde voy es a la feria.

*(Sale).*

ESCENA SEGUNDA

---

PATHELIN y EL PAÑERO GUILLERMO

PATHELIN

*(Deteniéndose a la puerta del pañero).*

Mas he aquí que caminando,  
me encuentro en casa del pañero.

*(El pañero está en el umbral de su puerta).*

¡Ah! ¡Vos aquí, maese Guillermo!

¡Vamos, apriéteme esa mano!

¿Qué tal andamos de salud?

¿Marcha tan bien como quisierais?

EL PAÑERO

Sí, muchas gracias.

PATHELIN

¿Y el negocio?

EL PAÑERO

Anda flojillo, aunque otros digan.

¡Jamás el paño dió dinero!

PATHELIN

¿Ganáis aún vuestro sustento?

EL PAÑERO

Vamos tirando, licenciado.

¡Siempre el comercio es el comercio!

PATHELIN

¡Ah, vuestro padre sí que era  
hombre entendido!... Le vendió  
tela de traje a mi mujer.

¡El Señor cuide de su alma!  
Cuando os contemplo, ciertamente  
que me parece estarlo viendo.  
¡Sois vos su exacta y propia imagen!  
Dios no creó una criatura  
que más pudiera parecersele.  
No me di cuenta hasta ahora mismo,  
aunque hace tiempo que contemplo  
vuestra graciosa, honrada cara.

EL PAÑERO

*(Mostrándole un escabel).*

Podéis sentaros, si gustáis.

PATHELIN

*(Continuando, sin sentarse).*

Sí, como dos gotas de agua  
os parecéis en las facciones.  
¡Dios! ¡Sí que era un hombre sabio!

¡Oh, cuántas veces él predijo  
lo que sucede!... ¡Virgen santa,  
continuamente lo recuerdo!

EL PAÑERO

*(Acercándole el escabel).*

Mirad, señor, que me ofendéis,  
si no queréis tomar asiento.

PATHELIN

*(Sentándose).*

¡No! ¡Ciertamente! ¡Es imposible  
ver dos personas tan iguales!  
Son sus orejas, son sus ojos...  
¡Sois su mismísimo retrato!  
Por más que busco y que rebusco,  
no hallo ninguna diferencia.  
¿Y esa excelente Laurentina,  
vuestra tía? ¿Se encuentra bien?

EL PAÑERO

Sí, bien. De nada se lamenta.

PATHELIN

¡Dios, qué bellísima persona!  
¡Más recta aún que una columna!  
Hace un momento la admiraba...  
Y cuando os vi después, me dije:  
¡Oh, qué dignísima familia!  
Familia amable y tan gentil,

que hacía préstamos, a veces.  
 Vos también sois un guapo mozo,  
 buen sucesor de vuestra casa.  
 ¡Mas qué gran hombre vuestro padre!  
 Los que él juzgaba por amigos,  
 sin ningún miedo a molestarle,  
 llamar podían a su puerta.  
 Pero burgueses de esta clase  
 es imposible hallarlos hoy.  
 Ninguno presta ya dinero.  
 ¡Cómo reía vuestro padre!  
 ¡Plegue al Señor que en estos tiempos  
 fueran los malos como él!  
 No se verían tantos robos...

*(Toca una pieza de paño).*

¡Qué fina lana es este paño!  
 ¡Qué bueno al tacto y qué suave!

EL PAÑERO

De mis ovejas es la lana.

PATHELIN

¡Se cortarían ricos trajes!  
 ¿Así que telas tan perfectas  
 de lana son de vuestros bichos?  
 ¡Parece cuero cordobán!

EL PAÑERO

Es un buen paño de Rouen.

PATHELIN

Yo no pensaba comprar nada.  
¡Pero este paño es tan bonito!  
Metido había en el bolsillo,  
y separado, cien escudos  
para comprar alguna renta.  
Mas vos tendréis treinta o cuarenta,  
porque el color de vuestro paño  
tanto me gusta, que perezco.

EL PAÑERO

La renta habréis, señor, más tarde.  
¡Aprovechaos!

PATHELIN

¡Qué tentación!  
Me quiero hacer un buen vestido  
y otro también a mi mujer.

EL PAÑERO

Ni una palabra, licenciado.  
¿Cuánto queréis que le entregue?  
¡Tened!... Tomad toda la pieza.  
Podréis haceros un bonete.  
Sin más hablar, llevadla toda,  
aunque estéis hoy sin un ochavo.

PATHELIN

Gracias por vuestra gentileza.

EL PAÑERO

¿Queréis, señor, este azulado?

PATHELIN

¿Cuál es el precio de la vara?

EL PAÑERO

Es de mis telas la más buena.  
Os diré al punto lo que vale,  
y la tendréis sin discusión.

PATHELIN

*(Interrumpiéndole y sacando una moneda de su escarcela).*

Mirad, maese, en los negocios  
conviene siempre dar a Dios  
esa moneda que le toca,  
porque no puede negociarse  
sin pronunciar su santo nombre.

EL PAÑERO

¡Por Dios, que sois un hombre honrado,  
y me habéis puesto muy contento!  
¿Me preguntáis el precio?

PATHELIN

¡Sí!

EL PAÑERO

La vara, veinticuatro perras.

PATHELIN

¿Me tomáis vos por un idiota?

EL PAÑERO

El mismo precio me costó.  
Tuvieron frío las ovejas  
en este invierno. Ya no hay lana.

PATHELIN

¡Veinte os daré, sin regateo!

EL PAÑERO

Se pagan doble los vellones  
que antes se hallaban a placer.  
En otro tiempo, la mitad  
pagaba yo en la Magdalena.

PATHELIN

*(Con aire resignado).*

¡Sea! Me doy por vencido.  
Medidme bien lo que me llevo.

EL PAÑERO

¿Cuánto queréis?

PATHELIN

*(Reflexionando).*

Para mí, tres,  
y dos y media para ella.  
Creo que era eso.

EL PAÑERO

*(Después de medir el paño).*

Entonces, seis.  
Tomad las seis exactamente.

PATHELIN

¡Bien!

EL PAÑERO

¿Comprobar queréis las varas?

PATHELIN

Vuestra honradez no pongo en duda.

EL PAÑERO

A veinticuatro ochavos, seis varas son seis escudos.

PATHELIN

¡De oro!

¿Venís por ellos a mi casa?

EL PAÑERO

No me conviene.

PATHELIN

Moriría,

si no vinierais en persona.

Veréis lo bien que allí se bebe un buen vinillo de Borgoña.

¡Vamos! Venid, no os dé vergüenza buscar el oro... y beber algo.

EL PAÑERO

Mejor sería me lo dierais si lo tenéis aquí. No gusto vender a crédito la estrena.



PATHELIN

¿Y mis escudos? ¡Escudos de oro!  
¿No es nada eso? Aun podréis  
comer la oca más hermosa  
que asarse pudo... ¡Os daré un ala!

EL PAÑERO

Pues que insistís tanto, ¡a fe mía,  
que os sigo al punto! ¡Me embrujáis!  
Llevaré el paño.

PATHELIN

*(Tomando la pieza).*

Por favor,  
porque el paquete no os fatigue  
voy a tomarlo entre mis brazos,  
y como no soy hombre gordo,  
parecerá que llevo panza.

*(Ríe).*

EL PAÑERO

*(Intentando coger el paño).*

Será mejor que yo lo lleve.

PATHELIN

¡No, no! ¡No puedo consentir  
que por mi culpa os molestéis!  
¡Corro de prisa a la bodega!

EL PAÑERO

¡Y preparadme el oro, amigo,  
que por beber no me impaciento!

PATHELIN

¡Pues beberéis también! ¡Pardiez!  
 ¿Queréis acaso molestarme?  
 A vuestro padre —¡lo recuerdo!—  
 no le ofendía entrar en casa  
 para sentarse a nuestra mesa.  
 Mas para vos somos nosotros  
 sólo unos pobres pelagatos,  
 pues no estimáis en un comino  
 al que no viste a todo lujo.

EL PAÑERO

¡Tampoco yo soy ningún rico!  
 No tengo a veces ni un doblón...

PATHELIN

¡Bien, bien! Corriendo, me adelanto.

EL PAÑERO

¡No os olvidéis de mi dinero!

PATHELIN

(*Aparte*).

¡Su dinero! Ya puede ahorcarse  
 si cree que acaba de vender  
 paño que pueda enriquecerle.  
 No ha consentido en rebajarme  
 ni en un ochavo las seis varas.  
 ¡Va a saber bien cómo me llamo!  
 Y en lo tocante a sus escudos,

puede correr como una liebre  
y echarle un galgo hasta Pamplona.

*(Desaparece con el paño, entrando en su casa).*

### EL PAÑERO

*(Solo).*

Ni verán sol ni verán luna  
esos escudos que va a darme,  
porque a esconderlos en seguida  
me voy a ir, para aumentar  
los que ya tengo bien guardados.  
Nunca hubo hábil comprador  
que vendedor mejor hallase.  
¡Qué fácilmente lo seduje!  
¡Qué tonto fué! ¡Seguro estoy  
que ha sido un paño bien vendido!  
Le convencieron mis razones  
y me invitó a comer también.  
¡Yo tendré el oro, el vino... el ave!

FIN DEL PRIMER ACTO

*(Concluirá)*

# NOTAS

## SHERWOOD ANDERSON

Con la muerte de Sherwood Anderson, ocurrida el 8 de marzo en Panamá, desaparece el primero de los nuevos escritores norteamericanos cuya obra ha traspasado los límites de la literatura nacional para enriquecer la universal. Sherwood Anderson no se limitó, como Theodore Dreiser, a expresar crudamente el hecho americano, ni le bastó ironizarlo para denunciar sus limitaciones, como Sinclair Lewis, sino que con lirismo tierno y viril realizó lo que consideraba el deber de un novelista: "rozar la realidad de las cosas con el aroma que se filtra entre los dedos de un ser lleno de amor".

Las primeras noticias acerca de sus libros nos llegaron, hace ya casi veinte años, vía París, ciudad a donde se dirigió después de publicar sus dos primeras novelas *Windy McPherson's Son* y *Marching Men*, un libro de poemas, *Mid American Chants*, y una serie de relatos reunidos bajo el título de *Winesburg, Ohio*, que le valió ser reconocido por algunos críticos franceses como el mejor cuentista de nuestros días. No sabíamos entonces que cuando apareció *Windy McPherson's Son*, en 1916, Waldo Frank había dicho que "los críticos de mañana pulsarán el estado de la América actual estudiando los impulsos —conscientes e inconscientes— de esta novela", ni que Gertrude Stein reconocía que "por saber emplear como nadie la frase directa para expresar una emoción, Sherwood Anderson se sitúa dentro de la gran tradición Americana". Nada sabíamos entonces de estas opiniones, porque nada, o casi nada, sabíamos de la nueva literatura norteamericana.

En *Winesburg, Ohio* recuerdo haber reconocido la primera obra maestra de la nueva escuela, si así puede llamarse al grupo de novelistas que hoy asombran al mundo con su originalidad y su audacia, al poner su lirismo en la expresión de esa audacia. No olvido la impresión de milagro que aquel libro de Sherwood Anderson me produjo: su arte tocaba seres opacos, los iluminaba, y nos mostraba en transparencia, llenas de matices y profundidades, las vidas monótonas

de los habitantes de una aldea del Este Medio, tan falta de belleza y vida espiritual como un pueblo de nuestro campo. Los hombres y mujeres de Winesburg, como los habitantes de nuestras ciudades provincianas, eran incomunicados, tristes, replegados en sí mismos, y en ellos crecía esa angustia de la soledad que torna alucinante el medio ambiente y presta un aire fantasmal a la naturaleza. La literatura no había tocado aún esos pueblitos, hechos en serie, polvorientos, sin la alegría colectiva que da canciones y la tradición secular que da un estilo inconfundible, cuando no una imperecedera belleza, a las aldeas europeas. Sherwood Anderson mostraba que los pueblos nuevos, abiertos a todos los vientos, con pocos árboles y ninguna arquitectura, aunque aún no pudieran ser cantados, merecían que se les tomase en cuenta. El canto era para el campo circundante, para los llanos, los caballos y la cruel civilización en dura marcha hacia un porvenir mejor.

Alto, fuerte, de hombros anchos, de cara redonda con expresión abierta, de cabeza canosa y revuelta, con indumentaria y sombrero de cow-boy, pero envuelto el cuello en una gran corbata negra de artista bohemio, así nos mostraban los retratos al escritor de Ohio, y así nos lo habíamos imaginado leyendo sus libros. Nacido en Camdem, Ohio, en 1876, de origen irlandés, escocés e italiano, Sherwood Anderson, hijo de un modesto talabartero, vivió de niño junto con siete hermanos una existencia nómada. A los catorce años tuvo que abandonar sus pocos estudios para trabajar, primero en la fábrica local de Clyde, luego en los oficios más diversos. Cuando la guerra de Cuba se enrola como simple soldado, y al volver a su pueblo le sorprende mucho verse aclamado como un héroe. Por un tiempo parece que va a "instalarse" en la vida: se casa, lo nombran director de una fábrica de colorantes en Elyria, y comienza a escribir, pero un día, mientras dicta una carta, se vuelve hacia su secretaria y le dice: "me parece estar caminando por el cauce de un río seco", y acto continuo se pone el sombrero y sale, abandonando para siempre las cifras, los cálculos, las órdenes, las oficinas.

Este anhelo de evasión, que lo impele a dejar una existencia áridamente material, moverá en adelante a casi todos los protagonistas de sus libros. Esa ansiedad oscura, inexpresada e imperiosa, palpita en ellos como las alas grises y melladas de una mariposa prisionera, y a fuerza de golpear contra los barrotes colectivos sin encontrar salida se convierte en tics, manías, temores y delitos. La obsesión sexual, que muchos han considerado desmedida en sus

libros, es únicamente una de las tantas formas que toma el instinto comunicativo y unificador insatisfecho, tal como se expresa en *Winesburg, Ohio* y en *Dark Laughter*. En *Horses and Men*, el impulso se vuelve una especie de transferencia entre el hombre y el mundo animal y vegetal, y el panteísmo siempre vigoroso en la obra de Sherwood Anderson es aquí donde cobra mayor poder poético. La imposibilidad que tiene el habitante blanco de unificarse con la naturaleza circundante, de ponerse en contacto con la tierra, es la esencia de *The Triumph of the Egg*, libro donde el protagonista principal está invisible, pues no es otro que el espíritu de los despojados pieles rojas acechando en el aire despoblado, velando por lo que era suyo. El hijo de Windy Mc Pherson necesita desplazarse continuamente para calmar su soledad interior; el héroe de *Poor White*, para aceptarse a sí mismo, necesita sentirse ligado a la construcción de un país mediante la máquina que fabrica; y la industrialización anárquica, devoradora de vidas, provoca ese grito de rebelión que es *Marching Men*. Sherwood Anderson escribió después su autobiografía con el lindo título de *A Story Teller's Story*, pero, cosa extraña, lo mucho que hay de autobiográfico en sus otras obras tiene más fuerza y color que en la historia de su vida. Posiblemente, la probidad del autor hizo que no se atreviera a rozar la realidad de su propia existencia "con el aroma que se filtra entre los dedos de un ser lleno de amor".

Últimamente Sherwood Anderson había publicado un libro de fotografías comentadas, titulado *Home Town*, donde muestra los diversos aspectos de la vida de un pueblito que puede ser cualquier pueblo norteamericano en el corte oblicuo llamado hoy "middletown". La crítica, al elogiar esta obra, aparecida en la serie *The Face of America*, señala que el no conformismo de Sherwood Anderson está muy mitigado, que ya no surge con la violencia que había en sus primeros cuentos aparecidos, casi un cuarto de siglo atrás, en *The Little Review*.

Es natural que el poder de protesta decline con los años, que se exprese con más fuerza a los cuarenta que a los sesenta y cinco. Por eso fué el Sherwood Anderson de cuarenta años el que entregó la antorcha bien encendida a Erskine Caldwell, a William Faulkner, a Theodore Wolff, a Ernest Hemingway, a John Steinbeck. El Sherwood Anderson de sesenta y cinco años murió viajando hacia estas tierras del Sur, y aquí hubiéramos escuchado con fervor y respeto profundo todo lo que el cow-boy, valiente y lírico, podía aún decirnos.

MARIA ROSA OLIVER

## Los Libros

EDWARD SHANKS: *Rudyard Kipling. A study in literature and political ideas* (Macmillan). — Imposible mencionar el nombre de Kipling sin que irrestañablemente surja el seudo problema: ¿Debe o no el arte ser un instrumento político? Uso el prefijo *seudo*, pues quienes nos abruma (y se distraen) con esa atolondrada investigación, parecen olvidar que en el arte nada es tan secundario como los propósitos del autor. Imaginemos que hacia 1853 la sombría doctrina de Schopenhauer (no la dichosa de Emerson) hubiera movilizado a Walt Whitman. ¿Serían muy distintos sus cantos? No me parece. Los versículos bíblicos guardarían la amargura primaria; las enumeraciones demostrarían la horrible variedad del planeta; los americanismos y barbarismos no serían menos aptos para la queja que ahora para el júbilo. La obra, técnicamente, sería igual. He imaginado una *inversión* del propósito; en cualquier literatura hay libros ilustres cuyo propósito es imperceptible o dudoso. El *Martín Fierro*, para Miguel de Unamuno, es “el canto del luchador español que, después de haber plantado la cruz en Granada, se fué a América a servir de avanzada a la civilización y abrir el camino del desierto”; para Ricardo Rojas, es “el espíritu de la tierra natal”, y también “una voz elemental de la naturaleza”; yo lo creí siempre la historia de un paisano decente que degenera en cuchillero de pulpería... Butler, que supo de memoria la *Iliada* y que la tradujo al inglés, creía que el autor era un humorista troyano; hay eruditos que no comparten esa opinión.

Es curioso el caso de Kipling. Para la gloria, pero también para las injurias, Kipling ha sido equiparado al Imperio Británico. Los partidarios de esa federación han voceado su nombre y las moralidades de *If* y aquellas páginas de bronce que aclaman la infatigable variedad de las Cinco Naciones y el sacrificio alegre del individuo al destino imperial. Los enemigos del Imperio (los partidarios de otros imperios) lo niegan o lo ignoran. Los pacifistas contraponen a su obra múltiple la novela, o las dos novelas, de Erich Maria Remarque, y olvidan que las más alarmantes novedades de *Sin novedad en el frente* —incomodidad de la guerra, signos del miedo físico entre los héroes, uso y abuso del *argot* militar— están en las *Baladas cuarteleras* del reprobado Rudyard, cuya

primera serie data de 1892. Naturalmente, ese “crudo realismo” fué condenado por la crítica victoriana; ahora sus continuadores realistas no le perdonan algún rasgo sentimental. Los futuristas italianos olvidan que fué, sin duda, el primer poeta europeo que celebró la fina y ciega actividad de las máquinas...<sup>1</sup> Todos, en fin —detractores o exaltadores—, lo reducen a mero cantor del imperio y propenden a creer que un par de simplicísimas opiniones de carácter político pueden agotar el análisis de treinta y cinco variadísimos tomos de orden estético. La creencia es burda; basta enunciarla para convencerla de error.

He aquí lo indiscutible: la obra —poética y prosaica— de Kipling es infinitamente más compleja que las tesis que ilustra. Junto a *Dayspring mishandled*, junto a *The gardener*, junto a *The Church that was at Antioch*, el mejor de los cuentos de Maupassant —*Le lit 29*, digamos, o *Boule de Suif*— es como un dibujo de niño. La circunstancia lateral de que Kipling fué autor de cuentos para niños y de que su literatura siempre observó ciertas reticencias verbales, ha oscurecido esa verdad. Como todos los hombres, Rudyard Kipling fué muchos hombres (el caballero inglés, el *Eurasian journalist*, el bibliófilo, el interlocutor de soldados y de montañas), pero ninguno con más convicción que el artífice. El artífice experimental, secreto y ansioso, como James Joyce o Mallarmé. En su poblada vida no hubo pasión como la pasión de la técnica.

Edward Shanks (autor de muy olvidables poemas y de un mediocre estudio de Poe) declara en este libro que Kipling acabó por abominar de la guerra y que profetizó que los hombres omitirían o reducirían el Estado.

JORGE LUIS BORGES

MAURICE COLBOURNE: *The real Bernard Shaw* (Dent and Sons, London). — Desde su vagido hasta el estertor, el hombre procura expresar la impar estructura de alma con que ha nacido. Y no lo consigue. Ni el artista ni el filósofo —cuyas vocaciones coinciden en pasarse toda la vida objetivando los contenidos de sus formas espirituales— pueden lograr la plena revelación del interior ansioso. Las obras del poeta (“poeta”, en el sentido de creador) son apenas pedazos de

<sup>1</sup> En este caso, como en otros, el precursor vale infinitamente más que los precorridos.



conciencia que tratan vanamente de recuperar la íntegra y original unidad del yo. “Fragmentos de una gran confesión”, las llamaba Goethe.

Por ejemplo, el *real* Bernard Shaw, el auténtico Bernard Shaw, es el que a los 85 años de edad, y después de escribir los 33 repletos volúmenes de sus Obras Completas editadas por Constable y Cía., todavía está pujando por expresar la totalidad de su ser, por concluir la intencionada melodía de su pensamiento. Lo que él no alcance a decir de sí, nadie, desde fuera, podría decirlo.

Sin embargo, Maurice Colbourne ha emprendido la aventura de revelarnos “el real Bernard Shaw”.

El real Shaw, según Colbourne, no es muy distinto al irreal Shaw inventado por Hamon hace 28 años. En general Colbourne se inclina más a respetar los viejos errores de los críticos de Shaw que a proponerse una nueva interpretación. *The real Bernard Shaw* parece un libro construido con notas marginales tomadas sin el propósito de hacer un libro. Largos desarrollos, capítulos enteros, dedicados a aspectos menores: “¿es engreído G. B. S.?”; “¿es serio G. B. S.?”; “¿ha cambiado G. B. S.?”. Y cuando estudia sus preocupaciones religiosas las desconecta de su Estética, de su Política, de su Ética, quitándole a su pensamiento todo rigor sistemático. Colbourne no tiene ninguna formación filosófica. Ni sospecha cuáles son los problemas fundamentales de la filosofía. Mucho menos, el lugar que ocupa Shaw en la reacción antipositivista de fin de siglo. Es un buen amigo de Shaw e hizo cuanto pudo para enaltecerlo. Le agradecemos las anécdotas nuevas, las fotografías, algunas conjeturas... Y seguimos esperando un libro sobre la filosofía de Shaw digno de Shaw, si es que vale la pena ponerse a sistematizar ideas que ya han sido lúcidamente expresadas por el mismo Shaw.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

CARL GEBHARDT: *Spinoza* (“Biblioteca Filosófica”, Editorial Losada). — Spinoza no vivió, por cierto, ajeno a las inquietudes y pasiones de su tiempo. De un modo u otro, las luchas religiosas y políticas le afectaron profundamente. Pero la grandeza de un hombre no reside tanto en permanecer ajeno a las pasiones como en sobreponerse a ellas. En Spinoza, una ilimitada confianza en sí

mismo y en la bondad natural de sus semejantes bastaron siempre para hacerle recobrar su calma a instantes perdida.

Relatan sus biógrafos que el asesinato de su protector y amigo Juan de Witt, despedazado por la multitud enfurecida de La Haya, le colmó de indignación. Pero pronto recobra el dominio de sí. “¿De qué nos serviría la sabiduría si al ser vencidos por las pasiones del pueblo no tuviéramos la capacidad de erguirnos nuevamente por nuestro propio esfuerzo?”. La admirable serenidad con que aceptó la expulsión de la comunidad judía, quizá porque de corazón hallábase ya alejado de ella, es otro episodio no menos significativo en el cual se revela la fuerza de esa armonía interior, de ese equilibrio propio de los grandes hombres. Santo para unos, el más indigno de los hombres para otros, Spinoza no fué ni esto ni aquello, pero sí un espíritu armónico, tolerante y sencillo, que pensó mucho y bien, que conoció como pocos el alma humana y supo así en qué medida la ambición de poder y de bienes materiales inspira y mueve la conducta de los hombres, pero también que en nada de ello se encuentra la felicidad suprema.

Lo máspreciado en el hombre —dice Spinoza— es la razón; ella nos permite convertir en nobles afectos nuestras pasiones porque “un afecto que es una pasión deja de serlo tan pronto nos formamos de él una idea clara y distinta”. Y ella nos proporciona el conocimiento y el amor intelectual de Dios “que es el mayor bien y la mayor virtud del espíritu. En el conocimiento de Dios conocemos y amamos todas las cosas porque todo existe en Dios, cuanto ocurre deriva de su esencia y es él la causa inmanente de todas las cosas”.

La filosofía de Spinoza es inseparable de su vida. No podría comprenderse la una sin la otra. Hay episodios en la vida de este hombre singular y, muy especialmente, ciertas circunstancias raciales, políticas y doctrinales, cuya significación va más allá de lo meramente biográfico. Gebhardt, a quien merecidamente se considera como uno de los que más y mejor conocen la vida y obra de Spinoza, parece comprenderlo así. En este magnífico libro que comentamos ha tenido el muy raro acierto de situar a nuestro filósofo en su marco histórico, quizá el más interesante período en la historia de la vieja Holanda, sin lo cual difícilmente llegaríamos a comprender el espinocismo en su triple contenido sustancial religioso, filosófico y político. Pero no conforme con esto hace desfilar en él un mundo de figuras históricas con sus inquietudes, sus ambiciones y problemas —a veces los mismos que debiera afrontar el filósofo

por idénticas o parecidas razones—, algunas de escasa importancia a la postre y muy alejadas en el tiempo, pero espiritualmente próximas a Spinoza y, en consecuencia, de positivo interés para comprender mejor el origen y la evolución de sus ideas.

Todo ello permite a Gebhardt no sólo destacar los rasgos sobresalientes de la exuberante personalidad de nuestro filósofo, sino también señalar los variados factores religiosos, políticos o simplemente ocasionales que han ejercido decidida influencia en la formación de su doctrina. Así es cómo, según Gebhardt, su condición de marrano —sin Dios y sin patria— explica esa ardiente sed de Dios que hace de su filosofía primordialmente una religión filosófica, y esa irrefrenable apetencia de una sabia organización estadual que lo convierte en un filósofo del Estado en su tan discutido *Tratado Teológico-político* y especialmente en su *Tratado político*, que le ocupara los últimos años de su vida. “Fué su destino —dice Gebhardt— tener que crearse la realidad que a otros se le ofrece ya hecha. Como la religión, la patria no fué para él solución dada sino problema. Busca la realidad en Dios y busca la realidad en el Estado”.

Más que una filosofía pura, Gebhardt ve en el espinocismo una religión-metafísica, una filosofía universal de carácter religioso, como son las doctrinas de Buda y Laotze, del estoicismo y del neoplatonismo; esto es, formas superiores en las que, tras larga evolución, cuaja finalmente y se condensa el sentimiento religioso y la inquietud filosófica de los hombres, cuando la primitiva religión mitológica pierde su fuerza coactiva y no satisfacen ya las primarias respuestas acerca del sentido de la vida y del orden del mundo. La filosofía religioso-universal de Spinoza se halla, según Gebhardt, tan lejos de las religiones mitológicas —incluidas el cristianismo y el islamismo— como de la filosofía científico-natural de Descartes o Bacon.

El espinocismo atiende en realidad, conscientemente, a ambos órdenes de problemas: religiosos y científicos; por iguales razones y con igual apremio. En lo esencial —observa Gebhardt— la filosofía de Spinoza tiende a una reconstrucción de la religión y de la ciencia, necesitadas de ella después de las sacudidas del Renacimiento y de la Reforma. Pero Spinoza advierte prontamente el peligro que para la cultura significa el que el proceso de reconstrucción de una y otra se realice, como parecía insinuarse en el Renacimiento, siguiendo caminos separados, sin tenerse en cuenta mutuamente. Hombre de ciencia y hombre religioso a la vez, su esfuerzo se encamina a dar una nueva unidad

de sentido a las dos tendencias, religiosa y científica, porque si “todas las ciencias deben encaminarse hacia aquella felicidad suprema que sólo la unión con Dios puede otorgar, sólo puede realizar a Dios aquella religión que reúna en sí todos los conocimientos particulares de la ciencia como irradiaciones de una intuición profunda de la ley divina del mundo”.

Ninguno como Spinoza tuvo una visión más clara de los problemas de su época; ninguno como él se aplicó con mayor fervor a resolverlos. Por ello puede verse en Spinoza el filósofo de su tiempo. Pero lo es también porque en el espinocismo —como fina y certeramente señala Gebhardt— se expresa del modo más auténtico el estilo de la época, el barroco. Lo barroco es anhelo de infinitud y es dinamismo. Hay una sensible diferencia de estilo entre el Renacimiento, cuya esencia es la forma, la perfección, y el barroquismo de la época en que vivió Spinoza. El estilo barroco es la negación de todo límite, la exaltación de lo amorfo; es anhelo de infinitud y, como tal, sólo puede ser representado potencialmente; como fuerza, dinámicamente.

La esencia del barroco manifiéstase ya en el poderoso movimiento espiritual de la Contrarreforma, religión de infinito que se opone resueltamente a las religiones de la limitación, el luteranismo y el calvinismo. Pero es sólo en Spinoza y en Rembrandt, una generación anterior a la del filósofo, en quienes la esencia del barroco alcanza su más fina y rigurosa expresión. El arte de Rembrandt es voluntad de infinito, su técnica es dinámica. La filosofía de Spinoza es también infinitud y dinamismo. Entre el arte de Rembrandt y la religión-metafísica de Spinoza existe una estrecha afinidad. Ambos representan la época. Ambos buscan la infinitud de Dios y por ello se oponen al Renacimiento cuyo estilo es armonía, estructuración. Pero buscan la infinitud en la inmanencia y no en la trascendencia y por ello se oponen también al espíritu medieval.

Con esta caracterización del espinocismo —apenas esbozada aquí y sólo en algunos de sus aspectos más interesantes— intenta Gebhardt terminar con la hegemonía de la interpretación clásica que, sobre todo por influencia hegeliana, considera la filosofía de Spinoza como una continuación de la de Descartes, de la cual, en efecto, había partido aquél. Con ello se descuida el valorar las muy diversas influencias que, de acuerdo a posteriores investigaciones, han determinado el desarrollo de su filosofía: la religiosidad de los colegiantes a cuyo círculo perteneciera; la filosofía del amor de León Hebreo; la escolástica, cuyos conceptos de atributo, substancia, modo, reaparecen en él aunque con distinto sentido;

Bacon, en cuanto al método, y Hobbes, cuya influencia es visible no sólo en su teoría del Estado sino también en el valor que asigna al instinto de conservación. Pero más grave aún es que de este modo se omite el verdadero propósito de Spinoza, que no fué filosófico sino religioso, y, por tanto, sólo su inclusión entre los sistemas religiosos hace justicia a la naturaleza del espinocismo.

Difícilmente, creo, podría ofrecérsenos una exposición más brillante y amena de un sistema filosófico, aun cuando fuere total o parcialmente discutible la interpretación que de él se nos da. Gebhardt no prescinde de un solo hecho en la vida del filósofo que de un modo u otro pudiera servirnos para comprender mejor el contenido de su doctrina. Por lo demás, este libro posee la rara virtud de aproximarnos a un Spinoza vivo; lo vemos pensar y obrar, sufrir influencias aparentemente extrañas pero decisivas, y afrontar resueltamente los problemas que le deparara su singular destino; y desde su voluntaria soledad provocar la admiración de unos y el odio sectario de otros. Gebhardt, que ha dedicado su vida al estudio de Spinoza y a mantener vivo su recuerdo en la memoria de los hombres, no pudo haber mostrado de mejor manera su amor por él.

SAMUEL RAMOS: *Hacia un nuevo humanismo* (La Casa de España en México). — Quizá el mayor mérito de este interesante y bien intencionado libro de Samuel Ramos reside en la clara conciencia que su autor tiene de la grave crisis porque atraviesan en la actualidad todos los órdenes de la existencia humana, y de la alarmante confusión de ideas y valores que ha conducido al hombre de nuestros días a desvirtuar el sentido benéfico de la civilización, hasta hacer de ella una fuerza demoníaca que amenaza sus propios intereses, e incluso su vida misma.

Un mezquino concepto materialista del hombre, vigente aún hoy en amplísimos sectores y que, sin embargo, no tiene otro fundamento que la injustificada sobrestimación de sus potencias e impulsos instintivos, es decir, de lo que hay en él de menos humano, es para Ramos la causa cierta de esta dramática situación, semejante a la de aquel famoso mago de la leyenda que no tuvo fuerzas para dominar los demonios que él mismo había conjurado.

Pudiera creerse, y así lo afirman todas las teorías negativistas del espíritu,

que en la esencia misma del hombre reside la causa de su decadencia y de su destrucción definitiva. Para Klages, Lessing, Daqué y para todo el antiespiritualismo moderno, el hombre es un desertor de la vida, un animal enfermo que por obra del espíritu ha perdido su natural conexión substancial con el alma del Universo, y con ello la seguridad de su vida puesta en manos de las fuerzas destructoras del espíritu. Su trágico destino aparece así trazado desde que en él lo espiritual entra en contacto con la vida, en algún momento, allí donde comienza la *historia* del hombre.

Pero Ramos no participa de esta idea. Civilización y cultura no son dimensiones negativas sino cuando ellas contradicen su sentido verdadero y su destino original. Esto es, precisamente, lo que acontece en nuestro tiempo. La humanidad parece abandonarse al libre juego de sus fuerzas inferiores, capaces de deshacer la libertad, la personalidad y la vida espiritual del hombre. Felizmente, el destino que el hombre se ha trazado no tiene su raíz en la esencia misma de su ser, y a él mismo incumbe la tarea de recobrar el verdadero sentido de su vida. No existe para ello otro camino que conocerse a sí mismo en lo que constituye su verdadera esencia y establecer así, de modo positivo, su posición y significación en la totalidad del Cosmos.

La Antropología Metafísica se ha convertido hoy en un tema central de la meditación filosófica. De ella se han ocupado últimamente numerosos investigadores que, despojados de todo prejuicio teológico, filosófico y científico, hállanse empeñados en la tarea de desenvolver un nuevo concepto del hombre sobre bases estrictamente filosóficas, sin renunciar por ello a los resultados positivos a que han llegado todas las ciencias especiales que a él se refieren. Scheler ha trazado —como se sabe— las bases definitivas para esta nueva consideración metafísica de la realidad humana, y su pequeño pero sustancioso libro *El puesto del hombre en el Cosmos* constituye aún hoy el más valioso aporte al planteo y solución de sus problemas.

Ramos no se propone ciertamente emprender una tarea semejante a la del genial filósofo alemán, de cuyas dificultades toma buena cuenta. Ello no quita méritos a su trabajo, realizado con entusiasmo y sin otro afán que el de poner un poco de orden y claridad en la creciente confusión de ideas en que hoy nos debatimos. Justo es señalar que la filosofía contemporánea, al menos en algunas de sus direcciones principales, hállase empeñada en este esfuerzo de reconstrucción humanista, tanto más necesario cuanto que la actual crisis mundial parece

envolver una cuestión de vida o muerte para la civilización. De este espíritu constructivo y reparador muéstrase saturada la obra de Ramos que acoge todos los problemas fundamentales de la filosofía, si bien no es ni pretende ser un sistema filosófico original, rigurosa y sistemáticamente desenvuelto en todos sus aspectos.

“Debe considerarse este libro —dice— como un sincero esfuerzo de asimilación de aquellas corrientes filosóficas que tienen mayor vigencia en el pensamiento actual”. Es visible en él la influencia de pensadores como Bergson, Ortega y Gasset, Scheler y Hartmann, especialmente estos dos últimos. No obstante, en la selección de las ideas, en el planteo y ordenación de los problemas encaminados desde los más diversos sectores hacia lo que es y debe ser el tema central y a la vez el fin último de toda indagación filosófica (el problema del hombre y su mundo), en todo ello y en el acento personal que pone en su tarea adviértese que no se trata de una simple apropiación de ideas ajenas, sino de una verdadera asimilación de cuanto hay de más firme y logrado en las orientaciones recientes de la filosofía, porque ve en ellas las más atinadas y satisfactorias respuestas a sus problemas.

El libro de Ramos, además, contagia el sano optimismo de su autor y su ilimitada confianza en el porvenir de la humanidad. Un mejor conocimiento del hombre podría enseñarnos que cuanto hoy ocurre no obedece a una ley necesaria y es sólo consecuencia de una secular enemistad de los valores materiales y espirituales. En la síntesis de los impulsos enemigos, o que por tales se tienen, para el restablecimiento de la armonía interior, reside el punto ideal hacia el cual deben converger los esfuerzos del hombre. Scheler ha señalado en sus magníficos ensayos que la vida humana es en el fondo un proceso de espiritualización de la vida y de vivificación del espíritu, de por sí impotente. En el hombre se cruzan todas las formas posibles del ser y en él encuentran su realización definitiva. En ello consiste su posición y significación en la totalidad del Cosmos.

Ramos cree también que tanto el materialismo como el espiritualismo yerran fundamentalmente al considerar la realidad humana. La vida del hombre consiste en un proceso de humanización por el cual se supera el dualismo originario. “Ojalá Scheler no se equivoque —dice— al pensar que no cabe oponerse a este ideal de unificación, porque representa un *síno* que en el porvenir conducirá a la realización del hombre íntegro”.

RAFAEL VIRASORO

HAROLD LAVINE and JAMES WECHSLER: *War propaganda in the United States* (Yale University Press). — Este libro es testimonio de las proporciones formidables que asume la propaganda de guerra en un país de 130 millones de habitantes. Escrito para el "Institute for Propaganda Analysis" —una de las tantas instituciones norteamericanas típicas que persiguen coordinar movimientos en curso, o tan sólo observarlos, y que amontonan imponentes archivos—, sus autores se limitan a presentar objetiva e imparcialmente una sucesión de acontecimientos que empiezan desde la guerra del 14 ("World War I"), según la ha ido revelando la palabra escrita y hablada. Vistos los hechos así, prescindiendo de las causas en juego y su tremenda significación, y eliminado el motivo personal y humano, no parecen obedecer a otro fin que al propósito propagandista —aun los casos de iniciativa privada, como el de la hija del embajador de Estados Unidos en Italia, que se recibe de mecánica automovilista para prestar servicios en la Cruz Roja en Francia—. Clasificada *grosso modo* la propaganda en intervencionista y aislacionista, ésta aparece al través de las 355 nutridas páginas que componen el libro como una colosal ofensiva de exageraciones y patetismos que debe mantener en un estado perpetuo de excitación y ofuscamiento al pueblo, cuyas simpatías a favor de uno u otro de los beligerantes ambas partes se disputan. El intervencionismo comprende: desde los discursos del presidente Roosevelt, de políticos, de diplomáticos, y los manifiestos de las iglesias cristianas y otras organizaciones, hasta el envío del "American Ambulance Corp" a Francia, las descripciones de fiestas para recaudar fondos en las que se rematan prendas de vestir de los astros del teatro y de la pantalla, el autógrafo de "Elsie, the Cow" (la vaca cuya nariz embadurnada de tinta se restrega contra el cotizado documento) y la campaña a favor de Finlandia con pintorescas enunciaciones como la siguiente: "La democracia está del lado de Finlandia, la civilización está del lado de Finlandia, y Finlandia está del lado de Dios". El aislacionismo abarca un abigarrado complemento de actividades de gente cuyos fines políticos y sociales son totalmente opuestos, pero que ahora coinciden en querer mantener a los Estados Unidos fuera de la guerra: "The National Council for the Prevention of War", "World Peaceways" y demás asociaciones con diversos órganos de propaganda, las denuncias del senador Nye y otros conocidos políticos, las opiniones de Lindbergh, que empezó abogando por la necesidad de un frente común (Alemania incluida) para oponer resistencia a "las hordas rusas y japonesas", las diatribas apocalípticas de aquel émulo de Goebbels,



el anticomunista y antisemita padre Coughlin, las invectivas de Pelley, el organizador de las "silvershirts" (hoy disueltas), y los cambiantes oportunistas del Comunismo cuyo antiguo *slogan* "internacionalismo" se ha convertido hoy en "antimperialismo británico". Entre los ilustrativos gráficos hay uno compuesto de *slogans* —"Los judíos empezaron la guerra, los judíos sacarán partido de la guerra; dejad que ellos peleen por el Banco de Inglaterra (la casa de los Rotschild)"; "¡Guardaos de la Serpiente Británica!"—, y otros títulos de los diarios, entre los que se destaca "Egotism in German Philosophy" by George Santayana; inclusión que prueba hasta qué punto —como se ha dicho— para los señores Levine y Wechsler todo se resuelve en propaganda. Y es contra esa propaganda que los autores, en las últimas páginas de su libro —después de conceder que los argumentos a favor de la participación de los Estados Unidos en la guerra no se inventaron ni en París ni en Londres, y que el aislacionismo no nació en Berlín, ya que hay intereses nacionales implicados—, previenen al lector advirtiéndole que no se deje impresionar por falsas promesas ni ilusiones morales ("la guerra para terminar la guerra" del conflicto del 14), sino que aprenda a discernir la verdad de lo falso y sentimental, de manera que si llega a optar por la entrada de su patria en la guerra europea, lo haga razonando, dispuesto a afrontar lo que ello implica y sus consecuencias en la postguerra.

HELEN HILL and HERBERT AGAR: *Beyond german victory* (Reynal and Hitchcock). — El pequeño libro de un publicista, en colaboración con la secretaria administrativa de la "National Policy Committee", es —como dirían los autores de *War Propaganda in the United States*— un libro de propaganda intervencionista. De manera somera se apunta a las condiciones de vida en los países bajo la dominación de un pueblo cuya natalidad ha ascendido, desde que Hitler asumió el poder, de 14,7 a 20,7 por mil, y cuyo ideal no es "la hermandad inclusiva del hombre" sino "la comunidad exclusiva de la sangre". Los apolo-gistas del *lebensraun* no respetan el *lebensraun* individual. El terror para los de abajo, la vigilancia de la Gestapo para los de arriba. ¡Ay de los que creen que bajo una Alemania triunfante mejorará el standard de vida! Imperaría un gobierno de fantoches, una política presionada y la esclavitud corporal y

espiritual. Los nazis dictarían las condiciones del intercambio mundial a base de trueques. Estados Unidos pasaría a ser una isla. Mas, ¿no ha dicho Hitler, repetidas veces, que ya no hay islas?... El día que se apaguen las luces en Europa, Alemania manejará la fuerza motriz en Occidente. "Lights out — power on".

Pero, ¿quién no lo sabe?

ANA M. BERRY

## Polémica

### CONTESTACION A WALDO FRANK

Waldo Frank ha publicado una nota en que protesta por un comentario a su último libro, firmado por mí, que aparece en el número 73 de SUR. Como en tal nota se me dirigen varias acusaciones, he decidido contemplar, una por una, las objeciones allí expuestas.

Comienza Frank rechazando los elogios al tono moral de su obra, arguyendo que "si la posición que le inspira entusiasmo y buena voluntad es débil, entonces su ritmo, su poesía, son también falsos y débiles". Yo sería culpable de un dualismo platónico o neokantiano que él ha "execrado en todas las páginas de sus obras". Y me conmina a una disyuntiva: lo denuncio como un "retórico vacío" o acepto completamente sus "definiciones de los problemas culturales".

No apruebo esta alternativa ni en el terreno lógico ni en el terreno de la realidad. Básteme decir, dando solamente razones de mi segundo rechazo, que es ésta una presentación falsa de los argumentos dados en mi comentario.

Yo no estoy en desacuerdo ni con el mensaje ni con la substancia de su libro. Estoy descontento del insuficiente ahondamiento y las precarias cautelas al ocuparse de problemas que, por ser los más urgentes en este momento, requieren algo más que la impaciencia generosa de dar una solución: requieren un severo análisis.

En cuanto a la acusación (?) que se me dirige —la de ser dualista platónico o neokantiano— embrolla la claridad que debe mantenerse en estos casos, y desvía la atención de lo que era muy sencillo y evidente en mi comentario: Frank es un hombre que se esfuerza por dar soluciones positivas que nos saquen del caos actual; es un escritor que confía en los hombres y está lleno de esperanzas que sospecho bien fundadas; su pensamiento tiene una salida y tiende a la salvación. Todas éstas son generosidades que no pueden obligarme a no agradecer en mi mera condición de hombre contemporáneo. Pero no me es posible considerar su idea de la Gran Tradición como otra cosa que un apresurado expediente (hay expedientes que duran treinta o más años) demasiado poco afilado y audaz para merecer ser un error.

Dualismo crudo —o sea lo que entiende Frank por dualismo, a los fines de oponérseme— ha existido rarísimamente en la historia del pensamiento (los maniqueos). ¿Entiende, acaso, él por dualismo platónico, una manera de hendir bárbaramente la realidad en dos entidades irreconciliables? Pocos espíritus tan sedientos de unidad como los de Platón y Kant. La última realidad era para ellos un acorde unitario. Que interpretaran al mundo *serviéndose* de una dualidad, no significa que no ansiaran una unidad final más allá de los evidentes contrastes de las cosas. Mas como tenían temperamento de filósofos, y no de predicadores, interpretaron lo real según una dualidad rica en tensiones, lo cual estimulaba sus intelectos y su imaginación. Dualismo o monismo no son absolutamente falsos o verdaderos: son perspectivas. El odio de Frank al dualismo es el proverbial odio que sienten los predicadores por la investigación profana. No se puede condenar una perspectiva: lo más que se puede hacer es condenar sus frutos.

Por otra parte, Frank no se enfrenta directamente con mis restricciones, sino que hace referencias a términos anteriores y fundamentales —siempre invisibles— que al ser ignorados por mí determinarían la adversidad de mis juicios. “Rechazo estos elogios, no por orgullo, sino por *estar basados* en un dualismo...”; “... ignora (el señor Canto) el *foco* de mi *principio de integración dinámica*, que depende de una distinción entre individuo y persona, y de una definición *dinámica* del conocimiento...”; “... y su errónea interpretación (la del señor Canto) de lo que yo llamo la Gran Tradición... está *basada* en una confusión de creencia con conocimiento y experiencia”. Pero, ¿por qué retrotraer el problema a las causas primeras de mis errores, y no señalar puramente esas flagran-

tes equivocaciones? ¿Por qué traer a la discusión elementos ajenos a la letra del *Chart* y de mi crítica? Y si, como es el caso, yo no puedo declararme ignorante de ninguno de esos populares *slogans* filosóficos citados, ¿dónde he de encontrar la causa de mis errores? ¿No sería más eficaz y caritativo nombrarme esos errores, antes de indagar sus posibles causas, bases y sustratos?

Además, no crea Frank que hay una forzosa relación de paternidad entre lo que consideramos nuestros pensamientos fundamentales y el resto de ellos: muy a menudo no hay más que una incierta relación lateral que, por falaz espíritu de simetría, convertimos en relación de descendencia. Su “definición dinámica del conocimiento” y su “distinción dinámica entre persona e individuo”, son concepciones que se hombrean con otras que aparecen en sus libros, pero que no las engendran necesariamente. Ilusión esta última creada por la importancia nominal de los vocablos “conocimiento”, “creencia”, “persona e individuo”, etcétera.

Pero la gnoseología de Frank no me interesa. Yo he pretendido hacer un análisis de su pensamiento aplicado a los temas concretos de *Chart for Rough Water*, pero no de lo que él piensa sobre el conocimiento en general. Los argumentos en que podría basar mi rechazo a su concepción gnoseológica se encuentran en cualquier manual filosófico que explique el pro y el contra de cada sistema —y, del mismo modo, encontrará él en ellos su defensa. Pues todas esas distinciones radicales que, al ignorarlas yo, me habrían vedado el acceso al libro, pueden encontrarse, finamente discutidas, condenadas y aprobadas, en cualquier manual filosófico para estudiantes. No se engañe Frank: esas definiciones —“revolucionarias como la energía solar”— parecen principios fundamentales, pero son la parte más externa y ajena de la inteligencia de un hombre.

Es ésta una posición dogmática y de privilegio, que no encara las objeciones claramente, sino que hace referencia a principios fundamentales, paternos, cuya *aceptación* suprimiría el malentendido. Yo hago a Frank grandes elogios y algunas objeciones, simples y concisas, que el lector encontrará en mi nota del número 73 de SUR. Frank contesta acusándome de ser “dualista” y de ignorar (es decir: no aceptar) ciertas ideas suyas sobre “creencias”, “conocimiento”, “persona e individuo”. Esto es llevar el problema a un punto en que la única actitud posible es la absoluta hostilidad intelectual. Hostilidad estéril, puesto que se trata de interpretaciones sobre las cuales no puede darse una opinión final precisa. Es muy característica la creencia de Frank en que el *conocimiento*

de estos principios equivaldría a su aceptación. No aceptar su punto de vista es lo mismo que no comprenderlo. Lo cual surge de sus palabras sobre el conocimiento. “El conocimiento de que hablo es una intuición pre-racional, no irracional, de una verdad...”. “Este conocimiento no realizado ha servido y sirve, sin embargo, como la fuerza vital dinámica y desafiante...” Él no busca la verdad: la posee. Si yo supiera tal y cual cosa (si pensara lo mismo que Frank), no discutiría: habría llegado a la Verdad. Si el conocimiento de que habla es “una intuición pre-racional”, y también “una fuerza vital dinámica y desafiante”, todo criterio para probar si una aseveración es verdadera o falsa pierde sentido. Nadie que sienta su conocer como una fuerza desafiante podrá ser convencido nunca de estar en el error. Ninguna prueba lógica tendrá significado para quien no observa otro criterio que la certeza de ser fuerte y desafiante. Pues sentirse fuerte es una *sensación* en la cual parece estar implícita la verdad. No otra era la actitud de los profetas bíblicos, y no otra la causa de su *self-righteousness*. Actitud espiritual que podría enunciarse así: “Yo no busco la Verdad: la Verdad habla por mi boca. Yo soy la Verdad”. ¿No es sintomática de esta sensibilidad la amonestación mosaica al lector: “¡No creas lo que el señor Canto escribe sobre mi *Chart!*”? ¿Olvida Frank que el señor Canto es un desconocido a quien nadie tendrá el menor interés en *crear* personalmente, y que no puede aspirar a *convencer* al lector con una autoridad de la que carece, sino con la posible eficacia de sus razonamientos? Pero Waldo Frank no podrá comprender que se atribuya más valor a los razonamientos que a la autoridad. ¿No se da cuenta Frank de la absoluta inmoralidad intelectual de un procedimiento que consiste en utilizar su bien ganado prestigio —y no su inteligencia— para sofocar una voz que ni siquiera se ha dignado escuchar con atención?

“... un autor como yo, que insiste en el carácter pre-racional y orgánico del conocimiento, es constantemente acusado de ser un irracionalista...”

Me parece que Frank otorga demasiada importancia a la palabra “irracionalista”, así como antes la otorgó a la palabra “dualista”. Yo nunca acusaré a nadie con una palabra, pues me parece que es abdicar de mi función de intelectual. Frank se considera insultado por la probabilidad de que alguien lo llame “irracionalista”. Mas no se puede endilgar un epíteto a una persona y creer que la hemos esclarecido: llamar a alguien “irracionalista” o “dualista” es referirle a un cierto modo de pensar o sentir que, por lo pronto, está más acá de todo juicio de valor y de todo criterio de verdad. Frank usa estas palabras como

interjecciones, cuando en realidad son sustantivos que exigen una descripción desapasionada. No debe acusarse a nadie de ser irracionalista o dualista: debe comprenderse directamente el pensamiento del prójimo, no embanderarlo en géneros o especies que consideramos reprobables o adorables. Lo esencial para el escritor es expresar un modo de ser, pensar, o sentir, no conocer la fórmula que pretenda ficharlo para siempre. Es una sana medida en el escritor desconfiar de los términos científicos o de los tecnicismos filosóficos, que tienen exacto valor de cifra en un determinado sistema, pero hacen perder el equilibrio a las frases de los literatos. Frank ofrece un ejemplo muy puro de las catástrofes que sobrevienen a éstos al querer emplear términos filosóficos, pues en lugar de manejar tersamente las palabras "dualismo" o "irracionalismo", como habría hecho un filósofo, les transmite un sentido de imprecaciones bíblicas, de conjuros mágicos que bastan por sí solos a dar por terminada una discusión. Son instrumentos para exorcizar o canonizar: no palabras cuyo significado pueda explicarse con sosiego.

El último reproche que me hace Frank es el de ignorar las "profundas relaciones entre ética y estética", relaciones que justificarían su crítica a los escritores norteamericanos contemporáneos desde el punto de vista de los servicios prestados a lo que él llama la Gran Tradición. Frank protesta que "él no juzgaba a estos escritores desde un punto de vista ético o estético, sino en la medida en que contribuían a formar la urgente conciencia de la Gran Tradición", es decir, en la medida en que ayudan a demostrar sus propias teorías. No tengo nada que oponer a tal procedimiento, pero sí tengo que oponer a teorías tan poco ajustadas y tan unilaterales que fuerzan a menospreciar los más altos valores intelectuales y artísticos del país en que han sido sustentadas. Si yo acentué el carácter moralizante de la Gran Tradición fué porque dentro de esa nebulosa había cierta rigidez pueril que me pareció una caricatura, pero no una falsificación de lo que podía ser una Ética. En la última frase de mi comentario decía yo: "... una moral que se pone frente al arte lleva a una dureza pedante que nadie odiará más que Waldo Frank". ¿Cómo puede acusarme Frank, entonces, de enfrentar ambos términos? Ya que me pone en este terreno diré que hay en Sherwood Anderson, en Faulkner y hasta en Steinbeck una concepción inarticulada del hombre, más humilde que la dada expresamente en *Chart for Rough Water*, pero también más viril, más entrañable, menos palabrera. Una concepción del hombre presupone una ética, aunque no esté expresada. Y creo

que la posibilidad ética que hay en Anderson, Faulkner y Steinbeck es más valiosa que la realidad ética formulada por Frank en su *Chart*.

Releo estas líneas y me doy cuenta que son el simple despliegue de algunos puntos que estaban presentes ya en mi comentario, causa de este desentendimiento. Si algo agradezco a Frank es el haberme dado ocasión de confirmar mi punto de vista, hoy mucho más seguro que cuando escribí las líneas que motivan su protesta. Lo cual me llena de asombro, pues las objeciones del prójimo suelen aclarar mi visión, corrigiéndola: esta vez, mi visión se ha aclarado, pero confirmándose. No hay una sola palabra en mi comentario que no considere justificada y necesaria; no hay una sola omisión o ignorancia por la cual pudiera sentirme honestamente culpable; no hay una sola acusación de Frank que me parezca bastante exacta como para permitirme sin hipocresía el bello gesto de un *mea culpa* en público. Frank no ha tenido la generosidad de señalarme los que pudieran ser mis errores o mi debilidad: ha arremetido contra mis razones, pero no de frente, sino aludiendo a misteriosos conocimientos ancestrales que invalidarían mi punto de vista, y ha gritado muy alto para que no se me escuchara —lo cual revela desdén por mí e incertidumbre por él.

Para terminar, diré que Waldo Frank se equivoca al compararse a sí mismo con El Greco y Cézanne, y a mí con los académicos fosilizados y estúpidos que no comprendían el nuevo mundo visual que aquellos grandes artistas inauguraban. Cualesquiera sean los méritos de Frank como intelectual, es evidente que van en un sentido diametralmente opuesto a los de El Greco y Cézanne en tanto que innovadores plásticos. Y tampoco creo que mi estupidez sea del mismo género que la de ancianos académicos aferrados a determinados dogmas inmovibles. Estos hombres suponían saberlo todo, y su oposición a El Greco o Cézanne era motivada porque las obras de esos artistas contradecían todas sus nociones sobre el arte de pintar. Pero yo no creo saber nada y, además, no estoy en contradicción con Frank: si soy exigente es a causa de la misma admiración que me inspira la nobleza de su pensamiento —en cuanto éste se esfuerza por llegar a nuevas síntesis— y de mi voluntad de no tener condescendencias al tratar problemas que trascienden nuestras personas y sus pobres vanidades.

PATRICIO CANTO

## Bellas Artes

### UNA NUEVA FASE DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA

“De mediana estatura, delgado, enjuto más bien, algo cargado de hombros, siempre vestido con ropas oscuras, produce la impresión de un misántropo o de un sentimental trabajado por profundas penas. Bajo las anchas alas de su chambergo negro, que nada tiene de provocativo, queda en la penumbra su cara morena, desencajada y cetrina como la de un asceta, encuadrada por la barba negra que hoy comienzan a platear las canas prematuras; su cara de nazareno que parece surgir de un cuadro de Ribera, con los pómulos salientes y los rasgos profundos y duros, en que los ojos claros, muy claros, de un azul muy tenue, tienen allá en el fondo de las órbitas, fatigadas y como amoratadas, una dulzura angelical y un fulgor de inteligencia que en los momentos de entusiasmo ilumina la fisonomía entera con un resplandor plácido e intenso. Con su larga melena, negra también, tiene algo de nuestro gaucho... Respira modestia y timidez, siendo en el fondo un altivo y un hombre de carácter que va por donde quiere ir y conoce aproximadamente su valor, pero como no da a éste mucha importancia, no exige a nadie que le abra paso, ni impone a nadie la admiración merecida, dejando que su obra se busque por sí misma el lugar que ha de corresponderle”.

Tal era, de pluma magistral, el retrato de Joaquín Torres García en 1913, a la edad de treinta y nueve años, cuando parecía que estaba por sonreírle el éxito y nadie imaginaba los contrastes que iba a depararle su destino de perpetuo buceador, de perpetuo incomprendido. Hoy, cumplidos los 67 años de dura brega por el arte y por el pan, más demacrado y físicamente agobiado que nunca, perdida la barba en la vorágine neoyorquina, blanquísima la siempre abundante cabellera, de una inverosímil palidez de Lázaro el rostro, con el gesto compasivamente amargo de sus labios generosos y el fuego puro de



una mirada que es sin duda el espejo de inspiraciones sublimes, tiene toda la apariencia del gran sacerdote de un culto esencial que se perdiera en la noche de los tiempos, de un oráculo ascético, todo cerebro y todo corazón, colocado en un plano desde el cual puede orientar las artes por una senda superior.

No sabe la América Latina qué maestro y qué artista salido de su seno vive hoy oscuramente en Montevideo, prodigándose en fabulosos esfuerzos vanos de propagación de una elevada cultura estética. No lo sabe ni lo sabrá mientras se empeñe en ignorarlo por temor de que se agiten demasiado las estancadas aguas del arte conformista. Su atemorizada inercia es explicable: Joaquín Torres García es un *agitador*, un despertador de vocaciones y de iniciativas, un renovador permanente, en constante actividad espiritual, que ni siquiera teme equivocarse a veces, porque sabe que la razón le ampara en el conjunto de su esfuerzo, y menos aun vacila —contra todos sus intereses materiales— en proclamar que se ha equivocado, cuando así lo dicta su conciencia hipersensible.

El caso de Torres García, pintor uruguayo de actuación y renombre europeos, es excepcional bajo muchos aspectos. Entre otros, porque en su ya larga carrera parece haber recorrido si no todo, la mayor parte del dilatado curso de la pintura occidental para llegar a conclusiones propias, originalísimas, si bien basadas en la más augusta tradición, y que tienen el extraordinario mérito de ser generosas, ampliamente normativas, fecundas, por lo tanto, para los más variados talentos que estén dispuestos a adoptarlas. Es un maestro nato, que predica con la experiencia y el ejemplo. Ha probado muchas maneras y muchas orientaciones sin ser jamás epígono de nadie. Artista de extrema vanguardia, es inmune al trivial argumento del “modernismo por incapacidad”, porque pinta y dibuja como un académico si se le da la gana, y no hay recurso del oficio que él ignore. Sus notables dotes pedagógicas, las ha demostrado tanto por los innumerables alumnos particulares que tuvo como en la famosa escuela Mont d’Or, de Tarrasa, en su Taller de Arte Constructivo, de la capital del Uruguay y en la formación de sus propios hijos, todos ellos pintores de singular talento desde la adolescencia. No hay estrechez dogmática en las enseñanzas de Torres García. Nunca la hubo. En cambio, posee un ardor proselitista y una energía convincente prodigiosas, manifestadas en sus escritos, sus disertaciones didácticas en las aulas y las mil conferencias

radiales u otras pronunciadas en Montevideo en el breve plazo de siete años. De su fervor incomparable por la causa del arte grande, de su incommovible fe estética, de su humanidad muy honda extrae ese asombroso Mahatma artístico su enorme caudal de potencia cultural y creadora.

En Barcelona, en Bruselas, en Nueva York, en Madrid, en Florencia, en París, mientras ejecutaba un número impresionante de obras pictóricas, iba escribiendo y publicando libros para comunicar al mundo su progresiva experiencia artística y por doquier dejaba la simiente de alguna fértil inquietud o certeza. Sus discípulos, adictos o disidentes, no ignoran que lo esencial, lo más firme y lo más hondo de su orientación estética, lo deben a Joaquín Torres García, hombre de clarísima visión, simplificador de confusos problemas, que dedicó su vida a exploraciones en busca de una síntesis generosamente ofrecida a sus contemporáneos. *Diàlegs y Notes sobre l'Art*, en idioma catalán, *El descubrimiento de sí mismo*, *Estructura*, *La tradición del hombre abstracto*, obras meditadas y ricas de enseñanzas de todo orden marcan, con una serie de *Manifestos*, los jalones del ascenso artístico del pintor. Su *Historia de mi vida*, no menos palpitante, confidencial y franca, es su contribución a la experiencia humana. Paralelamente a su actividad de divulgación literaria, en el curso de treinta años y más de vibrante y tenaz labor, iba acumulando cartones, lienzos y frescos magníficos, en que a través de las variaciones de tendencia muy lógicamente encadenadas se advierte siempre una marcada personalidad. Fué realista e impresionista a su hora —vale decir mucho antes de la hora del gran público—, conoció un augusto período de clasicismo, como reacción contra los fuegos de artificio del fin del siglo pasado; luego irrumpió en él la conciencia vertiginosa de la vida moderna e innovó en términos de dinamismo pictórico, evocando el torbellino activo de las urbes. Nueva York, especialmente, le hizo girar en su vórtice delirante. Más tarde, en el París de la postguerra, se deslizó hacia el campo de la "pintura-pintura". Triunfaba ya, se cotizaba en las galerías de los *marchands* más importantes, cuando de pronto se produjo aquella crisis económica que significó el fin de la capital francesa como centro distribuidor de obras de arte. Torres García tuvo que emigrar una vez más. Pensaba dirigirse a México, pero consideraciones de salud y de clima le hicieron abandonar su proyecto. Volvió a su patria. Estaba lleno de esperanzas. Le encandilaba el falaz espejismo de la "América joven" que, en realidad, ignora

las virtudes de audacia de la juventud o las aplasta. La incomprensión americana, los insalvables obstáculos para hacer escuchar su palabra útil y sincera, han debido ser, sin duda, lo más penoso para Torres García. Las ilusiones que nos hacemos acerca de la tierra natal, cuando vivimos decenios lejos de ella, son las más difíciles de desarraigar. Además, parecería tan lógico que nuestra adolescente América fuese ardorosa, irreverente, inconventional, progresista, creadora. Y tan doloroso es comprobar que la realidad no coincide con la lógica.

Empero, Torres García, maestro vocacional, no desmayó. Contra todas las resistencias y, en particular, contra las barreras de la potente inercia, contra todos los intereses mezquinos, por la fuerza de su voluntad viril y de su desinterés, siguió realizándose, siguió prodigando los frutos de su talento y su sabiduría. Logró erigir un monumento bellísimo en el Parque Rodó, de Montevideo, organizó las exposiciones de un grupo de artistas formados en su taller, lanzó proclamas, editó un periódico —*Cercle et Carré*— publicó volúmenes, dió conferencias ricas en proyecciones culturales, pintó.

Su enseñanza es seductora, valiosa, fecunda porque respeta las tendencias individuales a la vez que disipa las dudas innumerables que socavan el arte contemporáneo. Tiende, esencialmente, a imponer el orden —un orden basado en consideraciones filosóficas, en leyes cósmicas, en principios seculares del oficio— en el caos actual de la pintura. Tiende a alcanzar —y permitir que los demás alcancen— un justo equilibrio entre los impulsos del instinto y los dictados del espíritu. El movimiento del Arte Constructivo, que encabeza Torres García, se relaciona con los ensayos de sus colegas europeos, Van Doesburg y Piet Mondrian: propende al retorno a una pintura (y una escultura y una arquitectura) —sea ella figurativa o no—, de estructuración geométrica, basada en la ley de la frontalidad y las proporciones armónicas derivadas de la Sección de Oro. Mas Torres García no es un dogmático, ya lo dijimos, y no puede tolerar por mucho tiempo sistemas esterilizadores, aunque los adopte un momento con fines experimentales. La estrechez del marco abstracto de sus colegas holandeses —sobre todo para un lírico panteísta como lo es él— pronto le resultó intolerable. Lo dice en la *Historia de mi vida*, en que de sí mismo habla en forma impersonal: “Su pintura está en un momento de transición —lucha

de la naturaleza y la abstracción— y aun tardará un año en resolver este problema. La dificultad reside en que si compone una pintura con formas abstractas solamente, geométricas o irregulares, ¿qué hará de algo que también querría expresar y tiene que ver con las cosas concretas? Pues si procura aliar las dos cosas (como lo hará cien veces), la naturaleza pierde y también pierde la construcción plástica”. Tratando de salir de ese *impasse*, poco a poco se fué orientando hacia una pintura en que, superpuestas a la construcción geométrica, “a cuarteles, a modo de pared de piedra” aparecían en su lienzo imágenes esquemáticas de objetos reales dotados de un sentido simbólico. Fué ése el primer paso de Torres García hacia un arte más humanizado que el de los Constructivistas de Holanda. Exploró varios años esa senda, en el primer período de su estada en Montevideo. De él datan el monumento mencionado, del Parque Rodó, que recientemente vimos terminado, nobilísimo y rotundo en su marco de flores naturales, y pinturas extrañas, de una admirable plasticidad y bello colorido —en los tonos menores que siempre cultivó este artista de propensiones místicas, de formación muy española—, pero desconcertantes por cierto hermetismo casi religioso que el mismo autor parecía resistirse a despejar, como si en verdad custodiara un arcano inviolable.

Rodeado de objetos artísticos primitivos, de reproducciones de piezas egipcias y asirias o de originales imágenes precolombianas, africanas o polinésicas, Torres García meditaba, pintaba, enseñaba a un reducido número de neófitos uruguayos. Su taller era como el santuario de un culto estético misterioso que proyectaba sus raíces hacia los orígenes del mundo. Esa etapa luego resultó ser experimental y transitoria. Lo humano se impuso más aún, dentro de la invariable orientación simplificadora y decorativa del maestro. Volvió Torres García a la pintura figurativa, sin abandonar determinados principios plásticos cuya bondad comprobó en el curso de aquel experimento, y que son, en resumen, los enunciados. La manifestación visible de esta evolución es una serie de un centenar de retratos ideales —Leonardo, el Greco, Tiziano, Velázquez, Goya, Cézanne, músicos, políticos, pensadores— poderosamente estructurados, típicos y expresivos, a la vez que pintados con renovada sensualidad de la pasta y el color, con espontánea soltura que oculta el rigor de aquella sólida estructuración previa. En ellos ha logrado, en suma, el artista uruguayo, equilibrar las conquistas de su momento parisiense de “pintura-pintura” y su concepción

más reciente de la plasticidad geométrica. De tal compensación de los sentidos y la mente resulta lo que debía resultar: una obra esencialmente *clásica* bajo su apariencia en extremo revolucionaria.

Joaquín Torres García, al frente de una escuela de arte independiente abundantemente concurrida, similar a la magnífica "Escola de Decoració" catalana, cuyos destinos rigió en el segundo decenio de este siglo, prestaría un inapreciable servicio a la causa del arte americano. Sus títulos para ello <sup>1</sup> son los juicios de la crítica internacional, sus libros de doctrina, sus antecedentes de docente prestigioso, su obra inmensa de la cual abundan testimonios en museos, colecciones particulares importantes y grandes galerías de arte de Europa y la América del Norte. Buenos Aires debe conocerle, debe llamarle, debe ver su pintura pasada y presente. Subyugará, electrizará el ambiente argentino ese profeta inspirado cuyo espíritu parece poseer la juventud eterna porque ha entrevisto la Ley que todos buscamos para vivir y obrar armoniosamente.

JULIO E. PAYRÓ

<sup>1</sup> Bibliografía: *Torres García*, por Josep F. Ràfols, Ed. Monografies d'Art, Barcelona, 1926; *Torres García*, por Roberto J. Payró y Guillermo de Torre, Ed. Graphia, Madrid, 1923; catálogo de la exposición de obras en Amigos del Arte, de Montevideo, 1934; "Revista de l'Escola de Decoració", Barcelona, 1914; publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, Montevideo (Abayubá 2781). Obras literarias de Joaquín Torres García: *Notes sobre Art*, Barcelona, 1913; *Diàlegs*, Barcelona, 1915; *El descubrimiento de sí mismo*, Barcelona, 1917; *Estructura*, Montevideo, 1935; *La tradición del hombre abstracto*, Montevideo, 1938; *Historia de mi vida*, Montevideo 1939.

## ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

- SPINOZA, por Carl Gebhardt (Losada, S. A.), Buenos Aires, 1940.
- EL PENSAMIENTO VIVO DE SAAVEDRA FAJARDO, por Francisco Ayala (Losada, S. A.), Buenos Aires, 1940.
- EL PENSAMIENTO VIVO DE THOREAU. Prólogo de Teodoro Dreisser (Losada, S. A.), Buenos Aires, 1940.
- CANTO, por Sara de Ibáñez (Losada, S. A.), Buenos Aires, 1940.
- ¿QUIÉN VIVE? ¡LA LIBERTAD!, por Arturo Capdevila (Losada, S. A.), Buenos Aires, 1940.
- FIGURAS A LA DISTANCIA, por Arturo Giménez Pastor (Losada, S. A.), Buenos Aires, 1940.
- EL CASAMIENTO DE LAUCHA Y OTROS CUENTOS, por Roberto J. Payró (Losada, S. A.), Buenos Aires, 1940.
- HISTORIA COMPARADA DE LOS PUEBLOS DE EUROPA, por Charles Seignobos (Losada, S. A.), Buenos Aires, 1940.
- ALEJANDRO KORN, por Francisco Romero, Ángel Vasallo y Luis Aznar (Losada, S. A.), Buenos Aires, 1940.
- LA FILOSOFÍA DE HUSSERL, por Joaquín Xirau (Losada, S. A.), Buenos Aires, 1940.
- EL TOISÓN DE ORO Y TRES OBRAS MÁS, por Salvador de Madariaga (Editorial Sudamericana), Buenos Aires, 1940.
- SIETE PARA UN SECRETO, por Mary Webb (Editorial Sudamericana), Buenos Aires, 1940.
- LAS PALMERAS SALVAJES, por William Faulkner (Editorial Sudamericana), Buenos Aires, 1940.
- EL CENTAURO, por Leopoldo Merechal (Sol y Luna), Buenos Aires, 1940.
- SONETO A SOFÍA Y OTROS POEMAS, por Leopoldo Merechal (Sol y Luna), Buenos Aires, 1940.
- LA NIEBLA ILUMINADA, por Augusto Cortina (Espasa-Calpe Argentina), Buenos Aires, 1940.
- ORIENTACIONES DE LA BIOLOGÍA MODERNA. Prólogo de Gregorio Marañón, por Mario F. Canello (Espasa-Calpe Argentina), Buenos Aires, 1940.
- UNAMUNO, BLASCO IBÁÑEZ Y SÁNCHEZ GUERRA EN PARÍS, por Carlos Esplá (Editorial Araujo), Buenos Aires, 1940.
- EL CAOS DEL MUNDO, por Joaquín Rubianes (La Facultad), Buenos Aires, 1940.
- FIGURAS HUMANAS por Giovanni Papini (Sociedad Editorial Americana), Buenos Aires, 1940.
- LA AMANTE AMARCA, por Luis Enrique Azarola Gil (La Facultad), Buenos Aires, 1940.
- DIARIO DE UN SOLTERÓN IMPENITENTE, por M. A. Speroni (La Facultad), Buenos Aires, 1940.
- MESTER DE JUDERÍA, por Carlos M. Grünberg (Editorial Argirópolis), Buenos Aires, 1940.
- CRISTAL DE ENSUEÑO, por Carlos Roberto Brignole (Editorial Tor), Buenos Aires, 1940.
- MAR DE FONDO, por Gregorio Álvarez (Ediciones Saeta), Buenos Aires, 1940.
- ELECÍA DEL RECUERDO, por María de Villarino, Buenos Aires, 1940.
- ODA PROVINCIAL, por Horacio Rega Molina, Buenos Aires, 1940.
- BOTELLA AL MAR, por Efraín Mayer (Editorial Enigma), Buenos Aires, 1940.
- SOLEDADES, por Bernabé de la Orga, Buenos Aires, 1940.
- LA VOZ Y EL RÍO, por Salvador Merlino, Buenos Aires, 1940.

- PULSO DE LA TIERRA, por Guillermo Etchebere, Buenos Aires, 1940.
- ESPEJO DE PAUSAS, por Ignacio Quiroga Molina, Buenos Aires, 1940.
- SOLEDADES, por Enrique Guillaume, Buenos Aires, 1940.
- DIEZ SONETOS DE SHAKESPEARE, por Patricio Gannon, Buenos Aires, 1940.
- UN POCO DE HUMO, por María B. de Casales, Buenos Aires, 1940.
- ESTAMPAS Y POEMAS, por Tino Car, Buenos Aires, 1940.
- ARGENTINA CRIOLLA, por Jorge Larguía (Editorial Ruiz), Rosario, 1940.
- TOMILLO, por E. A. Dughera (Editorial Ruiz), Rosario, 1940.
- NAVEGANTE, por Fryda Schultz de Mantovani (Universidad Nacional del Litoral), Santa Fe, 1940.
- ALBRICIAS DE LA PATRIA, por Rafael Leonardo Barros, Mendoza, 1940.
- LAS MIL Y UNA NOCHES ARGENTINAS, por Juan Draghi Lucero (Ediciones Oeste), Mendoza, 1940.
- EL HOMBRE QUE OLVIDÓ LAS ESTRELLAS, por Ángel María Vargas (Editorial La Rioja), La Rioja, 1940.
- LA FILOSOFÍA DE MAIMÓNIDES, por José Gaos (La Casa de España en México), México, 1940.
- REFLEJOS EN EL AGUA, por Rafael Sánchez de Ocaña (La Casa de España en México), México, 1940.
- DE FUSILAMIENTOS, por Julio Torri (La Casa de España en México), México, 1940.
- HISTORIA NATURAL Y MORAL DE LAS INDIAS, por José de Acosta (Fondo de Cultura Económica), México, 1940.
- AMOR Y MUNDO, por Joaquín Xirau (Fondo de Cultura Económica), México, 1940.
- POETA EN NUEVA YORK, por Federico García Lorca (Editorial Séneca), México, 1940.
- EL DÍA DE FIESTA POR LA MAÑANA Y POR LA TARDE EN MADRID, por Juan de Zabaleta (Editorial Séneca), México, 1940.
- POESÍAS DE VICENTE GIL, por Dámaso Alonso (Editorial Séneca), México, 1940.
- LA GUERRA EMPEZÓ EN ESPAÑA, por Julio Álvarez del Vayo (Editorial Séneca), México, 1940.
- EL VICTORIAL. CRÓNICA DE DON PEDRO NIÑO. Selección, prólogo y notas por Ramón Iglesia (Editorial Séneca), México, 1940.
- CONCORDIA Y DISCORDIA, por Juan Luis Vives (Editorial Séneca), México, 1940.
- POLÍTICA DE VICTORIA, por Antonio Gómez Robledo (Edición de la Universidad Nacional), México, 1940.
- LA LUCHA POR EL PETRÓLEO MEXICANO, por el Coronel Patrick J. Hurley (Editorial Cultura), México, 1940.
- LA ROSA DE LOS VIENTOS EN LA MÚSICA EUROPEA, por Adolfo Salazar (Fondo de Cultura Económica), México, 1940.
- CÁNTICO DESDE MI MUERTE, por C. Sabat Ercasty, Uruguay, 1940.
- NAZIS EN EL URUGUAY, por Hugo Fernández Artucio, Uruguay, 1940.
- CRISTALIZACIONES, por Josefina Lerena Acevedo de Blixen, Uruguay, 1940.
- RELIEVE Y CATEGORÍA DE LA REVOLUCIÓN PARAGUAYA, por José Antonio Pérez Echeguren, Paraguay, 1940.
- TRADICIONES PERUANAS ESCOGIDAS, por Ricardo Palma (Editorial Ercilla), Santiago de Chile, 1940.

- VIAJE DEL ALBA A LA NOCHE, por Oscar Castro Z., Santiago de Chile, 1941.
- TIERRA MARINERA, por Fernando Luján (Soley y Valverde), San José de Costa Rica, 1940.
- METAFÍSICA CATEGORIAL, por Andrés Avelino (Editora Montalvo), Rep. Dominicana, 1940.
- CANCIÓN DE LA ERRANZA, por Luis A. Armendaris (Editorial "La Exactitud"), Quito, Ecuador, 1940.
- LA FUITE SOUS LES BOMBES. RECIT D'UNE POLONAISE, por Halina Wysocka (Librairie Plon), París, 1940.
- SUMNER TODAY, por William Graham Sumner. Reunidos por Maurice R. Davie (Yale University Press), U. S. A., 1940.
- DEMOCRACY AND FINANCE, por William O. Douglas (Yale University Press), U. S. A., 1940.
- AMERICAN LABOR, por Herbert Harris (Yale University Press), U. S. A., 1940.
- WAR PROPAGANDA AND THE UNITED STATES AMERICA, por Harold Lavine & J. Wechsler (Yale University Press), U. S. A., 1940.
- TERESA CARREÑO, por Marta Milinowski (Yale University Press), U. S. A., 1940.
- NOTRE DAME OF NOYON, por Charles Seymour, Jr. (Yale University Press), U. S. A., 1940.
- AMERICA AT THE MOVIES, por Margaret Thorp (Yale University Press), U. S. A., 1940.
- ALGUNAS CARTAS DE DON DIEGO HURTADO DE MENDOZA, por Alberto Vázquez & R. S. Rose (Yale University Press), U. S. A., 1940.
- RETURN AGAIN, TRAVELLER, por Norman Rosten (Yale University Press), U. S. A., 1940.
- ROMANESQUE SCULPTURE IN SAINTONGE, por E. L. Mendell (Yale University Press), U. S. A., 1940.
- THE EDUCATION OF HENRY ADAMS. AN AUTOBIOGRAPHY (Houghton Mifflin Co.), U. S. A., 1940.
- THE HORNETS LONGBOAT, por William Roos (Houghton Mifflin Co.), U. S. A., 1940.
- MASSACHUSETTS. A GUIDE TO ITS PLACES AND PEOPLE, por American Guide Series Federal Writer's Project (Houghton Mifflin Co.), U. S. A., 1940.
- MONT-SAINT-MICHEL AND CHARTRES, por Henry Adams (Houghton Mifflin Co.), U. S. A., 1940.
- THE ROAD TO XANADU, por John Livingston Lowes (Houghton Mifflin Co.), U. S. A., 1940.
- BRET HARTE'S STORIES OF THE OLD WEST, por Bret Harte (Houghton Mifflin Co.), U. S. A., 1940.
- POEMS 1924-1933, por Archibald MacLeish (Houghton Mifflin Co.), U. S. A., 1940.
- THOREAU, por Henry Sidel Canby (Houghton Mifflin Co.), U. S. A., 1940.
- LATE HARVEST, por Olive B. White (Houghton Mifflin Co.), U. S. A., 1940.
- THE ALL AMERICAN FRONT, por Duncan Aikman (Doubleday Doran), U. S. A., 1940.
- MARY OF SCOTLAND, por Maxwell Anderson (Doubleday Doran), U. S. A., 1940.
- AS I REMEMBER HIM. THE BIOGRAPHY OF R. S., por Hans Zinsser (Little, Brown & Co.), U. S. A., 1940.
- THERE IS ALWAYS LOVE, por Emilie Loring (Little, Brown & Co.), U. S. A., 1940.
- AMERICAN POETS. AN ANTHOLOGY, por Mark Van Doren (Little, Brown & Co.), U. S. A., 1940.
- THE ARCHITECTURE OF H. H. RICHARDSON AND HIS TIME, por Hitchcock (The Museum of Modern Art), U. S. A., 1940.
- JOHN MARIN, por The Museum of Modern Art, U. S. A., 1940.
- 20 CENTURIES OF MEXICAN ART — 20 SIGLOS DE ARTE MEXICANO, por The Museum of Modern Art, U. S. A., 1940.



- RADIO AND THE PRINTED PAGE, por Lazarsfeld (Duell, Sloan & Pearce), U. S. A., 1940.
- CONCERNING LATIN AMERICAN CULTURE. PAPERS READ AT RADCLIFF, WOODSTOCK, NEW YORK, por Charles Griffin (Columbia University Press), U. S. A., 1940.
- LET THERE BE SCULPTURE, por Epstein (Putnam's Sons), U. S. A., 1940.
- THE CABALLERO, por Harold Courlander (Farrar & Rinehart), U. S. A., 1940.
- TRUTH OF TWO, por Pedro Salinas. Traducción de Eleanor L. Turnbull (The Johns Hopkins Press), U. S. A., 1940.
- THE AMERICAN CHOICE, por H. Wallace (Reynal & Hitchcock), U. S. A., 1940.
- BEYOND GERMAN VICTORY, por H. Hill y H. Agar (Reynal and Hitchcock), U. S. A., 1940.
- WHAT TO LISTEN FOR IN MUSIC, por Aaron Copland (Mc Graw-Hill Book Co.), U. S. A., 1940.
- BENJAMÍN N. CARDOZO, por G. S. Hellman (Mc Graw-Hill Book Co.), U. S. A., 1940.
- MODERN ART IN AMERICA, por Cheney (Mc Graw-Hill Book Co.), U. S. A., 1940.
- MODERN PRIMITIVE ARTS OF MEXICO, por Oglesby (Mc Graw-Hill Book Co.), U. S. A., 1940.
- MAN OF SPAIN. A BIOGRAPHY OF FRANCIS SUAREZ, por J. H. Fichter (Mac Millan Co.), U. S. A., 1940.
- THE STORY OF AMERICAN FURNITURE, por T. Hamilton Ormsbee (Mac Millan Co.), U.S.A., 1940.
- THE HISTORY OF AMERICAN PAINTING, por S. Isham y R. Cortissoz (Mac Millan Co.), U. S. A., 1940.
- LOOK AT LIFE, por Chace (Alfred A. Knopf, Inc.), U. S. A., 1940.
- THE BIG SEA, por Hughes (Alfred A. Knopf, Inc.), U. S. A., 1940.
- AMERICAN LANDSCAPE, por Rice (Coward-Mc Cann, Inc.), U. S. A., 1940.
- DESIGNS FOR 60 SMALL HOMES, por Glaser (Coward-Mc Cann, Inc.), 1940.
- WHO'S WHO IN LATIN AMERICA, por P. Alvin Martin (Stanford University Press), U. S. A., 1940.





ESTE SEPTUAGÉSIMO OCTAVO NÚMERO DE  
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA  
TREINTA Y UNO DE MARZO DE MIL  
NOVECIENTOS CUARENTA Y UNO,  
EN LA IMPRENTA LÓPEZ,  
PERÚ 666, BUENOS AIRES