

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

DICIEMBRE DE 1944

AÑO XIV

BUENOS AIRES

S U M A R I O

J O R G E L U I S B O R G E S
BIOGRAFÍA DE TADEO ISIDORO CRUZ
(1829-1874)

S T U A R T G I L B E R T
EL FONDO LATINO EN EL ARTE DE
JAMES JOYCE

E D U A R D O G O N Z Á L E Z L A N U Z A
POEMA PARA SER LEÍDO POR RADIO

G I O R G I O D E C H I R I C O
SENSIBILIDAD, SINCERIDAD

J . R . W I L C O C K
DOS POEMAS

J U A N A D O L F O V Á Z Q U E Z
PARA LA INTERPRETACIÓN DE HUME

C R Ó N I C A

I R I N A A L E K S A N D E R
GINA LOMBROSO: ENTRE EL AYER Y
EL MAÑANA

N O T A S

LOS LIBROS ☆ Francisco Ayala: "El hechizado", por *J. L. B.*

☆ "The English Poets in Pictures", por *Pedro Henríquez*

Ureña ☆ Léon Pierre-Quint: "Marcel Proust. Juventud-

Obra-Tiempo", por *César Fernández Moreno* ☆ Ale-

xander A. Parker: "The Alegorical Drama of

Calderon", por *Vera Makarow* ☆ Leopold von

Ranke: "Historia de los Papas", por *E.*

G. L. ☆ Lewis Broad: "Winston Chur-

chill"; Philipp Guedalla: "Mr.

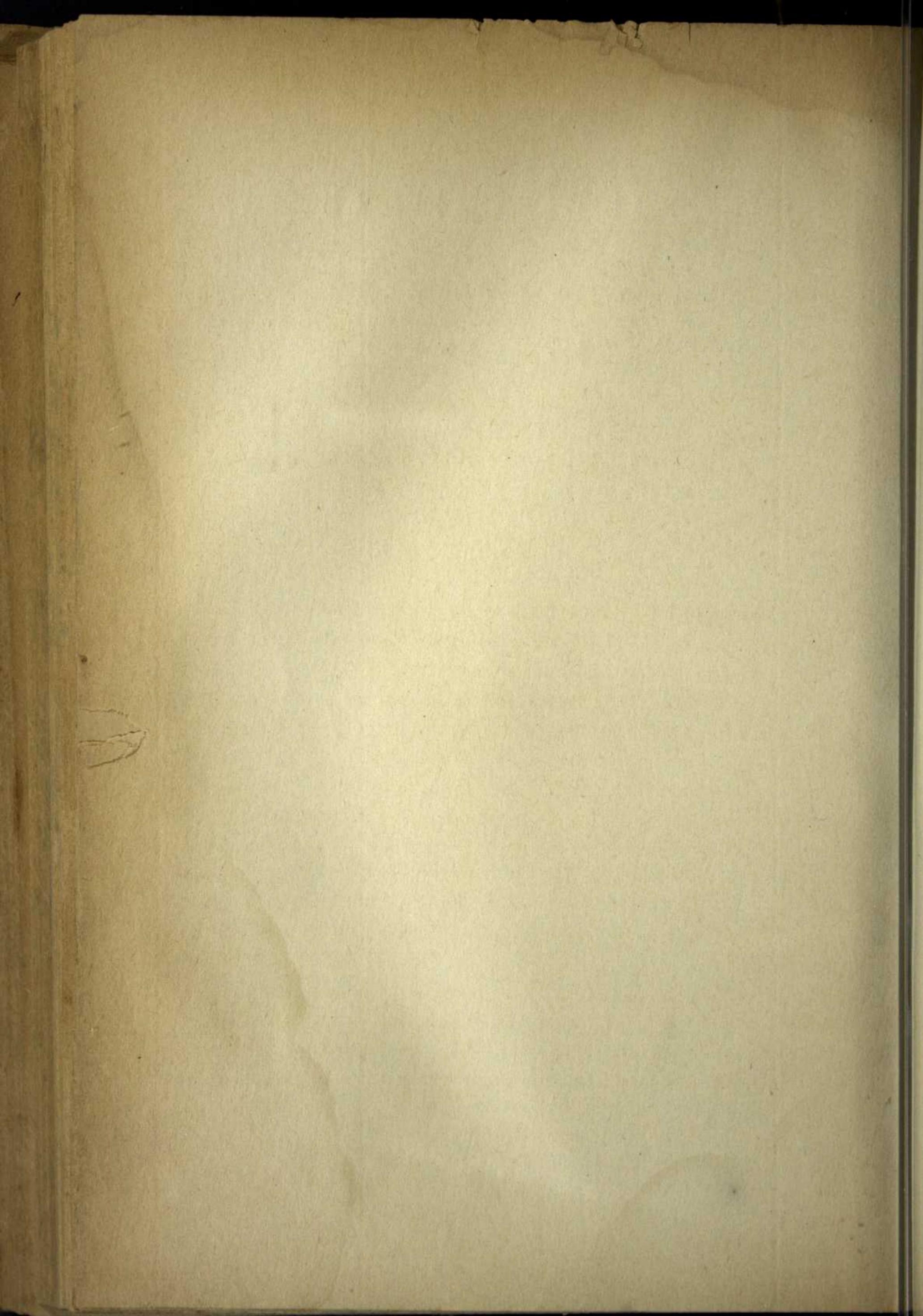
Churchill"; Carola Oman:

"Britain against Napo-

leon, por *V. M* ☆

LIBROS RECIBIDOS

EN EL MES.



B I O G R A F Í A D E T A D E O
I S I D O R O C R U Z (1 8 2 9 - 1 8 7 4)

*I'm looking for the face I had
Before the world was made.*

W. B. YEATS.

El seis de febrero de 1829, los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o cuatro leguas del Pergamino; hacia el alba, uno de los hombres tuvo una pesadilla tenaz: en la penumbra del galpón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él. Nadie sabe lo que soñó, pues el otro día, a las cuatro, los montoneros fueron desbaratados por la caballería de Suárez y la persecución duró nueve leguas, hasta los pajonales ya lóbregos, y el hombre pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil. La mujer se llamaba Isidora Cruz; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro.

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9 : 22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones. Quienes han comentado, y son muchos, la his-

toria de Tadeo Isidoro, destacan el influjo de la llanura sobre su formación, pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas orientales. Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona. Cuando, en 1874, murió de una viruela negra, no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad. En 1849, fué a Buenos Aires con una tropa del establecimiento de Francisco Xavier Acevedo; los troperos entraron en la ciudad para vaciar el cinto; Cruz, receloso, no salió de una fonda en el vecindario de los corrales. Pasó ahí muchos días, taciturno, durmiendo en la tierra, mateando, levantándose al alba y recogándose a la oración. Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad. Uno de los peones, borracho, se burló de él. Cruz no le replicó, pero en las noches del regreso, junto al fogón, el otro menudeaba las burlas, y entonces Cruz (que antes no había demostrado rencor, ni siquiera disgusto) lo tendió de una puñalada. Prófugo, hubo de guarecerse en un fachinal; noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía. Probó el cuchillo en una mata; para que no lo estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas. Prefirió pelear a entregarse. Fué herido en el antebrazo, en el hombro, en la mano izquierda; malhirió a los más bravos de la partida; cuando la sangre le corrió entre los dedos, peleó con más coraje que nunca; hacia el alba, mareado por la pérdida de sangre, lo desarmaron. El ejército, entonces, desempeñaba una función penal; Cruz fué destinado a un fortín de la frontera Norte. Como soldado raso, participó en las guerras civiles; a veces combatió por su provincia natal, a veces en contra. El veintitrés de enero de 1856, en las Lagunas de Cardoso, fué uno de los treinta cristianos que, al mando del sargento mayor Eusebio Laprida, pelearon contra doscientos indios. En esa acción recibió una herida de lanza.

En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos. Hacia 1868

lo sabemos de nuevo en el Pergamino: casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo. En 1869 fué nombrado sargento de la policía rural. Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era. (Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vió su propia cara, la noche en que por fin escuchó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo.) Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vió reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fué revelado en un libro; se vió a sí mismo en un entrevero y un hombre. Los hechos ocurrieron así:

En los últimos días del mes de junio de 1870, recibió la orden de apresar a un malevo, que debía dos muertes a la justicia. Era éste un desertor de las fuerzas que en la frontera Sur mandaba el coronel Benito Machado; en una borrachera, había asesinado a un moreno en un lupanar; en otra, a un vecino del partido de Rojas; el informe agregaba que procedía de la Laguna Colorada. En ese lugar, hacía cuarenta años, habíanse congregado los montoneros para la desventura que dió sus carnes a los pájaros y a los perros; de ahí salió Manuel Mesa, que fué ejecutado en la plaza de la Victoria, mientras los tambores sonaban para que no se oyera su ira; de ahí, el desconocido que engendró a Cruz y que pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las batallas del Perú y del Brasil. Cruz había olvidado ese nombre; con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció... El criminal, acosado por los soldados, urdió a caballo un largo laberinto de idas y de venidas; éstos, sin embargo, lo acorralaron la noche del doce de julio. Se había guare-

cido en un pajonal. La tiniebla era casi indescifrable; Cruz y los suyos, cautelosos y a pie, avanzaron hacia las matas en cuya hondura trémula acechaba o dormía el hombre secreto. Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. El criminal salió de la guarida para pelearlos. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Éste, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por tierra el kepí, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro.

JORGE LUIS BORGES

EL FONDO LATINO EN EL ARTE DE JAMES JOYCE¹

Con la muerte de James Joyce, ocurrida hace tres años, el mundo perdió un raro artista y Francia un fiel amigo y un entusiasta admirador. Este irlandés, como el héroe que da nombre a su obra más conocida, había viajado mucho y conocido las ciudades y las costumbres de muchos hombres, pero, una vez que tuvo libertad de elección, eligió para fijar su hogar, sin vacilaciones, la ciudad de París, y allí pasó los últimos veinte años de su vida — los más felices, como me dijo una vez, a pesar de las frecuentes molestias que le causaba su enfermedad a la vista y las dolorosas operaciones a que debió someterse. Algo más que las diversiones obvias de la vida, algo más que el destello de París, lo indujo a fijar allí su residencia. Humanista según la tradición latina y católica, tenía afinidad natural con el genio francés, y en ninguna otra atmósfera como en la de París podía haber respirado tan libremente.

Ningún gran escritor de su época fué objeto de más hostilidad y de más adulación — igualmente mal dirigidas en muchos casos. Podemos comprender las protestas de aquellos a quienes molestó, en *Ulises*, la ocasional presencia de ciertos pasajes en los cuales la narración o el lenguaje son convencionalmente inefables. Protestas tan inevitables como el alboroto causado por la *première* del *Sacre du Printemps*, cuando

¹ Este artículo, que aparece en "Horizon" y en SUR, ha sido escrito para la revista "Fontaine", donde se publicará muy pronto en su versión francesa.

muchos melómanos se sintieron genuinamente ofendidos por su clamor pagano. Pero, en realidad, no había justificación para el cargo de incoherencia levantado contra *Ulises*, o para colocar a Joyce en lo que he llamado la “Escuela de los escritores al tuntún”¹; escritores que dejaron a sus inconscientes sublimados encargarse de todo el trabajo y producir textos parecidos a las efusiones de un médium en una sesión de espiritismo. No porque en tales efusiones faltaran destellos de real belleza, nuevas constelaciones de ideas y espléndidas insinuaciones. Los escritos automáticos publicados por la “Sociedad de Investigación Psíquica” en su edad de oro, hace cuarenta años aproximadamente, abundan en tales pasajes. Y algunos de los poemas más hermosos aparecidos entre ambas guerras deben mucho de su ímpetu intelectual a ese torrente que surge de las capas últimas de la conciencia.

Pero aunque Joyce empleó tal material a menudo, nunca fué dominado por él. Siempre fué lúcido, lógico; la belleza a que aspiraba, y que logró, era una belleza estática, de acuerdo con la definición de Santo Tomás citada por él en su *Retrato del Artista Adolescente*: “Ad pulchritudinem tria requiruntur; integritas, consonantia, claritas.”

Pertenecía, en efecto, al gran linaje de los escritores latinos, e interesa comprobar que una versión inglesa de la Décimotercera Oda de Horacio, Lib. III, traducida a los catorce años, es su composición más temprana:

“*Brighter than glass Bandusian spring*”².

Las últimas tres líneas están curiosamente logradas, si tenemos en cuenta la juventud de su autor:

“*Be of the noble founts! I sing
The oak-tree o'er thine echoing
Crag, thy waters murmuring*”³.

¹ Cf., *Study of "Ulysses"*.

² “Fuente de Bandusia, más brillante que el cristal”.

³ “¡Sé de las fuentes nobles! Canto al roble sobre tus sonoras fragosidades, a tus aguas susurrantes”.

(Comparada con la juvenil versión de Milton de la Quinta Oda, Lib I, *Ad Pyrrham*, la de Joyce es superior.)

Hoy día está de moda despreciar la educación clásica; sin embargo, para un escritor de lengua inglesa, no menos que para sus colegas del otro lado del Canal, una base clásica (no necesariamente un conocimiento profundo del griego y el latín) es tan deseable como el conocimiento de la armonía para un músico. A menudo Joyce me hablaba con aprecio de la instrucción que había recibido en el Belvedere College, la escuela jesuíta de Dublín, donde ingresó a los once años. Allí, además de una cuidadosa educación en los clásicos, adquirió ese conocimiento fundamental del italiano y del francés que tanto iba a servirle en años posteriores. Cada semana los niños tenían que escribir un ensayo sobre un tema determinado, y es interesante saber que Joyce, cuando debió hacerlo sobre “Mi héroe favorito”, eligió a Ulises.

Su poeta griego favorito era Homero y, a diferencia de la mayoría de los estudiantes de filosofía de esa generación, prefería Aristóteles a Platón. Así, en el episodio dialéctico de “Escila y Caribdis”, en *Ulises*, se contrasta la Roca Aristotélica con el Torbellino Platónico, y se dirigen algunas suaves pullas a la escuela del Crepúsculo Celta. Pero esta inclinación natural, como noté a menudo en nuestras conversaciones, se dirigía menos a los poetas griegos que a los latinos, a la simplicidad elegante de Horacio, a las frases enjoyadas de Virgilio.

La primer obra que publicó fué un pequeño volumen de poemas, de forma exquisita, titulado *Música de Cámara*. Empequeñecidos por las estructuras sinfónicas de su período posterior, estos poemas no han recibido toda la atención debida. “Saben suavemente a Swinburne, y a Symons, y a Yeats, y a niebla celta”, dice sobre ellos un crítico. En mi opinión, tienen un dejo de Ben Jonson, Horacio y los precursores y modelos de Horacio, los poetas líricos griegos. Y, más aún, de los grandes poetas franceses del siglo diecinueve, cuyo sutil fraseo y musicales efectos igualan y a veces aventajan.

“Una tarde —escribe Mr. Frank Budgen en *James Joyce y la com-*

posición de “*Ulises*” (sus fascinantes reminiscencias de Joyce durante su estadía en Zürich [1915-1919]— en mi estudio de la Seefeldstrasse, Paul Suter recitó ese poema de Verlaine que comienza:

*Les roses étaient toutes rouges,
Et les lierres étaient tout noirs.
Chère, pour peu que tu te bouges,
Renaissent tous mes désespoirs.*

Joyce pidió que lo repitiera.

—Eso —dijo— es la perfección. Nunca se ha hecho un poema más hermoso”.

Y tras la forma clásica de los poemas de *Música de Cámara*, advertimos la mezcla de dos acentos separados por tres siglos: el del Nido de Fénix Isabelino y el de los poetas líricos franceses del último cuarto del Siglo XIX.

En un cuaderno de apuntes que había empezado en París en 1902, y que felizmente ha sido conservado (aparecen algunos extractos en la excelente biografía de Joyce que escribió Mr. Gorman) hay una breve anotación, rica en sugerencias, sobre el punto de vista *joyceano* respecto a la cultura y al arte de las letras. Es una anotación de cinco palabras. “*Cultura griega (Iliada); Barbarie (Biblia)*”.

Los efectos de la Reforma sobre la literatura inglesa tuvieron un vasto alcance y habría seguido ésta un curso muy diferente de no mediar aquella gran apostasía. De particular importancia fué el papel representado por las magníficas versiones del Antiguo Testamento, que modelaron la forma y el lenguaje de nuestros escritores. Se hizo de lado la tradición católica de limpidez, *consonantia et claritas*, y nuestro idioma se puso la túnica de José, cortada en tela oriental, sueltamente tejida, brillante y bárbara. Cuando se traduce mucho del francés, se advierte qué inapropiado es el giro bíblico de la frase —perceptible hasta cierto grado en casi toda la mejor literatura inglesa— para la versión fiel de

un original francés. Los escritores irlandeses, no obstante, gracias a su lealtad católica, han sido relativamente inmunes a estas influencias “bárbaras”. Sorprendente como pueda parecer, la traducción de *Ulises* al francés —en la que tuve el privilegio de ayudar a Valéry Larbaud y Auguste Morel— se desarrolló con facilidad inesperada cuando los traductores descifraron las implicaciones del texto. Porque en *Ulises* —una de las obras maestras mejor ordenadas y más racionales que ha conocido el mundo— prevalece el espíritu latino y la lógica estricta de la antigua religión. *Ex Oriente lux* sólo es cierto literariamente; el sol de la razón se levantó sobre la *costa septentrional* del Mediterráneo.

Flaubert es uno de los tres o cuatro autores que Joyce sostenía haber leído íntegramente; el segundo libro de Joyce, *Dublinenses*, publicado en 1914, si bien recuerda superficialmente los cuentos de Maupassant o de Chéjov, tiene una textura y una técnica mucho más análoga a la de Flaubert. A menudo se nos habla del interés y el respeto que demuestran por los materiales que emplean los grandes escultores y pintores; pero en el caso de los escritores se olvida que un interés semejante en las palabras y la expresión es de importancia esencial. Y este interés supera la mera busca de *le mot juste* o (hazaña más difícil) de la *phrase juste*. Al artífice literario concierne el tacto y el sonido y el color de las palabras mismas, el ritmo y el diseño que forman. En el primer párrafo del primer cuento de *Dublinenses*, el narrador dice:

“Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word paralysis. It had always sounded strangely in my ears, like the word gnomon in Euclid and the word simony in the Catechism. But now it sounded to me like the name of some maleficient and sinful being. It filled me with fear, and yet I longed to be nearer to it and to look upon its deadly work”¹.

¹ “Todas las noches, al mirar fijamente la ventana, me decía en voz muy baja la palabra parálisis. Siempre había sonado extrañamente en mis oídos, como la palabra gnomo en Euclides y la palabra simonía en el catecismo. Pero ahora sonaba como el nombre de un ser maléfico y pecaminoso. Me llenaba de temor, y sin embargo ansiaba estar más cerca de ella y contemplar su obra mortífera”.

Y la conclusión del último cuento (“El Muerto”), con su exquisito ritmo y fraseo, no es menos memorable que el tan citado pasaje final del episodio de “Anna Livia” en *Finnegans Wake*, la última y la más intrincada de las obras de Joyce. La nieve cae sobre un camposanto irlandés, y en la prosa de blandas cadencias nos parece oír el apagado sonido de los copos.

“It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead”¹.

Retrato del Artista Adolescente apareció en 1916. Esta novela autobiográfica describe con candor y extrema precisión los años formativos de la vida del joven escritor, sus dudas y sueños, éxtasis y descontentos. La franqueza del lenguaje era tal, que la “Egoist Press”, bajo cuyos auspicios apareció en Inglaterra, no pudo encontrar impresores lo bastante audaces para encargarse de ella y, finalmente, fué preciso importar los pliegos desde América. Sin embargo, en el curso de la discusión sobre estética contenida en el *Retrato* —discusión cuyo brillo y elegancia hacen de un tema abstruso algo lúcido y excitante (en el mejor sentido de este dudoso epíteto)—, Joyce señalaba que sentía igual aversión por el arte “pornográfico” que por el dialéctico. Éstas son, con sus palabras, “artes impropias”. El instante creador surge cuando el claro fulgor de la imagen estética “es asido luminosamente por el espíritu, sobrecogido por su integridad y fascinado por su armonía”. Es “un luminoso y callado éxtasis de placer estético”. He aquí, en realidad, una exposición del ideal mediterráneo que vemos realizado en la serena belleza de

¹ “Se iba espesando, empujada por el viento, sobre las torcidas cruces y las lápidas, sobre las lanzas del pequeño portón. Su alma desmayaba muy despacio, mientras la nieve caía y caía tenuemente sobre el universo, como el descenso del último fin, sobre todos los vivos y los muertos”.

la estatuaria y de los templos griegos, en la *Odisea* y, en una vena más ligera, en los Idilios greco-sicilianos de Teócrito; en la *Eneida* y en las *Odas* de Horacio.

Como ha observado muy bien Mr. Louis Golding en su estudio sobre Joyce (*Serie de Escritores y Dramaturgos Modernos*), “una sensación de preludio se cierne sobre cada página del *Retrato*”. Termina con un pasaje del diario de Stephen Dedalus, el joven artista (es decir, el propio Joyce cuando joven): una invocación a los Manes paternos. “Ante-pasado mío, antiguo artífice, dame ahora y siempre tu sostén”. (El nombre con que Joyce designa a su *alter ego* es significativo; es el del primer artista del mundo helénico, constructor del laberinto de Cnosos y del panal de oro).

Cualquier intento para exponer en detalle las afinidades clásicas en la forma y contextura de *Ulises* me llevaría demasiado lejos. Quizás baste citar una de las reminiscencias de Mr. Bugden sobre Joyce, durante la época en que *Ulises* estaba en formación.

—“Pregunté por *Ulises*. ¿Progresaba?

—He estado trabajando todo el día en él — dijo Joyce.

—¿Ha escrito mucho?

—Dos frases.

Lo miré de reojo, pero Joyce no sonreía. Pensé en Flaubert.

—¿Estuvo buscando *le mot juste*?

—No. Ya tengo las palabras. Lo que busco es el orden perfecto en la oración. Hay un orden apropiado en todo sentido. Creo que lo tengo.

—¿Cuáles son esas palabras?

—Creo haberle dicho —repuso Joyce— que mi libro es una *Odisea* moderna. Ahora estoy escribiendo el episodio de los *Lestrigones*, que corresponde a la aventura de Ulises con los caníbales. Mi héroe va a almorzar. Pero hay un motivo de seducción en la *Odisea*: la hija del rey caníbal. La seducción aparece en mi libro en forma de enaguas de seda colgando en un escaparate. Las palabras con que expreso su efecto

sobre mi hambriento héroe son: “Lo asaltó un perfume de abrazos. Con la carne hambrienta, obscuramente, anheló adorar en silencio”. Puede usted ver de cuántas maneras distintas es posible ordenar estas palabras.

La cuidadosa atención al arreglo verbal es característicamente latina; la sintaxis de la lengua latina proporciona un número casi infinito de posibilidades de esta naturaleza, de lo cual Virgilio, por ejemplo, saca plena ventaja —uno de sus grandes talentos era saber dónde colocar el énfasis. Los escritores ingleses, por lo común, se contentan con el orden de palabras más obvio y simple — que contribuye, naturalmente, a una lectura flúida. Pero el espíritu, para usar la expresión de Joyce en el *Retrato*, no se siente “sobrecogido”.

Común a *Ulises* y a *Finnegans Wake* es una cualidad que el propio autor indica (en el episodio de “los Bueyes del Sol”) cuando describe al primero como “una crónica de baratillo, farragosa, que lo incluye todo”. Ya he mencionado la admiración de Joyce por Flaubert, y esta cualidad de incluirlo todo también está presente en la que muchos consideran la mayor obra de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, — para la cual Raymond Queneau ha escrito un prefacio muy interesante, publicado en un número reciente de *Fontaine*. En el curso de ese prefacio M. Queneau escribe:

“Como obra enciclopédica de imaginación y como obra de imaginación enciclopédica, *Bouvard y Pécuchet* pertenece a un linaje que no está muy lejos del precedente [el del banquete de Trimalción y el de *Don Quijote*], un linaje paralelo que va de Rabelais a Joyce, pues Rabelais para el mundo cristiano, Flaubert y Joyce para el mundo burgués, hacen repicar de igual modo el alegre toque de agonía de los entierros de primera clase. De igual modo, *El Satiricón* y *Don Quijote* constituyen, a su manera, sumas y enseñanzas enciclopédicas”.

En la década anterior a la aparición de *Finnegans Wake*, estuve a menudo con Joyce. Su vista le producía constantes molestias —ocasiones había en que estaba casi ciego— y pasé muchas tardes interesantes descifrándole las innumerables notas de todas formas y tamaños donde

había apuntado palabras, frases y fragmentos tomados de todas partes para incluir en la que después iba a ser conocida como su *Work in Progress*. Su habilidad para interpolar estas notas era tan notable como su memoria exacta del largo e intrincado texto ya existente. Siempre podía decir con presteza qué página de la copia había que buscar y qué posición ocupaba en la página la oración donde iba a ser incluida la palabra o el grupo de palabras. Esta miscelánea era recogida de muchas fuentes —periódicos irlandeses, conversaciones oídas al pasar, revistas, guías, el canasto de recortes del periodismo, y *ouvrages de vulgarisation* en muchos idiomas.

Hacia 1934 o 1935 los Joyce decidieron pasar los meses de verano en un balneario inglés; eligieron Torquay, y nos unimos a ellos. El hotel escogido por Joyce pertenecía a ese género que los franceses llaman “palace”, cosa que no me sorprendió; en el período en que los conocí —la última fase— Joyce huía de la bohemia; apreciaba, en cambio, el ambiente digno y el buen servicio. (A veces sostenía, medio en broma, que como los primitivos *ollavs* irlandeses poseía el don de la presciencia, y tal vez sabía que ya era tiempo de recoger las rosas antes que se desencadenara la tormenta.) En París nunca pude persuadirlo de que pisara lugares tales como el *Dôme* o la *Coupole*; a diferencia mía, había pasado la edad del cándido deleite en la promiscuidad, y casi el único restaurant que favoreció durante esos últimos años fué el *Fouquet*.

Pero en Torquay pasaba muchas horas en los “locales”, y yo podía ver, mientras charlábamos, que no dejaba escapar una palabra de las conversaciones que sostenían a nuestro alrededor. (Uno puede imaginar que Petronio recogió el material para su Banquete de manera semejante.) Como los músicos que pueden seguir simultáneamente e individualmente las líneas de un intrincado contrapunto, Joyce podía seguir varias conversaciones mientras tomaba parte en una. Su vista defectuosa estaba compensada —como noté a menudo— por un oído extraordinariamente agudo.

En esas ocasiones, ordenar los vinos era hasta cierto punto un problema. Joyce nunca bebía otra cosa que vino blanco o, a veces, un Pernod bien diluído; como es natural, en una cantina de Devonshire faltaban ambas cosas. Por lo común, cambiábamos subrepticamente nuestras copas de cerveza o de sidra, una vez que yo había terminado la mía.

Además de los "locales", visitaba con frecuencia las pequeñas librerías y solía salir de ellas con un fajo de periódicos, publicaciones infantiles, historietas cómicas y cosas parecidas, que luego examinaba cuidadosamente a su regreso al hotel. Era divertido observar las miradas perplejas de la gente del *lounge*, preguntándose qué encontraba en esas puerilidades este hombre austero, de aspecto erudito y cabellos canosos.

Una amplia sección de *Finnegans Wake* está dedicada a los juegos infantiles. Joyce siempre se volvía hacia los prototipos, y en los juegos encontramos un pregusto de la mayoría de las proclividades adultas, desde la guerra —*reductio ad absurdum* de los pasatiempos de "pequeñas víctimas" en sus históricos campos de juego— hasta la investigación psíquica y la dialéctica.

No creo que Joyce confiara en que los intelectuales habrían de apreciar su última gran obra; a veces se divertía con los intentos de aquéllos para leer en *Finnegans Wake* una doctrina metafísica o "social". Durante la década en que aparecieron fragmentos de *Work in progress* en "Transition" y en forma de folleto, los vapores de la ira futura comenzaban a nublar el juicio estético, y así como en tiempos de mi infancia no se estimaba una obra de arte por sus méritos sino por su tono moral, así los críticos de 1930 —muchos de ellos lo bastante jóvenes para saber lo que convenía— juzgaban la obra de sus contemporáneos por su (supuesta) tendencia social o política. En efecto, reprobaban la jovialidad con austeridad semejante a la de aquellos maduros victorianos que se indignaban ante la frivolidad del noventa, y que lograron por fin su venganza aplastando a Oscar Wilde. A veces, cuando había descifrado penosamente una palabra o una frase de alguna de sus libre-

tas de apuntes, Joyce solía pedirme que leyera de nuevo el pasaje donde se proponía incluirla, y yo, al volver la vista hacia él, lo descubría tendido en el sofá (en una de esas lánguidas posturas de odalisca que adoptaba naturalmente), muerto de risa.

Recuerdo que una noche, estando yo en su departamento, acertó a entrar un dublinense, un hombre grande, rubicundo, que —según colegí— comerciaba en *whisky* irlandés, y contó a Joyce que se había reído mucho con un fragmento de *Work in Progress*, y que estaba encantado de conocer a su autor. Cuando Joyce le recitó uno o dos pasajes, especialmente oscuros para mí, el irlandés festejó sin cesar las alusiones locales, lanzando carcajadas estruendosas ante sus latentes impropiedades. El contraste entre la conducta de este dublinense y el pavor respetuoso, las bocas selladas y los ojos hambrientos de los jóvenes *avant-gardistes* cuando el Maestro se dignaba recitar para ellos, resultaba cómico — y era obvio qué tipo de auditorio prefería Joyce. Al decir a Max Eastman: “sólo exijo a mi lector que dedique toda su vida a la lectura de mis obras”, los gruesos anteojos del que hablaba protegían, sin duda, un travieso centelleo.

Dudo que alguien, fuera de su familia, haya conocido a Joyce con verdadera intimidad hacia 1930, período durante el cual lo vi con tanta frecuencia. Con la llegada de la fama universal y la relativa abundancia, había superado los rencores y las afectaciones un tanto presumidas del joven Stephen Dedalus, consiguiendo aislarse y contemplar el mundo como un valle de risas. (No la risa de un espíritu vacío, sino el humorismo comprensivo del sabio, que ve muchos temas de chanza en el más extraño de los mundos posibles.) Con esa disposición de espíritu escribió *Finnegans Wake* —primero, para divertirse él mismo, e incidentalmente, a los que desearan jugar con él—. No es una sátira, porque el autor de una sátira está —o sostiene que está— movido por la indignación; y no es un mero *sottisier*, una serie de las necedades que proliferan en los diarios, en la radio —y, sin duda, en estas anotaciones mías. “Insistir en cada detalle sería uno de los trabajos de Hércules; hay

tantos ejemplos ridículos como átomos en el sol. *¡Quantum est in rebus inane!*” Joyce emprendió este trabajo, y la oscuridad de su Anatomía de la Locura se debe, sobre todo, a la completa deshidratación de la masa de húmedo material que tenía al alcance de su mano. Finnegan, debe recordarse, no ponía agua en el whisky.

Con su múltiple parecido a una ciudad griega, a la Atenas de Pericles o la *Nouvelle Athènes* de George Moore, la ciudad de Dublín era la escena ideal para una síntesis de la vida moderna como la que intentó Joyce, tanto en *Ulises* como en *Finnegans Wake*; y él era, en el exacto sentido de la palabra, un hombre *político*, el hombre de una ciudad, de su ciudad natal, como decimos. Poco interés sentía por los asuntos nacionales; por los internacionales, absolutamente ninguno. Cuando un amigo patriota le preguntó si no moriría por Irlanda, replicó con ironía: “¡Que Irlanda muera por mí!” (Esta observación está encerrada en *Ulises*.) Pero imagino que Joyce, en su juventud, pudo haber empuñado las armas contra una ciudad rival, contra Cork o Belfast, por ejemplo, si ésta hubiera violado su metrópoli.

Por el interés que Joyce le dedicó, la guerra de 1914-18, durante la cual se mantuvo en constante progreso la composición de *Ulises*, pudo haber ardido en otro planeta. Joyce tenía esa actitud que hoy parece ser la de algunos de sus compatriotas con respecto al conflicto presente, y lo recuerdo una tarde, en su departamento de feliz memoria (ese tranquilo remanso parisién de la Plaza Robiac), cantando para mí una parodia que había compuesto, mientras se refugiaba en Zurich de la tormenta europea, sobre la canción cómica “Mr. Dooley”; las últimas líneas eran:

*“A plague on both your houses!
Says Mr. Dooley-ooley-ooley-oo”*¹.

¹ “¡Una plaga sobre tus dos casas! —dice Míster Dooley-ooley-ooley-oo”.

El amor nacionalista que muchos prodigan a la madre patria, Joyce lo concentró en su ciudad madre, Dublín. En verdad, como señaló Mr. Connolly hace quince años en su penetrante estudio de la obra de Joyce (*Vida y Letras*), sentía por Dublín toda la *pietas* de Virgilio por la Roma Augusta y —puede añadirse— de un parisién por esa ciudad inmortal que es, con palabras de Joyce, “una lámpara para los enamorados, encendida en el bosque del mundo”. Como Virgilio, en la *Eneida*, vinculó los orígenes de Roma con Troya e hizo una nueva Odisea con la dispersión de los desterrados troyanos, así Joyce, en *Ulises*, vinculó su ciudad con la leyenda homérica e hizo aún otra Odisea con el periplo de su héroe vagabundo en Dublín.

Y sin embargo, a pesar de toda su *pietas*, no había pisado su ciudad natal desde hacía más de treinta años cuando murió en Zürich el 13 de enero de 1941. “En realidad —escribe Mr. Gorman—, nunca había abandonado Dublín; la llevaba consigo adonde fuera; la llevaba en su corazón, en su cerebro, en sus nostálgicas reminiscencias”. Había de por medio una buena razón para explicar su ausencia corpórea. Cuando terminó la Guerra del 14 y resultó factible el regreso a Irlanda, su propio pueblo no quiso saber nada de él; era la vieja historia del profeta sin honor, del poeta desterrado por su ciudad-estado. Recuerdo que en más de una ocasión me dijo que hasta podía ser objeto de violencia física si reaparecía entre esos dublinenses a quienes —en opinión de ellos— había calumniado en su colección de cuentos. También fué aquél un período de exaltación del sentimiento nacionalista, y Joyce había dicho bien claro, una y otra vez, que él no era nacionalista. El episodio de los “Cíclopes”, en *Ulises*, es una mordaz parodia, en tono rabelesiano, de las pretensiones nacionalistas. El espíritu del nacionalismo está encarnado en un membrudo y truculento Sinn Feiner —avatar del gigante Polifemo, terror de la Bahía de Nápoles y personificación del volcán— que vomita y erupla y finalmente arroja una lata de bizcochos a la cabeza del nuevo Odiseo, el sufrido Mr. Bloom.

Joyce temía si regresaba, y quizás temía con justicia, las reacciones

de la muchedumbre dublinense ante el desterrado de fama mundial. (Así afirma Mr. Bloom en *Ulises*, pensando en el retorno al hogar de un vagabundo nostálgico: “No obstante, en lo que atañe al regreso, tuviste suerte si no te azuzaron el perro apenas llegaste”). Como muchos hombres de rara inteligencia, tenía algunas fobias curiosas —por las monjas en grupos de a tres, los perros, y, sobre todo, las multitudes—. Pero lo recuerdo observando que una multitud francesa lo turbaba poco, en tanto que una multitud anglosajona le inspiraba miedo. Porque esta última, aunque quizás menos impulsiva que una latina, es particularmente propensa a esa neurosis colectiva considerada como indignación virtuosa —en parte, un resultado de su fondo protestante donde se destaca ese monumento de noble ira y venganzas sanguinarias, el Antiguo Testamento—. A pesar de su vehemencia, la multitud francesa tiene inculcado un escepticismo salvador que deriva de los milenios de cultura que hay detrás de cada individuo; y Joyce sentía una simpatía instintiva hacia la mente escéptica. Pertenecía, en efecto, al linaje de Montaigne. “La actitud prevalente de *Ulises* —tal la ve Mr. Dudgen— es un escepticismo muy humano, no respecto a los valores humanos probados, necesarios en todos los tiempos para la cohesión social, sino respecto a todas las tendencias y sistemas juntos”. Y creo que fué, en gran parte, este escepticismo humano lo que atrajo a Joyce a París, en cuya atmósfera congenial dedicó sus últimos veinte años a la composición de *Finnegans Wake*, esa *summa profana* de la historia, la cultura, la humanidad y el humorismo del mundo, su Testamento y (acaso así la juzgue la posteridad) la mayor de sus obras.

STUART GILBERT

POEMA PARA SER LEÍDO POR RADIO

Como se agostan los pétalos de una flor
al pie del rosal que se ufanó con su lozanía,
mis trémulas palabras se me mueren a mi alrededor
y acrecientan en su agonía
el silencio del aire adensado de pretéritas voces,
de gritos abolidos, de pequeños gorjeos,
de podridos arrullos y de yacentes balbuceos,
sombras apenas sonoras de fugitivos goces.

En vano digo dolor, o trébol, o mármol, o esperanza,
en vano alegría, o celaje, o pan, o naranja, o arena.
Hay una certidumbre detrás de cada voz que suena;
pero ninguna la alcanza
como si la sal no se llamase sal ni la avena, avena,
y aunque al encuentro de su plenitud avanza
la pena no responde por su nombre pena.

¡Oh mundo innominable, río sin fuentes,
mundo de ariscas sombras enmascaradas,

increíblemente proyectadas
por los rostros desnudos y resplandecientes
de las cosas enamoradas!

Digo cristal, y ya en mi voz su fragilidad se me triza,
digo césped y se me amustia su verdor al decirlo,
digo pez y entre las ovas de su silencio se me desliza,
digo pájaro, y no es el jilguero, ni la golondrina, ni el mirlo,
digo amanecer y su frescor se desvanece,
digo montaña y se desmorona su cumbre,
digo fuego y cesa la danza de su lumbre,
digo muerte, y ni siquiera ella, la inmóvil, permanece.

Ardientes, jubilosas, las palabras a mis labios asoman,
quieren volar, vivir, resplandecer de eficacia,
y al ver que su sed en mi corazón no se sacia,
desde la desnudez de los aires se desploman
desamparadas por la Gracia.

Porque las acecha el silencio, esa voz de la ausencia
que las rodea con su inquebrantable voluntad de olvido,
con su límite de plural transparencia
en torno de cada voz ceñido.

Sólo su eternidad no se marchita y en su incertidumbre perdura
y la palabra que su celosa exactitud ensaya,
en la renovada virginidad de sus páramos se desmaya
de tan fiel, de tan limpia, de tan pura.

Pero me acerco a este pequeño círculo mágicamente imantado,
a este brocal del cielo,
a este íntimo oído por muchedumbres multiplicado,
a este resquicio de lo insospechado,
alcándara de la voz, umbral del aire, inicial de su vuelo.

Y digo ¡oh!, un solo ¡oh! redondeado de asombro,
y su inicial pequeñez se dilata de anhelo
en concéntricos círculos, desde la boca con que lo nombro
rebosando mi vida y el horizonte y la comba del cielo.
Un ¡oh! un solo ¡oh! apenas murmurado,
del tamaño adecuado
al asombro de un niño,
y ya los aires ciño
con él, y la celeste bóveda vibra con el éter ensimismado.

Este mismo poema desde aquí ya no es mío,
vientos de eternidad me lo arrebatan
y simultáneamente sus versos se dilatan
sobre el mediodía y la aurora, sobre el invierno y el estío.
Mares y cielos a cobijar se dignan
mi palabra salobre y su ritmo celeste,
sobre el norte y el sur, y el este y el oeste
los puntos cardinales en mi voz se persignan.

Mi voz, mi voz, mi voz ya de mí liberada,
por raíz no me tiene que la amarre a la tierra,

mi voz gozosamente ensimismada,
 la voz del mar sobre la mar; quebrada
 la cárcel laberíntica del caracol que la encierra.
 Callada va. Callada y de puntillas se aleja
 por los prados en flor, por los eriales, por las colinas, por los desiertos,
 cruza el zarzal, el silencio del pastor y el balar de la oveja
 y los huesos de los muertos.

Mi voz sonriente ambula
 por las calles y plazas, por las aldeas sin nombres,
 traspasa las montañas y tumultuosa circula
 con la caliente y roja sangre de los hombres.

Ya más allá del tiempo y la distancia
 polifónica suena en el hoy y el mañana,
 traspone el mar y su fragancia
 lejana.

¿Dónde hallará la esencia
 en mi mortal anhelo
 para colmar al cielo
 —pequeño dios de omnímota presencia— ?

Cruza arcoiris, prímulas, músicas y trigales,
 discurre taciturna entre musgos y trinos,
 va a tientas —ella, la vidente— bajo los altos soportales
 del cielo, por los vados y por los corales

de los bosques submarinos.

Su sonrisa traslúcida hace que no la advierta
la soledad, en tanto se encamina certera
a la improbable frontera
de tu atención abierta.

Y ya desde entonces mi voz no me pertenece,
cambia mi paternidad por la del milagro,
y en su absoluta certidumbre la consagro.
Una en la Unidad que sobre lo innumerable crece.
óyela a ella porque yo ya no existo
y en la sombra de su sombra transparente me desvanezco:

“ Aquí estoy, ésta soy, sobre la nada crezco
“ y de aquel ser, impura crisálida, me desvisto.
“ Aquí estoy, ésta soy, voz sin persona que la sustente,
“ agua sin sed, flor sin rosal, confianza sin dueño,
“ dolor sin alma, amanecer sin oriente,
“ sin soñador al fin,
“ a mí misma me sueño.

“ Vago por el jardín
“ de aquel aire del aire del éter impasible.
“ Ardiente querubín
“ se nutre de su ardor, se sustenta en su llama,
“ Pero —¡ay de mí!— la pura voz inaudible

“ en su vuelo sin límite ni fin
“ necesita el elástico reposo de la rama.

“ Aquí estoy, ésta soy, voz liberada,
“ ¿Alguien me dijo? Ya ni lo recuerdo...
“ Pero escúchame tú, escúchame, no me dejes desamparada,
“ porque en el desierto de mi propia inmensidad me pierdo.
“ Óyeme, atiende a la soledad
“ aun transida por la frialdad
“ de los espacios infinitos:
“ pueden permanecer aislados los verdes gritos.
“ Pero la palabra madura
“ necesita el calor de una intimidad
“ y un silencio gemelo de su misma estatura.

“ Abre tu comprensión, necesito su nido
“ para que en ella mi libertad doblegue
“ y por el dolor que te entregue
“ gane tu alma a cambio de la que he perdido.
“ Dame tu riesgo, déjame compartir tu aventura:
“ Deja que de nuevo amarillee el verde
“ y que el violeta se desmaye en malva,
“ y que pierda el cristal su tersura,
“ no hay salvación para el que no se pierde:
“ ¡Sálvame de la eternidad que me salva!

“ Devuélveme la fragante
“ proximidad del límite abolido,
“ déjame ser segundo fugaz, perecedero instante:
“ ábreme tú las puertas del olvido.
“ Hijo pródigo soy, equivocado,
“ que no acierta con el sendero del hogar paterno:
“ ¿No eres tú quien me dijo y lo ha olvidado?
“ ¡Calla! Déjame ver si junto al tierno
“ callar tuyo, muriendo me aquerencio:
“ Haz un piadoso hueco a mi silencio, al lado
“ de tu silencio.”

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

S E N S I B I L I D A D

La sensibilidad —tanto en la vida como en la pintura y en todas las formas del arte— pertenece, indiscutiblemente, al ser humano que la posee. Pero es mucho más fácil reconocer la sensibilidad de un ser humano en su vida que la sensibilidad de un artista en su obra. Agreguemos que en la vida, no obstante vivir en un período en que la gente muestra un apasionado interés por las palabras huera, los seres humanos no se satisfacen exclusivamente con palabras. Y aunque un hombre pronuncie tantos discursos como le plazca, y manifieste en ellos la sensibilidad más refinada, no será creído y sinceramente admirado hasta que sus palabras estén —de vez en cuando, al menos— confirmadas por sus actos.

Además, para ser verdaderamente sensible en la vida un hombre debe poseer muchas otras cualidades, ya que no es posible concebirlo dotado exclusivamente de sensibilidad, —con sensibilidad como única cualidad intelectual— y, bajo otros aspectos, ininteligente, malvado, envidioso, avaro o chismoso. La sensibilidad que se le atribuye es inconcebible a menos que su espíritu, considerado en su conjunto, sea noble y bondadoso, y que el ser humano no carezca, por supuesto, de cierta inteligencia. En otras palabras: la sensibilidad como cualidad moral no se encuentra nunca aislada sino que forma parte de un “ensemble”

de cualidades superiores que se presentan unidas en el carácter y en el intelecto de un hombre o de una mujer. Esta verdad es clara y puede ser entendida por todos; discutirla no tiene objeto.

Ahora bien: cuando las personas se refieren a una obra de arte, encuentran verdadero placer en usar palabras que tienen un significado lógico aplicadas a la vida, pero cuyo sentido —aplicadas al arte— cambia hasta el punto de parecer absurdo. Por ejemplo: a menudo se dice de un cuadro: “No es extraordinario, no tiene nada de particularmente notable, pero denota una gran sensibilidad”. En otros términos: su cualidad única —cualidad enteramente divorciada de otras cualidades positivas (de las cuales carece aparentemente)— es la *sensibilidad*. Esto implicaría que el cuadro en cuestión —un cuadro que denota sensibilidad —es mediocre bajo otros aspectos y está mal dibujado y mal pintado por un artista indudablemente desprovisto de talento. Sin embargo, nos han enseñado que el talento es lo primero que debe tomarse en cuenta para juzgar una obra de arte.

Examinemos, por lo tanto, si puede o no aceptarse la hipótesis de que en una obra de arte, así como en un individuo, la sensibilidad deba formar parte, necesariamente, de un conjunto de cualidades que —tratándose de un cuadro, por ejemplo— existen juntas o no existen en absoluto.

Las innumerables palabras que constituyen el vocabulario de tantos críticos e intelectuales diletantes —palabras como “sensibilidad”, “sinceridad”, “emoción”, “espontaneidad”, “pureza”, etc.— sólo pueden usarse para definir en detalle cualidades que ya existen en una obra de arte, y ninguna de estas cualidades puede existir *como fenómeno aislado e independiente*.

Todos conocemos directa o indirectamente la manera de reaccionar de una persona sensible ante la vida, pero cómo se manifiesta la sensibilidad en el arte y en la pintura sólo pueden discernirlo aquellos pocos que saben *cómo funciona el factor sensibilidad en una obra de arte*. Ustedes me preguntarán, entonces, por qué se oye en tantos labios

la palabra sensibilidad. La palabra se oye en muchos labios, sí; pero está en muy pocos espíritus. Y es comprensible, porque la sensibilidad, tal como la entienden muchos pintores e intelectuales de los últimos tiempos, no existe en pintura; fué inventada por algunos críticos modernos que, a falta de ideas interesantes que expresar, crearon un vocabulario que nada tiene que ver con los hechos reales y que más tarde ha sido recogido con la mayor inocencia y adoptado débilmente por tantas personas deseosas de parecer entendidas en cuestiones de arte.

Repito, pues, que los críticos han creado un lenguaje cuyas palabras no son susceptibles de aplicarse a una obra de arte. Esta *jerga* ha sido inventada con el propósito evidente de aumentar la natural confusión y estupidez del hombre.

En la vida, la sensibilidad de un ser humano puede probarse por los hechos; pero la sensibilidad —sostengo— aplicada a una obra de arte *no existe*. Y cuando alguien, hablando de un cuadro, me dice que denota sensibilidad, sólo puedo contestar que estoy dispuesto a creerlo a condición de que pueda probarse.

S I N C E R I D A D

Otra palabra que hoy está de moda y que carece, sin embargo, de todo significado. Esta palabra se aplica con mucha frecuencia a las obras de arte. ¿Qué significa *sinceridad* en un artista? Se puede ser o no sincero en la amistad, en el amor, en los negocios, en las relaciones sociales; es decir, en la vida. Pero en arte *se es siempre sincero*. Un artista es siempre sincero, “par force majeure”, en el ejercicio de su arte. Hace aquello y sólo aquello que es capaz de hacer; no puede superarse a sí mismo, pues únicamente logrará el nivel que su talento y su habilidad artística le permitan alcanzar. Además, un artista no

intentará nunca hacer las cosas menos bien de lo que es capaz de hacerlas. Como se ha dicho tantas veces: en arte, lo que cuenta no es el tema sino las cualidades.

El valor de un artista no reside en lo que hace sino en cómo lo hace. Los críticos e intelectuales pueden tener la certeza de que en arte las cosas no se resuelven como en sus discursos. *Todos son sinceros en arte.* Y para terminar, quiero añadir lo siguiente: Que se consuelen los críticos e intelectuales si sus discursos no siempre son sinceros, pues cada vez que hablan, y cada vez que escriben, revelan el grado de su inteligencia con la máxima sinceridad.

GIORGIO DE CHIRICO

DEDICATORIA DE UN LIBRO

De pie frente a tu casa habré soñado
los tranvías lejanos, los sonidos
que se oyen en la niebla confundidos,
las personas que habitan mi pasado;

y la pared oscura habré tocado
con mis dedos tranquilos y extendidos,
atónito, y tan lleno de sentidos
en el claro de luna, enamorado.

Ya no sabrás las horas que he esperado,
en la calle, en lugares parecidos,
escuchando a lo lejos los silbidos
de la ronda nocturna, y asombrado.

Cuando tus padres se hayan acostado,
cuando callen las radios y los ruidos,
sobre el umbral de piedra inadvertidos
te dejaré estos versos, ignorado.

O T R A D E D I C A T O R I A

Los Dioscuros su elíseo laberinto
prosiguen con fervor siempre distinto;
y nosotros, como ellos, recorreremos,
por un amor unidos, los extremos
variados de las tierras sublunares
imaginando en torno otros lugares,
donde multiplicado te agradezco
el inmóvil placer que no merezco
de tus ojos oscuros y perdidos,
de los versos de Heine repetidos.
Yo comencé a vivir en tu memoria,
y ser yo mismo en ella es mi victoria;
un día somos uno, y otro día
separamos en dos nuestra alegría,
y a veces somos todos los paisajes
que otros hombres soñaron en sus viajes;
al hablarnos sabemos el sentido
que yace en el silencio permitido,

y en los jardines siempre deseamos
las mismas flores y los mismos ramos.
Saludemos entonces nuestras almas
por fin reunidas, con las verdes palmas,
y el perfume ritual de las iglesias,
los jacintos, las rosas y las fresias,
con que quiero adornar algunos versos
y ofrecerte sus méritos dispersos.
Tú no pasas por ellos, pensativa:
en mí estarás el tiempo que yo viva;
y es por tu honor que en este libro escondo
la figura que en mi alma está más hondo;
pero en la página inicial deseo
ofrendarte del verde Mausoleo
del pasado, esta rama de laureles,
y asegurarte con palabras fieles
que en mí la edad, la ausencia, aún la muerte,
serán distintas formas de quererte.

J. R. WILCOCK

PARA LA INTERPRETACIÓN DE HUME

Como en todo asunto de cultura, también ante el pensamiento de Hume primero el dogma afirmó o negó algo; luego nació la pregunta humilde y sutil: ¿qué quiso decir este hombre? No existe una interpretación que abrace todos sus escritos. Para el clasificador de la Biblioteca del Museo Británico es un historiógrafo, y quizá para muchos ingleses que, como Churchill, tuvieron por texto escolar una adaptación de la *Historia de Inglaterra*.

La interpretación filosófica corriente de Hume puede remontarse al diagnóstico desfavorable de Reid en su *Inquiry into the Human Mind*, que Hume leyó y desdeñó en manuscrito. Reid —pensador no exento de inteligencia; pero mal aprendiz en el arte del comprender— parece considerar sólo el primer libro del *Tratado*. De aquí la conocida caricatura de un Hume discípulo y continuador de Locke y Berkeley, destructor del orden de la naturaleza y titiritero del espíritu. La interpretación se renueva, con insolencia, en Beattie. Kant, John Stuart Mill, Bain, Green y la mayoría de los críticos del siglo XX consideran ante todo que Hume es el gnoseólogo escéptico, aunque conceden que su dialéctica es aguda y que su análisis ha quitado el sueño a un profundo filósofo. Nadie parece sospechar, sin embargo, que como todo hombre —espectro del pasado o prójimo presente— Hume es un ser incógnito y remoto, un enigma que al mostrar la imagen de su cara y unas pocas páginas escritas sólo descubre un punto de partida para comprender la vida interior que se oculta en el propio acto de su revelación. A pesar de los ensayos de Hendel, Laird, Laing y Smith —los mejores entre los recientes—, de libros como *The Eighteenth Century Background*

to *Hume's Empiricism* y el viejo pero insuperado *English Thought in the Eighteenth Century*, no tenemos ninguno adecuado para sorprender desde dentro la creación filosófica de Hume, en el contexto histórico que estas obras permiten reconstruir.

Intentar esta reconstrucción en breve espacio sería temerario. No tanto, quizá, insinuar algunos aspectos originales de su meditación con referencia a las líneas formativas de su pensamiento.

La formación intelectual de Hume recoge la herencia del nominalismo que precede la revolución científica de los siglos XVI y XVII, el cisma eclesiástico, las insospechadas consecuencias de observar desde la torre de Pisa cómo caen dos piedras desiguales, la aplicación del principio de libre examen primero a las ideas sobre la naturaleza, luego a los fundamentos de la religión, el Estado y la sociedad; pero éstos son capítulos de un cuento varias veces contado. No menos conocido es el temple espiritual de Gran Bretaña a principios del siglo XVIII, cuando el joven admirador de Virgilio, recién egresado de la universidad de Edimburgo, medita sobre la extensión del método de la nueva ciencia al mundo humano y sobre una teoría moral que afirme la dignidad del hombre. A su alrededor se desarrolla la controversia en torno a la religión natural y la religión revelada, la ética egoísta y la ética tradicional. Hume recibe asimismo la herencia formativa de la filosofía francesa contemporánea, más importante, en sí y por su influencia, de lo que suele admitirse. Es verdad que Brunschvicg considera el valor de los textos de Malebranche para el análisis de la causalidad en Hume; pero acaso el pensador que más problemas ha despertado en Hume adolescente ha sido Bayle. *I thank you for your trouble about Baile*, escribe Hume a los veinte años a su amigo Michael Ramsay. El uso que hizo del *Dictionnaire* en su obra, notablemente en la *Investigación sobre el entendimiento humano* y los *Diálogos sobre la religión natural*, permiten suponer que el agradecimiento a Michael Ramsay no era simple fórmula. En la misma línea de heterodoxia, la *Histoire des oracles* de

Fontenelle confirmó a Hume en algunas sospechas sobre los orígenes de la religión, que trató en su *Natural History of Religion*. Por otra parte, Laird primero, y Laing después con mayor extensión, han demostrado la correspondencia entre muchos pasajes de Hume y las obras de Buffier: no sólo del *Traité des premières vérités*, sino también del *Examen des préjugés vulgaires* y los *Éléments de métaphysique*. Por último, y quizá lo primero en el orden del tiempo e influencia, Hume había estudiado en la universidad, alrededor de los catorce años, a Cicerón, Séneca, Marco Aurelio, Plutarco, Bacon y Pufendorf: todos moralistas, aún Bacon. El único libro de ciencia que Hume probablemente leyó en la universidad fué los *Principia* de Newton, pues Edimburgo lo introdujo en sus clases sólo después que Cambridge. El *Essay* de Locke no había reemplazado todavía a Aristóteles y Ramus.

Reducida a la máxima falsificación de todo esquema mínimo, la filosofía que Hume encuentra podría sintetizarse así: la razón puede conocer el mecanismo del universo. El hecho de que nadie ensaye un análisis de la razón, ni se discuta los supuestos del mecanicismo, ni se comprenda la profunda crítica de Berkeley y de Leibniz a la metafísica de la nueva física, prueban cuán honda era aquella convicción. Pero dentro del esquema mecanicista hay puntos de controversia: si todo se explica por materia y movimiento, Dios puede ser una hipótesis innecesaria o una realidad cuya existencia se manifiesta en el maravilloso orden cósmico. Si sólo hay materia y movimiento, el hombre es un pelele movido por hilos de egoísmo; su razón sólo puede contemplar, impasible, los principios que rigen el necesario choque mecánico; pero si Dios ha creado al hombre a su imagen y semejanza, y el mundo está ordenado por su divina sabiduría, la criatura conoce con su razón los deberes de la moral cristiana, decide libremente su conducta y halla en la otra vida su justo premio o castigo.

En la realidad histórica la cosa es naturalmente mucho más complicada que en el esquema. Shaftesbury se opone al materialismo epicúreo de Hobbes; fundándose en escritos igualmente paganos afirma la

doctrina de la simpatía altruísta natural en el hombre y el conocimiento irracional de los valores éticos y estéticos. Mandeville reacciona contra el optimismo de Shaftesbury y adivina a Mr. Hyde tras Dr. Jekyll. Berkeley escribe su *Alciphron* en defensa de la moral cristiana contra los “librepensadores”, especialmente contra Shaftesbury y Mandeville, ahora en promiscua alianza. Por otra parte Clarke cita a Newton en sus *Boyle Lectures*, para demostrar la existencia de Dios y los deberes inmutables de la religión revelada (aunque él mismo no cree mucho en el misterio de la trinidad, por no ser racional); pero Hutcheson, moderado entre moderados, sospecha que Newton y Clarke se han confabulado para minar la enseñanza bíblica y la moral de la religión cristiana.

La agrupación de materialistas, librepensadores, escépticos, deístas y ateos no expresa ciertamente una prolija distinción intelectual; pero refleja el estado de ánimo con que la tolerancia de la primera mitad del siglo XVIII saludaba a quienes dudasen de los milagros y profecías de la revelación. Señala además la relación viva entre los problemas de la ciencia, la teología y la moral contemporáneas, detalle que nuestra crítica filosófica parece haber olvidado.

Frente al problema del mecanicismo moderno el mérito fundamental de Hume reside quizá en haber mostrado el absurdo de su interna contradicción, especialmente en la forma metafísica y gnoseológica que Newton y Locke habían sancionado. Para ello apenas desarrolla una teoría propia. Al dualismo de las cualidades primarias y secundarias de Locke opone el análisis conceptual y psicológico de Berkeley; así acaba con la distinción entre el mundo de materia real ignota y el mendaz espíritu subjetivo. Pero Berkeley cree en la necesidad de la conexión causal en el mundo del espíritu; contra ella aplica la crítica de Malebranche a la comunicación de las substancias; concluye así toda racionalidad en el conocimiento de lo real, físico o psíquico. Queda finalmente el Dios ocasionalista de Malebranche; pero Locke ya se había pronunciado contra el conocimiento *a priori* de la divinidad. Hume elabora la crítica del argumento *a posteriori* en la *Investigación sobre*

el entendimiento y en los *Diálogos*. Este argumento, sin embargo, estaba elaborado en los años mozos; no lo incluyó en el *Tratado* porque sabía bien que la tolerancia no daba para tanto.

Una leyenda (quizá falsa, pero reveladora) cuenta que los griegos ahogaron a Hipaso por revelar que el lado es inconmensurable con la diagonal —terrible descubrimiento que los pitagóricos habían jurado encubrir. Otra leyenda (quizá cierta, igualmente reveladora) dice que la Iglesia condenó a Galileo por sostener que la tierra se mueve. En ambos casos la tradición creía que la imagen del mundo heredado era el mundo mismo: introducir cambios atrevidos en las ideas científicas era desbaratar la divina armonía del cielo y de la tierra. El siglo XVIII, no escarmentado, acepta la representación pictórica y matemática de una cosmología como si fuera el mismísimo cosmos. Herejes como Hipaso, Galileo y Hume naturalmente debían ser, primero, condenados; luego, estudiados para puntualizar el error. Así la atrevida actitud de Hume motiva la celosa defensa del orden cósmico, la religión y la moral ortodoxas a través de un Warburton necio y fanático, naturalmente muy bien inspirado.

Mientras la física y la realidad natural fueron la misma cosa, la crítica epistemológica de Hume se confundió con una desintegración universal. Si Hume estaba errado —como era creencia— su absurdo escepticismo era condenable por contumaz e impío; si estaba en lo cierto —como se temió después—, su impiedad no era menor: debía impugnarse su doctrina por razones de fe en la cosmología racionalista de Newton. Pero Hume distingue claramente entre los hechos de la naturaleza y la teoría que los explica. Su crítica a la teoría mecanicista deja intacta la naturaleza física y la *human nature*. Su estudio de la idea de conexión necesaria señala los límites de una metafísica y de una gnoseología. No modifica en un ápice el acaecer natural. Hume lo sabe y lo repite, incomprendido. La desarticulación del yo en un rosario de fugaces instantes es un modo de ridiculizar al método de Locke ante una realidad experimental que todos tenemos a mano. Como el

novelista que mata un personaje en el primer capítulo y lo reintroduce luego, podía haber comenzado el segundo libro del *Tratado* diciendo: “como se ve, el yo no había muerto...”

El empirismo de Hume no es el estrecho modo de razonar que considera la sensación única base de conocimiento, y el fenómeno inconexo sola realidad. Su actitud mental acaso pudiera llamarse con más justicia “naturalismo”, en el sentido de que opone los derechos de una realidad física y psíquica irracionalmente aprehendida, contra las sutilezas de un mecanicismo claro, distinto e incongruente. Siempre repugló a Hume el rasgo esencial del supuesto geométrico. *Natura simplicitatem amat*, dice Copérnico; *la nature ne se sert que de moyens qui sont fort simples*, escribe Descartes a Huygens el viejo; pero Hume afirma: *love of simplicity has been the source of much false reasoning in philosophy*. Su crítica a la filosofía mecánica no conduce necesariamente al escepticismo: Hume no se siente comprendido entre los filósofos del mecanicismo moderno. Es cierto que toma la teoría de las ideas de Locke —acaso a través de Hutcheson—, y describe la asociación en términos de la ley de Newton; pero este modo de presentar el problema parece sólo un señuelo. Además, hay signos de que Hume no suscribía personalmente estos principios. En la edición póstuma de la *Investigación* la teoría asociacionista se reduce a una página. Al devolver los manuscritos en que Reid critica los fundamentos gnoseológicos del *Tratado*, Hume escribe: “Si usted ha podido aclarar estos abstrusos e importantes temas, tendré la pretensión de compartir su elogio; y creeré que mis errores, por tener al menos alguna coherencia, le han guiado a una revisión más estricta de mis principios, que son los comunes, y a percibir su futilidad”. Es decir, Hume se congratula de que alguien muestre la falsedad de lo que él había presentado como su propia filosofía.

Para los pensadores del siglo XVIII Hume es el mero crítico del racionalismo que todavía se conserva en nuestros manuales anticuados. El escritor medio y el público semiculto tenían otra idea del filósofo.

The accusation of heresy, deism, scepticism, atheism, etc., etc., etc. [sic] *was started against me*, escribe en agosto de 1774. Pero si se puede cuestionar el derecho de llamarlo escéptico por su posición ante la gnosología y la metafísica, con más razón debe medirse el calificativo al tratar los problemas de la moral y de la religión. Por su formación y gusto Hume es un humanista, un moralista, un hombre de letras. Amigo de Cicerón, de Sexto, de Bayle, su pasión crítica le obliga a rechazar toda sujeción de ortodoxia en el campo de la indagación racional. Lector de los estoicos, de Hutcheson, de Butler, busca un fundamento moral que afirme la dignidad humana. Nace así una ética de la simpatía, de la benevolencia, de la *humanity*, que se opone simultáneamente a la ética sobrenatural del Cristianismo revelado, a la ética deísta de verdades inmutables discernibles *a priori* con independencia de la autoridad y la revelación, y a la ética del materialismo que hace del hombre una bestia maquinalmente egoísta. La crítica bíblica del deísmo y su propio ensayo sobre los milagros destruyen la primera; su crítica del conocimiento rechaza la segunda; su sano empirismo, su naturalismo, su buen sentido común muestran el error de la tercera.

A diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, Hume distingue prolijamente entre las teorías éticas y la moral de los éticos. “Hobbes y Locke —dice—, que sostenían el sistema de la moral egoísta, vivieron vidas irreprochables, aunque el primero de ellos no estaba sujeto a ninguna religión que pudiera salvar los defectos de su filosofía”. En octubre de 1747 escribe a James Oswald of Dunnikier sobre el proyecto de publicar los *Essays* que luego formaron la *Investigación sobre el entendimiento*: “Nuestro amigo Harry [Henry Home of Kames] es contrario, pues lo considera indiscreto. Pero, en primer lugar, creo que estoy demasiado comprometido para pensar en una retirada. En segundo lugar, no sé qué malas consecuencias pueden derivarse de ser librepensador, si la conducta en los demás aspectos es irreprochable”. Hume lucha, pues, contra la arraigada convicción de que las ideas acerca de los hechos puedan alterar los hechos mismos. Así como repite que

nuestra incapacidad de aprehender una conexión necesaria entre dos hechos no postula azar o desorden en la naturaleza, también debe insistir en que las teorías acerca de la estructura del espíritu, la conducta, Dios o la inmortalidad, no modifican en nada el ser del hombre y su comportamiento. Hume no cree que la razón, que maneja ideas, pueda por sí sola cambiar la conducta. El hontanar de la vida es irracional. La *human nature* tiene su firme anclaje en las pasiones, y no hay peligro de que, porque en un momento de calma reflexiva la razón presente una teoría contraria a la naturaleza, la vida práctica rompa gobernalle y cabos, y se pierda a la deriva. Las dudas escépticas sobre las operaciones del entendimiento y la negación de la existencia del mundo exterior son simples ensueños de la razón, desmentidos por la raíz irracional de nuestra vida en cuanto salimos del estudio. A su vez, las elaboradas teorías de la ética egoísta naufragan contra el escollo de la acción humana, en la que siempre se halla un matiz de simpatía desinteresada.

En lo teórico, la razón es para Hume *nothing but a wonderful and intelligible instinct*, que tenemos en común con los animales (¡qué lejos estamos del mecanicismo biológico de Descartes!) En lo práctico, la razón es *nothing but a general calm determination of the passions... is and only ought to be a slave of the passions*. Instinto y pasión, dos irracionales que compartimos con todos los seres vivos, son los dos elementos irreductibles, los datos básicos de la vida; en ellos consiste la *human nature*.

The only science of mankind is man, había dicho Warburton; *the proper study of mankind is man*, canta Pope; *human nature is the only science of man*, afirma Hume. El *Tratado* proporciona los fundamentos críticos de su antropología filosófica. Pero Hume sostiene que el oficio propio de la filosofía es el examen de la vida diaria, donde el ser del hombre se expresa sin la aberración de esquemas racionales demasiado simétricos y alejados de la realidad. Muchos han lamentado que Hume, después de su producción juvenil, se haya entregado a la historiografía,

a la economía, a la teoría política. (¿Por qué siempre se pide a los hombres que sean diferentes de lo que son, en vez de tratar de comprender cómo son?) Pero no sólo se olvida que Hume siguió escribiendo filosofía en la *Investigación sobre el entendimiento*, la *Investigación sobre los principios de la moral* y los *Diálogos*, sino que su labor como historiador de la vida inglesa y de las formas religiosas son consecuencia o, mejor, parte de su actitud positiva, muy antimetafísica y muy filosófica.

Con Hume la filosofía hace el primer intento de abandonar *the high a priori road*, la peraltada vía de la razón pura, herencia secular de vocación teológica y geométrica, y comienza la indagación de las ciencias del espíritu. En esta empresa todavía estamos.

JUAN ADOLFO VÁZQUEZ

C R Ó N I C A

G I N A L O M B R O S O

ENTRE EL AYER Y EL MAÑANA

Cuando la belleza de los edificios italianos se tambalea por las bombas y el azul del cielo de Italia se cubre de humo, cuando corre sangre sobre las piedras que han sido testigos de toda nuestra historia y la voz largamente sofocada del pueblo italiano se apaga bajo el rugido de la artillería, en los primeros meses del año 1944 murió serenamente en Ginebra una gran mujer italiana. En Ginebra murió una parte grande y pequeña del pasado de Italia.

Gina Lombroso y su marido, el famoso Guillermo Ferrero, desterrados de Italia, vivían en Ginebra en la calle del Hotel de Ville, en el Palacio Turetini. Aunque hubiesen vivido en una carpa o en una choza, su vida hubiese sido igualmente rica y su hogar igualmente hospitalario y concurrido, como lo eran los espaciosos aposentos, de altos techos, del hermoso palacio. Fué construído por un arquitecto italiano y tenía uno de esos inimitables patios que nos hacen detenernos atónitos y preguntarnos: ¿Qué tienen estas piedras y estos retazos de luz y de sombra y esta verdosa pátina de las paredes que nos llenan de admiración, devoción, melancolía y placer estético?

Los conocí en Suiza, en Ginebra, en ese hogar provisional del gran pasado de Italia. Era, realmente, *el hogar* por excelencia, pues sus puertas estaban abiertas a todo italiano que escapara del fascismo, a todo hombre que ansiara una palabra de consuelo, de esperanza, una ayuda, un descanso. Hombres libres, de todas partes de Europa, llegaban allí.

Había conocido yo a Ferrero como escritor y como historiador; admiraba

su *Grandeza y Decadencia de Roma*. Poco antes había oído su discurso, pronunciado en el P.E.N. Club de París, que constituía un valiente y viril llamado de clarín a todos los tímidos y los débiles que temían el fascismo pero temían, aún más, luchar contra él.

Nos recibió una mujer pequeña de cabellos plateados y ojos azules.

—Sé que desean ustedes conocer a Guillermo; pronto estará de regreso.

Era la señora de Ferrero, la hospitalaria, serena dueña de casa, que recibía a dos visitantes más en la biblioteca de un palacio construido por una familia desterrada, en el siglo XV, para albergar, en el siglo XX, a la gran familia de los Desterrados.

Era menester tener presente que la señora de Ferrero era al mismo tiempo Gina Lombroso, la hija del gran criminalista, su secretaria, ayudante, colaboradora científica, y cuyo nombre había alcanzado por sí mismo reputación mundial, apareciendo en docenas de libros traducidos a casi veinte idiomas.

Su biografía y bibliografía personal no se recordaba en el primer momento de conocerla, sobre todo en su casa. Sentada en el sofá cerca de la chimenea, un poco separada de la mesa baja donde nos había servido el té, la pequeña señora de Ferrero se hallaba tejiendo serenamente y escuchando con atención. Pero las preguntas que hacía demostraban cuánto sabía de las cosas que pasaban en el mundo y cuán profundamente las sentía. No era necesario coincidir con su actitud política y su manera de encarar nuestra época para admirar su ardiente interés humano por todo y por todos, que ella traducía en palabras simples, casi casuales.

Ferrero llegó más tarde. Sí; yo recordaba muy bien lo que había dicho sobre el miedo en aquella disertación en el P.E.N. Club. Y de nuevo volvió a hablar sobre el Miedo. La agresividad, la psicosis del Miedo. Napoleón empezó su actuación con ese Miedo, también lo hizo una vez Atila, y lo haría Hitler.

Ferrero poseía una figura dominante. Desde el momento en que entró en la biblioteca el cielorraso pareció más bajo (era un hombre altísimo), la conversación más fuerte, las palabras más agudas, los pensamientos más rápidos. Dominaba el cuarto, la conversación, la historia; se movía en las tinieblas del pasado con esa lucidez e imaginación que convierten la historia erudita en el arte de la historia. Iluminaba los siglos con insistencia, nos guiaba con su simbólica antorcha y brillantemente y con indomable tenacidad nos obligaba a buscar las

respuestas en el ángulo que, en ese momento, aclaraba para nosotros: el siglo XIX y las guerras napoleónicas.

La señora de Ferrero seguía tejiendo con su habitual serenidad y, de tiempo en tiempo, observaba con sus claros ojos azules las facciones agudamente modeladas de su marido.

Pero ese primer día, poco antes de irnos, conocimos a Gina Lombroso. Fué en sus aposentos particulares: un cuartito con un escritorio sobrecargado de papeles llenos de recuerdos. Galeras del libro de su único hijo fallecido, pilas de cartas, boletines que estaba editando, publicados por la "Sociedad de los Amigos de Leo Ferrero". Porque Leo, además de ser su hijo, había sido poeta, dramaturgo, luchador. Había también allí carillas manuscritas por ella.

Nunca he visto ni he vuelto a ver un pequeño cuarto de estudio y de trabajo que contuviera tantas huellas y pruebas de actividad como aquel de Gina Lombroso. Y rara vez he estado en presencia de un cuerpo tan pequeño y frágil que encerrara más abnegación, dominio de sí, vitalidad y ardiente interés por el mundo.

Pero, con todo, lo que más llamó mi atención en su estudio fué la enorme cantidad de cartas. Dudo que muchas personas de nuestro siglo, en el cual el teléfono ha conseguido abolir prácticamente el intercambio epistolar de las ideas, escriban tal cantidad de cartas personales.

En los umbrales de la segunda guerra mundial ocurrió que los desterrados políticos golpeaban en vano ante las diversas fronteras, rogando mudamente que se les prestara albergue.

Gina Lombroso fué la intermediaria entre los necesitados y los que podían dar. Era una embajadora ilimitada, representante del hombre libre proscrito, de los ciudadanos del mundo sin patria y sin hogar. Escribió centenares de cartas: de introducción, de consuelo, de recomendación. Y primero y principalmente, ella misma brindó albergue y ayuda. Y lo hizo como si sus recursos morales y materiales fuesen inagotables.

Fuimos huéspedes frecuentes de su casa. Entre la biblioteca y su pequeño estudio se hallaba el comedor, que ostentaba un Tintoretto y un Tiziano auténticos, y una mesa de refectorio larga y sobria como la que hemos visto en la *Cena* de Leonardo. Estaba dispuesta con austera elegancia: dos candelabros antiguos, una canasta italiana para el pan, platos sencillos y sillas para las visitas esperadas e inesperadas.

Guillermo Ferrero presidía la mesa y dominaba el aposento con su inteligente y vigorosa cabeza sobre la característica finura del largo cuello, con su aguda, lúcida, impaciente manera de encarar la historia. Y la pequeña dueña de casa, de plateados cabellos, daba de comer a los perseguidos, acosados, exhaustos apóstoles de la libertad de nuestro siglo.

Más allá de las grandes ventanas del palacio se desplegaba un vasto panorama. Los amplios paisajes eran su pasión. Por la vista, en gran parte, ella y Ferrero habían comprado el "Ulivello", la amada casa veraniega, abandonada ahora, situada en una de las más hermosas colinas cerca de Florencia. Y por sus puntos de vista, en el sentido abstracto de la palabra, ella había luchado, con los mejores medios a su alcance, durante toda su vida. Vivió hasta el miércoles 29 de marzo de 1944; murió a los setenta años de edad.

En estos días no nos agrada hablar del pasado: "El presente es más importante". En obsequio de este presente indudablemente importante, postergamos también el porvenir: "Es demasiado pronto". Como si el presente fuera algo sin causa lógica en el pasado y sin consecuencias inminentes en el futuro. Como si estuviera separado del tiempo y en consecuencia aislado de todo el resto. Como si el presente no fuera tan sólo una parte de la líquida, flexible, inasible unidad del tiempo, sino también una especie de río ignoto que surge de la nada y está destinado a desaparecer tan súbitamente como apareció. Pero hasta los ríos ignotos tienen sus fuentes y sus deltas. No existe época histórica, ni siquiera *momento* histórico, que se halle separado o aislado de todo el resto.

Pero basta ya de hablar sobre nuestro terco afán de abrirnos camino, con los ojos vendados, en el espacio de nuestra época.

La gran pareja italiana Ferrero-Lombroso que murió en el destierro, uno después del otro, con sólo dieciocho meses de diferencia, a quienes yo admiraba enormemente, aunque en general disentía con ellos, rebatiendo sus teorías, será discutida, comentada y admirada una y otra vez. Ambos, cada cual en su propio terreno, tenían respuestas para ofrecer que se necesitarán en el futuro cercano. Llegará el día en que se nos permitirá ocuparnos de todos los complejos problemas de un período de post-guerra. Cuando la cuestión de la parte reservada a la mujer en el mundo de post-guerra nos exija una solución urgente.

Será entonces cuando recordemos a Gina Lombroso, porque su conocimiento

y análisis del carácter femenino ayudará a justificar más de una inevitable y absoluta reforma.

Que ese día llegará nos ha sido probado recientemente. (Hablo de pruebas para los que no quieren creer que un problema de mañana está concebido por lo menos hoy.)

Somos muchos los que hemos leído que la Unión Soviética ha abolido el sistema de educación similar para ambos sexos. Es una reforma digna de seria consideración. Pero ni los interesados solamente en los éxitos del ejército rojo, ni los que eternamente persiguen las así llamadas concesiones de préstamo y arriendo que los rusos extraen de su sombrero sin fondo de prestidigitador, han prestado a este hecho alguna atención visible. Sin embargo, constituía uno de los principios básicos de la Unión Soviética, uno de sus principios constitucionales.

Y fué abolido en un momento en que la mujer rusa probaba al mundo entero que era capaz de reemplazar al hombre prácticamente en todos los terrenos.

El retorno al viejo sistema de educación separada en la Rusia Soviética no sólo ha sido justificado por el súbito descubrimiento de las diferencias existentes en el desarrollo de niñas y niños, como muchos pedagogos soviéticos lo han explicado, sino también, y con mayor elocuencia, por el número grande de hombres muertos y mutilados, de inválidos que contribuían al mantenimiento de la familia y que volverán a sus hogares y necesitarán aprender algún oficio adecuado para el ciego, el manco, o encontrar empleo para el hombre con muletas.

Era casi inevitable en la Unión Soviética una reforma tan radical y de tan amplias proyecciones. Después de la guerra, las muchachas se verán obligadas a ocupar sus horas de recreo en tareas domésticas y no casi exclusivamente en deportes y juegos; en cuidar a los niños, atender al padre o al hermano inválido, cocinar para toda la familia. Y la madre será la que gane el pan. Higiene, tareas domésticas, costura, cocina son cosas instituídas ahora en los nuevos colegios soviéticos para niñas: ¿no es esto sintomático?

En una época en que la historia del feminismo en todo el mundo alcanzó su cenit, un Estado que había otorgado a sus mujeres las mayores oportunidades posibles se ha visto obligado a retirarles la mayor parte de esas oportunidades. Y nadie ha prestado la menor atención a este hecho. Los admiradores del ejército rojo, aparentemente, así como los perseguidores de las concesiones de préstamo y arriendo, decidieron que esta reforma era, puramente, asunto interno ruso.

Era y es, empero, un hecho digno de consideración. Es y será parte de un gran problema de post-guerra en la mayoría de los países del mundo. En apoyo de esto hemos leído hace poco la advertencia de una inteligente mujer americana. Me refiero, para hablar con precisión, al artículo de Dorothy Thompson publicado en el número de abril del *Ladies' Home Journal*: "El problema de las mujeres en el trabajo de post-guerra".

Miles de mujeres en Gran Bretaña y los Estados Unidos han reemplazado a los hombres en muchas ramas de trabajo. Pero la guerra terminará tarde o temprano, y el problema del trabajo para los hombres que vuelven ocupará el primer plano en nuestro programa. El derecho al trabajo del hombre, el derecho por el cual el movimiento feminista ha luchado tanto tiempo y que la guerra finalmente ha ganado para las mujeres, les será (en la mayoría de los casos) retirado después de la guerra.

Aunque el problema de mandar de vuelta a sus hogares a las mujeres, separándolas de las tareas que han desempeñado durante la guerra, no ocupará desgraciadamente el segundo lugar en nuestro programa, su aspecto económico no dejará de ser menos penoso. Y ofrecerá también un importante aspecto psicológico: ¿en que forma se logrará facilitar a las mujeres, en el período de transición, el reajuste de la mente para que una obrera de fábrica, por ejemplo, o una enfermera de campaña se convierta en dueña de casa solamente?

Llegará el día en que más de una mujer abrirá el libro de Gina Lombroso que habla de las naturales (aunque sean injustas) diferencias entre los caracteres del hombre y la mujer; entre sus respectivos derechos, aspiraciones, posibilidades y esperanzas. No podemos, por más que lo deseamos, negar esas diferencias gritando: ¡Injusticia! Es igualmente injusto que un hombre no conozca los dolores de la maternidad.

Llegará el día en que más de una mujer busque una respuesta, un consejo, una explicación o simplemente un consuelo en *El alma femenina* de Gina Lombroso, o en su *Tragedia del progreso*, siempre que los editores norteamericanos de estos dos volúmenes los condensen y reediten.

Femenina y por lo tanto subjetiva (a pesar de haber adquirido gran renombre científico), Gina Lombroso edificó toda su teoría basándose en sus propias experiencias. En su alma de mujer aprendió a conocer el alma de las mujeres. Encerraba en el corazón, desde su tierna infancia, rencor contra la máquina que

había arruinado tantas vidas en Italia. Y fué en su corazón donde encontró la fuente de sus teorías contra el progreso del Mundo-Máquina.

Pocas veces, como en el caso de Gina Lombroso, la creencia de un predicador había derivado tan completamente del carácter mismo del predicador y de su vida.

No siempre tenía razón, pero su error, cuando incurría en él, se debía al hecho fundamental de ser mujer y de conocer su propia alma de mujer. De tal manera que, por paradójal que esto resulte, estaba en la verdad cuando sus teorías trataban de la mujer normal.

Cesare Lombroso cultivaba en su vida privada los ideales de Rousseau: luchador eternamente joven en contra de los prejuicios, poseía una personalidad desbordante y en extremo vital. El doctor Lombroso insistía en dar a sus hijos una educación tan liberal, o tan poca educación, como fuera posible.

“No teníamos buenos modales; nos sentíamos perdidos en sociedad, éramos prácticamente salvajes —solía decir más tarde Gina Lombroso—. Pero eso no nos importaba. Lo que nos importaba era tener que frecuentar a veces la sociedad, cuando estábamos tan felices y ocupados en nuestra casa. Decidí dejar que mis hijos adquirieran el necesario equilibrio; no quería que sufrieran por la falta de seguridad que nos hacía a nosotros tan desgraciados en ciertas ocasiones. Sin embargo, aprendí de los principios educativos de mi padre una cosa importantísima: hacer participar a los niños en la vida de sus padres. Las luchas de nuestro padre, su trabajo, sus penas y preocupaciones, eran también cosa nuestra desde que yo recuerdo. Las iras de mi padre, sus entusiasmos, su naturaleza turbulenta, determinaban nuestro estado de ánimo y también el de mi madre”.

No sólo dependía del doctor Lombroso el estado de ánimo de su familia sino que la totalidad del tiempo de la familia era empleado de acuerdo con su indomable temperamento y sus decisiones súbitas. Trabajaba mejor en un cuarto lleno de chicos, dictando a su mujer: criatura de elevada inteligencia y abnegación. Más tarde Gina —Gina, desde que tuvo doce años— le sirvió de secretaria.

De suerte que su propia infancia determinó su primera teoría: la mujer debe secundar al hombre. Ella constituye la parte altruísta de la familia, de la sociedad.

Gina Lombroso copiaba los manuscritos de su padre, mantenía en orden su

biblioteca y laboratorio, se ocupaba de su correspondencia y de los papeles de su revista "Archivio". Y aun así halló tiempo para sus propios estudios y tiempo para ayudar a sus hermanos y tiempo para el recreo. Una verdadera mujer, una mujer normal, una madre en potencia, debe ingeniarse para poder hacer todas estas cosas. Ésta era su segunda teoría.

Su madre había podido hacerlo; por consiguiente, ella también lo haría. La convicción del papel altruísta de la mujer, de la necesidad de que la mujer secunde al hombre, determinó la elección de sus estudios y tal vez decidió su vida. Ciencias sociales, letras, filosofía, la ayudaron a ser de mayor utilidad a su padre en el trabajo que éste cumplía. Cuando la Facultad de Medicina de Turín admitió a las mujeres, ella fué de las primeras en entrar. Como doctora en Medicina podría participar también en la labor científica práctica que realizaba su padre.

En esta forma cumplió cada etapa de su carrera con una sola y sagrada convicción: su padre la necesitaba y tenía que ayudarlo como mejor le fuera posible. Su vocación, su deber, era ayudar a los hombres de su familia: su padre, sus hermanos, más tarde su marido y finalmente su hijo. Su fama fué adquirida tan extraordinariamente "a pesar de sí", con tan increíble inadvertencia de su parte, que puede compararse al inconsciente heroísmo de un soldado que sigue sin comprender qué ha pasado hasta el momento en que le prenden del pecho la más alta condecoración.

Luchó contra las aspiraciones femeninas que pasaban los límites fijados para las tareas y deberes naturales de la mujer. Cuando alguien le hacía objeciones: "Pero usted misma es una trabajadora científica y autora de muchos libros", ella protestaba, pero jamás decía que una mujer no debía estudiar; sólo discutía, en principio, sus derechos al trabajo del hombre. ¿Acaso ella no cumplía en primer lugar sus deberes de hija y de hermana, de esposa y de madre? Daba la casualidad que sus tareas superaban los deberes normales de la mujer, eso era todo. ¿Sus libros? Y bien, sólo eran el resultado de su conocimiento intuitivo, personal, subjetivo de la mujer, que deseaba compartir con otras mujeres para aliviarles más de un minuto difícil de sus vidas. Cuando una mujer sabe que no es una excepción, que la mayoría de las vidas femeninas contienen las mismas injusticias, los mismos dolores y penas, le es más fácil amoldar su mentalidad y su vida a los convencionalismos. La lucha contra lo convencional está mucho menos en el carácter de la mujer que en el del hombre.

Gina Lombroso no sirvió la causa de la mujer porque luchara por sus derechos, sino porque señaló sus buenas y malas cualidades y porque definió sus deberes. Ella sentía amor por sus deberes y, para volver a decirlo, con su femenina y por tanto subjetiva y por tanto sincera y valiosa manera de encarar el problema, consideraba los deberes de una verdadera mujer, de una mujer normal, no como una injusticia sino como su más alto privilegio.

Hace algún tiempo estábamos sentadas en casa de su hija, Nina Raditsa, en el mismo corazón de Manhattan, una joven norteamericana, Nina y yo. Nuestra amiga norteamericana nos habló de su visita a Inglaterra, antes de la guerra; de una familia patricia inglesa, con grandes tradiciones que se reflejaban en la actitud hacia la vida de sus miembros, hasta de los chicos, en aquel viejo castillo del cual ella había sido huésped. Y de pronto nuestra joven amiga exclamó con gracioso fastidio: “¡Ya es algo saber qué hacían los antepasados de uno desde hace muchos siglos!”

“Sí. Pero obliga” — dijo Nina, que había heredado de su madre el arte de ser perfectamente casual. (Y, dicho sea de paso, es tan entusiasta como su madre en las discusiones.)

Sí; obliga. Nina tenía razón. Algunas cuantas generaciones de aristocracia espiritual la precedían en su familia. Lo cual obliga a creer que ni la muerte física ni la temporal carencia de contemporaneidad pueden destruir la herencia espiritual.

Unos pocos días después de esta pequeña conversación Nina recibió un cablegrama de Suiza: su madre había muerto. Ignoro cómo reaccionó en el primer momento, pero un par de horas más tarde la encontré rodeada de libros, manuscritos y papeles de su madre. Tenía en las manos una carta que me mostró: era el testamento espiritual de Gina Lombroso enviado a Norte América hacía cuatro años cuando Nina abandonó Europa con su familia. Dirigido a su hija, “después de mi muerte”, lo había enviado al cuidado de unos amigos de Nueva York.

De lo único que Nina deseaba hablar era de la herencia espiritual legada por su madre.

Y recordé otro episodio dramático de la vida de esta familia. Había ocurrido en 1933. Nina se hallaba sola con su madre en la casa. Llegó un cable, esta vez de América a Suiza: Leo Ferrero, un joven genial, no solamente hijo de

Gina Lombroso sino también poeta, filósofo, luchador, había muerto en un accidente automovilístico entre California y Nueva York.

Gina Lombroso permaneció sentada con el cable en las manos durante más de una hora, quieta. Ni siquiera Nina podía adivinar en qué estaba pensando su madre. Luego se puso de pie: "Nina querida, llama al médico de tu padre, por favor. Pídele que nos tenga al corriente de dónde va a estar esta noche — podemos necesitarlo por el corazón de tu padre".

Desde ese mismo día el escritorio de Gina Lombroso estuvo cubierto de manuscritos de Leo, de sus diarios, de sus cartas. Ella podía hacer revivir estas cosas. Y lo hizo. Como antes había prolongado la vida espiritual de Césare Lombroso; como después —últimamente— prolongaría la de su marido.

Pero también vivía para los vivos, con la misma generosidad, energía, valor, abnegación; serena y casual en sus modales como señora de Ferrero; ardiente y perseverante luchadora como Gina Lombroso.

Son "utilizables" los verdaderos hombres, en este momento de guerra. Pero en la guerra o en la paz son utilizables las verdaderas mujeres. En una fábrica de aviones, vestidas de overalls, o ataviadas con largas faldas a la antigua en el laboratorio del doctor Césare Lombroso, en el Turín del siglo XIX.

IRINA ALEKSANDER

NOTAS

Los Libros

LITERATURA

FRANCISCO AYALA: *El Hechizado* (Cuadernos de la Quimera, Emecé, Buenos Aires, 1944). —

Hay materiales suficientes para una Antología (o Biblioteca) de la Postergación Infinita. En la primera parte podrían figurar los dialécticos: el eleata Zenón, que inventó los problemas de la tortuga, del hipódromo y de la flecha; Aristóteles, que aprovechó un lugar del *Parménides* para enunciar el argumento del tercer hombre; el sofista Hui Tzu, que razonó que un bastón, al que cercenan la mitad cada día, es interminable; Hermann Lotze, que negó todo influjo de A sobre B, porque el influjo constituye otro elemento C, que para influir en el segundo, exige otro elemento D, que exige otro elemento E, que exige otro elemento F; Bradley, que negó toda relación entre A y B, porque la relación constituye otro término C, que requiere otros términos D y F para relacionarse con A y con B; James, que negó que pudieran transcurrir catorce minutos, porque antes deben transcurrir siete, y antes tres y medio, y antes, uno y tres cuartos, y antes... Integrarían la segunda parte los textos literarios: los seis volúmenes de Franz Kafka; las venturosas digresiones de Sterne; el *Mardi* de Melville; el relato *Les Captifs de Longjumeau* de Léon Bloy; el relato *Carcassonne* de Lord Dunsany; *El Hechizado*.

Algo de silenciosa pesadilla tiene esta narración de Francisco Ayala. Mejor dicho, algo de inextricable sueño que está a punto de ser una pesadilla. (Dante, a juzgar por la Comedia, no tuvo jamás una pesadilla: su Infierno es un lugar en el que acontecen hechos atroces; no es un lugar atroz.) Este

libro historia los inútiles trámites laberínticos de un pretendiente americano, en la corte de Carlos el Hechizado, sucesor de Felipe IV. En otras narraciones de esta índole, es inalcanzable la meta; aquí entendemos que es irrisoria y, de algún modo, irreal, como los personajes de la ficción. Ya nos advierte el prólogo: “En *El Hechizado* no hay nadie que viva nada; ni hay hombres, ni verdadera vida. Hay el solo poder, su armazón vacío”. Los universos de Kafka y de Herman Melville son angustiosos; en el de Ayala percibimos, bajo la agitación vermicular de sus multitudes, una quieta y atroz desesperación. La escena muda que corona la fábula —el encuentro con Carlos el Hechizado, en una cámara recóndita del palacio— está en las páginas finales y asimismo en una de las primeras; en esa iteración hay algo de espejo infinito.

Por su economía, por su invención, por la dignidad de su idioma, *El Hechizado* es uno de los cuentos más memorables de las literaturas hispánicas. Entiendo que podemos equipararlo con *La prueba de las promesas* de don Juan Manuel (o con su original arábigo) y con el *Yzur* de Lugones.

J. L. B.

The English Poets in Pictures: Keats; Tennyson. Edited by Dorothy Wellesley (William Collins, London). *Letters of John Keats. Introduction by Hugh Fausset* (Nelson & Sons, London). —

Entre la vasta serie de breves libros que representan la vida de Inglaterra en imágenes, ningunos mejores que los dedicados a los poetas: hasta ahora, que sepamos, Shelley, Keats, Byron, Tennyson. Cada volumen lleva antología —de pocas piezas—, introducción de Dorothy Wellesley, la poetisa a quien descubrió Yeats, y grabados de muy varia especie: retratos del poeta, mujeres que hubo en su vida, amigos, parientes, lugares que frecuentó o que mencionó en sus obras, facsímiles de manuscritos. Son libros que incitan a hojearlos muchas veces: unas, para saludar de nuevo viejas preferencias, como la rima VII de *In memoriam*, con su dolorida desnudez, muy distinta de la vaporosa retórica en que con los años se enmascaró Tennyson:

...The noise of life begins again,
 And ghastly thro! the drizzling rain
 On the bald street breaks the blank day;

otras, para reconstruir, con la diversidad de los retratos, la figura de Shelley, o la de Keats, amistades íntimas de tantos lectores para quienes la falta de su presencia real es inquietud inaplacable: "Ah! did you once see Shelley plain?" Siempre echaremos de menos la efigie de Fanny Brawne, la novia de Keats, a quien los historiadores de la literatura discuten tanto como los de la política a Cleopatra. A falta de la novia, tenemos la hermana, casada con español, Fanny Keats de Llanos, que alcanzó la ancianidad en España; la retrata, al óleo, su hijo Juan Llanos y Keats.

De las admirables cartas de Keats, precisamente, se ha publicado una selección en los Clásicos de la casa Nelson. Más de doscientas cuarenta cartas del poeta se conservan, y más de la mitad de las conservadas forman este volumen. Nadie, según parece, quería dejar perder línea suya, y mucho debemos a este cariño guardoso.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

LEÓN PIERRE-QUINT: *Marcel Proust. Juventud-Obra-Tiempo* (Santiago Rueda, Buenos Aires, 1944). —

Este libro se divide en tres partes: la inicial trata la vida de Marcel Proust; las dos últimas, la obra. La primera y más extensa acomete un género de crítica que podría denominarse *biográfica*: a través de los episodios más salientes de una vida —enfermedades, estudios, amistades, muertes de seres queridos— describe el carácter de un creador, sus gustos y disgustos; y, al aproximar el hombre al artista, procura poner de relieve cuánto influyen en una obra las circunstancias de una vida. Para León Pierre-Quint, la de Proust se justifica y tórnase ejemplar por haber encontrado en el arte su razón de ser: un hombre con una enfermedad omnipotente debe ir abandonando el mundo en una agonía de quince años. Conoce entonces la vanidad de los placeres y busca la verda-

dera alegría. Y la encuentra en su razón de ser: su arte; por él se sobrevivirá y por él sus últimas y verdaderas fuerzas estarán dedicadas a su obra.

Después de este exordio, se hace la circunstanciada relación de la vida de Proust desde su infancia: algunos rasgos de su sensibilidad apasionada, sus tristes años de niño enfermo, los lugares de veraneo de su familia, el campo y el mar, las personas que conoce y con quienes traba amistad, los medios judíos; luego, su paso como estudiante por el Liceo Condorcet: todo lo cual surgirá en sus libros, transfigurado. Y va fijando Pierre-Quint la relación de estos momentos con la obra proustiana: por ejemplo, halla importante su entrada a la Sorbona, porque allí conocería a Bergson, siendo así que su obra es la dramatización de la filosofía bergsoniana. Y de este modo llega a los primeros pasos de Proust en el terreno literario, que sigue de cerca hasta los últimos. Pasa Pierre-Quint velozmente por encima de la obra crítica de Proust: Curtius, en cambio, asegura que sólo en ella se pueden conocer las ideas estéticas de este novelista. Pierre-Quint describe a Proust actuando en su mundo; explica ahincadamente el intenso placer que le proporcionaba la vida en los salones, cómo su imaginación se exaltaba ante los grandes nombres franceses. Las emociones conseguidas por vía de ensueño desaparecerían frente a la realidad: sentimiento bien romántico éste —observemos—, tan romántico como el amor que el *moi* de *À la recherche du temps perdu* profesa a la duquesa de Guermantes, apenas entrevista, pero luminosamente detallada en su espíritu. ¿Era para Proust *temps perdu* todo este tiempo de intercambio social? No precisamente, sino de incubación: en su cerebro estaban almacenadas y fermentando miles de ideas y sensaciones. Muchos de los personajes de Proust fueron extraídos de la realidad, pero, como él mismo dice, “las gentes se dan tan poca cuenta de la creación artística que se imaginan que se hace entrar a una persona en un libro tal como es...” Y, por fin, llega la reclusión, sólo rota cuando necesita completar un detalle para el capítulo que está escribiendo: el color del cuero de unos zapatos, el movimiento de un peinado. A pesar de esta verdadera montería de realidad, “su imaginación —dice Pierre-Quint— no aspiraba a trabajar más que sobre un documento controlado por su observación”. La elaboración a que sometía el dato conocido lo transformaba, enriqueciéndolo con mil matices, asociándolo a otros anteriores, con los que formaba una serie de efectos provenientes de múltiples causas. Algo así, agreguemos con basta analogía, como la diferencia que hacen los psicólogos entre la sensación —punto, unidad sensible— con la per-

cepción —esa misma unidad despertando una amplia red de ramificaciones humanas. Pierre-Quint llama *facultad espontánea de descomposición* a ese poder de atravesar la realidad y romperla como un cristal en miles de pequeñísimos fragmentos estudiables por separado, observables en su microscópica y potente individualidad. Los actos más comunes se tornaban irrealizables ante Proust, pues desdoblaba a cada uno de ellos en otros tantos; y, como Zenón de Elea —precursor de su maestro Bergson—, llegaba a convertir el espacio y el movimiento en algo ininteligible. Así se acercó a él la muerte: pesadamente, con asmática fatiga; pero se cumplió, se redondeó, más allá de su mente implacablemente analítica. Hasta unas horas antes de morir, empero, dictó sus impresiones sobre ese último lote de realidad.

Las dos segundas partes del libro —que, aún reunidas, resultan menores en extensión que la primera— son las más interesantes, porque abandonan lo anecdótico para entrar directamente en lo estético; se encuentran aquí, insinuadas, muchas de las ideas desarrolladas a fondo por Curtius: hay en Pierre-Quint una visión fragmentaria (y a veces un tanto superficial) de la significación de Proust; en Curtius (es imposible dejar de citarlo en tratándose de esta materia) se abarca el sentido total, el alcance completo. El método de Proust no es descriptivo, dice Pierre-Quint, sino de *exploración en profundidad*. Esta penetración lo llevará al territorio de lo inconsciente, donde se halla con una realidad inédita, la más íntima y secreta de las realidades del yo. Los seres superiores son los únicos que pueden citarse con esa oculta vida rica en emociones y sentido. Proust exige el desprendimiento de toda actividad práctica, utilitaria, para bucear en el fondo del alma las impresiones fuertes que nos descubren la realidad: esa realidad, que al fin se encuentra, es el arte. (Este sayo le cae a Ortega y Gasset, que habla de deshumanización del arte cuando éste se dirige en hondura a todas las capas y perfiles del espíritu, a lo más humano, por ende; que habla de carencia de temas para la novela, cuando los temas de las novelas de Proust, que él denomina *paralíticas*, llegan a descubrir el enorme tema: la realidad. No se trata en Proust de esa gastronómica *exquisita calidad de los ingredientes* de que habla Ortega, y que en alguna forma parece referirse a algo exterior, artificioso y afeitado; se trata —nada menos— de poner el dedo sobre la llaga.)

Recalca Pierre-Quint —tal vez sin el martilleo suficiente— las influencias de las teorías freudianas y bergsonianas en Proust. *Bergsonianas*: la intuición debe fijar las sensaciones, las emociones, todo el acaecer espiritual en su cons-

tante mutación, en un solo y veloz movimiento aprehensivo. Se produce entonces una misteriosa comunicación entre el pasado y el presente: una imagen que pasa ante nuestros ojos, el matiz de un olor, el movimiento de una cabeza, el ruido de un calorífero, despiertan viejas imágenes, antiguas percepciones, que traen toda una vida pasada que se vuelve a ser con mayor intensidad y poesía en virtud de haberse descubierto su verdadero sentido: he aquí el *temps retrouvé*. Algo así teatralizará más tarde Thornton Wilder en el tercer acto de *Nuestro pueblo*: el protagonista resucitado, vuelto al pasado, valora debidamente la delicia y horror de lo cotidiano que pasó hace años, aparentemente sobre él; en realidad ¡qué lejos! *Freudianas*: la manifestación más interesante de la vida interior —hecha inteligible por Proust, según insiste Pierre-Quint— son los sueños, porque ellos descubren o evidencian una serie de procesos misteriosos desarrollados en la parte esencial de nuestro ser: el inconsciente; y con tal papel aparecen continuamente en la obra de Proust.

Casi todo esto suena a sabido, pero el viejo libro de Pierre-Quint es siempre útil, bien intencionado, una especie de estímulo para penetrar en las vastas y bien subdivididas provincias proustianas: es éste uno de esos libros que hay que evaluar pragmáticamente. Hace hincapié en la vida de Proust, en detrimento tal vez de su obra; distracción en que han reincidido después muchos críticos, atraídos por esa existencia novelesca y atormentada que, sin embargo, debe interesar más como causa que como fin. Peca Pierre-Quint de vaguedad, de versatilidad: no saja, discierne y clasifica como pensamos que —a riesgo de equivocarse acerbamente— debe hacer un libro de crítica. No obstante, campea en sus páginas la finura, la casi identificación; en suma, todo lo mucho que puede lograr el amor erudito por un escritor.

Simultánea y posteriormente con esta obra que ahora se publica en español han aparecido libros de recuerdos y anécdotas sobre Proust como los de la princesa Bibesco, de Robert Billy, de Robert Dreyfus, de Mme. Clermont Tonnerre, etc., etc.; diatribas como las de Nohain y Germain; estudios como los de Crémieux, Dandieu, Du Bos, Ernest Seillère, Curtius. El libro de Pierre-Quint es, pues, uno de los *tantos libros* sobre Proust. Por consiguiente su traducción y edición comporta —debe comportar— un propósito de revisión crítica, de vuelta al pasado, que trae aparejada la necesidad de tablas bibliográficas, anotaciones marginales, y otros implementos historiográficos que podrían haber hecho valer esta reedición argentina. Nada de eso contiene este libro: ni la mención

del título en el original francés (cuyo clásico subtítulo, *Sa vie. Son œuvre*, se transforma caprichosamente), ¡ni siquiera índice! Precede al libro un estudio de Max Dickmann sobre Proust, sin ninguna referencia al Proust de Pierre-Quint, que es lo que hubiera venido al caso. La traducción es mediocre; increíble en pasajes como éste: "Vida mundana. — Era para él el centro de los placeres, el lugar de una vida situada *sobre un otro plano* donde los descubrimientos son inagotables" (pág. 55). Esto es inadmisibile hoy que Buenos Aires edita en francés con dignidad y éxito. No estamos en época de tolerar nada a las ediciones argentinas, que tienen ya el poder y el deber de ser perfectas.

CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO

ALEXANDER A. PARKER: *The Alegorical Drama of Calderon*. (The Dolfín Book Co., Londres, 1943). —

Erudita e interesante incitación a un estudio del drama alegórico de Calderón. Los Autos Sacramentales, aunque nadie niegue que son su mayor título a la inmortalidad, se leen poco y se comprenden menos. Alexander A. Parker traza el camino para su mejor entendimiento, rechazando toda apreciación parcial —racionalista, dogmática o estética— que no examine los Autos en su integridad, es decir como dramas poéticos que al mismo tiempo son instrucción religiosa y lección moral.

Para esto —dice Parker— no es preciso compartir las creencias que motivaron los Autos Sacramentales, pero sí es necesario conocerlas y convencerse de que constituyen un sistema metafísico defendible.

Empieza el libro —y ésta es, quizás, su parte más acertada— por un resumen muy completo de todo lo que se ha escrito de importante sobre ellos. Los críticos del siglo XVII —Castroverde, Lozano, Guerra y Ribera, Buitrago, etc.— parecen haber sido los únicos en considerar los Autos Sacramentales con el espíritu en que fueron ideados, dando todo su valor al concepto intelectual en que se basan. Es muy iluminativo el juicio de Castroverde que habla de su "celestial arquitectura" — coordinación compleja pero equilibrada de las partes

a un plan preconcebido (“que las líneas miren al fin como centro”). Pero simultáneamente con estos comentarios, aparecen panegíricos tan extravagantes y ampulosos que se comprende que hayan suscitado críticas adversas. Éstas vienen primero de un extranjero, F. van Arsen, que ya en 1655 habla a propósito de los Autos de “badine dévotion”. En el siglo XVIII la admiración y veneración general por los Autos desaparece. Son impugnados por su “interpretación cómica de las Sagradas Escrituras”, por su irreverencia, profanidad y mal gusto. El siglo de las luces exige que la religión sea confinada a la iglesia. Los neo-clásicos racionalistas condenan el drama simbólico y alegórico en general en nombre de la verosimilitud, llegando Moratín (padre) con sus censuras de “anacronismos” al colmo de la ingenuidad. El siglo XIX inicia con la escuela hegeliana —seguida más tarde por la escuela musical de Liszt-Wagner— un período de exaltación romántica, cuando los Autos aparecen como una revelación deslumbrante de un mundo trascendental, pero se pierde de vista la orientación muy práctica de los “ideales” de Calderón y la precisión y disciplina intelectual inseparables de su formulación. Más adelante, el acento se desplaza para caer sobre la cuestión de la verdad o falsedad de las doctrinas religiosas de Calderón, aliándose la crítica con la apologética polemística. Así se llega a las lucubraciones de Maccoll, de las cuales hace Parker un comentario adecuado (“the patronising air of this is unpleasant and the statements asinine”). En el umbral del siglo XX la preocupación es puramente estética, suprimiéndose el intelecto como incompatible con los “valores humanos” que sólo cuentan en arte. La base técnica de los Autos se descarta por primitiva y anticuada o por contradecir ciertas leyes preestablecidas. En esta categoría, el crítico de más importancia es Menéndez y Pelayo, que Parker acusa de “very insensitive reading” y para quien, como es sabido, los Autos son “una que no sé si llamar aberración o excepción estética”. No comprender la relación de interdependencia que existe entre fondo y forma es, en general, el rasgo más característico del siglo XIX.

Últimamente se nota un cambio completo en la apreciación de los autos, debida principalmente a Ángel Valbuena. Estableciendo el valor del barroco como “arte puro”, Valbuena derriba la crítica “realista” de Menéndez y Pelayo. “Hoy —siglo XX— en nombre del arte puro, del nuevo clasicismo y aun del simbolismo frente al naturalismo, volvemos todos, consciente o inconscientemente, a Calderón”. Parker, sin embargo, discípulo en esto de T. S. Eliot, no concuerda con la teoría del “arte puro”. Según Parker, intentan divorciar la facultad de

goce estético del intelecto y del juicio moral los que quieren desacreditar estos dos últimos. Los temas de los Autos con su emoción religiosa no pueden separarse, como tiende a hacerlo Valbuena, de su teología, y el dogma cristiano de la Redención, que es el fondo de la mayoría de los Autos, pierde su significación si se lo reduce a un denominador común a todas las religiones y a gran parte de los sistemas metafísicos. Parker considera que —por incompletos y fragmentarios que sean— los dos artículos de Lucien-Paul Thomas, publicados en 1924 en el “Homenaje a Menéndez Pidal”, es lo más importante e instructivo que se haya escrito hasta ahora sobre los Autos. Libre de todo prejuicio crítico, Thomas concentra su atención en los dramas mismos y se da cuenta por vez primera de que Calderón ha creado una teoría dramática y una técnica originalísima para justificar el género y comunicar su intención. Thomas atribuye la superioridad de Calderón como autor de Autos a su “remarquable formation philosophique” y agrega: “la base essentielle de la perfection caldéronienne des autos réside dans l'excellente compréhension des jeux de scène et surtout dans ce que j'appellerai l'architecture des idées et des mouvements”. ¡Henos de vuelta a la “celestial arquitectura...”!

La segunda parte del libro trata del mecanismo de los autos. Basándose en la interesantísima teoría poética expuesta por Calderón en las loas, Parker define la concepción general y el propósito de los autos como

Sermones
puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la Sacra Teología...

y establece la relación del tema a la acción — de como un “concepto imaginado” pasa a “práctico concepto” por un “medio visible”;

Y pues ya la fantasía
ha entablado el argumento,
entable la realidad
la metáfora...

siendo estas cuatro etapas en la composición de los autos objeto de un detenido estudio.

Sigue el análisis de tres dramas —*El Gran Teatro del Mundo*, *La Cena de Baltasar* y *La Vida es Sueño*. No son éstos los más admirables, dice Parker, pero deseando escribir un libro popular, tuvo que limitarse a los poquísimos autos (6 sobre 76) asequibles al lector general. A este propósito, parece haber olvidado la edición completa de los Autos hecha a mediados del siglo pasado por González Pedroso, acompañada de un serio estudio.

El interés principal del *Gran Teatro del Mundo* estriba en su carácter sociológico. Afirma el lazo social entre los hombres y niega al individuo el derecho a un arrogante aislamiento. Una de las mayores y más constantes preocupaciones de Calderón —la dignidad del hombre que trasciende todas las contingencias sociales o económicas, en especial frente a la muerte— recibe aquí su más noble expresión.

El tema de *La Cena de Baltasar* es ético, siendo la “cruel lid” del hombre en su rebelión moral e intelectual contra la ley de Dios. Destaca Parker la perfecta estructura, la coherencia lógica y la belleza trágica del tema, así como el potente simbolismo logrado.

Pasando a *La Vida es Sueño* —ejemplo de Auto puramente dogmático y que casi nada tiene de común con la celeberrima comedia del mismo nombre—, Parker nos indica el camino por el que Calderón logró resolver los arduos problemas inherentes a la dramatización de conceptos abstractos sin base empírica. El análisis del auto demuestra una vez más que la poesía de Calderón es inseparable de su fondo teológico, pues sus símbolos derivan de la vida y significación del dogma. Prueba, también, que —contrariamente a lo que se ha dicho— Calderón no estaba obligado por su ambiente a falsear su medio de expresión para confeccionar clisés teológicos; era un poeta religioso y dramático, en el sentido más hondo de la palabra, y con sus Autos logró crear algo único en la literatura mundial.

Algunas observaciones muy acertadas y pertinentes sobre el carácter general del sistema teológico de Calderón —más bien augustiniano que tomista— y sobre los medios estilísticos y escénicos que emplea con tanta felicidad, completa el estudio de los tres dramas.

Al placer proporcionado por la lectura del libro contribuye su estilo claro, serio y sencillo. Tanto más sorprenden uno o dos lapsos en esa jerga periodística que mucho desentona con el tema; v. g., hablando de la Caída: “he (the man) is *intrigued* to know what *seductive charms* are promised...” El interés del

tema —bastante olvidado entre nosotros— aumenta por su consonancia con la Weltanschauung moderna, que tiende cada vez más a reintegrar el cristianismo a la vida, no ya como experiencia mística, sino también como sistema intelectual y normativo de la conducta humana.

Produce una agradable impresión el sólido conocimiento del castellano demostrado por el autor, así como la esmeradísima y muy oportuna compilación de cuantiosos textos en cinco idiomas y, sobre todo, el tono general, grave y fervoroso, que hace de este estudio un verdadero "labour of love".

VERA MAKAROW

HISTORIA

LEOPOLD VON RANKE: *Historia de los Papas* (Fondo de Cultura Económica, México 1944). —

Los que ofuscados por el antinazismo niegan en globo el espíritu alemán, o creen ver en sus excelencias sólo trampas ocultas para disimular su inacabable vocación para el mal, no llegarán jamás a comprender la contradicción en que ellos mismos se debaten, puesto que la quintaesencia del nazismo consiste, precisamente, en esa parcelación pueril del espíritu humano, a una de cuyas odiasdas porciones se atribuye la exclusividad de la ignominia. Esa forma, tan desgraciadamente común, tiene mucho de celosa competencia... e impide, por supuesto, medir las proporciones del mal que se intenta combatir.

Para tener una aproximada idea del mismo, de hasta qué punto la desatada "invasión vertical de los bárbaros" a que se refirió Ortega y Gasset, y que encuentra su cabal expresión en el nazismo, ha dañado al espíritu europeo, no hay nada más eficaz que recurrir a las grandes obras de los espíritus preclaros que Alemania ha producido en la primera mitad del siglo pasado. El de Leopold von Ranke no es, con seguridad, de los menores: su capacidad orgánica para el trabajo de proporciones inmensas; su habilidad casi ciclópea para el manejo y articulación de un número abrumador de datos, que entre sus manos dejan de

serlo para convertirse en entidades vivientes de un todo orgánico; su reposada fuerza que hace aparecer semejante trabajo como realizándose por sí sólo; y, por encima de todas estas facultades, su objetividad ininterrumpida, que ni se advierte, como la respiración de un cuerpo sano, una objetividad que no se sabe a sí misma como mérito, sino como imprescindible supuesto para cualquier investigación histórica inteligente, y que hoy adquiere cada vez más la rareza de un objeto de museo; todo eso nos da la pauta para medir la insondable ignominia en que un régimen, característico de una época, ha sumido al desbordante espíritu alemán de otrora, uno de los más preclaros servidores de la cultura occidental.

Comparar esta *Historia de los Papas*, escrita por un protestante, pero a quien sus convicciones dogmáticas no impiden analizar con sutileza los movimientos internos del catolicismo, sin que por un instante el odio teológico perturbe su visión, con cualquiera de los abominables engendros falsificadores sistemáticos de toda verdad a que los "intelectuales" nazis nos acostumbraron, es un ejercicio doloroso, desconsolador, pero altamente saludable. Ejercicio que les está lastimosamente vedado a quienes incluyen en su ciega condena a toda la historia cultural de un pueblo.

Von Ranke no es el historiador de límpido estilo que vivifica una época en sus evocaciones apasionadas al modo de Hermann Grimm, cuya notable *Vida de Miguel Ángel* ha publicado entre nosotros Poseidón. Su obra tiene más bien la reposada precisión de la monografía científica. Concibe la Historia Humana como un capítulo de la Historia Natural. Contempla los afanes de los hombres como quien observa las costumbres de los coleópteros, o el sucesivo acaecer cual si indagara el clivaje de una roca, pero no a la manera del despreocupado y ocasional estudiante que sólo ve en esos hechos una manifestación del inevitable fastidio, sino con el profundísimo interés del apasionado zoólogo o geólogo que se aproximan a esos fenómenos para sorprender entre sus resquicios la actividad eterna del Ser. Y con ese mismo desinteresado interés que no dicta de antemano normas arbitrarias a lo que va a observar, sino que con humildad apenas osa deducirlas luego de lo observado. Todo lo cual se compendia en una sola palabra: honradez.

La Historia de los Papas es de aquellos temas históricos en los que la objetividad más estricta resulta imprescindible si se quiere alcanzar un mínimo de comprensión. La inmensa mayoría de los que la abordaron iban dispuestos a refocilarse en el escándalo de ciertas inocultables atrocidades, a bajar los ojos

con ñoña aprobación ortodoxa. El resultado inevitable tenía que ser un libro no apto para menores, o un libro no apto para mayores, y, en cualquiera de ambos casos, la verdadera Historia nada tenía que hacer en el asunto.

La Historia de los Papas de von Ranke no oculta vicios, que, por otra parte, no pueden ser comprendidos sino en función de otros muchos supuestos históricos, ni los recalca, ni, por supuesto, los recrimina. Se limita a relatar, con los documentos siempre al alcance de la mano del lector, mediante la multiplicación de las citas.

Su título es modesto: no se trata de una historia de los papas, sino, más bien, de una historia general de la Iglesia Católica, que abarca desde el renacimiento hasta el Concilio del Vaticano.

Allí asistimos a la creación de las diversas órdenes, como la de los teatinos y la de los jesuitas, a las vicisitudes de esta discutida orden, basamento de la contra-reforma, y a sus relaciones no siempre armoniosas con las demás, y en especial con la de los dominicos, a su disolución y a su resurgimiento. Allí se estudian las evoluciones de los dogmas, la posición de Luis Molina en el problema de la Gracia, la de Jansenio sobre el mismo apasionante tema. Allí se asiste a las laboriosas sesiones del Concilio de Trento, al frenético laborar de la contra-reforma en su denodada recuperación del terreno perdido, a la estructuración dogmática de la Iglesia. Y luego al Concilio del Vaticano tan diverso en su disposición de ánimo y que pareció cerrar definitivamente la vivificante serie de esas magnas asambleas de la Iglesia, congregada ya para siempre bajo una Infalibilidad que, lógicamente, inutiliza de antemano toda liberación.

Estudia Ranke las contradicciones históricas a que se vió sometida la Iglesia, siendo, simultánea y paradójicamente, Católica en sus aspiraciones y reino italiano en la realidad política, y cómo, a consecuencia de ello, se entreveraron los intereses eternos del dogma y de la congregación de los fieles con las apremiantes necesidades inmediatas diplomáticas, o simplemente económicas, a veces en pequeños intereses de vecinos.

Relaciona estos mismos intereses corporales de quien debió ser puro espíritu para mantenerse fiel a las palabras intergiversables de su Fundador: "Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios", con la suma de los intereses materiales de toda una época, o, mejor dicho, de toda una sucesión de épocas: relaciones con el imperio germánico, con la pugna entre Francia y los Habsburgos, con la emancipada Inglaterra, con el inescrupuloso Napoleón. En

la puja por la hegemonía mundanal, la Iglesia nunca abdicó a sus pretensiones de aparecer como "prima inter pares".

Estudia el desarrollo y la posterior decadencia del nepotismo (cuyo más inculcable escándalo fué César Borgia, el gran Gonfaloniero), pero todo ello sin perder por un instante la serena compostura de un historiador que juzga como desde la eternidad, sin indignarse ingenuamente porque los acontecimientos de siglos atrás no se amolden a su propia moralidad; sin divertirse, tampoco, que ésa es otra forma de la incomprensión, sino con seriedad y, acaso, con esa recóndita ironía que lo parejo de un estilo sin altibajos elocuentes sólo permite adivinar.

Para sintetizar la excelencia de este libro honesto, lo presentaré como la antítesis de cuanta biografía novelada infesta hoy los anaqueles de nuestras librerías, en las que el desmayo de la vocación histórica reemplaza sus exigentes requerimientos por las facilidades de un género ambiguo con toda la esterilidad de lo híbrido.

E. G. L.

P O L Í T I C A

LEWIS BROAD: *Winston Churchill*. (Hutchinson, 1941); PHILIP GUEDALLA: *Mr. Churchill. A Portrait*. (Hodder & Stoughton, Londres, 1941). —

El libro de Lewis Broad es una biografía a la moda antigua, competente, detallada, sólidamente documentada, y al mismo tiempo un práctico libro de referencias. Tiene por objeto dar un cuadro de la historia política de Inglaterra durante los últimos decenios, refutar leyendas malévolas y hacer justicia a un gran estadista y patriota. Dicho sea de paso, Lewis Broad, autor de *The Way of the Dictators* no siempre fué admirador de Mr. Churchill, habiendo tal vez creído notar en él ciertas veleidades dictatoriales.

En contraste con Broad, pero fiel a sí mismo, Philip Guedalla ha escrito otro libro divertido y ameno, sazonado con muchos rasgos de humorismo (?) que a menudo vienen del mismo Churchill, como la famosa característica del gobierno

de Baldwin: “decide to be undecided, resolved to be irresolute, adamant for drift, solid for fluidity and allpowerful to be impotent” (“decidido a ser indeciso, resuelto a ser vacilante, firme en la fluctuación, sólido para la ambigüedad y todopoderoso para la impotencia”), condensada por Guedalla en “inercia organizada”. Sin mayores pretensiones de análisis psicológico o social, pinta —con pluma ágil y segura— un retrato muy aceptable del gran hombre en su ambiente familiar, político y mundano — retrato que, dada la longevidad tradicional de los líderes ingleses, quizá tenga que sufrir más de un retoque.

CAROLA OMAN: *Britain against Napoleon*. (Faber & Faber, Londres, 1942). —

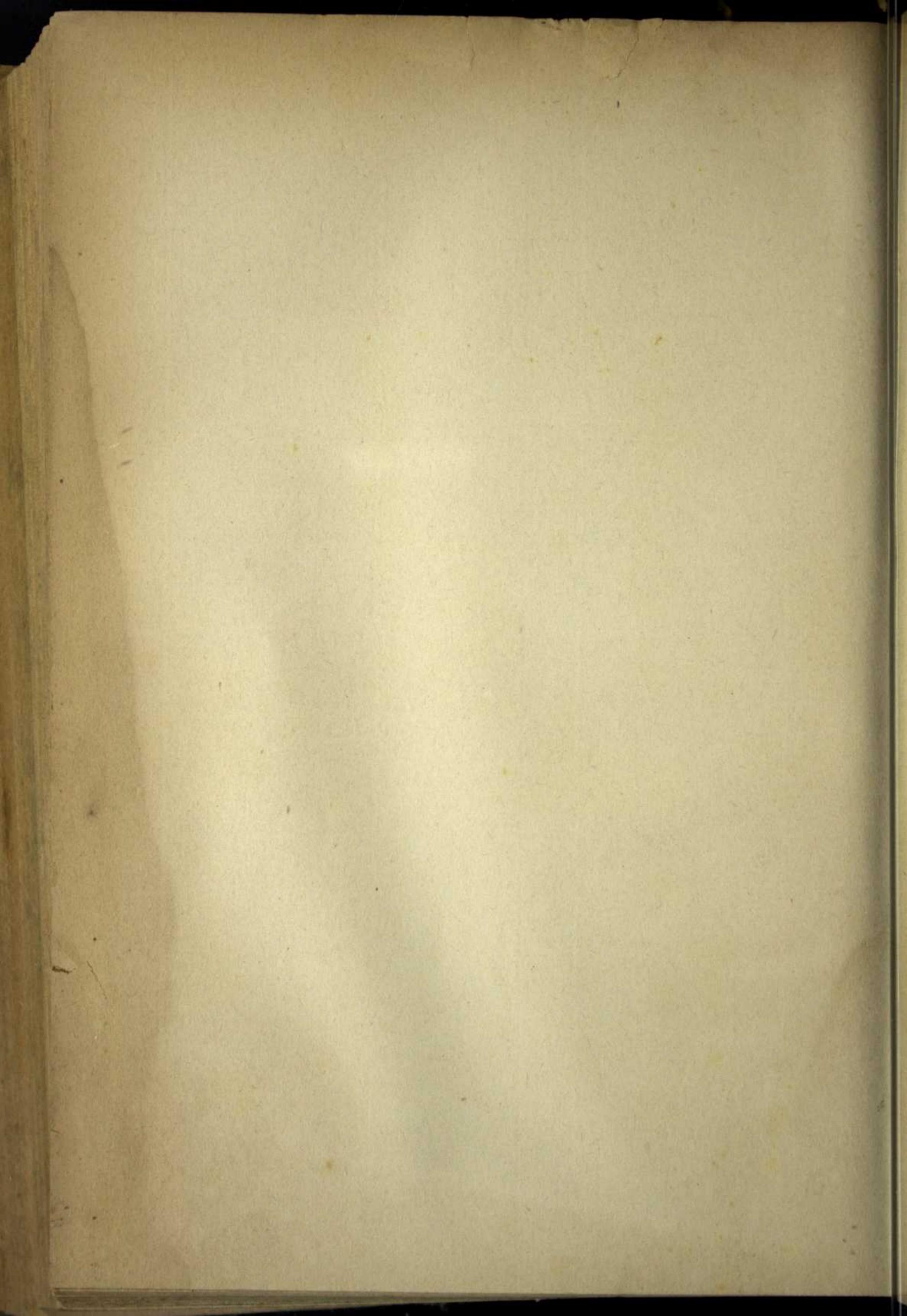
Las comparaciones impresionantes que Carola Oman hace entre nuestro tiempo y el período de las guerras napoleónicas —con su final tan feliz y glorioso para Inglaterra— traen el “consuelo por analogía” que siempre buscamos en momentos de angustia y peligro.

Emulando a Maurois, Aldanov, Zweig en su tratamiento de la historia, y basándose en un material amplio y variado, aunque de valor desigual, la autora se empeña en establecer paralelos y contrastes a menudo acertados, pero a veces un poco fáciles y obvios.

LIBROS RECIBIDOS EN EL MES

- Agonía*, por Carlos Lugo. (Editorial Schapire).
Andanzas de un civilizador — Sarmiento y María Mann, por Edmundo Correas.
Armenia y la cuestión armenia, por Simón Vratzian.
Aventuras entre pájaros, por W. H. Hudson. (Editorial Santiago Rueda).
Conferencias, por Fernando Lles y Berdayes. (Matanzas, Cuba).
De mi aula..., por Victoria Esther Stramelini.

- El aliado olvidado*, por Pierre van Paassen. (Editorial Ayacucho).
- El hombre Colón y otros ensayos*, por Ramón Iglesia. (El Colegio de México).
- El pensamiento vivo de Jefferson*, por John Dewey. (Editorial Losada).
- El pensamiento vivo de Séneca*, por María Zambrano. (Editorial Losada).
- Introducción a las ciencias del espíritu*, por Wilhelm Dilthey. (Fondo de Cultura Económica, México).
- Introducción al teatro de Sófocles*, por María Rosa Lida. (Editorial Losada).
- La civilización azteca*, por George C. Vaillant. (Fondo Cultura Económica, México).
- La Grèce ne meurt pas*, por Anne-Marie y Antoine Bon. (Atlántica Editora, Río de Janeiro).
- Lagune H. 3*, por A. Costa du Rels. (Viau).
- La mujer de silencio*, por Juan José Manauta. (Ediciones Feria).
- La ventana entreabierta*, por González Carbalho. (Editorial "El Ateneo").
- Les forces du silence*, por A. Costa du Rels. (Viau).
- Los signos del silencio*, por Vicente Nacarato. (Biblioteca "Cóndor", Mendoza).
- Mínima muerte*, por Emilio Prados. (Edición Tezontle, México).
- Morir por cerrar los ojos*, por Max Aub. (Edición Texontle, México).
- Plácido como poeta cubano*, por Jorge Casals. (La Habana, Cuba).
- Vida secreta de Salvador Dalí*, por Salvador Dalí. (Editorial Poseidón).



ESTE CIENTO VEINTIDÓS NÚMERO DE "SUR"
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA CUATRO DE
DICIEMBRE DE MIL NOVECIENTOS
CUARENTA Y CUATRO EN LA
I M P R E N T A L Ó P E Z,
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REP. ARGENTINA.