

SUR

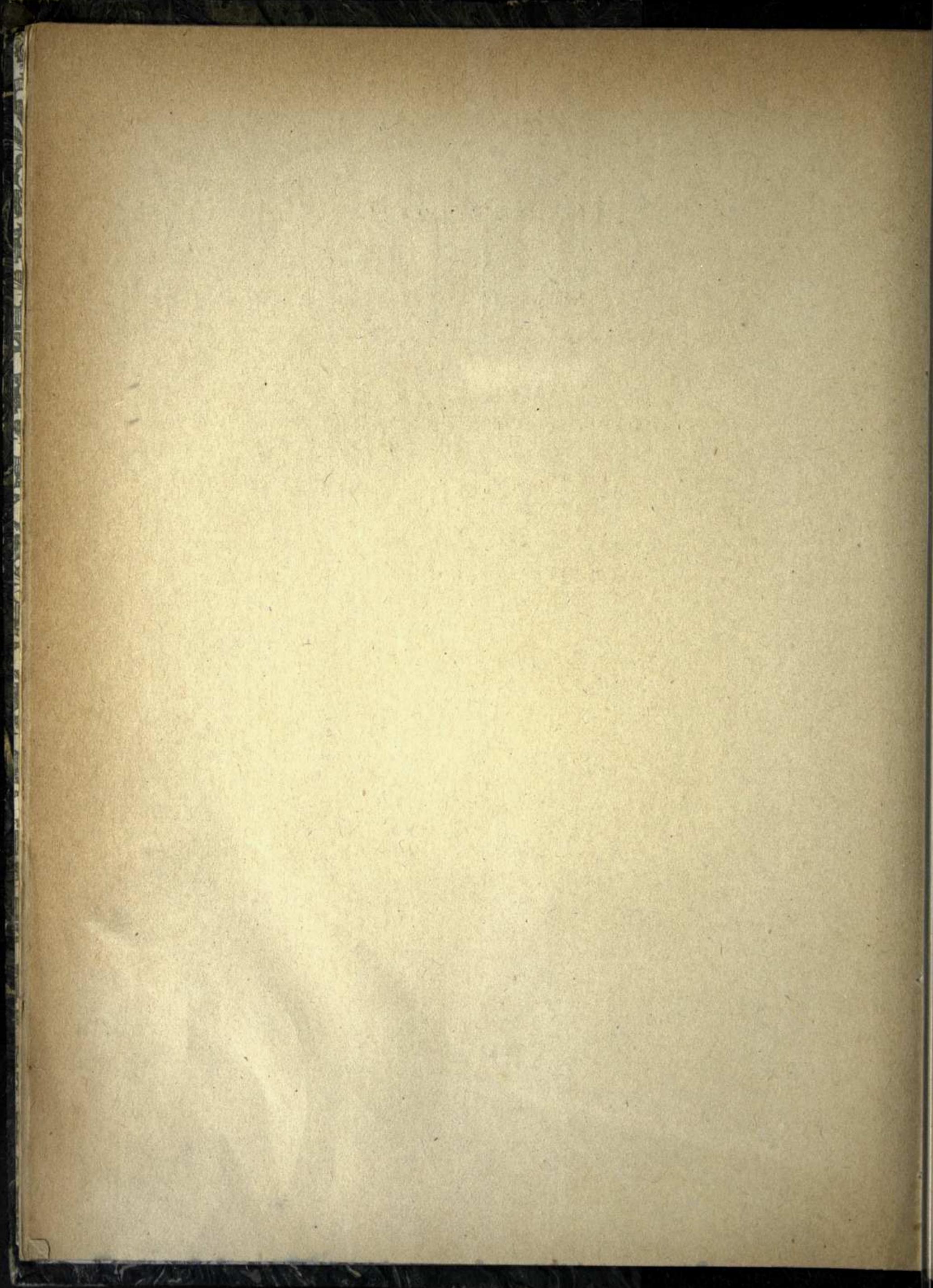
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

MAYO DE 1945

AÑO XIV

BUENOS AIRES



S U M A R I O

T H O M A S M A N N
JOSÉ Y SUS HERMANOS

R A F A E L A L B E R T I
GOYA

J O S É F E R R A T E R M O R A
*PRIMERAS CONSIDERACIONES SOBRE
EL PROBLEMA DE LA MUERTE*

O C T A V I O P A Z
SUEÑO DE EVA

F R A N C I S P O N G E
*INTRODUCCIÓN INÉDITA AL CANTO
RODADO*

J E A N - P A U L S A R T R E
*SOBRE UN LIBRO DE FRANCIS PONGE:
"A FAVOR DE LAS COSAS"*

N O T A S

LIBROS: Manuel Peyrou: "La espada dormida", por *Jorge Luis Borges* ☆ Alejandro Denis-Krause: "El sueño del señor Andrés", por *Ernesto Sábato* ☆ A. Fabre-Luce: "D. H. Lawrence, novelista y profeta", por *Carlos Mastronardi* ☆ María Rosa Lida: "Introducción al teatro de Sófocles", por *Amado Alonso* ☆ Richard Maximilian Lonsbach: "Nietzsche y los judíos" ☆ Alfred North Whitehead: "Modos de pensamiento"; Lorenzo Luzuriaga: "Reforma de la Educación", por *Luis Farré*
☆ *Alberto E. Ginastera*:
El ballet en los Estados Unidos.

JOSÉ Y SUS HERMANOS

Muchas veces me han preguntado qué es lo que realmente me ha traído a este tema marginal y lejano, induciéndome a que hiciera, de la leyenda bíblica de José en Egipto, una novela de amplio alcance que requería largos años de trabajo. En la respuesta concederé poca importancia a lo anecdótico y externo, al motivo casual que en una noche de Munich, hace ya unos quince años, me impulsó a leer de nuevo, en mi vieja Biblia heredada, la historia de José. Basta con decir que quedé encantado, y que en seguida comenzó en mí un ensayo, un esfuerzo productivo por ver cómo podría renovar esa deliciosa historia y dotarla por los medios modernos, por *todos* los medios modernos, espirituales y técnicos, de nueva fresca narrativa. En seguida esos esfuerzos interiores se anudaron con una tradición. Goethe, en *Poesía y verdad*, nos cuenta que, niño aún, dictaba a un compañero la historia de José, desplegándola en una amplia narración que pronto condenó al aniquilamiento, porque, a su propio juicio, le faltaba todavía "carácter". Para explicar esa prematura empresa infantil nos dice el Goethe de sesenta años: "Esta sencilla historia es sumamente amable, sólo que demasiado breve, y uno se siente tentado de desarrollarla en todos sus detalles."

¡Qué curioso! Esa frase de *Poesía y verdad* se me hizo en seguida presente en medio de mis devaneos: la tenía en la memoria, sin necesidad de volver a leerla, y realmente parecía forjada como lema de lo

que después emprendí yo. Era como la explicación más sencilla y más evidente de la empresa. La tentación de desarrollar “en todos sus detalles” la breve leyenda del Génesis, que Goethe siguió ingenuamente de niño, se me presentó a mí a una edad apropiada para dar a la realización fantástica un contenido espiritual y humano. Pero ¿qué significa desarrollar lo conciso en todos sus detalles? Significa darle exactitud, darle realidad, convertir lo lejano y vago en próximo, para que parezca que se lo puede ver con los ojos y palpar con las manos, y finalmente, después de haber tenido durante mucho tiempo representaciones aproximadas, creer que se ha llegado a lo definitivo, a lo exacto. Todavía recuerdo hasta qué punto me hizo gracia y me pareció un cumplido que mi mecanógrafa de Munich, una mujer sencilla, me entregara la copia de la primera de las novelas, *Las historias de Jacob*, con las siguientes palabras: “¡Por fin se sabe cómo pasó todo eso en la realidad!” Era conmovedor, porque realmente nada de eso “había pasado.” La exactitud, la realización, son ilusión, juego, artificio, una realización y objetivación provocadas por todos los recursos de la lengua, de la psicología, de la representación y aun de la investigación comentada, realización y objetivación cuya alma, con toda la seriedad del mundo, es la vena humorística. Especialmente humorístico es en este libro todo lo que tiene carácter de ensayo, lo que explica, comenta y critica, lo científico, que es, como lo narrativo y escénico, un medio para producir a toda costa la realidad, para lo cual no vale, al menos por excepción esta vez, el viejo principio: “¡No hables, artista, crea!” Hay ahí un problema estético que me ha preocupado a menudo. El discurso, la digresión literaria no deben eliminarse del arte, pueden ser un elemento del arte, y hasta un medio artístico. Este libro lo sabe y lo expresa, en cuanto comenta hasta el comentario. Y de sí mismo afirma que la tan relatada historia, que ha circulado por tantos medios distintos, circula ahora por uno que le proporciona, por así

decirlo, conciencia de sí misma, que la discute al mismo tiempo que la desarrolla. La discusión entra en este caso en el juego, y no es el discurso del autor, sino el de la obra misma, que lo acoge en su esfera lingüística; es discurso indirecto, discurso estilizado y festivo, una contribución a la aparente exactitud, muy próximo a la parodia, y en todo caso a la ironía, porque lo científico, cuando se aplica a lo que no es de ninguna manera científico, a lo fantástico, es ironía pura.

Es posible que ya en la primerísima concepción de la obra se manifestaran secretas tentaciones de este género. Pero no contesto así a la pregunta de cómo he llegado a la elección de este tema arcaico. Contribuyeron a ello algunas circunstancias personales y temporales, y aun las personales eran de carácter temporal, tenían que ver con los años, con una etapa de la vida. "The readiness is all." Debo haber estado, humana y artísticamente, en disposición para que un tema como éste se me ofreciera de manera productiva, y sin duda la lectura de la Biblia no fué mero azar. Cada edad tiene sus inclinaciones, sus exigencias, sus gustos, y también facultades distintas y distintas excelencias. Es una regla, sin duda, que a cierta edad se desvanezca paulatinamente el gusto por lo meramente individual y especial, por el caso singular, por lo "burgués", en el más amplio sentido de la palabra. Se adelanta, en cambio, al primer plano del interés lo típico, lo que es siempre humano, lo que retorna siempre, lo intemporal, en suma, lo mítico. Porque lo típico, en verdad, es ya lo mítico, en cuanto es norma primigenia y forma primigenia de la vida, esquema intemporal y fórmula ya antiquísima en la que se disuelve la vida, recreando los rasgos de lo inconsciente. Decididamente, el llegar a una manera de concepción típico-mítica hace época en la vida del narrador, significa una elevación peculiarísima de su tendencia artística, una nueva serenidad del conocimiento y de la expresión, que, como hemos dicho, suele estar reservada para los años avanzados. Porque si en la vida de la

humanidad lo mítico constituye una etapa temprana y primitiva, en la vida de cada uno, en cambio, representa una etapa tardía y madura.

Hemos topado con la palabra *humanidad*: se nos presentó por sí sola en conexión con la idea de lo típico intemporal y de lo mítico. Me encontraba en disposición para sentirme tentado de manera productiva por un tema como la leyenda de José, gracias a que mi gusto estaba a punto de alejarse de lo burgués para tender hacia lo mítico. Pero me encontraba también con ánimo propicio para ello gracias a una disposición para el sentimiento y el pensamiento en función de la humanidad —me refiero a un sentir y pensar en sentido universalmente humano—, disposición que no resultaba solamente de mi época personal y de mis años, sino de la época en general, de *nuestra* época, de las conmociones históricas, las aventuras y penalidades a través de las cuales el problema del hombre, el problema de lo humano mismo, en su conjunto, se presentaba ante nosotros y se imponía a nuestra conciencia como quizá a ninguna otra generación pasada. Un libro como el que precedió al *José*, *La montaña mágica*, una tentativa para inventariar la problemática Europa de comienzos de este siglo, era ya producto de esa situación moral, de esa conmoción y vorágine de la conciencia. La psicología de los sueños conoce el hecho de que un motivo exterior que provoca un sueño —un disparo por ejemplo, que el dormido oye— sirve de fundamento, con inversión de la causalidad, a un largo y complicado sueño, que termina con el disparo —y con el despertar—, mientras que en realidad el “*schock*” estaba al comienzo de toda la motivación del sueño. Así, según la cronología poética, la chispa que produjo el estallido de la guerra de 1914 se encuentra al final de *La montaña mágica*, cuando en realidad se produjo al comienzo y provocó todos sus sueños. Fué una chispa que produjo una explosión, un despertar, una transformación del mundo: dió término a una época, la estético-burguesa en que

habíamos crecido, y nos abrió los ojos a la seguridad de que no podíamos vivir y escribir como hasta entonces. El protagonista de esta novela de su época era sólo en apariencia ese joven amable Hans Castorp, en cuya inocencia apicarada irrumpe pedagógicamente toda la dialéctica de vida y muerte, salud y enfermedad, libertad y religiosidad. El protagonista era en realidad el *homo Dei*, el hombre mismo con su problema religioso sobre su propio ser, su de dónde y adónde, su esencia y su finalidad, su posición dentro del todo, el secreto de su existencia, eterno enigma y eterno acertijo de la humanidad.

Pero entonces la novela mítica es todo menos un producto marginal, evasivo, un producto que se aparta de la época; es, por el contrario, un producto inspirado en un interés por lo humano que trasciende lo humano individual: una creación humana teñida de humorismo, frenada por la ironía, casi diría una creación pudorosa.

Con ello está dicho, desde luego, que la manera de tratar lo mítico en este libro se diferencia profundamente de cierta manera contemporánea de utilizarlo, una manera hostil y anti-humana cuyo nombre político todos conocemos. La palabra *mito* huele hoy mal: recuérdese el título que el “filósofo” del fascismo alemán, Rosenberg, el preceptor de Hitler, ha dado a su manual virulento: *El mito del siglo XX*. Se ha abusado tanto en las últimas décadas del mito como medio de la contrarrevolución oscurantista, que una novela mítica como el *José* debía, al aparecer por primera vez, despertar la sospecha de que el autor nadaba con la corriente turbia. Hubo que desistir en seguida de esa sospecha, porque en un examen más atento se vió una transformación en el funcionamiento del mito, como hasta entonces no se creía posible. Algo parecido a lo que pasa en una batalla cuando se conquista una batería y se la vuelve contra el enemigo. En este libro se arrancó el mito de manos del fascismo y se lo *humanizó* hasta en sus últimos reco-

dos lingüísticos. Si la posteridad ha de encontrar en este libro algo notable, será precisamente esto.

El comienzo es siempre terriblemente difícil. Hasta que uno se ñorea una materia, hasta que aprende la lengua que le es propia y logra hablarla, se requieren muchas aproximaciones y esfuerzos, una larga habituación interior. Pero lo que yo me había propuesto era tan nuevo e insólito que afrontarlo implicaba infinita paciencia y desvelo. Era preciso el contacto con un mundo extraño, el primitivo y mítico, y *contacto*, en sentido poético, es algo muy complicado, íntimo, una penetración que llega hasta la identificación y el enajenamiento, para que pueda surgir lo que se llama “estilo”, el cual es siempre una fusión única y perfecta de lo personal con lo objetivo.

Hasta qué punto me parecía una aventura mi empresa mítica lo prueba la introducción al primer tomo de *José y sus hermanos*, las *Historias de Jacob*, que constituye el prelude de toda la obra y que he titulado “Viaje al Infierno”: un ensayo fantástico, que parece la preparación minuciosa de una expedición arriesgada, un viaje hacia las profundidades del pasado, hacia “el reino de las madres”. El prelude tenía sesenta y cuatro páginas, lo cual debía inquietarme —y me inquietó efectivamente— por las proporciones del conjunto, sobre todo porque había decidido que no bastaba con la historia personal de José, sino que era necesario recoger también la prehistoria, la historia primera, la de sus antepasados, hasta llegar a Abraham, y aun más lejos, hasta los comienzos del mundo, al menos como perspectiva. Las “historias de Jacob” llenaron un grueso volumen: las expuse ensambladas en serie, con anticipaciones y retrocesos, sostenido singularmente por la novedad del trato con hombres que no sabían realmente quiénes eran, o que lo sabían de una manera más religiosa, profunda y exacta que el individuo moderno, hombres cuya identidad se confundía con la de sus

antepasados, y que admitían causas pretéritas con las cuales se identificaban, en cuyos rastros se movían, y que en ellos volvían a hacerse actuales. “*Novarum rerum cupidus*”, a nadie se aplica mejor esta condición que al artista. Nadie se hañía más con lo antiguo y gastado, y tiene mayor impaciencia por lo nuevo, aunque nadie más atado por la tradición que él. Audacia en la sujeción, cumplimiento de la tradición con inquieta novedad: ésa es realmente su misión, y la conciencia de que “algo así no se ha hecho todavía” es motor imprescindible de su afán. He necesitado continuamente esa conciencia estimulante para hacer cualquier trabajo, y aun para poner las manos en cualquier cosa. Y me pareció que nunca la había tenido con más fuerza que esta vez.

Las historias de Jacob y su continuación, *El joven José*, surgieron enteramente en Alemania. Trabajaba yo en el tercer tomo, *José en Egipto*, cuando se produjo la ruptura de mi vida exterior, un viaje sin regreso, la pérdida repentina de la base de mi existencia: en gran parte ese tomo es ya obra del destierro. Mi hija mayor, que se atrevió a volver una vez a Munich después del cambio de régimen, y entrar en mi casa ya incautada, me trajo el manuscrito al sur de Francia. Y allí, lentamente, después de los primeros trastornos del desarraigo, recomencé el trabajo, proseguido y terminado finalmente en Suiza, donde tuvimos el privilegio de cinco años de refugio, junto al lago de Zurich.

En este tercer tomo se desplegó por fin la alta cultura del Imperio del Nilo, que se me había hecho familiar desde niño a través de mi simpatía y mis lecturas, hasta el punto de que la conocía mejor que el maestro que, cuando teníamos doce años, nos preguntaba, en la clase de Religión, el nombre del buey sagrado del antiguo Egipto. Yo me impacientaba por contestar, y el maestro me interrogó. “Se llamaba Japi”, dije yo. Era falso, según la opinión del maestro, que me echó una reprimenda por apresurarme a contestar cuando no sabía más que disparates. “Se llamaba Apis”, enmendó él, de mal humor. Pero

Apis es sólo la latinización o la helenización del auténtico nombre egipcio, que era el que yo había dicho. Los habitantes de Khemmis decían Japi. Yo lo sabía mejor que aquel buen hombre, pero la disciplina no me permitía explicárselo. Callé, y durante toda mi vida no me he perdonado ese enmudecimiento ante una falsa autoridad. Un muchacho americano seguramente hubiera hablado.

A veces he pensado en ese incidente infantil mientras escribía mi *José en Egipto*. Una obra debe tener raíces hondas en mi vida; nexos secretos deben vincularla con los primeros sueños de la infancia para que yo me reconozca el derecho de considerar legítima mi labor. El asir arbitrariamente un tema sobre el cual no se poseen antiguos derechos de amor y de conocimiento me parece insensatez y diletantismo.

El tercer tomo del José es, por su contenido erótico, la parte más novelesca de la obra, la cual, en su conjunto, se veía forzada a ser una novela muy distinta de lo que comúnmente se entiende por tal. La variedad de formas literarias de la novela ha sido siempre muy grande, pero hoy casi parece que en el campo de la novela ya sólo cabe lo que no es novela. Quizá haya sido siempre así. En cuanto a *José en Egipto*, aun lo erótico-novelesco se encontrará estilizado en mítico, a pesar de toda la psicología que tenga, lo cual puede decirse sobre todo de la fantástica sátira sexual encerrada en las figuras de los dos enanos: uno, el asexuado, en su amable nulidad, y el otro, Dudu, el digno y maligno homúnculo generativo. Se representa así, con espíritu humorístico, la conexión entre lo sexual y el mal original, lo cual debe ayudarnos a hacer más aceptable la "castidad" de José, su resistencia, según el texto bíblico, a satisfacer los deseos de su desdichada ama.

Bajo el signo de la despedida de Alemania vive la tercera de las novelas de José; bajo el signo de la despedida de Europa, la cuarta. *José, el proveedor*, que cierra la obra —la cual alcanza así más de dos

mil páginas— surgió enteramente bajo cielo americano, y, en su mayor parte, bajo el sereno cielo de California, emparentado con el egipcio.

Y ahora tenemos al favorito de Putifar en desgracia, presidiario de una fortaleza del Nilo; pero el comandante del presidio es hombre bueno, un hombre tan bueno que José lo convierte luego en su mayordomo, y como amigo servicial lo hace entrar en las Escrituras. Y ya le tenemos al servicio de los distinguidos funcionarios de la corte que un día llegan detenidos al presidio: el panadero y el maestresala. El soñador interpreta entonces sueños, y llega el día en que le sacan precipitadamente del presidio y se encuentra ante el Faraón. Tiene entonces treinta años, y el Faraón diecisiete. Este muchacho refinado y tierno, un buscador de Dios como los padres de José, enamorado de una exaltada religión del amor, ha llegado al trono durante la prisión de José. Es un precursor, un cristiano prematuro, el tipo mítico del que se encuentra en el camino apropiado, pero que no es apropiado para el camino. Una compleja serie de capítulos muestran cómo José gana la confianza ilimitada del joven soberano, hasta alcanzar, al fin, el anillo del poder.

Ahora es ministro, adopta las conocidas medidas de previsión para los años venideros de hambre, y se casa, por razones de Estado, con Asnath, la hija del sacerdote del sol. La narración vuelve, sin embargo, desde el suelo egipcio, al escenario del primero y segundo tomo, a Canaán, y aquí se intercala una novela breve, independiente, que proporciona a esta cuarta parte una figura femenina de relieve, como la amable Raquel de la primera y la insatisfecha Mut-em-emet de la tercera. Es Tamar, la nuera de Judas, una figura de gran estilo, el paradigma femenino de la decisión, cuya ambición espiritual no desdeña ningún medio que pueda servirle para que ella, hija pagana de Baal, entre en el camino de promisión, transformándose en una precursora de la madre del Mesías.

Y ahora el hambre es realidad, y se desarrolla dramáticamente la historia que todos conocemos, que no es sino tesoros de recuerdos de infancia, y que sólo puede tener pendiente la curiosidad de los lectores por la más exacta presentación y actualización de todos los cómo y porqués. La llegada de los hermanos, el encuentro con Benjamín, embargado de presentimientos, el juego con la copa de plata, la gran escena del reconocimiento, y cómo un niño cantor, tañendo el laúd, anuncia al anciano Jacob que su hijo José vive y es señor de la tierra de Egipto, todo eso con sus pelos y señales, y —como un día sin duda lo comprobará mi mecanógrafa de Munich— “tal como pasó realmente”. La novela llega hasta el tránsito solemne de Jacob, el padre, en la tierra de Gessén, y el enorme cortejo que conduce la momia del patriarca para que pueda reposar en la doble cripta de sus padres. Así termina toda la obra que durante quince años, llenos de dificultades exteriores, fué mi compañero inseparable.

Se ha querido ver en *José y sus hermanos* una novela judaica, y hasta sólo una novela para judíos. Ahora bien, la elección de la materia del Antiguo Testamento no fué ciertamente un azar. Con toda seguridad estaba en conexión secreta, empecinadamente polémica, con tendencias de la época que me repugnaban en forma absoluta, con el delirio racista del que tanto se abusa, especialmente en Alemania, que constituye parte esencial del mito populachero del fascismo. El momento era oportuno para escribir una novela de espíritu judaico, precisamente porque parecía inoportuno. Es verdad, mi novela se mantiene fiel, con fidelidad semi-humorística, a los datos del Génesis, y se puede leer a menudo como una exégesis y amplificación de la Tora, como un midrasch rabínico. Y, sin embargo, lo judaico no es en toda la obra más que primer plano, así como el acento hebraico de la narración es sólo primer plano, sólo un elemento de estilo entre otros, sólo un

estrato de su lengua extrañamente entremezclada de arcaico y moderno, de épico y analítico. En el último tomo, el cuarto, se encuentra un poema, el canto de anunciación de aquel niño músico dirigido al viejo Jacob, que está compuesto, asaz curiosamente, de reminiscencias rimadas de los salmos y de versitos de tono romántico alemán. Éste es un ejemplo del carácter de la obra en su conjunto, que trata de unir muchas cosas, porque siente e imagina lo humano como un todo, y toma prestados sus motivos, recuerdos, alusiones, como los mismos sonidos de la lengua, de esferas distintas. Así como lo judío legendario se eleva siempre, en la obra, sobre otros temas míticos intemporales que en ella se transparentan, así el héroe epónimo de esta novela, José, es una figura transparente que, mágicamente, va transformándose al iluminarse; es, con mucha conciencia, una figura de Adonis y Tamuz, pero en seguida se desliza claramente hacia el papel de Hermes, el papel del hombre de mundo y de negocios que obtiene inteligentemente beneficios entre los dioses: en sus amplias conversaciones con el Faraón se entremezclan de manera tan abigarrada las mitologías de todo el mundo, la hebrea, la babilónica, la egipcia, la griega, que es difícil acordarse de que uno se encuentra frente a un libro de historia judía, de historia bíblica.

Hay un signo del carácter congénito de una obra, de la categoría hacia la cual tiende, de la opinión que tiene silenciosamente de ella misma: es la lectura que el autor prefiere durante la elaboración, y que siente como auxiliar. No me refiero a fuentes auxiliares objetivas y a estudios materiales, sino a las obras de la literatura mundial que se le aparecen emparentadas con su propio propósito, modelos cuya contemplación le mantienen en vena creadora y hacia los cuales tiende. Lo que no sirve para este fin, lo que no se acomoda, lo que no corresponde al asunto, se elimina por razones de higiene, no es por el momento provechoso, y es por lo tanto materia prohibida. Durante los años dedi-

cados a José he tenido dos libros como lectura tónica: el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne y el *Fausto* de Goethe. Unión sorprendente, pero cada una de estas dos obras tan heterogéneas tuvo su especial función estimulante, y ha sido para mí una satisfacción saber que Goethe tuvo un alto concepto de Sterne, y que lo consideró “uno de los ingenios más grandes” de todos los tiempos. Claro que esta lectura estaba destinada a favorecer el aspecto humorístico del *José*. La riqueza de giros e invenciones humorísticas de Sterne, su dominio de una verdadera técnica cómica, debían atraerme hacia él, pues necesitaba algo así para remozar mi obra. Y luego el *Fausto* de Goethe, esa obra de toda una vida, ese monumento lingüístico nacido de tierno brote lírico, esa inmensa combinación de ópera de magia y tragedia humana, de farsa de marionetas y poema universal. Cada vez volvía yo con más insistencia a ese inagotable manantial de lengua, especialmente a la segunda parte, a las escenas de Helena, a la clásica noche de Valpurgis, y esta constancia, esta insaciable admiración, testimoniaban la secreta inmodestia de mi propia labor, delataban en qué dirección marchaba la ambición de la novela de José, la ambición de la novela misma, porque el autor, como de costumbre, era al principio enteramente inocente de esa ambición.

El *Fausto* es un símbolo de la humanidad, y en cosa parecida quería convertirse en mis manos la historia de José. Yo contaba en ella los comienzos, en que todo se producía por primera vez. El encanto de la novedad, lo divertido de esta manera inhabitual de fantasear, consistía en ver aparecer todo por primera vez, en ver que todo era fundación: la fundación del amor, de la envidia, del odio, del crimen y de muchas otras cosas. Pero aun con este carácter dominante de primicia, todo es al mismo tiempo repetición, reflejo, imagen, producto de la rotación de las esferas, que hace bajar lo alto y astral hasta el suelo y eleva lo terreno hasta la divinidad, de modo que los dioses se

hacen hombres y los hombres dioses, lo terrenal se encuentra prefigurado en lo astral, y el carácter individual busca su dignidad en remontarse a un esquema mítico intemporal que él actualiza.

He relatado el nacimiento del yo desde lo colectivo mítico, desde el yo abrahámico, el cual sostiene presuntuosamente que el hombre sólo debe servir a lo Altísimo, de lo cual se sigue el descubrimiento de Dios. La pretensión del yo humano a tener una importancia central es la condición previa del descubrimiento de Dios, y, desde su origen, el "phatos" de la dignidad del yo va unido con el de la dignidad de la humanidad.

Así, esos hombres quedan aprisionados, con una gran parte de su ser, en lo mítico, en lo colectivo. Lo que llaman espíritu y saber es precisamente la conciencia de que su vida es la encarnación del mito, y su yo se desprende de lo colectivo a la manera como ciertas figuras de Rodin luchan por desprenderse de la piedra, y así se vivifican. También Jacob, tan rico en historias, es una figura desprendida a medias. Su solemnidad es todavía mítica, y ya es individual: el culto que hace de sus sentimientos, y por el cual encuentra castigo en celos terribles, es la suave pero orgullosa afirmación de un yo que se siente digno sujeto y protagonista de sus propias historias. Todavía es una forma patriarcal venerable de aislamiento y emancipación del hombre, pero esta forma se vuelve mucho más atrevida y audaz en el complejo caso de su hijo José. En éste tenemos a un hombre que no ha descubierto a Dios, pero que sabe "tratarlo"; un hombre que no es sólo el protagonista de sus historias, sino también su "regisseur", y hasta su poeta, que sabe "hermosearlas"; un hombre que todavía participa de lo mítico-colectivo, pero de una manera espiritualizada humorísticamente, juguetona, intencionada y conciente. En suma, se ve que el yo que se libera será pronto un yo artístico, encantador, quisquilloso, en constante peligro, con un tierno culto de lo patriarcal venerable, pero con posibilidades innatas

de desarrollo y madurez como jamás hubo hasta entonces. Este yo de artista tiene en su juventud un egocentrismo vituperable, vive en el supuesto, en extremo osado, de que todos deben quererlo más que a sí mismos. Pero gracias a un don de simpatía y amabilidad, del que, sin embargo, nunca reniega, encuentra, al madurar, su camino hacia lo social, se transforma en bienhechor y sustentador de pueblos extraños y del prójimo: en José, el yo, por absolutismo travieso, desemboca de nuevo en lo colectivo, en lo común, y la oposición entre lo artístico y lo burgués, entre aislamiento y comunidad, entre individuo y colectividad se concilia en la leyenda, tal como ha de conciliarse, según nuestras esperanzas y nuestra voluntad, en la democracia futura, en la colaboración de naciones libres y diferenciadas bajo el cetro igualitario del derecho.

Un símbolo de la humanidad, así quisiera llamarse calladamente mi obra. Como que de lo originario, sencillo y ejemplar, de lo canónico, lleva a lo complicado, intrincado y tardío. El camino desde Canaán al Egipto del nuevo Imperio es el camino desde la primitividad religiosa, desde el idilio de los patriarcas que crea y piensa a Dios, hasta la alta civilización, con sus refinamientos y snobismos absurdos, un país de los nietos, y su aire le gusta tanto a José precisamente porque él es un nieto, un alma tardía.

La sensibilidad para ese camino, la prosecución de la marcha, el cambio, el desarrollo, es muy fuerte en este libro, y toda su teología está unida a ello y de ello se desprende, es decir, de su concepción —de acuerdo con el Antiguo Testamento— de la “alianza” entre hombre y Dios, a saber, la idea de un Dios dependiente del hombre, que se combina con la del hombre dependiente de Dios en un común esfuerzo de elevación. Porque también Dios está sometido a la evolución, también él cambia y progresa, de lo demoníaco y desértico a lo espiritual y sagrado, y no puede lograrlo sin ayuda del espíritu humano, como éste

tampoco lo puede sin Dios. Si tuviera que decir qué entiendo personalmente por religiosidad, diría: es *atención y obediencia*, atención a los cambios interiores del mundo, a las transformaciones en la manifestación de la verdad y la justicia, obediencia que no tarda en acomodar la vida y la realidad a esos cambios, a esas transformaciones, haciendo así justicia al espíritu. Vivir en pecado es vivir contra el espíritu, es mantenerse aferrado a lo caduco, a lo retrógrado, y seguir viviendo en ello, por inatención e inobediencia. Y del temor justificado a ese pecado y a esa insensatez habla el libro siempre que aparece en él el “desvelo por Dios”. A cada paso se encuentra en mi novela: en los prados de Canaán y en el trono de Egipto. No es sólo el desvelo por la “creación” de Dios, por la definición y el conocimiento de Dios, sino también, especialmente, por su voluntad, con la que debe coincidir la nuestra, por el imperativo de la hora, por la exigencia de los dones, por la hora del universo. El “desvelo por Dios” es el temor de que lo que ha sido alguna vez lo justo y ya no lo es se siga considerando como lo justo y se lo siga viviendo anacrónicamente; es el tino devoto para reconocer todo lo repudiado, lo anticuado, lo superado interiormente, lo que se ha vuelto imposible, escandaloso, o, en el lenguaje de Israel, un “horror”; es el oído afinado para escuchar lo que quiere el espíritu del mundo, cuál es la nueva verdad, la nueva necesidad. Y de ahí surge un nuevo concepto, especial, religioso, de la *estupidez*: la estupidez frente a Dios, estupidez que no conoce ese desvelo o lo toma en cuenta tan torpemente como el padre y la madre de Putifar, a la vez esposos y hermanos, que sacrifican a la luz la virilidad del hijo. Un insensato en materia de Dios es Labán, que todavía quiere degollar a su hijito y enterrarlo en los cimientos de su casa, acto de bendición en otros tiempos, pero que ya había dejado de serlo. El sacrificio verdadero y original era el sacrificio humano. ¿En qué momento llegó a transformarse en horror y estupidez? El Génesis fija ese momento al

describir la prohibición del sacrificio de Isaac, su sustitución por el animal. Un hombre que ha progresado en materia de Dios se aparta aquí del uso anticuado, de aquello que Dios quiere superar con nosotros o que ha superado ya. Religiosidad es una manera de inteligencia, es inteligencia de Dios.

¿Debo agregar que las penalidades por que atravesamos ahora, las catástrofes en que vivimos, se deben a que nos ha faltado desde hace tiempo, en grado ciertamente digno de castigo, la inteligencia de Dios? Europa, el mundo, estaban llenos de supervivencias arcaicas, de evidentes y pecaminosos obsoletismos y anacronismos, que la voluntad del mundo había superado con claridad, pero que nosotros, desobedientes, mantuvimos obtusamente. Se sobrentiende que siempre el espíritu precede a la realidad, que la materia sólo sigue pesadamente al espíritu. Pero una tensión tan enfermiza, tan evidentemente amenazadora, en la vida económica, política y social de los pueblos, entre verdad y realidad, entre lo que el espíritu había alcanzado y realizado hace tiempo y lo que todavía se permitía llamarse realidad, quizá no se había dado nunca hasta entonces. En la estúpida inobediencia al espíritu, o, expresado religiosamente, a la voluntad de Dios, hay que buscar sin duda la verdadera causa de la tormenta desencadenada contra nosotros. Pero una tormenta es compensación, y quizá no sea enteramente vana la esperanza de que después de esta guerra, nosotros —o nuestros hijos y nietos— vivamos en un mundo de equilibrio más feliz entre espíritu y realidad, de que “ganemos la paz”. La palabra *paz* tiene siempre resonancia religiosa, y lo que significa es una merced de la inteligencia de Dios.

THOMAS MANN

G O Y A

La dulzura, el estupro,
la risa, la violencia,
la sonrisa, la sangre,
el cadalso, la feria.

Hay un diablo demente persiguiendo
a cuchillo la luz y las tinieblas.

De ti me guardo un ojo en el incendio.
A ti te dentelleo la cabeza.
Te hago crujir los húmeros. Te sorbo
el caracol que te urge en una oreja.
A ti te entierro solamente
en el barro las piernas.

Una pierna.

Otra pierna.

Golpea.

¡Huir!

Pero quedarse para ver,
para morirse sin morir.

¡Oh luz de enfermería!
Ruedo tuerto de la alegría.
Aspavientos de la agonía.
Cuando todo se cae
y en adefesio España se desvae
y una escoba se aleja.

Volar.

El demonio, senos de vieja.
Y el torero,
Pedro Romero.
Y el desangrado en amarillo,
Pepe-Hillo.
Y el anverso
de la duquesa con reverso.
Y la Borbón esperpenticia
con su Borbón esperpenticio.
Y la pericia
de la mano del Santo Oficio.
Y el escarmiento
del más espantajado
fusilamiento.
Y el repolludo
cardenal narigado,
narigudo.
Y la puesta de sol en la Pradera.

Y el embozado
con su chistera.
Y la gracia de la desgracia.
Y la desgracia de la gracia.
Y la poesía
de la pintura clara
y la sombría.
Y el mascarón
que se dispara
para
bailar en la procesión.

El mascarón, la muerte,
la Corte, la carencia,
el vómito, la ronda,
la hartura, el hambre negra,
el cornalón, el sueño,
la paz, la guerra.

¿De dónde vienes tú, gayumbo extraño, animal fino,
corniveleto,
rojo y zaino?
¿De dónde vienes, funeral,
feto,
irreal
disparate real,

boceto,
alto
cobalto,
nube rosa,
arboleda,
seda umbrosa,
jubilosa
seda?

Duendecitos. Soplones.
Despacha, que despiertan.
El sí pronuncian y la mano alargan
al primero que llega.
Ya es hora.

¡Gaudeamus!

Buen viaje.

Sueño de la mentira.

Y un entierro

que verdaderamente amedrenta al paisaje.

Pintor.

En tu inmortalidad llore la Gracia
y sonría el Horror.

RAFAEL ALBERTI

PRIMERAS CONSIDERACIONES SOBRE EL PROBLEMA DE LA MUERTE

Tan distintas son las imágenes evocadas por la palabra muerte, que con frecuencia parece no tratarse de la misma realidad. No hablo sólo de la multiplicidad de las interpretaciones filosóficas. Si se tratara sólo de esto, la diversidad no sería perturbadora. Por diversas y contradictorias que sean, las interpretaciones filosóficas parten de una misma base y de unos mismos supuestos, precisamente los supuestos que han dado origen a la forma de vivir filosófica en que ha sido pródigo el Occidente. Lo que realmente turba en el caso de la diversidad de imágenes de la muerte es que éstas parecen irreductibles entre sí y obedecen menos a diferencias de apreciación que a últimas estructuras de la vida humana. Para no referirme sino a un caso bien significativo y, por lo demás, abundantemente estudiado, adviértase lo que ocurre en las distintas imágenes que la idea de la muerte evoca en las almas del "primitivo" y del "civilizado". Aquí podemos comprobar que no las separa sólo un concepto de la muerte, sino la misma actitud que la vida asume frente a ella: no sólo la muerte tiene para cada uno de ellos un perfil distinto, sino que funciona de manera esencialmente diferente en su vida. ¿No ocurre, asimismo, algo muy parecido en los diferentes períodos de la vida del hombre? Mientras el adolescente, por ejemplo, contempla la muerte vaciada, por así decirlo, de su realidad mortal y como una liberación de cierto mal cósmico constitutivamente indefinido, el joven puede verla como el precio de una posible acción heroí-

ca, y el hombre maduro la divisa casi siempre encubierta tras el agitado tráfago de su vida. Nada sorprendente, así, que el primer problema que plantea un análisis del sentido de la muerte sea el problema de si es posible reducir a unidad estas visiones múltiples.

Pero hay más. Al examinar de cerca esta desconcertante cuestión, advertimos que lo que puede variar no es sólo el *sentido* que tiene la muerte para cada una de las existencias que la afrontan, sino el *hecho* mismo de la muerte. Por lo pronto, cuando es la vida humana lo que está en juego, una alteración de sentido y una alteración de hecho son aproximadamente la misma cosa. Pero aunque no se estimara así, y se concibieran los distintos sentidos de la muerte humana como alojados en el marco de un mismo hecho, quedaría por ver cómo se articula el hecho de la muerte humana con las demás muertes o, para enunciarlo con máxima generalidad, con las demás posibles cesaciones de una existencia. En otros términos: aun cuando sea la muerte humana como una culminación y, en cierto modo, como una perfección del morir, no debe ser considerada como lo único que muere; más acá de la muerte es menester examinar el fenómeno que sustenta sin duda a toda muerte, inclusive a la humana: la disolución.

Para ser verdaderamente comprendido, el problema de la muerte tiene que ser examinado, pues, como algo que puede afectar, bajo las más diversas formas, a toda existencia. Claro está que la palabra "muerte" no expresa en tal caso la necesaria universalidad con que debe ser estudiado el fenómeno. Mejor que hablar de muerte sería entonces hablar simplemente de cesación, entendiéndolo por ella todo terminar de un proceso, de cualquier índole que sea. Justamente, en estas distinciones terminológicas, aparentemente ociosas, radica uno de los aspectos más iluminadores del problema. Pues si la terminación conviene a todo existir en cuanto tal, no es suficiente para caracterizar a ciertas existencias —entre ellas, y sobre todo, a la humana. De ahí que una dilucidación como la iniciada en estos párrafos implicará, de poder proseguirla debidamente, una especie de ontología general de la realidad

o, cuando menos, el esquema de ella. Las diferentes realidades se nos aparecerían entonces desde el punto de vista del modo de cesación peculiar a cada una. O, para ser más exactos: el modo de cesación propio de cada una caracterizaría inevitablemente la índole de las diferentes capas de la realidad y vendría a confirmar la ontología general que desde otros supuestos viene edificando el pensamiento contemporáneo. Por eso al disolver la muerte, como primer paso de este análisis, en una general e indeterminada cesación, no pretendo negar el carácter específico y aun irreductible de la muerte humana. Todo lo contrario: sólo así podrá ser entendido su carácter irreductible y aún será este carácter el que, en el fondo, otorgue sentido a toda ulterior investigación.

Mas no basta plantearse el problema de la muerte o de la general cesación de las existencias. No sería suficiente ni aun cuando el planteamiento llegase a ser tan lúcido que representara por sí solo una media solución al problema. Destino de nuestro tiempo parece ser ahondar en los fundamentos de la pregunta misma, no por un arbitrario afán crítico, sino porque sólo poniéndonos en claro los supuestos del preguntar lograremos entender de veras el sentido último de éste. No es menester advertir entonces que un tal ahondamiento en los supuestos no consiste siempre en una busca de su razón de ser. Más que la razón del ser se busca aquí la justificación de este ser, haya o no razón para el mismo. Preguntar por la pregunta equivale esencialmente a buscar los supuestos desde los cuales la pregunta adquiere sentido. Porque el preguntar sería baldío si, como él mismo ha creído serlo en múltiples ocasiones, fuese un mero indagar intelectual, un estricto funcionar de la inteligencia humana en el vacío, sin raíces concretas y nutricias. El preguntar tiene sentido porque no opera en el vacío, sino que arraiga de continuo en un suelo del que recibe toda su savia.

No se diga entonces que semejante preguntar por la pregunta es a su vez la manifestación de un ocioso juego de la inteligencia, puesto

que ésta no parece necesitar detenerse aquí y puede preguntar por qué se pregunta por la pregunta y aun preguntarse por un preguntar semejante. Mas aunque se lo propusiera, la inteligencia no podría marchar sobre tan frágil cuerda, porque el preguntar carece de autenticidad y de sentido desde el momento en que le falta algo concreto donde apoyarse. El defecto de toda escolástica —y no sólo de la que así ha sido tradicionalmente llamada— no consiste tanto en su sutileza, a veces bien fecunda, como en el hecho de acabar por no tener terreno sobre el cual ejercitarla. El preguntar por la pregunta no es, pues, susceptible de una indefinida ascensión en busca de alturas cada vez más enrarecidas. Las energías de la inteligencia pueden ser inagotables, pero la realidad cuando menos no es inagotable y tiene siempre, inexorablemente, sus límites.

Menos justificada aún sería tal sutileza en el caso de un tema que, como el de la muerte, tiene en la vida humana su raíz a la vez más inmediata y más profunda. El hombre se pregunta por la muerte, porque ella parece constituir, por lo pronto, uno de los estratos o, si se quiere, una de las perspectivas de su vida. Preguntar por qué nos hacemos la pregunta de preguntarnos por la muerte carece, por consiguiente, de sentido. La pregunta que viene inmediatamente después de aquella interrogación de segundo grado que nos echa como de bruces sobre las raíces de la vida humana no es una alambicada interrogación de tercer grado, sino que es, en todo caso, un interrogar por los estratos de semejante vida. Me permito insistir en ello acaso más de lo que fuera discreto, porque la fecunda exigencia de ahondar en lo que se daba por supuesto podría resultar, en caso de abuso, lamentablemente estéril. Tanto más posible sería esta esterilidad cuanto que, por motivos que sería largo enumerar ahora, la inteligencia parece tender a encarnarse dentro de sus propios límites, en busca de una virginidad tan necesaria como precaria. El preguntar por la pregunta es así todo lo que nos es dable alcanzar por este camino; más allá de esta pregunta surge una interrogación distinta, tal vez más honda que

la precedente, pero que no significa en modo alguno el interminable retorcerse del preguntar sobre sí mismo.

Ahora bien, ¿qué nos hace preguntarnos ahora por la muerte y por su sentido? ¿Necesitamos verdaderamente un saber de la muerte más consistente que la vaga presunción de que hay una muerte en el incierto final de nuestra vida? Y si lo necesitamos, ¿no nos bastan las respuestas tradicionales?

El preguntar por la muerte tiene cuando menos dos raíces. Una de ellas se encuentra en la vida misma, la cual parece necesitar cierta claridad sobre sí misma y, por consiguiente, sobre una de sus esenciales estructuras. El hombre se pregunta, quiéralo o no, por la muerte desde el instante en que formula alguna interrogación acerca del sentido de su vida. Se dirá acaso que semejante interrogación es propia solamente del filósofo o de aquellos escasos hombres que convierten en materia de reflexión su existencia. Pero la interrogación existe y tal vez su profundidad casi abismal se manifieste precisamente por el hecho de existir aun cuando no se formule. Pues sería, sin duda, erróneo confundir el interrogar con el interrogar intelectual, por más que sea este último el que lleve a culminación todas sus posibilidades. Todo hombre, por el mero hecho de serlo, necesita claridad sobre su vida. Necesita una claridad no menos transparente porque sea menos intelectual, y a veces transparente inclusive en la misma medida en que lo intelectual no ha logrado morder sobre ella. De aquí que un preguntar semejante no necesite para existir y aun para desarrollarse un pensamiento estricto, ni siquiera formularse de una manera determinada. Pues, de hecho, el hombre suele preguntarse por su vida y por la muerte que hay en ella más por medio de su propia acción que por su pensamiento. Sólo entendiendo, pues, el preguntar en este amplio sentido podemos decir que, por el mero hecho de ser hombre, pregunta éste por su vida y por su muerte. O mejor aún: podemos decir que el hombre es en gran parte hombre gracias a que emerge en él semejante preguntar.

No es, sin embargo, esta raíz de la humana interrogación la que quería ahora poner de manifiesto. Más que indagar en qué medida el hombre se hace, en cuanto hombre, la pregunta acerca de su vida, me interesaba averiguar algo de proporciones más modestas. A la pregunta implícita acerca de su vida y de su muerte se sobrepone muchas veces una pregunta explícita: en ciertos momentos de su historia parece surgir la pregunta del abismo en que sin cesar permanecía para revestirse de urgencia y de crudeza. Estudiar qué hay en la vida humana que le haga sentir, aun sin la forma precisa del interrogante, ese interrogar por sí misma en que parece consistir esencialmente cuando es auténtica, sería tarea abrumadora; en todo caso, saldría un poco del marco de la indagación presente, por más que ésta se vea obligada a bordear de continuo un tal selvático territorio. Lo que más interesa ahora es saber por qué hay una explícita interrogación del hombre acerca de su muerte en ciertos momentos de su historia y, en el caso presente, por qué ahora precisamente se nos ocurre repetirnos esa pregunta en torno a la muerte. Toda interrogación, aun aquélla que menos parece tener que ver con la vida humana que la formula, aun aquélla que parece emerger más dislocada y arbitraria, nos indica con mucha precisión el rumbo seguido por esa vida que al parecer tan sin fundamento interrogaba. Con mayor motivo ocurrirá eso en el caso de una interrogación que, como la que se hace sobre la muerte, quiere apresar algo muy fundamental para la vida. En la medida en que sea realmente pregunta y no un juego, el preguntar tiene que poseer raíces, de suerte que si logramos saber lo que se pregunta, sabremos asimismo las raíces de que tal preguntar emerge. En otros términos: si nos preguntamos *hic et nunc* por la muerte y por su sentido, no puede ser por casualidad. En todo caso, sería una casualidad que nos indicaría que nuestra vida se alimenta de casualidades y que, por consiguiente, consiste en alguna medida en estar desorientada.

Conocer las circunstancias desde las cuales brota una interroga-

ción es necesario, pero las circunstancias no se limitan a las experiencias personales. Claro está, las experiencias personales del interrogador son importantes, y a veces decisivas, para entender su pregunta. En el caso de la muerte esta importancia aumenta, porque una de las maneras de apresar su esencia consistirá, según en otra parte he advertido¹, en recoger la lección derivada de lo que se ha venido llamando, con término acaso un tanto impreciso, las experiencias de la muerte. Pero lo que más importa en un caso como el presente no es tanto la personal experiencia del que escribe como la total situación desde la cual, quiéralo o no, lo escribe. Ahora bien, la total situación desde la cual se hace algo es lo que puede llamarse, sin dar por lo pronto a la expresión un significado estimativo, la altura histórica. Es la altura histórica lo que decisivamente determina un preguntar como el apuntado, porque sólo ella permite que el interrogante disponga de un suelo donde poder crecer y madurar. En modo alguno pretendo con esto decir que las circunstancias personales o la situación histórica relativicen la pregunta o la respuesta acerca de la muerte. Más que nunca es necesario en estos tiempos entender la verdad como algo que trasciende de toda limitación y de toda arbitraria dependencia. Pero el carácter absoluto de la verdad no le impide, antes al contrario le exige, arraigar en algo concreto y aun valer sólo en tanto que arraigue en algo concreto. La verdad no ha de vacilar ante cualquier azaroso embate; debe ser siempre verdad absoluta. Mas lo absoluto no es forzosamente lo abstracto, sino, una vez más, lo que tiene raíces, lo entera y cabalmente concreto. En otras palabras: la verdad no puede ser más absoluta que el absoluto mismo que expresa. Por eso el hecho de que la verdad dependa de la situación no significa que los juicios de verdad sean únicamente verdaderos a medias; significa que la verdad sólo puede ser "verdad de lo que es".

La situación histórica que condiciona el juicio sobre la muerte

¹ *Muerte e inmortalidad* (SUR, Nº 80).

nos permite de este modo alcanzar una verdad que no sea reflejo de una realidad vacía. Pero la situación histórica hace cosa muy distinta que destruir una verdad anterior para sustituirla por otra nueva y opuesta. Lo que tal situación histórica hace es aproximadamente lo mismo que hace la circunstancia personal: menos relativizar la verdad que completarla, otorgarle la necesaria plenitud de la perspectiva. Al preguntarnos por la situación histórica de la cual va a surgir, con nuestra interrogación, nuestra noción de una verdad, eliminamos, por consiguiente, toda posible y lamentable relativización de esta última, porque advertidos del suelo que pisamos, ya no se nos ocurrirá confundirlo con el horizonte que desde él vemos. La verdad tiene límites, no porque deje de ser en cualquier inesperado momento lo que era para convertirse en otra cosa, sino porque es siempre expresión de una realidad.

¿Cuál es, pues, la altura histórica en que hemos sido colocados y que nos permite dar un nuevo sentido a la pregunta acerca de la muerte?

Advirtamos, por lo pronto, lo que ocurrió en el curso de la época moderna, que estos decenios están probablemente clausurando. Sería erróneo creer que esa misma época moderna que comenzamos ahora a divisar en su unidad hubiera anulado por completo todo preguntar acerca de la muerte. No sólo no ocurrió tal anulación, sino que la muerte ha sido de hecho uno de los grandes temas de la meditación moderna. La preocupación por la muerte no fué así algo específico y exclusivo de la Edad Media, ni ésta puede ser concebida como una edad grave a la cual se hubiese sobrepuesto la frivolidad más imperdonable. Por una parte, las mismas raíces que sustentaron la vida medieval seguían sustentando, mucho más de lo que parecía a primera vista, al hombre moderno, y el tema de la muerte emergía cuando menos en los instantes decisivos de la vida cotidiana y, desde luego, en la religión y en la poesía. Mas si la muerte o, mejor dicho, la preocupación por ella no había sido suprimida, sí, en cambio, había sido *des-*

plazada. Y ello hasta tal punto que el gradual desplazamiento del tema de la muerte constituye una de las más precisas características de los tiempos modernos.

Conviene insistir en que el cambio operado en la idea moderna de la muerte es un cambio que se parece mucho menos a la radical anulación que al mero desplazamiento, no sólo porque Edad Media y Época Moderna se hallan insertas en una más grande unidad histórica, sino también y muy especialmente porque, por paradójico que ello suene, la Edad Moderna no es tanto el *triunfo* como el *simple predominio* de lo moderno en la historia. En primer lugar, y según ya he advertido, la Edad Moderna hunde plenamente sus raíces en el mundo medieval y ambos forman parte de esa gran unidad de Occidente cuyo cabal perfil entrevemos con claridad cada vez menos dudoso. En segundo término, acaece en ella, como por lo demás en casi todas las épocas históricas, una peculiar disociación entre lo que es materia de reflexión y lo que podría calificarse de materia de vida. Disociación que se produce no menos en las diferentes capas sociales que en cada uno de los individuos que las componen. La disociación entre la filosofía y la vida —para no hablar sino de la más evidente— alcanza justamente su máximo dramatismo dentro del mismo filósofo, el cual se encuentra como escindido entre un vivir que resulta en cierto modo incomparable con su filosofía y un filosofar que se aleja demasiado de su vida. Ciertamente que una disociación tal se produce sólo cuando filosofía y vida son contempladas en su superficie, en sus resultados, y desaparece o, cuando menos, mengua cuando son vistas en su mayor hondura. Mas, por lo general, la reflexión *como tal* no muere sobre la vida, o, para ser más exactos, no muere *todavía* sobre ella. Sólo teniendo en cuenta esta singular relación puede comprenderse lo que ocurre en el curso de toda la Edad Moderna en torno al problema de la muerte. Mientras el pensamiento, y sobre todo el pensamiento filosófico a partir de Descartes, reveló un gradual desplazamiento del tema de la muerte, o, para ser más exactos, la solucionó de tal modo

que equivalió prácticamente a un desplazamiento, la vida del hombre occidental en el mismo período, aun la de aquellos hombres que recorrían mentalmente tan distintas rutas, continuó arraigada en el mismo suelo de una tenaz preocupación por la muerte. Lo que ocurrió entonces es notorio.

Lo que se llama Época Moderna puede escindirse en dos realidades. Por un lado, es el período que, arrancado del siglo XVI e insertado profundamente en el XIX, ofrece, desde el punto de vista del pensar filosófico, un perfil casi armónico. A lo largo de él se produce, entre otros hechos, el desplazamiento del tema de la muerte en virtud de una idea de ella por la que el morir es reducido a la disolución y, finalmente, negado. Por otro lado, es el período que sólo adquiere plena conciencia de sí mismo en el siglo XVIII, precisamente en aquel momento en que se desencadena su crisis intelectual y se va a iniciar, con el pre-romanticismo y el romanticismo, el trastorno de casi toda la mentalidad "moderna". Comprobamos aquí lo que ha sido frecuente en la historia humana: que cierta mentalidad triunfa en la acción y el cotidiano vivir de los hombres cuando, como tal mentalidad, entra en crisis. El caso del problema de la muerte nos lo confirma de la manera más clara y nos proporciona una casi exacta medida de la mencionada disociación.

El pensar moderno tendió, en efecto, a un mecanismo que sólo mucho después de haber sido formulado comenzó a penetrar en la vida del hombre de Occidente. De ahí que al hablar de la Edad Moderna y de su concepto de la muerte haya que ponerse de continuo en guardia para evitar fáciles tropiezos. ¿Aludimos al concepto que los filósofos se formaban de ella? ¿O más bien nos referimos al modo como el hombre de la época vivía frente a la muerte? Pues según los casos la respuesta tiene que ser distinta. Por encima de sus diversos matices, la filosofía moderna ha pintado un cuadro de la muerte que sólo hasta una fase muy avanzada de la llamada modernidad se ha fijado en el espíritu del común de los hombres. Y ello de tal suerte

que, como señalé, el momento en que el “filósofo” entra en crisis con respecto a la concepción de la muerte coincide con el instante en que mayor difusión alcanza la concepción filosófica de ella. Pues ocurre con la muerte, y exactamente por los mismos motivos, lo que sucede con la razón moderna. El hombre moderno ha sido racionalista en dos diferentes planos: en el pensamiento, con la filosofía así llamada; en la vida, con una existencia que intentó orientarse en la razón cuando el filósofo comenzó a descubrir sus límites y aun a exaltarlos. Por eso, al examinar la Época Moderna con el ánimo de ver lo que ocurrió en el fondo de ella, topamos con la extraña paradoja de que cuando el filósofo deja de creer en cierto modo en la razón o, por lo menos, duda de su omnipotencia, el hombre común y aun el filósofo mismo, en cuanto no hace filosofía, procuran orientar su vida individual y su existir colectivo según las normas de ella. Nada tiene así de sorprendente que —para no referirnos sino a este problema de capital interés para nuestro tiempo— el hombre comience a adentrarse por la senda de un desbocado irracionalismo en el instante en que la filosofía ha hecho el más vigoroso esfuerzo por hallar una razón que diera cuenta de la sinrazón que la circunda. Y que —para volver al tema de la muerte— el hombre actual haya llevado a culminación la concepción mecánica de la misma en un instante en que el tema de la muerte se convierte de nuevo en un tema capital de la filosofía.

El parecido de la situación actual con la que tuvo lugar en el momento en que irrumpió en Occidente el romanticismo no necesita ser subyugado. Ante todo, la humanidad actual ha llegado, sin saberlo, a vivir de tal manera arraigada en lo que el pensamiento moderno estableció como programa, que sólo ella, no obstante estar también sin saberlo clausurando la modernidad, puede ser llamada definitivamente moderna. Mas en seguida se repite el proceso anterior, por lo visto uno de los más tenaces de la historia: al tiempo que la vida humana lleva a cabo, sin reservas, todo un programa, el pensar humano ha alcanzado un tal estadio de superación del mismo, que no será ex-

cesivo afirmar que se encuentra ya caminando por senderos jamás frecuentados. La preocupación por la muerte que se va abriendo ahora paso en múltiples direcciones responde, consiguientemente, a la marcha general del pensamiento que tramontó la modernidad, pues el problema de la muerte surge con toda su antigua crudeza en el instante en que, por así decirlo, se advierte que la muerte efectivamente *existe*; mejor aún, en el instante en que se descubre que la muerte no es sólo la manifestación de un proceso en que lo complejo ha sido descompuesto, para una posible ulterior recomposición, en sus elementos simples. Mas tal preocupación se debe asimismo a otro hecho: a que la penetración de la modernidad en la vida ha alcanzado tal amplitud, que se ha convertido en lo que no puede por menos de ser una vida cuando ha llegado al término de su itinerario: un fracaso. De ahí que no haya ahora solamente la preocupación filosófica por la muerte como problema; hay también, cada vez en mayor proporción, el problema de la muerte en la vida de cada uno de los hombres.

La altura histórica que en las páginas anteriores perseguíamos está determinada, pues, por esa parte de circunstancias donde hallamos mezclada, en diferentes fases de su desarrollo, la situación del pensamiento y la situación de la vida. Nos encontramos ahora, para decirlo de una vez, en aquel punto y límite en que pensamiento y vida llegan a coincidir, en que se produce una grande y casi misteriosa claridad, tan intensa y tan efímera como la claridad del relámpago. Por parte del pensamiento, la muerte no se limita a convertirse de nuevo en materia de reflexión, pues ha arraigado en la circunstancia vital dentro de la cual se desenvuelve; por parte de la vida, la muerte no es meramente algo que ha vuelto a presentarse, porque es algo que determina decisivamente su nueva situación en el mundo. El pensamiento parece terminar así el gran trazo que inició con el romanticismo; la vida comienza a seguir el gran trazo que el pensamiento tímidamente bosqueja. Lo cual no quiere decir que la vida se limita a seguir el perfil que le anticipa el pensamiento; quiere decir tan sólo que, aunque nacido de

la concreta circunstancia, el pensar no surge siempre de aquella circunstancia que afecta a todos los hombres de una época y tiene que comenzar, inexorablemente, por ser pensar emergido de la circunstancia de algunos hombres, precisamente de aquellos en quienes con mayor claridad se refleja a la sazón la altura histórica. Por eso el pensamiento posee la doble y contradictoria condición de proceder efectivamente de la vida, pero a la vez de anticipar la vida, de ser eco de un pasado tanto como osada interpretación de un futuro.

El resurgimiento en la filosofía de una preocupación por la muerte nos revela, así, mucho más de lo que pudiéramos sospechar a primera vista, las más íntimas tendencias del pensar filosófico y, a través de él, las más íntimas tendencias de la vida humana en un determinado momento de su acaecer histórico. No, repito, porque tal pensamiento refleje pura y simplemente la vida, ni tampoco porque de algún modo determine el futuro curso de ésta, sino porque hay entre ambos relaciones no menos apretadas porque sean en ocasiones más tensas. En rigor, sucede con respecto a la relación entre el pensamiento y la vida un poco lo que ocurre en la física relativista con respecto a los sistemas de referencia. Es bien sabido que la física de Einstein completó y sistematizó el nuevo giro del pensamiento físico que, para explicar la constancia de la velocidad de la luz y mantener las leyes del electromagnetismo, obligó a Lorentz a la formulación de sus conocidas ecuaciones. La transformación de Lorentz corregía, por así decirlo, a través de una serie de dislocaciones, contracciones y dilataciones, las diferencias observadas en el examen de dos sistemas de coordenadas en movimiento recíproco o, para reducirlo al caso más simple, las diferencias advertidas en el examen de un sistema de coordenadas en movimiento uniforme con respecto a otro sistema supuestamente inmóvil. La sistematización de tal serie, sobre todo cumplida por la teoría especial de la relatividad, hacía entrar dentro del marco de una posible *mathesis universalis* de todos los fenómenos físicos lo que de otra suerte hubiese conducido a una escisión real del universo en sistemas

forzosamente independientes. Pues bien, la relación entre pensamiento y vida ofrece, salvadas las distancias, problema de contextura análoga; también aquí se trata de establecer una serie de ecuaciones que, en el marco de una especie de transformación general, permita entender ciertas constancias de otro modo inexplicables. El instrumento empleado para la obtención de tales ecuaciones y de tal "teoría" especial de la "relatividad humana" no será ya, empero, la matemática, sino algo muy parecido a esa "dialéctica de la realidad" diltheyana que ha cumplido ya a la hora actual muy sustantivos progresos. Pero esta dialéctica ofrece dificultades muy otras, y, sin duda, infinitamente más graves que las salvadas por la reducción matemática de las diferencias observables en los varios sistemas de coordenadas en translación recíproca. No sólo porque, desde luego, el examen de realidades semejantes requiere algo más que una extrema afinación de la mente, sino, y sobre todo, porque la consideración pensante de estas realidades muerde a la vez, y en ocasiones decisivamente, sobre ellas. Por eso las ciencias de la naturaleza pueden ser, si se quiere, más difíciles, pero las ciencias del espíritu serán siempre, empezando por su nombre, más complejas. Y, sin embargo, urge cada día más elaborar una sistemática que equivalga en cierta manera al mencionado sistema de ecuaciones si no se quiere que la comprensión del hombre fracase, manca de lo único por lo que el hombre de Occidente parece haber sentido inequívoca predilección: por el método.

No es éste, claro está, el lugar apropiado para iniciar semejante metodología, ni siquiera en el tema, más restringido, de la relación entre el pensar filosófico y la estructura general de la vida humana en las distintas etapas de la historia de Occidente. Pero la simple indicación de que tales relaciones son de índole más compleja de lo que podría parecer de primera intención nos permitirá entender la relación peculiar existente en nuestros días entre una cada vez más intensa preocupación filosófica por la muerte y esa postrera llamarada de la modernidad que parece querer abrasar todo lo que no esté de

perfecto acuerdo con un programa establecido hacia el siglo XVII por algunos hombres en lucha con el contorno. Por lo demás, ocurre con el problema de la muerte en la época presente exactamente lo mismo que sucede en todos los demás tiempos con las cuestiones que afectan a la relación entre la filosofía y los modelos de vida humana: que la primera suele explorar con singular osadía la misma *terra incognita* que la segunda está apenas esforzadamente tanteando. Lo cual no significa, repito, que la vida humana sea únicamente el resultado de una previa filosofía; semejante tesis idealista no es menos parcial que la materialista que le sirve de contrapeso: la que sostiene el carácter dependiente, subordinado, casi reflejo de la filosofía respecto a la vida y aun respecto a las condiciones materiales de esta vida. Según hemos visto antes, una relación como la apuntada no puede solucionarse situándose sin más en cualquiera de los términos para derivar de él la existencia o siquiera la esencia del otro; la relación entre la filosofía y la vida es una relación donde no hay, propiamente hablando, dos términos más que cuando la mente humana se dispone a operar mentalmente sobre ellos. Entonces parece existir, en efecto, dependencia o subordinación de la una a la otra. Pero cuando, en lugar de practicar un análisis estrictamente intelectual, tratamos de volcarnos directamente sobre la realidad (interponiendo entre ella y nosotros el instrumento del concepto, pero deduciendo luego, en una hábil sustracción mental, lo mismo que habíamos puesto), advertimos que no puede haber relación entre términos, sino pura y simple dilatación o contracción de una realidad única. Sólo teniendo esto en cuenta puede entenderse la proposición, a primera vista paradójica, de que la filosofía —o, para hablar con mayor generalidad, el pensamiento— anticipa su camino a la vida, pero es a la vez como la piel que se ciñe, perfecta y elásticamente, a todos sus movimientos. Al señalar que una de las más sobresalientes características de semejante “relación” es cierto “anticiparse” de la filosofía a la vida, entendemos, por consiguiente, menos una indicación por la filosofía y el pensamiento de las rutas que la vida

humana va a seguir posteriormente que una *anticipación que la vida humana efectúa de sí misma por medio de su propio pensamiento.*

Si hay ahora en el pensar filosófico algo muy parecido a una desazón o inquietud que lo vuelca sobre el problema de la muerte, ello se debe, pues, también a que la vida humana, en esta histórica sazón del Occidente y (de acuerdo con el incuestionable proceso de unificación del mundo) cada vez más en el planeta entero, se siente abocada a una nueva situación en que la muerte vuelve a ser para ella motivo principal, si no central de sus meditaciones. Repitamos, para evitar equívocos, que no dejó de serlo nunca. Ante todo, y aun cuando el examen sumario de la época moderna haga pensar en un desplazamiento de la idea y, en virtud de ella, de la preocupación por la muerte, la verdad es que semejante desplazamiento era más una tendencia de la inteligencia en la medida en que pretendía un claro y radical deslinde entre ella y la vida, que una dirección de esta última. La vida misma no dejó jamás de sentir tal preocupación, y ello por dos motivos esenciales. En primer lugar, porque, como luego precisaremos, cierta preocupación, tácita o implícita, por su morir le es tal vez inherente. En segundo término, porque aun el filósofo que con menores escrúpulos tendía al racionalismo mecanicista arribaba bien pronto a un lugar en que, o tenía que abandonar la filosofía para volver a encajar en el inexorable perfil de la vida, o conseguía, por medio del peculiar movimiento de trascendencia de la inteligencia a que luego más detalladamente nos referiremos, superar sus propias limitaciones. En todos los casos la muerte parecía emerger a los pocos instantes de haber sido, deliberada o inadvertidamente, sumergida. De hecho, la muerte se esfumaba sólo en aquellos escasos instantes en que la vida parecía enteramente penetrada por una clase especial de pensamiento. Pero esto era, según insistentemente advertimos, una simple apariencia, porque tal sumersión tenía lugar sólo en aquellos momentos que oscilaban, sin detenerse, entre la vida vivida desde sí misma y la vida vivida desde una inteligencia que superaba sus propias limitaciones. En verdad, la idea y la preocupa-

ción por la muerte parecían cesar únicamente para aquél que se situaba de antemano en cualquiera de los extremos puntos de vista. Desde el punto de vista de la vida sostenida sobre sí misma, la muerte parecía desvanecerse en aquel punto en que el pensamiento mordía sobre ella. Desde el punto de vista del pensamiento que se trascendía a sí propio, la muerte parecía vulgarizarse, disolverse en la vida hasta no dejar huella. De hecho, la idea y la preocupación por la muerte no cesaban de funcionar en ningún instante, no sólo porque jamás se cumplió tal disociación radical, sino porque aun cuando más independiente parecía del pensamiento o de la vida seguían extrayendo de ellos algunas de sus más nutricias raíces.

Si así no pareció en el curso de la época moderna fué, entre otros motivos, por uno principal y poco atendido: porque la historia ha sido escrita usualmente por aquellos que han ignorado su verdadero sujeto: la vida humana íntegra, sin artificiales escisiones, ni siquiera de sí misma. Hasta hace relativamente poco tiempo la vida no ha constado en los libros de historia. No ha constado por lo menos aquella vida que no fué previamente elaborada por el pensamiento. De ahí que la historia del hombre occidental en la época moderna haya sido, por lo general, una historia de ideas, pero no una historia de actitudes vitales. El gradual desplazamiento de la muerte por la ciencia y la filosofía no anulaban, insisto, la idea y la preocupación por la muerte, pero las relegaban, por así decirlo, a reinos más humildes: la muerte como tema y como inquietud era confinada al reino, insistentemente hollado, pero jamás totalmente invadido, de la religión y de la poesía, precisamente aquel reino cuya geografía era menos explorada. El tema de la muerte fué, así, relegado al saber "vulgar" —a un saber que se reconocía pertenecer a la realidad, pero que era considerado incapaz de dar cabal cuenta de ella. Ahora bien, en las capas de la sociedad cada vez más unilateralmente orientadas hacia el racionalismo mecanicista, era el poder dar cuenta de la realidad, resultado y a la vez principio de su dominio, y no la realidad misma lo que propiamente interesaba. De

donde ese desplazamiento de la idea de la muerte, desplazamiento que se producía justamente por la creciente distensión entre la filosofía y la vida. Porque, en rigor, sucedía aquí un poco lo que ocurre con toda realidad sometida a tensiones opuestas y excesivas: que sólo se preocupa de hallar aquel hueco donde pueda encajar sin ser alcanzada. Al tirar cada uno por su lado, la filosofía y la vida han producido ese hueco dentro del cual la idea y la preocupación por la muerte encontraron, al parecer, definitivo reposo. Pero un reposo semejante significa la aniquilación de aquellas realidades que sólo funcionan plenamente cuando la dislocación no ha llegado a sus últimas consecuencias. Importa, a mi modo de ver, tener bien presente este poco atendido fenómeno, porque acaso sea ese desgajamiento lo único que nos puede explicar la paradójica situación en que se encontró la idea de la muerte en el curso de la Época Moderna. Repartida entre una vida que se iba quedando manca de pensamiento y un pensamiento que tendía a desvincularse progresivamente de la vida, la idea y la realidad de la muerte se desvanecían en el mismo sentido y en la misma proporción en que se desvanece una realidad que sólo es plenamente real cuando es plenamente unitaria. La muerte se esfuma, así, sólo en tanto que era considerada desde un punto de vista parcial y no como una realidad propia asimismo del punto de vista opuesto —en tanto que era considerada como una realidad huérfana de todo punto de vista, obligada de continuo a oscilar entre extremos sin jamás radicarse en parte alguna. Por eso insisto tanto en que aun en unos momentos en que parece haber desaparecido la muerte como preocupación, lo cierto es que se ha conservado por lo menos como idea, así como que en unos instantes en que parece haberse desvanecido como idea ha subsistido por lo menos como preocupación.

Pero hay que agregar algo más. Prescindiendo de este desgajamiento de la vida y del pensamiento en que no podemos ahora detenernos sin riesgo de dilatadas aclaraciones, la verdad es que, por otro lado, no fué olvidada nunca la muerte como un hecho. Fué reconocida y

aun exaltada en el extremo mecanicismo, que parecía de primer intento una decidida negación de la muerte tal como la vida humana la presentía: como una de las raíces de la existencia, más acá de toda preocupación, de toda inquietud, de toda idea y teoría. Ahora bien, aun reconocida como hecho, el extremo mecanicismo racionalista acababa por despojarla de sentido. Fué éste, casi me atrevo a decir, el único punto en que la representación de la muerte quedó casi barrida de la mente de quienes llegaron hasta los confines del pensamiento pero no avanzaron aún lo suficiente para salvar los obstáculos que el propio pensar había en el curso de su marcha acumulado. Cierto es que la consideración de la muerte como un puro hecho no causaba graves trastornos cuando se aplicaba al mundo mecánico, pues el mundo mecánico es, por lo tanto, aquél en que todo posible sentido tiende a reasumirse en hecho. Mas si en tal mundo no sobrevenían dificultades graves, irrumpían, en cambio, cuando se trataba de la vida humana considerada como tal vida. Pues en la vida humana tal consideración conducía sin remedio a la supresión del hecho mismo. Ocurría esto ante todo porque la vida humana parece hallarse en aquel punto donde, al revés de lo que ocurre con el mundo mecánico, se tiende a la transformación de todo hecho en sentido. Si en lo mecánico no se alteraba más que mínimamente el sentido o, para ser más exactos, si en un mundo primordialmente constituido por hechos la supresión del sentido era escasamente significativa, en lo no mecánico, constituido principalmente por sentidos, la supresión de éstos equivalía, según apuntamos, a la supresión de los mismos hechos. Por eso indiqué que en la extrema concepción del mecanicismo racionalista la muerte se desplazaba hasta un lugar en que propiamente ya no existía, no porque dejara de ser considerada como una existencia, sino porque, aun estimada como un puro hecho, ya no podía poseer, cuando menos para la vida humana, un pleno sentido. Precisamente uno de los más notorios empeños de la investigación que aquí despunta podría ser el de trazar la curva, a ratos bien irregular, que va del hecho al sentido y averiguar que en el

fondo de la realidad considerada en conjunto late un sentido que otorga significación a cada una de las existencias de que se compone.

Si hablamos de una "vuelta a la muerte", ello no deberá entenderse, pues, simplemente como la reasunción de algo que había enteramente desaparecido ni menos aun como una especie de romántico regreso a lo que tiene acaso un vago halo poético, pero que no podrá ser objeto de una rigurosa filosofía. El hecho de que el pensamiento actual vuelva de alguna manera a estimar la muerte como uno de los temas más graves de la filosofía se debe principalmente a dos motivos que sólo cuando se contemplan desde ángulos diversos pueden parecer divergentes: en primer lugar, al hecho de irse centrando de nuevo la vida en sí misma tras el intento fallido de dislocación que tuvo lugar durante unas centurias; en segundo término, al hecho del ahondamiento de la inteligencia en su propia entraña en virtud de una superación de sus dificultades internas que no consiste en cierto inoperante y desdeñoso rechazarlas, sino en un esforzado y osado asimilarlas. De ahí que el examen del problema de la muerte coincida con las más íntimas tendencias de una filosofía que se sabe consciente de sus propios temas y con la última hondura de una vida que, a través del tumulto y la inconsciencia, va pisando territorios cada vez más firmes. El estudio del problema de la muerte corresponde, así, al sentido de la época presente y es tal vez esta fiel correspondencia lo que le otorga en nuestro caso su última y más cabal justificación.

JOSÉ FERRATER MORA

S U E Ñ O D E E V A

I

Ella cierra los ojos y en su adentro
está desnuda y niña, al pie del árbol.
Reposan a su sombra el tigre, el toro.
Tres corderos de bruma le da al tigre,
tres palomas al toro, sangre y plumas.
*“Ni plegarias de humo quiere el tigre,
ni palomas el toro: a ti te quieren.”*
Y vuelan las palomas, vuela el toro,
y ella también, desnuda vía láctea,
vuela en un cielo visceral, oscuro.
Un maligno puñal ojos de gato
y amarillentas alas de petate
la sigue entre los aires. Y ella lucha
y vence a la serpiente, vence al águila,
y sobre el cuerno de la luna asciende...

II

Por los espacios gira la doncella.
Nubes errantes, torbellinos, aire.
El cielo es una boca que bosteza,
boca de tiburón en donde ríen,
afilados relámpagos, los astros.
Vestida de azucena ella se acerca
y le arranca las dientes al dormido
y al aire sin edades los arroja:
islas que parpadean cayeron las estrellas,
cayó al mantel la sal desparramada,
lluvia de plumas fué la garza herida,
se quebró la guitarra y el espejo
también, como la luna, voló en trizas.
Rodó la estatua y los viriles miembros
se retorcieron en el polvo, vivos.

III

Rocas y mar. El sol envejecido
quema las piedras que la mar amarga.
Cielo de piedra. Mar de piedra. Nadie.
Arrodillada cava las arenas,
cava la piedra con las uñas rotas.

“¿A qué desenterrar del polvo estatuas?

La boca de los muertos está muerta.”

Sobre la alfombra junta las figuras

de su rompecabezas infinito

y siempre falta una, sólo una,

y nadie sabe dónde está, secreta.

En la sala platican las visitas.

El viento gime en el jardín en sombra.

“Está enterrada al pie del árbol.” ¿Quién?

“La llave, la palabra, la sortija.”

Pero es muy tarde ya, todo está oscuro,

se marchan las visitas y su madre

les dice: buenas noches, buenas noches...

IV

Al pie del árbol otra vez. No hay nada

y es inútil cavar. Crece la noche.

Muge el toro, bisonte jorobado,

y por los prados amarillos rondan

el león calvo, el tigre enflaquecido.

Ella se aleja del jardín desierto

y por calles lluviosas llega a casa.

Llama, mas nadie le contesta; avanza,

y no hay nadie detrás de cada puerta

y va de nadie a puerta hasta que llega
a la última puerta, a la tapiada,
la que el padre cerraba cada noche.
Busca la llave pero se ha perdido,
la golpea, la araña, la golpea,
durante siglos la golpea
y la puerta es más alta a cada siglo
y más espesa y sorda a cada golpe.
Ella ya no la alcanza y sólo aguarda
sentada en su sillita que alguien abra:
es una vieja ya tan retevieja
como el polvo que duerme en los rincones.

OCTAVIO PAZ

INTRODUCCIÓN INÉDITA AL CANTO RODADO

Como, al fin y al cabo, si consiento en la existencia es a condición de aceptarla plenamente, en cuanto que todo lo pone ella en discusión; cualesquiera y por muy débiles que sean mis medios, de orden, sin duda alguna, más bien literario y retórico, no veo por qué no habría de empezar, arbitrariamente, por mostrar que a propósito de las cosas más sencillas es posible hacer discursos infinitos totalmente compuestos de declaraciones inéditas; por último, que, a propósito de cualquiera cosa, no sólo no está dicho todo, sino que casi todo está por decir.

Y, sin embargo, desde muchos puntos de vista, es insoportable pensar en qué ínfimo manejo andan girando desde hace siglos las palabras, el espíritu, hasta la realidad del hombre. Para darse cuenta basta fijar la atención en cualquier objeto: inmediatamente se notará que nadie lo ha observado jamás, y que, con referencia a él, las cosas más elementales están por decirse. Y entiendo que lo esencial para el hombre no es observar y describir objetos, pero en último término éste es un signo, y de los más claros. ¿De qué se ocupa uno entonces? De todo, ciertamente, salvo de cambiar de atmósfera, de salir de los polvorientos salones donde se aburre hasta más no poder todo lo que hay de viviente en el espíritu, de progresar —finalmente— no sólo por medio de los pensamientos sino por las facultades, los sentimientos, las sensaciones,

y, sobre todo, de acrecentar la *cantidad de sus cualidades*. Pues millares de sentimientos, por ejemplo, completamente distintos del pequeño catálogo de los que experimentan hoy los hombres más sensibles, están por conocerse, por experimentarse. ¡Pero no! Por mucho tiempo el hombre se contentará con ser “orgullosos” o “humilde”, “sincero” o “hipócrita”, “alegre” o “triste”, “duradero” o “efímero, etc..., etc..., con todas las combinaciones posibles de esas lastimosas cualidades.

¡Pues bien! En cuanto a mí, sostengo que soy diferente, y que fuera de todas las cualidades que poseo en común con el ratón, el león y la red, aspiro a las del diamante, y por lo demás me solidarizo tanto con el mar como con el acantilado que él embiste y con el canto rodado que con el tiempo se forma y del cual se encontrará a continuación, a título de ejemplo, un ensayo de descripción —sin conjeturar acerca de todas las cualidades que, según espero, con el tiempo, la nominación y la contemplación de objetos extremadamente diferentes me harán comprender, y de las que derivaré efectivo goce.

A todo deseo de evasión, oponer la contemplación y sus recursos. Inútil alejarse: hay que transferirse a las cosas que nos colman de impresiones nuevas, que nos proponen millares de cualidades inéditas.

Personalmente, las distracciones me estorban; en una prisión o en una celda, solo en el campo, me aburriría menos. En cualquier otro lugar, haga lo que haga, tengo la impresión de perder el tiempo. Más aún, la riqueza de ofrecimientos contenidos en el objeto más pequeño es tan grande, que todavía no concibo ni siquiera la posibilidad de dar cuenta sino de las cosas más simples: una piedra, una hierba, el fuego, un trozo de madera, un trozo de alimento.

Espectáculos que a otros parecerían sin complicación alguna, simplemente el rostro de un hombre que está a punto de hablar, o el de

un hombre que duerme, o cualquier manifestación de actividad en un ser vivo, me parecen, con mucho, todavía demasiado difíciles y cargados de significaciones inéditas (que deberán ser descubiertas y luego reunidas dialécticamente) como para que pueda imaginarme uncido a ellas durante largo rato. En consecuencia ¿cómo podría describir una escena, criticar un espectáculo o una obra de arte? No tengo al respecto ninguna opinión, puesto que no puedo conquistar ni siquiera la más mínima impresión hasta cierto punto justa o completa.

Todo el secreto de la felicidad del contemplador está en su negativa a considerar como un mal el que las cosas invadan su personalidad. Para evitar que esto se torne misticismo es necesario: 1) darse cuenta precisamente, es decir, expresamente, de cada una de las cosas que han sido hechas objeto de su contemplación; 2) cambiar bastante a menudo de objeto de contemplación, y, en suma, guardar cierta medida; pero lo más importante para la salud del contemplador es la *nominación*, sucesivamente, de todas las cualidades que descubre; es necesario que esas cualidades que lo “transportan”, no lo transporten más allá de la expresión proporcionada y exacta de ellas.

Propongo a cada cual la apertura de trampas interiores, un viaje al espesor de las cosas, una invasión de cualidades, una revolución o subversión comparable a la que ejecuta el arado o la pala cuando, de pronto y por primera vez, ven la luz millones de partículas, de corpúsculos, de raíces, de gusanos y de animalillos hasta entonces enterrados. ¡Oh recursos infinitos del espesor de las cosas restituidos por los recursos infinitos del espesor semántico de las palabras!

La contemplación de objetos precisos es también descanso, pero es descanso privilegiado, como ese descanso de las plantas adultas, per-

petuo, que trae frutos. Frutos especiales, tomados tanto del aire o del ambiente, por lo menos en cuanto a la forma que los limita y a los colores que de él toman, como, por oposición, de la persona que les suministra la sustancia; y por ahí se diferencian de los frutos de otro descanso —el sueño— llamados sueños, formados únicamente por la persona, y, en consecuencia, indefinidos, informes y sin utilidad; por eso no son, verdaderamente, frutos.

Así, pues, por ridículamente presuntuoso que parezca, he aquí, poco más o menos, mi proyecto: quisiera escribir una especie de *De natura rerum*. Se ve claramente la diferencia con los poetas contemporáneos: no quiero componer poemas y sí una sola cosmogonía.

¿Pero cómo llevar a cabo tal proyecto? Considero el estado actual de las ciencias: bibliotecas enteras acerca de cada parte de cada una de ellas... ¿Sería, pues, necesario que empezara por leerlas y aprenderlas? No bastarían varias vidas. En medio de la enorme extensión y cantidad de los conocimientos adquiridos por cada ciencia, del número acrecentado de ciencias, estamos perdidos. El mejor partido es, pues, considerar todas las cosas como desconocidas, y pasearse, o echarse en la maleza o sobre la hierba, y retomarlo todo desde el comienzo.

Ejemplo del escaso espesor de las cosas en el espíritu de los hombres que me precedieron: del canto rodado, o de la piedra, he aquí lo que hallé que se piensa o que se ha pensado de más original:

Un corazón de piedra...

Uniforme y chato canto rodado (Diderot).

Desprecio este polvo que me forma y que os habla (Saint-Just).

Sólo la tierra y las piedras me gustan (Rimbaud).

¡Pues bien! Piedra, canto rodado, polvo; motivo de sentimientos tan comunes aunque tan contradictorios, yo no te juzgo tan rápidamente

te, pues deseo juzgarte según tu valía; me servirás, y también servirás, desde luego, a los hombres para muchas otras expresiones, les proporcionarás muchos otros argumentos para las discusiones entre ellos o consigo mismos; más aún, si tengo bastante talento les suministrarás algunos nuevos proverbios o lugares comunes: he aquí toda mi ambición.

FRANCIS PONGE

SOBRE UN LIBRO DE FRANCIS PONGE: "A FAVOR DE LAS COSAS"

Los poemas de Ponge¹ se presentan como construcciones biseladas: cada una de sus facetas es un párrafo, y a través de cada faceta se ve el objeto entero, pero desde un punto de vista diferente. La unidad orgánica del poema es, por lo tanto, el párrafo que se basta a sí mismo. Rara vez Ponge conduce un pasaje de un párrafo a otro; éstos se hallan separados por cierto espesor de vacío. No pasamos de una faceta a otra: es necesario, más bien, imprimir a la construcción entera un movimiento de rotación que traiga la nueva faceta bajo nuestros ojos. Ni Ponge ni el lector aprovechan del ímpetu adquirido: hay que empezar de nuevo, siempre. Por eso la estructura interna del poema es, manifiestamente, la yuxtaposición. Sin embargo, la memoria no puede menos de retener los párrafos leídos y vincularlos a los que lee en el momento, porque, a través de ese mosaico, la misma idea se desarrolla. A menudo, como en "La mimosa", el poema se ofrece al lector como una serie de aproximaciones, y cada aproximación es un párrafo. "La mimosa" parece un tema seguido de variaciones: todos los motivos, o casi todos, están indicados desde el principio, y cada párrafo se presenta como una combinación nueva de esos motivos, con introducción de muy pocos elementos inéditos. Cada una de esas variaciones es inmediatamente superada, rechazada como imperfecta, amortajada por una nueva combinación que nuevamente parte de cero. Sin embargo, allí permanece, aunque sólo sea como la imagen de algo hecho y que ya es inútil hacer. Y el "poema" final fundirá todos estos ensayos en una "redacción definitiva". De tal manera, cada párrafo continúa presente, a pesar de todo, en el párrafo que le sucede. Pero no a la manera de esa "multiplicidad de inter-

¹ *Parti-pris des choses* (N. R. F.).

penetración” de que habla Bergson, ni como las notas de una melodía que aún se escuchan en la nota siguiente y la coloran y le dan un sentido: el párrafo pasado “habita” el párrafo presente y trata de fundirse con él. Pero no puede: el otro lo rechaza con toda su densidad.

Siendo el párrafo la unidad orgánica del poema, cada frase asume en el interior de esta totalidad una función diferenciada. Aquí ya no podemos hablar de yuxtaposición: hay movimiento, paso, ascenso, vuelta a caer, deslizamiento, orientación, comienzo y fin. Leo las primeras líneas de “Orillas del mar”: la frase inicial es una afirmación incondicionada. La segunda, que comienza en “mas”, la corrige. La tercera, con un “por eso”, saca la conclusión de las dos primeras, y la cuarta, principiando por un “pues”, aporta al conjunto una última justificación. He aquí movimiento, una muy acentuada división de trabajo, la imagen misma de la vida. No tenemos que entendernos, parece, con un polípero sino con un organismo evolucionado. Sin embargo, me frena una suerte de molestia bastante compleja. Esta vida que tanto hormiguea y se agita tiene algo equívoco. Abro, al azar, los *Pensamientos* de Pascal:

“Que el hombre contemple, pues, la naturaleza entera, en su alta y plena majestad, que aleje su vista de los bajos objetos que lo rodean. Que mire esa luz deslumbrante, colocada como una lámpara eterna para aclarar el universo, que la tierra se le aparezca como un punto en el vasto círculo que aquel astro describe, y que se asombre al pensar que ese vasto círculo, a su vez, no es sino un punto muy delicado en comparación con el que describen los astros que ruedan en el firmamento. Pero si nuestra vista se detiene aquí, nuestra imaginación va más lejos; antes se cansará de concebir que la naturaleza de suministrar. Todo este mundo visible no es más que un rasgo imperceptible en el amplio seno de la naturaleza. Ninguna idea se aproxima a ella. Por más que amplíemos nuestras concepciones más allá de todo lo imaginable, etc., etc.

Observemos cómo en Pascal el punto representa un suspiro, no una pausa. Se lo ha colocado entre las dos primeras frases teniendo en cuenta la respiración y el placer de la vista más que el sentido, puesto que en la primera frase y en la segunda nos encontramos con varios “que” imperativos, separados unos de otros por simples comas. De ello resulta un movimiento que se prolonga de frase en frase y una profunda unidad bajo esos cortes superficiales; y la segunda frase aprovecha tan ampliamente del impulso de la primera, que ni siquiera se toma el trabajo de nombrar al sujeto: el mismo “hombre” habita una y otra. Después

de este vigoroso ataque, la tercera frase vuelve a tomar aliento y varía ligeramente el modo de presentación del mismo imperativo, pues la partida ha sido tan violenta que ahora puede aventurarse sin riesgo, ya que el espíritu la ensambla, a pesar de sí misma, con las dos precedentes. Pero adviertan ustedes la precaución: el paso se opera en la tercera frase, después de la frágil barrera de un punto y coma. De modo que esta frase central es el eje del párrafo: en ella va a morir el primer movimiento y en ella empieza esa conmoción de ondas calmas y concéntricas que nos conducirán hasta el fin. Es ésta una verdadera y melódica unidad. Melódica hasta el punto de hacernos rechinar un poco los dientes.

Por contraste podemos comprender mejor la estructura de los párrafos de Ponge: sus frases, sin duda, se hacen señas, inician pasajes, tratan de echar puentes. Pero cada frase es tan densa, tan definitiva, tal es su cohesión interna, que —como advertimos en sus párrafos— hay entre ellas agujeros, vacíos. Toda la vida del poema está entre dos puntos, y los puntos adquieren su valor máximo: el de una pequeña aniquilación del mundo que vuelve a formarse momentos después. De ahí el sabor desconcertante del objeto: las frases se han construido unas en función de otras. Pueden engancharse con garfios y presillas, pero una distancia inapreciable hace que los garfios vuelvan a caer sin haber prendido nada. La unidad del párrafo está propuesta, pero es semántica, muy poco material, demasiado inteligible para ser degustada. Es la unidad fantasma: está presente en todas partes pero no puede tocarse en ninguna. Y los “porque”, los “pero”, los “sin embargo” adquieren un aspecto ambiguo y un poco solemne, porque han sido hechos para encadenar, para conducir las transiciones, y hélos aquí, de repente, elevados a la dignidad de comienzos absolutos. De lo cual ellos son los primeros en asombrarse (diría yo, si quisiera hacer una “A la manera de” Ponge).

Este aspecto de *A favor de las cosas* puede encontrar muchas otras explicaciones. El mismo Ponge nos ha prevenido que trabaja en forma discontinua. Tiene un oficio que le absorbe diez horas del día. Escribe por la tarde y poco rato. Todas las tardes necesita empezar de nuevo, sin impulso, sin trampolín. Todas las tardes debe ponerse, una vez más, frente a la cosa y al papel. Todas las tardes descubrir una faceta nueva, hacer un nuevo párrafo. Pero él mismo nos pone en guardia contra esta explicación demasiado material. “Por lo demás, aunque tuviera tiempo, no creo que tuviera gusto de trabajar mucho y volver

muchas veces sobre el mismo tema. Lo que me interesa es captar todas las tardes un nuevo objeto y sacar de él, al mismo tiempo, un goce y una lección". Esa especie de partido que toma a favor de lo discontinuo corresponde a una elección original. Habría que mostrar —no sería tan difícil, pero nos llevaría demasiado lejos— por qué los "aficionados a las almas" como Barrès se mantienen del lado de la continuidad y por qué los "aficionados a las cosas" prefieren lo discreto —como Renard, como Ponge—. Lo que importa es definir el efecto —conscientemente obtenido o no— de esas discontinuidades. Constituye, quizá, el encanto más inmediato y el más difícilmente explicable de las obras de Ponge. Me parece que sus frases existen entre sí como esos sólidos que pueden verse en los cuadros de Braque y de Juan Gris, entre los cuales el ojo debe establecer mil unidades diferentes, mil relaciones y correspondencias para componer al fin con ellos *un solo* cuadro, pero que están cercados por líneas tan espesas y sombrías, tan profundamente centradas en sí mismas, que el ojo es perpetuamente lanzado de lo continuo a lo discontinuo, intentando fusionar diferentes manchas del mismo violeta y tropezando cada vez con la impenetrabilidad de la mandolina o de la jarra. Pero ese parpadeo me parece tener, en Ponge, un sentido peculiar: constituye el poema mismo en su forma expresiva como una síntesis perpetuamente evanescente de la unidad viva y de la dispersión inorgánica. No olvidemos que aquí el poema es *cosa* y que, a título de cosa, reclama cierto tipo de existencia que debe conferirle el ordenamiento de las frases y de los párrafos. Y me parece que ese tipo de existencia podría definirse como el de una estatua hechizada; estamos frente a mármoles hechizados por la vida. Estos párrafos perpetuamente visitados por el recuerdo de otros párrafos que no pueden unirse a ellos, esas frases que en su inorgánica soledad zumban sus roncós llamados a otras frases que no pueden alcanzar ¿no son como un esfuerzo abortado de la piedra hacia la existencia organizada? Aquí encontramos una imagen intuitiva, dada por el estilo y la escritura, de la manera en que Ponge quiere hacernos contemplar las "cosas". Habrá que volver sobre ella.

Las frases de Ponge, así suspendidas en el vacío por una descomposición sutil de sus relaciones, son extraordinariamente afirmativas. Primero, por gusto mismo de su autor, que desea dejar tras de sí "proverbios". Proverbios, es decir, frases cargadas de sentido, ya petrificadas y que poseen tal poder de afirmación que toda una sociedad las hace suyas. Por ello se comprende la severa economía de palabras que practica Ponge —la conjunción "y", por ejemplo,

está prácticamente suprimida de sus poemas o sólo figura como un ceremonioso exordio—, y sus frases subordinadas, con el almidón de esta afirmación omnipresente, se mantienen en el aire completamente solas, sin principal, entre dos puntos, con la apariencia de considerandos de un fallo judicial.

“Pero como cada oruga tuvo la cabeza ciega y ennegrecida, y el torso enflaquecido por la verdadera explosión de donde flameaban las alas simétricas.

Desde entonces la mariposa errática no se posa sino al azar de su carrera, o algo semejante”.

Pero el acto afirmativo, con su pompa, tiene, sobre todo, la función de minar el categórico surgir de la cosa. Recordemos que Ponge no se propone describir la ondulación de las apariencias sino la sustancia interna del objeto en el punto preciso en que ésta se determina a sí misma. Por eso su frase reproduce este movimiento generador. Ante todo es genética y sintética. El problema de Ponge coincide aquí con el de Renard: cómo hacer caber en una misma frase el máximo de ideas. Pero mientras Renard persigue el ideal imposible del silencio, Ponge se propone reproducir la cosa de golpe. Es necesario que las palabras cristalicen a medida que el ojo las recorra, y que la frase, al final, haya reproducido lo que surge. Pero como eso que surge tiene la tozudez de la cosa y no el flexible devenir de la vida, como más bien que un nacimiento es una especie de aparición cristalizada, necesitamos que el movimiento general, en vez de propagarse blandamente de frase en frase como una onda, choque y frene de repente contra el obstáculo del punto. De ahí esa frecuente estructura de su frase: al principio el mundo líquido y rápido de las aposiciones y luego, de pronto, la detención, la frase principal, corta, reconcentrada, de una sola pieza: la cosa ha sido “captada” y circunscrita súbitamente; veamos la mariposa:

“Minúsculo velero de los aires maltratado por el viento como pétalo superfetatorio, vagabundea en el jardín.”

La frase de Ponge, en sí, es un mundo minuciosamente articulado, en donde se calcula el valor de cada palabra, en donde los traslados y las inversiones, si bien tienen por función presentar los hechos en su orden verdadero, también figuran como un recuerdo lejano del simbolismo y de las invenciones sintácticas de Mallarmé. A veces, en ese mundo en fusión, hay solidificaciones bruscas, grumos —casi siempre adverbios— y además miembros de frases enteras que emergen como volúmenes pastosos y manifiestan una especie de independencia:

Ponge se siente obligado a describir al pasar, en el interior mismo de su frase, los elementos que componen la "cosa" estudiada y su génesis. Por eso hay cosas en la cosa y génesis de la génesis. Por ejemplo, la lluvia:

*"Según la superficie entera de un pequeño techo de zinc que esa mirada contempla desde lo alto, fluye en una capa muy fina, con reflejos de muaré a causa de las corrientes variadas por las imperceptibles ondulaciones y jibas del tejado. Del alero contiguo, por donde circula con la contención de un arroyo hondo, sin gran declive, cae de pronto en un hilo perfectamente vertical, trenzado harto groseramente, hasta el suelo en donde se rompe y rebota en agujas brillantes."*¹

Quedan las palabras cuyo "espesor semántico" debe dar la riqueza de la cosa. A decir verdad, es lo que menos impresiona. Sin duda se comprueba en Ponge una feliz ligereza con respecto al lenguaje, una cierta manera de no tratarlo con guantes, de hacer "calembours", de inventar, llegado el caso, palabras como "gloriosos" o "floribundos", pero en él eso es más bien una sonrisa de liberación.

"Ex-mártir del lenguaje, se me permitirá no tomarlo en serio todos los días."

Sin duda, también, se detiene más que otros en las correspondencias de las palabras con las cosas que designan:

"Lo que hace tan difícil mi trabajo es que el nombre de la mimosa es ya perfecto. Conociendo el arbusto y el nombre de la mimosa, es difícil encontrar nada mejor para definir la cosa que el nombre mismo..."

Pero lo que cuenta, sobre todo, es una ternura sensual por los nombres, una manera de estrujarlos para sacarles todo su sentido. Tal como ese "vagabundea en el jardín", que sólo asombrará si se une la idea de andar errante por vagos espacios, incluida en la palabra "vagabundeo", con lo que hay de circunscrito, de cuidadosamente bruñido y perfecto en la palabra "jardín". En ese sentido, debe leerse a Ponge con atención, palabra por palabra; debe releerse. Hay profundidad en la elección de sus palabras, y esta profundidad fija el ritmo en cascada de la lectura que ha de hacerse. Pero rara vez escoge Ponge las palabras con esa concertada impropiedad que había premeditado. Y si es justo señalar que su deseo de hacer poemas-cosas se ha cumplido casi entera-

¹ Subrayo los miembros de la frase que se aíslan. Se notará el mimetismo de la frase que termina realmente en "se rompe" y rebota débilmente como la lluvia.

mente, es justo señalar, asimismo, que ha fracasado en su tentativa de dar, mediante "un amasijo, un primordial irrespeto hacia las palabras, la impresión de un nuevo idioma que produzca el efecto de sorpresa y de novedad de los objetos de-sensación-mismos".

Ya es tiempo de pasar al examen del contenido. No antes, sin embargo, de señalar que esas frases tan densas y que se volverían fácilmente solemnes, están como aligeradas y vaciadas por una suerte de travesura de monigote que se insinúa en todas partes. Digamos, para terminar, que el mismo Ponge muestra la oreja y habla de sí mismo. No bajo el aspecto, creo, del personaje que representa por lo común y que imagino más sombrío. Pero sí bajo el de una especie de entomólogo irónico, charlatán e ingenuo, que hace pensar en una graciosa caricatura de Fabre. Y es porque concibe sus poemas en la felicidad, con lo mejor de sí mismo. No cabe duda que son, ya lo hemos visto, actos revolucionarios. Pero en el acto mismo, Ponge encuentra su liberación y su placer:

"Debería uno poder dar a todos sus poemas este título: "Razones para vivir feliz." En lo que me concierne, al menos, cada poema que escribo es como la nota que intento tomar cuando de una meditación o de una contemplación brota en mi cuerpo el cohete de algunas palabras que lo refrescan y deciden a vivir algunos días más."

Lo hemos visto: Ponge no observa, no describe. No busca ni fija las cualidades del objeto. Y eso se debe a que tampoco la cosa se le aparece, como a Kant, un polo X que soporta cualidades sensibles. Las cosas tienen sentidos. Todo debe subordinarse al hecho de captar y fijar esos sentidos, esas "razones al estado crudo o vivo, cuando acaban de ser descubiertas en medio de las circunstancias únicas que las rodean en el mismo instante". Razones, sentidos, maneras-de-comportarse: todo es lo mismo. Pero aún falta un privilegiado sistema de luces para sorprenderlos. Por eso el enfoque varía según el objeto. La mimosa es captada de frente, en el momento en que sus bolitas amarillas, sus "gloriosos pichones", "pían de oro", mientras sus palmas ya dan señales de desaliento, pero al camarón, en cambio, trataremos de atraparlo en el momento en que una "diafanidad tan útil como sus saltos... quita por fin a su presencia, aun inmóvil bajo las miradas, toda continuidad". Los libros enseñan que la mariposa nace de la oruga. Pero no la iremos a buscar, sin embargo, en el momento de su metamorfosis, sino más bien en el jardín, cuando de repente,

por bandadas, parece nacer de la tierra: es ésa su verdadera génesis. El canto rodado, en cambio, sólo puede comprenderse a partir de la roca y del mar que lo engendran: llegaremos a él después de un largo preámbulo sobre la piedra.

Cuidadosos de dejar a cada cosa su dimensión real, no la que adquiere a nuestros ojos y que depende de nuestras medidas, veremos el caracol, sobre la playa, como un objeto “desmesurado”, como un “enorme monumento”. Y entonces nos parecerá contemplar algún cuadro de Dalí o una ostra gigante, capaz de devorar tres hombres a la vez, aunque se halle colocado sobre la monotonía infinita de la arena blanca.

En apariencia, pues, somos de una ejemplar docilidad, tratando únicamente de sorprender la dialéctica del objeto para plegarnos a él. Y trataremos, frente a cada realidad, de “permitirle emprender su movimiento propio en el conducto de las perífrasis, de alcanzar por la palabra el punto dialéctico en que la sitúan su forma y su medio, su muda condición y el ejercicio de su profesión justa.”¹

¿Es así como procede Ponge? La impresión que nos dejan sus poemas ¿corresponde a la exposición de su método? ¿No ha llegado a las cosas con ideas preconcebidas? Hay que mirar de más cerca sus poemas.

Compruebo, desde ya, que buena parte del misterio encantador que rodea las producciones de Ponge proviene de que en ellas se mencionan las relaciones del hombre con la cosa, pero quitándoles a éstas toda significación humana. Verbigracia, la ostra:

“Es un mundo obstinadamente cerrado. Sin embargo, se lo puede abrir, y entonces hay que tenerla en lo hondo de un trapo y servirse de un cuchillo mellado y poco franco y atacar varias veces. Los dedos curiosos se lastiman, las uñas se rompen. Es un trabajo grosero.”

He aquí un universo poblado de hombres y, no obstante, sin hombres. ¿Quién es más ostra? ¿La ostra misma o ese “se” extraño y obstinado que parece salido de una novela de Kafka y que la martiriza con un cuchillo mellado, sin que podamos adivinar las razones de este encarnizamiento — puesto que han omitido decirnos que la ostra es comestible? Y el mismo “se”, entre divinidad y vendaval, desaparece y cede su sitio a esos dedos curiosos que se parecen un poco a las manos que golpean en los frescos de Fra Angelico. Mundo extraño en que el hombre está presente por sus empresas, pero ausente como espíritu

¹ *A favor de las cosas*, pág. 69.

y propósito. Mundo cerrado, adonde no podemos entrar ni del cual podemos salir, pero que reclama precisamente un testimonio humano: el que ha escrito *A favor de las cosas*, el que lo lee. La inhumanidad de las cosas me devuelve a mí mismo. Así la conciencia, al extirparse del objeto, se descubre en la dialéctica hegeliana. Pero la conciencia, según Ponge, es ella misma cosa.

¿De dónde proviene, pues, la unidad del objeto? Observemos el canto rodado: “Cada día más pequeño, pero siempre seguro de su forma, ciego, sólido y seco en su profundidad, su carácter consiste, pues, en no dejarse confundir sino más bien reducir por las aguas. Por eso, cuando vencido es al fin de arena, el agua no lo penetra exactamente como al polvo.”

Concibo que Ponge afirme contra la ciencia la unidad de esta piedra que se ofrece a su percepción. Pero cuando prolonga esta unidad hasta los fragmentos dispersos del canto rodado, hasta ese polvo de piedra, ya no se apoya en la ciencia ni en la intención sensible, sino en su solo poder humano de unificación. Pues la percepción le suministra la unidad del canto rodado, pero no la del canto rodado y de la arena. Y la ciencia le enseña que la arena proviene, en buena parte, de los guijarros rotos, pero agrega que —siendo la Naturaleza exterioridad— jamás existió ninguna unidad de la piedra sino una colección de moléculas animadas de movimientos diversos. Es menester un juicio y una decisión para transportar a esas metamorfosis, que la geología reconstituye, la unidad que la percepción nos permite descubrir. Sin embargo, el hombre está ausente. El objeto precede al sujeto y lo aplasta. La unidad del canto rodado proviene de él y se comunica a sus más ínfimas parcelas, a esa piedra en migajas, por una virtud interior que corresponde a su propósito original y que bien puede llamarse *mágica*. De igual modo el cigarrillo, la naranja, el pan, el fuego, la carne. Todos esos seres tienen una cohesión cuidadosamente distinta de la vida y que, sin embargo, los acompaña en todos sus avatares. Curiosa espontaneidad estereotipada, un poco análoga a esa contención que obliga al círculo a continuar siendo círculo, a empezar y concluir dentro de sí, mientras que, por otra parte, se rompe perpetuamente en una infinidad de puntos yuxtapuestos: estos objetos están hechizados.

Observémoslos de más cerca. Ya no distingo al gimnasta, ese hombre que Ponge describía hace un momento, de la canasta o del cigarrillo que describe ahora. Porque Ponge rebaja a uno mientras eleva a los otros. Reduce los actos del atleta a ser propiedades de una especie. Pero, inversamente, otorga

propiedades específicas a la cosa inanimada. Dice del gimnasta: "Para terminar, a veces cae del trapecio como una oruga, pero cae sobre los pies", y del cigarrillo: "la atmósfera brumosa y seca a la vez, desgredada, en donde el cigarrillo está colocado oblicuamente ya que continuamente la crea". O del agua: "se desploma sin cesar, renuncia a cada instante a toda forma, sólo tiende a humillarse, se acuesta en el suelo boca abajo, casi cadáver...". Aquí no se trata de estados donde una causa externa (la pesantez, por ejemplo) reduce las cosas, sino de costumbres comunes a una especie, lo que supone cierta autonomía de cada objeto con relación a su medio y de una cierta necesidad interior que le es propia. De ahí resulta que esta "Cosmogonía" reviste más bien el aspecto de una historia natural. Diremos, en fin, que hombres, animales, plantas, minerales están colocados en pie de igualdad. No es tanto que se haya elevado —o rebajado— a todos los seres hasta la pura forma de la vida, sino que se ha concebido para cada uno la misma cohesión íntima, proyectando —para emplear el lenguaje de Hegel— la interioridad sobre la exterioridad. La originalidad ambigua que adquieren las cosas en el trabajo lapidario de Ponge consiste en que no son precisamente *animadas*. Conservan su inercia, su despedazamiento, su "estupefacción", esa tendencia perpetua a hundirse que Leibniz llama su estupidez. Ponge hace algo más que mantener estas cualidades: las proclama. Pero están reunidas, ligadas entre sí por "propiedades", hasta por sentimientos que se metamorfosean al conmooverlas y que, al comunicarles un poco de su tensión íntima, se petrifican y deshacen al mismo tiempo. Miremos la piedra: está viva. Miremos la vida: es de piedra. Las comparaciones antropomórficas abundan, pero al mismo tiempo que aclaran la cosa con una luz hartamente equívoca, consiguen, sobre todo, degradar lo humano, "lo traban", como dice nuestro autor. Volvamos al agua:

"Es blanca y brillante, informe y fresca, pasiva y obstinada en su vicio único, la pesantez, disponiendo de medios excepcionales para satisfacer ese vicio: contorneando, traspasando, erodando, filtrando."

¿No se diría la descripción de una familia vegetal? Pero Ponge continúa:

"Ese vicio también actúa en el interior de sí misma: se desploma sin cesar, renuncia a cada instante a toda forma, no tiende sino a humillarse, se acuesta boca abajo sobre el suelo, casi cadáver...".

Este hundimiento interior nos lleva de golpe a lo inorgánico. La unidad del agua se desvanece casi por completo. Vacilamos en seguir uno de los senderos

que nos conduciría hacia cualquiera de esos personajes fantásticos de los cuentos, blandos y deshuesados, siempre prontos a aplastarse, que uno alza de una oreja y que en seguida caen por tierra de largo a largo — o seguir el otro sendero que nos muestra un desprendimiento de todas las partículas del agua, una pulverización de su ser, afirmando, contra toda tentativa de unificación, el todopoderío de la inercia y de la pasividad. Y en el momento en que nos hallamos en la encrucijada, en esa indecisión que no abandona al lector de Ponge, éste agrega súbitamente: “Casi podría decirse que el agua está loca.” ¿Quién no advierte que en ese pasaje no es tanto el agua la que recibe un carácter nuevo, sino más bien la locura que sufre una metamorfosis secreta, que se *transforma en agua* por haber tocado su superficie, que deviene, en el hombre y fuera del hombre, un comportamiento inorgánico? Diría lo mismo de todas las pasiones que Ponge presta a las cosas. Son otras tantas significaciones que arrebatan al hombre, otros tantos procedimientos que utiliza para mantener ese sutil desequilibrio en que quiere colocarnos.

Entre el objeto así descrito y su medio ¿qué relaciones hay? No podrían ser de pura exterioridad. Muy a menudo, aquello que pertenece a lo exterior y que se posa un instante sobre el objeto, Ponge lo incorpora a éste y lo convierte en una de sus cualidades: el canto rodado “disipa” el agua de mar que pasa sobre él, no el sol; la pesantez es un “vicio” del agua, no un llamado externo. Es, se dirá, lo característico de la observación: veo subir un globo lleno de gas y hablo de su fuerza ascensional, o digo, con Aristóteles, que su lugar natural está en lo alto. ¿Qué de más natural, en Ponge, puesto que ha decidido mostrar las cosas como las ve?

En efecto. Y en eso sería perfecto si se abstuviera, como se ha comprometido, de recurrir a la ciencia. Pero advertimos que Ponge, por una nueva ambigüedad voluntaria, de este universo de la observación pura ha hecho *también, y al mismo tiempo*, el universo de la ciencia. Sus conocimientos científicos, que lo aclaran y lo guían en todo instante, le permiten interrogar más precisamente al objeto. Las hojas están “turbadas por una lenta oxidación...”, los vegetales “exhalan el ácido carbónico por la función clorofílica, como un suspiro que durase noches”. A propósito del canto rodado, Ponge describe en términos magníficos, por lo demás, el nacimiento y enfriamiento de la tierra. En ocasiones sus imágenes no son sino una metáfora destinada a hacer más agradable una ley científica. Escribe, por ejemplo, que el sol “obliga al agua a un ciclismo perpetuo, la trata

como a una ardilla en su rueda". El universo mágico de la observación deja entrever, por debajo, el mundo de la ciencia y su determinismo. "Al espíritu desprovisto de nociones que se han alimentado, primeramente, de tales apariencias, a propósito de la piedra la naturaleza se le aparece, por fin, bajo un aspecto quizá demasiado simple, como un reloj cuyo principio está hecho de ruedas que giran a velocidades muy desiguales, aunque las impulse un motor único". Y esta visión mecanicista es tan fuerte en Ponge, que provoca en su libro una especie de desaparición de lo líquido. El agua se define por su derrumbamiento, la lluvia se compara a un hilo trenzado, a arvejas, a agujas, se la explica por "un mecanismo de relojería". El mar es tan pronto "un amontonamiento pseudo-orgánico de velas sobre las tres cuartas parte del mundo unánimemente esparcido", tan pronto un "voluminoso tomo marino" cuyas páginas el viento dobla y hojea. Ciertamente, esas transmutaciones de elementos son propias del pintor y del poeta; son las que admiraba Proust en Elstir. Pero Elstir transmutaba también la tierra en agua. Aquí sentimos que el fondo de las cosas es sólido. "Líquido es, por definición, lo que prefiere obedecer a la pesantez para mantener su forma, lo que rechaza toda forma para obedecer a su pesantez". Advertimos, entonces, que la liquidez es una función de la materia y *que hay*, digamos, una materia. Ese parpadeo perpetuo de la interioridad a la exterioridad constituye la originalidad y el vigor de los poemas de Ponge; los pequeños derrumbes en el interior de un mismo objeto revelan *estados* de sus *propiedades* y, luego, los bruscos reascensos unifican de golpe los estados en *conductas* y aun en sentimientos. Esta disposición de espíritu impulsa al lector a no sentirse en reposo en ninguna parte, a dudar si la materia no está animada y si los movimientos del alma no son temblores de la materia. Ponge lo somete a perpetuos intercambios que le muestran al hombre como un poco de carne sobre algunos huesos e, inversamente, a la carne como "una especie de fábrica: los tubos, los hornos de fundición, las cubas se avecinan allí con los martillos apisonadores y los amortiguadores de grasa"; unifica los sistemas mecánicos de la ciencia mediante fórmulas mágicas y muestra bajo la magia, súbitamente, el determinismo universal. Pero, al fin, lo sólido predomina. Lo sólido es la ciencia, que tiene la última palabra.

De esta suerte Ponge ha escrito algunos poemas admirables, de un tono enteramente nuevo, y ha creado una naturaleza material que le es propia. No podríamos pedirle más. Debemos agregar que su tentativa, por sus segundas

intenciones, es una de las más curiosas y quizá de las más importantes de nuestra época. Pero si queremos señalar esta importancia, debemos pedir insistentemente a su autor que renuncie a ciertas contradicciones que disfrazan su obra y la desfiguran.

No ha sido fiel a su propósito. No ha venido a las cosas con un asombro cándido, como pretendía hacerlo, sino con un prejuicio materialista. A decir verdad, se trata menos en él de un sistema filosófico preconcebido que de una elección original. Pues su obra apunta tanto a expresarlo como a darnos los objetos de su preferencia. Esta elección es bastante difícil de definir. Rimbaud decía:

*Si j'ai du goût ce n'est guère
que pour la terre et les pierres.*

Y soñaba con enormes masacres que librarían a la tierra de sus habitantes, fauna y flora. Ponge no es tan sanguinario. Es un Rimbaud blanco. *A favor de las cosas* podría llamarse una "geología sin masacres". Ponge, a primera vista, parece amar las flores, los animales y aun los hombres. Y sin duda los ama. Mucho. Pero a condición de petrificarlos. Tiene la pasión, el vicio de la cosa. Inanimada, material. Del sólido. En él todo es sólido: desde su frase hasta los cimientos profundos de su universo. Si presta a los minerales conducta humana, es a fin de mineralizar a los hombres. Si toma de las cosas maneras de ser, es a fin de mineralizarse. Detrás de su empresa revolucionaria quizá pueda entreverse un gran sueño necrológico: el de amortajar todo lo que vive, especialmente al hombre, en el sudario de la materia. Todo lo que sale de sus manos es *cosa*, sobre todo sus poemas. Y su deseo último es que esta civilización entera aparezca un día, con sus libros, como una inmensa necrópolis de caracoles a los ojos de un mono superior, él mismo cosa, que haría correr distraídamente entre sus manos esos residuos de nuestra gloria. Presiente la mirada de ese mono, la siente ya sobre él: bajo sus ojos de medusa, siente su ánimo de solidificarse, de transformarse en estatua. Todo ha terminado: ya es de la naturaleza de la roca y del canto rodado; la estupefacción de la piedra paraliza sus brazos y sus piernas. Los escritos de Ponge tratan de preparar esta inofensiva y radical catástrofe. Por eso requiere los servicios de la ciencia y de una filosofía materialista. Y en ella veo una cierta manera de aniquilar, de golpe, todos los males que a Ponge lo hacen sufrir: los abusos, las injus-

ticias, el infecto desorden de la sociedad en que se lo ha echado a rodar. Pero, más aún que eso, parece que hubiera elegido un medio rápido de realizar simbólicamente nuestro deseo común de existir, al fin, bajo el tipo de *en-sí*. En la cosa lo fascina su forma de existencia, su total adhesión a sí misma, su reposo. No más fuga ansiosa, ni cólera, ni angustia: la imperturbabilidad insensible del canto rodado. He advertido que cada uno de nosotros desea existir *con su conciencia entera* según las formas de ser de la cosa. Ser, al mismo tiempo, por completo conciencia y por completo piedra. A ese sueño el materialismo da una satisfacción de principio pues dice al hombre *que existo*, que sólo es una mecánica. Así tengo el sombrío placer de *sentirme* pensar y de *saberme* un sistema material. Me parece que a Ponge no lo satisface ese puro saber teórico: ha hecho el más radical esfuerzo para hundir este conocimiento puramente teórico en la intuición. Si pudiera alcanzar, de hecho, una y otra, habría salido con la suya. Y ese parpadeo de interioridad y exterioridad que advertía yo hace un momento tiene una función precisa: a falta de una fusión *real* de la conciencia y de la cosa, Ponge nos hace oscilar de una a otra con velocidad extremada, esperando que realizará la fusión en el límite superior de esta velocidad.

Pero eso no es posible. Aunque nos haga oscilar lo más rápido que quiera, siempre es *él* quién así nos balancea de un extremo a otro. Aunque encierre al mundo en él mismo con todo lo que en el mundo encuentre, a la vez se encontrará fuera, fuera del mundo, frente a las cosas, solo. Este esfuerzo para verse por los ojos de una especie extranjera, para descansar, al fin, del doloroso deber de ser sujeto, lo hemos encontrado cien veces, bajo formas diferentes, en Bataille, en Blanchot, en los surrealistas. Representa el sentido de lo fantástico moderno como también el del materialismo tan peculiar de nuestro autor¹. Es un esfuerzo abortado. Porque aquél que hace el esfuerzo, por el hecho mismo de hacerlo, se escapa y se coloca más allá de su esfuerzo. Es Hegel, no pudiendo, haga lo que haga, entrar en el hegelismo. La tentativa de Ponge está consagrada al fracaso como todas las otras de su misma especie.

Pero tiene, sin embargo, un resultado inesperado. Ha encerrado en el mundo todas las cosas y se ha encerrado a sí mismo en la medida en que es

¹ Representa una de las consecuencias de la Muerte de Dios. Mientras Dios vivía, el hombre estaba tranquilo: se sabía *mirado*. Hoy, que sólo el hombre es Dios y que su mirada hace surgir todas las cosas, tuerce el cuello con el intento de verse.

cosa; sólo persiste su conciencia contemplativa que, precisamente porque es la conciencia del mundo, se encuentra necesariamente *fuera* del mundo: una conciencia desnuda, casi impersonal. ¿Qué otra cosa ha hecho sino su “reducción fenomenológica”? ¿Acaso ésta no consiste, para desembarazarse de toda idea preconcebida, en poner al mundo “entre paréntesis”? El mundo no es, desde ese momento, ni representación ni realidad trascendente. Ni materia ni espíritu. Está allí, sencillamente — y yo tengo conciencia de ello. ¡Qué excelente punto de partida si Ponge lo aceptase para ir, sin ningún prejuicio, “a las cosas mismas”! La ciencia estaría en el mundo: entre paréntesis. Ponge sólo tendría que decir verdaderamente lo que ve — y sabemos con qué vigor ve. Nada se habría perdido —salvo, quizá, esa resolución de tratar a los hombres como maniqués. Porque sería preciso aceptarlos con sus significaciones humanas, en vez de partir de un materialismo teórico para reducirlos por la fuerza al rango de autómatas. Y ese leve cambio no sería de deplorar, puesto que los *únicos* malos —pero muy malos— escritos de Ponge son “R. C. Seine No” y “El restaurante Lemeunier”, que consagra a las colectividades humanas. El *sentido* de las cosas y sus “maneras-de-comportarse” brillarían más vivamente aún. Puesto que, en el extraño materialismo de Ponge, si todo puede denominarse materia, por otro lado todo es pensamiento, ya que todo es expresión. Es necesario estar de acuerdo con él, las cosas pueden enseñarnos maneras de ser, quiero que Ponge sea león, canto rodado, ratón, mar, y quiero serlo con él. Me abstendré de creer, en su compañía, que gracias a mi experiencia psicológica puedo informarme simbólicamente sobre la materia física. ¿Pero concluiré con él que el objeto precede al sujeto? Eso no es necesario. Me permitiré citarme. “Lo viscoso —escribí en una ocasión— no simboliza ninguna conducta psíquica *a priori*; manifiesta una cierta relación del ser con sí mismo y esta relación es originariamente psíquica porque la he descubierto en un bosquejo de apropiación y la viscosidad me ha devuelto mi propia imagen. Por eso estoy enriquecido, desde mi primer contacto con lo viscoso, por un esquema ontológico valioso, más allá de la distinción entre lo psíquico y lo no psíquico, que me permite interpretar el sentido de ser de todo lo que existe dentro de cierta categoría, habiendo surgido esta categoría, por lo demás, como un marco vacío *antes* de la experiencia de las diferentes especies de lo viscoso. La he lanzado en el mundo por mi intento primitivo frente a lo viscoso, es una estructura objetiva del mundo... Lo que decimos de lo viscoso vale para todos los objetos que

rodean al niño: la simple revelación de su materia extiende su horizonte hasta los límites extremos del ser y lo dota, al mismo tiempo, de un conjunto de *claves* para descifrar el ser de todos los hechos humanos”.

Por eso no creo que “al transferirnos a las cosas”, como quiere Ponge, encontremos en ellas maneras inéditas de sentir y que debamos tomarlas en seguida para enriquecernos. En todas partes, en el tintero, en la púa de fonógrafo, en la rebanada de pan untada con miel, nos encontramos a nosotros mismos, siempre. Y esta gama de sentimientos sordos y oscuros que aclaramos, la teníamos ya, o, más bien, *éramos* esos sentimientos. Sólo que no se dejaban ver, se ocultaban tras los arbustos, entre las piedras, casi inútiles. Porque el hombre no está replegado en sí mismo sino fuera de sí mismo, siempre fuera, del cielo a la tierra. El canto rodado tiene un interior; el hombre, no: pero el hombre se pierde para que el canto rodado exista. Y todos esos hombres “infectos” de los cuales Ponge quiere huir, o que quiere suprimir, también son “ratones, leones, redes, diamantes”. Lo son, precisamente, porque “están en-su-mundo”. Sólo que no lo advierten. Hay que revelárselo. Por eso, a mi juicio, se trata menos de adquirir sentimientos nuevos que de profundizar nuestra condición humana.

Me parece de gran importancia que, en momentos en que M. Bachelard trata de descubrir por el psicoanálisis las significaciones que nuestra “imaginación material” presta al aire, al agua, al fuego, a la tierra, Ponge, por su lado, intente reconstruirlos sintéticamente. En este encuentro hay como una promesa de extender lo más posible el inventario. Y para saber que Ponge ha triunfado plenamente, no necesito de otra prueba que de las múltiples resonancias que despiertan en mí sus pasajes más logrados. Citaré estas líneas sobre el caracol.

“Los caracoles aman la tierra húmeda. *Go on*, avanzan pegados a ella con todo su cuerpo. La llevan con ellos, la comen, la excrementan. La tierra los atraviesa, ellos la atraviesan. Es una interpretación del mejor gusto porque es, por así decirlo, tono sobre tono, con un elemento pasivo, un elemento activo, el pasivo bañando a la vez y alimentando al activo...”

Me hacen pensar irresistiblemente en un bello y siniestro pasaje de Malraux sobre una muerta en Toledo:

“Diez metros más abajo, una mujer, la cabeza de cabellos enrulados en el hueco del brazo, el otro brazo extendido (pero la cabeza en el fondo de la barranca) parecía dormir, sino se la hubiera sentido, bajo su vestido vacío, más

chata que ningún ser viviente, pegada a la tierra con la fuerza de los cadáveres”¹.

Más allá de esta muerta o de este *caracol*, presiento una especie de relación con la tierra, un cierto sentido de la fusión, del achatamiento, una relación del todo con la muerte, con una mineralización de los cadáveres.

Debemos cuidarnos, ciertamente, de *poner* en la cosa lo que en seguida pretenderemos *encontrar* en ella. Ponge no ha evitado siempre este error. Escribe:

“Ciertamente, no llegaré a pretender que el ejemplo o la lección de la tina de la colada debe —propriadamente hablando— galvanizar al lector, pero despreciaré un poco al lector si no lo toma en serio.

Helo aquí:

La tina, llena de un cúmulo de tejidos innobles, está concebida de tal modo, que la emoción interior, la hirviente indignación que siente por ellos, canalizada hacia la parte superior de su ser, cae de nuevo en lluvia sobre ese cúmulo de tejidos innobles que le da náuseas —y así perpetuamente— y así llega a una purificación.”

Temo estar entre esos lectores despreciables que no toman del todo en serio la lección. ¿Cómo no ver, en efecto, que se trata de una pura y simple metáfora? ¿Se necesita de una tina de la colada para realizar ese esquema de la purificación que habita en todas las conciencias y cuyo origen es mucho más lejano y está mucho más profundamente arraigado en nosotros? Y además, la comparación es inexacta, aun colocándose en el punto de vista de la simple observación: no es la presencia de la ropa sucia lo que hace hervir el agua de la tina. Sin el calor del hogar, esta agua continuaría inerte y se llenaría poco a poco de mugre sin poder lavar los tejidos. Y Ponge debía saberlo mejor que nadie, puesto que coloca la tina sobre el fuego.

Pero en tantos otros pasajes, donde Ponge nos revela al mismo tiempo el comportamiento de la cosa y nuestro propio comportamiento, su arte nos parece —como sucede siempre en esos casos— ir más allá de su pensamiento. Porque Ponge, pensador, es materialista² y Ponge, poeta —si no tomamos en cuenta las enojosas intromisiones de la ciencia en su obra— ha echado las bases de una Fenomenología de la Naturaleza.

JEAN-PAUL SARTRE

¹ L'Espoir, pág. 96.

² Pero un verdadero materialista no hubiera escrito nunca *A favor de las cosas*, porque se apoyaría en la Ciencia y la Ciencia reclama *a priori* la exterioridad radical. Es decir, la disolución de toda individualidad. Ponge necesita petrificar, precisamente, las innumerales individualidades significativas que encuentra a su alrededor. Quiere, en resumen, que el mundo tal como es pase a lo eterno.

NOTAS

Libros

RELATOS, ENSAYOS CRÍTICOS

MANUEL PEYROU: *La espada dormida* (SUR, Buenos Aires, 1944). —

Acerca de esta *Espada dormida*, se pronunciará inevitablemente el nombre de Chesterton. La cuidadosa irrealidad, los pulcros misterios, la economía y el ingenio del diálogo, justifican esa aproximación y quizá la exigen, pero los cuentos policiales de Chesterton suelen adolecer de un propósito apologético y éstos de Manuel Peyrou son felices como aquellas *New Arabian Nights* en que el joven Stevenson propuso una versión del futuro Eduardo Séptimo de Inglaterra, bajo la cariñosa especie del Príncipe Florizel de Bohemia. Tan hábilmente disimulan estas ficciones los arduos y tenaces borradores que sin duda los precedieron, que corren el albur de parecer meros favores del azar y la negligencia, meras felicidades fortuitas. Tal no es la verdad, por supuesto; el malhadado azar puede suministrar a sus clientes las *opera omnia* de Vicente Huidobro o un verso de Ezra Pound, pero no un solo párrafo de Johnson o el más tenue diálogo de este libro. Todo en él ha sido premeditado, todo parece una improvisación venturosa, un don accidental de las divinidades secretas.

Una superstición de nuestro tiempo juzga que un libro que debate un problema es, de antemano, superior a otro libro que únicamente quiere encantar. Sin embargo, las irresponsables 1001 Noches han sobrevivido a infinitos poemas alegóricos, densos de erudición alcoránica; *La hora de todos* de Quevedo a su *Política de Dios y gobierno de Cristo*; *Huckleberry Finn* a los laboriosos productos de Norris y de Dreiser. *La espada dormida* es, ante todo, un libro agradable. ¿Necesitaré agregar que ese epíteto no encierra el menor matiz de condescen-

dencia y que un libro que se propone (y que logra) la felicidad del lector es, en cualquier época de la historia, en cualquier país del planeta, algo agradecible e impar?

En estos cuentos ejemplares, Manuel Peyrou demuestra comprender lo que no han comprendido los individuos del erróneo y funesto *Detection Club*: el cuento policial nada tiene que ver con la investigación policial, con las minucias de la toxicología o de la balística. Puede perjudicarlo todo exceso de verosimilitud, de realismo; trátase de un género artificial, como la pastoral o la fábula. Por eso es conveniente que su acción esté ubicada en otro país. Así lo entendió Poe, su inventor, con su Rue Morgue y con su Faubourg Saint-Germain; así Chesterton, que prefiere un Londres fantasmagórico. Tales artificios impiden que para juzgar la ficción (en la que priman el rigor y el asombro) se recurra a la mera realidad (en la que priman la rutina y la delación, el imprevisible azar y el vano detalle). Quienes reprochan a Peyrou la elección de escenarios extraños, olvidan que en un cuento policial escrito en Buenos Aires, Buenos Aires no debe figurar, o sólo puede figurar deformado, como en las páginas de Bustos Domecq.

Toda improbable antología futura que no incluya *La espada dormida* o *La playa mágica* me parecerá, bien lo sé, un libro inexplicable y algo monstruoso.

JORGE LUIS BORGES

ALEJANDRO DENIS-KRAUSE: *El sueño del señor Andrés* (Edición del autor, Buenos Aires, 1944). —

Cuando conocí a Denis-Krause intuí que pertenecía a un mundo confuso, hermético y mantenido a presión. Ese mundo parecía estar habitado por monstruos indecisos, pero temibles, encerrados allí vaya a saber cuándo y por qué. Ese mundo parecía tener en Denis-Krause una especie de representante ante el exterior: un representante por demás ligado carnalmente a esos seres; por otro lado, para que la representación fuese clara, era difícil establecer un contacto normal entre un mundo de expedientes y otro de monstruos. De modo que alguien que como yo estuviera acostumbrado al rigor y a la claridad recibía una

impresión de desajuste, de ansiosa falta de coordinación. Intuí también lo siguiente: que debajo de la violencia, de las arbitrariedades, de las opiniones feroces y muchas veces injustas —injustas desde un punto de vista objetivo, pero quizá lícitas desde su propio universo—, había un niño frágil, circundado por una realidad atroz; era como un objeto de cristal muy tenue, resto de alguna vajilla valiosa, antaño guardada en armarios de alguna casa señorial, hoy mezclada inerme y solitaria a bajos servicios.

Cuando leí sus cuentos inéditos vi que no me había equivocado. Luego, en *Agosto febril* y en otro relato que lo acompañaba, apareció el niño que había entrevisto, tomado de la mano de una madre remota y ausente, vigilando desde una eternidad de fotografía la salud de su hijo, temerosa de verlo en medio de tales peligros. En *El sueño del señor Andrés* reaparece y se sintetiza ese mundo. En literatura —como en los sueños— entes, cosas, pasiones son engendradas por sus contrarios: el poder nace de la debilidad, la grandeza es generada por la insignificancia; así, la Oficina —antro de humillaciones rutinarias, estúpida imagen de una serie infinita— engendra lo fantástico. El corcel negro que caracolea en el viejo parque, la mujer inefable, el castillo, son las hipóstasis de expedientes que sólo ciertos videntes alcanzan a ver. El señor Andrés y el joven Ausonio esperan la Casualidad, porque el Orden y la Ley son la Oficina y es necesario buscar el milagro fuera de ella; el señor Andrés fué favorecido, por fin; y el joven Ausonio, que también lo ansió infinitamente, participó del milagro a través de las profecías de su amigo.

ERNESTO SÁBATO

A. FABRE-LUCE: *D. H. Lawrence, novelista y profeta* (Editorial Rueda, Buenos Aires, 1944). —

Con sobriedad digna de reconocimiento y movido por el propósito de recuperar el D. H. Lawrence cuya esencia profunda se pierde y se multiplica en las criaturas de sus novelas, Fabre-Luce rememora la juventud, los viajes y los amores de este arquetípico “hereje inglés.” Su objetivo es la exploración de un carácter y sus procedimientos son los comunes al género biográfico. Es costumbre, dentro de esta órbita de creaciones —de antemano veraces y por eso mismo

ajenas a los sutiles vaivenes del arte—, conceder más importancia a los hechos que a los trabajos de la conciencia. Las inevitables tareas del espíritu, que fluye en juicios, conjeturas y recordaciones, aunque se hayan manifestado de algún modo, no son registradas en los libros que nos restituyen hombres beneméritos. Sus ideas desaparecen tras los acontecimientos que simplifican y eslabonan toda historia personal. Cuando el héroe es también hombre de letras, esta proscripción origina explicable sorpresa. Pese a ello, las biografías de escritores acaso difieren solamente en el método de las obras que analizan o esclarecen su mecanismo creador. Quizá puedan indentificarse en los objetivos últimos; tal vez el escrutinio de un texto y la revisión de una página sean modos indirectos de aprehender un carácter, una evasiva y numerosa intimidad. Para alcanzar estos fines, nuestra época parece haber elegido el camino más llano y evidente. La exaltación de lo inmediato y vital desborda en libros que nos acercan al mundo privado de las “figuras estelares.”

Las circunstancias y los hechos menos significativos de un hombre ilustre — por ejemplo, los cariños secundarios del matemático eminente o del guerrero famoso— son la materia fundamental de estos libros y se convierten en vibraciones públicas. Péguy es menos conocido por su obra admirable que por su peregrinación a Chartres, invocada frecuentemente como testimonio de fervor y vitalidad. (143 kilómetros, suelen precisar sus fieles).

Esta difundida propensión, que hace de toda vida un símbolo y un mensaje, se manifiesta en algunas modalidades creadoras que exceden sus propios fines. Nuestro siglo encuentra singular deleite en los tumultuosos y libres movimientos del alma, y es sabido que, en proporción no desdeñable, los novelistas son profetas y los filósofos cantan.

Nietzsche, que no desechaba las formas alegóricas, ha dado prestigio y fuerza a esta inclinación. Cuando profesaba en Basilea —lo recuerda una carta suya— se complacía en reducir los sistemas filosóficos a los datos personales de sus fundadores: *Solía decir a mi auditorio: aquel sistema está refutado y muerto, pero la persona que se halla detrás de él no puede ser refutada.* Samuel Johnson, en cambio, se cuida de afirmar que las vidas sólo pueden ser relatadas conforme a un conocimiento personal que disminuye sin tregua y que, tras algunos años, desaparece para siempre. No es posible rescatar —agrega— las menudas particularidades de la conducta.

Evidentemente, las promiscuas circunstancias personales son embellecidas por

ulteriores deformaciones, y todo acaba en irrefutable leyenda. Fabre-Luce, relator conciso y enunciativo, no teme estos riesgos. Nada permite suponer que su D. H. Lawrence (un hombre arbitrario y triste que consumó el prodigio de identificar cada una de sus jornadas con un éxtasis, con una intensa representación del mundo) no haya integrado la múltiple realidad que le sirvió de modelo.

Enumera este libro las amistades y los lugares que mayor influencia ejercieron sobre la formación del novelista. Uno de los capítulos más pródigos en sugerencias pintorescas es el consagrado a Frieda, la sólida y notable esposa de Lawrence. Puede concederle ciertas compensaciones de comedia —nos dice Fabre-Luce— porque es ella la que domina: por la salud, la simplicidad, el equilibrio.

Más atrayente y más digno de atención es el aserto según el cual D. H. Lawrence llevó a sus libros el amor físico impulsado por el anhelo de negar dicha experiencia. Estas páginas lo muestran, asimismo, lector y apóstol de Whitman, experto en la retórica de las imprecaciones, dado a la tarea de imaginar reformas sociales, más interesado en ser que en saber (preferencia que luego alcanzó magnitud de sistema por obra de filósofos y tanquistas) y ennoblecido por una voluntad de independencia que le permitió mantenerse fiel a su ley interior.

Aunque Fabre-Luce no se propuso considerar la poesía de D. H. Lawrence, se revela diestro y afortunado en la ocasional selección de sus versos. Entre los exhumados en este libro, se destacan los siguientes, que saludan las graduales adaptaciones eróticas:

*La lenta y dura joya de la confianza,
La piedra de la paz recíproca
Surgiendo del caos imperioso de la pasión.*

En una límpida prosa que raras veces consigue sortear la observación justa y el rigor expresivo, Fabre-Luce evoca a su personaje desde el doble ángulo de su soledad y de su vida de relación. Ceñido a su tema, admirablemente incapaz de caer en digresiones y nunca sobornado por la imaginación, cuyas riesgosas dádivas han malogrado tantas biografías, supo revivir, en páginas de posible valor documental, las ya remotas experiencias de Lawrence.

En un juicioso y violento ensayo preliminar, Richard Aldington define al héroe de este libro en función de su medio, y lo inscribe dentro de una tradición

combativa, heterodoxa. Animado por un intento de reparación póstuma, emplea diversos recursos para alcanzar tan generosa finalidad. Es hábil en el manejo del sarcasmo, de la indignación mesurada y de un enfático estilo que a menudo encuentra alivio y contrapeso en el humorismo. Esas páginas ensalzan la valerosa independencia de D. H. Lawrence y nos dicen que “nunca ofreció ramilletes a la eficacia comercial”. Asimismo, prodiga felices observaciones sobre la actitud que adoptan los escritores ingleses frente a la comunidad. Su rasgo congénito es la intransigencia. En Francia, los literatos disidentes no tardan en alcanzar *estado legal* y con frecuencia son alistados en la Legión de Honor. En Inglaterra, la contumacia, la persecución y la soledad son los estímulos del hombre de letras. El destierro de Swift, las amarguras públicas de Pope y las interdicciones que recayeron sobre Joyce y Lawrence parecen dar la razón a Richard Aldington.

Pese a la fuerte dulzura con que se daba a la amistad, Lawrence se confesó el enemigo natural de todo aquel que se le aproximaba. Sus desfallecimientos, sus actitudes extremas, sus oscuras jornadas acaso no tengan sentido alguno, pero es dable suponer que todo lo extraordinario está amenazado y orilla la catástrofe. Imaginemos lo que hubiera sido D. H. Lawrence en nuestro normativo país, donde la articulación del vocablo *esposa* puede aniquilar a un hombre. (Con indulgencia y cortesía muy suyas, Alfonso Reyes señaló alguna vez que nuestras costumbres indumentarias definen a un pueblo que no se aparta de lo regular, de lo clásico.)

No obstante sus limitados méritos formales y analíticos, este libro de Fabre-Luce se lee con sostenido agrado y es una venturosa contribución al mejor conocimiento del mundo afectivo y pasional de Lawrence.

CARLOS MASTRONARDI

MARÍA ROSA LIDA: *Introducción al teatro de Sófocles* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1944). —

En la exégesis de las obras de la antigüedad hay dos aspectos diferentes: el de las aclaraciones filológicas y el de la interpretación poética. El primero es obviamente necesario para iniciar el segundo, pero es más que una etapa

técnica previa para precaver descarríos a la interpretación poética: en sí mismo tiene la justificación de todo desciframiento de los enigmas de la historia, y nos deleita como reconstrucción crítica de modos pretéritos de vida y del funcionamiento de sus motivos. El segundo tiene la necesidad de apoyarse en el primero, pues no tendría validez como interpretación poética de una obra antigua la que diera a sus materiales —sucesos, costumbres, religión, leyes, valores sociales, lenguaje— significaciones desmentidas por el saber histórico; pero, a pesar de la dependencia técnica, la interpretación poética, si es profunda, tiene un rango espiritual incomparablemente más alto que la otra, porque es una recreación que nos da, con el mayor disfrute estético, la plena comprensión de la obra de arte como tal creación de arte, nos facilita la comunión con sus motivos intencionales, y prepara en nosotros el efecto salvador de toda obra de arte verdadera, que es el engrandecimiento de nuestra vitalidad espiritual.

Pocas veces encontramos reunidas en una misma exégesis excelencias de ambos órdenes, y, porque una de las pocas es esta *Introducción al teatro de Sófocles*, la saludamos con especial aprobación y complacencia. No es que en este libro se planteen cuestiones nuevas de inquisición histórica, que eso no corresponde a una *Introducción*, sino que, al correr de la exposición acuden y se retiran todos los temas primordiales de la erudición clásica, por lo general sin comparecer más que lo requerido por la interpretación poética, y en contadas veces con breve detención; pero siempre con igual dominio ejemplar de la filología clásica y con maduro saber. Quiero recordar la historia anterior del tema de Filoctetes y su proyección en las literaturas modernas; las alusiones a la técnica típica del teatro griego y a las novedades de Sófocles, el más alejado del origen ritual de la tragedia; y el precepto de los cinco actos de la crítica peripatética, de milenaria duración, inspirado en el orgánico juego de los cinco estásicos del coro y en los cinco episodios del *Edipo Rey*. También destaca la autora que la peculiar anagnórisis del *Edipo* es la que dictó a Aristóteles las condiciones ideales de ese proceso de la tragedia, y que de la práctica de Sófocles, especialmente del *Edipo*, sacó Aristóteles sus “preceptos” capitales de la tragedia, de tal modo que se reconoce en el *Edipo* el ideal trágico de Aristóteles, tanto para la técnica como para la esencia poética.

Yo creo que esta comprobación erudita ha sido el apoyo y arranque para la interpretación poética de Sófocles, tema directo de la autora. Contraria a la imagen favorita del vate desventurado, la idea de un Sófocles rico, hermoso,

jovial, atleta, músico, saludable, triunfador y nonagenario parece haber sofrenado un poco la estimación moderna de su obra, como si la estupenda prosperidad de su vida personal fuera incompatible con un auténtico sentido trágico de la vida humana; y en el trío de genios de la tragedia griega se le suele caracterizar con virtudes de moderación, como el áureo medio entre Esquilo y Eurípides, sin el oscuro furor lírico del uno, ni la rebeldía y la crítica demoledora del otro. La autora prefiere para el retrato de Sófocles rasgos positivos; y a los que ya hay de este signo María Rosa Lida añade ahora unos de particular valor: el modo propio de poetizar y el modo de conducta de sus criaturas, ajustadas eminentemente al aristotélico "como debe ser". En el primero ve María Rosa Lida el más alto cumplimiento de los ideales del arte clásico: humanismo (el hombre y sus condiciones esenciales, extratemporales), objetividad y universalidad; en el segundo —otro aspecto del primero— la realización ejemplar de lo que, en la distinción de Aristóteles, constituye la raíz de la poesía frente a la mera historia: que la historia representa los caracteres y las acciones de la vida como son, pero la poesía como deben ser, entendiendo por esto no una deformación sino conformación y plenitud de sentido. "Realismo" llama la autora a este arte, quizá un término un tanto despistador para el distraído lector medio; y sin embargo es bien certero: realista es el arte que presenta a Antígona y a Cleonte cumpliendo por grado excelso en cada paso de su conducta su respectiva personalidad, comportándose como una Antígona ejemplar y como un Cleonte ejemplar, "como deben ser".

Con todo, no está en las fórmulas caracterizadoras —que nunca son más que cifras— lo mejor de este precioso librito, sino en la sabia presentación de tres de las siete tragedias conservadas de Sófocles: *Antígona*, *Filoctetes* y *Edipo Rey*. Aquí, mientras desfila la materia misma de estudio, María Rosa Lida ha encontrado el mejor procedimiento para descubrir los valores poéticos de cada tragedia y del teatro de Sófocles en general. Y lo hace con fervor estético tan contagioso, y a la vez con crítica tan alerta, tan ilustrativa y educadora, en fin, con tanto encanto que uno lamenta no recorrer también con tal guía las cuatro tragedias restantes.

Hasta ahora María Rosa Lida había tenido una abundante y muy admirada producción entre los especialistas (admiración un poco agrandada por el simpaticante asombro: mujer, tan joven e hispanoamericana). Ella fué de los iniciadores de *Emerita*, la revista madrileña con que los españoles se han reincorporado

(1933) a la investigación de las lenguas y las literaturas clásicas después de tres siglos y medio de abandono; y en revistas varias de filología romance, europeas y americanas, se ha venido distinguiéndose con sus originalísimas investigaciones sobre la prolongación de temas grecolatinos en la literatura española. Ésta es la primera vez que se presenta al gran público culto, y por cierto lo ha hecho con una pequeña obra maestra.

AMADO ALONSO

RICHARD MAXIMILIAN LONSBACH: *Nietzsche y los judíos*; traducción del alemán y nota marginal de Máximo José Kahn (Imán, Buenos Aires, 1944). —

Comprobar que Nietzsche no figura entre los que hicieron del antisemitismo un credo para la purificación de la raza germana, es arrebatar una de las más sólidas autoridades sobre la cual se apoyaban los nazis para justificar sus inhumanas doctrinas. No sólo Nietzsche no era antisemita, sino que consideraba al pueblo judío como un ingrediente necesario para la gestación de la cultura occidental, y encontramos en Nietzsche textos abundantes y suficientemente claros que comprueban la veracidad de la tesis. Lonsbach no precisa acudir al forcejeo de textos o a una exégesis excesivamente detallista para comprobar tesis preconcebidas, o a una apología que, a falta de pruebas, adjetiva entusiastamente con el fin de convencer sobre algo que no evidencia la obra de Nietzsche.

Según este filósofo de la cultura, cuando las nubes asiáticas de la intolerancia e incompreensión se posaban sobre Europa, los judíos se esforzaron para conservar en Occidente las más puras tradiciones greco-romanas. Más aún: considera indispensable la colaboración del judaísmo para el completo desarrollo de un auténtico germanismo que no esté centrado en un espíritu nacionalista cerrado, sino dispuesto a participar en una cultura de amplios alcances mundiales. En todo caso, si en ciertas ocasiones Nietzsche se expresa como un antisemita, lo hace siempre al margen de su sistema fundamental, en expresiones aisladas o en ideas marginales; quizá como reacción contra el cristianismo, que considera como la expresión del resentimiento de judíos oprimidos y humildes.

Este breve libro está precedido por una excelente nota marginal de su traductor, Máximo José Kahn. Es una visión de conjunto del pueblo de Israel,

de su misión no comprendida a veces por el mismo judío. Kahn reconoce las preferencias del filósofo alemán por las formas e ideas del Antiguo Testamento, pero niega la legitimidad de su interpretación del resentimiento o venganza que —según Nietzsche— se expresó a través del cristianismo. La nota marginal de Kahn actualiza la obra traducida y nos da una visión del pensamiento de Nietzsche de acuerdo con los dolorosos acontecimientos europeos de estos últimos años.

LUIS FARRÉ

FILOSOFÍA, EDUCACIÓN

ALFRED NORTH WHITEHEAD: *Modos de pensamiento* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1944). —

Sólo un lector superficial de Whitehead podría afirmar que este ilustre pensador inglés dificulta intencionalmente su lectura, al desviar las palabras de su significado habitual. Notaremos que es un reproche bastante común contra aquellos filósofos que deben decirnos algo original y ofrecernos nuevos matices que, hasta ahora, habían escapado a la expresión escrita. Pensadores como Whitehead nos obligan a mirar más allá de las simples palabras. El instrumento verbal del común de la gente resulta inadecuado para sus construcciones ideológicas. “Un insistente prejuicio —nos dice— esteriliza continuamente el pensamiento filosófico. Es la creencia, muy natural, de que la humanidad ha concebido conscientemente las ideas fundamentales aplicables a su experiencia. Se sostiene, por otra parte, que el lenguaje humano, en las simples palabras y en las frases, expresa explícitamente aquellas ideas. Llamaré a este prejuicio la falacia del diccionario perfecto” (Pág. 197).

Whitehead es un mago del idioma. No consideramos aventurado afirmar que, entre los modernos filósofos, es quizá el que más encanta por la limpidez, claridad y novedad de su elocución. Cuando la frase le parece insuficiente, acude a la similitud del ejemplo revelador. Por todos estos méritos y valores,

comprendemos que no resulta tarea fácil su versión al castellano. Joaquín Xirau, el traductor, ha procurado en lo posible conservar los matices y el estilo característico del pensador inglés.

Un filósofo expositivo debe ser necesariamente crítico, por lo menos en forma indirecta. Whitehead se encuentra con los problemas; los examina libremente, diríamos, sin preocuparse de lo que hayan afirmado al respecto autoridades canónicas. Pero, en ocasiones, se acuerda de ellas para interpretarlas o expresar disidencias. Alude con frecuencia a los griegos, especialmente a Platón, y manifiesta cierta simpatía por Hume. La primera lección de la primera parte está dedicada a la búsqueda de la noción de "importancia", "noción fundamental, que no puede explicarse íntegramente mediante su referencia a un número infinito de otros factores". Vemos en esta noción una moderna revalorización de la tradición empírica inglesa, quizá en un sentido más íntimo y completo. Esta intimidad se revela en la expresión, que tiene, mediante el lenguaje, su cabal y más perfecta elevación en el hombre. Finaliza la primera parte con una disquisición sobre el entendimiento, cuyo contenido puede sintetizarse en esta frase: "Como pensamos, así vivimos. De ahí que la estructuración de las ideas filosóficas sea algo más que un estudio especializado. Modela nuestro tipo de civilización" (pág. 78).

En su lección sobre la "Perspectiva" nos advierte que "la filosofía se halla limitada en sus fuentes por el mundo revelado a la experiencia humana" (p. 87); "En formas de progreso" expone una doctrina fundamental de su sistema, que repite en otros de sus libros: "la existencia, en cualquiera de sus sentidos, no puede ser abstraída del proceso" (pág. 114). Son muy interesantes las apreciaciones sobre el valor (que distingue de la noción de importancia) y la divinidad. Otras nociones que le merecen atento estudio son lo sagrado y la libertad.

De la tercera parte del libro conocíamos ya una versión, realizada con cariño y precisión, por un discípulo argentino de Whitehead, el profesor Risieri Frondizi. En "La naturaleza sin vida" se vuelve de nuevo al concepto de proceso, mutación y actividad. Cambia la totalidad del mundo y cada cosa en particular; pero hay una perenne relación entre el pasado y el presente. En la última lección, magnífico resumen de afirmaciones anteriores, estudia el concepto de vida. El libro termina con esta frase, razón de su estilo y de sus ideas: "La filosofía está emparentada con la poesía y ambas tratan de expresar ese buen sentido final que denominamos civilización. En cada caso hay refe-

rencia a formas que se hallan más allá del sentido directo de las palabras. La poesía se alía con el metro, la filosofía con el módulo matemático” (pág. 199).

LORENZO LUZURIAGA: *Reforma de la Educación* (Losada, Buenos Aires, 1945). —

Una guerra como la que sufre el mundo actualmente, y cuyo fin se vislumbra ya, introducirá nuevas modalidades en las costumbres. Acontecimientos de esta índole superan la lentitud del proceso humano y su conexión lógica, aparente o real. La guerra nos legará un enorme saldo de lecciones y de situaciones que los legisladores necesariamente deberán tener en cuenta. Hombres y mujeres han adquirido otro modo de ser, se consideran acreedores a nuevos derechos, y no se podrá fácilmente encerrarlos en los antiguos moldes. El educador no puede perder de vista este futuro ya en formación. Su misión es moldear hombres y mujeres en un ambiente concreto, con necesidades específicas. Es inútil que el cariño por lo que fué, por los ideales antiguos, entusiasme a los que no han sabido comprender la urgencia de la evolución. Avizorar este porvenir, interpretarlo y salirle al encuentro antes que se agraven los problemas que ya se nos presentan, es la tarea de todo aquél que se dedica a la pedagogía.

Lorenzo Luzuriaga, en el libro que comentamos, no pretende exponer métodos educativos actuales; los supera, expone sus deficiencias y, sobre todo, aspira a diseñar lo que debe ser la educación en el futuro inmediato. En el capítulo que podríamos considerar como introductorio, engloba el problema pedagógico de postguerra. La educación requerirá una reconstrucción, como las ciudades destrozadas por los bombardeos. “Si se aspira —dice— a una reforma o transformación radical del mundo de postguerra, hay que empezar por cambiar al hombre actual y preparar al hombre de mañana de otro modo que se ha hecho hasta ahora”. La educación, después de las terribles pruebas de la guerra en que todos los hombres, sin distinción de clases, se sacrificaron en los campos de batalla, debe dejar de ser privilegio de algunos. Planteará diversos problemas, a más de los estrictamente escolares, que deben prevenirse. Uno de ellos será el de la cultura general. Las fuentes del saber deben estar abiertas a todos los ciudadanos. No será suficiente dotar a niños y jóvenes con los conocimientos indispensables para la vida de relación o destinados a fines directa-

mente utilitarios. Deberán tener acceso a la cultura general, y a la vida del arte en todas sus manifestaciones, para la acertada utilización del ocio. Porque el obrero ya no podrá ser únicamente un instrumento para la producción; exigirá, y con razón, que se lo considere como un hombre a quien deben otorgársele las oportunidades de una ampliación cultural. Como advierte Luzuriaga, sobre el particular ya se han hecho ensayos en todos los países democráticos; pero debe considerarse como un derecho de los gobernados y un deber de los gobernantes. Pide que las masas populares, así como tienen sus representantes en los organismos políticos, los tengan en los organismos de la educación pública. La educación, no obstante el carácter peculiar que adopte en cada país, debe asumir cierto aspecto de colaboración internacional, lo cual se podría conseguir mediante un organismo o institución oficial con representantes de todos los gobiernos.

Los tres capítulos que siguen son una aplicación práctica de las ideas generales expuestas en el primero: estudia la educación de la infancia, de la adolescencia y de la juventud. Luzuriaga tiene principalmente en vista a nuestro país. Las reformas que propone se fundamentan todas en las características generales de nuestra Constitución, con sus postulados de libertad y democracia. Al ciudadano se lo forma en su primera infancia; y va adquiriendo conciencia de sus deberes y derechos a medida que avanza en años. No cree en la improvisación de los educadores ni considera suficiente la vocación. Aconseja que se dé a los maestros una formación universitaria y que se les facilite el acceso a los grandes recursos del saber. El maestro o el profesor debe ser a la vez educador y educando, con un continuo anhelo de perfeccionamiento, de mayores adquisiciones intelectuales. Cuando falta esta íntima angustia, difícilmente podrá ser un estímulo, con su vida y enseñanza, para los estudiantes.

En la segunda parte, como alto ejemplo de lo que debe ser la educación, estudia la de Inglaterra: su espíritu, su pasado y los proyectos de reforma para el porvenir. El proyecto de Mr. Butler, presentado a la Cámara de los Comunes, significa una verdadera revolución. Merece conocerse y estudiarse, y Luzuriaga no oculta su admiración por un plan tan completo; muchos de sus aspectos son aplicables a los demás países, sin que sea necesario forzar respetables tradiciones. Este capítulo final se podría considerar como una ejemplificación de la educación en la postguerra, no solamente para Inglaterra, sino para cualquier país. El profesor Luzuriaga no queda limitado en sus conocimientos por la estrecha visión de una modalidad pedagógica nacional. Hace años que se dedica a los temas

educativos, y su curiosidad lo ha llevado a estudiar reformas, proyectos y planes diversos. El libro que comentamos es inspirador y alentador. Creemos que no podrá desconocerse el día que nuestras autoridades educacionales se propongan actualizar y modernizar nuestra educación, sin fanatismo, con amplitud de miras y sincero espíritu democrático.

L. F.

EL BALLE EN LOS ESTADOS UNIDOS

El ballet, como género musical y espectáculo teatral, adquiere día a día mayor importancia. En efecto, al lado de las complicaciones no sólo comerciales sino escénicas que supone la representación de cualquier ópera, el ballet, con su simplicidad escenográfica y con compañías organizadas, permite que los espectáculos puedan ofrecerse al público casi sin dificultad.

Es sabido que en los principales teatros las temporadas de ópera deben ser subvencionadas por el Estado. En cambio, las compañías de ballets —que obedecen a la iniciativa privada— desarrollan sus actividades, al margen de toda ayuda oficial, en los principales centros musicales, y los viajes periódicos que efectúan por distintos países favorecen la difusión de la obra realizada por los coreógrafos, bailarines, pintores y músicos.

En Estados Unidos, país que centralizó durante la guerra toda actividad artística, actúan desde hace años varias compañías de ballets que cuentan con el decidido apoyo del público. Las más importantes son el "Ballet Theatre", los "Ballets Rusos de Monte Carlo", la "troupe" de Martha Graham y el "American Concert Ballet". En la última temporada se presentó una nueva compañía, "Ballet International", que por la categoría de los artistas que la integran y por las obras que presentó está destinada a destacarse.

El éxito se justifica: a la jerarquía indiscutible de los coreógrafos y de las primeras figuras se une la disciplina y la perfección de los bailarines de fila; a las partituras musicales elegidas con elevado criterio artístico se suma la labor de los escenógrafos de reconocida autoridad. Además, las representaciones sucesivas de una misma obra, y la revisión constante de todo el repertorio, perfecciona el trabajo del conjunto y permite ajustar el espectáculo en todos sus detalles.

A través del análisis de los ballets representados por las diferentes compañías, surge un hecho interesante en cuanto a la evolución que sufre como forma musical: el ballet, en la mayoría de los casos, carece de un argumento.

El coreógrafo penetra en las raíces mismas de la música y con su ritmo mueve a los bailarines; las combinaciones armónicas o instrumentales servirán para tejer la trama coreográfica; de la expresión y arquitectura musicales surgirá el espíritu y la forma del ballet. En Stravinsky hemos observado esta evolución. Partiendo de obras con argumentos complejos, como *El pájaro de fuego*, en obras posteriores llega a prescindir de todo asunto literario desarrollado objetivamente en forma de cuento o leyenda. La simple sugestión de un título resulta suficiente para que el espectador comprenda el desarrollo de la acción escénica. Esta tendencia, cuyo origen se remonta a ballets clásicos como *Carnaval* y *Silfides*, parece ser la que predomina en la actualidad.

Los "Ballets de Monte Carlo" ofrecieron diversas obras de su vasto repertorio, como *El Lago de los Cisnes*, *Coppelia*, *Gisèle*, *El Sombrero de Tres Picos*, *Rodeo* con música de Copland, y presentaron además varias novedades. Dos de ellas montadas por Balanchine pusieron una vez más en relieve las extraordinarias dotes de este coreógrafo. Nos llegan excelentes comentarios sobre el éxito alcanzado. Según uno de los críticos, "Balanchine se mantiene siempre dentro de un dibujo lógico pero lleno de fuerza. Además, a medida que disminuye su pasión por la acrobacia, su lenguaje gana en pureza. Sus últimas creaciones dejan una impresión de serenidad y frescura que llega directamente al espectador". Y prosigue más adelante: "Balanchine no trata nunca de ser grandioso o imponente como los modernos; no es un intérprete como Massine, no hace nada con o contra la música como Nijinska, ni tampoco la maneja como Tudor. Entra simplemente en la partitura y cuando reaparece le ha añadido a la música otra resonancia".

Los dos ballets realizados por Balanchine para los "Ballets Rusos" son: *Danzas Concertantes* de Stravinsky y *Le Bourgeois Gentilhomme* de Strauss. *Danzas Concertantes* es uno de esos ballets en los cuales la música, la coreografía y la escenografía obedecen a un mismo principio estético, logrando de esta manera un espectáculo de gran unidad y perfección. Cuando los tres colaboradores principales se unen espiritualmente, llegan a crear obras maravillosas que quedan como ejemplos perfectos en su género, tales como *El Sombrero de Tres Picos* de Falla-Picasso-Massine, *Apollon Musagete* de Stravinsky-Tchelitcheff-Balanchine o

El Hijo Pródigo de Prokofieff-Roualt-Lichine. Las crónicas dicen que “la coreografía de Balanchine, con gran virtuosismo rítmico, delicadeza de movimientos y perfección de estilo, capta todos los refinamientos y la ironía de esta suite de Stravinsky. Pequeños grupos de dos o tres bailarines realizan las distintas variaciones, siguiendo las disonancias de la partitura y acentuando el carácter finamente burlesco de la obra”. Se asegura que Eugene Berman consigue dar a los decorados y trajes, con colores pálidos y brillantes, la sensación de pleno verano.

Le Bourgeois Gentilhomme es un homenaje de Balanchine y Berman al espíritu inmortal de Molière. La escenografía, de gran suntuosidad, es de un estilo barroco que no concuerda con el carácter rococó de la música de Strauss. Sin embargo, esto no es un defecto: los magníficos decorados y los hermosos trajes de Berman, llenos de riqueza y colorido, confieren precisamente al espectáculo un esplendor y brillo pocas veces vistos en un teatro. Balanchine, con una hábil mezcla de pantomima y de danza formal, contribuye al éxito de esta obra.

Otras novedades que ofrecieron los “Ballets Rusos de Monte Carlo” son: *La Romería de los Cornudos*, basado en un relato de García Lorca con coreografía de Pilar López, escenografía de Joan Junyer y música del compositor español Gustavo Pittaluga; *Ancient Russia* sobre el *Concierto en si menor* para piano y orquesta de Tchaikowsky, con agradables decorados de Gontcharova y bailes de Nijinska, y *La Amapola Roja* sobre una partitura de Glière. Es un cuento alegórico que relata el rescate de la Señora China de las garras del Japón por tres marineros: uno Ruso, otro Inglés y otro Americano. La coreografía es de Schwezoff y los decorados de Aronson.

El “Ballet Theatre” presentó, además de su repertorio habitual en el que figuran *Silfides*, *Scheherazade*, *Carnaval*, *El Sombrero de Tres Picos*, *Capricho Español*, *Baile de Graduados*, *Amor Brujo* con la Argentinita, *Romeo y Julieta*, con música de Delius y coreografía de Tudor, *Billy the Kid* con música de Copland. *El Soldado Ruso* sobre la música de Prokofieff *Lieutenant Kije*, coreografía de Fokine y decorados de Dobujinsky, y *Aleko* de Tchaikowsky-Massine-Chagall, los siguientes estrenos: *Mademoiselle Angot*, tomado de la ópera cómica *La Fille de Madame Angot* de Lecop. Según la crítica norteamericana, este ballet no hace honor a la fama de Massine obtenida con obras excelentes como *Presagios*, *Sinfonía Fantástica* y *Les Femmes de Bonne Humeur*. Se considera una repetición de *Gaité Parisienne*. *The Fair at Sorochinsk* con la soberbia música de Mousorgsky, arreglada por el director Dorati, es una especie de kermese endiablada.

El argumento se presta para introducir mucha danza folklórica rusa, y Lichine logra un espectáculo colorido e interesante. *Dim Lustre*, con coreografía de Tudor y decorados y trajes de Motley, es un ballet en el estilo tradicional. La música está tomada de la *Burlesque* para piano y orquesta de Richard Strauss. *Pillar of Fires*, sobre la música de *Noche transfigurada* de Schönberg, con coreografía de Tudor y escenografía de Mielzner, es —según las crónicas— uno de los mejores ballets montados últimamente en los Estados Unidos. Se compara a Tudor con Balanchine por su gran dominio técnico y su profunda musicalidad. Como éste, Tudor hace que los bailarines aparezcan siempre con una técnica soberbia y agudamente expresivos. Completaban los estrenos: *Lilac Garden* con música del *Poème* de Chausson y danzas de Tudor, y *Vals Academy* con música de Rieti, coreografía de Balanchine y decorados de Oliver Smith.

Martha Graham estrenó los ballets *Salem-Shore*, *Deaths and Entrances*, música de Hunter Johnson, decorados de Arch Lauterer, y *Punch and the Judy*, una sátira con música de Robert McBride. Los críticos están de acuerdo en señalar que esta magnífica bailarina y coreógrafa norteamericana posee una personalidad intensa, expresiva y vibrante. Sus ballets tienen la atmósfera de tristeza y de ensueño que caracteriza a Chéjov. Pertenece a la escuela llamada expresionista, que ha dado bailarines tan extraordinarios como Mary Wigman.

“The American Ballet”, formado por un nuevo grupo de jóvenes bailarines muy bien dotados, montó *Sailor Bar* con la música del *Concertino* de Honegger y coreografía de Mary Jane Shea. En una curiosa disposición escénica aparece un muchacho con su novia y, además, sus mismas personalidades idealizadas; pero mientras el baile de los primeros es realista, el de los espíritus es una interpretación estilizada. Asimismo figuraron *Five Boons of Life* con música de Dohnanyi y coreografía de William Dollar; *Ma mere l'oye*, coreografía de Todd Bolender sobre la encantadora suite de Ravel, y *Concierto Barroco* sobre el *Concierto para dos violines* de Bach. La versión de Balanchine del *Concierto Barroco*, que hemos conocido en Buenos Aires con el “American Ballet Caravane”, es una pequeña joya llena de refinamiento, elegancia y gracia.

“Ballet International” es también una compañía de reciente formación, que se presentó con un repertorio extenso e interesante. Citemos, entre otros, los siguientes ballets: *Colloque sentimentale*, música de Paul Bowles, inspirada en el verso homónimo de Verlaine. Los decorados y trajes de Dalí parecen haber causado sensación entre los críticos. Veamos lo que dice uno de ellos: “El telón

se levantó para dejar paso a un decorado resplandeciente de cadáveres descompuestos, ojos inmensos, peces perdidos, además de una tortuga y un hombre en bicicleta que alternativamente cruzaban el escenario". También a Dalí se debe la escenografía de *El loco Tristán*, con bailes de Massine sobre trozos musicales tomados del *Tristán* de Wagner.

Bolero de Ravel, con coreografía de Nijinska; *Constantia*, música del *Concierto* para piano y orquesta de Chopin, escenarios de Armistead, trajes de Grace Houston y bailes de William Dollar; *Cuadros de una exposición*, reorquestados por Boutnikoff con decorados de Aronson y bailes de Nijinska; *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky, *Les Sylphides* de Chopin y *Mute Wife* de Vittorio Rieti completaban la lista de obras.

Antes de terminar quiero citar los tres ballets presentados por Martha Graham para celebrar a Mrs. Coolidge en su 80 cumpleaños. Son ellos: *Mirror Before Me* con música de Paul Hindemith, y que lleva por subtítulo *Hérodiade*, de Stéphane Mallarmé, *recitation orchestrale*, 1944; *Imagined Wing* sobre una partitura de Darius Milhaud, y *Appalachian Spring*, música de Aarón Copland. Los tres ballets parecen ser grandes aciertos de Martha Graham, quien —secundada por bailarines e instrumentistas de gran categoría— pudo lucir sus bellas dotes de coreógrafa.

Entre los intérpretes pertenecientes a las diferentes compañías mencionadas y que se destacaron por su brillante actuación, figuran Markova, Baronova, Slavenska, Danilova, Miss Conrad, Marie-Jeanne, Merce Cunningham, Gibson, Eglevsky, Laing y Dolin.

La enumeración de ballets y de artistas vinculados a la danza que antecede no es más que una parte de las actividades coreográficas presentadas en los Estados Unidos durante una temporada. La calidad de las obras y de los colaboradores citados es un índice de lo que se puede realizar cuando la inteligencia y la cultura se ponen al servicio del arte. Es éste un hermoso ejemplo, digno de ser imitado entre nosotros.

ALBERTO E. GINASTERA

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