

SUR

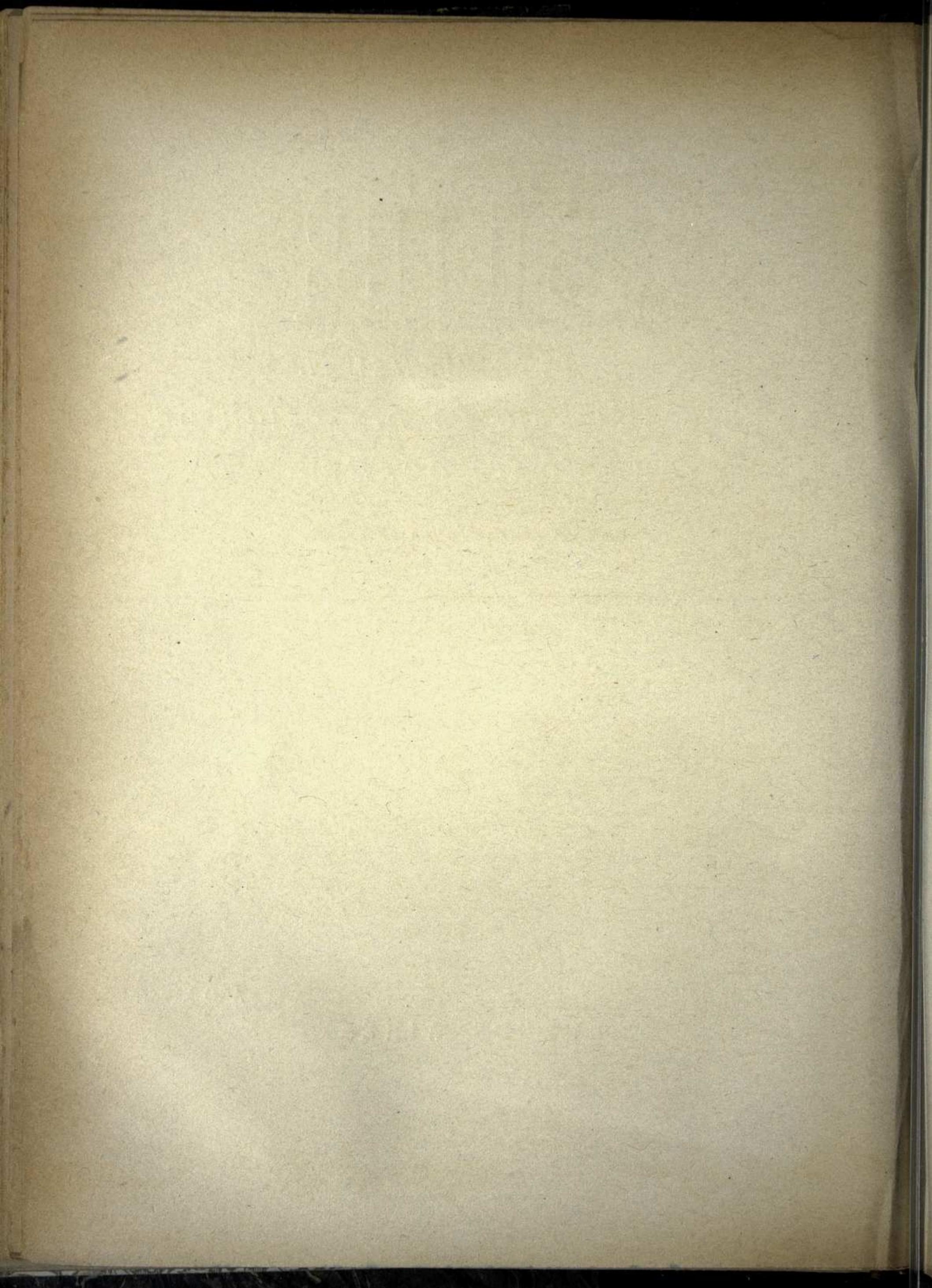
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

JUNIO DE 1945

AÑO XIV

BUENOS AIRES



S U M A R I O

S. M. NEUSCHLOSZ
*EL CONCEPTO DE LA REALIDAD EN LAS
CIENCIAS FÍSICO-NATURALES*

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
SONETOS VEGETALES

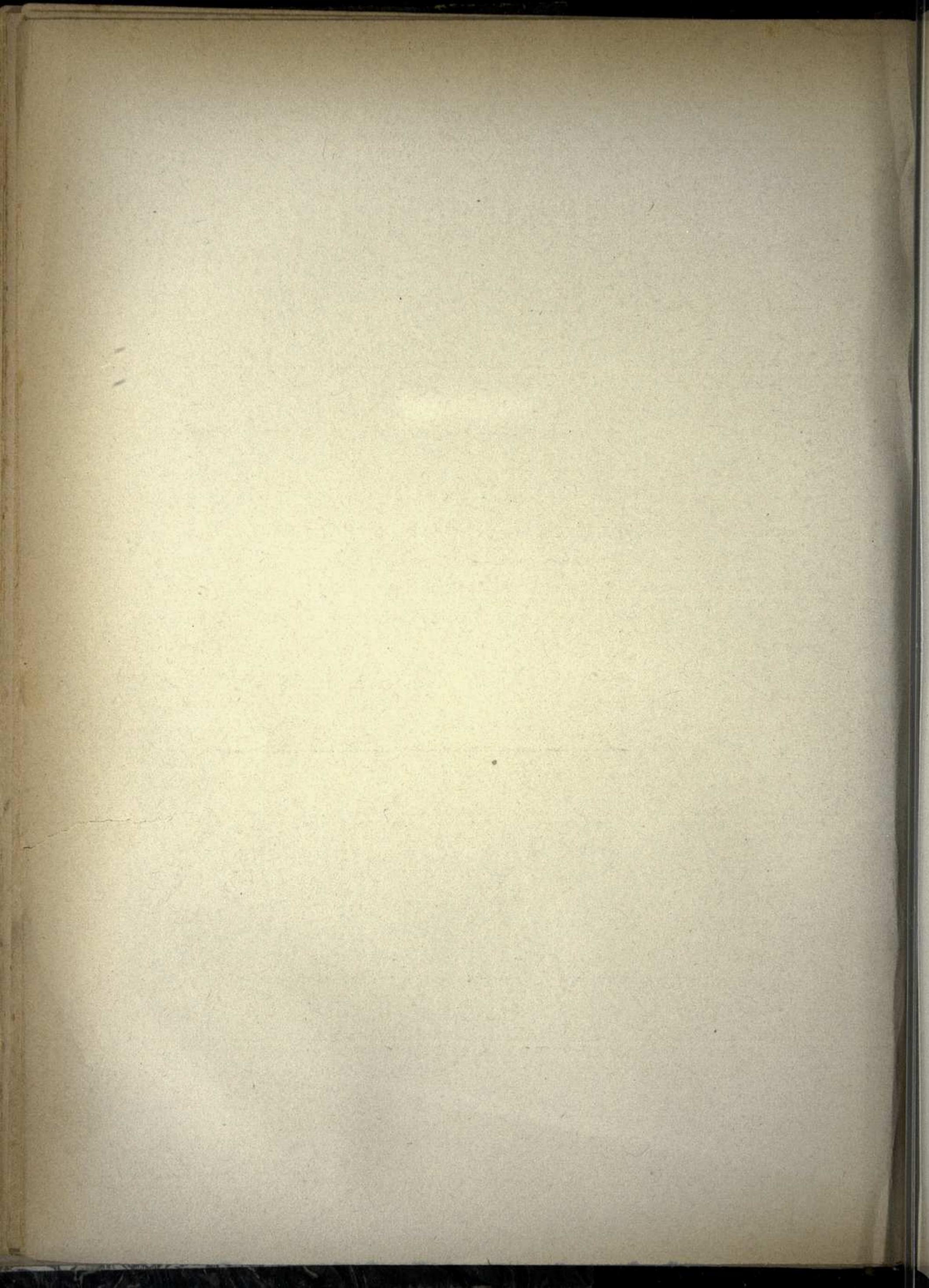
HENRI GIL-MARCHEX
CENTENARIO DE GABRIEL FAURÉ

R O S A C H A C E L
FUERON TESTIGOS

E D O U A R D R O D I T I
PERSPECTIVAS ENGAÑOSAS

N O T A S

LIBROS ☆ Herman Melville: "Moby Dick", por *Eduardo González Lanuza* ☆ Nicholas Blake: "La bestia debe morir", por *Arturo Sánchez Riva* ☆ Jorge Calvetti: "Fundación en el cielo", por *Juan G. Ferreyra Basso* ☆ Werner Jaeger: "Paideia. Los Ideales de la cultura griega", por *Luis Farré* ☆ Deodoro Roca: "Las obras y los días", por *Luis Emilio Soto* ☆ CINEMATÓGRAFO ☆ Jorge Luis Borges: Sobre el doblaje ☆ "Moral y literatura", por *Paul Zech*.



EL CONCEPTO DE LA REALIDAD EN LAS CIENCIAS FÍSICO-NATURALES

Si pidiéramos a cierto número de entendidos en las ciencias físico-naturales que nos dieran una definición comprensiva de la función y de los objetos de esta rama del saber, obtendríamos, seguramente, una contestación del tipo siguiente: "Las ciencias físico-naturales se ocupan del estudio de la naturaleza que nos rodea, empeñándose en establecer las leyes que la rigen." Ahondando un poco, manifestarían su convicción de que tal "naturaleza" existe como realidad objetiva, independientemente de nosotros y de nuestras tentativas de conocerla. Estas afirmaciones parecen, en efecto, inexpugnables. Nadie pondrá en duda que los hechos de que se ocupan la física, la química, la biología, etc., tienen realidad objetiva y pueden ser establecidos por toda persona que los investigue. Si no fuera así, las ciencias en cuestión dejarían de ser tales y carecerían de todo sentido, tanto teórico como práctico. El rasgo característico de todo hecho científico es que puede ser controlado y confirmado por quienquiera.

Pero esta interpretación de la "realidad objetiva" la supedita, evidentemente, a que haya alguien que la controle y confirme, o sea a la existencia de hombres que se interesen por los problemas de la ciencia, y de ninguna manera puede considerarse como un concepto "independiente de nosotros y de nuestras tentativas de conocerla." No cabe duda de que los resultados científicos, y las "verdades" que los mismos revelan,

son válidos para el hombre. La cuestión es otra. Se trata de averiguar si la "realidad objetiva" tiene también algún significado que vaya más allá del saber humano y que sea verdaderamente independiente de lo que hagan o piensen los hombres. Desde el punto de vista de la ciencia práctica, esta cuestión puede parecer ociosa, pero es de fundamental importancia para comprender la verdadera naturaleza del saber científico, sus alcances y sus límites. De cómo se responda a esta cuestión dependerá el lugar que se atribuye a las ciencias entre las demás actividades del intelecto humano. A ella quedan supeditadas las funciones legítimas de las ciencias y, por ende, la forma en que deben ser conducidas. Así, de manera indirecta, nuestro problema repercute también sobre la labor científica concreta y especializada que al principio parecía poder desentenderse del mismo.

Los acontecimientos de los últimos decenios nos dan la razón. En la segunda mitad del siglo pasado, sobre todo a raíz del espectacular derrumbe de la filosofía natural sostenida por el llamado "idealismo alemán", se produjo un divorcio absoluto entre las ciencias particulares y la filosofía especulativa, que los malogrados esfuerzos que para repararlo intentó el positivismo no hicieron sino ahondar. En su legítimo orgullo, motivado por el franco progreso de las ciencias, sus representantes más dastacados creían poder desentenderse de toda especulación filosófica y levantar sus doctrinas sin hipótesis no comprobadas. Pero este período glorioso de las ciencias autónomas y autárquicas¹ fué de corta duración. A principios de nuestro siglo, al producirse, en el terreno de la física, los

¹ Utilizo el término "autárquico" en lugar del usual "autárquico" por una razón filológica y otra de mejor comprensibilidad. El Diccionario de la Real Academia no los menciona, aunque ambos resultan actualmente indispensables y corresponden a dos conceptos diferentes, por lo cual el uso habitual del término "autárquico", para señalar indistintamente uno y otro, conduce, a menudo, a mal entendidos y confusiones graves. "Autárquico" en el sentido empleado aquí, se deriva del griego ἀρχέω (en el latín: arceo), alejar, hartarse, quedar satisfecho; autárquico es, entonces, alguien o algo que se basta a sí mismo. "Autárquico", en cambio, se deriva de ἀρχεύω, regir, significando, por lo tanto, algo que se rige a sí mismo.

descubrimientos sorprendentes que conducían, por una parte, a la teoría de la relatividad y, por otra, a la de los cuantos, la concepción autónoma de las ciencias entró en plena crisis — pero no las ciencias mismas, como creían muchos. Las cuestiones planteadas por estos descubrimientos ya no podían resolverse en forma adecuada, o estudiarse, siquiera, sin tener en cuenta los fundamentos epistemológicos de las ciencias físicas, que sus cultivadores oficiales habían descuidado a sabiendas. A raíz de estas cuestiones volvió a adquirir importancia, también, el problema de lo que debe ser considerado como realidad física y cuyo estudio somero nos proponemos realizar aquí, a base de su evolución histórica y del sentido que atribuían a este concepto, tácita o explícitamente, los hombres de ciencia y los pensadores de las diferentes épocas.

Para el hombre primitivo y libre de preocupaciones filosóficas, el problema de la “realidad” no presenta mayores dificultades. La tendencia natural primaria del intelecto humano es admitir como real todo lo que los sentidos son capaces de percibir. Pero esta seguridad ingenua acerca de la realidad del mundo sensorial desaparece cuando el hombre empieza a meditar más profundamente y reconoce como cosas diferentes el “ser” y el “pensar”. Así vemos que el realismo espontáneo de los primeros filósofos griegos —los naturalistas jónicos— cede su lugar, en menos de un siglo, al idealismo racionalista de un Parménides, que niega toda realidad al mundo sensorial en cuanto aquél no obedece a los postulados de la razón. Esta primera antítesis entre los conceptos del “ser” y del “pensar” ha sido resuelta, al menos provisionalmente, por esa “filosofía natural nueva” cuyo representante más destacado fué Demócrito. Prescindiendo de los aspectos particulares de su concepción del mundo, lo que caracteriza la escuela de Demócrito, y constituye su contribución fundamental a la evolución del pensamiento humano, es la introducción de la noción de *fenómeno* como eslabón entre el mundo del “ser” real y el de los sentidos. Para Demócrito los fenómenos en sí carecen de existencia

real, pero deben ser considerados como las manifestaciones sensibles de ciertos entes que la tienen. La función de la filosofía consiste, según esta teoría, en sustituir los hechos sensoriales por los entes reales, de cuya combinación resultan, y en explicar cómo nacen aquellos a partir de estos últimos. Como en tantas otras cuestiones, el pensamiento humano, aún hoy, al cabo de más de dos mil años, no ha superado en mucho la posición de Demócrito.

Sin embargo, la evolución del problema de la realidad debió recorrer un camino largo y tortuoso. La interpretación que daba cada época a la noción de realidad, refleja mejor que nada, pues, los conceptos gnoseológicos reinantes en la misma. Así, por ejemplo, para Protágoras y los sofistas la realidad objetiva constituye un concepto enteramente vacío de contenido cognoscitivo, puesto que la realidad es, para cada uno, lo que el mismo siente o cree como tal. No pudiendo el intelecto humano salir de sí mismo para establecer cómo son las cosas, independientemente de la forma en que las ve o comprende el hombre, resulta inútil toda discusión acerca de la verdad o realidad absoluta. Y una opinión parecida defendieron, un siglo después, los filósofos escépticos encabezados por Pirrón. Por otra parte, los que creían en la posibilidad de que el hombre llegue a conocer la estructura real del mundo, se dividían, casi desde el principio, en dos grupos, según considerasen la razón como instrumento principal de dicho conocimiento, o bien los sentidos del hombre. En la antigüedad, y muy especialmente entre los pensadores griegos de la "época de oro", predominaba a tal punto la primera de estas tendencias, que parece justificado afirmar que entre los griegos no existía un empirismo en el sentido moderno de la palabra.

El racionalismo griego, iniciado por los eleatas y por Parménides, alcanzó su punto culminante en la filosofía de Platón. Nuestros sentidos —dice Platón— son del todo incapaces de transmitirnos algún co-

nocimiento acerca de la naturaleza verdadera de las cosas, que sólo se manifiesta a través de las ideas captadas por nuestra razón. Las ideas platónicas poseen realidad *óptica* eterna e invariable, mientras los entes que pueblan nuestro mundo sensorial no son sino reproducciones diluídas y falseadas de aquellas, cuya existencia se encuentra subordinada a las condiciones mutables con que se ofrecen a nosotros. Debe hacerse notar, por otra parte, que para Platón y la corriente del pensamiento que de él arranca, las ideas no son creaciones del intelecto humano —tal es el sentido que damos actualmente a la palabra— sino entes reales que pertenecen a un mundo diferente del universo espacio-temporal de nuestra sensorialidad y al cual pertenece también el alma humana, cuyo conocimiento de las ideas se debe precisamente al hecho de habitar el mismo mundo que ellas. El idealismo ontológico de Platón es, fundamentalmente, un realismo espiritualista, y de ninguna manera puede ser equiparado con el idealismo gnoseológico que es, en su esencia, un producto de los tiempos modernos.

Ello no obstante, el idealismo platónico también ha servido de base para una serie de doctrinas gnoseológicas que tienen en común la admisión de un saber independiente de la experiencia sensorial, que se extiende, sin embargo, más allá de la estructura puramente formal impuesta a todo producto de nuestro intelecto por la organización propia de este último. Todas las teorías de conocimiento de esta clase prosuponen, en alguna forma, la noción de la divinidad. Esquemáticamente, sus bases son siempre las mismas: Dios creó el universo y creó también el intelecto humano, inculcándole una parte de su propio saber acerca del mundo. Casi toda la escolástica medieval, gran parte del pensamiento renacentista y hasta el racionalismo de un Descartes o de un Leibniz descansan en esta idea fundamental. Así no sólo se justifican las pretensiones del intelecto humano de poder conocer el mundo, sino que también se postula la existencia y la realidad *óptica* de todo aquello que la razón

concibe con claridad y evidencia. Negar la exactitud de las ideas que se imponen al hombre como ciertas y necesarias, sería acusar a Dios de engañarnos, haciéndonos aparecer lo falso como verdadero.

Un caso particular, y uno de los más ilustrativos de esta manera de interpretar la realidad, es la discusión entre los llamados “realistas” y “nominalistas”, que desempeña un papel tan importante en la filosofía escolástica del medioevo. Fundamentalmente, el antagonismo entre las dos doctrinas mencionadas coincide con el que habría de surgir, siglos más tarde, entre racionalistas y empiristas. Para los realistas el instrumento cognoscitivo más importante del hombre es su intelecto; las nociones generales y abstractas concebidas por éste deben poseer, más que nada, realidad existencial, siendo previas a los hechos individuales que nos hace conocer la experiencia. Los nominalistas, en cambio, atribuyen únicamente realidad a los entes sensibles y consideran las nociones generales como simples palabras creadas por el hombre para poder expresar más cómodamente su experiencia sensorial. La cuestión se plantea en los términos siguientes: ¿Son las ideas creaciones de Dios y, por lo tanto, exactas y reales, o creaciones del hombre y, por lo tanto, exentas de realidad y significación objetivas?

Nunca faltaron, desde luego, tentativas para librarse de esta gnoseología deísta, ni siquiera en la Edad Media y, con mayor razón, después del Renacimiento. La importancia de la experiencia sensorial para el conocimiento del mundo iba imponiéndose paulatinamente. Basta citar los nombres de Roger Bacon, Campanella, Francis Bacon, Hobbes, etc. Fué Locke, sin embargo, quien hacia fines del siglo XVII, no sólo plantea en forma decidida el problema gnoseológico —cosa que ya había hecho Descartes— sino que se empeña en resolverlo sobre bases nuevas y libres de toda especulación teológica. En efecto, hay una enorme diferencia entre la teoría del conocimiento de Locke y la de sus precursores inmediatos (Hobbes, Gassendi, etc.). Su aparición, sin duda al-

guna, señala una nueva era en la historia del pensamiento humano. Para poder comprender esta diferencia debe hacerse notar que Locke conocía ya la obra de Kepler y de Galileo y, en parte, también la de Newton, cuyo contemporáneo era y con quien tuvo contacto personal¹. A través de los estudios de aquéllos, como también de sus coetáneos y compatriotas, Boyle, Hooke, etc., Locke vió crecer los primeros frutos magníficos de la moderna ciencia experimental y, sin duda, este hecho se refleja en su propio pensamiento imprimiéndole su orientación empírico-sensorial. La obra de Locke puede ser considerada, de cierta manera, como el primer intento para crear una epistemología adecuada que fundamente, teóricamente, los métodos empleados en la práctica por la astronomía y la física de su tiempo. Y aunque su significado para la historia del pensamiento sobrepasa en mucho estos límites, es también desde tal punto de vista que nos interesa aquí. Por esta razón, antes de ocuparnos de la gnoseología de Locke, veamos un poco más de cerca a qué consecuencias nos conduce, en lo que a nuestro asunto se refiere, el estudio de la física de aquella época.

A pesar de haber tenido numerosos precursores, como Copérnico, Leonardo da Vinci, Tico de Brahe, etc., el primer investigador científico que se nos presenta en el sentido moderno de la palabra es Kepler, a cuya labor debemos esa combinación de la observación sensorial y de la especulación teórico-matemática que caracteriza el método de las ciencias físico-naturales hasta nuestros días. Todo estudio de Kepler se basa en observaciones concretas —propias o ajenas, como las de Tico, sobre los movimientos del planeta Marte— y cuya validez reconoce incondicionalmente. Los hechos sensoriales constituyen para él la realidad primera. La especulación teórica tiene por única función establecer las leyes que rigen los fenómenos y descubrir su mecanismo intrínseco.

¹ El *Ensayo sobre el entendimiento humano*, la obra principal de Locke, apareció en 1690, tres años después de los *Principios matemáticos de la filosofía natural* de Newton.

Su procedimiento es fundamentalmente inductivo, y cuando recurre a la deducción, a partir de principios o leyes generales, compara paso a paso sus resultados, antes de aceptarlos, con los de la observación directa. Si Kepler, como hombre de ciencia, ya era por completo moderno, como pensador no puede desentenderse por completo de ciertas ideas teológicas medievales. Está convencido de la perfecta armonía impuesta al universo por su creador y que se manifiesta necesariamente al espíritu humano tan pronto como éste llega a compenetrarse de su verdadera estructura. Dicha armonía, aunque se la postule de antemano, puede y debe ser comprobada empíricamente, sirviendo, en cierta forma, de principio "heurístico" que ha de guiar la investigación científica. Mas, precisamente porque busca la armonía numérica en los hechos de la experiencia, Kepler es enemigo de toda mística de los números, de tipo neopitagórico, muy de moda en su época. Las relaciones numéricas y funcionales que rigen el comportamiento de todos los cuerpos celestes y terrenales, aunque tienen su origen espiritual en Dios —de quien el hombre ha recibido su capacidad para comprenderlas—, son reales y se manifiestan a través de magnitudes mensurables de carácter perfectamente definido.

La teoría del conocimiento de Galileo se desarrollaba en casi perfecto paralelismo con la de Kepler, cuyas ideas precisa y profundiza, sobre todo en lo que se refiere al significado del método matemático y sus relaciones recíprocas con la observación y la experimentación. Habiendo reconocido que las ciencias matemáticas constituyen un conjunto de juicios condicionados, Galileo desarrolla la teoría de su aplicabilidad al mundo sensible. Parte para ello de una noción puramente formal, como es, por ejemplo, la del movimiento uniformemente acelerado, y basándose en su definición matemática, desarrolla todas sus propiedades características. Sólo entonces confronta estas propiedades, deducidas teóricamente, con las que presentan los fenómenos empíricos, como la

caída libre, por ejemplo, para establecer si coinciden o no. En caso afirmativo se ha reconocido la naturaleza intrínseca del fenómeno en cuestión. Galileo advirtió que para poder someter los fenómenos físicos a un análisis de esta clase, era indispensable esquematizarlos, o sea tener exclusivamente en cuenta aquellos de sus aspectos que se consideraban importantes para el caso. Esta esquematización de los fenómenos naturales, que adoptó toda la física posterior a Galileo, fué la causa de las violentas luchas que debió sostener con los aristotélicos de su época, pues su procedimiento estaba en pugna con el clásico "principium individuationis" del maestro de Estagira. En efecto, de los dos elementos —sustancia y forma— que constituyen, según Aristóteles, todo objeto, el método de Galileo parecía descuidar el primero.

Si prescindimos de lo que significaba este antagonismo de los aristotélicos frente a las innovaciones revolucionarias de Galileo, como tentativa de sostener las tradiciones multiseculares del método escolástico, y nos preguntamos por el sentido intrínseco del nuevo método científico propugnado por el genio de Pisa, llegamos a la siguiente conclusión: El concepto de sustancia, en el sentido de Aristóteles, no desaparece del todo de la física moderna, pero su significado para el estudio pasa a segundo plano. En toda investigación física se admite la existencia de elementos (cuerpos, partículas, etc.) que se consideran inmutables y cuyas propiedades, transitoriamente, al menos, no interesan. La ciencia se ocupa exclusivamente de las relaciones cuantitativas y mensurables que se establecen entre dichos elementos y que dan lugar a la diversidad de los fenómenos. Los elementos sustanciales no son siempre los mismos. Al progresar y profundizarse el saber humano, algunos elementos que anteriormente no se consideraban analizables, pueden llegar a ser interpretados como conglomerados de elementos inferiores, cuyo comportamiento es estudiado, a su vez, por los mismos procedimientos anteriores. Poco a poco los elementos sustanciales van disolviéndose,

quedando, como resultado tangible de la investigación, un esquema formal y matemático. La realidad óptica de los filósofos antiguos y medievales se esfuma paulatinamente bajo el escrutinio de la física matemática.

Desde luego, están ahí, en cada etapa de la investigación, los elementos sustanciales indispensables, y al menos podría atribuírseles realidad óptica. Pero hasta esta tentativa de salvar la ontología clásica, como lo hizo Leibniz, por ejemplo, con su teoría de las mónadas, está condenada al fracaso. Mientras se los considere como elementos no susceptibles de análisis, carecen también de individualidad propia, siendo su papel parecido al de los puntos en la geometría que sólo poseen algún significado en el marco de una estructura. Y en el momento en que se los puede analizar, dichos elementos se transforman, a su vez, en estructuras formales del mismo tipo que sus precursores. A la larga, frente al formalismo progresivo de la física matemática, iniciada por Kepler y Galileo, nada puede salvar su realidad óptica.

En la segunda mitad del siglo XVII, aunque estas conclusiones no hayan sido expresadas todavía en forma explícita, las tendencias de la nueva filosofía natural, reforzadas por el éxito inaudito de la obra de Newton, eran ya irrefutables e irresistibles. Fué en este momento histórico y en vista del gran florecimiento de las ciencias a que nos acabamos de referir, que Locke se impuso la tarea de investigar los fundamentos de todo saber humano.

Aquí no podemos entrar en una discusión sistemática de la gnoseología de Locke y de sus continuadores. Nos limitaremos, pues, a destacar aquellos aspectos de la misma que están vinculados en forma inmediata con nuestro problema de la realidad. Para Locke son reales, en primer término, nuestros propios estados de conciencia —en parte, sensaciones, en parte, reflexiones. Las sensaciones se deben a algo que

se encuentra fuera de nosotros, pero no sabemos *qué es* ese algo, además de ser el punto de partida de los estímulos que actúan sobre nuestros sentidos. Los “objetos” de nuestra experiencia diaria no son sino grupos de datos sensoriales a los que, por necesidad psicológica, atribuimos carácter sustancial. Las sensaciones individuales pueden tener alguna realidad, porque, al menos, no son creaciones de nuestro intelecto, sino que le son impuestas de afuera, pero su agrupación y objetivación es nuestra propia obra y carece de todo significado fuera de nuestra mente. Las reflexiones y, especialmente, los juicios matemáticos son exactos e inexpugnables, en cuanto se refieren a los entes ideales creados por nuestro intelecto. Pero su aplicabilidad a alguna realidad exterior e independiente de nosotros es dudosa e inverificable.

En la filosofía de Locke se plantea con entera claridad, acaso por primera vez, la antinomía fundamental de toda la teoría del conocimiento: el conocimiento, como proceso consciente, se encuentra limitado al contenido de la conciencia y jamás puede legítimamente referirse a algo que está fuera de éste, o sea a un supuesto mundo real. Y en forma aún más precisa y decidida ha sido desarrollada esta conclusión, aparentemente inevitable, por el más grande de los continuadores de Locke: Hume. Un análisis agudo y profundo de los diferentes aspectos del proceso cognoscitivo, lleva a Hume a la conclusión de que ni la física ni la matemática pueden suministrarnos un conocimiento de lo que son las cosas en realidad. Por consiguiente, es inútil, y debe abandonarse definitivamente toda discusión acerca de la realidad verdadera que existe detrás de los fenómenos sensoriales. El conocimiento humano no se refiere a un mundo exterior, sino exclusivamente a nuestras propias ideas, siendo sólo una ilusión, si referimos estas ideas a un mundo exterior independiente de nosotros. La empresa filosófica, que se había iniciado para dar bases epistemológicas firmes a la investigación científica, llega así a un punto muerto: la declaración de la impotencia del intelecto hu-

mano en el preciso instante en que el maravilloso florecimiento de las ciencias físico-naturales comprobaba lo contrario.

La situación era paradójica. Hume, el más profundo de los pensadores de su época y contemporáneo de físicos de la talla de Euler, D'Alambert, Maupertuis, etc., declaraba la realidad física, a que se referían los descubrimientos de los investigadores mencionados, fundamentalmente inaccesible a todo saber humano. Si enfocamos este hecho curiosísimo, a través de las enseñanzas que nos facilitan los dos siglos que nos separan de la época en cuestión, podemos establecer sus causas, que eran, a grandes rasgos, las siguientes: el estudio del proceso cognoscitivo realizado por la escuela epistemológica inglesa se había limitado, casi exclusivamente, al análisis de la vivencia psicológica individual en que se basa. Desde este punto de vista, sus resultados son inexpugnables e insuperables. Su error consistía en que no se dió cuenta de que el conocimiento y, por ello, también la definición y descripción de la "realidad física", constituyen el resultado de un proceso de elaboración colectiva, en el cual desempeñan un papel importantísimo, además de la experiencia personal de cada uno, ciertos rasgos orgánicos que constituyen los fundamentos invariables de la intuición y del razonamiento humanos.

Fué en esta fase de la historia del pensamiento, que Kant hizo su aparición en el escenario de la filosofía. Formado en un ambiente de racionalismo idealista, basado esencialmente en las enseñanzas de Leibniz, pronto se rebeló contra el dogmatismo en que dicha filosofía había degenerado en las universidades alemanas de la época. Sus estudios sistemáticos y profundos, en el terreno de las ciencias físico-matemáticas, le convencieron, cada vez más, de la incapacidad esencial del racionalismo puro para fundamentar, en forma adecuada, el saber concreto que iban acumulando. Este reconocimiento, y la evolución de su propia filosofía, fueron acelerados de manera notable por la lectura de las obras

de Hume. Kant comprendía el significado y la validez inexpugnable de la argumentación de Hume con respecto a la imposibilidad que existe para el intelecto humano de llegar a conocer el mundo, ya que éste existe fuera e independientemente de él, pero advirtió el error que había cometido toda la filosofía empirista, no tanto en lo que se refiere a los límites del poder cognoscitivo del hombre, sino en cuanto a la verdadera naturaleza del saber científico.

Hasta el advenimiento de Kant, tanto los filósofos como los físicos creían que las ciencias, para tener validez objetiva, debían necesariamente referirse a un mundo que existía como realidad óptica y cuyos caracteres y propiedades de ninguna manera estaban supeditados al hombre y a que éste los conociera o no. Pero Hume había demostrado, en forma incontestable, que las ciencias, en este sentido, no podían existir. Por otra parte, el desarrollo y los éxitos continuados de las ciencias positivas constituían hechos que tampoco podían ser puestos seriamente en duda. En esta situación, Kant hizo lo único que pudo salvar la grave contradicción: comprobó que las ciencias, tal como existían, progresando día a día, no se referían a este supuesto mundo independiente del hombre, sino a algo creado por el hombre y cuyos rasgos fundamentales le son impuestos por el intelecto mismo.

Pero siendo así, ¿cómo es posible que los resultados de las ciencias tengan validez objetiva? Si es el hombre quien crea el mundo físico, ¿por qué no lo puede crear cada uno a su manera, habiendo tantos mundos diferentes como hay físicos que estudian sus leyes? ¿Qué sentido tiene hablar de ciencias, si éstas no se refieren a algo que verdaderamente existe sino a creaciones de la mente humana, como lo son, por ejemplo, las obras poéticas? La respuesta a estas cuestiones es el contenido esencial de la *Crítica de la razón pura*. En ella se demuestra que la estructura del mundo físico, el espacio tridimensional y el tiempo, en que aquél se desenvuelve, las categorías de sustancialidad, causalidad,

etc., que lo rigen, le son impuestas por el intelecto humano, pero no arbitrariamente y a voluntad, sino debido a que la organización de los sentidos y de la razón humana se encuentra supeditada a dichas formas que le son indispensables para desempeñarse. Esta estructura, que atribuimos al mundo, no depende de nuestros gustos o convicciones individuales, ni siquiera de nuestra formación histórico-cultural, sino sencillamente de nuestra naturaleza humana. Hume tenía perfecta razón al afirmar que nada sabemos ni podremos saber nunca acerca del mundo en sí. y, en efecto, las ciencias nada tienen que ver con dicho mundo. El objeto de las ciencias y el de todas las actividades humanas es el mundo fenoménico, que se nos presenta a través de nuestra experiencia sensorial y cuya estructura depende de las formas que le impone nuestra propia organización. Como la organización del aparato cognoscitivo de todos los hombres es esencialmente igual, también dichas formas son comunes a todos. En este sentido —pero solamente en éste— las ciencias y sus resultados tienen validez objetiva, a cuyo reconocimiento ningún ser humano puede escapar.

Si nos preguntamos ahora por el significado que podemos atribuir al concepto de la “realidad”, que desempeña un papel tan importante en el lenguaje de todas las ciencias, resulta evidente que nunca puede ser legítimamente aplicado, al menos en el marco de las ciencias, al mundo de las “cosas en sí”, sino exclusivamente al mundo fenoménico. No está dicho con esto que todo fenómeno, tal cual se nos presenta, debe ser admitido como real. Recordaremos, a este respecto, el juicio ya mencionado de Demócrito: los fenómenos, en todo aquello que se refiere a sus aspectos directamente accesibles a nuestros sentidos, carecen de existencia real, pero la adquieren tan pronto como nos sea posible reducirlos a sus causas primeras. Demócrito, que conforme al pensamiento de su época creía en la capacidad del intelecto humano de ir penetrando los secretos de un mundo externo e independiente de él, también atribuía

realidad óntica, naturalmente, a dichas causas primeras. Pero el contenido esencial de su criterio puede ser adaptado a la nueva interpretación del proceso cognoscitivo.

Según Kant, la noción de la "realidad" constituye también una de las categorías del intelecto humano y su validez se encuentra limitada, por lo tanto, al mundo fenoménico, regido por dichas categorías. A partir de su experiencia inmediata, el hombre se empeña en formarse una idea coherente e inteligible del mundo y, desde este punto de vista, el físico sólo se diferencia de otros hombres en que procede de manera sistemática y racional. Para poder explicar los hechos directamente observados, se supone la existencia de otros más sencillos, como lo hemos señalado al discutir la metodología científica propugnada por Galileo. Siguiendo este procedimiento se va forjando una cadena, en uno de cuyos extremos se encuentran los datos sensibles directamente observables y en el otro algún ente o proceso que, al menos por el momento, se considera como elemental y no susceptible de análisis. Si dos o más cadenas, forjadas a partir de distintos datos sensibles y, en apariencia, independientes entre sí, conducen, naturalmente, a elementos idénticos, éstas se refuerzan en forma creciente, induciéndonos, cada vez más, a atribuir "realidad" a toda la estructura y, en forma especial, a los entes o acontecimientos básicos sobre los cuales ésta descansa.

Desde el punto de vista gnoseológico, debemos distinguir, entonces, entre dos tipos de realidad: una psicológica y otra física. La realidad psicológica es aquella cuya existencia indiscutible fué reconocida por Descartes en su famoso: "Cogito, ergo sum"; es la realidad de nuestros estados de conciencia, sensaciones, percepciones, ideas, etc. De ellos arranca el proceso cognoscitivo; los mismos constituyen uno de los extremos de la cadena que mencionamos más arriba. La realidad física nos es dada por el otro extremo de dicha cadena y consta del conjunto de los entes y acontecimientos cuya existencia debe admitirse para poder

explicar, en forma coherente, nuestra experiencia sensorial. Con esta última realidad operan las ciencias y a ella se refieren sus leyes, principios y teorías. Por tal razón, al evolucionar nuestro saber científico, se modifica también el aspecto de la "realidad" a que se refiere, si no en su estructura general, por lo menos en su contenido y en cuanto a la naturaleza de los elementos que lo habitan. Pero como este hecho se ha puesto en evidencia tan sólo en el transcurso de los últimos tiempos, dejamos su discusión para más adelante y seguimos la evolución del concepto de la realidad a través del tiempo, desde Kant hasta nuestros días.

En el siglo XIX, las ciencias y la filosofía, que hasta entonces iban en cierta forma de la mano, no solamente se separaron por completo, sino que llegaron a ser antagonistas. Fenómeno tan curioso se debe principalmente a que, al menos en la primera mitad de dicho siglo, ni los hombres de ciencia ni los filósofos comprendían —con contadas excepciones— los verdaderos alcances de la crítica gnoseológica de Kant. Los hombres de ciencia, y sobre todo los físicos y químicos, creían que, habiendo creado sus propios métodos de investigación, que aparentemente les daban resultados inmejorables, no necesitaban preocuparse de las especulaciones de los filósofos para poder resolver, uno por uno, los problemas que se les presentaban en el transcurso de sus cada vez más amplios y profundos estudios. Para ellos, la única realidad era la que les revelaban sus experimentos y cálculos, cuyos resultados fueron referidos, sin vacilación, a un supuesto mundo objetivo y del todo independiente del intelecto humano. Los filósofos, por lo contrario, basándose en que Kant había demostrado que todo saber no se refiere sino a un mundo de nuestra propia creación, se sentían con derecho de desentenderse de toda experiencia sensorial y de edificar concepciones del mundo en que reinaba su intuición, e incluso su fantasía, más desenfrenada. A la larga, naturalmente, ni la actitud antifilosófica de las ciencias, ni,

menos aún, la actitud anti-empírica de la filosofía, pudo mantenerse impunemente.

Hacia mediados del siglo se produjo el derrumbe del idealismo alemán. Sus consecuencias inmediatas fueron varias. La más importante, acaso, fué el recrudecimiento del nihilismo filosófico en los hombres de ciencia de todo el mundo. Otra, la aparición y el desarrollo del positivismo; y el nacimiento de las escuelas neokantianas. De la primera de estas consecuencias nos ocuparemos al discutir la suerte que esperaba, más tarde, a las ciencias que despreciaban toda consideración filosófica. Pero debemos dedicar unas palabras, desde nuestro punto de vista, a las otras dos consecuencias del derrumbe del idealismo alemán: el positivismo y la corriente neokantiana.

El positivismo puede definirse, sucintamente, como una negación de la filosofía en su sentido tradicional y, muy especialmente, de toda metafísica. Su programa, en cuanto a las ciencias físico-naturales se refiere, era el de prescindir de toda teoría explicativa y de limitarse a la descripción precisa y exhaustiva de los fenómenos directamente observables y de sus relaciones funcionales recíprocas. Para el positivismo tradicional, la única realidad existente es la de los sentidos, sirviendo todo agregado para facilitar y simplificar la descripción y recordación de los hechos primarios observados. De las dos realidades que hemos mencionado más arriba —la psicológica y la física— el positivismo no admite sino la primera, estigmatizando y desterrando la otra como especulación metafísica. Esta actitud del positivismo es lógicamente inexpugnable, pero tiene el grave defecto de no poder constituir una base universal de todo saber. La realidad psicológica, que admite como única, consta evidentemente de un número de vivencias individuales de conciencias personales que carecen de todo significado objetivo si no se vinculan entre sí sobre la base de alguna realidad física. Fundamentalmente, el positivismo señala un retorno a la gnoseología de Hume, cuya unilateral-

lidad e insuficiencia hemos señalado al analizar su superación por el criticismo de Kant.

Y así como Kant se había opuesto, por una parte, al dogmatismo de la filosofía racionalista y, por otra, a la unilateralidad del empirismo, los neokantianos del ochocientos se alzaron, con el lema del “retorno a Kant”, contra los excesos del idealismo alemán y contra las insuficiencias del positivismo. El concepto de la realidad física de los neokantianos —especialmente el de la llamada Escuela de Marburgo— es tan parecido al que hemos expuesto más arriba, que no necesitamos discutirlo de nuevo. Puede servir de base a las ciencias, puesto que les facilita un fundamento suficientemente sólido y universalmente humano, excluyendo, al mismo tiempo, toda especulación ontológica acerca de la naturaleza de las “cosas en sí”, que, por definición, escapan a nuestro conocimiento. La filosofía neokantiana se presentaba, en efecto, como base gnoseológica perfectamente adecuada para las ciencias. Debido a este hecho, sobre todo, hacia fines del siglo pasado empezó a ceder paulatinamente la animosidad de los físicos y demás investigadores contra la filosofía, y en sus escritos volvemos a encontrar, con frecuencia cada vez mayor, consideraciones filosóficas, generalmente basadas en las ideas fundamentales de Kant.

Y ahora llegamos al período más reciente. En los primeros lustros del siglo actual se ha producido, si no un derrumbe, por lo menos una violenta crisis en el terreno de la ciencia más antigua y mejor fundamentada: la física. Y esta crisis afectó, sobre todo, a los físicos que menos se habían preocupado de las bases epistemológicas de su ciencia. Para ellos, que vivían en la convicción ingenua de que los resultados de la investigación física se referían a un mundo real independiente del hombre, cuya estructura y naturaleza intrínseca se iba conociendo cada vez mejor, la necesidad de modificar, repentinamente, hasta los rasgos más fundamentales de la imagen que se tenía de dicho mundo, sig-

nificó un golpe extremadamente grave, que hundió todas sus ilusiones acerca del valor absoluto del saber científico. Si era posible que hasta con respecto a los caracteres básicos del mundo físico se hayan cometido errores tan graves, haciendo falta siglos para descubrirlos ¿qué probabilidad de ser exactos tenían todos los demás datos, aceptados por las ciencias, que se referían a aspectos mucho menos fundamentales del mundo? Y, sin duda, muchos físicos destacados lucharon desesperadamente, durante años, contra las concepciones nuevas —especialmente contra la teoría de la relatividad— porque les atribuyeron un significado parecido al que acabamos de señalar.

A este resultado debió conducir el desprecio de los físicos por toda especulación filosófica. Pero la lección que recibieron no ha sido inútil. Mientras hasta hace pocos años se consideraba casi denigrativo, para un hombre de ciencia, ocuparse de problemas filosóficos, interpretándose como síntomas de senil debilidad las tendencias que en este sentido pusieron de manifiesto algunos físicos y biólogos destacados, en los últimos años es sorprendente el gran número de contribuciones a la epistemología de que son autores algunos hombres que dedican la mayor parte de su tiempo a la investigación de los problemas concretos de las ciencias naturales. La necesidad de examinar más de cerca las bases, los alcances y la naturaleza intrínseca del llamado saber científico, se ha impuesto a muchos, precisamente, a raíz de las insatisfactorias consecuencias que ha tenido el descuido de estas cuestiones por las generaciones pasadas.

¿Y el resultado de estos estudios, en lo que se refiere al problema de la realidad del mundo físico? Desde luego, como es inevitable en el caso de cuestiones de esta naturaleza, no todos opinan de la misma manera. Creo que las opiniones reinantes pueden ser divididas en tres grupos, que corresponden, por lo menos en sus rasgos esenciales, 1) al positivismo, 2) al llamado realismo crítico, y 3) al idealismo gnoseoló-

gico de un tipo más o menos kantiano. Examinemos brevemente estas tres actitudes con respecto a las ciencias físicos-naturales.

La forma más moderna del positivismo la constituyen hoy el *empirismo radical*, inaugurado por la llamada Escuela de Viena y difundido en el mundo entero. Como para todo positivismo el núcleo central del conocimiento es siempre la vivencia personal, no puede haber otra realidad que la que se revela a través de ésta. La dificultad principal que debe enfrentar su teoría de las ciencias es, por lo tanto, la de coordinar y de unificar dichas vivencias individuales y separadas. Para ello se recurre ahora al análisis de los juicios, mediante una especie de lógica matemática o simbólica, llamada "logística". El contenido de una vivencia subjetiva, que se consigue describir en dicho lenguaje simbólico, ha perdido sus rasgos particulares y adquiere validez universal. Se repite aquí, en una etapa superior, el procedimiento de Galileo: se suprime el contenido cualitativo del fenómeno individual y se sustituye por ciertas relaciones lógicas que permiten esquematizar el universo. Estos esquemas lógicos, a los cuales pertenecen, entre otros, las funciones matemáticas, son la única realidad objetiva que admite y con la cual opera el positivismo moderno. Ya no se pregunta qué es esto o aquello "en sí", como lo hacía el realismo ingenuo, ni en relación con nuestro mundo fenoménico, como corresponde a la teoría kantiana, sino que se investigan únicamente sus *relaciones lógico-formales* con otras estructuras definidas de manera análoga.

El rasgo fundamental de esta interpretación de la realidad es, por lo tanto, que de ella queda excluída toda intuición sensorial, presentándose el universo como un edificio rigurosamente lógico, a semejanza de las construcciones matemáticas. Es evidente que este mundo esquemático y formal es incomparablemente más pobre en matices que el mundo de vivencias que sirvió de punto de partida al edificarlo. Al pasar de uno a otro, con el propósito de eliminar sucesivamente los rasgos subje-

tivos —sensibles e intuitivos— de nuestro mundo cotidiano, se ha suprimido todo lo que no se prestaba a la esquematización en el sentido indicado. ¿Y qué se gana con este procedimiento, que pueda justificarlo y compensarnos por la pérdida de los matices cualitativos? Según sus partidarios, dos cosas: la posibilidad de prever los acontecimientos a que conducirá una determinada constelación de condiciones y un mejor conocimiento intrínseco de la realidad objetiva. No discutiremos la primera de estas afirmaciones, pues se refiere a una propiedad común de todas las teorías científicas aceptables y no a un rasgo distintivo de la concepción positivista. Mucho más interesante, pero también mucho más discutible, es la segunda afirmación. Si al eliminar ciertos rasgos subjetivos de nuestro mundo sensorial, pudiéramos conseguir que la concepción resultante sea una reproducción más fiel de un mundo real, que suponemos libre e independiente de todo agregado o limitación de origen humano, ningún sacrificio de elementos vivenciales o intuitivos sería excesivo para alcanzar dicha meta. Pero ¿qué nos permite atribuir tales caracteres absolutos y extrahumanos a los esquemas lógico-formales en cuestión?

El hombre, al construirse una imagen del mundo, recurre habitualmente a dos aspectos de su intelecto: la intuición y el raciocinio lógico. La filosofía positivista proscribe la intuición, pues considera que impregna sus productos con rasgos humanos que nada tienen que ver con la realidad objetiva. En cambio, sigue considerando la lógica formal como instrumento indispensable y —lo que es más importante todavía— insospechable para la reconstrucción de la verdad absoluta y sobrehumana. ¿Es la razón, acaso, menos humana que la intuición? Algunos pensadores positivistas parecen creerlo, efectivamente. Y esta convicción es compartida por uno de los filósofos más profundos de nuestros días, el creador de la fenomenología, Edmund Husserl. Para Husserl, las verdades lógicas, como entes ideales, tienen una existencia transcendente, aunque la razón las capte o no. En estas condiciones no será inútil examinar si podemos

llegar a conocer, a través de ciertas consideraciones lógicas, determinados aspectos de la realidad absoluta.

La lógica es, originariamente, una creación del intelecto, que estudia las condiciones que deben ser tenidas en cuenta para que los resultados del pensamiento no se contradigan y puedan constituir un sistema coherente. El procedimiento por medio del cual se alcanza esta finalidad es el análisis introspectivo de las vivencias que tenemos en presencia de conclusiones lógicamente correctas o falsas. Es, entonces, nuestra organización intelectual la que nos hace rebelar contra afirmaciones ilógicas y nos obliga a reconocer como válidas y acatar las reglas de la lógica. Es cierto que algunas doctrinas filosóficas, como la fenomenología, que hemos mencionado hace un momento, les atribuye validez absoluta e independiente de todo pensamiento, pero aún admitiendo esta posibilidad, es evidente que el hombre no puede llegar a conocer las reglas de la lógica sino mediante tal procedimiento de introspección. Afirmar que las reglas lógicas son independientes del intelecto humano, no tiene ni más ni menos sentido que cualquier otro juicio relacionado con el mundo de las "cosas en sí". En efecto, Kant ha subdividido las formas que nuestro pensamiento —sea éste científico o no— impone al mundo fenoménico, en dos grupos, según dependan de nuestra sensorialidad o de nuestra razón, y nada parece justificar una distinción entre estos grupos, en el sentido de admitir uno (el que se refiere a los sentidos) como de origen humano, y de querer atribuir significado absoluto al otro. Y esto es, precisamente, lo que hace el empirismo logístico: prescinde de toda intuición sensorial para no introducir en su sistema científico elementos exclusivamente humanos, y, en cambio, admite las operaciones formales de la lógica, sin poder comprobar que las bases de ésta tengan otro origen que la intuición. En semejantes condiciones, difícilmente podrá justificarse el sacrificio —que significa el renunciamiento a toda imagen intuible del mundo físico— que nos quiere imponer el positivismo.

Otra actitud, casi diametralmente opuesta, es la que adopta el llamado *realismo crítico*, según el cual la imagen del mundo que nos suministran las ciencias debe ser considerada como la reproducción de una realidad objetiva que existe fuera e independientemente de nosotros. Mientras el idealismo no admite otro criterio de verdad que la coherencia de las concepciones y su coincidencia con nuestra experiencia sensorial, el realismo debe postular, además, una cierta concordancia entre dichas concepciones y las cosas reales cuyas imágenes representan. Para justificar esta concordancia, el representante más destacado del realismo crítico en nuestros días, Nicolai Hartmann, introduce la hipótesis que llama *relación categorial básica*, que expresa la coincidencia, al menos parcial, de las “categorías del ser” con las “categorías del pensar”. En efecto: si se admite que nuestros contenidos mentales, que constituyen las ciencias, son reproducciones de cosas reales, independientes de nuestra conciencia, es necesario admitir una cierta ligazón entre las leyes que rigen el mundo exterior y las que rigen nuestro intelecto. Esta vuelta a una concepción fundamentalmente análoga a la “armonía pre-establecida” de Leibniz, difícilmente podrá considerarse, sin embargo, como un progreso en la interpretación de la “realidad física”, y resulta, desde el punto de vista de las ciencias empíricas, del todo inaceptable.

Entonces, como única posibilidad entre las que hemos mencionado más arriba, nos queda la tercera, que se basa fundamentalmente en la gnoseología de Kant, refiriendo exclusivamente toda realidad al mundo fenoménico y no al de las “cosas en sí”. En tal sentido, ya hemos expuesto, detenidamente, el concepto de la realidad. Lo repetimos, como resultado final de nuestras consideraciones: *la realidad física es el conjunto de aquellos entes y procesos cuya existencia debe ser admitida para poder interpretar satisfactoriamente la totalidad de nuestra experiencia sensorial.*

S. M. NEUSCHLOSZ

SONETOS VEGETALES

I

A UNA HOJA QUE CAE

El verde por el cobre perseguido
abandonó tu lámina brillante;
madura estás en el maduro instante
que cae también del tiempo desprendido.

Tu vuelo en el silencio suspendido
que amortiguada luz demora amante,
al insinuar su curva alucinante
colma al espacio de cabal sentido.

Mientras planeas en el aire quieto,
lejana ya la yema y el retoño,
el árbol no recata su esqueleto.

Si en certidumbre no te ofende el suelo
y aun te mantiene el indeciso otoño,
juzga inmortal tu vacilante vuelo.

II

A UN NOMEOLVIDES

Breve primor en verde terciopelo
bordado por los ángeles. Suspiro
tan infantil que su liviano giro
aun no ha aprendido a levantar el vuelo.

Sueño de niña en matinal desvelo,
turquesa apenas en feliz retiro,
en tus pequeñas soledades miro
a la infinita soledad del cielo.

Juguete en flor, juguete de las flores,
en la puerilidad de tus colores
—ni rosa exacta ni opulentas vides—

no ha de caber la salvación de un hombre:
como olvidaste a quien te dió tu nombre
olvidarás el mío, nomeolvides.

III

CESTO DE VERDURAS

Blanco pavorreal de la hortaliza
la coliflor esponja su pechuga;
junto al tierno percal de la lechuga
verde escarola su donaire riza.

Su moflete el tomate encoleriza,
ahonda la col su repujada arruga,
sobre el pepino de áspera verruga
lustrosa berenjena se desliza.

Corintio capitel del apio impera,
luce el repollo doncellez villana,
prietas las carnes y plural pollera,

alza irritado ají su gorro frigio
que en los mimbres de un cesto de aldeana
cabe evidente y múltiple el prodigio.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

CENTENARIO DE GABRIEL FAURÉ

13 DE MAYO DE 1845 - 4 DE NOVIEMBRE DE 1924

Gabriel Fauré debió esperar los últimos años de su larga vida para ser reconocido como uno de los más notables músicos franceses. Hasta entonces se lo creía un compositor de un neoclasicismo inofensivo, no desprovisto de gracia. Lo que se llama "el gran público" ignoraba su obra.

Equivocación explicable. La vida musical, en tiempos de Fauré, sufre dos revoluciones sucesivas y profundas, y Gabriel Fauré no participa en ellas. Primero Wagner, a quien se considera un profeta durante la juventud de Fauré; más tarde, cuando Fauré llega a la madurez, Debussy aparece como un milagroso liberador. Uno tras otro, Wagner y Debussy cristalizan todos los sueños y las aspiraciones del público musical de París. Y los aficionados se preguntan: ¿Qué significa un Fauré al lado de estos genios prodigiosos? La posteridad empieza a rever este fallo injusto.

Fauré ha sido también subestimado por una razón cuya importancia, sin ser de orden propiamente musical, no debe pasar inadvertida: rara vez su obra ha dado lugar a glosas apasionadas, ninguna polémica le ha servido de aureola, y él, contrariamente a muchos de sus colegas, se ha negado siempre a comentar su música. No deja, pues, ensayos, ni memorias, ni estudios críticos, desdeñando este medio de atraer a los diletantes y enseñar a los críticos.

Si durante unos diez años, a partir de 1903, publica crónicas en "Le Figaro", en su indolente y benévola apreciación de los estrenos musicales se cuida de adoptar actitudes belicosas, evitando apenar a sus colegas. Una vez, sin embargo, en abril de 1915, el corresponsal de un periódico marsellés, "Le Soleil de Midi", lo interroga sobre el papel que podrá desempeñar la guerra en el desarrollo de la música. La declaración de Fauré fija con bastante claridad sus concepciones estéticas. Después de referirse a la reacción literaria del simbolismo, que califica de "ascético", contra la influencia invasora del naturalismo, y de señalar la importancia filosófica, dramática y musical de los dramas wagnerianos, agrega:

"Más tarde, y a favor de una voluptuosa paz que se creía perpetua, numerosos artistas, arrebatados por la fiebre de lo "nuevo", de lo nuevo a toda costa, crearon en pintura, a continuación del impresionismo, el intencionismo, después el cubismo, después el "fauvismo", en tanto que, menos audaces, algunos músicos intentaron sin embargo abolir el "sentimiento" y reemplazarlo por la "sensación". La horrible tempestad por que atravesamos, ¿nos restituirá a nosotros mismos al restituirnos el sentido común, es decir, el gusto de la claridad en el pensamiento, de la sobriedad y de la pureza en la forma, la sinceridad, el desdén por el efecto grueso; en resumen, todas las virtudes que pueden contribuir a que nuestro arte recobre por completo su admirable personalidad y continúe siendo siempre lo que debe ser: esencialmente francés?"

Gabriel Fauré nació en la región pirenaica, en Pamiers, departamento del Ariège, y durante su infancia pudo contemplar los verdes y pintorescos paisajes montañoses. Su padre, profesor de estudios secundarios, se había casado con la hija de un capitán jubilado. Como el joven Gabriel demostraba felices disposiciones para la música, su fa-

milia decide enviarlo a París, donde tiene la suerte de aprovechar la enseñanza de Saint-Saëns en la Escuela Niedermayer. Esta Escuela se particularizaba por ser un internado; el estudio de la música se completaba en ella con una sólida instrucción general. De allí surgen muchos músicos que conocen bien su oficio, sobre todo organistas, maestros de capilla y compositores. La fundación de la *Schola Cantorum* por Vincent d'Indy y Charles Bordes, en 1896, con propósitos similares, pero dirigida más comercialmente, habría de eliminar poco a poco a la Escuela Niedermayer de la vida musical de París. Pero durante algunos años tuvo una influencia de gran alcance debido al carácter general de su sistema de estudios, en oposición al muy especializado para cada materia que se imponía en el Conservatorio.

La carrera de Fauré empieza en 1866 con un empleo de organista en Rennes, donde permaneció cuatro años, y esta temporada fué singularmente saludable para su naturaleza soñadora y reflexiva. Los prolongados ocios y la calma vida de provincia afinaron y aguzaron una sensibilidad que habría embotado, quizá, la agitación de París. Durante la guerra del 70 se bate contra los alemanes en un regimiento de infantería. Después desempeña sus funciones de organista en diferentes parroquias parisienses. Es un joven afable, de ojos sombríos y acariciadores; tiene el don de agradar, y sus relaciones se extienden rápidamente. Se lo cree de novio con la hija de la célebre cantante Pauline Viardot, pero en 1883 se casa con Mademoiselle Frémiet, hija de un escultor animalista, personaje influyente en las esferas oficiales. Matrimonio feliz, sobre todo para Fauré. Gracias a su esposa, que le deja una gran libertad y, valiéndose de las amistades paternas, gestiona para él muchos cargos de importancia, Fauré llega a ser profesor de composición en el Conservatorio, organista titular en la Iglesia de la Magdalena, más tarde director del Conservatorio y, en 1909, miembro del Instituto.

Bella carrera, en verdad. Sin embargo, estos cargos honoríficos

apenas le permiten vivir decentemente, ya que sus remuneraciones no están de acuerdo con las graves responsabilidades que implican: su vida de compositor, austera e independiente, no se encuentra en modo alguno favorecida por ellos. Jamás la sacrifica a contingencias de orden práctico. No en vano Fauré ha sido discípulo de Saint-Saëns. Como Saint-Saëns, le conviene admirablemente la denominación de “músico clásico”. ¿No es el clasicismo la forma más pura y característica del genio latino? Corresponde a virtudes de claridad, medida, orden, equilibrio. No permite excesos, esos monótonos excesos matemáticamente prolongados en que tan a menudo se enredan los más grandes compositores alemanes, como Brahms y Brückner, que Fauré detestaba. No debe creerse, sin embargo, que el clasicismo del discípulo de Saint-Saëns se colore de un resignado escepticismo, como sucede con su maestro. En Fauré no distinguimos ese academismo del pensamiento absolutamente artificial que se basa en una concepción estrecha de la humanidad. Su música, en modo alguno abstracta, no ignora hasta qué punto nuestros cuerpos participan en miserias y goces absolutamente terrestres, pese a los esfuerzos que de tanto en tanto hacemos para elevarnos por encima de nosotros mismos.

Sin embargo, en sus primeras obras descubrimos un sentimentalismo un poco anticuado que lo emparenta con Mendelssohn y Gounod; además, en muchas de sus páginas se reconoce la influencia de Schumann y de Chopin. Estos cuatro compositores fijan su ascendencia romántica. Nada lo une a Berlioz, a Liszt, a Wagner, a Weber o a Beethoven. Fauré estaría más cerca de Schubert. Y pertenece, sobre todo, a la familia de Mozart, de Rameau y de Couperin. Este linaje hace perceptible su diferencia con César Franck. Bach le parece demasiado luterano en sus *Cantatas* y *Pasiones*, pero sus obras de órgano fueron el pan cotidiano de Fauré durante toda su vida de organista. Las interpretaba con gran libertad y deploraba que la mayoría de sus colegas

no intentaran aplicar los medios de expresión modernos a la ejecución de sus obras, por miedo de alterar el carácter. En un breve prefacio que le pidió Durand para una nueva edición de las fugas de órgano de Bach, señalaba Fauré: “Basándose en que sus manuscritos (como casi todos los manuscritos de esa época) no indican los matices, los intérpretes tan sólo alternan el *fuerte* y el *piano*, el *piano* y el *fuerte*. ¿Por qué, entonces, si se permiten esta arbitrariedad, no la extienden a todo aquello que puede vivificar el interés de sus obras, en vez de exagerar lo que a veces ofrecen de anacrónico? El respeto excesivo que rodea a las obras maestras acaba por hacerlas tediosas.”

El gran mérito de Fauré ha consistido en purificar y decantar el lenguaje musical, creando obras de una técnica tan dúctil que maravillaba a sus discípulos, curiosos por penetrar sus secretos. Maurice Ravel, en primer término.

Porque Fauré fué un admirable profesor. En la Escuela Niedermayer reemplazó a Saint-Saëns y tuvo por alumnos a Messager; más tarde enseñó composición en el Conservatorio de París durante una docena de años. Entre sus alumnos, además de Messager y Ravel, citemos a Charles Koechlin, Florent Schmitt, Louis Aubert, Roger Ducasse, George Enesco, Alfredo Casella, Raoul Laparra, Nadia Boulanger, y un crítico: Emile Vuillermoz.

Con mucha atención y prudencia se aplicaba a desarrollar la personalidad de los jóvenes compositores, tratando de que nunca los importunara el abuso de conocimientos técnicos, con respecto a los cuales, sin embargo, era muy exigente. No les imponía directivas dogmáticas, contrariamente a Vincent D'Indy, cuya enseñanza en la *Schola Cantorum* estaba, puede decirse, en las antípodas de la enseñanza de Fauré.

Ambos maestros, a pesar de sus mentalidades diferentes, sentían gran estima uno por otro; ninguna rivalidad los distanciaba. Fueron los grandes educadores con que se benefició la música francesa de fines

del siglo pasado y principios del actual. Por lo demás, obtuvieron resultados muy distintos. Se conoce la exageración con que han sido copiados el franckismo y el wagnerismo encomiados por Vincent D'Endy. Su arte está embebido de ellos, y sus discípulos seguían su ejemplo. Es curioso que Fauré no haya tenido imitadores. De por sí completo, tal vez sus alumnos no encontraron una parte descuidada de su genio que pudieran desarrollar.

En 1875 se representó por vez primera *Carmen* de Bizet; en 1884, *Manon* de Massenet; entre esas dos fechas, el éxito obtenido por Fauré con tres nuevas melodías le permitió hacerse conocer del público. *Les Berceaux*, *Le Secret* y *Les Roses d'Ispahan* recorrieron todos los salones. Bien pronto se difundieron otras melodías que había compuesto anteriormente. Le rogaban que las acompañara al piano. Comedido, y muy sociable, se prestaba a ello de buen grado. Para el público femenino, ¡qué incomparable descubrimiento era la música de Fauré! ¡Con qué delicadeza sabía captar los móviles aspectos de la sensibilidad! Esta música acariciaba las almas, tenía el poder de encantar, en el sentido primero del término: ejercer un encanto mágico.

Valéry ha escrito: "Mujeres son frutos. Entre ellas hay duraznos, ananás, avellanas. Es inútil continuar la enumeración. El aficionado no puede resignarse a recoger los frutos de una sola especie. Quiere conocerse a sí mismo en la diversidad del jardín."

Hasta el umbral de la vejez, Fauré fué ese "aficionado".

Y reacciona musicalmente de lo que experimenta, de lo que deduce de sus sensaciones, con una sensibilidad en extremo personal. ¿Acaso la sensibilidad, cuando está despojada de afectación y libre de amaneramiento, puede ser otra cosa que personal? Al crear diferencias entre los individuos, colora nuestras actividades, nuestras ideas, y hace de

cada uno de nosotros un ser perfectamente distinto. Nada más tonto que despreciarla.

Para un músico que compone melodías, la gran dificultad es encontrar textos adecuados a su talento.

Fauré, justo es decirlo, no ha sido siempre afortunado en la elección. Pero los versos más banales le han permitido levantar construcciones sonoras infinitamente delicadas, vaporosas como nubes, en donde el corazón y los sentidos encuentran ocasión de apaciguarse deliciosamente. Poco atento, contrariamente a Debussy, a la belleza intrínseca de los poemas, no busca en ellos sino pretextos para estados de alma que puedan fecundar su imaginación. Teme los versos demasiado precisos, demasiado sugestivos y, por lo tanto, embarazosos. Por eso compone obras maestras sobre textos mediocres de Gradmoujin, de Richepin, de Armand Silvestre, el habitual proveedor de Massenet, mientras que Víctor Hugo o Baudelaire lo inspiran bastante mal. Abandona a este último al cabo de tres melodías escritas cuando joven. Leconte de Lisle y Sully Prudhomme se avienen mejor con él, así como el buen poeta belga Van Lerberghe, un simbolista que lo inspira en sus últimas obras. Con el genial Villiers de L'Isle Adam tan sólo colabora, por desgracia, dos veces. Su hermetismo lo asusta un poco. Se entiende particularmente bien con Albert Samain, ese poeta harto desacreditado. Sus versos contienen acentos de mórbida languidez que el músico impregna de temerosa y azorada voluptuosidad. Ambos simpatizan con los corazones dolientes, sensibles a lo que se adivina y sugiere, pero que apenas se expresa: los vagos ardores, las inquietudes de las horas de espera, todo aquello desconocido que sentimos afluir a nuestras almas. Pero el único verdadero gran poeta con quien Fauré se encuentra en pie de igualdad es Verlaine. A semejanza de Verlaine se siente cómodo en los paisajes lunares de *Fêtes Galantes*, donde evolucionan máscaras y bergamáscaras. Seres exquisitos e impersonales, con quienes la música

puede cantar a voluntad y aventurarse “en los países azules de las fantasías”.

Verlaine escribe: “*Pas la couleur, rien que la nuance...*” Los personajes de *Fêtes Galantes* rozan todos los sentimientos y nunca insisten en ellos; simulan la indiferencia cuando están enamorados y la pasión cuando no aman:

Il s' agit de n'être point
Mélancolique et morose.
La vie est-elle une chose
Grave et réelle à ce point!

Las nueve melodías de *La Bonne Chanson* constituyen otro maravilloso triunfo verleniano.

La Bonne Chanson es la canción de los esponsales. ¡Cuántas promesas de goces extasiados o turbulentos, cuántos apetitos juveniles! ¡Y, sin embargo, esta colección ha sido escrita en 1892, cuando Fauré estaba casado desde hacía once años! ¿Qué nombre tiene aquella que “aparece sonriente, sin temer una asechanza, a sus ojos que la admiran?” Aquí se revela la “enarmónica de la primavera y del amor humano”, ha escrito Vladimir Jankélévitch en un libro excelente consagrado a las melodías de Fauré¹.

La Bonne Chanson vibra con la misma felicidad que la adorable *Sonata* en la mayor para piano y violín, escrita en 1876. Fauré sabe, mejor que nadie, evocar sensaciones de felicidad: la felicidad que nos es dada a cada uno, ese algo que nos pertenece y que no necesitamos conquistar en una lucha a brazo partido con el destino. Así como

¹ Jankélévitch caracteriza, con mucha exactitud, el papel de los acompañamientos de Fauré: “La música, como una cera melodiosa, corre entre los versos, y aunque no acompaña siempre todos sus meandros, aunque tiene su lógica autónoma, comparte su perfil y su intención secreta.”

ciertas obras de Debussy encuentran su equivalente pictórico en los paisajes de Claude Monet, el Fauré de *La Bonne Chanson* hace pensar en los cuadros Renoir. El músico reproduce la vida, tal como la ha visto y sentido, con un ímpetu igualmente generoso, y con mucha alegría, ternura, gracia y licencia.

En sus numerosas piezas de piano Fauré adapta hábilmente a este instrumento el vocabulario sentimental de las melodías. Verlaine y Samain asoman en la *Ballada con orquesta*, en los *Improptus*, *Valses-caprices*, *Preludios*, *Barcarolas*. Estas últimas son venecianas, alegres, despreocupadas; en ocasiones, el canto del gondolero se torna más apasionado; en el agua se refleja la pareja que conduce: un joven se inclina sobre una mujer desfallecida entre sus brazos y, bruscamente, la besa en la boca.

Los *Nocturnos*, sobre todo, son incomparables. Representan un arte tranquilo, sensible a la melancolía de las almas, al suspiro que exhala la naturaleza después que el sol ha lanzado sus últimos rayos: sentimientos equívocos que nacen cuando terminan los bellos días saturados de un exceso de felicidad. A la hora en que los bosques adquieren una profundidad de alcoba, se siente la nostalgia de la luz que agoniza, las palabras cesan, y el pudor, alarmado, teme al deseo con las sombras de la noche. Grandes parques a lo Wateau, donde la luna sueña perezosamente:

Ainsi qu'une beauté sur de nombreux coussins,
 Qui d'une main distraite et légère caresse
 Avant de s'endormir le contour de ses seins

En cada nocturno hay una especie de confesión: en ella pueden discernirse nostalgias, desilusiones, tristezas, pero nunca desesperación o rencor. Música de un amante a veces descontento, a menudo col-

mado de felicidad y, entonces, ingenuamente egoísta; es decir, música en modo alguno chopinniana.

En el más importante de sus fragmentos pianísticos, *Tema y Variaciones* en do sostenido menor, así como en su música de cámara, Fauré observa los diseños tradicionales que hubieran elegido Mozart y Mendelssohn, evitando las súbitas explosiones expresivas del realismo beethoveniano. Abunda en temas característicos de gran nobleza melódica, realzada por hábiles contrastes; su forma, de una belleza plástica de sobria elegancia, puede ser tomada de modelo. La emoción, que nunca falta en ella, se traduce por ese ímpetu retenido que caracteriza al lirismo de Fauré.

En los adagios vibra una pasión ardiente, una obstinada ternura que a veces se transforma en lánguidos éxtasis; los scherzos juegan con gracia aérea y abundan en ritmos irónicos e imprevistos. Alusiones a reflejos sensoriales conducen los desarrollos, y de la continuidad de esos reflejos depende la potencia creadora del autor: Fauré modela cada parcela de su música a imagen de su pensamiento; el sueño que persigue determina el lenguaje sonoro dispensador de la atmósfera adecuada a su sensibilidad.

Su técnica se somete a leyes de una lógica impecable y al mismo tiempo consigue eludirlas por astutas e inesperadas modulaciones. Con felicidad sin igual, mediante hábiles estratagemas, ¡cuántos acordes cuyas suaves resonancias son naturalmente llevadas a su punto extremo de irradiación!

Hay un exacto equilibrio entre la independencia de su imaginación, fértil en descubrimientos, y el respeto a las formas clásicas. Nunca emplea fórmulas convenidas ni desarrollos arbitrarios. Da la impresión de conservar toda su espontaneidad observando ritualmente las normas de que no es responsable. Se lo podría creer el inventor de este orden que acepta, a tal punto se acomoda a él sin frenar en lo

más mínimo los caprichos de su imaginación. En los genios inquietos y enfermizos, la creación puede ser una tortura. En Fauré adquiere el aspecto de una necesidad bienhechora que se complace en satisfacerse incesantemente.

Se ha dicho con frecuencia, a propósito de artes plásticas: En arquitectura, en pintura, en escultura no hay una forma artística canonizada por la Iglesia. Lo mismo sucede en música: no hay un estilo reservado específicamente al arte religioso, con excepción de las cantilenas gregorianas cuyo lugar en el oficio permanece inmutable. Como escribe un discípulo de Maritain, el crítico musical Maurice Brillant: "Todo lo que puede pedirse al músico moderno es que no transforme el santuario en un laboratorio de experiencias personales, que renuncie a una pura e intempestiva virtuosidad y, sobre todo, que observe ese decoro que se impone, por lo demás, en todas las artes y en todas las circunstancias". La idea de componer para la Iglesia como para el teatro es un signo de mal gusto, puesto de moda por los italianos en el siglo XVIII, y en que han caído, desgraciadamente, ilustres compositores de todos los países. La música se beneficia de una indulgencia que no existe en otros dominios artísticos.

Fauré, cuando escribe un Requiem, es un músico de Iglesia. Sin modificar su vocabulario y su sintaxis, pero adaptándolos a otro fin, permaneciendo siempre el mismo, pero expresando otras ideas, con su *Misa de Requiem* ofrece un ejemplo perfecto de lo que puede ser actualmente la música religiosa.

Mme. de Sevigne decía de Racine, después de haber visto *Esther*: "Ama a Dios como ama a sus queridas." Lo mismo podría decirse de Fauré. Es íntima y profundamente cristiano, pero no puede negarse que pone la sensualidad al servicio de la religión. Mezcla el

amor carnal al amor divino, y la piedad extática de su *Requiem* nos revela una angustia mística cuya devoción se expresa con sonoridades de infinita ternura, mientras las numerosas cadencias plagales dan una impresión de paz y hieratismo gregoriano.

Fauré ha escrito música escénica para diferentes obras: *Shylock*, *Prométhée*, *Caligula*, *Pelléas et Mélisande*, *Le Voile du Bonheur* y, cuando había pasado los sesenta años, compone una ópera: *Pénélope*.

Esta partitura, de pureza apolínea, tiene la frialdad y la nitidez del mármol. Su serenidad y su limpidez desconcertaron en el teatro. No hay en ella rellenos de ninguna clase: ni siquiera una nota que no sea indispensable y que no merezca escucharse distintamente. Obra única en su género y, por lo tanto, difícil de comprender; imposible analizarla valiéndose de analogías o comparaciones: no hay en ella, asimismo, trabajo temático para espesar una sinfonía interrumpida, como en Wagner, o adherencia, como en Debussy, a las menores inflexiones de un texto poético. Nada dramático, ni siquiera en la violencia; ninguna brusquedad. Largas melodías continuas. Siempre la búsqueda de formas armoniosas. ¡Qué lejos está Fauré del arte bárbaro de Wagner, que entrega la música a los peores dioses tudescos! El comentario musical subraya los sentimientos en su matiz general, exclusivamente. Nada es tan misterioso como la belleza cuando surge de una gran simplicidad. El auditorio queda perplejo al comprobar los medios reducidos que ha utilizado el músico, y si en este caso falta acento al drama de Penélope, debido a René Fauchois, la aventura de Ulises conserva toda su amplitud poética. Algunos, ciertamente, no admitirán esta Grecia tan noble, pudorosa y discreta. Pero —como se ha dicho infinidad de veces— el arte es una convención. Y aquellos que consideran la Grecia de Fauré semejante a la Grecia que imaginan, en-

contrarán que su música posee un carácter exactamente helénico, como sucedió en el siglo XVIII, cuando los recitativos de Gluck pasaron por resucitar la declamación auténtica de los dramas de Sófocles.

La orquestación de *Pénélope* es muy simple. No hay hallazgos en las obras orquestales de Fauré desde el punto de vista de la instrumentación¹. Fauré sólo ha puesto en práctica recetas conocidas. Lo que le interesa es la elección de las tonalidades, y por el uso que ha hecho de ellas, las en re bemol mayor, si bemol menor (con un la bemol como nota sensible) y el modo mayor de fa, llamado hipolidiano (con un si becuadro), se han convertido en una especie de símbolo de las tonalidades faureanas. Sobre todo, Fauré es el mago de las modulaciones, pero los oyentes sin memoria auditiva, que no discernen el color de una tonalidad, son insensibles a ellas. Uno de sus recursos más constantes es utilizar largos pasajes de acompañamientos sincopados con acordes *staccatos*, ligeros, suspendidos entre semisuspiros cuyas tonalidades son huidizas, inciertas y apenas pesan sobre la melodía principal. También posee una manera muy característica de tratar los arpeggios, dando a esta fórmula tan fácilmente banal un sentido enteramente nuevo. Su papel, lejos de ser simplemente ornamental, es siempre expresivo: tan pronto acarician pensativas melodías que, llenas de languidez, se dejan envolver por su tejido flexible, a través del cual aparecen suaves disonancias como hilos de oro, tan pronto se diría que los arpeggios planean sobre ellas, a la espera de saber dónde posarse, y cambiantes armonías los arrebatan como a pesar de sí mismos.

Entre los compositores ilustres que vivieron hasta una edad muy avanzada, podemos citar a Rameau, que murió a los sesenta y nueve

¹ A menudo Fauré encargaba a sus discípulos, especialmente a Charles Koechlin, Roger Ducasse et Louis Aubert, que terminaran de orquestar sus obras.

años, Haydn, a los setenta y siete, Gounod, a los setenta y cinco, Balakirew, a los setenta y tres, Verdi, a los setenta y ocho, Saint-Saëns, a los ochenta y seis.

Pero ninguno de ellos mostró en su extremada vejez la sorprendente actividad creadora de Fauré. Sus últimos años fueron los más productivos y su caso continúa siendo único hasta el presente. Tenía más de setenta años cuando compone esas obras maestras que aún son poco conocidas: una segunda *Sonata* para piano y violín, dos *Sonatas* para piano y violoncello, un *Trío* para piano y arcos, un *Cuarteto* de cuerdas, tres colecciones de melodías: *Le jardin clos*, *Mirages*, *L'Horizon chimérique* y, para el piano, *Barcarolas*, *Nocturnos* y una *Fantasia* con orquesta. Sin embargo, padece la enfermedad más atroz que puede soportar un músico: se ha vuelto casi enteramente sordo. Peor aún: por una especie de estrabismo auricular, percibe ciertas notas con entonaciones muy distintas de las que realmente tienen: las más graves resuenan en sus oídos una tercera más arriba y las más agudas una tercera más abajo, en tanto que las del medio conservan su justa entonación.

A pesar de tal suplicio, a pesar de su edad, su inspiración continúa tranquila, serena; conoce "l'art de évoquer les minutes hereuses", y prosigue, como verdadero cristiano, sin tener una visión desengañada de la existencia. Sólo que, por una especie de pudor, se abstiene voluntariamente de la sensualidad armónica que parecía uno de sus dones más aparentes. Su estilo se torna más y más contrapuntístico y adquiere aspecto de una geometría lineal, haciendo nacer acordes extremadamente móviles que se insinúan entre modulaciones imprevistas. Cuando se los examina de cerca, estos acordes demuestran que Fauré no ha perdido el poder de fascinar con armonías acariciadoras, pero evita prodigarlas, aligerando incesantemente su materia sonora.

Se hace menos accesible; utiliza curvas melódicas que sólo dibujan

lo esencial, no evitan la elipse y eluden la insistencia. Por muy quintaesenciada que pueda ser tal música, no da la idea o la sensación de un trabajo arduo, y mucho menos de un esfuerzo. Mas que nunca nos creemos en presencia de un juego superior que obedece a reglas constantes y perfectas, cuya observación facilita todas las libertades. Ajeno a la emoción, este arte despojado sólo quiere existir por sí mismo, y se diría que Fauré llega a pensar que mientras más se manifiesta y desarrolla la sensibilidad en una obra musical, más lejos se halla esta última de un arte perfecto, y que la música se envilece cuando sólo intenta traducir impresiones o sensaciones. A su alrededor se agrupan todos los adeptos de la sedicente “música pura”, que lo oponen a Debussy.

Pero no ha cambiado en el fondo, y sus últimas obras permiten descubrir elocuentes sobrentendidos de una extraña profundidad. ¿Cómo no advertir la esperanza, la mansedumbre, la nostalgia que contienen, y también el cansancio? Excepcional testimonio de un compositor que próximo a los ochenta años nos entrega, asombrosamente lúcido, con la misma sinceridad que encontramos en sus obras de juventud, lo mejor de su pensamiento.

En sus últimas melodías, hechizado por la lejanía de “los horizontes quiméricos”, evoca paisajes imaginarios y se siente atraído por riberas desconocidas. “El mar es infinito y mis sueños son dementes...” Habiendo dado por completo su medida, parece sobrevivirse. Y le llega la gloria cuando la inspiración lo abandona: en el gran anfiteatro de la Sorbona se organiza una fiesta en su honor. Poco le importa. No ignora que va a morir, se ha resignado a ello, y una serena confianza en la perennidad de su obra ilumina su desolación. Su arte perdurará, es clásico¹.

¹ Responde a un periodista que lo interroga sobre el porvenir de la música: “Todos aquellos que parecen aportar, en el inmenso dominio del espíritu humano, un pensamiento

Este arte, sin embargo, ¿no parece gravemente amenazado? Fauré ha obedecido a una musa exigente que se entregaba a la voluptuosidad de expresar sentimientos delicados y preciosos. Nunca trató de encadenar su música a un objetivo que reflejara símbolos de carácter filosófico o moral. Puede temerse que las próximas civilizaciones, de más en más prácticas y científicas, apenas se preocupen de un arte despojado de toda virtud social. La producción contemporánea se encamina hacia obras atestadas de ideas metafísicas, humanitarias, utilitarias o folklóricas. De menos en menos será necesario para apreciarlas, sin duda alguna, poseer lo que se llama “una naturaleza musical”.

Subsiste una esperanza, felizmente: la tendencia que tienen siempre los hombres a complacerse en las distracciones más inútiles.

Quiero creer que la música de Fauré continuará siendo para algunos privilegiados, indiferentes al estruendo del mundo, un secreto refugio tanto más agradable cuanto que sus fieles serán poco numerosos y se encontrarán al abrigo de promiscuidades molestas.

Y está bien que así sea.

Su arte, de frágil apariencia, es en verdad muy sólido, porque en él se reconoce, como en el arte de un Racine o de un Rameau, esa noble simplicidad y esa sumisión a las leyes de la razón que tornan más conmovedoras las efusiones de la sensibilidad. Pero sólo puede ser realmente gustado por aquellos que son capaces de seguir sin esfuerzo, en sus menores meandros, un lenguaje armónico, sabio y sutil. No cabe duda que entre la música de Fauré y sus oyentes debe existir un previo entendimiento o, para decirlo mejor, una especie de complicidad basada en razones estrictamente musicales: Fauré necesita oídos atentos a los equívocos tonales, a las astucias de las modulaciones, a los *quid pro quo* de la enarmonía.

y un lenguaje desconocido hasta entonces, no hacen sino traducir, con su sensibilidad personal, lo que otros habían pensado y dicho antes.”

Por eso pienso que es bastante aleatorio facilitar algunas aclaraciones sobre esta música, en la cual, como en Verlaine, “a lo preciso lo impreciso se une”. Nada habré enseñado, tal vez, a quienes la conocían íntimamente; en cuanto a los otros ¿cómo obligarlos a que descubran en ella la satisfacción de algunos misteriosos deseos de todo su ser, que de otra manera serían inexpresables?

: *HENRI GIL-MARCHEX*

F U E R O N T E S T I G O S

Había ya pasado un cierto tiempo después del mediodía, en realidad un tiempo enteramente incierto, más difícil de precisar que el que tarda una manzana en bajar de la rama a la tierra, pues en éste eran impalpables bloquecillos de piedra los que estaban bajando lentamente y asentándose en la calle.

Las máquinas que trabajaban en la demolición de una casa acababan de pararse. Los hombres habían caído rápidamente en el descanso, así como los cierres metálicos de almacenes y depósitos, y sólo habían quedado en el aire, fluctuantes y reacias a sedimentarse, las partículas de diferentes géneros y estructuras que componen el polvo. Entre éstas, de opaca y material pesantez, el incógnito tráfico de los olores: aceites, frutas mustias, cueros.

No había un alma viva en toda la calle. Solo, a veces, dejaba asomar en el quicio de una puerta la mitad de su figura un joven sirio que vendía botones y cintas, ocupando media entrada de una casa con sus mercancías. La otra mitad del portal era oscura, la otra mitad del muchacho quedaba en la sombra. La que se asomaba al quicio de la puerta, afrontaba el tiempo sin oasis del mediodía.

A lo lejos, en la calle apareció un hombre. Venía por la acera de enfrente a la puerta del sirio. No había nada de notable ni en su aspecto ni en sus ademanes: era, simplemente, un hombre que venía por la

acera de enfrente. Sin embargo, al ir aproximándose, su modo de andar fué dejando de ser natural, fué acortando gradualmente el paso o, más bien, su paso fué haciéndose lento, cada vez más lento a medida que avanzaba, y al mismo tiempo fué inclinándose y tendiendo a caer hacia adelante como una vela reblandecida. Al fin, dos casas antes de llegar enfrente, cayó.

El muchacho no reaccionó en el primer momento. Esperó a ver si se levantaba. Pero viendo que no, fué a auxiliarle. Cruzó la calle, y a menos de un metro de distancia alargó la mano con intención de levantarlo y tirar de él por debajo del brazo. No llegó a tocarle. Detuvo la mano a un palmo de él, quedó un instante paralizado de terror, y al fin echó a correr hasta el almacén que estaba entreabierto. Algunos obreros comían en una mesa del despacho de vinos y no quisieron hacerle caso. Le decían: “¿Quién es el que está borracho, él o tú?” Pero el sirio insistía, hasta que uno de ellos miró por la ventana y vió el bulto del hombre caído en el suelo. Entonces fueron detrás del muchacho. Suponían que era un accidentado. Cuando estaban cerca, el sirio les retuvo diciéndoles: “¡Fíjense bien en lo que le pasa!”

El hombre no estaba enteramente inerte, no parecía tampoco que hiciera por levantarse, pero se removía, agitado por una especie de lucha, en la que se veía bien claro que no podía ganar. Porque al empezarse a ver bien claro lo que estaba pasándole, por esto mismo empezaba a ser totalmente incomprensible, humanamente inadmisibile.

El terror había paralizado a los cuatro hombres, hasta que uno de ellos logró soltarse de la repugnante fascinación, rompiendo la cadena que inmovilizaba sus nervios y que estaba tramada por sus nervios mismos, contraídos, rígidos. Con movimientos convulsos como los de un cable que ha llegado a saltar por excesiva tensión, el obrero que se había destacado del grupo dirigió sus pasos otra vez hasta el almacén y, una vez allí, hasta el teléfono. Le preguntaron qué pasaba, y respondió, pero

su voz no era inteligible. Abrió la guía telefónica. Sus manos hacían temblar las hojas, impidiéndole ver los números. Alguien, una mujer, vino en su ayuda y adivinó, sin comprender sus palabras, lo que quería. Pasó atolondradamente las hojas, no encontró nada. Gritó para que viniese el almacenero a ayudarla y, entre los dos, arrebatando el teléfono de las manos del que estaba aferrado a él, pidieron la información de la central. Pero ninguno pudo retener en la memoria el número de la Asistencia Pública que la central había dado. Así, tuvieron que volver a llamar. Al fin, lograron la comunicación y pidieron una ambulancia, dando torpemente las señas del lugar donde se encontraban.

Entonces, todos los que estaban en el almacén fueron a comprobar aquello que se obstinaban en no entender. Fueron todos, y el hombre que había ido al teléfono volvió con ellos. Fueron el almacenero y los mozos, otros obreros con dos mujeres que al principio no habían atendido, y la que había acudido al teléfono que era la que trabajaba en la cocina. Rodearon al hombre caído que ya no era un hombre caído: ya no era un hombre.

Aquel removerse que en un principio pudo parecer la lucha contra algún mal espasmódico que le sacudía, no se había aplacado enteramente, pero se había ido convirtiendo en un temblor semejante al que agita a una masa espesa cuando comienza la ebullición. Pues el hombre, en suma, ya no era más que esto: una masa sin contornos. Se había ido sumiendo en sí mismo, se había ido ablandando, de modo que los dedos de sus manos ya no eran independientes entre sí, sino que la mano era una masa de color más claro que se fundía con la masa de color oscuro que era todo el cuerpo, envuelto en el traje, pues traje y calzado sufrían idéntica transformación que el hombre mismo. Todo ello se unía e iba afectando un carácter de material homogéneo, iba pasando del estado sólido, de un ser vivo que aún alienta, a una viscosidad que retemblaba y delataba algún vapor encerrado en ella pugnando por escapar en una

burbuja, como un suspiro lento, y poco a poco empezaba a tomar la turbia transparencia de un ágata, tendiendo a volverse líquido, como las gotas de cera que se mantienen redondas porque el aire las comprime alrededor y les crea una película capaz de contener largo rato su masa sin dejarla extender.

Ya no conservaba relieve alguno que correspondiese a la forma que había tenido. Aquella forma quedaba aún acusada sólo por unas especies de vetas que tardaban en borrarse del conjunto total, y naturalmente, este conjunto, al abandonar la solidez, se iba aplanando contra las losas, cubriendo un espacio cada vez más grande, hasta que, al fin, su falta de densidad fué haciéndole irregular el contorno, que acabó por romperse en aquellos puntos en que el nivel del suelo descendía, y se escurrió por entre las losas de la acera, buscando la cuneta. En aquel momento pareció que volvía a cobrar vida, esa vida con que los líquidos corren apresurados a ganar las partes más bajas, obedeciendo a una ley que el ojo humano no registra, y por eso parecen llenos de una sabiduría o de una voluntad que los conduce. Pero antes de llegar a la boca de la alcantarilla, se le vió detenerse y empezar a empaparse en la tierra. Parecía, primero, filtrarse por las juntas de las losas, y después, la misma porción que quedaba sobre las planchas de granito empezó a reducirse como sumiéndose por los poros de la piedra. Su ligereza llegó a ser entonces como la de esos líquidos muy volátiles cuya mancha, si se vierten en el suelo, empieza a mermar rápidamente por los bordes y desaparece sin dejar huella.

Antes de que hubiese llegado a desaparecer, se oyó la campanilla de la Ambulancia y el coche, doblando la esquina, vino a pararse junto al grupo de gente.

Los dos camilleros saltaron al suelo y empezaron a abrirse paso. Ya en el primer contacto con aquellas gentes que habían presenciado el prodigio hubo una ruda extrañeza por parte de unos y otros. Los que

llegaban, empleaban el lenguaje usual. Preguntaban dónde estaba el hombre enfermo, si estaba aún vivo, quién se lo había llevado. Los que formaban el corro, no contestaban nada. Llevaban largo rato sin que entre sus labios, separados por el terror, pasase una sola palabra, y lo único que hicieron fué apartarse un poco para que llegasen y viesen. Pero los enfermeros exigían explicaciones. Miraban aquella mancha que se consumía por sí misma y no la reconocían como mancha de sangre. Estaban acostumbrados a encontrar en el sitio donde un hombre había caído la mancha que se vierte de las venas rotas, y aquella materia que estaban considerando no tenía el irrevocable carmesí que grita la piedad como razón última. Tenía un sombrío matiz, complejo como la angustia o el poder sin límites, y las preguntas de aquellos hombres, que no lograban entrar en la comprensión total del hecho, se perdían sin respuesta como meros ademanes de una realidad ineficiente.

Entre los que habían asistido desde el principio, el silencio era una guardia sobre las armas que no podía deponerlas antes de la total consumación. Sólo el hombre que había logrado romper la cárcel de aquel pasmo y había establecido el contacto con los de fuera, había quedado sin poder volver a entrar en él y sin poder volver tampoco a ser libre. La voz de aquel hombre sonaba entre las preguntas, no porque las contestase, sino porque no podía callar. Su sonido no era articulado. Era como una campana que moviese el viento, era, como ya quedó dicho, una vibración convulsa, semejante a la de un alambre que salta por excesiva tensión.

Sin querer ceder a la estupefacción, aquellos hombres curtidos en el servicio de socorro temían el engaño, querían asegurarse de que no habían sufrido una burla, amenazando con investigaciones judiciales. Nadie les escuchaba. Los que tenían los ojos fijos en la pálida sombra que apenas se distinguía ya en las losas, lo más que hicieron fué alzarlos alguna vez hasta sus rostros, esperando verles ceder en su desconfianza.

Pero los hombres se resistían, hablaban de una mentira acordada entre aquel grupo de gentes para encubrir el delito de alguno de ellos, y al fin, viendo que de un momento a otro desaparecería el último resto material del fenómeno, que no tenían valor para juzgar ni para negar, hablaron de llevar algo de aquello para analizarlo, e intentaron acercarse para tomar un poco, sin saber cómo. Entonces, una de las mujeres se interpuso y gritó o, más bien, exhaló, pues su voz era como un soplo lejanísimo: “¡No lo toquen!”

Los hombres del socorro retrocedieron. Los del grupo dejaron escapar un rumor, una especie de rugido rechazando amenazadoramente aquella intrusión que turbaba los últimos momentos en que el prodigio iba a desaparecer sin dejar rastro. No querían perder aquel instante en que el último matiz se borraría, en que el último punto en que el grano de la piedra fuese aún afectado por un tinte extraño, recobraría su color. Querían palpar con la mirada el suelo después que no hubiese en él ni un solo testimonio de la existencia que había embebido. Y al fin llegó a no haberlo. Entonces comprendieron que tenían que dispersarse, y al final, el definitivo y total término del hecho empezó a conformarse a las distintas almas como a recipientes de formas diversas.

Efectos ilógicos, al parecer, imprevisibles desde cualquier punto de vista exterior, porque sólo obedecían a reacciones químicas, a fermentos, a resistencias o repulsiones. Así, los hombres últimamente llegados, que habían asistido apenas al desarrollo del fenómeno y que por tanto carecían de datos para dar fe de él, empezaron a anhelar aquella fe, y con lo poco que habían visto empezaron a gritar su convencimiento. Otros, en cambio, habían agotado sus fuerzas soportando el proceso desde el principio al fin y, al comprobarlo totalmente extinguido, se sentían liberados de su inhumana opresión, y perezosamente querían no creer que habían visto. Otros, trataban de armonizar lo que sabían cierto e increíble con las leyes de la razón ordinaria y decían que en el porvenir se progresaría lo sufi-

ciente como para encontrarle una explicación, o bien que había que aceptar las cosas vedadas al entendimiento que caían del cielo o de donde fuese.

El hombre de la voz que no podía reposar seguía delirando los gritos de su mudez, y de su garganta parecía a veces partir el mortuorio lamento de la hiena, a veces la azarosa armonía de las arpas colgadas al viento, a veces el acento de los profetas.

Todos se dispersaron por la ciudad y todos, menos éste, volvieron a sus vidas y faenas habituales, combatiendo unos el recuerdo hasta lograr lavarse de él, conservándole otros con gratitud y temor.

Sólo éste, el hombre que creyendo nada más ver quiso gritar para despertarse, rompió su orden cotidiano, enajenó su vida al injertarla en la rama de aquella creencia en cuyo sentido, hostil a la mente, exento de toda ejemplaridad, se nutría una savia de locura.

No quedó sobre las losas ni un aura que advirtiese a los pasajeros dónde ponían la planta. Desde su puerta, el joven sirio vigilaba el lugar sin perder la certeza de los palmos de tierra donde todo había acontecido y, aunque nunca llegó a dudar en algunos momentos, su certeza era más firme. porque la corroboraban ciertos hechos que, repetidamente observados, constituían una respuesta muda, más que muda: vaga o ambigua. Esa respuesta que se tiene al interpelar a aquello que depasa las medidas humanas.

El muchacho veía a diario pasar sobre aquellas losas a los transeúntes ocupados en sus quehaceres y no esperaba de ellos ninguna señal. Pero cuando veía venir un perro, aguardaba ansiosamente. Sabía que la pureza irracional tenía que ser sensible al magnetismo que se desprendiese de aquel trozo de suelo. Y aunque nunca obtuvo una confirmación contundente, nunca tampoco fué claramente defraudado en su suposición. No llegó nunca a sorprender en el animal un movimiento de retroceso o titubeo que le hiciera decir claramente: al llegar aquí no pasa. Y sin

embargo era el caso que no pasaba. Siempre, como unos metros antes, se desviaba sin mirar, o bien, al llegar ya al límite justo, parecía atraído de pronto por cualquier desperdicio que iba a revolver y olfatear frívolamente. Nunca, ninguno llegó a pararse en seco, a mirar derecho como el hombre necesita mirar para ver. Sólo logró sorprender en algunos una ligera crispación de la oreja o bien ese curvamiento rápido del lomo con el cual parece que hacen escurrir el miedo hasta la cola.

Nunca logró observar más. Pero esto siguió observándolo indefinidamente sin que sus ojos errasen en una pulgada. El lugar donde el prodigio se había logrado estaba tan bien delimitado en su memoria como la planta de un templo cuyos cimientos no pudieran ser gastados por los siglos. Y siguió atendiendo a sus mercancías sin que nadie notase el misterio que acechaba, porque todos creían que lo que brillaba en su mirada oriental era esa oscura lámpara de fe que arde en los ojos negros que bebieron la luz en sus fuentes.

ROSA CHACEL

PERSPECTIVAS ENGAÑOSAS

En *Le temps retrouvé*, el último volumen de *À la recherche du temps perdu*, Marcel Proust explica cómo, después de muchos años de vacilación, pudo finalmente escribir su larga novela autobiográfica. Pasaba una temporada en el campo, en compañía de algunos amigos que le prestaron un supuesto manuscrito inédito del *Diario* de los hermanos Goncourt. Al leerlo, Proust se sintió seducido por el encanto y la inteligencia de las numerosas personas descritas por los Goncourt, y se preguntó por qué, en su propia vida social, no había tenido nunca el privilegio de encontrar amigos tan atractivos. Y, de pronto, descubrió que muchos de esos fascinadores amigos de los hermanos Goncourt eran personas que él mismo había frecuentado durante años y que siempre le habían parecido vulgares, tediosas e insignificantes. Y fué comprendiendo gradualmente cómo la memoria y el arte pueden transformar nuestras experiencias más anodinas, elevando un hecho nimio a un nivel en que, al no estar ya presente, adquiere una nueva significación. ¡Qué seductora se mantiene a través de los siglos la más tonta de las mujeres de sociedad pintada por un gran artista! ¡Y cuánto más significativos son los caracteres de Proust que las personas reales que los inspiraron!

La memoria, como un cuadro de Giorgio de Chirico, tiene sus perspectivas engañosas, donde las experiencias, que parecían pequeñas cuando estábamos junto a ellas, se destacan a la distancia cada vez más amplias a medida que se alejan de nosotros en el tiempo. Además, cuando

los años pasan, el interesantísimo juego de especular sobre “lo que hubiera podido ocurrir si . . .” embellece lo que realmente sucedió, al punto que terminamos por no distinguir muy claramente lo ocurrido de lo que luego imaginamos. Y, por último, las experiencias recientes se superponen a las anteriores, prestándoles un significado póstumo en una serie de imágenes sobreimpresas que transforman la experiencia original y le permiten entrar con más exactitud en nuestra total experiencia de hoy de lo que entraba en nuestra experiencia de la época en que realmente aconteció.

Proust mismo, varios años después de su muerte, fué víctima de algunos de estos espejismos de la memoria ajena. Un banquero egipcio entrado en años había tratado durante mucho tiempo de introducirse en la sociedad de París, viviendo anualmente varios meses en el Hotel Ritz. Cierta día del año mil novecientos veintitantos invitó a almorzar a un sobrino suyo, un joven egipcio que estudiaba en la Sorbona. Aburrido, el viejo tío hizo al joven algunas corteses preguntas sobre sus estudios, y el estudiante contestó que estaba escribiendo un libro sobre Marcel Proust. “¿Quién es?”, preguntó el tío. “El escritor más grande de nuestro tiempo”, contestó el sobrino. Y entonces el tío recordó que había conocido a un hombre llamado Proust, “ese Proust que siempre acostumbraba a rondar por aquí, en el Ritz”. El sobrino explicó en seguida que “ese Proust” y el gran novelista eran, ciertamente, la misma persona. “Pero si yo era íntimo amigo suyo”, exclamó el tío, y refirió cómo, durante varios años, Marcel Proust había planeado vagamente pasar un invierno en Egipto: “Lo invité a mi casa de Alejandría, y me escribió centenares de cartas sobre ese viaje que nunca realizó. Debo de tener todavía esas cartas en mi escritorio de Alejandría.” El sobrino explicó que esas viejas cartas constituían importantes documentos literarios; y el banquero, en la primera oportunidad, volvió a Egipto, registró su casa entera en busca de las cartas de Proust, nunca las encontró, y expulsó a todo el personal de servicio, acusándolo de haber robado las valiosísimas cartas perdidas. Pero en los años siguientes, como amigo personal del gran

escritor desaparecido, el viejo banquero egipcio, gracias a sus anécdotas relacionadas con “ese Proust del Ritz”, se convirtió en una figura destacada de la mejor sociedad parisiense, en la cual, durante tantos años, había tratado vanamente de introducirse.

Mi encuentro con Marcel Proust fué todavía más vago que el del banquero egipcio; en efecto, nunca he podido creer sinceramente que la persona que encontré era realmente Marcel Proust. Sin embargo, sé de bastante buena fuente que tuve un encuentro con Proust, y recuerdo haber conocido a un hombre extraño y desencajado que fácilmente podía ser el autor de *À la recherche du temps perdu*.

Cuando niño, sufría yo una serie de raras molestias que muchos años después se hicieron populares con el nombre de alergia, como si un nuevo nombre dado a un viejo demonio bastara para exorcizarlo. De pronto, aparecían ronchas en mi piel, o repentinas hinchazones en mis labios y a veces en toda la cara, y en ciertos momentos llegaba a sentir dificultad para respirar. Mis padres me llevaron de médico en médico, hasta que, cuando tenía nueve o diez años, me encontré un día consultando a un eminente facultativo de París que empezó por interrogarme con mayor minuciosidad que sus colegas. Durante mi segunda visita al consultorio fuí presentado a otro de sus pacientes, un hombre pálido y frágil, con ojos negros hundidos y pelo canoso, que me habló con extremada cortesía, describiendo los síntomas de su propia enfermedad e interrogándome con extraña insistencia sobre los míos. Mientras hablábamos así de nuestros malestares, el médico comparaba nuestros diversos síntomas. Mi compañero de enfermedad no me impresionó mucho en el momento; sólo más tarde comprendí cuánto me había ayudado, a mí, un niño sin experiencia, en la tarea de describir con exactitud mis sufrimientos, al describir los suyos detalladamente y preguntarme, paso a paso, si había yo sentido el mismo dolor.

Alrededor de diez años después seguía tratándome con el mismo médico; cierto día me encontraba en cama con grippe cuando éste vino a visitarme y me encontró leyendo una novela de Proust. Mi médico me confesó que Proust nunca le había interesado lo bastante como para ir más allá de su primer volumen, y que, como paciente y amigo, le había parecido siempre un lunático fastidioso. Luego añadió: “Si usted lo hubiera vuelto a encontrar y lo hubiera conocido mejor, dudo que le interesaran tanto sus libros.”

—¿Vuelto a encontrar?

—Sí... seguramente usted recuerda haberlo visto en mi consultorio, cuando los reuní para comparar sus síntomas.

Me quedé azorado y recordé, de pronto, a ese hombre pálido y frágil; recordé sus ojos negros hundidos, su pelo canoso, su extremada cortesía, su insistente interrogatorio. ¿Era en realidad ese hombre Marcel Proust? Hice preguntas. Mi madre y mi padre no recordaban haber encontrado a Proust en el consultorio del médico. Habían estado presentes en aquella ocasión, habían conocido a otro enfermo que discutía mis síntomas con el médico, comparándolos con los propios. Pero no recordaban quién era; si hubiera sido un gran escritor, ellos habrían retenido alguna peculiaridad notable de su carácter. Por eso, durante muchos años, tuve la certeza de que mi médico se había equivocado. Probablemente había entremezclado distintos recuerdos. Me había puesto en contacto con uno de sus pacientes, yo lo recordaba. Pero tal vez era un tercer paciente que confundía con Proust, y tal vez había presentado realmente a Proust a otro niño asmático, y no a mí. Sólo muchos años después el relato de un hombre que había conocido a Proust puso de nuevo el problema sobre el tapete, añadiendo mayores probabilidades a mi propio encuentro.

En esa época tenía yo veintinueve años y estudiaba en la Universidad de Chicago. Uno de mis profesores era el gran crítico italiano G. A. Borgese, quien, desilusionado de nuestra época por varias razones, había adoptado una actitud ligeramente hostil hacia gran parte de la lite-

ratura moderna y se burlaba amistosamente de mi admiración por Proust, Gide, Eliot y varios maestros de mi generación. Una noche, mientras comíamos juntos, y yo insistía en que Proust era uno de los más grandes novelistas de todos los tiempos, Borgese me contó la siguiente anécdota.

En sus frecuentes viajes a París, antes y durante la pasada guerra, Borgese había conocido a los principales escritores franceses y había sido concurrente asiduo de todos los salones literarios importantes de París. Por lo tanto, recibía ejemplares de muchos nuevos libros franceses, dedicados y firmados por sus autores, como es costumbre en Francia. Cierta día recibió una nueva novela con una dedicatoria particularmente larga, intrincada y halagadora, firmada por el autor: Marcel Proust. Pero Borgese no recordaba haber conocido a ningún escritor de este nombre, y dejó el libro de lado, hasta que, meses más tarde, lo encontró por casualidad y se puso a leerlo. Inmediatamente se sintió impresionado por sus peculiaridades, volvió a leer la cordial dedicatoria, que no le recordaba ningún rostro ni la menor reputación literaria. Decidió resolver el problema en su siguiente viaje a París, y algunas semanas más tarde, volviendo a encontrarse en uno de los salones que frecuentaba, Borgese interrogó a la dueña de casa sobre "ese Proust". ¿Quién era? ¿Dónde y cómo, él, Borgese, había encontrado a ese nuevo escritor desconocido? La dama sonrió: "¿Cómo? ¿No recuerda a Marcel, aquel hombre moreno y pálido, que solía venir aquí con Fulano de Tal?" En seguida Borgese recordó a un tipo insignificante, un insufrible *snob* cuyas interminables anécdotas sobre temas sociales y cuya extremada cortesía lo habían señalado siempre como realmente ajeno a ese medio literario.

El gran pensador o el gran escritor es, por lo general, ajeno a nuestro medio. Es un visitante de otro mundo, el mundo de la filosofía o del arte. A menudo, como el albatros, resulta grotesco y desgarrado en tierra firme. A menudo, también, posee la dolorosa conciencia de que

no pertenece a nuestro mundo, y entonces procura cuidadosamente disfrazarse, actuando, en nuestra Roma, exactamente como piensa que actúan los romanos. Por lo tanto, parece inexplicablemente convencional y servil en su ritual cortesía, completamente superficial en su complicado modo de esquivar cualquier tema significativo o cualquier controversia. Como Lázaro al volver de la tumba, sabe demasiado y cuida de no perturbarnos con su doloroso conocimiento por temor a provocar la contradicción del ignorante y verse forzado a desplegar su autoridad en forma penosa para él y para sus oyentes. Y esta modestia de los verdaderos grandes de la ética y del arte es una de las razones por las cuales, en un mundo que responde a la publicidad, rara vez el santo, el pensador o el artista alcanzan el prestigio del político o del “genio de los negocios”, que viven y actúan en mundos relativos y no en mundos absolutos de bondad, verdad y belleza.

En otra oportunidad tuve ocasión de observar esta modestia de las personas de auténtico valer y sus confusos efectos. Y también retrospectivamente.

En 1919, al terminar la pasada guerra, mi madre puso en práctica un plan largamente acariciado: enviarme de Francia, donde vivíamos, a una escuela preparatoria de Inglaterra, con el propósito de ponerme en el molde del tradicional *gentleman* inglés. Por consiguiente, fui primero a Elstree School; después de graduarme pasé a Chaterhouse; de ahí al Balliol College de Oxford; estas instituciones me dejaron una permanente aversión por casi todo lo británico, y material de sobra para varias novelas al estilo de Kafka, si alguna vez tuviera el coraje de volver a sumergirme en el recordado horror de todo aquello.

Elstree School, cuando los suburbios del norte de Londres no habían crecido como hongos, se levantaba en un paisaje enteramente rural, situado a una hora de automóvil de Hyde Park. El colegio estaba edificado en una colina y se llegaba a él por un antiguo camino romano conocido con el nombre de Watling Street, que aún era una de las carreteras de mayor tránsito de Inglaterra. A un costado de Watling Street estaban

los edificios del colegio, un grupo de construcciones que incluía los dormitorios, las aulas y varios anexos, edificado en torno a la vieja casa solariega, antigua mansión de ladrillo del siglo XVII; del otro lado estaban la capilla y los campos de juego a los cuales se llegaba, sin atravesar Watling Street, por un túnel que partía del patio del colegio y llegaba a los campos de juego. Desde el colegio la vista era verdaderamente encantadora; más allá de Watling Street, bordeada por árboles altos y centenarios, se extendían los anchos y verdes campos de juego, y más lejos aún las praderas que suavemente volvían a ascender para convertirse en colinas. Lejos, hacia la izquierda, el terreno era más parejo y formaba un ancho valle; y allá en las praderas, una curiosa ruina señalaba el supuesto sitio de la batalla de Potter's Bar, donde los romanos derrotaron a Boadicea, aquella casi legendaria reina británica.

He aquí el escenario de mi segundo y recordado encuentro con el genio. Elstree School es, por decirlo así, una institución familiar. Antes de mi permanencia, Launcelot Sanderson había sido director; cuando yo fuí, su hijo Eduardo presidía los destinos del colegio; actualmente, el hijo de Eduardo mantiene la tradición. Tres generaciones de apuestos y altos caballeros escoceses, todos ellos pulidos eruditos clásicos, con sus encantadores modales y su elegante gusto intelectual, han perpetuado los *standards* de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Y cada generación, en algún momento, ha estado en el mar; en mi época, el más joven de la familia era todavía oficial de la Real Marina Inglesa.

Durante el verano, los sábados a la tarde, llegaban al colegio numerosos visitantes: parientes de los alumnos o amigos de la familia Sanderson. Un sábado del verano de 1920, alguna circunstancia me había alejado del campo de juego donde el resto del colegio se dedicaba al cricket; mientras yo cruzaba el hall de entrada, yendo de la sala de música al edificio principal de las aulas, el director me vió y me dijo: "A Mr. Conrad le gusta mucho hablar francés. ¿Quiere ser tan amable, Roditi, de acompañarlo mientras atiende a otras visitas?" Y así, durante una hora entera, estuve paseando alrededor del campo de cricket y hablando fran-

cés con Joseph Conrad, un viejo amigo de la familia Sanderson, mientras el director atendía a los padres de algún muchacho.

Tenía yo apenas diez años, y mi conocimiento de la gran literatura se limitaba, más o menos, a los *Cuentos de Shakespeare* de Lamb, al *Libro de la Jungla* y a *Just So Stories* de Kipling, al *De bello gallico* de César (mi libro de texto de tercer año de latín) y a escasos poemas de antológicos libros de estudio:

*Lars Porsenna of Clusium,
By the nine gods he swore...*

Nunca había oído hablar de Joseph Conrad, y sólo varios meses después empecé a leer sus novelas. Mientras paseaba y conversaba con él, no tenía la menor idea de que fuera un escritor; me contó que escribía novelas, pero el hecho no me impresionó particularmente, pues mi amor a la literatura no se reveló sino uno o dos años después, cuando empecé a traducir al latín *La República Holandesa* de Motley o a enfrentarme con el alfabeto griego: alfa, beta, gama, delta...

Por entonces, a Conrad le faltaban cuatro años para morir. Era un hombre amable y fatigado. Me hizo muchas preguntas sobre mi familia; repetidamente me dijo cuán afortunado era yo porque conocía tres idiomas y me refirió varias anécdotas de su juventud poliglota. Pero un niño sólo recuerda las experiencias que le causan gran placer o sufrimiento, y yo era demasiado joven para encantarme con las confesiones de un literato; por lo tanto retuve muy poco de la conversación de Conrad. Hablaba francés con lentitud, un ligero acento, e infinito cuidado en la elección de las palabras; un tema de su conversación ha quedado grabado en mi mente, destacándose cada vez con mayor nitidez al par que el resto se hunde en la penumbra del pasado: con mucho tacto, siempre indirectamente, como si temiera despertar en mí falsas ambiciones y esperanzas, me interrogó sobre mis estudios y preferencias; y en

forma vaga me sugirió que alguna vez podría yo, con mi conocimiento de varios idiomas, seguir el camino que él había seguido y convertirme en escritor.

No recuerdo claramente cuándo ni cómo comprendí por vez primera que mi compañero de aquella tarde de verano había sido un gran novelista. Algunas semanas después uno de mis instructores (los llamábamos "masters") aludió a que me había visto caminar por el campo de deportes con Joseph Conrad; y al ver la poca impresión que me causaba, me explicó cuán privilegiado había sido. En seguida me puse a leer *Lord Jim*. Pero nunca, en las siguientes lecturas que hice de Conrad, pude descubrir al modesto y amable anciano con quien había pasado una tarde estival, como tampoco logré reconstruir la esencia de aquella conversación. Mis recuerdos de Conrad no tienen nada que ver con sus obras; pertenecen a un ciclo de experiencias completamente opuestas, las de mis años de colegio, tan distintas de las literarias (que más tarde utilicé para huir de aquéllas) como lo es el ciclo de las leyendas de Arturo, en el romancero medieval, del ciclo de Rolando y sus paladines.

Tenía diecinueve años cuando el problema de estos dos encuentros empezó a tomar cuerpo en mi mente. En cuanto mi médico me reveló que en una ocasión me había presentado a Proust, empecé a preguntarme por qué mi breve relación con esos dos famosos escritores no me había dejado ninguna impresión vívida; y me reproché mi ignorancia de sus obras en ese momento, que me había impedido aprovechar oportunidades tan únicas y descubrir, en lo que parecía una conversación ordinaria, los rasgos inequívocos del verdadero genio. Durante un par de años me preocupó con frecuencia esta tardía desilusión y hasta llegué a preguntarme si en realidad había encontrado al verdadero Proust y al verdadero Conrad. Tal vez esas reminiscencias, procedentes de terceras personas que aparentemente me habían visto en compañía de esos ilustres personajes, eran un simple espejismo; tal vez los dos hombres que

encontré no habían sido más que personas sin importancia que mi médico y mi instructor, por un desliz de memoria, habían confundido con Proust y Conrad. Luego, en 1931, una tercera experiencia vino a confirmar la probabilidad de aquellos dos encuentros anteriores, al explicarme con claridad el fenómeno de mi vaga desilusión.

En esa época vivía yo en Londres, en los cuartos amueblados del 111 Ebury Street, cuartos que en un tiempo habían sido de Noel Coward, antes que sus éxitos le permitieran trasladarse a barrios más elegantes. Según parece, tarde o temprano, casi todo el mundo en Inglaterra alquila cuartos en Ebury Street, como se lo explicó a una vieja amiga mía, cuando era todavía niña, nada menos que Henry James. En esa época, los padres de mi amiga se mudaban de una elegante casa en Belgravia a otra; y mientras tanto, toda la familia se instaló durante una semana en los cuartos amueblados de Ebury Street. Henry James, que era amigo de la familia, llegó a visitarlos y halló a los niños muy disgustados por la apariencia deslucida de su morada provisional. En tono didáctico, les explicó que Ebury Street era una experiencia necesaria e inevitable en el proceso de todo crecimiento, y que, por consiguiente, todas las personas, tarde o temprano, iban a vivir a Ebury Street. Y ocurrió que yo atravesé por la misma experiencia. Y cierto día, mientras vivía en Ebury Street, recibí carta de un amigo, joven escritor norteamericano "expatriado" en París, autor de una obra muy curiosa sobre el emperador romano Heliogábalo, indicándome que George Moore vivía muy cerca de mi casa, en 121 Ebury Street. Me preguntaba si sería tan amable de llevarle alguno de sus libros para que se los dedicara. Le contesté que con mucho gusto cumpliría su encargo. Entretanto, resolví prepararme para este encuentro con el gran hombre; compré *The Confessions of a Young Man*, *Esther Waters*, *The Brook Kerrith*, *The Mummer's Wife* y *Impressions and Opinions*, los leí muy cuidadosamente, y un buen día, sintiéndome suficientemente armado y preparado, fuí de visita a casa del ilustre Moore. Con los dos libros de mi amigo y *The Confessions* y, creo, *Esther Waters*. Pero esa tarde Moore había salido; dejé los libros

en manos de su vieja sirvienta y volví a casa, donde escribí una breve y meditada carta a Moore explicando la naturaleza de mi encargo. Pasé una semana sin recibir contestación; dos semanas después, decidido, por lo menos, a recuperar los libros de mi amigo, fuí de nuevo a su casa.

Esta vez tuve más suerte. Moore en persona contestó el llamado y abrió la puerta: un hombre increíblemente viejo y frágil, de gestos rápidos, nerviosos, y de tono petulante. Tartamudeando empecé a explicarle quién era y el objeto de mi visita:

—Soy el joven que...

Pero Moore no me dejó terminar la frase.

—Sí, ya sé —contestó—, usted es el joven que viene a buscar el paraguas que me prestaron el otro día en casa de lady Ottoline. Espere un minuto, que voy a buscarlo.

Sin oír mis palabras, George Moore desapareció como una leve figura apenas animada por su nerviosa impaciencia, dejándome en el estrecho hall de entrada del 121 Ebury Street, con la puerta de calle abierta tras de mí. Cuando volvió con el innecesario paraguas, pude finalmente explicarle quién era yo en realidad y para qué había ido. Al oírme empezó a protestar contra los importunos escritorzuelos que no vacilaban en incomodar a sus distinguidos predecesores. Con desesperada cortesía le contesté que visitas como la mía formaban parte de la rutina de la gloria, y que si no deseaba tales homenajes debería desde largo tiempo atrás haber evitado escribir los libros que los inspiraban.

Al escucharme, el ilustre escritor se ablandó, pero sólo lo bastante para llevarme hasta un cuarto que, según deduje al ver el escritorio, debía de ser su estudio. Me dejó de pie junto a la puerta con el sobretodo puesto y el sombrero en la mano, mientras se precipitaba hacia el escritorio y firmaba rápidamente los dos libros de mi amigo que, al parecer, habían quedado ahí, debajo de una creciente pila de cartas sin contestar, desde que se los había enviado hacía dos semanas. Me sentí tan incómodo con los modales de George Moore —me dejaba de pie como a una

lavandera a la espera de que le paguen— que me faltó presencia de espíritu para mirar el cuarto donde habían sido escritas, quizá, tantas páginas famosas.

Doce años después, sin embargo, encontré un fragmento autobiográfico del pintor inglés Augustus John, publicado en una revista londinense. Y el siguiente pasaje despertó en mi mente las impresiones visuales latentes de ese cuarto que, como un negativo fotográfico sin revelar, había permanecido invisible durante todos esos años: “Moore era un carácter tan extraordinario, que valía la pena compartir su extremadamente magra hospitalidad de Ebury Street para observar su comportamiento y escuchar su conversación. Su rara colección de cuadros de segundo orden (de buenos pintores), sus alfombras de *Aubusson* en el piso alto, su media botella de vino agrio, todo era un fondo apropiado para la grotesca figura que con tanta honestidad, amor y candidez exponía sus puntos de vista sobre la literatura y el sexo.”

Yo había visto, por cierto, los cuadros de segundo orden, pero ni siquiera había sospechado que fueran obras de pintores impresionistas de primera categoría. Pero al parecer se me había considerado indigno de la media botella de vino agrio y de las digresiones sobre la literatura y el sexo. En cambio, mientras Moore firmaba rápidamente los dos volúmenes, escuché un breve concierto de iracundos pero ininteligibles murmullos y rezongos. En cuanto firmó los libros, los puso bruscamente en mis manos y en seguida me vi conducido sin ceremonia fuera del estudio, y de nuevo en la vereda de Ebury Street, sin otro recuerdo que el de mi aguda sensación de vergüenza ante el mal carácter de ese frágil anciano, y el de una decoración de desvaídas fundas de cretona floreada, iguales a las que había visto centenares de veces en otros estudios británicos, incluyendo el de mi abuelo, y los de varios empleados civiles retirados o abogados de la City, todos ellos muy poco interesantes.

Pero había aprendido algo: había que leer a los escritores pero era mejor no conocerlos. Porque nos dan todo lo mejor de ellos en sus obras y no en su apariencia, su comportamiento y su vida. Su vida, sin

duda, puede ayudarnos a comprender sus obras cuando habiéndolas leído con cuidadosa atención, estamos en condiciones de interpretar esa vida en términos literarios, y viceversa. Flaubert ha dicho: "Madame Bovary, c'est moi." Pero *Madame Bovary* continúa siendo un libro mucho más fascinador que cualquier biografía de Flaubert, y nos informa más sobre su autor que la vida del autor sobre su obra. Y más que cualquier biografía una lectura atenta del *Manfredo* de Byron nos alecciona más sobre el verdadero modo de ser del brillante poeta; pero el verdadero Byron, revelado en el *Manfredo*, es mucho más complejo y difícil de visualizar o de comprender que cualquier retrato póstumo hecho por Maurois; por eso, en la actualidad, existen muchos más lectores de biografías fáciles que de obras difíciles.

En su vida real, el gran escritor, por más original que sea, se parece mucho a sus lectores; simple criatura de carne y hueso; políticamente igual a ellos, hombre como ellos; pero en sus obras es único, casi un dios. Y así como en el mito de Anfitrión el dios visitante fué confundido con un simple marido, así puede el genio, entre nosotros, ser confundido con un ciudadano común, en tanto que un cerebro menos creador puede dejarnos una impresión duradera que, transmutada en arte, se transforma en un carácter mucho más interesante aún. Todo esto se hizo claro para mí pocos meses después de mi primer encuentro con George Moore, cuando trabé relación con lady Ottoline Morrel.

Había publicado algunos poemas y comentarios sobre libros en varias publicaciones inglesas, y este modesto éxito me proporcionó el gran honor de ser huésped frecuente de los tés semanales de lady Ottoline. Allí se reunían titanes como T. S. Eliot, Sturge Moore, James Stevens, a quienes conocí. George Moore estuvo también allí dos veces cuando me hallaba yo presente, pero nunca me reconoció, y me había humillado demasiado para recordarle nuestro primer e infortunado encuentro y el paraguas que yo debía buscar de parte de lady Ottoline cuando aún no sabía quien era lady Ottoline. Los fantasmas de Henry James y D. H. Lawrence parecían sentarse alrededor de la mesa de té que ahora ocupá-

bamos nosotros, como lo habían hecho tantas veces, y las paredes del salón estaban cubiertas con algunas de las mejores obras de Augustus John, James Price, Sickert y otros excelentes pintores británicos, a muchos de los cuales conocí en esas reuniones semanales.

Pero lady Ottoline era, con mucho, la persona más atrayente que allí había, tan atrayente, podría decirse con el debido respeto, como es Madame Verdurin para los lectores de Proust, aunque para Proust haya sido poco atrayente el personaje de la vida real. Porque la vida y los modales de lady Ottoline eran su propio arte, e imposible imaginar que nadie pudiera ser lo que ella era sino por obra de una exclusiva voluntad creadora. Parecía haber llegado a esta mesa de té de Bloomsbury directamente del pórtico de la Catedral de Chartres, porque sus proporciones eran exactamente las de esas altas figuras góticas, con sus cuerpos estrechos y sus largas piernas. Y con cada uno de sus movimientos, una nueva era de la historia cobraba nuevamente vida: sus gestos eran de corte medieval, pero menos austeros que el estilo de Chartres y más dentro del “flamboyant” del estilo borgoñón del siglo XIV. A veces, en su exaltación, dejaba atrás todo el período del Renacimiento y se tornaba barroca, dirigiendo la conversación con un ritmo de ceremoniosa pavana. Si tenía la impresión de que uno de sus invitados estaba hablando demasiado o de manera poco brillante, se erguía en toda su estatura, desde la cabecera de la mesa, y extendía su largo brazo, agitando un perfumado pañuelo en dirección a otro de los invitados, a quien interrogaba, graciosa pero imperiosamente, sobre un nuevo tema. Y hablaba en el estilo lánguido del sentimental siglo XVIII del período de la Regencia, aunque sus ideas correspondían al período final del siglo XIX, desde Ruskin y Williams Morris hasta Walter Pater y Oscar Wilde.

El poeta metafísico Francis Quarles describió una vez a Adán como un personaje que resumía en su ser a toda la raza humana futura. Para mí, lady Ottoline resumía todo el pasado de la cultura inglesa, desde el período anglonormando hasta nuestros días. Y ninguno de sus famosos invitados me fascinó nunca tanto como ella. La personalidad y los tés

de lady Ottoline constituían su arte, y todo hombre ilustre que concurría a sus reuniones dejaba de ser un creador en cuanto se instalaba allí y hablaba; dejaba también de ser un tema para convertirse en una pincelada o en una palabra, en algo surgido del vocabulario o de la paleta de la dueña de casa, a quien sólo ella infundía vida, inteligencia y belleza.

EDOUARD RODITI

NOTAS

Libros

NOVELA

HERMAN MELVILLE: *Moby Dick* (Emecé, Buenos Aires, 1944). —

¡Qué infatigablemente renovada es para mí la esperanza de tropezar cualquier día con un genial autor desconocido! Desconocido para mí, se entiende. Si de algo sirve la ignorancia es como albergue de esa posibilidad de hallazgos que a los muy eruditos les está vedada por completo. ¡Qué no daría yo ahora por descubrir de pronto a Dostoievski, a Conrad, a Stevenson! Pues semejante felicidad me acaba de ser deparada con la lectura de *Moby Dick*, en el encuentro a fondo con Herman Melville, de quien ya la misma editorial, en su colección de "Cuadernos de La Quimera", nos había ofrecido un maravilloso aunque insuficiente anticipo en *Bartebly*, extraordinario relato en que confluían las esencias de Dickens con las anticipadas de Kafka.

Pero este *Moby Dick* es un libro pleno, un libro total, y llamo así a los libros que no enfocan aspectos parciales de la realidad humana, sino que intentan y logran abarcar la totalidad del destino del hombre. No es extraño que Lawrence de Arabia admirara esta obra y la pusiera en sus preferencias al lado de *Los Hermanos Karamazov*, porque justamente sus *Siete Pilares de la Sabiduría* están mantenidos por idéntica ansia de totalidad. La lucha del hombre con su destino, o por su destino, por el logro de su autenticidad, es el argumento sustancial de *Moby Dick*. Su medio es el mar, imagen persistente del Caos perdurable, con sus olas que repiten su infinita diversidad, siendo la diversidad la única repetición posible. La fuerza del mar, despareja, bravía, que rodea a la tierra como la

nada rodea al ser, sin consentir en ser domeñada por nadie, resuena fragorosa en cada una de sus páginas, saturada su voz salitrosa por el incansable esfuerzo dramático que puja por cuajar en una forma definida jamás lograda. *Moby Dick*, el monstruoso cachalote blanco, con su rotunda giba, sus malignos ojos y la oleosa opulencia de su perseguida crasitud, contrasta en lo definitivo de sus formas, en el sentido de sus movimientos que una irreductible libertad anima y guía, con la indeterminada potencia informe de las aguas que le sirven de sostén. Y Moby Dick, la ballena espermática, es el natural destino del ballenero, encarnado en la mutilada figura del capitán Ahab. La sabia graduación de misterio que va aureolando la figura del capitán Ahab antes de que surja, recia y precisa, sobre la cubierta del "Pequod", dibujando su ausencia, hasta que de puro sazónada y perfecta aparece el bulto físico que la colma, muestra una destreza extraordinaria de novelista. Desde su aparición, y más aún, desde el discurso que endilga a sus tripulantes, el lector advierte que la pugna entre el capitán Ahab y Moby Dick no es otra cosa que la lucha del hombre con su destino, y que, en estos casos, la consecución del destino no puede tener otra solución valedera que la muerte. Adquiere así grandeza de tragedia auténtica ese continuo navegar tras un punto indeterminado pero preciso del océano, donde, al encajar el hombre dentro de su destino, culmina la fatalidad.

Pero con ser grande la capacidad novelística de su autor, acaso ése sea, entre todos los valores de este libro, el menos importante. Su carácter impar reside en aquella potencia extraordinaria de buceamiento dentro de la realidad, de manejo entrañal de sus esencias más íntimas, de análisis apasionado de sus sustancias, que colocan a Herman Melville, como poeta de la naturaleza, a igual o mayor altura que sus gigantes compatriotas Thoreau y Whitman. No es éste el *Libro de las Selvas* ni las *Briznas de Hierba*, es decir, el libro silvestre, sino el libro de los Mares y de las Gotas Amargas. Como cantor de la democracia, no como simple forma de convivencia, sino en el sentido místico y profundo, creo que Melville supera al propio Whitman cuando su fervor le hace decir estas religiosas palabras: "Esta augusta dignidad de que hablo no es la dignidad de reyes y ropajes; es esa abundosa dignidad que no reside en la exterior investidura. Tú la verás brillar en el brazo que maneja un pico o que clava un clavo; esa democrática dignidad, que en todas direcciones irradia sin término de Dios. ¡Él! ¡El gran Dios absoluto! ¡El centro y circunferencia de toda democracia! ¡Su omnipresencia, nuestra divina igualdad!" "¡Tú, que en todas tus poderosas marchas

terrenales, siempre, siempre elegiste Tus campeones más selectos entre las regiones comunes; afiánzame en ello, oh Dios!”

Nadie tema encontrar aquí el discurso, la moraleja, el impertinente sermón. La religiosidad impregna a este libro desde sus primeras páginas, cuando su relator, Ismael, comparte la viril amistad del caníbal Queequeg, el arponero que rinde emocionante culto a su idolillo de madera, hasta su grandioso desenlace, en que el verdadero protagonista, la propia ballena blanca, pone auténtico fin al libro con sus soberbios coletazos que desbaratan el atentado contra su aparente inmortalidad.

La capacidad para partir de un detalle, de una simple circunstancia, y penetrar en ella ahondándola hasta descubrir en su centro un mundo de contenido mágico, independiente y al mismo tiempo ligado por oscuras simpatías a todo el drama, puede observarse repetidas veces a lo largo de la obra, pero acaso nunca de un modo tan acabado y poéticamente perfecto como en el capítulo titulado “El doblón”, que describe la moneda de oro que el propio capitán Ahab ha hecho clavar en el mástil de su barco, destinándola para el primero que aviste al perseguido cachalote, su mortal enemigo. La descripción circunstanciada de esa simple pieza de numismática ecuatorial, constituye un extraordinario poema dramático. Y junto a esto, entreverándose con esa magia, alternan precisos capítulos que hacen de este libro un manual de cetología, un vademecum del perfecto ballenero. La técnica de esta pesca mayor —¿pesca o caza?—, la industrialización de sus productos, grasa, esperma, marfil y ámbar gris, no constituyen pretextos para una descripción objetiva, es decir, desapasionada, de una serie de labores impersonales, sino para demostrar toda la sabiduría de un antiguo ejercicio que alcanza magnitudes de epopeya. Luego, el tema ballenístico es positivamente agotado en sus posibilidades, hasta en su sentido de exégesis bíblica. Habla el padre Mapple, en su extraordinario púlpito, al que se trepaba por una escala de cuerdas: “Porque el púlpito es siempre la parte más avanzada de la tierra; todo lo demás viene detrás. Desde allí se divisa primero la tormenta de la rápida cólera divina, y la proa deberá soportar siempre el primer embate. Desde allí se invoca primero al Dios de las brisas favorables o adversas para pedirle vientos prósperos. Sí, el mundo es un barco en plena travesía, que no ha completado un viaje, y el púlpito es su proa.”

Habla, y, naturalmente, el tema de su sermón de pastor ex-ballenero será el libro de ese Jonás tragado por la ballena por desobedecer los mandatos del Señor.

La descripción minuciosa del accidentado viaje del profeta a pesar suyo, rica en detalles de conmovedora ingenuidad, que recuerdan las visiones de los negros de *Praderas verdes*, desborda al propio tiempo de grave sentido religioso y termina en un esforzado crescendo en que resuena una poderosa oda a la alegría.

Libro denso, masculino —las mujeres apenas desfilan como escasas sombras por sus páginas, y en eso también puede encontrarse un parecido con los *Siete Pilares*—, donde el mar no da respiro, y en cuya extensión de 700 páginas no cabe el desfallecimiento, ni otra monotonía que la de la reiterada variación, colmada de bellezas que no pueden sintetizarse en un exiguo comentario, porque, como dice el propio Melville, “los grandes recuerdos no producen epitafios”, libro total, en suma, no para archivar celosamente en una biblioteca, sino para frecuentes y prolongadas lecturas en las cuales adivinamos, desde ahora, nuevas revelaciones, gozosos descubrimientos que irán surgiendo de la salobre generosidad de sus aguas.

EDUARDO GONZALEZ LANUZA

NICHOLAS BLAKE: *La bestia debe morir* (Emecé, Buenos Aires, 1945). —

Que Duncan Maclain sea además de ciego un detective perspicaz, es en verdad una extravagancia. No lo es menos que Nero Wolfe cultive raras especies botánicas y cierta ironía, que sea gourmet y bebedor copioso de cerveza, que elucubre con sagacidad y deseche la sabia higiene peripatética. Tampoco podríamos designar de otra manera el hecho de que Berta Cool, dueña de una agencia de investigaciones, sea en absoluto inepta, y que su expoliado, Donald Lam, no obstante contravenir de lleno las cifras antropométricas del buen detective (mide 1.65 escasos y carece de golpe knock out), resulte eficaz, decidido, humilde y abogado. No hay que protestar por ello, pues ya Sherlock Holmes era violinista, atleta, neurasténico y sensible a los alcaloides.

En *La bestia debe morir* tal género de extravagancia sufre un desplazamiento considerable. Aquí el detective no ofrece nada de singular, como no sea el curioso detalle de ser sentimental y sutil a un tiempo. Es que la originalidad, el factor exclusivo y sorprendente destinado a señalarla de entre las demás novelas policiales, reside sólo en el planteo y en el desarrollo de la trama. El autor

es todo lo honesto que se pueda exigir. No sólo juega limpio, sino que lo hace con buen tono literario. Se echa en seguida de ver que no escribe en serie ni usa dictáfono. Las porcelanas chinas y Cézanne y las fórmulas de alta matemática de Van Dine, son puro bagaje decorativo y snobista, resabios de un intelectual fracasado. Cuando Philo Vance, en el momento culminante de una investigación, asiste a un concierto de Mozart, ésto suena a postizo, no suelda con lo demás. Se acaba por sospechar que ni los cigarrillos Regis que fuma son auténticos, ni se trata de un aristócrata, sino de una psicología vulgar de presumido insufrible.

Nicholas Blake es distinto. En él cae bien la cita de Lawrence y puede, sin riesgo, ofrecer al lector otra alternativa del *complexo Hamlet*, con bastante soltura. De pronto leemos: "La vieja Mrs. Rattery permaneció sentada, con la espada sobre las rodillas, estúpida y pétrea, como una figura de Epstein". Aunque parezca mentira, esta frase sale airosa. En la primera mitad del libro, sobre todo, al buen escritor oculto que hay en Blake, le falla un tanto la medida y se larga con párrafos de plausible calidad que lo acercan peligrosamente a la novela psicológica. Peligrosamente, como es natural, para esta última.

En realidad, estos méritos formales no lo son todo. Existen otros más calificados que debo mencionar.

¿Qué diferencia profunda existiría entre una novela policial, exenta de convencionalismos pueriles, y la obra dramática? La respuesta es más ardua y menos irreverente de lo que pudiera sospecharse. Hurgando el tema, no obstante, es dable llegar a dos o tres conclusiones firmes. La más decisiva, quizá, es que en la obra dramática, siempre, tarde o temprano, aparece la conciencia, lo que hace que el papel del detective resulte superfluo. En *Macbeth* y en *Crimen y Castigo* existe, sí, un detective, pero éste no es otro que el propio Macbeth o el propio Raskolnikov. Además, y como resultado de esa integración, el drama tiende a convertir al criminal, en cierta forma, en un héroe. Su crimen es vulgar (Macbeth apuñaleando a Duncan dormido), pero su psicología es de excepción. En la novela policial, por el contrario, el crimen es sin duda inteligente y bien urdido, pero el criminal reúne por lo común todos los síntomas del esquizofrénico.

Estas cláusulas distintivas, tan reconfortantes en un principio, no cuentan empero para *La bestia debe morir*, lo que ya pasa a ser intranquilizador. En sus páginas, la conciencia no sólo actúa, sino que toda la estructura del proceso

delictuoso gira en su torno, al punto de llegar a ser la verdadera clave del enigma. El detective no encuentra colillas de cigarrillos, guantes, ni vasos de whisky providenciales. Tropieza en cambio con los escrúpulos del culpable. En la mayor parte de las novelas policiales, el asesino se ve obligado a cometer uno o más crímenes subsidiarios, para remediar una fisura que se ha producido en el mecanismo casi perfecto del hecho principal. Esta necesidad es la que al final lo entrega a la justicia. En *La bestia debe morir*, sucede cabalmente lo opuesto; es la renuncia al crimen o a la perversidad subsidiaria (actúa una conciencia) la que torna falible aquel mecanismo, en este caso, perfecto.

¿Es, entonces, este libro de Nicholas Blake una buena novela, con abstracción del género a que pertenece? ¿Tiene por fuerza que ser la novela policial un género inferior? Reconozco a las personas serias y celosas de las clasificaciones, una instancia más para apelar de esta monstruosa reivindicación.

En la buena literatura, los caracteres no están deformados por la gravitación ominosa del desenlace, que es, o debe ser, desinteresado. La doctrina insiste en que esta gratuidad constituye la garantía de toda expresión auténtica. La acción debe ser libre y no tiene por qué conducir a parte alguna.

En la novela policial, por el contrario, el autor debe subordinar todo a la hermética elaboración del acertijo y a una solución exclusiva y satisfactoria. Esta disposición estatutaria no puede dar más que psicologías rígidas, que es la negación de la psicología. En la partida no operan personas, cuyos movimientos obedecen a una lógica interna y distinta. Todos los protagonistas se mueven según una ley de juego, como las piezas del ajedrez. Las variantes, podría refutarse, son prácticamente inagotables (salvo la opinión de Capablanca), pero de cualquier modo el alfil negro sería muy mal visto si se moviera fuera de la diagonal negra y el rey, por su parte, no puede dar más que un salto gotoso a su alrededor.

Esta limitación que relega la novela policial a la infraliteratura, presenta otro interés —que señalaré de paso—, pues la pone en un mismo pie de inferioridad con la literatura de propaganda¹: en ambos casos hay subordinación a un fin; no se trata de exponer, sino de demostrar. Éste es el pecado de la novela policial. En ella los crímenes deben aderezarse para el lucimiento del único detective en el mundo capaz de descubrirlos, lo que es veneno de falsedades

¹ No la social.

atroces. Sin ir más allá, sé de varios homicidios impunes de los que nada diré por ahora. Como alternativa sugiero una serie policial, cuyo delincuente planea el único crimen en que el detective invicto hasta entonces puede fracasar. Esto es también falso, pero no dejaría de ser igualmente entretenido. No importa que ya estén Rocambole y Arsénio Lupín; éstos nada tienen que ver con la forma moderna del género que reconoce su origen en Poe, y que no es folletón melodramático ni de aventuras y desprecia el simple atentado contra la propiedad.

El desenlace que aguarda al vicioso es una creciente defraudación. El aficionado a la novela policial no tiene motivo para escapar a tal destino. El aumento de la dosis resulta siempre contraproducente. El único remedio para rescatar el placer original, consistiría en un cambio de droga. En este sentido, *La bestia debe morir* obra como un nuevo estupefaciente.

ARTURO SANCHEZ RIVA

POESÍA

JORGE CALVETTI: *Fundación en el Cielo*. (Edición de la Comisión Nacional de Cultura, Premio Iniciación. Buenos Aires, 1944). —

Las zonas de la infancia, los lentos paisajes del recuerdo —el rincón terrestre que sostuvo nuestros primeros pasos, el viento, el río, los caminos, el cariño, la muerte—: temas de siempre y para siempre en la poesía; sangre feliz y permanente desde cuya confluencia la poesía nace y renace para los hombres, corre hacia ellos por esos afluentes que arrastran su lumbre de simpatía, que nutren la invariable condición humana, y cuya sola insinuación reconstruye nuestros pretéritos —y a veces conjeturales— estados retrospectivos.

Por ahí camina, dulce, pausado, casi siempre eficaz, Jorge Calvetti. Desde ahí nos da su *Fundación en el Cielo*; desde ahí se nos da él, íntimo y reservado, trascendiendo su ansiedad cósmica a través de angustias, esperanzas y soledades.

Jorge Calvetti canta a su provincia, a su alta y norteña Jujuy tan cercana a los cielos. El autor gusta de lo narrativo-poético y por ahí acierta en su empresa con más gallardía, superando sin agitación el peligroso y siempre atisbante prosaísmo que se esconde en la narración por su riesgo de quedarse en anécdota.

Fundación en el Cielo intenta en sus primeras sesenta páginas el panorama de un Jujuy que se distrae y se recobra en geografía, recuerdos, historia, presunciones, aconteceres y hombres. Porque es un Jujuy que se le reconstruye al poeta desde afuera y desde adentro del pecho, desde esa perspectiva en que las cosas son ya definitivas y desde donde recuperan su esencial y prístina calidad. Nuestros ojos primarios y turistas verán o habrán visto alguna vez un Jujuy físico y objetable. La visión del poeta es privada, comunicativa y no admite objeción. Lo sabe él y se previene. Por eso escuda a uno de sus poemas con estos versos de Hoelderlin a la naturaleza:

*Ah, corazón, por ella no preguntes
si un puro sueño de ella no te basta...!*

Consideraré en primer lugar y de esta parte conmemorativa de su libro, el "Poema de Jujuy" que es —a mi juicio— el mejor de aquellos que lo integran. Me apresuro a reducir —o a fomentar, defendiéndolo— los posibles reproches: Es evidente en este poema el parentesco con Mastronardi (el autor, con extraña y encomiable lealtad, se lo dedica), pero si su forma y sus giros aluden al claro poeta de *Luz de Provincia*, sus mejores aciertos, la perfecta narración lírica de los hechos, la lujosa enumeración activa y abarcante, conceden a Jorge Calvetti derecho de propiedad sobre su trabajo. El paisaje que iluminó su infancia y le llenó los ojos se ennoblece con un acento que respeta y embellece las normas de su tierra, sus costumbres, sus dioses relativos, sus supersticiones.

Es en esta reconstrucción emocional donde más visibles aparecen algunas de sus virtudes. Me he referido a la narrativa que no medra a costa del vuelo poético. Al reanimarse Jujuy en su memoria, este canto encierra, junto a figuras y escenas aisladas y valiosas, un relato de vasto escenario e imprevisibles consecuencias: el de la tormenta y la inmediata y arrasadora creciente del río en la noche. Ponderable es la inteligente naturalidad con que, en mitad del poema, Calvetti pasa a contarlo:

*Una noche, me acuerdo, nos despertó mi madre
con temblorosas manos de un miedo desvelado.*

Así entramos en la atmósfera de su relato y en la bienaventuranza de sus imágenes. Transcribo algunas:

- 1)Prendieron en las velas
unas llamas medrosas parecidas a mi alma.
.....
- 2) ramas enloquecidas y ladridos lejanos
eran un solo miedo y una sola tristeza.
.....
- 3)Con lúcidos relámpagos
la tormenta mostraba las caras y las nubes.
.....
- 4) Y nos salvó la Virgen.
.....
- 5) y la voz memorable de mi madre rezando;
(fantástica y lejana me parece al mirarla,
y en un viento de lástima infinita volando).

Y las comento:

1): Figura de doble faz: la desolada pintura de la inminente procesión bajo el diluvio; el estado anímico del narrador, niño recapacitado.

2): En esos dos versos finales está la casi presencia del agua desatada, anegadora, y de la oscuridad que no se nombran.

3): Estampa de innegable justeza y memorable validez.

4): Queda en pie el mito: persiste, respetuosa, la superstición o creencia aldeana o campesina.

5): Lágrima filial dignísima, squivando con belleza todos los posibles lugares comunes del sentimiento.

Hallar la palabra necesaria, el precio justo de cada entidad —“...mirando a los paisanos/ embravecerse en copas o amainar en los mates” o “Feliz, consecutiva, cantaba una calandria”—, aprender a olvidarnos de nuestro afán, de nuestro amor, para dejar que sean las cosas quienes nos descubran y nos reflejen el afán y el amor —“Hablo de la provincia que tanto *nos quería*”— es más que un acierto, es una felicidad.

Calvetti integra su obra con algunos poemas de métrica perfecta y otros libres. Es notable como se merecen en aquellas y estas formas de construcción el contenido con el continente. Ignoro si el autor llega a esa identidad con premeditación o si su logro es casual e intuitivo, pero en los poemas cuyas medidas los tornan musicales, hay también una mayor espontaneidad de conceptos y su realización adquiere así una firmeza sin vacilación ni tiesura. (Esta afirmación no asienta la ventaja de una u otra forma constructiva sino el modo con que el poeta se manifiesta en ellas.)

La utilización de la mayúscula inicial para algunas designaciones, como las distribuye Calvetti, no es siempre inevitable, pero resulta a veces de conseguida eficiencia, como en esta figura del viento: "Vivo Señor, el de los Pies Perdidos" en que las mayúsculas refuerzan el hallazgo dándole forma veraz y sin escape.

Conozco, por padecerlas, esa fatalidad con que se nos aquerencian sucesivamente esta o aquella expresión poética. Desde esa experiencia prevengo a Calvetti contra el enamoramiento de la propia imagen:

...y *un tiempo sin sollozos* la lleve hasta el futuro.
(Pág. 27)

Un tiempo sin palabras le da forma a tus sueños.
(Pág. 36)

Que *un tiempo sin sollozos* te ensimisme.
(Pág. 48)

Es un *camino largo como un día del viento*.
(Pág. 51)

el de las calles largas/ como un día del viento.
(Pág. 82)

La poesía de Calvetti tiende, en general, hacia una elogiabile sencillez expresiva, pero en alguna ocasión abusa de ella, y entonces padece la calidad lírica. En esta descripción, por ejemplo:

He recorrido campos,
la puna inhóspita y odiada
con pájaros que viven la libertad
y gentes de alma silenciosa.

He visto allí caballos buscando la sombra mísera del cacto
y perros durmiendo a la sombra del caballo.

Reverdecen también en dos o tres poemas, sin aumentar su valimiento, algunas metáforas más o menos visuales y preferidas hace algunos años:

...redondo cansancio de los carros.
.....
...constancia de las estrellas en los charcos.
.....
...descalza fe

Expreso estas tres quejas finales y algún reparo entrelíneas a un Jorge Calvetti capaz de versos tan inolvidable como los comentados aquí, que se muestra en muchas páginas dueño de las palabras y de su sabio ordenamiento; que trabaja empecinada y silenciosamente, despreocupado del tiempo y sus premuras.

JUAN G. FERREYRA BASSO

FÍLOSOFÍA, ENSAYOS

WERNER JAEGER: *Paideia. Los Ideales de la cultura griega.* II volumen. (Fondo de Cultura Económica, México, 1944). —

Jaeger, al estudiar el milagro de la cultura griega, ha eludido las ideas secundarias, por serias y hermosas que pudieran parecerle. Interpreta lo clásico desde una idea matriz —la idea de unidad— de la cual surgen valores, doctrinas y sistemas. “Paideia” es vida, historia, ansias de integración del ser humano; es lo abstracto de la perfección que intenta realizarse en el hombre. En el primer volumen, que comentamos en esta revista¹, Jaeger nos inicia en su

¹ SUR, Nº 107, pág. 68.

búsqueda a través de las obras de Homero, y termina con las enseñanzas de Tucídides, que logra sobreponerse a las consecuencias de la guerra del Peloponeso para ofrecernos una visión heroica del hombre. En la "Paideia" del segundo volumen, Jaeger nos presenta el gran ejemplar de la perfección helénica: Sócrates. La descripción que de él nos hacen Platón y otros escritores posiblemente supere la estricta historicidad. Porque el Sócrates de Platón no sólo enuncia las doctrinas platónicas, discute, persuade y vence a sus contrincantes, sino que también actúa en un todo de acuerdo con sus enseñanzas. El estudio que realiza Jaeger en el segundo volumen del "Simposio" nos muestra esta cualidad esencial de los diálogos platónicos. Pero es en la *República* donde Platón aspira a darnos la idea más aproximada del concepto de "Paideia". Ahí nos demuestra que el tono más elevado de la filosofía griega hay que buscarlo en Platón. Decimos el tono más elevado, aunque tal vez no sea el más adecuado ni el que mejor corresponde a la realidad. Creemos que, bajo este aspecto, Aristóteles supera a Platón, y esperamos que así se compruebe en el segundo volumen, cuya aparición en castellano estamos anhelando. Platón nos describe en la *República* un estado ideal. El concepto de "Paideia" encontraba allí su plenitud: los hombres destinados a participar en él alcanzaban el centro divino. Los problemas que se plantean son muchos, pero todos encuentran una solución dentro de esta norma suprema: el centro divino, verdadera patria del filósofo, que a la postre se identifica con la misma conciencia. La perfección, ante la imposibilidad de ser un orden externo, pues el político ha de guiarse por los deseos de la mayoría sometida a los sentidos, se retrae para transformarse en un orden interior. Los discípulos de Platón, en esa democracia ateniense que lloraba la muerte de Sócrates, podían buscar su perfección espiritual y zaherir al estado desde el reducido círculo del jardín de Academos, cuando el estado obstaculizaba sus propósitos.

Ya lo advertimos en nuestro comentario anterior: la magistral interpretación que hace Werner Jaeger de la cultura griega nos estimula a entrar en contacto directo con los clásicos. En este segundo volumen la traducción española no es tan esmerada como en el primero.

LUIS FARRÉ

DEODORO ROCA: *Las obras y los días* (Losada, Buenos Aires, 1944). —

A Deodoro Roca le ha tocado vivir una época de crisis radical de la cultura en un ambiente de concentrada beligerancia. De haber residido en Buenos Aires, su temperamento polémico y su lucha con el medio hubieran operado en un vasto frente, donde las derivaciones personales de esa "postura difícil" absorben y distraen menos que en provincia. El espíritu, dentro de un ámbito espacioso, obra con mayor independencia de la anécdota y de las curiosidades del vecindario intelectual. Pero Deodoro Roca no quiso ser un hombre de tierra adentro desarraigado, ni mucho menos diluirse en el tráfago porteño. Su irreductible personalidad le permitía ser dueño de la situación en cualquier parte. Estaba por encima de los extemporáneos localismos, así como de la suficiencia metropolitana, no menos inactual.

Deodoro Roca decidió, pues, permanecer geográficamente lejos de Buenos Aires, aunque cerca de sus vibraciones universales. Vivió secuestrado en Córdoba por propia voluntad y aún allí buscó el refugio cordial del famoso sótano cuyos ritos ha revelado Humberto Castello, uno de los cofrades. Durante más de veinte años, aquella catacumba ha sido por excelencia la sede de una generación de escritores y universitarios, el apeadero obligado de visitantes, el observatorio espiritual de Córdoba; en suma, el ombligo del país. Tal rompeolas ideológico no era propicio para devaneos narcisistas, sino para contemplar nuestros conflictos con una mentalidad americana. Diríase que el "sótano de Deodoro" se comunicaba con el resto del Nuevo Mundo a través de secretas galerías. Los vestigios del último centro colonial y los reactivos revolucionarios de la Reforma, convirtieron a la docta ciudad en un sismógrafo que registra, mejor que ningún otro de los nuestros, las inquietudes continentales.

Ahora aparecen, recogidos en un volumen, algunos ensayos y artículos de Deodoro Roca. *Las obras y los días* se titula este libro póstumo que ha sido ordenado por el celo fraterno de Santiago Monserrat. Lo encabeza un trabajo de aliento sobre "El mundo estético de Lope de Vega", que da la medida de su intuición crítica, de su agudeza para desentrañar el orbe creador de Lope de la realidad cultural y social de su tiempo. Deodoro Roca evidencia su don natural para percibir valores, marcando sagaces distingos entre lo tradicional, lo clásico y lo popular en la poesía española. Se remonta al nacimiento del teatro, fenómeno que integra en una vasta y coherente visión de aquella etapa

histórica. Traza sucesivos círculos de comprensión en torno a las raíces populares, a través del arte de Lope, del sentimiento de aventura, de lo trágico y lo cotidiano. En suma, demuestra cómo es posible adentrarse en una obra creada por el aliento de un pueblo y salir con nueva presa de esa selva interpretativa, sin seguir a los “perdigueros de la erudición”.

Podría decirse que *Las obras y los días* constituye, en gran parte, el diario intelectual del autor. Cabría afirmarlo si éste no hubiera vivido tan ajeno al culto de sí mismo y tan entregado en cuerpo y alma a los reclamos de la solidaridad con hombres e ideas. Este libro muestra al desnudo, en el rápido apunte, la inquietud permanente y varia de Deodoro Roca. Sus artículos y notas conservan todavía la emoción cálida del instante en que fueron escritos. Desde Córdoba asistió a los reflujos y contragolpes que provocaban en el país las vicisitudes ideológicas ocurridas en el mundo a partir de 1918. Su intervención como líder reformista, siendo apenas adolescente, se prolongaría mucho después de aquellas memorables jornadas. Sus ecos asoman en estas páginas. La repercusión nacional y americana del movimiento le impuso deberes de consecuencia, a los que Deodoro Roca, por una espontánea generosidad de ánimo, prodigó sus mejores energías. Sin duda, recibió de esos agitados afanes no pocos estímulos, dada su naturaleza combativa, pero también es evidente que sacrificó tiempo y fuerzas, todo ello en perjuicio de una obra literaria más perdurable.

Resuenan en *Las obras y los días* las campañas que modelaron la formación moral e intelectual de Deodoro Roca. Las primeras escaramuzas lo colocaron frente a la oligarquía política y al vetusto autoritarismo de los claustros universitarios. Su tercera ofensiva fué contra el enquistamiento académico del arte y la literatura. Esas tres formas retardatarias eran inseparables para quien como él supo ver desde el principio el núcleo de la Reforma, es decir, la unidad viva del pensamiento que lo animaba. La trayectoria tenía vastas proyecciones de pedagogía social, pero arrancaba de una raíz humanista, de una rehabilitación de los valores vitales y humanos frente al puro racionalismo. Y a éste pagaban tributo todos los dominios de la cultura, sin excluir la estética.

Es indudable que el goce del arte y la meditación sobre sus problemas respondían, con preferencia, a la vocación de Deodoro Roca. A ellos les reservó sus más íntimos impulsos. Léase en este volumen su pequeño ensayo “Tacto, geometría y pintura”, donde salta a la vista la penetración del teorizante acerca del sentido plástico unida al conocimiento que sólo revela la experiencia y el

manejo de los colores. En el estudio sobre Rafael Alberti, también incluido en este tomo, Deodoro Roca cede la palabra —mejor dicho, la fervorosa exégesis— al catador experto en el nuevo lirismo. Las páginas restantes contienen las reacciones de su curiosidad universal frente a la otra post-guerra y sus novedades en la filosofía, el arte y la literatura.

Pero este surtido de sorpresas no encandilaba a Deodoro Roca, atento a los intereses a que ellas servían de pantalla. Se sentía uno de los tantos depositarios de la promesa que los vencedores habían formalizado en 1918, consistente en reconstruir la civilización, y entreveía ya el proceso de un nuevo conflicto. Por eso, el artículo de diario y de revista fué para él un complemento de la acción. La alternativa le dictó el título de uno de los ensayos: "Poesía y mundo". Se entrega a la contemplación de aquélla en la medida que refleja a este último, pero lo angustia el destino del mundo y se empeña en servirlo. La labor escrita de Deodoro Roca debió, pues, quedar relegada al margen, reducida por la dispersión de tareas a una de las ocupaciones ocasionales. Podríamos caracterizarlo, aplicándole los rasgos que él le atribuye a otro: "Era también hombre de la ciudad y de su tiempo, consagrado, como un griego de Licurgo, a la ciencia de la ciudadanía, al amor del trato ciudadano. De ahí el sentido político que filtraba de sus ensayos aun cuando hablara de los trovadores medievales."

Ciencia —y arte— de la ciudadanía, tal ha sido el personalísimo papel de Deodoro Roca. La cultura estaba destituída para él de todo empaque; la concebía como un fenómeno vivo y cotidiano, abierto a todas horas al aire de la calle. Las reflexiones de *Las obras y los días* no son las de un paseante solitario, como las del ginebrino: están en continua comunicación con el espíritu de su época y su medio. Trasuntan una conciencia que vivía alerta a lo que ocurría dentro y fuera del país y, sobre todo, a los conflictos entre la cultura y el poder. Deodoro auscultaba el alma de la ciudad, escuchando las fuentes de sus plazas. Su vena incisiva le puso letra a la réplica de varios monumentos, con tal eficacia que circulan hoy como invenciones del ingenio anónimo y hechos del anecdotario popular. Gracias a Deodoro Roca, los debates universales tenían una inmediata resonancia en el ambiente cordobés. Aparentemente su equilibrio balanceaba los forcejeos de la razón y de la pasión, pero en *Las obras y los días* irrumpe una noble vehemencia, aunque a menudo sea contenida. Por otra parte, esa presión interior la ha manifestado en numerosas controversias, género para el que estaba dotado de un poder de lógica envolvente.

Para los que tuvieron la suerte de tratar a Deodoro Roca, la lectura de *Las obras y los días* produce un efecto análogo al de oír su voz embalsamada en un disco. Un libro suyo podrá estar repleto de vivaces punciones críticas y podrá ser un alarde de capacidad comprensiva; aún así, no equivaldrá más que a una parte de su expresión. Aquel admirable espíritu, que era comunicativo como pocos, obraba por acción de presencia, por la sugestión directa de su ser total. La página escrita por Deodoro Roca completaba su indefinible poder de simpatía personal, pero distaba mucho de ser su sustituto. De ahí cierta impresión que dan ahora de bellos huecorrelieves, de versiones que sobre todo tienen la virtud de recomponer en nuestro recuerdo la imagen viva de su personalidad.

Por lo demás, quienes no conocieron a Deodoro Roca apreciarán, a través de *Las obras y los días*, las finas reverberaciones de su inteligencia. Brujulea allí el glosador dúctil, de pronta e imprevista percepción de matices. A la vuelta de cada página, sale al paso, entre nerviosas notaciones, la espontánea movilidad y sutileza de su juicio. Sus acotaciones al repertorio de "ideas del siglo XX" revelan por su tono el espíritu culto que ama la aventura intuitiva y lleva la fantasía a la acción. Todo el libro refleja una conciencia madura que está de vuelta de los primeros hervores del deslumbramiento intelectual. Y responde al confidencial y profundo testimonio que adelanta en el prólogo Saúl Taborda.

LUIS EMILIO SOTO

Cinematógrafo

SOBRE EL DOBLAJE

Las posibilidades del arte de combinar no son infinitas, pero suelen ser espantosas. Los griegos engendraron la quimera, monstruo con cabeza de león, con cabeza de dragón, con cabeza de cabra; los teólogos del siglo II, la Trinidad,

en la que inextricablemente se articulan el Padre, el Hijo y el Espíritu; los zoólogos chinos, el *ti-yiang*, pájaro sobrenatural y bermejo, provisto de seis patas y de cuatro alas, pero sin cara ni ojos; los geómetras del siglo XIX, el hipercubo, figura de cuatro dimensiones, que encierra un número infinito de cubos y que está limitada por ocho cubos y por veinticuatro cuadrados. Hollywood acaba de enriquecer ese vano museo teratológico; por obra de un maligno artificio que se llama *doblaje*, propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo. ¿Cómo no publicar nuestra admiración ante ese prodigio penoso, ante esas industriosas anomalías fonético-visuales?

Quienes defienden el doblaje, razonarán (tal vez) que las objeciones que pueden oponérsele pueden oponerse, también, a cualquier otro ejemplo de traducción. Ese argumento desconoce, o elude, el defecto central: el arbitrario injerto de otra voz y de otro lenguaje. La voz de Hepburn o de Garbo no es contingente; es, para el mundo, uno de los atributos que las definen. Cabe asimismo recordar que la mímica del inglés no es la del español¹.

Oigo decir que en las provincias el doblaje ha gustado. Trátase de un simple argumento de autoridad; mientras no se publiquen los elogios de los *connaisseurs* de Chilecito o de Chivilcoy, yo, por lo menos, no me dejaré intimidar. También oigo decir que el doblaje es deleitable, o tolerable, para los que no saben inglés. Mi conocimiento del inglés es menos perfecto que mi desconocimiento del ruso; con todo, yo no me resignaría a rever *Alexander Nevsky* en otro idioma que el primitivo y lo vería con fervor, por novena o décima vez, si dieran la versión original, o una que yo creyera la original. Esto último es importante; peor que el doblaje, peor que la sustitución que importa el doblaje, es la conciencia general de una sustitución, de un engaño.

No hay partidario del doblaje que no acabe por invocar la predestinación y el determinismo. Juran que ese expediente es el fruto de una evolución implacable y que pronto podremos elegir entre ver films doblados y no ver films. Dada la decadencia mundial del cinematógrafo (apenas corregida por alguna solitaria excepción como *La máscara de Demetrio*), la segunda de esas alternativas no es dolorosa. Recientes mamarrachos —pienso en *El diario de un nazi*, de Moscú, en *La historia del doctor Wassell*, de Hollywood— nos instan a juzgarla

¹ Más de un espectador se pregunta: Ya que hay usurpación de voces ¿por qué no también de figuras? ¿Cuándo será perfecto el sistema? ¿Cuándo veremos directamente a Juana González, en el papel de Greta Garbo, en el papel de la Reina Cristina de Suecia?

una suerte de paraíso negativo. *Sight-seeing is the art of disappointment*, dejó anotado Stevenson; esa definición conviene al cinematógrafo y, con triste frecuencia, al continuo ejercicio impostergable que se llama vivir.

JORGE LUIS BORGES

MORAL Y LITERATURA

El señor Paul Zech, notable poeta de la escuela expresionista alemana, refugiado en América del Sur desde los primeros tiempos del nazismo, nos ha enviado esta respuesta al cuestionario sobre "Moral y Literatura" que publicamos en nuestro número 126.

I

Prescindiendo de la intencionada exageración de su aforismo, Oscar Wilde supone —aunque sin previo convenio sobre la terminología— que el proceso de la creación se considera como objeto de una valoración ética, y el resultado de este proceso, la obra de arte, como objeto de una valoración estética. Es decir: ambas categorías se hallan estrechamente coordinadas en una obra de arte, o dicho de otro modo: a toda creación calificada como estéticamente positiva debe haber precedido un acto también moralmente positivo.

Los conceptos de moralidad ("bien") e inmoralidad ("mal") existen únicamente en la actitud que adopta el lector —tratándose de una obra de literatura— frente al libro, según sus ideas muy particulares sobre las cosas. Sus conceptos nada tienen que ver con la "moralidad" del autor. Para el artista no rige ninguna moral fuera de la verdad de su intuición y de su estilo: todas las categorías de la ética se funden en la categoría de la perfección individual. Colocado por el des-

tino dentro de lo equívoco del ser, el artista lo eleva sobre el límite ordinario de los bajos grados del conocimiento. Empleando una expresión de Schiller: "La libertad, errabunda y sin reglas, trabaja siempre atada a la necesidad." Hasta aquí asiento a lo que dice Oscar Wilde sobre los libros bien o mal escritos.

II

A la segunda pregunta es menos difícil responder. Lo negativo y lo positivo que hay en ella lo señala mejor que nadie el poeta Turguéniev en el epílogo de su novela *Padres e hijos*. En San Petersburgo, el nihilista Básaroff, protagonista de esta novela, llegó a una popularidad tal, que a los pocos meses él y sus hazañas andaban en boca de todos. Y cuando en mayo de 1862, después del incendio de la finca Apraxin, le enrostraron al autor: "Ahí tiene a sus nihilistas. Van a incendiar todo San Petersburgo, y el mundo." Turguéniev dijo: "Un Básaroff sólo pudo incendiarme a mí, y yo no soy San Petersburgo."

III

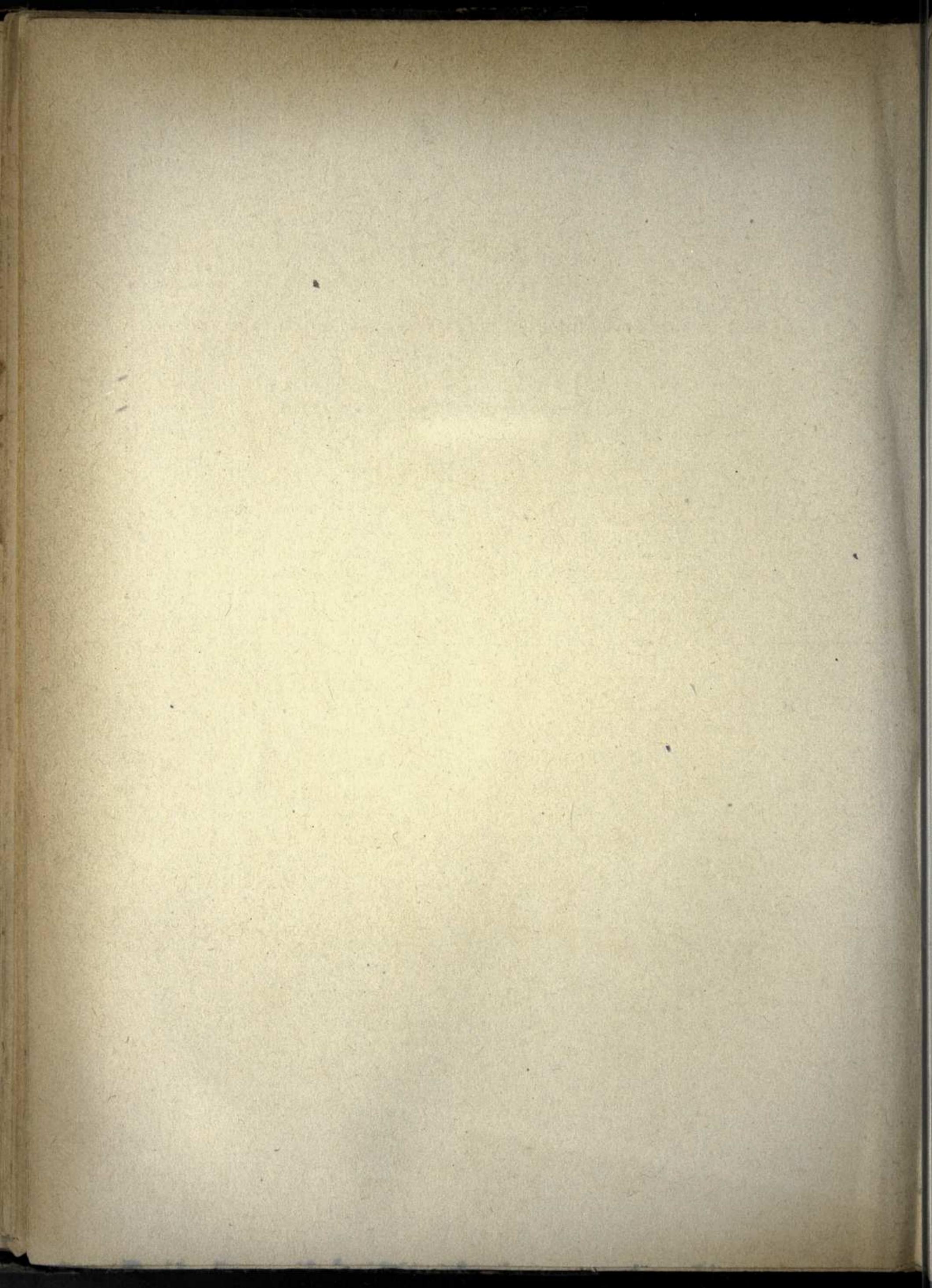
La tesis de André Gide difícilmente puede refutarse mejor que con las palabras de Martín Lutero: "Una buena obra jamás transforma a un hombre malo en hombre bueno. Pero el hombre bueno hace buenas obras." Lo que censuraba Lutero es el falseamiento del infinito postulado ético por una moral finita, que ciertamente pertenece a un sistema de valores, pero no debe confundirse con éste.

IV

Opino que, en el fondo, estas preguntas no tienen tanta importancia para el poeta como el postulado siempre actual de defender su libertad de persona creadora frente a los variables conceptos del "bien" y del "mal".

Pero aún más importante, y también más

actual, me parece otra cuestión: ¿tiene todavía el hombre creador, en las circunstancias sociales de hoy, el derecho de sentir y representar sus problemas individuales propios, o toda literatura individualista debe someterse al postulado de que únicamente existen aquellos problemas colectivos que, bajo la autoridad de un sistema de valores instaurado por el Estado, quedan fuera, de una vez por todas, de las discusiones del público sobre lo moral o lo inmoral? Creo que el valor eterno de las obras de Sófocles, Shakespeare, Cervantes y Goethe ha hecho caducar estas dos preguntas. De todos modos, la lucha contra el arte o, mejor dicho, la discusión sobre su moralidad o inmoralidad tiene siempre como punto de partida el desconocimiento de que todo espíritu creador, tan irracional como el hombre mismo que lo ejerce, describe el mundo no como otros lo desean o lo temen, sino como él mismo lo ve.



ESTE CIENTOVEINTIOCHO NÚMERO DE "SUR"
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA DOS
DE JUNIO 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.

