SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE

VICTORIA OCAMPO

DICIEMBRE DE 1946 AÑO XV

BUENOS AIRES

SUMARIO

LOS CUARTETOS DE T. S. ELIOT

Un historiador del futuro que contemple los años bárbaros de 1936 a 1946 podrá recordar que entre el horror y el caos, entre el odio y la crueldad, una figura se yergue con firmeza; podrá pedir a su auditorio que escuche, a través de las explosiones y los gritos, el suave canto de los violines, una música que llega con la dulzura de un cuarteto de Beethoven o de una sonata de César Franck. 1935, *Burnt Norton;* 1940, *East Coker;* 1941, *The Dry Salvages;* 1942, *Little Gidding.* Estos cuatro poemas de T. S. Eliot representan, ante todo, el espíritu altivo y sublime del hombre, por encima del amargo tumulto; celebran el Triunfo del Amor y de la Vida sobre la Muerte, ese espectro temido. Revivir mediante ellos el pasado es recordar los años trágicos por la vida y el amor, por el coraje radiante del espíritu dolido y abrumado, por la fe que no quiere doblegarse. Vuelven los días entre libros y periódicos; días de oscuridad en el mundo, cuando sólo una comunicación regular con el espíritu de los grandes muertos daba fuerzas al corazón moribundo. *Burnt Norton* ya había aparecido. Solo y aparte, al final de los *Collected Poems,* publicados en 1936, el año en que las sombras se desplazaron sobre Europa desde el Este, el poema quedó como una especie de enigma, indescriptiblemente hermoso por las emociones que suscitaba, por la sensibilidad de que había surgido, anunciando en cierto modo una nueva partida, aún difícil de comprender intelectualmente. Llegaba entre dos obras teatrales —*Murder in the Cathedral,* representada en Cambridge en junio de 1935 y publicada en el mismo mes y año, y *The Family*

Reunion, representada en el Westminster Theatre de Londres el martes 21 de marzo de 1939— y a causa de ello se desvaneció de la memoria por un tiempo. Hasta que una tarde, en una biblioteca, un anuncio en el Suplemento literario del *Times* atrajo la mirada. Iba a aparecer una continuación de *Burnt Norton*: *East Coker*. ¿Qué significaba ese título? Parecía el nombre de un pueblo inglés. Una ojeada al diccionario geográfico confirmó mi sospecha: "Pueblo de 1.360 acres en Somerset, con 798 habitantes." Más tarde Miss Helen Gardner, en un artículo publicado en *New Writing and Daylight*, titulado *La poesía reciente de T. S. Eliot*, ofrecía una explicación del enigmático título *Burnt Norton*. Es, quizá, el nombre de una casa señorial de Gloucestershire, cerca de la cual se alojó el poeta en cierta ocasión, y que había sido primitivamente el hogar de su antepasado, Sir Thomas Eliot (1490-1546), diplomático, médico y escritor, autor de un tratado sobre educación, *The Governor*, del que hace una cita su descendiente en el segundo de los *Cuartetos*.

Hay, pues, toda una historia en los títulos mismos de los poemas. En Burnt Norton vivió en otro tiempo el antepasado cuyo nombre y apellido lleva hoy el poeta. De East Coker, según la información de Miss Gardner, otro antepasado del poeta, Andrew Eliot, partió hacia el Nuevo Mundo en los primeros años del siglo XVII; prefirió la emigración a soportar la supresión de sus derechos políticos y religiosos por un gobierno desconfiado, despótico y centralizado. El círculo, pues, quedaba completo. Eliot había vuelto a la patria para aplacar a sus fantasmas, las Euménides, los ángeles de la Luz, de los que no se puede huir. Atraído a Inglaterra, como lo había sido antes Henry James, por su tradición, su monarquía y su iglesia, se naturalizó súbdito británico en 1927, pero sólo con estos poemas regresaba y aceptaba verdaderamente. *En mi comienzo está mi fin. En mi fin está mi comienzo*. Las aseveraciones que repite una y otra vez en *East Coker*, tomándolas ya en un sentido, ya en otro, fueron sugeridas ante todo por su propio caso. Eliot,

con cincuenta y dos años al aparecer *East Coker*, había comprendido que lo último que de la vida queda por descubrir es lo que fué su comienzo.

Poco después un tercer poema, *The Dry Salvages*, era anunciado por Faber (así como *East Coker*, apareció primero en las páginas del *New English Weekly*). En este caso el título no presentaba ninguna dificultad, pues el propio poeta lo explicaba en una nota que precedía al poema. Pero no es menor su significado. En el tercero de los *Cuartetos*, Eliot se inspira en el lado americano de su vida: recuerda su adolescencia junto a las aguas de los grandes ríos americanos y sobre la costa rocosa de Massachusetts, que ya le habían inspirado años antes esos adorables poemas paisajistas *Virginia* y *Cape Ann*. F. O. Matthiessen, en su artículo sobre los *Cuartetos*, publicado por *The Kenyion Rewiew* en el número de primavera de 1943, cita el siguiente párrafo de Eliot: "Siento que en el hecho de haber vivido la infancia junto al gran río hay algo incomunicable para aquellos que no lo han experimentado... El Missouri y el Mississipi me han causado una impresión más profunda que cualquier otra región del mundo." Es ésta una confesión muy importante. *The Dry Salvages* confirma las palabras del poeta y alcanza a trasmitir la profunda impresión de la gran corriente cuyo ritmo *estaba presente en el cuarto de los niños.*

Un año más tarde se anunciaba *Little Gidding*. Único entre los cuatro títulos, éste traía su sentido. Aún recuerdo el estremecimiento que sentí al leerlo. Sentí que Eliot había hecho al fin lo que yo siempre había sabido que haría. Había ido, como años antes lo anunció en su poema *Usk — where the grey light meets the green air*, al santuario adonde los que conservan cierta fe deben ir tarde o temprano. Little Gidding es el nombre de un villorrio de Huntindongshire, vinculado para siempre con la comunidad de almas justas que Mr. Nicholas Ferrar, dueño de la mansión, estableció allí en los primeros años del siglo XVII, para iluminación de la comarca y de toda Inglaterra, y para escándalo de los

Puritanos, que la motejaron groseramente —según su costumbre— de *Convento Protestante.* John Henry Shorthouse ha narrado la historia en su novela *Memoirs of the life of Mr. John Inglesant sometime Servant to King Carles I.* Es éste uno de los libros que siempre tengo junto a mi cabecera. Su prosa encantadora parece exhalar el espíritu mismo del siglo XVII y el más noble triunfo de la Comunidad Anglicana en la Iglesia Católica. Al leer el título *Little Gidding* pensé inmediatamente en este libro tan querido, y cuando tuve el texto del poema ante mis ojos, mucho de lo que leía era lo que esperaba encontrar. Eliot estaba obligado a marchar por ese camino: a dejar el áspero sendero para dirigirse, por detrás de la pocilga, hacia la oscura fachada y la lápida del edificio sagrado, sólo una sombra de aquella grácil iglesia en la cual, en vísperas de Pascua, John Inglesant con Mr. Crashawe, el poeta, de Peterhouse College, Cambridge, y otras almas afines, recitaron todo el libro de los salmos y recibieron, a la mañana siguiente, el pan y el vino consagrados, en el altar cubierto profusamente de flores, debajo de la imagen del Salvador iluminado por un brumoso sol de otoño que atravesaba el antiguo cristal de la ventana situada hacia el Este. Para algunos, la roca, el desierto y la frígida vigilia en sitios abandonados. Para otros, esta vieja iglesia en el corazón de Inglaterra.

Los *Cuartetos* ofrecen trozos de difícil lectura para los no familiarizados con Eliot y con la naturaleza de la poesía inglesa a partir de 1915, pero un comentario tras otro han venido a allanar los pasajes dificultosos, a sugerir explicaciones y a trazar desarrollos; tales comentarios reunidos proveen al lector de una especie de edición anotada de los poemas. Nadie que escriba sobre los *Cuartetos* en 1946 puede dejar de reconocer su deuda hacia estos amantes de la poesía. En verdad puede sentirse complacido al encontrarse en tan ilustre compañía de poetas y eruditos: Charles Williams, Stephen Spender, E. M. Forster, Sidney Keyes, Edwin Muir, Kathleen Raine, Fred Marnau, F. R. Lewis, D. W.

Harding, Reginald Snell, C. M. Bowra, Frank Prince, G. W. Stonier, E. M. Stephenson, Helen Gardner, Hugh Ross Williamson — desde Inglaterra; F. O. Matthiessen, Philip Wheelwright, Delmor Schwartz, Leonard Unger — desde los Estados Unidos; Rodolfo Usigli — desde México. He procurado, en lo posible, indicar en este ensayo la autoridad de la que tomo una afirmación o una idea. Lo cual no es fácil. Se encuentra uno en situación muy parecida a la de un historiador que escribe sobre la constitución inglesa: luchando desesperadamente para distinguir las ideas propias de las sugeridas por la lectura de otros autores. De cualquier modo, este reconocimiento al pasar me parece un proceder mejor y más sincero que una mera lista, al final de mi ensayo, de las obras consultadas.

Ahora, cuando casi todas las hojas han caído y un viento frío sopla sobre la tierra, es momento de escribir sobre estos grandes poemas de otoño. Ahora, cuando la música de Glazunov se adueña de todo el aire. El pequeño adagio y el triunfo bacanal, soberbio y potente. No sé exactamente en qué época del año apareció *Burnt Norton*, quiero decir antes de su inclusión en *Collected Poems*, pero *East Coker* y *The Dry Salvages* fueron publicados por Faber en setiembre de 1940 o setiembre de 1941, respectivamente. Negro sobre ocre y negro sobre gris azulado, en setiembre, el mes del nacimiento del poeta. Y *Little Gidding* apareció primero en *The New English Weekly* el 15 de octubre de 1942. Los *Cuartetos* son, pues, poesía de otoño, así como Eliot es un poeta otoñal.

Ahora, cuando la reciente presencia del Cuarteto Lener en Buenos Aires nos ha acercado más que nunca a la quieta intimidad de la música de cámara, es apropiado considerar esta verdadera música de cámara de la poesía. Matthiessen nos recuerda cómo comentó Eliot cierta vez la definición de D. H. Lawrence de la esencia de la poesía en *nuestra edad de realidades duras y desagradables*, como una *afirmación dura*,

desnuda y pétrea en su rectitud. El comentario de Eliot, hecho hace unos diez años, es decir, en la época en que se publicaba *Burnt Norton,* fué el siguiente: *Esto me habla de lo que hace tiempo persigo al escribir mi poesía.* Luego, según parece, se puso a bosquejar una analogía con los últimos cuartetos de Beethoven. El domingo 12 de mayo, Jeno Lener, Mihaly Kuttner, Miklos Harsany y Otto Deri ejecutaron dos de estos últimos cuartetos en el Teatro Colón: *Cuarteto en mi bemol mayor,* opus 127, *cuarteto en la menor,* opus 132; y el martes 28 de mayo, sus dos últimas composiciones: *Cuarteto en do sostenido menor,* opus 131, el penúltimo, y *Cuarteto en fa mayor,* opus 135, el último de todos. Beethoven compuso los dos primeros en 1824 y 1825, apenas terminada la *Novena Sinfonía* y un cuarto de siglo después del primero que había compuesto. El motivo de su composición fué el deseo expresado por el príncipe Galitzin de recibir de parte del músico el mismo homenaje que su compatriota Rasamovsky. Concluyó el primero a fines de 1824 y compuso los otros dos en el año siguiente. La enfermedad interrumpió su tarea. Al reanudarla, Beethoven reemplazó la alegre danza del tercer movimiento del *Cuarteto en la menor* por la famosa *heilige Dankgesang,* que el mismo cuarteto Lener transcribió del enmarañado manuscrito dejado por Beethoven y que, en el *Contrapunto* de Huxley, Spandrell ejecuta para convencer a Mark Rampion de la existencia de Dios. Este cuarteto, estrenado en Viena el seis de noviembre de 1825, no agradó por su pretendida austeridad. En realidad adquirió, junto con los últimos cuartetos de Beethoven, reputación de hermético, abstruso e ininteligible. Este *Cuarteto en do sostenido menor,* considerado hoy el más original y hermoso de todos, fué juzgado en su tiempo incomprensible. Tal es, justamente, el juicio que sobre los últimos poemas de Eliot han emitido varios críticos, escritores e innumerables lectores. La conexión es interesante. Los últimos cuartetos de Beethoven, como los *Cuartetos* de Eliot, deben ser escuchados una y otra vez. El espíritu del que escu-

cha debe estar ya saturado por su melodía antes de comprender sus sugerencias.

Eliot divide cada uno de sus *Cuartetos* en cinco partes, imitando en cierto modo la división en cinco actos del drama clásico, tal como la empleó en *The Waste Land*, y también los movimientos de una composición musical, cuarteto, sonata o sinfonía. Cada parte, acto o movimiento, se subdivide —con excepción de la cuarta, que en todos los casos es un trozo lírico o encantamiento— en dos, tres y hasta cuatro movimientos menores. *The Dry Salvages* y *Little Gidding* comprenden tres movimientos (parece preferible emplear esta palabra porque las pausas y la intención de las pausas quizá tengan un paralelo exacto sólo en la música), mientras en *Burnt Norton* hay tres apenas separados o, para ser más exactos, dos con un trozo de unión, y en *East Coker* cuatro. El segundo movimiento comienza, en los cuatro casos, con un encantamiento, comentado a continuación en prosa por el poeta. Dos modos de expresar lo mismo. El tercer movimiento en *Little Gidding* es un sólo pasaje sin interrupciones, en el cual el poeta, en discusión consigo mismo, comprende —como el pequeño sacerdote en la maravillosa novela de Graham Greene *The Power and the Glory*— que la santidad, en última instancia, lo es todo.

En *Burnt Norton* y en los otros hay, hablando en general, dos movimientos: afirmación y réplica. El cuarto movimiento es, en todos los casos, un encantamiento. El quinto es el reverso del primero, es decir, que aparece primero el pasaje discursivo y luego una serie breve y concisa de versos en los que se resuelve la discordancia. En *Burnt Norton* la afirmación es seguida por un encantamiento; en *East Coker*, por una resolución. En *The Dry Salvages* se nota apenas la solución de continuidad cuando los largos versos del discurso se abrevian en la concisa invocación de la harmonía resolutiva. En *Little Gidding*, el dis-

curso es seguido de versos cortos y rápidos con los cuales el poeta resuelve la disonancia de los cuatro poemas. Este trozo final justifica a ciertos críticos como Edwin Muir y G. W. Stonier, que hablan de los *Cuartetos* como de un solo poema.

Como la forma de los *Cuartetos* es nueva en la poesía inglesa — aunque es evidente que Eliot ha utilizado los ritmos y medidas de sus antecesores americanos, Edgar Allan Poe y Walt Whitman —, sería precipitado pasar con ligereza sobre el aspecto de estos poemas. La forma de los *Cuartetos* de Eliot nos compensa de su estudio tanto como la forma de los de Beethoven. El primer movimiento comprende dos partes y en los cuatro casos actúa sobre los sentidos del que escucha o lee. En *Burnt Norton* la división aparece menos marcada que en los otros. *Todo tiempo es irrecuperable.* Lo que pudo ser, el pasado que se nos aparece solamente en una experiencia repetida o recordada súbitamente en un rayo de sol, es todavía el presente. La bella figura que ilustra eso y enlaza el presente con el pasado, adormece la imaginación desde el comienzo y la atrae a la melodía del poeta. En *East Coker* la división está claramente señalada por un espacio en la impresión. La pausa corresponde a la que marca el final de un movimiento en una composición musical. De lo viejo procede lo nuevo, viejas piedras para una nueva construcción. En un arrebato, el poeta tiene una visión súbita del pasado, un pasado de harmonía y concordia en que los ritmos de la tierra eran escuchados y aceptados como un modelo para la vida humana. El poeta sugiere una escena, pues su llamado se dirige a los sentidos del que lee o escucha. Una casa de piedra gris, lejos de la ciudad. un sendero que baja hacia el pueblo, junto a un campo donde se baila en la noche de verano. El interés del poeta es que lo viejo y lo nuevo se reconcilien. En *The Dry Salvages* la división es nuevamente clara, más clara en realidad que en cualquier otro poema. El río es el tema del primer movimiento; el mar, del segundo. El río es

un dios todavía. No podemos olvidar su ritmo. El mar está sobre nosotros, nos recuerda constantemente la eternidad, la nada de nuestro tiempo, *time counted by anxious worried women lying awake.* Quizás en este poema Eliot ha obtenido un éxito especial, más éxito que en los otros, al sugerirnos su símbolo. El río y el mar, está claro desde el comienzo, son el símbolo de lo que el hombre ha preferido olvidar, el ritmo de la vida y la eternidad. En *Little Gidding* la división está marcada nuevamente por una pausa, indicada por un espacio en la impresión, pero los dos movimientos se desenvuelven juntos, uno hacia el otro. La pausa se hace más bien para tomar aliento, para permitir que el lector se apodere de la escena evocada por el poeta y alcance su significado. Un lugar campestre, blanco bajo la nieve invernal. El brillo del sol de invierno poniéndose temprano en la tarde sobre la nieve y haciendo que todo parezca una nueva explosión de vida, *midwinter spring.* Este maravilloso paisaje que sobrecoge la mente como un frío punzante no puede olvidarse, pues contiene el símbolo, el fuego, en torno del cual está construído el poema. Y después de la pausa, el poeta nos conduce con él al santuario, en el confín del mundo.

Eliot emplea un verso sin rima que varía en el número de acentos desde las líneas breves de *Burnt Norton,* con tres o cuatro golpes, hasta las largas de *Little Gidding,* con seis o siete. Miss Helen Gardner lo ha llamado *verso blanco disgregado.* Si en cierto sentido la frase es apropiada, en otro no lo es. Verdad es que Eliot, probablemente, trata de llevar los experimentos de los poetas de la época de los primeros Estuardos — Massinger y Ford, por largo tiempo maestros del poeta — a su conclusión lógica.

Estos poetas emplearon un verso blanco más suelto y flexible que el más bien monótono de sus predecesores, cosa que el mismo Shakespeare hizo en sus últimas obras. Se dice verso blanco y se piensa en un verso de cinco pies con cierto número, generalmente cinco, de acen-

tos; un verso de *regularidad*, en una palabra. En cambio en los *Cuartetos* de Eliot conviene olvidar la regla y la medida; es esencial que el oído o la voz sigan los apoyos y cadencias sutiles del poeta; de esto ofrecen un buen ejemplo los siguientes versos de *East Coker*:

And a time for living and for generation
And a time for the wind to breake the losened pane
And to shake the wainseat where the fields mouse trots
And to shake the tattered arras woven with a silent moth. [1]

Con ellos pueden compararse los siguientes versos de *The Dry Salvages*:

His rhythm was present in the nursery bedroom,
In the rank ailanthus of the April dooryard,
In the smell of grapes on the autumn tables,
And the evening circle in the winter gaslight [2]

donde los cuatro acentos suenan con vigor y claridad en cada verso.

Es difícil describir la mayoría de los ritmos y puede dudarse de si es útil la tarea de tratar de describirlos. Están allí para que el oído los oiga, sutiles y variados en extremo. Eliot es un buen artesano y trabaja con la mayor destreza y atención en el detalle. Una prueba es la carta que envió a *The New English Weekly* acerca de un error que descubrió él mismo en el texto de *The Dry Salvages*. La carta se publicó el 25 de enero de 1945. *En la primera sección de The Dry*

1 Y un tiempo para el vivir y la generación / Y un tiempo para que el viento rompa el flojo cristal / Y agite el artesón, paseo de las ratas, / Y agite el ajado tapiz recamado con un refrán silente.

2 Su ritmo estaba allí, en el cuarto infantil, en el lozano ailanto del jardín en abril, en el olor de uvas de la mesa, en otoño, y en la tarde inverniza el círculo sobre la luz del gas.

Salvages, escribió el poeta, *"hermit crab" debiera ser "horse-shoe crab". Naturalmente, tenía presente el "horse-shoe crab". Quizá el error se debió a que no quería un espondeo en ese lugar.* El poeta proseguía diciendo que lo más curioso era que el término *hermit crab* había seguido representando en su mente el papel de *horse-shoe crab* en aquel contexto particular desde la fecha de publicación del poema hasta una semana antes de escribir la carta. Rogaba, por fin, a los lectores que poseían un ejemplar, que tuvieran a bien efectuar la alteración. Pocos lectores, me imagino, apreciarían la diferencia. En realidad, pocos se hubieran representado la especie particular de cangrejo que el poeta tenía presente al leer, sea *hermit crab*, sea *horse-shoe crab*: hubieran pensado en general y vagamente en el cangrejo, en un cangrejo, símbolo de la playa junto al mar. Pocos hubieran poseído como Eliot el conocimiento de la historia natural que atestigua esta corrección y un poema como *Cape Ann*. Por otra parte creo que todos apreciarán el alcance poético de la enmienda.

El segundo movimiento de cada poema empieza con un encantamiento. La expresión *pasaje lírico* no parece adecuada para designarlo. En primer lugar, un empleo indiscriminado le ha comunicado vaguedad; en cambio *encantamiento*, al sugerir un hechizo mágico que embruja y ata, refleja justamente la atmósfera de estos poemas serenos e íntimos. Es inútil tratar de precisar en una primera lectura el sentido de estos pasajes que nos canta el poeta. Por ejemplo, pocos lectores podrían expresar con exactitud qué comprenden ellos en los versos con que se abre el encantamiento en *Burnt Norton*:

Garlic and sapphires in the mud
Clot the bedded axle-tree. [1]

[1] Ajo y zafiros en el fango / se condensan sobre el eje estable.

Matthiessen afirma en su artículo que toman su idea de un verso en un poema de Mallarmé, *Tonnerre et rubis aux moyeux.* El hecho es interesante y muestra cómo Eliot está siempre obsesionado por lo que ha leído, pero apenas ilumina al lector que procura una explicación.

Philip Wheelwright, en su artículo *La trilogía de Burnt Norton*, publicado por *Chimera* en el número de otoño de 1942, ofrece una contribución más útil. Mientras el eje gira y simboliza en su rotar el movimiento frenético de la vida diaria, hay una barra en su centro que permanece inmóvil y representa el punto fijo alrededor del cual gira el mundo, la meta de las aspiraciones humanas. *Ajo* y *zafiros* simbolizan respectivamente las formas humanas bajas o adorables que se yerguen en el camino del hombre hacia aquella meta. La explicación parece buena y supongo que esto es, aproximadamente, lo que un lector, después de releer empeñosamente el pasaje una y otra vez, hasta que las palabras se graben con fijeza en su mente junto con la imagen y la música que invocan, llega a comprender; aunque nunca tan claramente como arriba se expresa. La idea queda como algo escuchado a medias, como una vaga percepción, justamente tal como Eliot quiere que sea, para lo cual lo envuelve en un símbolo y lo canta, para descubrirlo sólo más tarde, en un lenguaje más simple y discursivo; hasta que nos damos cuenta de que es la misma idea del primer poema de Aldous Huxley, *La rueda ardiente*, y de Lewis Alison en *La Fuente*: "apaciguar el alma en medio de las actividades del espíritu y del cuerpo para que pueda permanecer quieta como está quieto el eje de una rueda que gira".

Se ha descubierto que el encantamiento, al comienzo del segundo movimiento de *East Coker*, es una parodia de una *moda poética superada.* Al menos el poeta vuelve sobre ella al comenzar el movimiento siguiente y habla de ella como tal. Escrito en octosílabos de rima irregular, como el movimiento correspondiente de *Burnt Norton*, este pasaje

excitó mucho al severo crítico del *Times Literary Supplement* del 14 de setiembre de 1943, quien no podía comprender por qué Eliot pedía disculpas por él; quizá por no darse cuenta de que en un poema de Eliot la poesía está en el sentimiento: los largos pasajes discursivos, cargados con la emoción del movimiento de la experiencia personal, pueden ser a este respecto tan poéticos como los trozos breves, escritos en algún metro tradicional.

En *The Dry Salvages* el segundo movimiento contiene la exhortación del poeta a consagrar la vida a una tarea trascendente, sin pensar en recompensas. Contiene algo de la poesía más deliciosa y perfecta de Eliot — unión exacta de palabra y ritmo, inspirada por el sentimiento más profundo, *the complete consort dancing together* — y parece imposible que un lector de sensibilidad no pueda captar la belleza de la música y de la idea, ni recibir en este movimiento un resplandor de la serena visión del poeta. Ya en la primera estrofa la pregunta desesperada se agita en la mente como el mar que lava las rocas.

> Where is there an end of it, soundless wailing,
> The silent withering of autumn flowers
> Dropping their petals and remaining motionless;
> Where is there an end to the drifting wreckage,
> The prayer of the bone on the beach, the unprayable
> Prayer at the calamitous annunciation? [1]

Es difícil comprender cómo un crítico de la talla de Matthiessen — quizá en un momento de descuido —habla de una *alta proporción de versos prosaicos*, con referencia a *East Coker*, mientras otros críticos parecen pensar que en cuatro de los cinco movimientos de estos *Cuar-*

[1] ¿Dónde está el fin de cosas tales, la callada espera, / el silencioso marchitarse de las flores de otoño / que pierden sus pétalos y quedan inmóviles? / ¿Dónde está el fin del enmarañado naufragio, / la plegaria de los huesos en la playa; / la imposible plegaria en la calamitosa anunciación?

tetos, o bien la prosa sigue a breves trozos poéticos, o bien la prosa predomina. El error se debe quizá a la incapacidad para olvidar las formas y prejuicios de la tradición romántica del siglo XIX en la poesía inglesa. Lo que hace Eliot es cambiar de tono con frecuencia, como cambia Beethoven de tempo, de vivace a lento assai y grave. El poeta nos adormece o nos excita. Atraviesa con éxito el puente mantenido por la tradición poética inglesa entre lo culto y lo popular, entre el lenguaje del hombre erudito o educado y el lenguaje del hombre de la calle. Rodolfo Usigli en su brillante artículo *Los cuartetos de T. S. Eliot y la Poesía, Arte Impopular*, publicado por la revista mejicana *Hijo Pródigo* en noviembre de 1943, ha visto la paradoja: T. S. Eliot, erudito y académico, logró la síntesis y llegó a ser lo que siempre trató de ser: el poeta popular. El ideal perseguido por tantos poetas — desde que lo proclamó por primera vez Wordsworth — ha sido realizado por Eliot. Prosa, de cualquier modo, es palabra peligrosa para usarla sin cuidado. Por ella, críticos como Matthiessen y otros entienden quizá una afirmación simple, desapasionada. Por ejemplo, una mujer que en una tienda de comestibles dice al comerciante: —*No, no me hace falta café esta mañana.* Pero hasta esta afirmación puede cargarse de poesía, llegar a ser poesía en un contexto significativo, así como la conversación brutal en una taberna, relatada en la segunda parte o movimiento de *Una partida de ajedrez*, es poesía por su contexto.

El encantamiento al comienzo del segundo movimiento de *Little Gidding* es tan emocionante como el pasaje correspondiente de *The Dry Salvages*, tan bueno como lo mejor que ha logrado Eliot. Discreta, envuelta en un símbolo y metáfora, hasta el punto que algunos críticos han llegado a decir que estos poemas no contienen alusión alguna a la guerra durante la cual fueron escritos, hay una expresión, a la vez personal y general, del habitante de una ciudad bombardeada, diariamente sometida al terror desde el aire. Las bellas palabras de este encanta-

miento caen como agua en el silencio, como las notas del zorzal entre los pinos.

El tercer movimiento es el corazón de cada Cuarteto. El poeta, en eterna comunión consigo mismo, conversando con su propia alma, encuentra el modo de conciliar la paradoja o el conflicto propuesto por él mismo en el primer movimiento. En *Burnt Norton* y en *East Coker* hay dos partes. En *The Dry Salvages* y *Little Gidding* no hay interrupción. El tono es grave y el ritmo muy lento, en consecuencia, y se amplía o se acorta según la intención del poeta. Miss Helen Gardner ha señalado que en los tres primeros Cuartetos Eliot introduce, en este punto, la imagen del tren subterráneo o de superficie. En *Burnt Norton* la emplea para transmitir al lector la realidad de una renuncia al mundo, de un descenso a la oscuridad. En *East Coker* se la encuentra junto con varios símiles empleados en gran parte con el mismo objeto. En *The Dry Salvages* el tren no es subterráneo sino de superficie, y la escena lo muestra en el momento en que abandona la estación y los pasajeros se despiden de sus amigos y parientes. El poeta lo emplea para ilustrar su afirmación de que el pasado, el presente y el futuro son ilusiones; viajar no es huir del pasado o escapar hacia el futuro. Es éste otro ejemplo de la insistencia de Eliot sobre la percepción sensorial y de su costumbre de ilustrar una idea, que la mayoría de nosotros aceptaríamos con dificultad sólo porque va contra el sentir vulgar, por medio de una metáfora extraída de una experiencia común. La imagen del tren subterráneo interesará a las personas que pasan varias horas del día viajando en él, que están obligadas a descender bajo tierra por el gran tumulto que reina en la superficie.

No puede hacerse justicia sumaria a la música exquisita del cuarto movimiento de cada Cuarteto. *Encantamientos* tan llenos de substancia, tan colmados de paradojas e ingenio, pueden leerse y releerse con el deleite de descubrir cada vez nuevos hallazgos. El ansia trágica

de *Burnt Norton*, la imagen de toda la naturaleza apagándose cuando una negra nube le roba el sol, y el temor de una muerte inminente mientras el frío desciende sobre la tierra, recuerda el encantador "lento assai" después del "vivace" en el Cuarteto en la mayor de Beethoven. Con su sentido perfecto de las palabras y de la medida justa, Eliot deja caer la palabra *frío* exactamente en el momento psicológico en que se apodera del lector y llena su imaginación. En *East Coker* despliega la metáfora de un hospital moderno en un estilo que se ha desarrollado en la poesía inglesa en el curso de los últimos veinte años. Esta metáfora, empleada para expresar la idea de que la Crucifixión, la Pasión de Cristo, es eterna en el tiempo, ha sido sugerida quizá por un pensamiento de Sir Thomas Browne: "En cuanto al mundo, no lo tengo por una posada, sino por un hospital; no por un sitio donde se vive, sino donde se muere". Es tan inquietante como la más famosa empleada en los versos iniciales de *La canción de amor de J. Alfred Prufrock.*

En *The Dry Salvages* aparece en este punto la conmovedora invocación a la Santa Virgen, la súplica por todos aquellos que se encuentran sobre las aguas profundas. Detrás del verso está la experiencia de la guerra, el registro diario de las naves hundidas, la mina, la granada, el submarino. Eliot identifica a la Virgen Madre de Dios con la diosa cuya efigie colocaban sobre los promontorios los griegos y los fenicios, como custodia de sus pequeñas naves durante las travesías costeras, y también con las mujeres en general. *Figlia del suo figlio.* La Virgen tuvo un hijo, el Padre de toda la humanidad, y por lo tanto también de su madre. La plegaria se revela como un ruego por todas las mujeres, madres y esposas, hermanas e hijas, cuyos seres queridos están en peligro sobre los mares del mundo. El poeta funde con destreza consumada en la metáfora y en el símbolo los dos temas centrales del Cuarteto, la Encarnación, que es la Virgen, y *el tiempo que no es el nuestro*, simbolizado por la Campana, que es, a la vez, una baliza en

el mar, frente a los Dry Salvages, y el Angelus que tintinea cada tarde sobre los campos.

En *Little Gidding* el encantamiento está formado por dos cortas estrofas de siete versos octosílabos con rima ababacc. También aquí, sólo después de una lectura cuidadosa y de una completa abstracción de la música se aclara el sentido. El poeta se sirve de la amenaza constante del bombardero, con su rastro de fuego y destrucción, para recordar las lenguas de fuego que descendieron sobre los apóstoles en el cenáculo y también la paloma que volvió al arca con la rama verde en el pico, por la cual conoció Noé que las aguas descendían y la tierra había aparecido nuevamente. Por medio de esta fusión de una doble metáfora, Eliot da nueva fuerza al mensaje sobre el cual ha insistido desde *El Sermón de Fuego*, en *The Waste Lang*; sólo por el fuego del amor puede salvarse el hombre del fuego del deseo que corroe y destruye. Sólo un poeta que viva tan absolutamente en su obra y en sus palabras puede jugar con ellas como lo hace Eliot, haciéndolas girar y retorciéndolas hasta exprimirles todo el significado. Como Virginia Woolf, encuentra el camino, en medio de su obra, por la costumbre.

El quinto y último movimiento de cada Cuarteto empieza discursivamente para terminar concisamente. Desde el comienzo hasta el fin, la poesía está en la emoción que despierta la encantadora figura del vaso chino como símbolo de la quietud en el corazón del movimiento, en la quietud que buscan los hombres como verdad única, en la aterradora imagen de desolación al final de *East Coker*, en la ironía de las frenéticas tentativas del hombre para conocer el futuro que se disuelve en serena resignación al final de *The Dry Salvages*, en la disolución de toda discordancia y en lo que es casi una bendición de un alma en la paz de Dios.

Está claro, pues, que Eliot trata de aplicar la creencia expresada al final de su famosa conferencia sobre *La Música y la Poesía*, que

pronunció en Londres hace más o menos dos años: "las propiedades de la música que interesan más de cerca al poeta son el sentido de ritmo y el sentido de estructura". Insistió en que, 1º, el uso de temas recurrentes es tan natural en poesía como en música, 2º, hay posibilidades de transición en un poema comparables a los diferentes movimientos de una sinfonía o un cuarteto, 3º, hay posibilidades de presentar en contrapunto el tema central. En realidad, estos poemas, cuartetos en su intimidad y como reminiscencias de las últimas composiciones de Beethoven, son sonatas por su estructura. Un comentario sobre una de las tres notables composiciones de cámara de César Frank, la Sonata en la mayor, explica que las sonatas son para uno o más instrumentos y constan en general de cuatro movimientos, el primero y el último en el mismo tono. Eliot prefiere cinco movimientos, porque tiene presente, según creo, la división clásica de una obra teatral. *Idealmente, un movimiento en la forma sonata tiene dos temas principales.* Esto es verdad, por cierto, en las partes primera y última de los cuartetos, y con reservas en las restantes. La música, la forma de la composición musical, ha atraído a varios escritores ingleses en las dos últimas décadas, y en primer lugar a Virginia Woolf y T. S. Eliot.

Ahora que hemos completado los cuatro poemas y podemos echar sobre ellos una mirada retrospectiva, se hacen más explícitos los poemas anteriores; el propósito del poeta se aclara, y se manifiesta la grandeza de su visión. La constancia de Eliot en su propósito admira y estimula en este mundo de aspiraciones encontradas, de vacilaciones, deslealtades, cambios de frente, revolución. En idea y en estilo, lo único que ha hecho Eliot es acendrar y perfeccionar. Después de los primeros poemas en que se volvía hacia el mundo de su ser y lo contemplaba tal como es (como todos los grandes espíritus, Eliot no tiene piedad de sí mismo), buscó sin descanso, entre las ruinas de una civilización que se desmoronaba, la salvación personal sin la cual no puede haber reden-

ción. A partir de *Gerontion* su búsqueda ha sido la Búsqueda del Graal, el perseguir la salvación personal. No es exacto, me parece, pretender, como lo hacen aparentemente Stephen Spender y algunos otros críticos, que hay una ruptura en la evolución de Eliot después de *The Waste Land*. El paso de este poema a *Ash Wednesday* es suave y se desliza por un camino que nada tiene de inesperado. La violenta *conversión* que muchos críticos creen notar no parece ser real. Ahora que tenemos los *Cuartetos* las piezas ensamblan. En *Gerontion* y en *The Waste Land*, se contempla la civilización moderna tal como es: un mundo en que la masa humana, sin fe ni esperanza, es llevada de un lado a otro en busca de lucro y de ganancia material. Pero el poeta no se detiene allí. En realidad llega a sugerir una vía de escape por medio de la enseñanza de Buda: Da, Simpatiza, Reprime. *The Waste Land* no es, en manera alguna, un poema de la desesperanza. La vía de escape prosigue en *Ash Wednesday* y continúa hasta sus consecuencias últimas en los *Cuartetos*, cuyo tono es a veces tan puramente religioso, tan santo, que el poeta parece haber pasado más allá de la música y la poesía hasta la unión con Dios, Logos, la raíz del árbol que es la humanidad y él mismo.

Eliot, que aprendió en la escuela de Mallarmé y los poetas franceses de la segunda mitad del siglo pasado, es aún simbolista. Cada *Cuarteto* encuentra su unidad en un símbolo mayor: Aire, Tierra, Agua, Fuego, y hay otro símbolo ulterior, que de ellos deriva y los refuerza: una localidad simbólica. El monólogo, recurso favorito del poeta inglés empleado por Eliot desde su iniciación, a partir de *La canción de Amor* de *J. Alfred Prufrock*, es abandonado por un breve instante hacia la mitad de *Little Gidding*, donde el poeta entabla un diálogo con el espíritu de algún maestro muerto.

Como en *The Family Reunion*, Eliot cita nuevamente sus producciones anteriores en los *Cuartetos*. Reginald Snell advierte que eso de

que *la Humanidad no puede soportar mucha realidad* ya lo había dicho Becket en *Murder in the Cathedral*; el *corredor* apareció primero en *Gerontion*; el *jardín de rosas* en *Ash Wednesday*; el *rayo de sol* en *Murder in the Cathedral*; la *risa de niños que nos llega* en *New Hampshire.*

Ahora, en 1946, *The Waste Land* orquesta una rica sinfonía que contrasta por su riqueza con las bellezas de música de cámara de los *Cuartetos.* La música de los violines, el más íntimo de todos los instrumentos, ha sido el modelo musical preferido por el poeta a partir de *Ash Wednesday.*

Si la obra de Eliot forma un contexto total del que necesita cada poema integrante para alcanzar su sentido completo, esto es aún más cierto en lo que respecta a los *Cuartetos* mismos. El primero, *Burnt Norton* se interesa, según escribió D. W. Harding en *Scruting* (septiembre de 1936), en la creación de conceptos, y se preocupa ante todo por re-crear el concepto de eternidad.

Poema mediterráneo, todo su sentimiento se encierra entre las paredes y el jardín de una casa de campo. *No sugiere ningún dogma, pero persigue sin desmayo la aprehensión inmediata de una realidad no temporal.* En la tercera sección el poeta sugiere otro camino hacia la quietud en el corazón del movimiento: un descenso deliberado hasta la soledad perpetua. Y el camino a través de la oscuridad se indica en *East Coker.* Este poema personal (pero difícilmente *el más personal* de Eliot, como pretende Matthiessen) recuerda la renuncia de Eliot como editor de *Criterion* en el año de Munich. "En el presente estado de la cuestión pública, que ha producido en mi ánimo una depresión tan diferente de cualquier otra experiencia en cincuenta años como para ser una emoción nueva, ya no siento el entusiasmo necesario para hacer de una revista literaria lo que debiera ser".

El fondo, el símbolo base es un pueblo situado en una comarca

donde puede a veces sentirse el viento del mar, tal como podía serlo en Pointz Hall en *Between the Acts*. El poeta exclama al comenzar el quinto movimiento:

> So here I am, in the middle way, having had twenty years —
> Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres —
> Trying to learn to use words, and every attempt
> Is a wholly new start, and a different kind of failure. [1]

Veinte años, es decir, desde *Gerontion*. Veinte años de luchas con las palabras, el enemigo del escritor y, a la vez, su elemento. Sólo el gran escritor, interesado como Eliot y Mallarmé en purificar *el lenguaje de la tribu*, podrá comprender y admitir la dificultad de mantener a las palabras en su lugar, de dirigir los *indisciplinados escuadrones de la emoción*, de esforzarse por decir lo que quizás es *completamente inefable*. *En medio del camino* refleja y recuerda claramente *nel mezzo del cammin* del primer verso de Dante. Eliot siente siempre la presencia de los grandes maestros de quienes ha aprendido en estrecha intimidad, y me parece que con esto él sabe que está coronando la obra de su vida, así como Dante coronó la suya con la *Divina Comedia*. No hay desesperanza; sólo una confesión de angustia, de dificultad, que preludia la renovación de la lucha para recuperar lo perdido. El viento del mar sopla y aparecen la costa, las rocas y las vastas aguas que se agitan, el confín de la tierra. El lector ha pasado al cuadro marino de *The Dry Salvages*, panorama de río y mar, rocas y aguas que se levantan. El espíritu de este *Cuarteto* ocupa un lugar intermedio entre los otros dos. No tiene la generalidad abstracta de *Burnt Norton*, ni

1 "Aquí estoy, pues, mitad del camino, después de veinte años, / veinte años gastados con largueza, los años de l'entre deux guerres, / tratando de aprender a usar palabras, y cada tentativa / es un nuevo partir y un modo diferente de fracaso.

tampoco el reflejo personal e histórico de *East Coker.* Según lo ha señalado F. R. Leavis en su ensayo *T. S. Eliot's Later Poetry,* incluído en su libro *Education and the University* (Chattus and Windus, 1943), la preocupación del poeta no está interesada aquí *sino en disolver la realidad, creada por el hábito, de la experiencia rutinaria y del sentido común.* El pasaje inicial, sobre el río, lo realiza con método poético. El río que fué, es y será siempre, otrora límite y dios, ahora contenido por los arreos y bridas de los puentes, puede todavía desbordar su corriente y barrer con todo lo que el hombre ha construído a su lado o sobre él. Permanece como un recuerdo perpetuo de lo que el hombre prefiere olvidar, la eternidad o el ritmo de la naturaleza, al cual los hombres han opuesto el ritmo de la máquina. (El profundo sentido ctónico del poeta y su sensibilidad hacia lo que alguien ha llamado *el terror primitivo* le permiten ver siempre la tierra desnuda debajo de lo erigido por las manos del hombre, que la desordena y la profana. Aquí, o bien en *Burnt Norton,* cuando su mención de *the gloomy hills of London* recuerda de pronto al lector la tierra desnuda, Londres ante el invasor que ha venido a secar el pantano y a cubrir los rasgos del país, Eliot está insistiendo simbólicamente en la ley inquebrantable e inviolable, en el ritmo de la vida). El poeta, como pretende también Mr. Leavis, parece conseguir en este poema la integración más completa, unir con el mayor éxito la metáfora y la idea. Cuando llegamos a las palabras *There is no end of it, the voiceless wailing* (no hay término para él, el lamento sin voz), nuestro sentido y noción del tiempo están completamente destruídos, y quizá recordamos las palabras más devastadoras de toda la literatura inglesa, palabras que no pueden decirse o leerse con voz firme:

To-morrow, and to-morrow and to-morrow
Creeps in this petty pace from day to day.

Y el pasaje final de este poema, concebido para ser leído con un amplio sentido de los dos poemas precedentes, introduce en el último verso largo la palabra *Encarnación*, el tema de *Little Gidding*.

No hay ruptura. En realidad los poemas se funden y pasan de uno a otro, así como el pasado, el presente y el futuro se confunden en el vaso chino. El paso de *Burnt Norton* a *East Coker* es externo, es el camino desde la casa al pueblo del que a la vez es centro y parte, de la unidad al todo en el viejo sistema señorial. El otoño se aleja, deja su lugar y ¡mira!... es verano. Una tarde cálida y pesada. Descendiendo por la profunda calleja que va desde la casa hasta el pueblo, hay una verde sombra bajo las ramas entrelazadas de los árboles que se levantan de los setos, a cada lado. Un carro pasa, y el hijo del país, que ha vuelto, se retira para dejarlo pasar. Las dalias — rojo profundo contra el verde — duermen en la siesta callada y el tiempo se desliza hacia la tarde, cuando el viajero, en una visión, escucha el caramillo y los ve danzar en el campo, como lo hacían en otro tiempo, antes de que el ritmo de la vida fuera roto por falsos credos y por las máquinas creadas por el hombre. Continúa la meditación y al final nos advierte que el camino hacia una nueva unión se extiende a lo lejos sobre las aguas oscuras, heladas y desiertas, donde sólo habitan el petrel y la marsopa. Estos versos se destacan, no sólo por la vívida expresión con que muestran cómo es el viaje del deseo al amor, de la división a la unión, de la muerte a la vida (algo que no puede expresarse en abstracto, que debe sentirse, el frío de las aguas polares, las oscuras, elevadas extensiones solitarias), sino también por el modo como llevan hasta el panorama de *The Dry Salvages*, que es río, océano, símbolo de eternidad, como la tierra es símbolo de cambio. Cuando cae el telón sobre estas aguas cansadas y no se escucha ya el tañido de la campana de la boya al final de la cuarta parte, el poeta vuelve a sus meditaciones sobre su tema y nos conduce de regreso a tierra firme

y a nuestro destino, de modo que el tejo, símbolo de muerte, se menciona al final de la quinta parte, cuando la tierra está preparada y estamos otra vez en la comunidad pueblerina, conociendo la eternidad, no en la quieta casa al mediodía, sino en la iglesia, abierta a todos los vientos, al anochecer (*smokefall*). (Eliot insiste una vez más en la percepción sensorial). El círculo está completo. *En mi fin está mi comienzo.*

Puede preguntarse uno si Eliot tenía ya en perspectiva la serie de poemas cuando publicó *Burnt Norton.* La tenía, ciertamente, cuando publicó *East Coker*, pues los periódicos anunciaban que formaba parte de una serie de cuatro poemas en los que estaba trabajando el poeta. Parece, sin embargo, que ya consideraba la posibilidad de la serie mucho antes, en 1935. Hay un verso al final del segundo movimiento en *Burnt Norton*, II, que sugiere que *Little Gidding*, si no comenzado, estaba sin embargo concebido en la mente del poeta; que Eliot en 1935 había tenido ya la experiencia, el momento de éxtasis en la iglesia donde antaño Carlos Estuardo, Rey y Mártir, escuchó el servicio divino con una selecta compañía de la casa de Mr. Nicholas Ferrar.

Además, el comienzo y el final de los Cuartetos están harto próximos. Ilustran la afirmación del poeta, repetida y retomada a lo largo de toda su obra, de que el fin es el comienzo y el comienzo el fin, que el movimiento es circular y giratorio, como el pasar de las estaciones. En *Burnt Norton*, el comienzo, está *Little Gidding*, el final, y ambos son una misma cosa. El problema se plantea en *Burnt Norton. Todo tiempo es irrecuperable.* Sólo hay un fin, el presente. La solución es liberarse íntimamente del deseo práctico, liberarse de la acción y del sufrimiento. Sólo hay dos caminos para llegar a esta liberación. Uno es abjurar del mundo y entrar en una vida de medi-

tación. Otro es encontrar la emancipación del deseo, el amor verdadero que no desea, en su quietud de vaso chino.

East Coker y *The Dry Salvages* son sólo desarrollos del tema expuesto en *Burnt Norton.* El ritmo verdadero del campo, un movimiento que depende de la sucesión de las estaciones: nacimiento, muerte y resurrección. El fin es el comienzo. Edad no es necesariamente sinónimo de sabiduría, afirma Eliot en un maravilloso pasaje animado por una "saeva indignatio" contra este dogma de la filosofía vulgar. La única sabiduría es la humildad. El fin de todos, de los reyes y los capitanes y los banqueros, de los capitalistas y los hombres de letras eminentes, es la oscuridad. Para poseer lo que aún no poseemos, es necesario desposeerse de todo. Esto termina en el estallido, en la confesión de que el escritor se encuentra simpre frente a una lucha con palabras, tratando de expresar lo mejor de sí mismo; pero sólo para descubrir, cuando ha terminado, que esas palabras ya no sirven para su propósito, que tiene otras cosas que decir y que debe decirlas de otra manera. Y para terminar, el consuelo de que no hay pérdida ni ganancia; sólo el intentar.

The Dry Salvages, con su cambio de paisaje terrestre a paisaje marino, es un intento de hacer aceptable este mensaje. Si no podéis oír —o más bien si yo no puedo oír, porque el poeta no predica para los demás sino que está tratando de convencerse a sí mismo— lo que he dicho sobre este retorno de las estaciones, el ciclo interminable de los años, escuchad —¡ojalá sea yo capaz de oír!— lo que el río y el mar tienen que decirnos. El río es el testigo que nos recuerda una civilización anterior, aún ahora que está embridado por los puentes. El dios moreno casi olvidado por los hombres de las ciudades. Sujeto a favores repentinos, a crecer y a desbordarse, a arrastrar todo lo que el hombre ha construído y cree indestructible. Siempre fluyendo por la tierra hacia el mar, hacia el océano que se ocupa de nosotros y que

es la eternidad. Sobre cuyas aguas se afanan los pescadores y dan un ejemplo que debemos seguir:

> We cannot think of a time that is oceanless
> Or of an ocean not littered with wastage
> Or of a future that is not liable
> Like the past, to have no destination.[1]

Y los hermosos versos dan mayor fuerza a la atrevida afirmación de *Burnt Norton* de que todo tiempo es irredimible, mientras con *Little Gidding* volvemos otra vez al comienzo. No más movimientos, no más danzas en los prados; ya no hay crecientes, el océano ya no embravece su oleaje; todo quieto y silencioso. La tierra aprisionada por el frío a mediados del invierno. Y el momento de éxtasis en la iglesia atravesada por el viento. Ya no hay un escuchar atento al pasado: sólo la meditación, la plegaria, en un sitio donde la plegaria ha sido eficiente y recuerda un conflicto en que muchos, *no del todo dignos de alabanza*, participaron, y la necesidad, expresada en el comienzo, de liberarse del deseo y aceptar el amor que no es Deseo ni Pasión, sino Quietud.

El tema principal de los *Cuatro Cuartetos* es el Tiempo, el Tiempo que obsesiona a Eliot como a varios de sus contemporáneos. El Tiempo es el único tema que ellos tienen en común: Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf y Aldous Huxley. G. W. Stonier arguye, de un modo casi convincente, que las palabras *tiempo, comienzo, fin, pasado, futuro,* son sólo los acordes, el acompañamiento de la armonía, mientras el tema verdadero son las *sutilezas y vacilaciones de la añoranza.* Pero todavía sigo creyendo que el tema central es lo que

1 No podemos concebir un tiempo sin océano / o un océano que no esté alfombrado de naufragios / o un futuro que no esté expuesto, / como el pasado, a no tener destino.

antes absorbía a Propter y que ahora absorbe completamente a su creador, Aldous Huxley: la conquista del Tiempo y la conquista del Deseo que el Tiempo produce. El Tiempo nos impulsa hacia adelante, nos arrastra en la oscuridad como el tren eléctrico en el subterráneo de Londres al cual se alude en el pasaje central de *East Coker*. Hacia atrás corre la cinta metálica, reluciendo y trayendo a la ojeada evocadora el recuerdo del sitio recién abandonado, de lo que allí hemos hecho. Al frente brama el tren y se precipita hacia la oscuridad y llega implacable, sin remordimientos, seguro de surgir de ella a las luces de más allá, que son la estación siguiente, el futuro, y que pronto serán el presente y el pasado, cuando el tren se lance otra vez hacia adelante, en la próxima etapa de su viaje. No hay paz, ni calma, ni meditación. Sólo un frenético asirse a tientas en la oscuridad, un deseo que roe y agota y enerva. Atrapados en este vórtice, no es imposible concebir otra vida fuera de la nuestra, otro tiempo fuera del nuestro. En el tiempo, en nuestro tiempo, estamos perdidos para la eternidad. Y sin embargo sólo tenemos que considerar el mar. Allí está ante nosotros el símbolo de la eternidad, pues ¿quién puede figurarse un tiempo sin océano? Colocad, pues, al frente del cronómetro ancestral, el tañido incesante de la campana de la boya, la onda marina sin edad, que es y fué y siempre será. Medida en este tiempo, una vida humana es sólo vanidad. Las duras palabras de los profetas y filósofos se comprenden con más facilidad:

Yet the enchainment of past and future
Woven in the weakness of the changing body
Protects mankind from heaven and damnation
Which flesh cannot endure.

Mil años son sólo un día, una hora, un minuto para la mirada de Dios. Cuando niños, muchos de nosotros aprendimos en nuestros ejercicios de griego que "el tiempo, remedio de los males..."; pero ¿quién puede aceptar lo que sólo el intelecto admite y el cuerpo rechaza? ¿Qué realidad puede haber para la mayoría de nosotros más allá de lo que el poeta mismo llama sentido de bienestar: buen alimento, sábanas suaves, agua caliente, las comodidades y consuelos de la vida diaria? Pero, a pesar de todo, la comodidad no puede mantener lejos la temida verdad. Existen la muerte, la guerra, la enfermedad, para avisarnos que deberíamos buscar otra realidad y prestar atención a las palabras, por duras que sean, de los profetas y filósofos. Exhortaban a la plegaria, al ayuno, a la meditación. Grave peso para los millones que nacen, viven, se ayuntan y vuelven de nuevo a la tierra. ¿Cómo podrían comprender el Duelo de la Muerte como lo comprendía John Donne cuando se hizo hacer su mortaja fúnebre antes de tiempo, cubriéndose luego con ella para acostumbrarse a su fin natural? ¿Dónde está el consuelo del alma contra la vida moribunda y la muerte viva del cuerpo? El Doctor contestó en su último sermón, que predicó delante de Su Majestad el Rey en Whitehall, el 25 de febrero de 1630, al comienzo de Cuaresma. Se le ha llamado comúnmente la Oración para los Funerales propios del Doctor, y sus palabras no son fáciles de admitir.

Eliot, descendiente de Donne, repite el consuelo, pero, como el santo Obispo Andrews de Winchester, recurre a la Encarnación para aliviar el peso. En sus meditaciones busca para sí mismo, y para otros si quieren, un medio para soportar la carga intolerable. Si conocemos la muerte del deseo que corroe, y conociéndola, quisiéramos huir de ella, debemos inclinarnos hacia otra intensidad. Lo más que podemos alcanzar es una vida de labor significativa, similar a la de los pescadores que salen con cualquier tiempo y realizan siempre su faena.

Una vida de trabajo significativo, pero al final *estiércol y muerte.* Ya sabemos que *el hombre debe soportar el irse de aquí como el haber venido,* y sin embargo es una dura tarea. Pero Dios en su misericordia infinita envió el ángel para anunciar la Encarnación, y así como la campana canta a lo lejos sobre las aguas oscuras y tumultuosas advirtiendo a los pescadores de la roca y el escollo, del mismo modo el Angelus se eleva al atardecer sobre los campos, recordando a los hombres que en ellos trabajan que Dios se encarnó e hizo hombre en Cristo. Sin este consuelo celestial nuestro humano destino no podría soportarse. Pero la Anunciación y la Encarnación son eternas, siempre en presente, y aunque el hombre común no puede percibir la intersección del tiempo con la eternidad, que un santo percibe en su meditación, puede conocer momentos de éxtasis cuando se mueve hacia una mayor intensidad, cuando el deseo se desprende de él como un vestido manchado y vuelve a sentirse otra vez calmado y fresco en la inocencia de su cuerpo. Así, en una vieja casa de campo donde generaciones sucesivas vivieron, murieron y sufrieron, bien adentro en el campo, casi parte de la tierra en que se levanta, quieta y callada a la siesta, el vaso chino, quieto en la quietud, aquieta el corazón dolorido y el cuerpo lleno de deseos. Y también la música atrae hacia sí al que la escucha hasta que él es la música y la música es él, toda la fiebre del existir ha terminado. En medio de tal intensidad se conquista el deseo, se vence el tiempo y la eternidad está alcanzada. Tales momentos permiten al hombre soportar con entereza el terrible peso que lo agobia, soportar el espantoso fin de estiércol y muerte, el interminable y despiadado giro de nacer, morir y renacer. Así alguien puede apresurarse a través de un largo pasadizo de piedra en una vieja casa y encontrarse con un personaje que lo conduce a una rosaleda, y la súbita visión devuelve un recuerdo de infancia, se escuchan las voces de los niños entre las ramas y los pasos resuenan

en la memoria. *La repetición de la experiencia restituye el significado.*

La poesía de los *Cuartetos* es, pues, meditativa, los pensamientos de un amante de la sabiduría expresados en ese estilo conciso, lírico y dramático que llamamos poético. No nos sorprende por lo tanto encontrar la sombra de algunos grandes filósofos proyectada sobre la obra. Uno, particularmente, está en pie detrás del poeta mientras éste piensa y escribe sentado: Heráclito de Éfeso. Es significativo que Heráclito fuera miembro de la más noble familia de Éfeso, la familia en la cual era hereditaria la dignidad real de sacerdote en los sacrificios a la Démeter de Eleusis. En Éfeso se alzaba el santuario de Artemis, símbolo monumental de las culturas griega y oriental. A través de Heráclito, partícipe en esta fusión, puede decirse que Eliot ha heredado la gran tradición. Delmor Schwartz, en un sorprendente artículo publicado por la *Partisan Review* en la primavera de 1943, llamó a Eliot el *Héroe Internacional.* Fred Marnau, el poeta, en su reseña de los *Cuartetos* para la *Poetry Quarterly* (invierno de 1944), afirma con exactitud que Eliot no es ni revolucionario ni reaccionario, ni griego ni romano, ni cristiano ni pagano, sino una combinación de todos ellos. Eliot es el heredero de Heráclito, ciudadano de Éfeso, en la conjunción de Grecia y Oriente. Eliot, que ha declarado que el *Bhagavadgita* es el segundo gran poema filosófico después de la *Divina Comedia,* une el Este y el Oeste como estaban unidos en el Templo de Artemis en la ciudad natal de Heráclito. Ya no puede sostenerse, como lo mantiene Aldous Huxley en las páginas de *The Perennial Philosophy,* que los grandes maestros religiosos del Occidente ignoran la sabiduría de Oriente. Las barreras entre el Este y el Oeste caen en la poesía de T. S. Eliot. El mundo entero es la herencia del poeta.

Eliot fué atraído desde temprano hacia la filosofía de Heráclito. F. O. Matthiessen, revolviendo los cuadernos de estudiante del poeta,

encontró una mención importante del filósofo: *Por "dios", Heráclito entendía el fuego.* Además, parece que la crítica de Eliot sobre la *durée réelle* de Bergson, que escuchó esbozadas en las famosas conferencias de la Sorbona, es de clara inspiración heraclítea.

Hay semejanzas impresionantes entre ambos hombres. Aristócrata por nacimiento, Heráclito se opuso no sólo a la tiranía que había dominado largo tiempo en su lugar natal, sino también a la demagogia que repugnaba a sus mejores instintos. Del mismo modo, Eliot ha permanecido firme en los años amargos contra la tiranía que todo lo corroe, golpeándola en sus raíces mismas al insistir en la doctrina de la Encarnación contrapuesta a la más antigua de la Deificación. No el hombre-dios, el gobernante único, divino y absoluto, sino Dios en el hombre, lo divino en todos nosotros, cuidado y protegido por gobernantes y gobernados unidos en humildad ante Dios.

"Concibo, pues, el Estado Cristiano como la Sociedad Cristiana en lo que a legislación, administración pública, tradición legal y forma se refiere", expresó en la Universidad de Cambridge en marzo de 1939, mientras daba conferencias en la *Bartwood Foundation* a invitación del jefe y miembros del Corpus Christi College. "La tendencia del industrialismo —advertía a sus oyentes— es crear cuerpos de hombres y mujeres, de todas clases, separados de la tradición, alejados de la religión y susceptibles a meras sugestiones: en otras palabras, una turba que no dejará de serlo aunque esté bien alimentada, bien vestida, bien alojada y bien disciplinada".

También Heráclito se expresó de un modo aforístico en sentencias lacónicas, preñadas de sentido, que recuerdan al lector la primera poesía de Eliot. Estos aforismos fragmentarios le ganaron el nombre de *oscuro* entre aquellos de sus contemporáneos que preferían el antiguo estilo, explícito y discursivo. Del mismo modo, Eliot ha sido motejado de oscuro por los que no pueden o no quieren acostumbrar

sus oídos a los nuevos ritmos. Lo que se afirma que dijo Sócrates a Eurípides sobre los fragmentos, vale para muchos críticos y lectores de los poemas de Eliot: "Lo que entiendo es noble, y también creo lo que no comprendí; pero para hacerlo uno debería ser un zumbullidor delio".

Los *Cuartetos* empiezan y terminan con Heráclito. *En mi fin está mi principio. Burnt Norton* está precedido por dos fragmentos que, traducidos, contienen la esencia de la enseñanza efesia. El primero es: *Tou logou d'eontos koinou zôousin hoi polloi... hous idían ejontes phroneisin.* Es decir, aunque el Verbo, Logos, es común a todos los hombres, la mayoría vive como si tuviera una sabiduría propia. Y el segundo es: *Odous anou katou mia kai houtei.* El camino hacia arriba y abajo es uno y el mismo.

El Verbo es el Logos, un principio espiritual, la esencia del mundo. La sabiduría, pensaba Heráclito, es común a todos. Todo hombre puede encontrar la verdad dentro de sí mismo, pero es una Verdad común para todos; y Heráclito lo acentuó al decir que *aquellos que hablan con entendimiento*, es decir, los poetas y filósofos —son idénticos— deben ceñirse a lo que es común a todos, como la ciudad a sus leyes. De este modo, la tentativa de Eliot, durante toda su vida, para descubrir un medio común: el lenguaje propio de nuestro tiempo, se apareja con su adhesión a los antiguos rituales e instituciones de la raza: la Iglesia, cuyas ceremonias están basadas en el ritmo de las estaciones, y la Monarquía, que es el símbolo del pueblo, su voluntad, su dignidad, y la encarnación de toda su historia. Pero Heráclito condenó el aprender muchas cosas, y en un aforismo, que bien podría servir de epígrafe para la poesía de Eliot, declaró: *Me investigué a mí mismo.* Eliot toma en todos los sentidos los dichos del maestro y las obras sobre ellos, hasta darles una nueva forma. El Verbo o Logos es común a todos, pero es difícil de aceptar y quizá sólo pueda

ser captado por la sabiduría propia que tienen los hombres, los momentos visionarios en el jardín de rosas. Eliot atenúa la expresión del maestro, pues percibe que a través de la sabiduría privada puede encontrarse la sabiduría común.

El camino hacia arriba y el camino hacia abajo son uno y el mismo. Heráclito consideraba el Logos o la razón del mundo como ceñido por un definido sustrato material, el Fuego. Vivía impresionado por la inestabilidad de todo lo individual, así como su contemporáneo Jenófanes de Colofón había sido impresionado por una deidad majestuosa e inmutable, concebida como el origen de toda vida. La sustancia primera, el Fuego según Heráclito, pasa por tres formas fundamentales: de Fuego pasa a ser Agua y Tierra; en dirección inversa, de Tierra se transforma en Agua y de Agua en Fuego. El primero es el camino hacia abajo; el segundo es el camino hacia arriba. Los fragmentos citados al comienzo de *Burnt Norton* denotan que las mismas fuerzas trabajan en ambas direcciones. En *Burnt Norton* Eliot considera los dos caminos para conquistar el deseo: ya sea por un alejamiento del mundo, ya por un descenso voluntario a la oscuridad, ya por una abstención del movimiento. Descender a la oscuridad —descenso vívidamente expresado por el poeta en el pasaje anterior, comparándolo con el descenso al subterráneo de Londres— es subir hacia la luz. En el comienzo está el fin, Descender es ascender.

Fuego, Agua, Tierra. Cada poema representa un elemento. *Little Gidding*, el último, representa el Fuego; *Burnt Norton*, el aire. *East Coker*, cuyo escenario es la casa señorial y el pueblo, la Tierra; *The Dry Salvages*, donde la escena es el río y el mar, el Agua. Eliot coloca al final, muy apropiadamente, el Fuego, primero y más importante de los elementos en la filosofía de Heráclito. El fuego es el tema dominante del último poema de *Cuatro Cuartetos*, donde el trasfondo simbólico es ya la comarca aprisionada por el invierno alrededor

de *Little Gidding* con un sol invernal que llamea sobre el hielo, ya Londres bajo las bombas con el bombardero, *la paloma oscura de la lengua movediza*, pasando por debajo de su horizonte de casas. La palabra *Fuego* aparece al final del cuarto verso del poema. En el encantamiento con que se abre el segundo movimiento, Eliot expresa en detalle la teoría heraclítea de la transformación de los elementos. Polvo es todo lo que queda del hombre y de sus obras. El Agua es la muerte de la Tierra. La Tierra del Agua. El Fuego del Agua. El pasaje ha sido inspirado evidentemente por la propia experiencia del poeta, la experiencia de todo un pueblo, en Londres bombardeado o en una ciudad bombardeada. Cae una bomba, una casa es destruída, termina una historia, sea de un ser, sea de una familia, o de una ciudad o de una nación; y sólo queda el polvo que se alza de los ladrillos caídos para ir a posarse en la manga de un viejo, como un signo de que la rosa de amor se ha quemado y ha muerto. Muere la esperanza y también la desesperación, con la vida. Es ésta la muerte del aire y la tierra, y la muerte también que viene del aire. (El lenguaje es aquí tan simbólico, el pensamiento tan compacto, que el lector casi abandona la tentativa de desentrañarlo en una prosa sencilla). Llegan los bomberos y todo el terreno cercano se inunda y el agua llega hasta los cuerpos que yacen enterrados bajo los escombros. La tierra ríe de la vanidad del trabajo, de erigir edificios que pueden ser destruídos así, tan fácilmente. Es así como el agua y el fuego reinan donde antes se levantaba una ciudad o un prado, o sólo hierbas. El agua y el fuego destruyen, y al destruir se destruyen, porque también son los medios de la vida, los mismos elementos de la vida.

En el pasaje siguiente, con sus versos largos y su estilo discursivo que desarrolla lo que ya se ha dicho por medio de la metáfora y el símbolo en el encantamiento, el poeta introduce la Encarnación. El bombardero es la paloma que trajo la rama verde a Noé, como signo

de que las aguas del Diluvio retrocedían, y también las lenguas de fuego que descendieron sobre las cabezas de los apóstoles cuando estaban reunidos en el Cenáculo. Sólo por el fuego puede aplacarse el fuego del deseo. Se recuerdan las palabras del Sermón del Fuego en *The Waste Land.* Lentamente, siempre en conversación consigo mismo, el poeta se acerca a su conclusión. Sabe que todo estará bien

> When the tongues of flame are infolded
> In the crowned knot of fire. [1]

Este final, como nos lo recuerda E. M. Stephenson en su libro, es un eco de la *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz. El Amor es como el Fuego, que se eleva con el deseo de absorberse en el centro de su esfera. La rosa, como en toda la poesía de Eliot, simboliza el amor humano que se ha hecho divino. El nudo de corona, que anudan los marineros al final para evitar los roces, es la Trinidad, que Eliot incluye así en la Filosofía o Meditación sobre el Fuego de Heráclito. El mensaje de *The Waste Land* se refuerza y se repite. En el fuego del deseo está la muerte. En el fuego del amor está la vida. Las tres ideas fundamentales de Heráclito, el más hondo de los filósofos presocráticos —unidad, eterno cambio y la inviolabilidad del orden universal— son retomados por Eliot, quien les da una nueva forma en una síntesis de la filosofía oriental y occidental.

También está presente detrás de los *Cuartetos* el *Bhagavadgita,* donde encuentra Eliot la doctrina de la réplica al presente. Es una doctrina sobre la que también insiste *The Waste Land.* Arjuna está preocupado por el problema de cómo puede actuar el hombre sin pecado y Krishna responde a sus dudas insistiendo en la necesidad del desinterés. El hombre no debe considerar el futuro ni los frutos de una

1 Cuando las lenguas de llama se unan / en el último nudo de fuego.

acción. Es así como en la deliciosa tercera sección de *The Dry Salvages* vienen los versos encantadores por su sinceridad y porque muestran al lector el camino hacia la quieta cámara de la mente del poeta:

I sometimes wonder if that is what Krishna meant —
Among other things— or one way of putting the same thing:
That the future is a faded song, a Royal Rose, or a lavender
[spray. [1]

Vuelven a la memoria los Coros en *The Rock*, el inconcluso drama poético de Eliot:

A moment in and out of time,
A moment not out of time, but in time, in what we call
history; transecting, bisecting the world of time, a
moment in time, but not like a moment of time.
A moment in time, but time was made through that moment,
for without the meaning there is no time and that moment
of time gave the meaning [2].

Por último, como sólo Miss Helen Gardner lo nota entre los críticos, está la presencia de Pascal. Los versos de *The Dry Salvages*

...this thing is sure
that time is no healer: the patient is no longer here [3]

[1] A veces me pregunto si es eso lo que quiso decir Krishna, / —entre otras cosas— u otro modo de decir la misma cosa: / que el futuro es una canción desvaída, una Rosa Real, una rama de lavanda.

[2] Un instante dentro y fuera del tiempo / no un instante fuera del tiempo sino en el tiempo, en el que apelamos / a la historia; partiendo, dividiendo el mundo del tiempo un / instante en el tiempo, pero no como un momento de tiempo / un instante en el tiempo; pero el tiempo se hizo en este instante, / porque sin la significación no hay tiempo, y este instante / de tiempo es el que dió la significación.

[3] ...esto es seguro, / que el tiempo no cura: el enfermo ya no está aquí.

recuerdan a Pascal y lo contradicen. El pasaje correspondiente está en las *Pensées*: "Le temps guérit les douleurs et les querelles, parce qu'on change, on n'est plus la même personne. Ni l'offensant ni l'offensé ne sont plus eux mêmes." Y un poco antes en la misma sección —II, 122 — Pascal había afirmado la persistencia de la personalidad: "Tout ce qui se perfectionne par progrès périt aussi par progrès, tout ce qui a été faible ne peut jamais être absolument fort. On a beau dire: il est crû, il est changé: il est aussi le même."

Hay un peligro en esto. Se tiende, si no se está precavido, a recaer finalmente en la filosofía al discutir los *Cuartetos*. Es necesario, creo, considerar la relación con Heráclito y la deuda hacia Bhagavadgita y Pascal; pero lo esencial es comprender que los poemas —y en esto insiste Mr. Leavis, ese crítico único— deben su poder como pensamiento analítico y constructivo a su método definitivamente poético. Son en verdad —para citar a Mr. Leavis— "el equivalente en poesía de una obra filosófica... una tentativa para lograr con medios estrictamente poéticos el alcance de una investigación epistemológica y metafísica". La preocupación del poeta es metafísica, y sin embargo pertenece tanto como la poesía al dominio de la sensibilidad. Los versos iniciales de *Burnt Norton*, por ejemplo —versos que Mr. Stonier despacha con alarmante displicencia— no son la introducción o preámbulo a un tratado filosófico. El poeta no nos dice: "Éste es mi tema de hoy. Observad cómo lo desarrollo." Cuando llegamos al verso *Footfalls echo in the memory*, sabemos que estamos leyendo poesía pura y no filosofía. El poeta, fiel a sí mismo, discute también consigo mismo y nos ha permitido escuchar las comunicaciones de su espíritu. El lector siente en verdad, como bien dijo Charles Williams en su *Diálogo sobre el poema de Mr. Eliot* publicado por la *Dublin Review* en abril de 1943, como si estuviera espiando desde fuera de una celda las meditaciones del santo que está dentro. *My words echo thus in your mind* (con la colocación exquisita

de la palabra *thus* en el instante crucial). Y los versos iniciales están bien en su lugar en el poema. Son las cavilaciones de la memoria y, como siempre, Eliot los trae bien cerca de nuestra sensibilidad al sugerir una persona, un paraje, un momento en el tiempo: una experiencia, en fin, tal como podemos haber tenido. Él mismo, el poeta, se detuvo un momento en un antiguo país —según adivinamos en este momento y lo sabemos de cierto más tarde— ante un vaso de pétalos de rosa, sobre el cual ha caído polvo, y recuerda el pasado, lo que pudo haber sido, lo que ha sido, lo que es y lo que fué. (Me imagino que el poeta se propone que recordemos este decorado cuando leamos el encantamiento al comenzar el segundo movimiento de *Little Gidding*). Mis palabras. Vuestro espíritu. El poeta a sí mismo y a nosotros, si lo queremos. La atmósfera es puramente poética, y también el lenguaje. Se nos pide que veamos y sintamos. Y considérese la disposición de las palabras primeras. Edwin Muir ha señalado con qué leve cambio podemos reducir la poesía a prosa. Cámbiese

Time present and time past
Are both perhaps present in time future

Present time and past time
Are both perhaps present in future time

y toda la magia se ha desvanecido.

En realidad, está muy cerca de lo imposible el separar la emoción y el pensamiento, la forma y el contenido. Trata de hacerlo, por momentos, G. W. Stonier, quien concluye su reseña de los *Cuartetos* en *The New Statesman and Nation* (25 de noviembre de 1944) con la afirmación de que esos poemas son una obra maestra, "la única contribución importante de los años de guerra". Miss Helen Gardner,

consciente de las dificultades que presentan los poemas y de la aversión del lector común a la literatura difícil, asegura confiadamente que aceptar el pensamiento de los *Cuartetos* a fin de gozarlos, no es más necesario que aceptar el escolasticismo medieval para gozar a Dante, o el Torysmo para gustar de Dryden. A lo cual la mejor respuesta es la crítica de Eliot a Paul Valéry por asumir una actitud muy parecida respecto de Dante. "Dante no contempla ninguna emoción en y por sí misma — noción y pensamiento son inseparables", escribió Eliot en aquella ocasión. Tales palabras pueden aplicarse a su propia obra. Asegurar a un lector que sólo tiene que escuchar la música, los ritmos ondulantes de los encantamientos, los cambios sutiles de tono y la belleza absorbente de paisajes aislados, es someterse a la tiranía del hombre vulgar. Una comprensión acabada de los poemas sólo puede llegar después de muchas lecturas cuidadosas y de una detenida revisión de los muchos y excelentes comentarios que han aparecido. El lector que no puede o no quiere cumplir estos requisitos comprenderá poco. Y sin embargo hay ciertos pasajes, por ejemplo el ya aludido de *The Dry Salvages*, que llegará inmediatamente, estoy seguro, a los muchos que entienden por poesía religiosa, no las frecuentes invocaciones de la Divinidad, la abundante conversación sobre la Sangre y el Cordero y el Pecado y el Mundo, sino meditaciones, devociones en un tono más apagado. En tales pasajes creo que escucharán los consuelos de un hombre ansioso, como ellos, por resolver el complicado esquema de muertos y vivos, que luchan con tesón para descubrir un camino y huir de las mallas del deseo, demasiado conscientes de las miserias del espíritu pobre y atormentado; deseoso, como ellos, de seguir camino adelante y vivir la vida de trabajo significativo. Me imagino que serán aquellos que sintieron junto con Eliot en setiembre de 1938, y aún más un año después, "un sentimiento de humillación que parecía exigir un acto de contrición personal, de humildad".

"Meditar sobre la existencia, según anota Mr. Leavis, es pensar con ella y en ella." En sus *Cuartetos*, ha realizado Eliot aquello por lo cual, veinticinco años atrás, en su reseña del libro *Metaphysical Lyrics and Poets of the Seventeenth Century*, elogió a Donne y sus cofrades: ha sentido su pensamiento "tan inmediatamente como el perfume de una rosa". La poesía de los *Cuartetos* es, en cierto amplio sentido, esto. Es ciertamente lo que hace que valga la pena leer y releer su quieta música de cámara hasta que las palabras lleguen a ser tan gran parte de uno mismo como las novelas de Virginia Woolf o la música de Beethoven o Haendel. El intelecto y la sensibilidad alcanzan una armonía perfecta. El poeta ha coronado real y verdaderamente el esfuerzo de toda su vida, como lo impulsaba a hacerlo la figura de algún maestro muerto — ¿Mallarmé? ¿Nicholas Ferrar? — cuando se encontraban al anochecer en las calles de la ciudad devastada por las bombas, mientras las hojas muertas tintineaban como hojalata sobre el pavimento.

"Emancipado de la mortalidad —dijo Charles Williams—, más parecido al grito de un pájaro extraño que vuela sobre el mar desde una costa más allá: y luego nada, el mismo mar."

Y sin embargo, profundamente interesada en la mortalidad, esta bella defensa del Verbo, Logos, el Comienzo y el Fin, contra el ataque brutal que soporta en estos tiempos bárbaros. En *Cuatro Cuartetos* el poeta ha escrito —pienso yo, con Kathleen Raine— como pintaba Courbet, *comme le bon Dieu.*

PATRICK DUDGEON

LOS DOMINIOS DEL SABIO REY

(Fábula)

El Rey Salomón se miraba en el espejo de la Sabiduría, y en él estudiaba, pues el sabio pasa por entre las letras y las artes como por entre las plantas, medita sobre los hombres como sobre libros, y sólo cuando el rayo de su mirada se quiebra en la brillante faz del Saber impenetrable, ve, como quien ve su propia imagen, la total hermosura humana.

La ve igual que el hombre ignaro ve su imagen en el vidrio, porque el ignaro, cuando mira su labio reflejado, siente el calor de la sangre que lo hinche y el sabor que detrás de él se guarda. Cuando mira su párpado, sabe por qué sobresalto puede vibrar, y conoce el ardor del ojo que le impide a veces mantenerse alzado; así el Sabio Rey, cuando miraba en el Saber al hombre total, le recorría por el ciego cauce de sus venas y sentía en sí mismo exhalarse el vapor de sus disipables e inextinguibles anhelos.

Tierras, mares y vientos le eran igualmente conocidos, y con sólo conocerlos los avasallaba. Dominaba también a los genios, porque sabía sorprenderles en sus reductos. Lo mismo que podía leer como si fuese una cifra el perfil de un hombre, podía leer el perfil de un espacio. Cuando veía un hombre frente a otro, descifraba el contorno del espacio que quedaba entre ellos, y ese espacio estaba poblado de genios, o, más bien, cada uno de esos espacios era un genio con su fisonomía particu-

lar, tan tornadiza como la de una llama: torva, risueña o maligna, según fuese la conjunción de fuerzas sobrehumanas que se obrase en él.

Estos genios que, puesto que había llegado a descubrirlos, se le habían rendido, acataban los mandatos de su cetro y temían las leyes selladas con su anillo. Porque en su sello había conjuros poderosísimos. Estaba compuesto a semejanza de esos anillos que aún conservan ciertas razas remotas y ensimismadas, formados por múltiples hilos de oro que, libres entre sí, se enlazan inextricablemente en el secreto de un nudo secularmente concebido.

En la cifra que componía el sello de Salomón, se anudaban innumerables hilos de palabras, torzales de voces eficientísimas, enroscadas como raíces o pámpanos de la hiedra del verbo, más fuerte que los siglos, y todos los genios estaban encadenados a él por su nombre, incapaces de desobediencia a aquellos rasgos cuyo sentido era su razón de ser, pues los genios, ocupando un rango entre los hombres y los ángeles, no son como éstos, centellas de la luz divina, ni como aquéllos, torres o soledades vulnerables: son sólo fórmulas cargadas de sentido y poder que, como las palabras, existen correspondiéndose entre sí, afirmándose o destruyéndose unos a otros.

Cuando Salomón ponía su sello sobre las leyes por él dictadas, todo lo que se puede invocar quedaba así grabado y constreñido a la fidelidad.

Este era el campo del Sabio Rey: la justicia allí era inmanente, como el rumor en la cascada o el equilibrio en la pirámide.

El Rey no meditaba siempre; unas veces meditaba y otras vivía. Y otras veces le había ocurrido que, en medio del vivir, había dejado de pronto caer la copa o la espada, el oro o la guirnalda, y había inclinado la frente sobre el espejo del Saber, que manos sólo para él visibles le traían. Otras veces, también, cuando se hallaba confinado de-

trás de las barras y cerrojos de voluntario retiro, había saltado inopinadamente como si hubiese oído la llamada de una voz irresistible, hermana de su cuerpo.

Un día le llegó a suceder —el Sabio Rey era ya numerosas veces padre, la barba le llegaba a la mitad del pecho, y su fama, como el polvo del desierto, pasaba en el viento sobre el mar— que quiso sujetarse a mirar en el espejo y no vió nada. Confuso por el hecho inusitado, iba ya a desistir, pues sabía que sus ojos podían encontrar seguro reposo en las formas nunca esquivas. Dió un paso; la orla del manto que le colgaba de los hombros se agitó al impulso de sus pies, pero no siguió; volvió atrás, porque lo que no había visto le atraía como una visión fascinadora. Quiso volver a su mirar: el espejo había desaparecido.

El Rey le invocó inclinando la cabeza, y creyó adivinarle a través de su anhelo, como cuando detrás de las nubes se ve clarear la luna; pero no consiguió ver su contorno, ni su fondo de manantial neto. Un ruido le impedía ver: el ruido de millares de pezuñas galopando en la tierra. Eran rebaños, manadas, piaras, que pasaban interminablemente. El Rey sabía bien que pasaban sólo dentro de su sangre, y que si cedía al impulso de correr tras ellos, la realidad sería que ellos correrían tras él. Cerró los oídos a la contemplación de aquel rumor, pero no consiguió que el espejo se definiese, y el Rey no sabía por qué le abandonaba. Las invisibles manos que otras veces se congregaban enmarcándolo no acudían, por más que las llamase con ansia, y es que aquellas manos, siervas del espejo, no podían traerle, porque el espejo mismo era una mano: era la mano de Gabriel, cuya palma brillaba como un lago infinito, como un diamante flúido: piel de diamante y sangre de diamante. Cuando el ángel se la mostraba a Salomón, alrededor de ella, como las falenas a la llama, venían otras manos menores, es-

pectros del saber humano, y la rodeaban señalándola con sus índices en las diversas posturas que eran sus leyes íntimas peculiares. Manos de marfil moviéndose en silencios inexpugnables, manos de ébano señalando con lenta e invencible fidelidad. Manos de mármol apuntando con el mismo ímpetu y la misma constancia con que rompen las olas.

El Sabio Rey no comprendía por qué le abandonaba el Saber, pero sentía que aquella ausencia era la cortina que velaba un saber nuevo, y que era preciso esperar ante ella con paciencia.

No pudo calcular nunca cuánto tiempo había llegado a esperar. En un cierto momento, su mirada besó la radiante superficie y, como otras veces, su ser entero quedó infundido de la imagen descubierta; era la imagen de un toro negro, cuyas narices lanzaban el vapor del resuello con el mismo ritmo con que alentaba el pecho del Rey. Si el Rey pestañeaba, la imagen pestañeaba, y si movía los ojos de un lado para otro en los giros del desconcierto, la imagen movía los ojos, dejando ver junto a los lagrimales el blanco esmalte que enmarcaba las enormes pupilas.

Un nuevo saber le poseía, en identificación tan íntima, que nada de lo que compusiese aquella oscura fórmula de impulso, aquel corazón bramador, aquella rizada frente, podía serle ajeno. Mirándose en él, sentía en la boca la fragancia de los pastos, y en el cuello el poder latente de la lucha.

Abrumado por la pujanza del nuevo conocimiento, el Rey se dejó caer en el trono. Con la violencia de su ademán, el manto pareció aletearle sobre los hombros, las pedrerías de la diadema despidieron un penacho de fulgores, y en un momento se vió en el espejo como un ave maravillosa que se posara regiamente en su asiento. Se vió en la forma de un pavón, el brocado de su túnica convertido en plumaje metálico, y al final de un cuello altivo, una cabecita coronada.

En aquel preciso momento entró volando bajo el pórtico el pavo que habitualmente venía a posarse en el respaldo de la silla del Rey. Salomón se volvió y le dijo: "¿Qué haces ahí?" El pavo contestó: "Estoy mirando cómo cuelga mi cola desde lo alto del trono hasta el suelo". El rey no dijo más, y quedó perplejo. Los dos permanecieron posando en el trono, envueltos en el esplendor de sus vestiduras.

A la derecha de Salomón se armó un ruido pequeño de metal sobre metal; un ruido familiar, cuya causa le era bien conocida: el ruido de una cadena de oro chocando contra el león de oro que formaba el pie del trono, y en seguida sintió un tirón en la manga, al que también estaba acostumbrado y al que correspondía siempre maquinalmente con una caricia. Esta vez sacudió el brazo y desprendió la manga: le respondió un grito de protesta chirriante. Pero el rey no volvió la cabeza: temía ver. Huyó del salón del trono, salió a las terrazas, bajó a los jardines, y allí la presencia ejemplar de los cedros le devolvió a su ser. De entre las ramas salió un aura ligera que le pasó por la frente, y así el Rey pudo recordar que tenía frente. Se llevó la mano a ella, tanteando la bóveda ardiente; después la dejó resbalar hasta la barba, y allí la entretuvo, hundiendo y pasando los dedos a lo largo de sus hebras. Iba comprobando su humanidad, y se repetía mentalmente: "Soy un hombre, soy un varón sabio; soy yo, en una palabra". Pero un sabor intenso había quedado en su aliento; todo su ser estaba impregnado de un aroma extraño, pues el que una vez ha visto u oído ¿cómo podrá limpiar su sangre de la evidencia?

El Rey iba solo por el jardín y buscaba la soledad. Los guardias procuraban alejarse, pues le veían ir por el camino donde acostumbraba recogerse en la meditación, y él creía que no llegaba nunca. Le parecía que sólo cuando estuviese sentado en el brocal de mármol viendo caer el agua en los estanques, podría hallar el reposo, y se concentraba pen-

sando en las tazas de alabastro que escalonaban el agua, diseñadas por su propia mano. Creía sentir ya el rumor, y aceleraba el paso, pero a poco el rumor se hizo más claro, y el rey comprendió que no era el rumor del agua. Era un rumor hirviente que parecía arrastrarse alentando: no era el fluir continuo del surtidor; tenía un ritmo del que dimanaban ondas acaloradas que envolvían todo el jardín en su vibración. No era el rumor del agua: era el arrullo de numerosas palomas que habían bajado al estanque.

El Rey Salomón cerró los ojos, pero siguió viendo, como la mancha rutilante que queda bajo los párpados cuando se ha mirado al sol, la forma blanca esplendorosa; y absorto en ella, la fué considerando parte por parte. Leyó como un signo inconfundible el pico hecho para el contacto, leyó el voluptuoso brillo de los ojos y la curva del cuello, como máquina dispuesta al impulso de la cópula. Todas las plumas de la cola, en tensión lasciva, barrían el suelo, abiertas en forma de concha, y las alas y el buche se esponjaban, y el ave entera era como una caracola en cuyo seno resonaba el arrullo. Pero el arrullo ya no era arrullo para el Rey: era una palabra, era un mandato, un verbo que, con imperiosa obstinación, se repetía y se repetía, rodaba sobre sí mismo sin más límite ni finalidad que envolver y poseer.

La ola que rugía envuelta en plumas blancas le iba ahogando, y para romper su hechizo no encontró más medio de fustigar a aquellas bestias enloquecidas de lujuria que dar rápidamente una palmada. Se dispersaron en el aire, pero el Rey mismo sintió el sobresalto en sus propios nervios; también él se sintió brutalmente fustigado, y como arrebatado por indecible pavor, corrió —creyó volar— por un sendero del jardín hacia el palacio.

Era la hora de la siesta, y fué a refugiarse en su aposento. A los guardias que custodiaban la puerta les dijo hoscamente: "Que no entre

nadie; que no entre ni..." La frase truncada se corporizó delante de sus ojos, próxima a su cara; no gigantesca, sino tan rica en detalles, tan manifiesta en sus caracteres y hábitos como nunca la había apreciado en la realidad. Una mosca se frotaba las manos, iba de un lado para otro ante él, con su coselete peludo, con las facetadas lupas de sus ojos rojizos, que se rascaba continuamente, y le hacía partícipe, en cada uno de sus movimientos, de los más secretos designios e inclinaciones que la animaban. Le narraba, le explicaba las nutritivas substancias que sabía extraer de cualquier cuerpo, con afanoso aprovechamiento, la rapidez con que se ponía en salvo y reincidía y perseveraba en su impune vampirismo, y esa fealdad parda imperturbable con que podía descender a los lugares más viles.

El Rey se arrancó la túnica, pegada al cuerpo por el sudor que la visión inmunda hacía brotar de sus poros, y se arrojó en el lecho, dando un suspiro. El eco del suspiro vagó por los muros, llenando la cámara de su corroboradora humanidad, pero minutos después un suspiro muy semejante, aunque más sordo, brotó a los pies del lecho. Era el lebrel afgano que un niño esclavo le había ofrecido, y que dormía temerosamente bajo el lecho, sin atreverse nunca a tocarle los pies con el hocico. El Rey se inclinó para contemplar el sueño del único irracional que puede suspirar, y le vió extendido en las losas de mármol, en las que no lograba encontrar frescura, y echaba al aire el vientre con la impudicia peculiar que más tarde había de ser prestigiada por los filósofos. Salomón le miró con ternura; aunque el perro tenía cerrados los ojos, sintió sobre sí la mirada del amo, y sin poder romper las trabas del sueño, respondió con la vibración de su piel a la mirada, como a una caricia. El Rey se durmió apaciguado sobre los cojines, pues en una bestia tan próxima al hombre no halló ningún secreto que sorprender.

Fué al día siguiente, mientras dictaba sus leyes matinales, cuando reanudó el diálogo en el lenguaje recién aprendido. El Rey estaba sentado en el atrio y escuchaba a su gente; le rodeaba el silencio de las columnas y el rumor de los pinos. El sol abrasaba, apremiando irritadamente todas las fermentaciones. Salomón se desprendió el manto, quedándose con el broche en las manos, y pasándolo de la una a la otra contemplaba el fulgor de los rubíes. De pronto alzó los ojos y vió, en el pino más próximo, a la codicia, que saltaba de rama en rama. La urraca, desde lo alto del pino, miraba la joya, y no podía contener su inquietud. El Rey veía lo que estaba pensando, lo que estaba viviendo, lo que estaba siendo, pues toda ella no era más que una comezón y un prurito por bajar, coger la joya con el pico y llevársela a su nido. Como Salomón era pródigo, substancial e irrevocablemente pródigo, comprendió la avaricia, la descifró en su más cerrado secreto, pero no la retuvo con angustia: la despidió con una risa majestuosa que dejó mudos de asombro a los cortesanos. Muchas bocas se abrieron para corear la risa del Rey, mientras los ojos buscaban por lo alto el motivo. Salomón señaló a la urraca y dijo: "Estaba contándome sus planes". Desde ese día todo el reino supo que Salomón poseía el lenguaje de los animales.

Y nada más; no pasó más por el momento, pues el período embrionario de la fábula es largo. El mito fué desarrollándose y ramificándose en numerosas floraciones, sus brotes estallaron de boca en boca, y sólo cuando fueron miles de millares de bocas las que repitieron: "El Rey habla con los animales", se le pudo considerar plenamente en flor.

Mientras tanto el Rey, el germen, se fué abismando, se fué afincando en su solar, en sus ilimitados dominios de conocimiento. Se fué metamorfoseando, dándose a todas las transformaciones, a todas las fermentaciones que originaba el comercio entre su ser y su saber,

y el misterio de esa conjunción, el que por los siglos le delata y le perpetúa, le fué cubriendo al mismo tiempo como un matorral impenetrable, como una zarza inextricablemente enredada de albures y leyes.

La Ley era el Saber que el Espíritu le brindaba: el albur era el corazón del Rey. Y el Ángel *no podía* limitar el saber que tenía que darle, porque ésta era la Ley. Salomón *hubiera podido* seguir contemplando con virtud, pero no siguió.

Con el tiempo —¿quién podría medir la perennidad de su reinado?— la justicia, que no era más que como el eje de la pirámide o como la suma sublime de sus granos de arena, perdió su ponderación, sacudida por un furor sísmico, como una granada pierde los granos.

El Rey olvidó enteramente el terror que le produjera el primer contacto, la primera inmersión en el alma de la bestia, y ya sin repugnancia se entregó a la frecuentación de su hondura, recorriéndola con el corazón anhelante. No evitó más ni lo viscoso, ni lo reptante, ni lo torpe, ni lo lascivo. Empezó a pasar largas horas derrumbado en el trono, viendo jugar sobre sus rodillas al mono pendiente de la cadena de oro, y con sus regias manos le palpaba a veces, recorría los huesecillos de su cuerpo, le cogía la cabeza y le contemplaba largamente el agrio rostro, o bien estudiaba sus ejercicios obscenos, llegando a creer que el nebuloso recuerdo infantil que provocaban era un vínculo originario.

Los varones de la corte, las esposas y concubinas cubiertas de perlas, sentían que el Rey ya no apreciaba ni las nobles ni las tiernas miradas, pero no pensaron en reprochárselo. Decían: "¿Qué puede valer una mirada humana para su sobrenatural sabiduría, que crece sin barreras?"...

El rey llegó a no tener ojos más que para contemplar al potro indómito que pateaba al caballerizo contra las losas del patio, al escorpión

que descabezaba con sus pinzas al consorte y le comía lentamente las entrañas, a la gata parida que devoraba la crías y se limpiaba con la pata la sangre pegada a los bigotes. Después, por las mañanas, dictaba sus leyes bajo el pórtico.

No se sabe cómo terminó la historia; no se sabe si terminó aún, ni si terminará jamás: se sabe cómo culminó.

El sello invencible fué marcando las leyes que un escriba, durante días y noches, transformaba sin más que trocar en los códigos más espesos dos palabras. Donde ponía *Sí*, poner *No;* donde ponía *No*, poner *Sí*. Porque las cadenas y las coronas estaban forjadas a la medida humana, estaban hechas para la frente o para el puño que tienen la dimensión justa del pecado o de la virtud, y estas dos categorías fueron abolidas.

Los nuevos artículos sobre los cuales se imprimía el sello modificaban la luz y la atmósfera en el reino, pero más, mucho más se enrarecía al romperse el sello de las viejas fórmulas que sujetaban a los genios. Desde ese momento todas las relaciones entre los mortales se alteraron. En los espacios que formaban un hombre junto a otro, en aquel vano delimitado por sus perfiles, empezaron a vibrar y condensarse emanaciones abismales en las que reverberaba todo crimen. Y el Rey ponía la mano en el hombro de los parricidas, como relevándoles de temer en vano un mal que va desde el primer aliento en toda carne.

Los adúlteros, los incestuosos, todos los que vivían ocultando la llama que iluminaba las cálidas hazañas de sus pasiones, se encontraron de pronto descubiertos por un descrédito, por un viento de vanidad que arrancaba las cortinas y les hacía huir a otra alcoba, y poco después a otra y a otra, sin encontrar jamás la umbría íntima. Libres de la culpa y encadenados al fluir sin reposo de las fuerzas necesarias.

También se corrompió el lugar donde concurrían las miradas del siervo y el amo, porque ya no había para el uno una meta de excelencia ni para el otro un albedrío de justicia: había, únicamente para los dos, una pugna de proporciones variables entre el hambre y la fuerza.

También las palabras —pues, semejantes en poder a los genios, con sólo brotar inflamaban la ira o apagaban el amor, bañaban con púrpura o con pez, con gloria o ignominia—, al corromperse se restringieron, degradaron con formas irónicas su poder adjetivo, quedando vigentes sólo las denominadoras y las verbales.

Alguien pronunció delante del Rey la frase: "Un hijo espurio", y Salomón le partió el cráneo con el cetro —acaso sólo con el sarcasmo de una carcajada—, diciéndole: «¿Hay más de una manera de engendrar?»

Esto, más o menos, fué lo que pasó en la tierra cuando la cabeza que sustentaba la corona del Saber llegó a henchirse de Sabiduría hasta empapar las heces, el turbio poso del no saber, cuando el corazón del Sabio Rey enajenó su saber con los poderes irracionales, cuyo residuo, acerbo como el cuajo, pasmó con su acritud todo lo que había sido flúido como la norma, como la escala...

Lejos de la tierra, en el espacio donde sólo llega el clamor —porque el clamor se alzó, y fuerza es confesar que apenas se percibía lo que era plegaria entre lo que era aullido—, Gabriel, cuya frente resplandece como el sol, así como los mortales cambian el color si la sangre se retrae en sus corazones, perdió del rostro la sangre de su luz, y quedó pálido como una luna, porque vió alzarse, rápida como el rayo —¡quién sabe cuántos siglos tardará en caer!—, en la mano de Miguel la espada del exterminio.

ROSA CHACEL

E N L A N O C H E

En la noche. Camino de la noche.
Negros son los árboles en la noche.

Opacos resuenan mis pasos
en los caminos de la noche.

En la noche he perdido mi sombra.
¿O me ha perdido mi sombra, en la noche?

Negras serpientes son las palabras, en la noche.

Negros son los árboles
en los caminos de la noche.

ESCUCHO LAS VOCES

Escucho las voces inmóviles de los troncos
y las volubles voces de las ramas,
las monótonas voces de los cielos diurnos

y las voces inmensas de los cielos estrellados,
y el coro total de las voces,
que se hacen canto en mi alma.

Yo, ahora y aquí.
Único e irremplazable.
Sin mí no sueñan las vertientes;
sin mí no rugen las tempestades;
sin mí no arden las hogueras del crepúsculo.

Yo, ojo y oído.
Yo, sangre y ensueño.
Yo, conciencia de lo inanimado.

JOSÉ ISAACSON

M U E R T E G R I S

Sumisión de los ojos y las manos,
sumisión de la boca.
Ámbito arrebujado,
felpa callada en lágrimas y niebla.

Todo se va. No existe.

El vegetal erguido,
de áspera savia y fruto rezumoso,
lava sus hojas sordas,
sus trinos adormece.

Y la mineral pulpa de la piedra
sus áridos impulsos
enfría. Vuélvese rudeza inmóvil.

Y hasta la rosa deshojada cesa
sus resonancias íntimas.

¿Qué devenir de muertes ignoradas
desordena las cosas?

¿Qué gris fuga de sexo,
bajando en lentos y mullidos pasos,
el alma purifica?

Ah, ya es la carne un pájaro licuado.
Ahuecada es su esencia.

Soterrados mis vírgenes veneros,
cegados sin materia,
ya no tienen más luces,
ya no más ansiedades, ya no brazos.
Secáronse en mi río detenido.

Busco, ardido; clamo
mi raíz desangrada.
Todo perdido. Todo.
Ya todo. Hasta el alma.
Plumón de nieve arrodillado tras
del sueño.
Huído pez.

OSVALDO JORGE RUDA

ANDRÉ MALRAUX Y LA DIGNIDAD HUMANA

Desde hace medio siglo el hombre había aprendido a conocer su soledad. Ésta no había nacido tanto de la muerte de Dios como de la desaparición, en lo grotesco o en la indiferencia, de esos pequeños dioses laicos de la ciudad burguesa que el siglo XIX había creído poder sustituir con la búsqueda de una ética (lo que obligó a los grandes espíritus a disfrazar, conscientemente o no, su grandeza de estetismo). Con estos dioses lares de la burguesía habían muerto los ritos, la comunidad de culto o de creencias, y todo lo que permite al hombre sentir a su vecino empeñado en la misma lucha que él.

Pero hasta Malraux esta soledad llevaba el nombre orgulloso y aun romántico de fastidio. Acosados hasta las puertas del desierto como Montherlant y Gide, revolucionarios para crear, como Cocteau, lógicas nuevas o paraísos artificiales, los primeros modernos de ninguna manera estaban aún obsesionados por ellos mismos y por su propio problema, sino por el hastío de vivir. La época de los adolescentes bovarisantes o genialmente anticonformistas, la de "Thomas el impostor" y los dadaístas, no había encontrado más adversario que la propia impotencia.

El primer rasgo del hombre de Malraux es estar solo. Primero ha aprendido a estarlo, se ha deshecho de todas las ilusiones, de todo lo ficticio con que el hombre enmascara su soledad. Ha dejado la casa familiar, la vida fácil, la patria: le interesa vivir sin pretiles porque adivina que con los años todos los pretiles se vuelven menos sólidos y menos seguros. Hay en este renunciamiento a todo lo que una civilización había preparado de falsamente tranquilo para Claudio Vanec, una voluntad de lucidez y de honestidad que es la de la vocación ascética.

La acción nace en él de la soledad original del hombre. "Había en primer término soledad, soledad inmutable tras la multitud mortal, como la gran noche primitiva tras esta noche densa y pesada" (*Condición humana*, pág. 66). Se en-

cuentra en ella el sentimiento de derelicción, la ausencia de un Dios claramente manifestado por el corazón, la razón o la Iglesia, que caracteriza a los escritores del segundo tercio del siglo. Ninguno de los hombres parece elegido para una tarea especial y la vida humilde y fácil sólo puede subrayar este silencio, esta abstención de una Providencia que ningún signo revela. Porque Malraux no habla sólo para los aventureros sino para "cada uno de aquellos que saben que están solos, que volverán por la noche a un cuarto donde todavía estarán solos, y que llevarán allí el desprecio y la indiferencia de todos, y la inutilidad de su vida, siempre tras ellos como un perro. Y que entonces irán a buscar a una mujer con quién vivir, porque es necesario vivir con alguien; y se acostarán juntos y engendrarán hijos que tampoco serán elegidos, antes de ir a podrirse con la multitud los granos que no han germinado." (*Tiempo del Desprecio*, pág. 108.) Para todos éstos también la vida es vana y necesitarían intentar salir de esta vanidad, pero no saben cómo, no pueden, hasta la hora de su muerte.

Queda, pues, la acción, donde reside permanentemente la lucha. Pero con ella, también la humillación de la derrota. El hombre ha expuesto su propio cuerpo ofrecido a las torturas del enemigo, a las heridas del combate, a las mordeduras del amor. Por haber sido sentida carnalmente en los dolores del suplicio, en las desgarraduras de las balas, en las convulsiones del amor, esta fatalidad que aprisiona al hombre en su condición acaba por exasperarse en un masoquismo rabioso. El hombre de Malraux conoce las derrotas en su carne, y la fatalidad no lo abate, lo posee. También la hostilidad del mundo toma forma casi erótica.

Vencido por el acaecer, por la muerte, o por el adversario político, el hombre no es sólo arrojado de su esperanza, es humillado, con la humillación del que sufre. Entre él mismo y la fatalidad que le impide sobrepasar al hombre se establecen relaciones que son las del torturado respecto de la tortura. La condición humana, con sus absurdos, sus temores, sus crueldades, atormenta al hombre y al mismo tiempo le da el goce de una terrible lucha amorosa. Prometeo es desgarrado sin cesar por el buitre, pero en el continuo combate de la carne revuelta y el pájaro vengador se instala el sordo placer de la humillación.

Esta vergüenza que yace en el fondo de la impotencia humana ¿quién la conoce mejor que Grabot, que ha llegado hasta los siameses insumisos para ser más que hombre, es decir, rey, y es atado a la muela de un molino, con los ojos reventados, bajo el azote que fustiga su espalda? ¿O aún el König de la *Condición humana*, a quien le han hundido dos clavos en los hombros? Por

querer escapar de la fatalidad humana por el valor, el poder, el heroísmo, el hombre encuentra la humillación. Quien se precipita sobre ese muro de misterios y temores que cierra el camino del hombre, se encontrará vencido no tanto en su alma como en su carne. A diferencia de Kafka, Sartre y Camus, Malraux descubre, en su enfrentamiento con la finitud humana, que la carne también lleva su vergüenza. Y si el hombre no es lo que querría ser, es porque es el objeto de una monstruosa violencia de parte de las fuerzas hostiles.

La acción es refugio terrible contra la soledad, porque enseña la derrota y su turbia posesión. Enfrenta con el sádico, el ebrio y el inhumano. Y la última derrota del hombre es su posesión por la injusticia, el dolor o la muerte.

Toda la obra de Malraux está construída para conjurar esta derrota. Sus hombres actúan dominar esta humillación. En el momento en que Perken y Claudio Vanec, encerrados en la choza con Grabot en lo más profundo de su caída, piensan que al día siguiente, prisioneros, sólo serán cosas sin voluntad, sometidas al placer cruel de los salvajes, Perken se levanta y marcha hacia el peligro lentamente, con paso de sonámbulo, para levantar, entre la derrota y él, el desprecio. En ese momento desea la tortura para negarla: "... los miembros rotos y retorcidos, la cabeza caída sobre la espalda como un saco, ...y el loco deseo de que todo esto existiera *para que un hombre pudiera por fin escupir en la cara de la tortura, con toda conciencia y con toda voluntad, y hasta aullando...* Se convertía hasta tal punto en su desquite contra el universo, en su liberación del estado humano, que se sentía luchar contra una locura fascinante, una especie de humillación" (*Camino Real*, pág. 193).

Contra esta limitación y esta angustia que el hombre lleva en sí como una carga, la acción es como un desquite sexual. En la carne viven sordamente todos los poderes que enseñan a sufrir y todo ser humano conoce, por su poder infinito de experimentar la muerte, el sufrimiento o la derrota, una pasividad femenina. También el combate se vuelve necesario como una continuación viril. Cuando Kassner lucha contra los elementos, en el avión en que huye de Alemania, siente que "todos sus sentimientos estaban ahora recogidos, de modo exactamente sexual" (*Tiempo del Desprecio*, pág. 141).

Queriendo escapar de sus limitaciones, el héroe de Malraux las experimenta como una inferioridad erótica. La angustia, la soledad humana, la fatalidad de la muerte y los dolores de la vida convierten al hombre, en cuanto permanece pasivo respecto de sus propias fatalidades, en un masoquista. Sólo en la acción

compensará y afirmará su papel viril en el mundo. En Perken "la lucha contra la caída se desencadena... como un furor sexual" *(Camino Real*, pág. 192), y hasta la embriaguez del terrorista Tchen, que tiene que matar personalmente a Chang-ai-Chek" "porque no me gusta que las mujeres que amo sean besadas por otros" *(Condición humana*, pág. 178).

Tal será la fuerza de los héroes de Malraux. No porque encuentren en el combate, por un masoquismo secreto, una voluptuosidad turbia. Sino porque temen esta terrible voluptuosidad y quieren matarla. También, se trate de aventureros como Perken, de conquistadores como Garine, de terroristas como Tchen o de revolucionarios como Manuel, *cualquier acción se convertirá de antemano en Malraux en la negativa de una humillación.*

"Mirad, la muerte está allí, como irrefutable prueba de lo absurdo de la vida (*Camino Real*, pág. 157). Para el hombre decidido a descubrir fuera de los límites de su condición, fuera del exilio humano, el reino de las realizaciones victoriosas, la muerte debía aparecer como el primer obstáculo. La idea de la muerte es el primer obstáculo de la juventud y es para cada contemplativo un momento en que Hamlet vuelve a pasar con el cráneo de Yorick. *El Camino Real* es una tentativa para dominar la muerte, ese tema de la muerte que acompaña, en sordina, al de la impotencia. Desde el comienzo adivinamos que Perken, impenetrable, macizo como un peñasco de puro coraje personal, está consagrado a sufrir el doble asalto del que Claudio Vanec es sólo testigo. Ya el aventurero se desdobla para que, una vez abandonado Perken a la agonía de la que no ha triunfado, Claudio pueda vivir aún y convertirse en Garine.

Porque si Garine triunfa en su empresa de dominación habrá por esto mismo sobrepasado el problema de Perken, y si los soldados de la esperanza logran triunfar sobre la injusticia social, habrán sobrepasado las dificultades de Garine. Así Malraux fundirá cada problema en un problema más complejo.

En Perken o en Grabot, drama sexual, impotencia o masoquismo, prefiguran de antemano el drama de la muerte. Así la muerte aparece guardando su resonancia de derrota erótica, así será vivida en la carne en lugar de seguir siendo la muerte abstracta del filósofo sobre la que las victorias se conservan ilusorias.

En este Claudio Vanec, educado en el orgullo de una soledad de viejo pirata, y que parte para una aventura de salteador de tesoros, no hay más que la voluntad

de vivir sin que importe la muerte: "El austero dominio de que acaba de hablar Perken, el de la muerte, repercutía en él con el latido de la sangre en sus tímpanos, tan imperioso como la necesidad sexual. Ser muerto, desaparecer, poco le importaba: le importaba poco de sí mismo y habría encontrado su combate, a falta de victoria. Pero aceptar viviendo la vanidad de su existencia como un cáncer, vivir con esa tibieza de muerte en la mano".

Sólo afronta el peligro para librarse de él, para negar la condición mortal, y la aventura que lo lleva a la búsqueda de templos ocultos bajo la vegetación submarina que recubre el Camino Real, es únicamente el primer endurecimiento del hombre decidido a desgarrar los fantasmas que oprimen su vida, el primer medio para "poseer más que a sí mismo, escapar de la vida de polvo de los hombres que veía diariamente..." *(Camino Real,* pág. 55).

Vanec triunfa sobre "el espíritu de disciplina" que "no lleva a país insumiso" y que es el pretil de los hombres contra la muerte, que les impide también triunfar de ella y negarla.

Esta muerte tan odiada, esta muerte que condena al hombre a no ser más que hombre, no es sólo el acontecimiento brutal que pone fin a la vida; es sobre todo la cobardía, la precaución inútil que la idea de la muerte proyecta sobre toda la existencia, y que es el envejecimiento. "¡Envejecer es tanto más grave! Aceptar el destino, la función, la perrera elevada sobre una única vida... No se sabe qué es la muerte cuando se es joven..." *(Camino Real,* pág. 53). Es necesario para Claudio que la muerte cese, desde el comienzo, de matar a la vida imponiéndole el perpetuo cuidado de conservación y acumulación que la limita. La más temerosa, la más precavida de las vidas alimenta el cáncer que la consumirá. La aventura suprime la proliferación cancerosa: la muerte negada por toda una vida no será más que un acontecimiento fortuito y sin importancia y Claudio está ávido por descubrir la paradoja del valor.

Grabot y Perken han hecho la experiencia por él. En su taciturna monarquía fuera de ley, Grabot ha llegado hasta las extremas consecuencias de la voluntad de Claude, y el drama se ha representado, mientras junto a sus carretas rechinantes Vanec y Perken caminaban sin dudar hacia el fin de su aventura. Grabot ha querido suprimir la muerte convirtiéndola en voluntaria, transformándola en un medio. Puede arriesgar lo que sea, puesto que está pronto a matarse cuando sea necesario. "Para vivir de determinada manera, es preciso acabar con sus amenazas, el fracaso y las otras: el revólver es entonces buena garantía porque es

fácil matarse cuando la muerte es un medio... Aquí está la fuerza de Grabot" (*Camino Real*, pág. 159). Señor de su muerte, Grabot es inmortal durante toda la duración voluntaria de su vida.

La comprobación de lo contrario llega. Ningún valor puede volver al hombre dueño de la muerte. Caído, humillado, vencido, Grabot se preocupa por la vida en razón de su caída misma. Es en el momento en que tiene necesidad de matarse cuando no puede hacerlo; su libertad, su inmortalidad eran ilusorias. Y en el momento en que el hombre se creía liberado de su ley, ésta vuelve a caer sobre él, bestial y violenta: así está otra vez sobre el aventurero la humillación de la caída, y cuando la muerte se apodere de Perken, aunque siga siendo el mismo hasta el final, será la invulnerable, el íncubo carnal que pesa sobre el hombre y lo convierte ineluctablemente en algo propio.

Tal manera de plantear el problema de la muerte se opone exactamente a las ideas del siglo precedente. La inmortalidad efímera pero real que ha creído poseer Grabot es el reverso de la inmortalidad de que hablaba Lamartine, y en la agonía de Perken, la muerte no afloja los lazos de la carne, sino que los aprieta con toda su trágica y erótica violencia. Malraux nos presenta la encarnación brutal y dramática de estos problemas humanos que el siglo XIX había convertido, para comodidad del espíritu, en juegos filosóficos.

Así las liberaciones y los esfuerzos del hombre dejarán de ser ilusorios y dialécticos, debiendo soldarse por el pesimismo y el fracaso: experiencia e inteligencia no están a nuestra disposición para consolarnos de vivir sino para permitirnos sostener la lucha más reñida.

Pero una sola cosa puede salvarnos de esta humillación que nos imponen las condiciones de nuestra vida, muerte, caída, injusticia: la fraternidad viril. Sólo en ella el otro deja de ser un perseguidor posible para convertirse en un aliado. Ante la muerte la alianza es inútil. Claudio, en presencia de Perken moribundo, querría en vano "expresar con las manos y los ojos, ya que no con las palabras, esa fraternidad desesperada que lo arrojaba fuera de sí mismo... Perken miraba a este testigo extraño como un ser de otro mundo" (*Camino Real*, pág. 269).

Pero si el individuo se encuentra desarmado ante esas leyes de su vida que le estrujan el cuerpo como las serpientes que ahogaban a Lacoonte, ¿no encontrará en la alianza, en la amistad humana, la ocasión de un nuevo desafío?

Siguiendo este camino Malraux ha pasado del aventurero al conquistador y del conquistador al revolucionario.

Cada escritor posee un tema personal que permanece escrito con filigrana sobre todas sus creaciones. El de Malraux es el tema de la lucha. No concibe al hombre en reposo, ni enardecido en una búsqueda, ni atrapado por complejidades psicológicas. Lo ve continuamente en posición de combate, vestido sin elegancia con las ropas que dejan libres los movimientos, expresándose sin rebuscamiento, siempre pronto para asegurar a cualquier precio el máximo de eficacia a su voluntad. Combatir parece lo esencial para Malraux. Cada uno de sus héroes sabe que "encontrará siempre su combate a falta de su victoria".

Porque el combate, hasta el fin, es lo contrario de la humillación. No funda la dignidad humana, él mismo es la dignidad humana. Luchar contra el temor, contra la muerte o contra la injusticia es el único medio humano de liberación, y la liberación no se encuentra en los resultados de la lucha, sino en la lucha misma.

Mientras combate, el hombre niega la inmunda opresión del mundo. La suprime, la desafía y se libera de ella. Pero jamás la liberación es definitiva, perdura sólo a costa de la lucha. Así se creará en Malraux esa especie de humanismo desgarrado que únicamente devuelve su dignidad al hombre por medio de constante vigilancia, de perpetua resistencia. Nada se logra nunca, no hay mérito, sólo hay actos, siempre nuevos, siempre necesarios, y ningún fariseísmo es posible. Esta ética que exige todos los instantes, que rechaza debilitamientos, reposo, concesiones, es la que debía convenir a una época en que nada es sólido, en que sólo vale la permanencia del esfuerzo. Nadie posee la dignidad, es una conquista incesante.

Pero es necesario encontrar esta lucha de todos los instantes. El error de Grabot fué querer imponérsela a sí mismo. El hombre solo está expuesto a debilitamientos. También Malraux llegará rápidamente a la necesidad de una lucha común y de una lucha continuada. Después de la época de los aventureros sigue la de los *Conquistadores*.

La conquista de Garine adquiere sentido cuando se subraya su carácter de lucha perpetua. Garine lo sabe bien, y, lo confiesa, si la conquista estuviera terminada, no habría nada de común entre él y sus compañeros. "Si me he vinculado tan fácilmente a la revolución es porque sus resultados son lejanos y siempre cambiantes" *(Conquistadores,* pág. 242). Más tarde los combatientes de la "esperanza" irán más lejos en su empeño. Pero Garine no busca en la Revolución

más que el medio de renovar sus fuerzas combativas. A menudo se ha hablado del anarquismo de Malraux, y de su relación puramente estética con la Revolución por amor de la atmósfera revolucionaria.

Malraux no es un esteta: sigue siendo, en el fondo, un moralista en la acción. La Revolución es para él la única protesta posible contra la humillación humana, pero su amor por ella va más lejos que la preocupación estética. Y más tarde, en las revoluciones europeas, mejor compenetrado del marxismo, acabará por confundir su propio sentimiento de humillación con la humillación social y política que es el soporte histórico, y confundirá su lucha contra la condición humana con la lucha contra la injusticia humana.

Con Malraux la búsqueda ética sale del individualismo que conservaba desde sus orígenes. Los primeros que quisieron confiar a la literatura la preocupación de dirigir y justificar la vida, un Barrès a un Gide, habían sido formados por la generación estetizante e individualista de 1880. Era preciso esperar treinta años después de las primeras obras de Gide, para que la voluntad apasionada de fundar auténticamente la vida que une los dos primeros cuartos del siglo XX dejara de llevar su lucha al interior de una sola conciencia y encontrara un nuevo camino en la aventura colectiva. La novela será empeñada por Garine en esta ruta. Garine es el individualista dispuesto a convertirse: en él se preparan los revolucionarios de la Esperanza.

Garine no pretende fundar la dignidad humana en todos los hombres. Pero acaba por fundar la suya en la atmósfera de una lucha común. Individualista que toma el camino de la Revolución, sigue siendo el Conquistador. Como todos los héroes de Malraux, quiere oponerse a la humillación latente en sí mismo y a su alrededor con un acto viril. El acto que lo libra no es ya suyo: lo toma de la Revolución. Triunfar del imperialismo inglés en China, "vencer una ciudad, abatir una ciudad" (*Conquistadores*, pág. 226), es para él un medio de afirmar al hombre frente a lo que lo humilla. Cantón, puño extendido por un poder militar, se ha convertido para él en símbolo de todo lo que lo ha mortificado, herido o manchado. Rompe ese puño, afloja esa opresión. Es el ser que no quiere sufrir y se libera de la humillación actuando. En verdad todavía actúa en su propio nombre y no en el de la colectividad; pero asocia el combate personal con el combate político. Y por este deslizamiento que convertirá el pensamiento de Malraux en pensamiento político, Garine, entre las fuerzas hostiles a la dignidad humana, no combate ni a la muerte ni al temor sino a la sociedad. La maldición

metafísica se transforma ya en maldición social. No quiere creer sin embargo que el orden social sea el único responsable de la angustia humana: resuelto el problema social ¿reaparecerá el problema metafísico? Éste es el punto que separa a Garine (y a veces a Malraux) del marxismo. Pero Garine acepta la lucha inmediata que le propone el comunismo, reservándose el creer que no es suficiente. Sin embargo es lo primero que debe hacerse. "Lo indudable es que sólo siento un disgusto rencoroso por la burguesía de que he salido. Pero en cuanto a los otros, sé perfectamente que se volverán abyectos desde el momento en que hayamos triunfado... Tenemos en común nuestra lucha, y esto es lo más claro..." *(Conquistadores*, pág. 99). Pero, precisamente porque se ha separado de la burguesía, esta mala excusa no le hace rechazar la Revolución. No es un revolucionario, sino todavía un moralista aliado con la Revolución.

Porque lo esencial es combatir. Combatir es el único medio para no sufrir. Enemigo de toda quietud por la costumbre que crea al envilecimiento, tal es la fe de Garine.

Hacia la *Condición humana* confluyen todos los místicos que se han impuesto como misión aliviar la angustia humana. Es, en torno del nudo de una intriga, un desfile de rostros: el esteta Clappique, que en el mundo violento y ardiente de la actualidad es sólo un fantasma del pasado; Ferral, el conquistador del capitalismo, el hombre recién surgido; Gisors, el sabio un poco desengañado de su vieja sabiduría y los jóvenes, Kyo, Katow y Tchen, que se unen a la Revolución por ella y por ellos mismos. La acción los liga. Pero sus soluciones son divergentes. Empeñando el propio esfuerzo de autenticidad en una conquista colectiva de la dignidad, Kyo y Katon siguen siendo combatientes puros.

Tchen será la figura mística, el sucesor momentáneo de Perken y de Garine. Ha elegido el terrorismo, que lo libra completamente de la humillación. Ha vuelto a creer en él, completa y total, su fuerza de hombre. Tiene necesidad de matar para no ser un vencido. "De todas maneras, hay algo que importa en la vida", decía ya Garine. "No ser vencido" *(Conquistadores*, pág. 238).

La conquista de la dignidad se asimila a menudo en Malraux a la de la fuerza viril, como si la condición humillada del hombre frente a la soledad, la muerte y el envilecimiento se considerara una castración. Lo que convierte a su universo en un mundo de hombres en que la mujer es un episodio extraño, es exactamente este simbolismo personal, de fuerza tan turbadora y tan ardiente de encarnación, que le hace sentir la liberación del hombre respecto del destino como una afirma-

ción sexual. Después de matar, Tchen experimenta "el orgullo... de ser un hombre... de no ser una mujer" y está dispuesto a despreciar "a los que no matan, a los vírgenes" *(Condición humana*, pág. 73).

La desgracia de la condición humana no es tanto esta limitación temporal que impone la muerte abstracta como la derrota carnal que lleva la muerte vivida. La extinción del ser importa poco: carne sufriente en la carne sufriente, en su posibilidad infinita de dolor y de inferioridad está la verdadera maldición. El hombre que ha matado, sin tener que dar a su acción el nombre de crimen, este hombre está quizá liberado. Ha infligido la posesión que estaba llamado a sufrir, ha burlado su destino, ha resultado vencedor antes de ser vencido.

Así se conjura la humillación de la carne, como por un bautismo, y el mundo es completamente nuevo, "no el mundo de un hombre que ha cometido un crimen, sino el de un hombre que ha matado" *(Conquistadores*, pág. 98).

Porque es necesario que esa muerte tenga valor religioso y no valor social, que sea un acto sacramental, con todo el valor erótico que lleva en sí, y no un crimen condenable, una falta social: Tchen, individualista y místico, da a su acto este valor en nombre de su fe política.

La revolución sirve a su mística; él sirve a la revolución sólo por accidente. Le permite limpiar el asesinato de toda significación impura, y por haber tenido un cuerpo humano en el extremo de su puñal, en la escena muda y simbólica que inicia el libro, lo convierte en un ser regenerado y divinizado, dueño al fin de la muerte carnal porque la ha dado personal y conscientemente.

Con *La condición humana*, y sobre todo con la *Esperanza*, aparecerá el tema de la fraternidad viril. Con ella la angustia y la lucha dejan de ser el hecho de un solo individuo, y todo cambia.

¿En qué se convertiría el *Castillo* de Kafka si el agrimensor ya no estuviera sólo? Quizá sea paradojal decir que se convertiría en la *Esperanza*.

Pero la fraternidad viril proporciona también el único reposo verdadero de la existencia humana, el único posible: reposo que, por otra parte, sólo se mantiene en el combate, y que crea en el interior de la lucha el primer gozo, la primera seguridad con la cual pueda contar el hombre. Gozo que no existe sino a condición de ser muerto, seguridad implícita que cualquier lirismo mataría. Como toda verdad, no está constituída por palabras, ni aún por gestos. Quizá, a lo

más, por un acuerdo mudo entre dos palabras diferentes, entre dos gestos con distinta finalidad.

Si la humillación es la obsesión constante de Malraux, únicamente la presencia del hermano de armas la hace desapacer. Por él continúa el combate. Sólo él es el hombre que no puede jamás humillar. Cualquier otro es un posible vencedor o un seductor escondido: por cualquier otro puede pasar la agresividad del mundo a la que Malraux ha dado resonancia erótica. Cuánto aparece esta agresividad en el enemigo, porque todo enemigo encarna la amenaza del sadismo: el policía que tortura, el S. S. que golpea en *Tiempo del Desprecio*. Así el hombre que interroga separadamente a los prisioneros: "los acusados resistirán. Pero nunca cuando estemos solos... Y con sonrisa floja, sonrisa de viejo gordo excitado al mirar una muchacha desnuda, agrega, arrugando los párpados "Si supieras lo cobardes que se vuelven..." *(Conquistadores,* pág. 167). Por el contrario, el hermano de armas, por definición, es el hombre que no puede desempeñar este papel; suceda lo que suceda, las relaciones humanas, con él, sólo pueden desarrollarse en la dignidad.

Tal es la pasión de Kassner en la prisión. La situación del prisionero, en el campo de concentración, materializa la obsesión humillante que pesa sobre los hombres: en cierto modo, ella es el símbolo. Kassner no puede hacer otra cosa que sufrir, entregado nuevamente por causa de su arresto a la pasividad original del hombre ante la rebelión. No queda ninguna escapatoria, ninguna ilusión: puede esperar cualquier violencia, y los lazos que lo relacionan con sus carceleros y con sus verdugos son una nueva etapa de las relaciones que el hombre mantiene con las fatalidades que lo violentan, la relación que Grabot mantiene con la caída o Pergen con la muerte.

Es Grabot sujeto a su rueda de esclavo; es Perken condenado, con un muslo que se pudre.

Entonces de este hombre arrojado en una celda tenebrosa, apaleado, acechado continuamente por el rictus del sadismo, surge la única defensa posible: establecer entre él y los demás hombres, por su fe interior, relaciones que excluyan la humillación recíproca, relaciones de amor. Para olvidar a los S. S. que torturan, llama a los camaradas de combate. Son los únicos que no pueden, por definición, arrojarlo en la pasividad, los únicos que no pueden recordarle, con la humillación que le imponen, la humillación que le impone el mundo, los únicos con los cuales será invulnerable y activo. Esta violencia erótica con que el universo y sus fata-

lidades golpean y limitan al hombre, en cualquier momento puede tomarla por su cuenta otro hombre, un enemigo, y encarnarla. Únicamente el compañero de lucha no lleva esta amenaza en la mirada, este peligro en su actitud, y en sus ojos sólo hay, según las últimas palabras de la *Conquistadores*, "nada más que una gravedad dura y sin embargo fraternal" (pág. 269).

Y él, el hermano que no puede humillar, que lucha a la par contra el mismo poder de humillación, es aquél cuyo pensamiento puede salvar al prisionero del vértigo de la derrota. Es suficiente también que el vecino de celda golpee laboriosa y pacientemente sobre la pared con golpes escondidos que repiten el gran llamado: "¡camaradas!", y toda la hostilidad del mundo y del enemigo es conjurada, nace una gran confraternidad en la noche atravesada por las angustias y los aullidos de dolor, la fraternidad de los que rechazan con todas sus fuerzas la fatalidad de la humillación y se unen contra ella.

Por este milagro de la fraternidad viril, los hombres pueden vivir juntos sin chocar y, trabajando en común, hacer retroceder los poderes de la noche, crear entre ellos, ya, una comunión donde no podrá entrar la maldición perversa con la cual el mundo absurdo y el odio humano desgarran y azotan la carne del hombre. Claudio Vanec se había inclinado sobre Perken moribundo y poseído por su muerte con la esperanza de una imposible comunión. Pero en los golpes ciegos que, en poder de los nazis, cambian durante la noche Kassner y su vecino de celda, se unen por fin dos angustias en un mismo valor.

Garine, Perken, Tchen y Kyo habían luchado solos contra un mal metafísico. Pero por haber sido camaradas de combate han aprendido a sostener la lucha en común. Todos tenían en el corazón el sentimiento de la caída humana que ningún salvador acababa de rescatar, porque desde hacía mucho tiempo los sacerdotes habían puesto a los salvadores entre las manos de quienes no luchan contra las angustias metafísicas. Y les pareció que un salvador había vuelto sobre la tierra pobre de España que se revolvía contra la ley política de la pobreza. Es necesario recordar el apólogo inventado una noche por un campesino, cerca de una iglesia que ha incendiado, en presencia de Manuel y Ximenes: Cristo que quiere volver a España y que renuncia ante el fariseísmo de los ricos y la miseria de los pobres. Después todos los hombres que vienen a visitar esa tierra abandonada: "...y comprendieron con su corazón que Cristo estaba viviente en

la comunidad de nuestros pobres y humillados. Y en largas filas, de todos los países, los que conocían bastante bien la pobreza para morir contra ella, con sus fusiles cuando los tenían, las manos prontas para empuñarlos cuando no los tenían, vinieron a acostarse unos junto a otros sobre la tierra de España" *(Esperanza*, pág. 132).

Esta parábola revolucionaria por la que desfila la visión de esa inmensa columna de pobres que "por primera vez... se han puesto en camino... *con fusiles*...", da a la idea de revolución su sentido soteriológico.

El héroe de Malraux encuentra su clima en la revolución de España, el de los hombres que luchan con valor contra la mayor obsesión de la condición humana. "Para Ximenes como para Puig el valor también era una patria" *(Esperanza*, pág. 26). Pero esta vez Malraux va más lejos. No se trata aquí del individuo que lucha contra su angustia personal, aun por medio del llamado al amor que sostenía Kassner en su prisión; se trata de una comunidad que toma a su cargo la lucha interior del hombre, y de un combate metafísico hace una revolución.

Por primera vez, en este enfrentamiento con los íncubos que lo ha llevado de los poderes del desierto a los pobres del hombre, el héroe de Malraux puede alcanzar resultados positivos. Cualquier victoria de Perken o de Garine seguía siendo simbólica, por abstracta. La humillación sólo retrocedía en una conciencia humana. La revolución encarna en la realidad esta posibilidad de victoria.

El hombre ya no está solo con su gran angustia íntima, la coloca entre las manos de la revolución y, por primera vez en la obra de Malraux, no choca contra un enemigo simbólico, tomado como pretexto para esta necesidad de combate que es la necesidad de un estado ascético, sino contra un enemigo real que, bajo la forma del fascismo, representa el obstáculo para la liberación del hombre. Los muros de la prisión humana se amplían más allá de la conciencia individual, y su misterio metafísico, oscuro y acrecentado sin cesar por los poderes interiores de la sombra, al transformarse en un apremio social, se convierte en un enemigo material sobre el cual puede esperarse alcanzar la victoria. Todo sucede como si la revolución y el marxismo despojaran al héroe de Malraux de sus complejos y le hicieran tocar las estructuras sociales, económicas, reales, que tomaba por fantasmas de otro mundo.

Nacida de las heridas solitarias de un ser que rechaza la sociedad y se aísla para enfrentarse con el ángel terrible que persigue a la especie humana, la pasión de Malraux se une finalmente con la sociedad. Era preciso primero para el joven Vanec, a quien el correo del Extremo Oriente llevaba fuera de Europa hacia los poderes del desierto, rebelarse contra lo absurdo del mundo y de la suerte hecha para el hombre. Y para esto, en la persona de su mismo abuelo, Claudio se había "separado de la comunidad de los hombres que exige se acepten tantas cosas estúpidas o taimadas" *(Camino Real,* pág. 29). Era necesario arrojar esta sociedad en que los hombres se unen para aceptar en común la injuria que les infieren el mundo y la vida, para encontrar, quizá, después del tiempo del Desprecio, ya sea en el estado de "esperanza", la sociedad de los hombres que se reúnen, no para sufrir juntos, sino para rebelarse.

Porque la humanidad es quizás una revolución conjunta contra la humanidad. Contra el hombre que envilece, tortura o consuela hay sólo una victoria que tiene un único nombre: la dignidad. "Pensaba confusamente que el hombre había llegado a ser el hombre, a pesar de los calabozos, a pesar de la crueldad, y que, sin duda, únicamente la dignidad podía oponerse al dolor" *(Tiempo del Desprecio,* pág. 181). Claudio Vanec huye, como Garine, de una sociedad que se organiza para evitar, por todos los medios, por todas las prédicas, por todas las morales y por todas las consolaciones, enfrentarse con la necesidad y la grandeza de esta rebelión. Ahora bien, la Revolución se hace cargo de esta rebelión, la expresa y la sostiene: "No se puede arrojar al fuego la Revolución: todo lo que no es ella es peor que ella" *(Conquistadores,* pág. 196).

También Malraux deja entender que nada se ha perdido y que en un mundo envejecido entre las antiguas observancias pseudo-cristianas o falsamente humanistas hay siempre, no fuerzas nuevas, sino fuerzas renovadas. Será quizá abusivo llamar humanismo a esta preocupación de rebelión constante y de eterna voluntad de rigor para la cual nada se ha logrado jamás; si existe un humanismo en Malraux, es el de una humanidad desgarrada. "Por lo menos este desgarramiento implica un esfuerzo permanente de exigencia que puede obligarnos a volver siempre al asunto, pero puede asegurarnos también días salvados por la insatisfacción. Es por lo menos asegurarnos que a pesar de todas las confusiones, el hombre sigue queriendo hacer vivir una moral antes que detenerse a vivir de una moral".

R. MARILL - ALBÉRÈS

LOS VALORES ESTÉTICOS EN LA FILOSOFÍA ARISTOTÉLICA

La cultura y la civilización griegas nos han legado magníficas expresiones de arte. Ninguna posible manifestación de lo bello estuvo oculta a aquel pueblo exquisito: sobresalieron casi por igual en literatura, escultura, arquitectura y música. El arte griego, considerado como modelo clásico, ha ejercido una fuerte influencia a través de los siglos. Grecia, cuna de la cultura occidental, por la singular belleza que supo dar a la materia, al sonido y al lenguaje, será siempre punto de referencia de nuestras inquietudes artísticas. Los helenos ejercieron el arte con un enorme concepto de amplitud y universalidad, oteando más allá de sus limitadas fronteras.

Hicieron arte; sin embargo, muy poco teorizaron sobre qué es el arte [1]. Y menos todavía se dedicaron a investigar, con aquella agudeza filosófica que tanto los distinguía, en qué consistía la belleza. Sus filósofos nos legaron imperecederas consideraciones sobre los tópicos que se vienen estudiando, desde todos los tiempos, en las diversas ramas de la filosofía. Lo bello, en raras ocasiones mereció directa consideración. Lo tocan como por acaso, a la ligera, como si se tratara de ideas ya universalmente admitidas y en cuya discusión no valía la pena malgastar tiempo. Al parecer, se tenía ya un concepto formado contra el cual no existía mayor oposición, como en otros problemas filosóficos. O, en todo caso, como si fuera sólo la consecuencia de otras doctrinas, las cuales quedaban asentadas como principios, de donde la idea de belleza se derivaba lógicamente. Esta ha sido, posiblemente una de las causas de que lo estético no se estudiara

[1] La palabra *techne*, de uso tan común en los escritores griegos, y que se traduce, generalmente por arte, tiene un sentido mucho más amplio que el limitado a la expresión de la belleza. Equivaldría más bien al español *artesanía*, en su acepción clásica. Véase JOHN WILD, *Plato's theory of techne: a phenomenological Interpretation*, en *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. I, Nº 3, marzo de 1941.

expresamente como cosa autónoma hasta el siglo XVIII. Antes, tanto en la filosofía patrística como en la escolástica, en las cuales se puede notar una fuerte impresión helénica, existe un idéntico descuido para desgajar de otros problemas el estudio de lo que constituye la belleza.

Aristóteles menciona sólo por acaso los problemas de la belleza. Sin embargo, es posible formarnos una idea de su posición estudiando los diversos textos y encuadrándolos en el conjunto de su doctrina. Veremos que Aristóteles tenía una idea bien clara de lo que era lo bello y lo que significaba en su sistema. El Estagirita construyó un sistema científico y filosófico casi completo. Y cuando lo contemplaba, con aguda mirada, en su intimidad, lo encontraba bello. Se reflejaba en su mente y en su imaginación esplendorosamente, como el brillo de la verdad, en pos de la cual se había afanado en anteriores investigaciones. Y sentía la plenitud y descanso que proporciona la intuición de una labor magnífica lograda. Se le reflejaba en sensación de belleza, de íntima satisfacción.

LO ESENCIAL DE LA BELLEZA.

Aristóteles desliza opiniones sobre la belleza en la *Metafísica*, en la *Ética* y en su tratado sobre la Poesía. Podemos notar, en estas rápidas digresiones, que se adelanta con éxito a sus contemporáneos, especialmente a Platón. Establece, con bastante precisión, conceptos sobre lo que es lo estético. Por de pronto, es diferente del bien, contrariamente a lo que opinaba su maestro Platón. "Pues que el bien y la belleza, dice [1], son diferentes (porque el primero lleva consigo siempre la conducta como objeto, mientras la belleza se halla también en las cosas inmóviles), aquellos que afirman que las ciencias matemáticas nada dicen sobre la belleza o el bien, sufren error. Porque estas ciencias afirman y prueban muchas cosas sobre ellos; y si no los mencionan expresamente, sino que prueban atributos que son sus resultados o definiciones, no es cierto afirmar que nada nos dicen sobre ellos. *Las principales formas de la belleza son el orden, la simetría y la precisión*, cosa que las ciencias matemáticas demuestran en grado especial.

Y, puesto que éstos (el orden y la precisión) son claramente causa de muchas cosas, es evidente que esas ciencias deben considerar esta especie de principio

[1] *Metafísica*, XII, 3, 1078 a-b.

causal (es decir, la belleza) también como causa en algún sentido." El bien como tal estimula a la acción; aunque se basa en la esencia metafísica de las cosas, es sólo bien cuando se relaciona con una voluntad. El bien se refiere a la conducta, a la practicidad como algo que se ofrece en concepto de fin [1]. La belleza, en cambio, puede existir también en lo inmóvil, aparte de toda avidez y deseo. Se nota, por lo pronto, que el filósofo griego es contrario a todas aquellas definiciones, tan comunes en nuestros días, que buscan el origen y la explicación de lo bello en una necesaria relación con un sujeto: en el sentimiento o en la pasión individuales [2]. Lo estético aristotélico se afirma en la esencia de las cosas.

Ha señalado tres indicios constitutivos de la belleza, indicios que nos revelan que las matemáticas contribuyen a la fijación. Son: el orden, la simetría y la precisión. En la *Poética* apunta directamente a la precisión, aspecto al cual atribuye especial importancia: enseña a huir por igual, "no menos de una pequeñez excesiva que de un grandor desmesurado". [3]. En este pasaje, sin embargo, parece que Aristóteles ha querido solamente reflejar lo externo del problema. Manifestar en qué medida las nociones de la Matemática, ciencia suprema en el agudo intelectualismo aristotélico, ejercen su influencia en las ciencias prácticas y en las meramente especulativas, como lo sería, al parecer de Aristóteles, la Estética. Orden, simetría y precisión son la faz externa de algo que se encuentra adornado y realzado con la aplicación de aquellas cualidades. El arte debe expresarse en tal forma y de acuerdo con las tres condiciones expuestas; pero ¿qué es lo que debe expresar?

El arte aspira a imitar la naturaleza. Su esencia consistiría en la imitación *(mímesis)* [4]. La cosa imitada debe expresarse en orden, simetría y precisión. Como dice Gomperz [5]: "Este punto de vista estaba dictado por las dos facultades maestras del genio helénico: el doble don de ver las cosas con una claridad maravillosa y el de representarlas con la más perfecta objetividad." El valor estético sobreviene a las cosas en cuanto éstas imitan con fidelidad. Naturalmente que tal

1 *Ética Nicomaquea*, I, 1, 1094; I, 8, 1098.

2 Baumgarten dió el nombre de *Estética* a las teorías sobre lo bello, adaptando el sustantivo griego *áisthesis*: cuyo significado equivale a la percepción por medio de los sentidos. Con tal denominación, se tomó partido por el aspecto subjetivista o relativista en la mayoría de las doctrinas que, desde entonces, se expusieron sobre lo bello.

3 Cap. 7, 1451a, 4.

4 *Poética*, IV, 1448b, 30.

5 *Les penseurs de la Grèce*, traducido del alemán por Augusto Raymond, París, 1910, III, pág. 447.

imitación no puede ser vulgar o trivial. El artista, el creador de la belleza, es preciso que se remonte más allá de las contingencias y singularidades que achican el esplendor del original. La imitación o mímesis aristotélica no consiste en expresar las cosas tales como son en la vida diaria, en el choque del ideal con lo áspero, vital y contingente. Aconseja a los poetas que tomen por modelo a los buenos pintores, quienes hacen a los hombres semejantes y, al mismo tiempo, los embellecen [1]. Estaba de acuerdo con los propósitos de Sófocles, que decía: "Yo represento a los hombres como deben ser, Eurípides como son." Y a un crítico que condenaba a Zeuxis el que pintara a los hombres como no son en la realidad, replicaba: "Sin embargo, esto es mejor así, pues el ideal debe sobrepasar la realidad" [2]. Tanto más valiosa será una obra de arte y reflejará con más perfección la naturaleza, cuanto prefiera lo mejor, lo más noble, el ideal. El sublime valor estético es la naturaleza en lo que ésta contiene de más elevado.

VERDAD Y BELLEZA.

En la filosofía antigua, tanto en la griega como en la medieval, no se puede precisar un concepto de valor estético sin establecer relaciones con valores análogos. Y se puede afirmar que, modernamente, no hemos adelantado mucho en el particular; quien catalogara y confrontara la multitud de teorías que se han imaginado para explicar lo estético, no tardaría en llegar a la conclusión de que, en la mayoría de los casos, mantienen gran semejanza con la descripción de lo lógico, lo ético y, principalmente, lo religioso. Tales relaciones, los antiguos las reconocían abiertamente y las formulaban con claridad meridiana.

La belleza, opina Aristóteles, dota de resplandor a la verdad. Es el brillo que ésta derrama sobre nuestros sentidos, especialmente la vista, y en el entendimiento, por encima y más allá de las particularidades y manifestaciones concretas. Como ejemplar entre los artistas que mejor supieron reflejar la verdad-belleza citaba a Homero. Sus héroes y personajes son modelos ideales; aunque lleven nombres específicos, pues en el conjunto de la epopeya en alguna forma conviene distinguirlos, expresan tipos ideales. "Los otros poetas épicos, dice [3], no imitan

1 *Poética*, XV, 1454b, 9.
2 *Poética*, XXV, 1460b, 33; XXIV, 1460a, 5.
3 *Poética*, XXIV, 1460a, 5.

sino trazos aislados o casos aislados, mientras que Homero, después de una corta introducción, pone inmediatamente en escena un hombre, una mujer o un ser cualquiera." Análogas ideas encontramos en la República de Platón, aunque éste, en su concepto de verdad-belleza, tenía en vista el *eidos*, sustantivado, más allá de las cosas que se nos aparecen a la experiencia inmediata [1]. La belleza no puede limitarse a expresar singularidades, movimientos actuales, lo pasajero momentáneo. Su expresividad, para que trascienda el espacio y el tiempo, es necesario que sea impersonal. El artista debe olvidarse de su contingencia temporal, para convertirse en espejo que refleje la verdad-belleza, imperecedera y eterna. No confundamos tales afirmaciones con las de Platón: esta verdad no es algo subsistente más allá de lo que queda al alcance de los sentidos; es un concepto que nos formamos de los seres, despojándolos de todo lo que pueda impedir el resplandor de su íntima esencia. Refiriéndose al poeta, dice [2]: "Debe hablar lo menos posible en su propio nombre, pues en la medida en que lo haga ya deja de ser un imitador." La mímesis debe, pues, acercarnos al ideal. Acertadamente ha podido afirmar Augusto Rostagni [3]: "La posible o universal de la poesía se confunde para él (Aristóteles), como una sola e indefinida cosa, con el universal o sustrato de la ciencia: es absurdo imaginar que pueda o no confundirlo, puesto que jamás ha separado al intelecto de la imaginación."

Los antiguos, especialmente los griegos, expresaban y sentían el arte de un modo mucho más objetivo que nosotros. El Estagirita estudia la epopeya, la comedia y, especialmente, la tragedia, a la que considera la primera entre las artes poéticas, pero no se refiere ni una sola vez a la lírica [4]. Modernamente, se otorga al arte una preponderante importancia en sus aspectos lírico y sentimental. Se busca la belleza más en la sensibilidad y en el corazón, que en la inteligencia. No así los helenos, y esto nos explica por qué su arte y sus teorías estéticas conservan pleno encanto, a pesar de los siglos transcurridos, y se ofrecen a la contemplación todavía con rasgos juveniles e imperecederos. No se limitan a una época, o a un tiempo determinado, sino que trascienden, en el interés de dar expresión a lo que es ahora y será siempre. Benedetto Croce ha sabido captar moderna-

1 *República*, III, 392d.
2 *Poética*, XXIV, 1460a, 5.
3 *La Poetica di Aristotele*, Turín, 1927, LXXIV.
4 Gomperz, *Ob. cit.*, p. 443.

mente, en su ahistoricismo estético, lo esencial del impersonalismo aristotélico, elevando el arte a intuición o expresión pura [1].

BELLEZA Y BIEN.

Aristóteles, como lo hemos comprobado antes, establece una clara distinción entre la belleza y el bien. Éste tiene como objeto la conducta, que es movimiento, mientras que la belleza puede existir también en las cosas inmóviles [2]. Hay en el artista una permanente inquietud, una falta de sosiego que lo obliga a buscar lo bello, imperecedero y eterno. El valor estético no consiste en una simple imitación, sino en una imitación que, por más perfecta que la supongamos, siempre apunta más arriba, hacia lo que es esencialmente inmóvil, aquello que es óptimo y está en acto purísimo. "Lo que parece bello, afirma [3], es el objeto del apetito, y el primer objeto de la voluntad (apetito racional) es lo que es bello. Lo deseamos más bien porque nos parece bello, antes que nos parezca bello porque lo deseamos. Porque, aquí, el principio es el intelecto. Y el intelecto es movido por lo inteligible, y la serie de lo inteligible es distinta y de por sí: y, en ella, está la sustancia primera, y de las sustancias, es primera la que es simple y en acto... Pero también se halla en la misma serie lo bello y lo deseable por sí, y lo óptimo o su semejante es siempre primero." En la relación de causas y fines que supone también la búsqueda de la belleza, no se puede hallar descanso sino en lo que es bello de por sí.

Bajo el aspecto moral, el arte debe también expresar para Aristóteles lo mejor. Lo malo y lo vicioso sólo pueden ingresar en una creación artística, como antítesis de sus contrarios, para prestarles mayor realce o para ser condenados y apartados de la práctica. Los sentimientos y los caracteres sólo participan en la tragedia, por ejemplo, en cuanto son necesarios para el desarrollo de los hechos o por depender de ellos; es en los actos donde se aprecia si los hombres son o no

[1] *Breviario de Estética*, traducido del italiano por José Sánchez Roca, Buenos Aires, 1942; "Es intrínsecamente inconcebible que en la representación artística pueda afirmarse nunca lo mero particular, lo abstracto individual, lo finito en su limitación, y cuando parece que esto sucede, y esto sucede en cierto sentido algunas veces, la representación o no es artística o no está lograda artísticamente" (pág. 133).

[2] *Metafísica*, XIV, 3, 1078a-b.

[3] *Metafísica*, XII, 7, 1072.

felices y en ellos se nos aparecen sus cualidades morales [1]. El arte, en caso de considerarse virtud, pertenece a las virtudes dianoéticas o intelectuales y debe reflejar, en lo posible, la máxima grandeza de la acción moral, en su inmovilidad ideal [2]. Comprobamos nuevamente que el arte sobrepasa la individualidad y lo particular, para arrimarse a las cimas ideales del bien, a las cimas donde se confunde con lo verdadero.

BELLEZA Y RELIGIÓN.

Tales consideraciones nos llevan lógicamente a indagar qué relaciones puedan existir entre lo estético y lo religioso. Dios, para Aristóteles, es el fin máximo, el más perfecto de los seres, el supremo ideal; por lo tanto, la belleza suprema, la máxima expresión del valor estético. En estas cimas metafísicas, ética, verdad y belleza se encuentran sustanciadas en un acto purísimo. "Aristóteles, afirma Jaeger [3], conserva como *depositum fidei* la inconmovible certeza de que en la fe platónica de sus años juveniles debía esconderse un gran núcleo de verdad. La metafísica es el grandioso empeño de hacer accesible al entendimiento crítico esta realidad que trasciende los límites de la experiencia humana... La historia de su evolución intelectual demuestra cómo en el fondo de su metafísica existe ya el *credo ut intelligam.*" El bien jerarquizado, equivalente a la virtud y a lo justo, en cuanto es una sustancia, se confunde con Dios [4]. La belleza sería tanto mayor cuanto más se acercara a este bien absoluto, a este ideal de los ideales.

El aspecto sentimental o psicológico de lo religioso o lo estético no se encuentra en las obras de Aristóteles tratado de un modo explícito. El fin del arte es elevar y sostener la vida en un captación directa de la última esencia, por lo demás también íntima aspiración de las personas religiosas que pretenden, en lo místico y en la visión directa de la divinidad, un confundirse con lo absoluto. El movimiento del espíritu es idéntico en ambos casos. El arte y la religión nos dan un sentido de dependencia: total en la segunda; parcial en la primera, que capta parte del todo, no el todo en su integridad. Aun en la idea, tan corriente

1 *Poética*, VI.
2 Para la distinción entre virtudes dianoéticas y éticas, véase *Ética Nicomaquea*, I, 13, 1102.
3 *Aristotele*, traducido del alemán al italiano por Guido Calogero, Florencia, 1924, pág. 516.
4 *Ética Nicomaquea*, 96a, 24.

en la actualidad, de comparar la experiencia estética con el juego, se adivina una tendencia mística o religiosa. Lo desinteresado del arte es semejante al amor de Dios como le describe San Pablo, amor que no busca la utilidad o interés [1].

Es innegable que en la experiencia mística y en la artística existe similitud y que fácilmente se puede descender a la confusión. El idealismo y casi toda la corriente estética germana se encuentra en esta corriente [2]. De ahí a derivar una equiparación con lo verdadero y lo ético, no hay sino un paso. Quizá podríamos afirmar que, al persistir en esta tendencia, se llega a una identidad valorativa [3]. La distinción sólo estaría en nosotros, en nuestra manera subjetiva de percibir una realidad o, quizá extremando los conceptos, como algunos idealistas modernos, la emoción estética y su objeto no serían sino partes de una conciencia unificada que establece la distinción, al proyectarse ella misma como espejo en el cual se está reflejando de continuo [4]. Este idealismo o absolutismo estético, incluso podría pretender establecer relaciones con Aristóteles, si admitiésemos la interpretación averroísta del entendimiento agente, según la cual el hombre nada comprende sino en función de paciente. "En este supuesto, sólo el intelecto activo proviene del exterior y sólo él es divino, porque el acto corpóreo no participa en nada de él [5]. Nuestro conocimiento de lo bello sería sólo participado; quizá fuera mejor decir que nos estaría impuesto. O, como explica Aristóteles en otro lugar [6], en el acto del conocimiento nosotros no aportamos sino la materia; la forma, que es lo principal, lo distintivo, nos viene de fuera. Por claros que aparezcan los textos que se aduzcan para demostrar la interpretación averroísta, creo que es una doctrina alejada del conjunto del sistema aristotélico [7].

1 *Ia. Corintios*, XIII.

2 V. G. Dwelshauers, *Du sentiment religieux dans ses rapports avec l'art*, en *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1914, pág. 500; Fritz Kaufman, *Art and Religion*, en *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. I, Nº 4, junio de 1941. En ambos artículos se estudia la relación entre arte y religión, especialmente en la estética alemana, desde el siglo XVIII.

3 Luis Farré, *El hombre ante la belleza*, en *Sustancia*, Tucumán, Nos. 11-12, 1942, pág. 411-415. En este artículo aspiro a comprobar las casi idénticas impresiones subjetivas que producen en el individuo lo bello, lo ético, lo verdadero y lo religioso.

4 William Thorton Red, *Aesthetic Emotion*, en *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. I, Nº 2, 1940. "The emotion, dice, is *in* or *attached to* the object in the sense that emotion and object are two parts of a unified consciousness."

5 *De gener. animalium*, II, 736.

6 *De Analogia*, III, 430; *De Anima*, III, 5.

7 Véase la nota de Paulus Siwek en su edición y comentario del tratado *De Anima*, Roma, 1933, págs. 320-27.

LO ESTÉTICO, VALOR PEDAGÓGICO.

Los valores estéticos ejercen una función purificadora en el individuo. *Cátharsis*, la palabra usada por Aristóteles para indicar este efecto, significa limpieza, purificación. Puede entenderse en un doble sentido: como un instinto propio de la juventud y que la lleva a gastar en violentas emociones el exceso de fuerzas de que dispone; y, en segundo lugar, como una liberación característica de las personas avanzadas, descargo de excitaciones emotivas y no resueltas. Sobre esta segunda clase de purificación discurre Platón en la *República*[1]. El arte, o sea lo bello en sus diversas formas, música, plástica o la palabra escrita o hablada, contribuye a crear en nosotros una predisposición liberadora de las pasiones perversas. Aristóteles indica, como uno de los primeros efectos de la tragedia, el despertar del terror y de la piedad[2]. Son dos virtudes prácticas y morales, cuya finalidad es realizar lo que Platón exigía de la poesía: que ésta no nos convirtiera en fuente de pasiones, sino en un medio de liberación.

En el libro VIII de la *Política*, Aristóteles expone la *cátharsis* como un fenómeno que acompaña a aquella forma de música que denomina representativa de acciones y sentimientos orgiásticos, con una acción directa sobre las pasiones. Promete un más amplio análisis en la *Poética*, análisis que no se encuentra en el texto incompleto que ha llegado hasta nosotros. La *cátharsis* musical es una liberación en la cual los hombres encuentran desahogo a sus pasiones e instintos y, por consiguiente, se sienten aliviados. El ideal, en su esplendor estético, no sólo absorbe la mente en función contemplativa, sino que también opera sobre la voluntad como liberador.

La liberación o purificación produce en el individuo placer. Es el contentamiento que siente el individuo, después de haberse aliviado, por influencia de lo estético, de la pesada carga pasional. Este placer se basa en tres motivos: efecto agradable de la armonía y del ritmo, que deben existir en toda obra artística; complacencia al comprobar la imitación o mímesis perfecta. Este segundo aspecto se confunde con el placer del conocimiento intelectual, ya que depende en gran parte de un razonamiento, de la semejanza establecida entre la imitación y el objeto imitado. Pero este placer es algo más todavía: se solidifica en un noble conte-

1 X, 606a.
2 *Poêtica*, Cap. 6, 25.

nido pasional. El terror nos aleja de lo vil, y la piedad nos acerca a lo elevado. El placer que nos proporciona el arte no consiste solamente en la comprensión (*syllogismós*) sino también en la simpatía (*sympátheia*). El placer artístico no desciende, para convertirse en un medio de corrupción, sino que asciende hasta transformarse en un bien del espíritu. Platón, en las leyes [1], con ánimo menos rígido del que había expresado en la *República*, busca un placer innocuo que le permitiera, en parte, reconciliarse con la poesía. Aristóteles, que considera lo bello como un resplandor de lo bueno y verdadero y que atribuye al arte una misión esencialmente purificadora, otorga al artista una función educativa dentro del estado. En esta forma lo estético se convierte en un valor pedagógico.

UNA ESTÉTICA DE BASE METAFÍSICA.

Lo bello se mueve dentro de una esfera metafísica, al igual que lo ético, lo bueno y lo verdadero. El ser es el fundamento de estos valores. Es como el sustentáculo último, que da vuelta ante nosotros y según sea la relación en que lo contemplemos, no dejará de hacernos percibir su verdad, bondad y belleza.

No cabe, dentro de la filosofía aristotélica, ninguna de las apreciaciones subjetivas tan comunes en la actualidad entre los que se dedican a investigaciones sobre lo estético. Es precisamente el territorio del valor estético aquel en que la relatividad es mayor. Existe hoy una verdadera anarquía de opiniones. Y no es aventurado afirmar que todo aquel que se ha dedicado a esta clase de investigaciones, alejado de las corrientes tradicionales, termina por establecer un nuevo sistema más o menos subjetivista. Quizá gran parte de la confusión dependa, aunque no sea éste el momento de dilucidar el tema, de la confusión entre artistas y gozadores de arte, y del mezclar ciertas pasiones, en ocasiones de origen sensual, con las puras emociones del arte. Ya hemos visto cómo Aristóteles se remonta más allá de estas subjetividades y relatividades. Su filosofía es la filosofía del ser, y todos los demás conceptos circulan a su alrededor. No llegó a tratar directamente lo bello o los valores estéticos. Pero siempre que, por acaso, se refiere a ellos, brillan estas ideas: el resplandor de la verdad, de lo ideal. Lo estético es

[1] II, 667-68.

el ser ideal o sustancial intuído, que satisface nuestro entendimiento y aquieta las pasiones. Lo estético es la realidad, en su última esencia metafísica, intuída por el ser humano; y la obra de arte aspira a reflejar esta última realidad, lo más alejado posible de accidentes y circunstancias.

La expresión, tan repetida en los autores griegos, la última meta de la perfección, es la aristocrática unidad *de lo bello y lo bueno,* fundada en una concepción de conjunto acerca del hombre. "La educación no es posible, dice Jaeger [1], sin que se ofrezca al espíritu una imagen del hombre tal como debe ser. En ella la utilidad es indiferente o, por lo menos, no es esencial. La fundamental en ella es *Kalón,* es decir, la belleza, en el sentido normativo de la imagen, imagen anhelada, del ideal." La belleza, que no es esencialmente fruitiva, sino que proporciona goce precisamente por la dignificación que impone en el hombre. El intelectualismo aristotélico no puede admitir un concepto dulzarrón de belleza, sentimental y vacía. La belleza es algo superior. Es virtud pedagógica, formativa del hombre, a quien enlaza con los más íntimos y sublimes aspectos del ser mismo.

LUIS FARRÉ

1 *Paideia,* p. 19.

NOTAS

ITINERARIO DE POST-GUERRA

Topografía Lírica de París

25 de noviembre de 1946

¿Ha cambiado París después de la guerra? Los que lo recordábamos, océano de por medio, hurtado a nuestra ternura por los hombres sangrientos, seguíamos viendo la masa patinada de sus casas vetustas, las blandas pendientes de sus calles, la majestad de sus plazas grandes, la dulzura recogida de sus plazuelas, los troncos oscuros de sus árboles, con la trama finísima de su fronda, el surco ondulante de su río y la tregua armoniosa de sus puentes, la docta población de sus muelles de arriba y la población ensimismada de sus muelles de abajo, la madera y los bronces relucientes de sus mil chalanas y las ventanas de cien colores que se miran en las aguas. Y por encima de toda esta arquitectura humana, el cielo más humano de la tierra; ancho, dulce, visible desde cualquier parte, presente a todos nuestros llamados. Un cielo que nos acompaña a casa, pase por donde pase nuestro camino. Un cielo que hace brillar los cristales de las buhardillas al caer de la tarde y pone reflejos de acero en las tejas después de la lluvia.

También mirábamos en nuestro recuerdo pasar las gentes de París. La muchedumbre abigarrada del Boulevard Saint-Michel hablaba como siempre diez idiomas distintos y lucía imperturbablemente las mismas barbas agresivas, las mismas ropas extrañas de sus extraños países.

En las terrazas de Montparnasse se habían quedado inmóviles los cuadros del pasado: la pintora americana y el pintor checo; los de la escuela abstracta y los figurativos seguían ocupando las mismas mesas. Los mozos estaban cruzados de brazos. La cajera del "Dôme" no había cambiado de sonrisa. En la acera de enfrente, "La Rotonde", casi desierta, miraba con envidia la nutrida parroquia de sus vecinos. Empinados en el "boulevard", las anchas vidrieras de los estudios habían corrido sus cortinas en la tregua nocturna.

Las gentes de los barrios menos ilustres dormían a esa hora, o leían mecidas

por la quietud perfecta de la noche parisiense que transcurre más allá de los grandes boulevares, lejos de las fronteras de "Place Pigalle" o de la "Place Blanche".

De sobra sabíamos que nuestro recuerdo nos mentía. Una presencia monstruosa había roto las viejas estampas. Sobre el césped de los parques se alzaban fortines de cemento. En las cúpulas gloriosas asomaban ametralladoras. Junto a los bancos de los paseos montaban guardia centinelas armados. El toque de queda barría las calles. En la oscuridad inmensa de la noche de guerra se agazapaba el miedo, la tortura, la traición. Cada mañana traía su cosecha de muertos. Así vivió París día tras día, cuatro años y dos meses de ocupación.

¿Le han quedado rastros a la ciudad de ese largo envilecimiento? Físicos, casi ninguno en su estructura. Pero los hay enormes en su economía arrancada de cuajo, falseada metódicamente, derivada voluntariamente hacia canales tenebrosos por un ocupante que ponía en práctica una teoría de corrupción estudiada con sabia minuciosidad. Las representaciones concretas de esta cuña remachada en cuatro años de desorganización sistemática se llaman mercado negro, especulación, ansia desmedida de lucro.

Pudo más el invasor con los hombres que con las piedras. Éstas resistieron mejor que aquéllos. Y tan grande sigue siendo su magia, que hasta logra interceder por los humanos. De su armonía intacta parece surgir una súplica: "Piedad para los que tienen hoy el alma extraviada. Son los mismos que me hicieron, que me infundieron belleza, que labraron amorosamente mis cantos. No los juzguéis por siempre". Tan grande es su magia que hasta subyugó a los asesinos. Quizá no se sepa nunca de fijo, qué fué lo que detuvo la mano de los bárbaros. Con ser muy grande el heroísmo de los sublevados que encendieron el combate en las calles de la ciudad, no hubiera podido impedir las voladuras proyectadas, la mutilación de París.

No me atrevo a sostener que el encanto de París obró directamente sobre la sensibilidad harto dudosa de los estetas del Tercer Reich. En cambio es admisible la hipótesis de que la capitalidad universal de la ciudad amenazada, su jerarquía de Nuestra Señora de la Inteligencia, de la Belleza y de la Gracia, haya inspirado a sus carceleros la idea de que respetándola introducirían una nota de descargo en la lista de sus crímenes.

Vencedores, se pusieron sus mejores galas para entrar en París. Para ganar la voluntad de la ciudad hostil llegaron hasta adularla. La castigaron cuando pasó de la hostilidad pasiva a la lucha sorda del sabotaje y la dinamita. Derrotados,

no se atrevieron a cargar ante el mundo con la responsabilidad de su destrucción. Los parisienses que levantaron barricadas y cayeron defendiéndolas en las jornadas de agosto de 1944, iniciaron la batalla redentora. París, izado sobre su historia, ganó el combate final.

La crónica de la lucha ya está grabada en sus paredes. La pátina de humo no ha oscurecido todavía el mármol nuevo que lleva el nombre de los muertos. El mecanismo sutil que recoge celosamente hasta la más leve partícula de gloria para sumarla a todas las que forman su pasado, no cesa un solo instante en su labor. Si París se parece tanto a un libro de estampas, a un tomo de historia o a un museo, es porque no deja perecer nada, porque todo los inscribe, lo levanta todo, lo comenta todo, lo expone todo.

Si al demoler una casa juzga que los árboles que estaban dentro de ella o a su lado merecen sobrevivir, marca una ochava en la casa nueva, encuentra la línea justa en que árboles y casa se completan, instala un banco, dos bancos si el sitio lo permite, la gárgola negra caída de alguna torre cercana, un trozo de capitel, un fragmento de columna secular, y obtiene una plazuela.

Para que la sombra de Villon no deserte el barrio de sus aventuras, mantiene invariable el dédalo de callejuelas que trepan por la Montaña Santa Genoveva. Antes la historia, el arte, la literatura. El confort viene después.

Y si no queda nada para el confort, peor para la higiene. Detrás de las paredes que cada década hincha un poco más y proyecta un poco más sobre las aceras, vive una población de longevos. Los viejos más viejos del mundo reciben su ración cotidiana de aire en los bancos de los parques de París.

No, la guerra no ha cambiado gran cosa en la fluyente armonía de la ciudad que conoció cincuenta meses de cárcel. Sus noches no han recuperado todavía todas las luces de antaño. Los cafés de Montparnasse llevan una vida atenuada y hay quienes dicen que la nueva generación de pintores emigra a Saint Germain des Près. Han nacido no pocos bares americanos con banquetas ripolinadas y bebidas extrañas al clima de París. La población nocturna del "boulevard de Clichy" es todavía más turbia que antes. Los valles del viejo Montmartre se alejan un poco más cada guerra del prestigio de bohemia que le dió una generación de artistas casi del todo desaparecida. Arriba, en la silenciosa meseta de la plaza "du Tertre" y en las callecitas provincianas que fluyen entre hiedras y glicinas, siguen alzándose filas de caballetes. Detrás de cada uno hay una mujer o un hombre que quiere pintar como Utrillo, y cuatro o cinco espectadores soberbiamente desocupados que dictaminan sobre el parecido.

Hemos dicho que los hombres de París han cambiado más que las cosas. ¿Es esto enteramente verdad? Un poco más de trampa en las relaciones superficiales entre comprador y cliente, un poco más de fatiga, un poco más de abatimiento y hasta una pesada dosis de decepción y de incertidumbre no alcanzan a modificar profundamente un ejemplar humano. Es verdad que el de París y con él el de toda Europa ha sumado a la congoja de los años que llevaban en sus flancos la guerra, toda la intensidad del cataclismo y la angustia de verlo repetirse con una magnitud inconmensurable. Su arte, su política, sus libros, sus tentativas filosóficas no pueden menos que reflejarlo.

Si en los países nuevos los hombres saben vivir, pensar, escribir y sentir al margen de la amenaza, es porque están al comienzo del camino. El hombre de aquí viene andando desde tiempo muy lejanos. En la larga travesía construyó edificios soberbios, presintió otros más extraordinarios aún. Los que nacieron de sus manos infatigables, yacen por tierra. El porvenir se ha cerrado sobre los nuevos que pensaba levantar. ¿Qué será del hombre? La vida espiritual del momento transcurre íntegramente detrás de este signo de interrogación.

Los que predecían la muerte de la civilización europea y la abdicación definitiva de París abandonan una vez más sus tierras de prosperidad para echarse en los calderos que hierven en la orilla izquierda del Sena. Los pintores traen sus cuadros y las telas vírgenes para los nuevos que pintarán. Los escritores vienen a escuchar el dictamen de París sobre sus libros. Los que todavía no pintan ni escriben, y quizá no lo hagan nunca, buscan afanosamente las recetas de la gloria en las galerías de la calle de la Boetie" o en las mesas del café "de Flore". Y los que no tienen más finalidad en sus viajes que el deseo de contemplar una ciudad perfecta, también vienen a mirar la simetría incomparable de la "Place Vendôme" o el sabio dibujo de los jardines de las Tullerías.

Y los más desinteresados de todos, los que sólo le pedían a París la gracia de descubrir sus casas en la bruma de una mañana de otoño o de descifrar cada atardecer el paisaje nuevo que acarrean las aguas del Sena, ya están corriendo por las calles en busca de la esquina donde se detenía su recuerdo de desterrados.

¿Por qué ese amor, por qué ese pacto con una ciudad, con un cielo y con un río? Quizá porque en ninguna ciudad del mundo hay tanto lugar para los hombres, o a lo mejor porque con ser la obra maestra de los hombres, es el lugar de la tierra donde más se puede prescindir de los humanos.

Es posible, sin embargo, que su magia le venga de su esencia de ciudad donde lo espiritual tiene dimensiones físicas.

MIKA ETCHEBEHERE

REUNIONES DE EUROPEOS EN GINEBRA

El nacional-socialismo en tren de conquista había usado, en su propaganda, la idea de Europa para imponer el mito de una "Europa nueva". Después de este abuso de la palabra "europeo", convenía volver la cuestión a su punto. Suiza ha tomado la iniciativa del debate.

En su número especial de noviembre de 1946, la revista francesa *La Nef* ofrece extractos muy densos de las conferencias y discusiones que han cambiado en Ginebra algunos escritores representativos sobre el tema *El espíritu europeo.* ¿Ha habido un espíritu europeo, lo hay en la actualidad, o está por formarse aún? ¿Y en qué consistirá? En cuestiones tan simples parece resumirse el esquema del debate.

Por los extractos que publica *La Nef* y, verosímilmente —tan bien escogidos se muestran— por el conjunto del debate mismo, parecería que la discusión ha sido organizada para presentar con su originalidad propia puntos de vista distintos, más que para estudiar sistemáticamente el tema. El hecho es que los encuentros de Ginebra han dado lugar a una serie de conferencias de Julien Benda, Georges Bernanos, Francesco Flora, Karl Jaspers, Jean Guehenno, Georg Lukacs, Denis de Rougemont, Jean de Salis y Stephen Spenders, seguidas de discusiones por algunos otros invitados. El defecto de tal método se advierte en seguida: permite afirmarse a cada personalidad, pero impide un estudio metódico. El pasado, el presente y el porvenir de Europa están confundidos e interpretados diversamente en cada exposición. El conjunto proporciona una yuxtaposición, más que una confrontación o una discusión. Es una galería de cabezas, no un trabajo de conjunto. Quizá la personalidad de los invitados haya hecho imposible esa sumisión a la crítica recíproca, esa disciplina de corregirse unos a otros que hubiéramos deseado. En el giro que ha tomado, el debate deja al lector el cuidado de dar forma sistemática al estudio y de concluir los cuadros temporales de Europa y de la Europa espiritual, ya que el encuentro previsto no ha sido más que una revista de personalidades, sin que las cuestiones hayan sido dispuestas en

el orden histórico o el orden lógico, sin más distinción entre el pasado y el presente que las que cada uno de los expositores haya preferido hacer.

Acerca de Europa, Julien Benda insiste en el punto de vista clásico de la generación de 1910, procedente de un anhelo de internacionalización. Pero el autor, que ha sido durante toda su vida un estudioso apartado por profesión de las cuestiones temporales, entiende esta internacionalización únicamente en el plano espiritual y propone, con ese fin, un programa en que la unión de la Europa espiritual se hace por la inteligencia pura contra las fuerzas emocionales de división.

Benda pertenece a esa clase de pensadores que no se sitúan ante los problemas con espíritu nuevo ni someten su método al examen de los datos y de las dificultades del asunto. Resuelve el problema de la conciencia europea según su distinción personal entre los valores de la emotividad y de los valores intelectuales, y salva a Europa con la panacea que ha inventado. Tal posición resulta ineficaz, ya que puede oponerse a las posiciones igualmente personales e irreducibles de un Bernanos o de un Jaspers. Así como la óptica preferencial de un Benda debía llevarlo a esa solución *a priori*, la evolución del pensamiento de un Jaspers no podía sino conducirlo —después de un examen, por otra parte objetivo, metódico y preciso— a la solución *a priori* de Jaspers: la necesidad de renovar el espíritu bíblico para hacerlo de nuevo el inspirador del Occidente. Por lo menos Jaspers nos trae un elemento valedero y fecundo, el establecimiento de una doble polaridad de Europa por entre el humanismo racionalista y exclusivo de un Benda. Con él, la posición doctrinal se torna ya más permeable y no se opone irreducibleмente al testimonio de un Bernanos, que, después de algunas hermosas páginas de lirismo apocalíptico sobre la situación actual de Europa, privada del sentido de la nobleza y de la humanidad, concluye con la fuerza de la libertad y de la caridad, de la libertad humanista y de la caridad cristiana, mientras un Stephen Spenders, a la vez más estético y más práctico, cree simplemente en la eficacia de las organizaciones culturales internacionales y cuenta con ella para resolver pacientemente las divergencias por medio de la coexistencia y la tolerancia.

Frente a estos pensadores personales aparecen, con Lucas, Denis de Rougemont y Jean Guehenno, los políticos familiarizados con la peligrosa situación de Europa, entre los Estados Unidos y la U.R.S.S., o entre América y Asia. Esta cuestión de los continentes provoca, por otra parte, muchas confusiones, pues la palabra América se toma ya en el sentido de U.S.A., ya en el que debería tener

de continente americano, y Rusia no se aparta, en la mayoría de las conferencias, de su posición equívoca entre el Oriente y Asia.

Las discusiones siguientes, en que intervienen Jean Armouche, Ernest Ansermet, Robert Aron, Maurice Druon, Max-Pol Fouchet, Golléa, Jean Lescure, Merleau-Ponty, Muller, Marcel Raymond, Reininck, André Rousseaux, Von Schenk, Mme. Schindloff, Starobinsky, Vigorelli y Jean Wahl, son casi siempre breves conferencias improvisadas incluídas en las otras, más que estudios sistemáticos del tema. También aquí es difícil sistematizar los resultados. Sin duda, el desenvolvimiento del conocimiento racional, la conquista de las técnicas modernas (que para Jaspers ha diferenciado a Europa de Asia hace cuatrocientos años), la polaridad que opone cristianismo y humanismo, el sentido de la libertad, se distinguen muy netamente como conquistas históricas de Europa. Pero no pueden tenerse en cuenta sino en la medida en que se confunde el espíritu europeo con el pensamiento occidental. Estas ideas bastan quizá para establecer la existencia —que nadie, por otra parte, ha podido negar nunca— de una vida europea. Pero nada hace de ella una conciencia europea. Parecen ser indicio de esta oposición las conversaciones sostenidas en Ginebra. Su lectura seduce porque evitan los lugares comunes; ése es, quizá, el drama y la belleza de Europa, gastada, siempre renovada, sin que exista el lugar común del espíritu europeo. Benda, Bernanos, Jaspers, Rougemont, De Salis, no han venido aquí a lanzar frases académicas; cada uno dice su verdad. Y no es el espíritu el que ha hablado en Ginebra, son los personajes europeos, los personajes en busca de autor...

Si hubieran ordenado las preguntas, y dividido en actos la obra, habríamos visto mejor que esos personajes mostraban y decían con seguridad que el pasado de Europa no ha sido una unidad sino un crisol. Quizá haya sido mejor. La unidad temporal no podía hacerse. Por cierto que ha parecido delinearse un instante, pero ésa ha sido la unidad de la cristiandad que se sobreponía provisoriamente a Europa, como una nube que pasa sobre la tierra. A la unificación que podían imponer los conquistadores, Europa ha respondido siempre con un repudio que ha sido afirmación de la libertad, como lo ha mostrado Denis de Rougemont, y los conquistadores han caído siempre. Políticamente, Europa ha llegado a la madurez por las naciones del siglo XIV. Y las naciones han mantenido secreto el nacionalismo. Los intelectuales de Ginebra tampoco tienen nada que proponer a los políticos, excepto, según algunos de ellos (Guehenno, Rougemont, Benda en cierta medida), las soluciones federales. Pero ése es el drama de las reuniones

de intelectuales, de quienes han de reírse en la cara los hombres de Estado, esos que están metidos en las convenciones comerciales y en los tratados de alianza, y que no pueden abandonar esas realizaciones inmediatas por temor de que fracase el vasto plan feudal.

En cuanto a la unidad espiritual, en el pasado y en el presente, si Jean de Salis y Francesco Flora han demostrado que estuvo siempre esbozada sin afirmarse nunca, si Ernest Ansermet ha señalado que Europa, por ejemplo, ha creado la música, en el sentido actual de la palabra, no aparecerá jamás como una conciencia que afirma sus dogmas. Si esos dogmas comunes parecieron precisarse en los siglos XIII y XVIII, no han podido subsistir nunca como dogmas europeos. ¿No existe, pues, el espíritu europeo? Esa parece ser la conclusión de Jean Wahl, encargado de cerrar el debate, y Jean Wahl no es hombre de síntesis verbales. Después de comprobar que "ha habido con demasiada frecuencia, en esas discusiones, un pesimismo un poco excesivo", termina con palabras de esperanza. ¿Qué esperanza es ésa?

Si se indaga cuál puede ser el porvenir de Europa, puede uno reconfortarse paradójicamente pensando que unos grandes pensadores reunidos en Ginebra no han podido definir el espíritu europeo, ni el pasado ni en el presente. Pues se tiene fundamento para creer que Europa ha vivido dos mil años en la ausencia de un espíritu europeo y, quizá, por esa ausencia misma.

Si no existe un espíritu europeo definible en dogmas precisos es porque Europa no necesita de dogmas. Pues existe, a pesar de todo, un encanto y una misión de Europa, que es la de mantenerse siempre nueva. ¿Cuántos pensadores no han necesitado formar conscientemente en sí mismos un dogma para crear? Casi todos. ¿No se podría reprochar a los intelectuales de Ginebra el haberse despreocupado de construir un espíritu común para definir en lugar del propio de cada uno? La suerte de Europa es no vivir sobre convenciones osificadas sino, a lo sumo, sobre tradiciones susceptibles de modificarse o de ceder el puesto. Europa no es estática, como el Oriente, ni lo ha sido nunca, y hoy no sabe realizar tan eficazmente como los U.S.A. Pero nada prueba que ya no sepa crear como lo ha hecho siempre.

Incapaz de definirse, Europa está en su papel. El hombre que crea, que inventa, que construye, es también incapaz de definirse en el momento mismo; Europa sólo ha podido definirse en los breves momentos en que se reponía, después de haber hecho nacer una creación del Hombre.

R. M.-A.

Libros

UGO SPIRITO: *El pragmatismo en la filosofía contemporánea.* (Ensayo crítico, con apéndice bibliográfico; traducción por León Ostrov. "Biblioteca Filosófica", Editorial Losada, Buenos Aires, 1945). —

Empezaremos por destacar como mérito de este libro el que su autor, a pesar de no ser pragmatista, no se exprese con acritud en contra del sistema. No escasean los filósofos que, al referirse al pragmatismo, lo hacen con tono amargo y le niegan casi todo valor. Ugo Spirito reconoce y admite que se trata de un sistema filosófico. Se propone analizarlo con toda escrupulosidad, directamente en las obras o artículos que escribieron sus principales expositores: William James, John Dewey y F. C. S. Schiller. El pragmatismo surgió como reacción en contra de los absolutismos; responde al ansia muy humana, muy natural y, también, muy filosófica de dotar al hombre de plena espontaneidad. Pero cercenó todo lo que no convergía a esta finalidad. John Dewey, tal vez el más consecuente, planteaba el problema del conocimiento en una infranqueable actualidad: consiste en saber cómo conozco, *here and now.*

Ugo Spirito expone con precisión y claridad, advierte sagazmente las divergencias entre sus seguidores y las coincidencias doctrinales con otros sistemas filosófico. Analiza y compara opiniones, y sabe hallar, dentro del mismo cuerpo doctrinario, irreconciliables oposiciones. Casi no precisa expresar su personal disidencia con el pragmatismo. Los mismos doctrinarios del sistema le dan la razón, ante la imposibilidad de resolver las antinomias que surgen de ideas en realidad extremistas. Consideramos particularmente valiosos los capítulos III, IV y VI de la primera parte.

Estudia en la segunda parte corrientes de pensamiento afines al pragmatismo. A pesar de que el sistema, fuera de Estados Unidos e Inglaterra, ha encontrado pocos adeptos, su influencia se ha dejado sentir, en una u otra forma, en países europeos de vieja tradición filosófica. En cinco capítulos se detalla tal influencia sobre Mach, Boutroux, Milhaud y otros, y sobre Bergson y Le Roy. El libro

finaliza con una completa bibliografía de obras en que se expone estrictamente el pragmatismo, excluyendo las corrientes de pensamientos afines.

L. F.

B. Suárez Lynch: *Un modelo para la muerte* (Oportet & Haereses, Buenos Aires, 1946). —

Ignoramos quién es Suárez Lynch; alguien insinúa que ese doble apellido no es canjeable por ninguna realidad individual. Pese a ello, aventurado sería imaginarlo una simple adición fonética, un subproducto que el buen humor extrajo de escritores ya conocidos. Es dable suponer que el nominalismo de Roscelín y de sus adeptos le acordaría los atributos de una persona distinta, circunstanciada. Si todo sonido produce en nuestro espíritu la representación de un ser, Suárez Lynch acrecienta el número de nuestros hombres de letras y enriquece desde ahora nuestras futuras antologías del cuento policial. De todos modos, su ficticia o penumbrosa existencia comporta una ventaja innegable: lo vemos separado de su obra, investido de siglos, imperturbable y remoto. Esa lejanía nos libera de las sutiles restricciones que engendra lo viviente, lo que de algún modo es parte de nosotros mismos. (En cierta medida, compartimos los méritos y los errores de nuestros coetáneos; sólo cuando enjuiciamos objetos podemos ser glaciales y ecuánimes, es decir, plenamente fieles al principio de razón.)

Se complace el nuevo escritor en la práctica del misterio y del color local. Innecesario es subrayar que sus demasías son voluntarias y lúcidas: manantiales del más venturoso humorismo, templan y corrigen el severo proceso argumental. Su vocabulario y sus proyecciones creadoras obedecen a una clara intención caricaturesca. No debe sorprendernos, pues, que haya utilizado los procedimientos del sainete, género del que adopta numerosos elementos pintorescos. Más que caricaturas, sus personajes son carátulas (en la acepción teatral del vocablo), signos de un alfabeto cómico, hipérboles risueñas, criaturas de una fantasía siempre dadivosa en hallazgos.

Abundan los detalles de carácter físico en esta narración de trama resueltamente intelectual. Así lo demuestran las continuas menciones de trajes y comidas, las joviales referencias a la glorieta de la señora De Kruif y la descripción del

cautiverio padecido por el presibnado arqueólogo que anima la página 33. Igualmente físicas son las trabas que opone el terrenal De Gubernatis al libre tránsito de sus amigos.

Cuando Suárez Lynch ejerce la crítica de costumbres se muestra pródigo en flecheros y valerosos momentos satíricos. Merece firme recuerdo, por ejemplo, el relato de las andanzas cumplidas por Bonfanti en busca del ilusorio Ateneo Samaniego, cuyo personal de limpieza le ha invitado a balbucear una conferencia. Atraviesa hostiles suburbios y pasa por los fondos de la Oficina Recaudadora del Producto de la Enajenación de los Subproductos Seleccionados de los Residuos Domiciliarios. Esta última denominación refleja, con amable justicia, la pompa formulista que nos deprime, como también la magnitud "representativa" de quienes viven en función de los organismos burocráticos que integran.

La activa inspiración criminal de Barreiro, las vanidades trabajosas y arcaicas del ya sugerido Bonfanti, gramático de festines que alegra numerosas páginas; el estilo mundano de Gervasio Montenegro, de quien oímos los pueriles informes genealógicos con que intenta adornar su origen, y las populares combustiones de la bella Loló Vicuña, cuya vitalidad desencadena más de un elogio español, constituyen los mejores momentos del libro y revelan un poderío y una destreza realmente excepcionales en un autor que por primera vez ensaya el género policial. Suárez Lynch elige serenamente sus victorias y raras veces consigue liberarse del acierto.

Señalemos algunos de los efectos que realzan el denso contenido de *Un modelo para la muerte.* En las ocasiones joviales, lo horrible o deleznable es presentado con los caracteres de lo placentero:

> *Me refocilaba yo con el designio de cabecear un sueño, repantigado en las retahiladas butacas del Select Buen Orden, que no las perjeñara mejor el propio Procusto.*
> *Tampoco me desentendía del verano que, a moflete redondo, me descargaba recias y renegridas emisiones de viento norte...*

Una singular distribución de los énfasis hace que los fracasos y los episodios lamentables asuman la apariencia de lo meritorio:

> *Salté ágil, en el centro de un charco de aguas bituminosas, cuyas primeras napas de verdín perforé sin esfuerzo alguno.*

He aquí la reacción, a la vez ostentosa y retributiva, de una persona que acaba de ser insultada:

> *Desdeñando con gallardía toda respuesta, les mostré punto por punto mi propiedad.*

Las convenciones que gravitan sobre la novela policial de nuestro tiempo no tienen cabida en esta obra impar, heterodoxa, pródiga en humanidades locales. No la pueblan prelados curiosos ni brigadieres analíticos. El apacible investigador que devela este original homicidio en nada se parece al reverendo Brown, no es una derivación literaria del ex combatiente Wick Gore, y tampoco puede considerarse una variante notoria y precisa del coronel Denigaud, famoso por la elocuencia con que llevó adelante las más arduas indagaciones y acaso más temido por su política que por sus batallas. Digamos, también, que ningún dialecto foráneo degrada el sabor nacional de esta valiosa creación. Podemos afirmar, pues, que estamos ante un libro veraz y muy nuestro, ante un libro que no desmiente las experiencias y los recuerdos que todos compartimos.

El cautivante y leve argumento, cuyo rastreo nada tiene de fácil, se pierde y reaparece tras los extensos diálogos y los atrayentes episodios laterales. En *Un modelo para la muerte,* el doctor Le Fanu, asesino potencial, tiende las aviesas coartadas que luego utilizará su propio victimario. Pudo también el autor de este libro proponernos un sistema de sustituciones —lo sugiere el pensamiento de Hume que le sirve de epígrafe— para *transponer* el crimen y eslabonar en una misma intención a todas sus oblicuas almas.

Suárez Lynch nos presenta un caso de presión psicológica que Stevenson hubiera celebrado. El paciente homicida, diestro en la tarea de conducir la ajena imaginación, señala rumbos a su enemigo, en cuya mente —no en el mundo externo— prepara el crimen.

Cabe agregar que los demonios subalternos o inferiores, cuyo arquetipo famulario es Marcelo N. Frogman (alias Cebolla Tibetana), no son menos operantes y asombrosos que los personajes principales.

Suárez Lynch, siempre capaz del acierto, dice de nuestros hábitos con sagacidad y justeza. Asimismo, incorpora en su narración algunos elementos que son propios de la novela de caracteres, pero de los cuales, según es norma, se dispensa el género policial.

Los héroes de *Un modelo para la muerte* duplican fielmente nuestra realidad,

y sólo nos sorprende que el arbitrario y confuso Barreiro haya podido organizar un misterio tan sutil y una muerte tan inextricable.

Abundan las certeras observaciones y los amenos lugares en esta obra, cuyas numerosas riquezas (ya nos referimos a su ingeniosa trama) la sitúan entre las mejores del género. Suárez Lynch ha consumado una labor que deja traslucir la más viva y operante felicidad creadora. Indócil a las convenciones puramente verbales, procede con hermosa desenvoltura, como lo demuestran los variados medios expresivos que convoca, y se complace en una liberalidad realmente digna de admiración. En un país cuyas letras sólo parecen destinadas a las efusiones solemnes, su grata disidencia nos renueva y multiplica. Una dispendiosa voluntad de juego denota el propósito de restar méritos al libro y franquea salidas al recato y la modestia de Suárez Lynch.

Tanto por sus cuantiosas excelencias humorísticas como por las virtudes constructivas que revela, *Un modelo para la muerte* nos permite intimar con una imaginación siempre afortunada y generosa. Señala el advenimiento de un autor cuya rigurosa fantasía dilata los poblados dominios de la literatura policial.

CARLOS MASTRONARDI

LEÓN BRUNSCHVICG: *Las etapas de la filosofía matemática.* (Edit. Lautaro. Buenos Aires, 1945). —

¿Puede pensarse en algo más conmovedor que un anciano escribiendo, en el destierro, un tratado de filosofía "para su nieta"? A los 75 años de edad, —terminada su obra— muere León Brunschvicg fuera de su patria; pero la tierna niña posee ya la clave para comprender el divino fervor de Platón, la impecable silogística peripatética, la epistemología nihilista y desesperada de Nietzsche, el secreto del viejo Kant.

Cuando Brunschvicg escribió *Las etapas de la filosofía matemática* el pensamiento matemático pasaba por momentos críticos. (En la actualidad, el formalismo, el intuicionismo y el logicismo luchan entre sí por imponerse cada uno sobre los restantes, pero la crisis que empezó hacia fines del siglo pasado aún perdura.)

Si la ciencia más rigurosa —"la reina de las ciencias"— desemboca en proposiciones paralógicas, si la verdad científica se yergue sobre un tembladeral, si la definición es un círculo vicioso ¿cómo podrá la filosofía fundamentar la moral humana? Una crítica despiadada amenazaba demoler la arquitectura de las ciencias, pulverizar las viejas verdades. Angustiado ante esa posibilidad, Brunschvicg trata de sustentar el concepto de verdad —más allá del positivismo y de todo dogmatismo— en la historia del pensamiento matemático: así nació este libro excepcional, modelo de sabiduría y erudición.

Los entes matemáticos, las teorías científicas y filosóficas, la sociología, la poesía y los delirios son productos de la misma fábrica humana. La aptitud mitogenética de la mente es tan responsable de la elaboración de las geometrías no-euclídeas y de la relatividad, como de la hipótesis atómica, la endocrinología, el materialismo dialéctico y el delirio sistematizado.

Más de veinte siglos de filosofía y matemáticas desfilan bajo la mirada escrutadora del filósofo que busca en las teorías que se van sucediendo un fundamento valedero para "su" verdad. La teoría del número conduce a Brunschvicg a la etnografía y, lamentablemente, le vemos sucumbir a cierto ingenuo empirismo influído, quizás, por Lévy Brühl— cuando afirma que "no hay expresión abstracta que no haya comenzado por ser una denominación concreta". El equívoco proviene de confundir lo fenoménico con lo específicamente lógico; abstraer en ciencias naturales es muy distinto de la abstracción en lógica.

De toda esta investigación en los orígenes del cálculo, destacamos algunos conceptos sumamente importantes. En las burdas operaciones de cálculo del primitivo aparecen:

a) El concepto de *correspondencia* (entre signos y cosas) que es fundamental en la matemática moderna, y cuya importancia para la epistemología es también básica.

b) El concepto de *combinatoria* —que nace, rudimentariamente, en los orígenes del cálculo— y que, puede decirse, es esencia de la actividad mental humana. La combinatoria es un concepto genérico que se denota en toda la matemática, desde el cálculo digital hasta el análisis superior, como lo comprendió con genial intuición Galois: "...En vano querrán disimular los analistas: ellos no deducen nada, combinan...".

Junto a aciertos como el de definir la inteligencia como la facultad de "subtender relaciones", Brunschvicg incurre en algunos errores importantes. Por

ejemplo, su falaciosa analogía entre la mentalidad pre-lógica (Lévy Brühl) y el irracional (alogos) de los griegos. La confusión se acentúa cuando afirma que irracional "era lo que se sale del lenguaje instituído". La $\sqrt{2}$ es un número irracional por su ininteligibilidad, por ser un ente antinómico incomprensible, no por una cuestión lingüística, que también existe, pero que nada tiene que hacer con la creación de dichos números.

Más adelante dirá que "no se piensa sin imágenes" (pág. 42), porque no distingue entre ideas con imagen (representaciones) e ideas sin imagen (conceptos). Es verdad que la idea de conjunto, por ejemplo, implica cierta representación, pero se trata de imágenes "sui generis", asimilables al concepto kantiano de esquematismo.

El aritmetismo místico de los pitagóricos muestra su faz óntica y el deslumbramiento mágico de la poesía del número. Mucho se puede meditar sobre el esoterismo y la simbólica de esta escuela, sobre todo si se piensa en la demagogia de la época y en el resentimiento de la ciencia oficial, petulante, ignara y absoluta.

La creación de los números irracionales —no "descubrimiento", como se repite ingenuamente— se genera al asignar números a los catetos (la unidad). La conexión de la terna pitagórica ($a^2+b^2=c^2$) es la invariancia de una relación constante que Pitágoras universalizó para todos los triángulos rectángulos. El irracional aparece cuando "forzamos" la condición natural de los números imponiéndoles, simultáneamente, dos condiciones antinómicas (par e impar).

Al estudiar el matematismo platónico, analoga la ultramatemática —ciencia de la inteligencia pura— con la matemática de Hilbert. Piensa Brunschvicg que Platón buscaba en la matemática el "órganon" que Aristóteles crearía, después, en la lógica. Nosotros creemos, más bien, que la matemática es un puente que Platón tiende hacia Dios (el Uno, el Bien).

Aristóteles sustituye la matemática por la biología y confiere a la silogística el carácter de instrumento mental.

Euclides es presentado como el creador de un sistema rigurosamente lógico (ya Beppo Levi habló, una vez, de un Euclides discípulo de Sócrates), cuya forma deductiva indicaría la influencia aristotélica. Hay que convenir en que el mundo euclídeo es un juego de la mente, con reglas arbitrariamente "puestas" (axiomas y postulados) de las cuales se deduce todo el resto. Las definiciones (nominales) son meras tautologías. No obstante, durante siglos la Humanidad creyó en un mundo "real" que no era más que la hipóstasis del sistema euclidiano.

Descartes, que anhelaba la unidad de la ciencia, concibe el sistema de coordenadas como la "matemática universal". Se cita a Oresme como precursor de las coordenadas y, desde luego, a Fermat (Leibniz, crítico implacable, acusó a Descartes de plagio); pero, en tanto que el "Isagoge" es la obra de un técnico (praxis), la geometría analítica es la creación de un filósofo (méthodos).

Nosotros agregamos que la híbrida estructura de la geometría analítica ya estaba implícita en los números irracionales (Cfr. *Los elementos. Epistemología y Metodología de las ciencias. Teoría del pensamiento y del lenguaje*, por Luciano Allende Lezama, con notas de Armando Asti Vera).

A través de la matemática teológica y sentimental de Pascal y el matematismo práctico del cálculo newtoniano, llegamos a las orillas del sueño de Leibniz: la Característica Universal.

Después, vino el genio de Koenigsberg. Para comprender la raíz de sus equívocos hay que recordar que Kant acepta dos verdades: una matemática y otra física. Veamos cómo llegó a concebirlas. Para Kant, el espacio físico es el que postuló Newton: tri-dimensional y absoluto. El filósofo quería salvar la ciencia y llevó a la física la síntesis *a priori*, elaborando su "verdad física". Todo esto explica el concepto de Kant acerca de la geometría de "más de tres dimensiones" que, desde un punto de vista lógico, es "la más alta geometría que pudiese emprender una inteligencia finita"; sin embargo, condena la cuarta dimensión en la física, como "ficción pura". Es que Kant admite un espacio lógico y un espacio físico: aquél puede tener n dimensiones pero éste no tiene más que tres. No comprendió que el espacio de tres dimensiones es tan ideal y "posible" como la cuarta dimensión. Asimismo, es extraño que Kant considerara que el tiempo es "condición de la aritmética".

Comte intenta transformar la matemática en una ciencia natural (sustituye las formas *a priori* por los "hechos generales").

Llegamos a las postrimerías del siglo XIX, en plena crisis, cuando la epistemología es impotente para fundamentar la matemática, la que se reduce a un sistema de símbolos fundados en reglas arbitrarias y en definiciones convencionales. Fracasa la logística con sus pretensiones de ser un "álgebra de la lógica" cuyo órganon es el "Formulario". Sobrevienen las críticas de Poincaré, y Russell —preclaro campeón del nuevo sistema— corrige, transmuta, justifica y defiende constantemente la teoría. Pero la lógica de las clases implica conceptos confusos como el de "la clase de las clases", la "clase nula", la "clase universal", etc.

Epílogo: Brunschvicg señala el carácter óntico de las clases y la fuerte tendencia empirista del apriorismo de Russell.

Las páginas que dedica a la psicología y la sociología son, tal vez, las menos convincentes. Hacia el fin del libro, retoma el problema de la verdad, pero el planteo inicial no puede ser mejorado. El concepto historicista que Brunschvicg lleva sobre la matemática y la filosofía ha resultado impotente para resolverlo.

La cuestión es estrictamente epistemológica. La verdad es un concepto creado por el hombre. Mejor aún, cabe hablar de "verdades" (conceptos de verdad), lo que quiere decir que se trata de una palabra con significaciones múltiples. En relación con las aptitudes humanas, hay tres conceptos de verdad:

a) verdad psicoafectiva que es senso-perceptiva, fenoménica.

b) verdad lógica que es posible por la aptitud formal del espíritu, y

c) verdad óntica que el pensamiento crítico renuncia a captar en su "quid".

La historia de la matemática y de la filosofía evidencia una cadena de invariantes en conexión con grupos de transformación, porque en todos los sistemas se denota la estructura del pensamiento: invariancia, relación, función y combinatoria.

La mente del hombre, maravillosa rueca tocada por el fuego divino, teje y desteje con hilos invisibles, inmateriales, el entramado de sus redes conceptuales: la fantasía onírica, la teoría científica, el mito paranoico, la creación fantástica del niño, son todos productos humanos. Así o, quizás, más pequeños aún, nos verá el "espectador cósmico"...

Omar Khayyam, poeta, filósofo y matemático, escribió: "Piensa libremente y mira con libertad al cielo y a la tierra. No aflijas a nadie. Y ocúltate para sonreír."

ARMANDO ASTI VERA

LUISA SOFOVICH: *Historias de ciervos* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1945). —

Cuando se agudiza la apreciación de los cambiantes matices que pueden expresar las palabras, y se las sitúa, se las trata, como a seres vivos de extraña personalidad, el lenguaje llega a dar un suerte de impresiones tornadizas como la vida misma. Así, aquellas imágenes que un día vagamente cruzaron nuestra

conciencia con levedad de brisa que roza el rostro una sola vez, quedan en la memoria en forma imprecisa y nos parece que nunca más podremos concitar la conjunción de situaciones que las produjeron, y menos aún, encontrarlas aprisionadas en pulcras frases, fáciles de repetir y que renueven su efecto.

Luisa Sofovich tiene el don de esa fina aprehensión, lo que es sólo parte de su sabiduría para efectuar una particular sublimación de la realidad por la fantasía: los ciervos de sus breves historias aparecen como el símbolo de lo efímero, se convierten en la alegoría del poder de lo fantástico y —valga la paradoja— de lo permanente que tiene lo fugaz en la vida de los seres. Las descripciones consiguen, en este libro, captar la atmósfera de épocas distintas, con reminiscencias de sonidos, de raros sahumerios, de combinaciones de líneas y colores, de contrastes de hechos y ambientes. Los ciervos aparecen aquí y allá para dar más variedad a este abarcar lo apenas entrevisto; los ciervos se transfiguran, sufren increíbles avatares, miran a través de ojos humanos, sienten pasiones extrañas y nos asombran con su resplandor subitáneo. Los paisajes quedan en el recuerdo como el reflejo lejano de las visiones de un viaje realizado entre sueños y éxtasis.

Si en los relatos de *La gruta artificial* y en la novela *El ramo* Luisa Sofovich dió una tónica más palpitante de lo humano, en *Historia de ciervos* es innegable que pone más en evidencia esos hallazgos de su expresión, esas fosforescencias y reverberaciones que iluminan su fantasía poética.

ALEJANDRO DENIS-KRAUSE

Crítica de Arte

EXPOSICIÓN DE ARTE BELGA MODERNO

Louis Piérard, diputado socialista valón, autor de *La Vida trágica de Van Gogh* y otros libros, y periodista interesado en las cuestiones artísticas, trajo a Buenos Aires una colección de obras de arte belgas que, con los auspicios de la Comisión de Cooperación Intelectual, fué expuesta en el mes de octubre en las salas altas del Museo Nacional de Bellas Artes. Esa exposición, cuyo propósito era mostrar la evolución de la pintura y la escultura en Bélgica desde el siglo XIX hasta nuestros días, ha dado al público argentino la primera oportunidad de establecer el contacto con una de las escuelas más interesantes entre las que se han desarrollado en Europa en la época contemporánea. El Museo Nacional poseía unas cuantas obras de maestros belgas, pero los pocos Stevens, Willems, Courtens, Cassiers y Leempoels de su propiedad no bastaban para dar idea cabal de la producción plástica de Bélgica. La iniciativa de Louis Piérard es, por lo tanto, muy plausible, y si se considera que obró casi sin apoyo de las autoridades de su país y tropezó con dificultades considerables de toda índole —en este momento en que su patria apenas se repone de las heridas del gran conflicto mundial— se aprecia más aún lo que ha realizado al reunir un conjunto de pinturas y esculturas que, a pesar de visibles deficiencias, es expresión, actual y retrospectiva, de actividades tan valiosas como poco conocidas fuera de los lindes del pequeño, heroico y desventurado Reino cuyo destino histórico ha sido servir gratuitamente de campo de batalla a las ambiciones de las grandes potencias vecinas. Si Bélgica no se hallara aún conturbada por los colazos de la espantosa contienda de que fué víctima, si los poderes públicos de ese país hubieran prestado ayuda efectiva, si los Museos de Bruselas, Gante, Amberes y Lieja hubiesen prestado obras significativas, seleccionadas de sus colecciones, la exposición habría sido más completa y enjundiosa, para mayor gloria del arte belga. En las circunstancias en que se realizó, es comprensible que la muestra no haya estado a la altura real de lo que los artistas de Bélgica han dado al mundo. En efecto, faltaban allí no

menos de treinta figuras sobresalientes de la escuela de ese país (por ejemplo Permeke, entre los modernos; Gallait, Navez, Wappers, Frédéric, entre los antiguos) y algunos de los pintores representados sólo aparecían con obritas de escasa significación. Tal el caso de Jakob Smits y de James Ensor, el más grande e ilustre de los belgas, muy lisonjeramente presentado como grabador (con su obra completa) pero apenas mostrado en su calidad de pintor por un cuadrito, *La Bailarina* de la colección de D. Antonio Santamarina, que no alcanza a dar la medida de su formidable producción de sarcástico visionario, continuador emérito del linaje de Jerónimo Bosch y de Bruegel el Viejo. (Sea dicho de paso, ya que el lienzo de la colección argentina nos brinda la oportunidad del comentario, Louis Piérard encontró en Buenos Aires, no sólo en el Museo sino en colecciones particulares, crecido número de obras que con buen acierto incluyó en la muestra). Sin embargo, con todas sus limitaciones, la exposición ofreció a nuestro público la primera oportunidad amplia de estudiar y apreciar el arte de una gran pequeña nación.

Fué grato encontrarse, a la entrada de las salas en que se realizó la exhibición, con un discreto y fino homenaje a una gloria, no pictórica ni escultórica, sino literaria, de Bélgica: con un menudo retrato del magnífico poeta lírico Emile Verhaeren, ejecutado al óleo, en la intimidad de su escritorio de Saint-Cloud, por las cariñosas manos de su esposa, Marta Massin. Las tres hermanas Massin, todas ellas dedicadas al arte, unieron sus destinos a otros tantos artistas: una se casó con Emile Verhaeren, celebérrimo en Francia y Alemania; otra, con William Degouve de Nuncques, representado en la exposición que comentamos; la tercera, con el notable decorador Constant Montald (recordado maestro del que firma, en la Real Academia de Bellas Artes de Bélgica), del cual, lamentablemente, no figuraba obra alguna en la muestra. Frente al retrato de Verhaeren —una nota característica de ese impresionismo morigerado, respetuoso de la forma concreta, que se elaboró en Bélgica—, pudo exhibirse algo que establece un vínculo muy conmovedor entre el arte belga y la Argentina: el retrato del general D. José de San Martín en litografía iluminada, ejecutado en Bruselas, en 1827, por Juan Bautista Madou (1796-1877), uno de los más destacados pintores costumbristas de la primera mitad del siglo XIX.

Cronológicamente, la exposición belga se abría con esa obra de Madou. Pero de éste saltaba bruscamente a Enrique Leys, pintor que podemos asimilar a los pertenecientes al movimiento prerrafaelista inglés, y se omitían altas figuras tales

como la de Francisco José Navez (1787-1869), el mejor de los discípulos belgas del neoclasicista David, autor del admirable retrato de la *Familia de Hemptinne*; como la de Gustavo Wappers (1803-1874), portaestandarte de la tendencia romántica y autor del cuadro de historia más famoso que se haya producido en Bélgica, *La revolución de 1830*; como la de Luis Gallait (1810-1887), vigoroso romántico, autor de *La abdicación de Carlos Quinto*, y como la del desconcertante Antonio Wiertz (1806-1865), cuyo curiosísimo Museo de esperpentos no puede olvidar nadie que haya estado alguna vez en Bruselas. (Un eco de la febricitante imaginación de Wiertz lo encontraremos más adelante en la obra de Enrique de Groux.)

Un cuadrito costumbrista, *Jugadores de ajedrez*, de la Colección Willemen, representó escasamente, pese al mérito auténtico de la pequeña obra, a Enrique Leys (1815-1869), nacido en Amberes, discípulo del delicioso pintor de género Fernando de Braekeleer y recompensado por la Corona, por sus méritos artísticos, con ese título de barón del Reino que han conquistado ya cierto número de pintores belgas (entre ellos Laermans, Courtens y Ensor). Leys, artista de notable factura, inspirado por Rembrandt y los maestros menores holandeses en sus primeros tiempos, pero más aún por los primitivos flamencos y los alemanes del siglo XVI (especialmente Holbein), dió un sello original a la pintura de historia tratando temas antiguos con el oficio de los pintores contemporáneos de esos temas. Dotado de un seguro instinto decorativo, apuntando más al estilo que a la representación naturalista de la vida, supo dar a menudo grandeza de fresco (pero con un colorido intenso y ardiente que sólo el óleo procura) a pequeñas escenas de la vida cotidiana del pasado o a episodios prominentes de la historia de los Países Bajos. En la exposición del Museo, los *Jugadores de ajedrez* lo mostraron apenas como un habilísimo imitador de los Mieris y los Metsu. Con todo, bastaba ese lienzo para colocar a Leys muy por encima de Meissonier, el francés que se atrevía a denigrar a Courbet y que durante toda su vida se afanó por igualarse a los maestros de la Holanda del siglo XVII.

Alfredo Stevens (1823-1906) y Florent Willems (1823-1905) fueron, como Leys en sus primeros tiempos, *pasticheurs* de esos pintores del siglo de Rembrandt cuyo prestigio aún hoy halla eco en la pintura de Bélgica, pero que en la centuria pasada estaban más cerca de la sensibilidad de los belgas. El de oficio más perfecto fué quizá Willems; Stevens, empero, lo supera de lejos por la auténtica vibración sensual de sus obras. Figuraba en la muestra que comentamos *La carta*, de Willems, propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes. Es un cuadro de

notable perfección formal, de perfecto ajuste de valores, de buen gusto exquisito y que, tanto por los trajes de las figuras (que son de utilería) como por la factura, podrían engañar, haciendo creer que no es obra de un maestro del siglo XIX, sino de algún artista en doscientos años anterior, si no fuera por esa frialdad de piedra que denuncia al pintor que opera exclusivamente sobre la base de fórmulas extemporáneas. Alfredo Stevens tuvo el tino de no dedicarse a las reconstrucciones históricas, sino de pintar lo que veía, la sociedad que lo rodeaba. Además, viviendo en Francia, donde transcurrió la mayor parte de su vida, sintió de cerca el influjo de las inquietudes modernas y, sin duda, no escapó a la seducción de Eduardo Manet; de ahí la franqueza, a veces sorprendente, de su técnica, apreciable en las tres *Marinas* (dos del Museo Nacional y una de la Colección Broosens) que figuraron en la exposición. El retrato de *Adelina Patti* (colección Broosens), la *Cabeza de mujer* (colección Willemen), y la *Mujer en un interior* (colección Lucille Bruyn de Palacios Costa) mostraron a Alfredo Stevens en su fina modalidad de pintor elegante, sabroso colorista y maestro en ese empaste aporcelanado que tanta suntuosidad da a un cuadro.

Es de lamentar que no figurara en la muestra José Stevens (1819-1892), hermano de Alfredo, pues fué uno de los más distinguidos animalistas de la Escuela belga. Cierto es que la pintura de animales, especialidad que en Bélgica ha tenido reputados maestros, estaba muy pobremente representada en el Museo, con la ausencia de Carlos Verlat y Alfredo Verwée y la deficiente participación del magnífico Juan Stobbaerts. Lo mismo puede decirse de la pintura de paisaje, en que brillaron los belgas del siglo XIX. Faltaron en la muestra el sensible marinista Luis Artan (1837-1896), Fourmois (1814-1871), Francisco Lamorinière (1828-1911), Alfredo de Knyff (1819-1886), el interesante Hipólito Boulenger (1837-1874) y muchos más. Como primer paisajista —cronológicamente— aparecía José T. Coosemans (1828-1904), cuya tablita, muy fina, perteneciente al Museo Nacional, daba la medida de su talento. Se hubiera podido presentar a todo un interesante grupo de paisajistas que afrontarían favorablemente a los franceses de la Escuela de Barbizon, y así ha faltado un interesante eslabón de la cadena del arte belga. La secuencia histórica se restablecía en la exposición con producciones de pintores realistas como Luis Dubois, Constantino Meunier (el famoso escultor, en su fase pictórica), Feliciano Rops (grabador extraordinario, menos sobresaliente pincel en mano) y el admirable Enrique de Braekeleer. Luis Dubois (1830-1880), artista seducido, más que nada, por los

efectos esencialmente pictóricos, pintor de bodegones, retratos y paisajes de excelente factura tradicionalista, figuró en la muestra gracias al socorrido Museo Nacional, que prestó su *Pescador*. De Constantino Meunier (1831-1905), que trocó el pincel por la esteca y fué escultor genial (a quien Rodin le debe algo) sin dejar de ser pintor distinguido, se vió *Interior de la casa de un leñador* y *Obreros de hullera* (Col. Willemen), dos lienzos típicos de ese realismo socialista y sentimental del primer artista que buscó su inspiración en el País Negro. En cuanto a Rops (1833-1898), cuyo genio lascivo se desató frecuentemente en grabados de las más variadas técnicas (era él maestro en todas, pero especialmente en la del "barniz blando"), y que de tanto en tanto hacía un óleo o una acuarela con dejo de crítica social y tema —por lo común— de la vida de "cabaret", estuvo presente en la muestra belga con el *Hombre en lucha con un perro* (Colección A. Santamarina), cuya ejecución dramática y violenta, que recuerda en cierto modo a Daumier, debe valorarse, a la luz de la época en que vivió y trabajó el artista, como una demostración excepcional de vigor y de audacia modernista.

El *Obrador* (Colección Willemen) de Enrique de Braekeleer fué la única obra, por cierto escasamente significativa, que representó a esa gloria de la pintura belga. Enrique de Braekeleer (1840-1888), hijo de Fernando, pintor costumbrista, y discípulo de Enrique Leys, su tío, fué la poderosa punta de lanza de la reacción realista y flamenca contra el romanticismo afrancesado. Braekeleer volvió a la tradición de los pequeños maestros de los Países Bajos, pero con un oficio franco y decidido, (aun cuando ejecutaba pequeñas telas) cuyo vigor es bien del siglo XIX. Comprendió como pocos la magia de la luz y, en amplia medida, preparó el camino al impresionismo. Enamorado de las ricas materias acariciadas por la luz difusa de Bélgica, se inspiró en los motivos más corrientes, un rincón de su desordenado estudio, un cafetín popular, el taller de un impresor, la modesta habitación de un obrero, para transfigurar con la magia pictórica los objetos ordinarios y dotarlos de un esplendor y un misterio de vida secreta que rara vez se han igualado. Su obra maestra es probablemente *El geógrafo*. Algunos de sus mejores cuadros, que lo sitúan en la alta posición de un Jongkind belga, son los que realizó en el "Steen" de Amberes, edificio histórico cuyos aposentos, revestidos de cuero de Córdoba dorado a fuego, se prestaban especialmente para arrancar los destellos más brillantes a su paleta y, a su pincel, las más ricas variaciones de factura.

En contraste con la audacia de creación de Braekeleer, encontramos en la

exposición belga un vasto panorama de *Amberes* (Colección De Ridder), de Roberto Mols (1848-1903), que revelaba hasta qué punto subsistió en Bélgica, a pesar del desfile de las escuelas innovadoras sucesivas, la dócil sumisión de algunos artistas a la manera de aquellos pintores del siglo XVII que, coetáneos de una era de esplendor para los Países Bajos, fueron contemplados durante largo tiempo como modelos que bastaba imitar para colocarse a su misma altura.

Con Braekeleer se interrumpió bruscamente, en la sección retrospectiva de la muestra, la representación de la escuela realista belga, que ha dado al mundo algunos pintores muy grandes, tales como Carlos de Groux (1825-1870), padre de Enrique, y el notabilísimo León Frédéric (nacido en 1856), fino colorista que concebía la forma con grandeza decorativa y cantó al pueblo belga en grandes composiciones de numerosas figuras de tamaño natural.

Claus, Courtens y, en cierta medida, Verstraete, eran, en la exposición, los representantes de ese impresionismo belga que, como el alemán, a pesar de su paleta renovada, está más cerca del realismo que de la alada poesía impresionista de un Monet. *Los trigales en junio* (Colección Broosens) y *El río Lys en primavera* nos trajeron el eco de las potentes composiciones de paisaje luminista de Emilio Claus (1849-1924). De Frans Courtens (nacido en 1854) se vió *Árboles de Bélgica* (Colección Lucile de Bruyn de Palacios) y *Otoño,* del Museo Nacional de Bellas Artes, dos enormes lienzos vigorosos, así como un pequeño paisaje boscoso (fuera de catálogo) particularmente notable por su verdad sabrosa y su amplitud de visión. Teodoro Verstraete (1851-1907) estuvo representado por *Casas en los médanos,* que no evocaba bien al sentimental autor de cuadros costumbristas.

Con Jakob Smits (1855-1928) y Eugenio Laermans (1864-1940), se entraba en lo que calificamos de "arte moderno". Smits, el incomparable maestro de la *Campine,* esa chata región de los brezales y pinares del norte de Bélgica, en que pintó su audaz *Paisaje,* con el molino negro destacado sobre el oro ardiente de una puesta de sol, y Laermans, el pintor sordomudo del pueblo suburbano y de sus tragedias, fueron auténticos precursores del expresionismo que con tan patética energía se ha cultivado en Bélgica, Alemania y los países del norte. La pintura de Laermans no se gusta a primera vista: es un pintor "difícil" que el estudio hace amar y admirar como indudable continuador de Bruegel el Viejo y, a la vez, como nexo entre el Maestro de los Campesinos y los artistas contemporáneos de tendencia social más avanzada. *El baño frío,* curiosa escena

de la vida de los labriegos, no mostraba lo más feliz e intenso de su ejecución, pero sí la esencia de su original espíritu.

Pertenecientes a la misma generación, Alberto Baertsoen (1866-1922) y Victor Gilsoul (nacido en 1867) adaptaron el impresionismo a una concepción accesible y amable del paisaje "pintoresco". El *Béguinage* (asilo de religiosas laicas), del primero, y el *Canal en Holanda* del segundo, ambos de la Colección Willemen, permitieron apreciar esa perfección de gusto y de factura que los hace respetables a pesar de la endeblez de su capacidad creadora. Alfredo Delaunois, artista nacido en Lovaina y especializado en la representación de interiores de iglesias —uno de los cuales, propiedad del Museo Nacional, figuraba en la muestra— puede asociarse con el grupo de Baertsoen y Gilsoul, pero fué más original y sensible que ellos.

Con Georges Lemmen (1865-1915) y William Degouve de Nuncques entramos en la fase postimpresionista del arte belga. Lemmen, incomprendido en su hora, fué un espíritu encantador, un pintor poético que con sutil colorido trazaba imágenes inmateriales de mujeres y evocaba la gracia fresca de las flores. Con Teodoro Van Rysselberghe —ausente de esta exposición, a pesar de ser figura tan sobresaliente—, trató Lemmen de imponer en Bélgica la factura puntillista tomada de Seurat y de Signac. Hizo otro tanto, a su manera, Degouve de Nuncques, pintor más celebrado en Holanda que en su patria (sus obras ocupan una sala entera del Museo Kroller), cuyo *Paisaje del Sur de Francia* y cuyo bellísimo *Lago de Como* (fuera de catálogo) daban buena medida de su talento excepcional, a caballo entre el simbolismo y el puntillismo, nutrido por una alta cultura, una sensibilidad profunda a la música y una rica experiencia de viajero.

Completamente fuera de toda clasificación se sitúa Enrique de Groux (1867-1930), pintor lírico, de romanticismo exacerbado, que nos hace recordar a Wiertz pero también podría hacer pensar en Steuben, y que se inspiraba mucho más en sus lecturas que en la vida corriente. La *Víspera de Waterloo*, el *Beethoven*, el *Don Quijote*, el *Cambronne* y la *Procesión* (que ilustra un episodio del "Médico de Campaña" de Balzac), casualmente representaban a este artista mejor que a cualquier otro de los belgas incluídos en la muestra.

Ya en el campo netamente contemporáneo, la sección retrospectiva del conjunto de arte belga nos presentó a Fernando Schirren (?-1940) y Victor Simonin (?-1945) pintores medianos de bodegones y desnudos, así como al atrayente Luis Thevenet (1874-1936), un continuador del espíritu de Enrique de Braekeleer que,

con *El niño sentado al lado de la estufa* y el *Interior de taberna*, aparecía en toda la finura sensible de su intimismo, dándonos, al mismo tiempo, la oportunidad de echar un vistazo a aspectos muy típicos de la vida popular belga. Valerio de Sadeleer, figura memorable —otro de los que prolongaron hasta nuestros días, en sus paisajes, el espíritu del gran Bruegel—, apenas aparecía en la muestra "por interpósita persona" con un grabado de Ramah ejecutado según un cuadro original suyo. En cambio, el ilustre grabador Julio de Bruycker (nacido en 1870) surgía, con una decena de aguafuertes, en toda la plenitud de su rico talento. El modesto, cordial y desventurado Fernand Calut (1883-1938), se hizo presente con un bello, aunque pequeño, paisaje nevado de Brabante, y una acuarela de flores.

Pero, entre los contemporáneos desaparecidos, los dos artistas más importantes fueron Rik Wouters, pintor y escultor, y Gustavo De Smet. Wouters (1882-1916) fué el gran renovador de la pintura y la escultura en Bélgica, y es una suerte que la colectividad belga residente en la Argentina haya pensado en donar al Museo Nacional ese extraordinario *Busto al Sol* que lo muestra en el esplendor de su genialidad de modelador fuerte. Como pintor, Rik no fué menor que como escultor: sus lienzos frescos, espontáneos, coloridos, sintéticos, soportan la comparación con los de Matisse, a los que superan por lo menos en un aspecto: en la humanidad de sus figuras. Apenas hubo en la exposición belga un paisaje de Wouters, la *Cantera de arena*, que, por sí sólo, no permitió juzgar bien la dimensión excepcional del pintor.

Si Rik Wouters es "fauve" con la más justa mesura, Gustavo De Smet (1877-1943) llevó el "fauvismo" al extremo, cultivando, en realidad, ese expresionismo flamenco tan áspero y contundente que tiene su máxima expresión en Constant Permeke, artista éste de la mayor envergadura, capaz de dar por sí sólo la tónica del vanguardismo belga, pero que también faltaba, lamentablemente, en la muestra. Los paisajes de De Smet, de factura violenta y, a la vez, de justeza cromática, formaban un valioso y aleccionador conjunto.

La sección retrospectiva de escultura, sin ser abundante ni completa, sorprendió a más de uno por la calidad de los artistas belgas de la piedra y el bronce. De más está ensalzar a Constantino Meunier como escultor. Jef Lambeaux, Julio Lagae (autor del Monumento a los Dos Congresos, de Buenos Aires), el mismo Rik Wouters eran menos conocidos en nuestro ambiente. A ellos se unieron, en la sección contemporánea, el notable estilista Dolf Ledel, el ele-

gante Víctor Rousseau, el muy sensible y decorativo Ernesto Wynants, que alguna vez recuerda a Carl Milles, y cuyo *Sacerdote* hacía buena pareja con el *Autorretrato* de Wouters. Entre los escultores más jóvenes, que siguen con reservas las tendencias modernistas, merecen señalarse Janchelevici, un tanto amanerado, Debonnaires, algo simplista, Anthoons, muy sensible y sencillo, capaz de dar grandeza a piezas muy pequeñas, y Alberto Aebly, que cultiva la sobriedad, tanto en la talla en madera como en la terracota.

El conjunto de obras de artistas contemporáneos fué seleccionado por el Sr. Luis Piérard con espíritu conservador. Puede decirse que no representó al sector de más empuje e interés del arte belga actual. Buenos Aires, que hace mucho tiempo ha dejado de ser un centro artístico provinciano, hubiera visto con placer las obras de los vanguardistas belgas. Ni Permeke, ni Servaes, ni Claes, ni Saverys, ni Frits Van den Berghe, ni Floris Jespers, ni Tijtgat, ni Flouquet, ni Gaillard, ni Van Gindertael, ni —sobre todo— el enigmático Paul Delvaux estaban en la exposición del Museo para proclamar que el arte belga permanece al día con las corrientes universales. Sucedió aquí lo mismo que ocurrió al realizarse la gran exposición de pintura francesa, hace siete años: el arte actual es más difícil de juzgar que el del pasado, y los organizadores toman por el camino más seguro. No quieren comprometerse. Desgraciadamente, así no se mostrará nunca la realidad auténtica del arte de un país, pues se preterirá a los verdaderos creadores en beneficio de artistas que han dado pruebas de ser "inofensivos". Lo dicho nos exime de analizar en detalles la parte "contemporánea" de la exposición belga, por cuanto en ella figuraban muchos pintores que la posteridad considerará desprovistos de importancia. Sin embargo, merecen señalarse los siguientes grupos:

Al lado de pintores del academicismo renovado, tales como León Navez, Frans Smeers, Juan Timmelmans y G. Van Zevenberghen, ejecutantes meritorios, pero nada más, se destacaban los paisajistas Armando Apol, Gaston De Beer, Gaston Haustrate y, especialmente, Isidoro Opsomer, que han sabido aprovechar la fresca y vívida paleta de los "fauves", y aun, en parte, su manera directa, sin salirse de las formas usuales, y logran una pintura sabrosa, directamente inspirada en aspectos de su tierra.

Este amor de su país natal, esa afición a representar su rostro cotidiano es, sea dicho de paso, característico de todos los artistas belgas. Por eso, una de las seducciones de la muestra fué el sumirnos en la atmósfera real de Bélgica, de

sus campos, sus ciudades, sus industrias, sus viviendas. En este sentido, una pequeña joya de emoción es el cuadrito de Annie Bonnet titulado *La ventana abierta*, en cuyas sencillas líneas y cuyo colorido discreto se sintetiza admirablemente la melancolía de los días brumosos de aquella tierra en que el sol es huésped excepcional y milagroso.

Hombres que comprendieron la lección de pintura que anida en los lienzos antiguos de Jaime Ensor —anteriores a su fase superrealista— son Willem Paerels, Gustavo Camus, Filiberto Cockx y V. H. Wolvens. Sus diversas obras ostentan suntuosidades de color y de empaste que son muy propias del arte de Bélgica. Charles Counhaye, Frans Masereel (notabilísimo xilógrafo, menos sensacional en pintura), Henri Descamps, Jacques Ochs y A. De Kat también sobresalen, por méritos diversos, en el conjunto de los modernistas que llamaremos "apaciguados". F. Creytens, pintor muy apreciado por los belgas, exponía un bodegón y dos paisajes, uno de Flandes, otro de un suburbio de Amberes, en que se reconocían cualidades comparables con las de Utrillo.

En torno de Pedro Paulus, pintor del País Negro, representado por una hermosa *Maternidad* y dos paisajes de la zona de Charleroi, podemos reunir a unos cuantos artistas —Arsenio Detry, León Devos, Jacques Maes, Albert Mascaux— que trabajan con paleta más sorda y obtienen efectos intensos y dramáticos.

Y quedan por mencionar los más jóvenes de los consagrados — René Guiette, cubista lírico, autor de atrayentes bodegones; Marie Howet, pintora de tendencia decorativa, inspirada por Oudot; René Magritte, superrealista conocido; Taf Wallet, que ejecuta buenas naturalezas muertas, y el excelente Edgar Scauflaire, artista probo, de color muy exquisito, cuyas obras se sitúan un poco al margen de lo real como consecuencia de una simplificación y estructuración derivadas de las enseñanzas del cubismo.

En el apartado de la "Joven pintura belga", en que figuraban todos los "nuevos", sobresalían los paisajes urbanos y el bodegón de Marc Mendelsohn, dotado de sólida factura; Luc Peire, artista de afinada sensibilidad, autor de *El Taller* y *Los niños*; Jean Rets, que presentó un *Desnudo* bien estilizado y de fresca entonación; Louis Van Lint, audaz en la elección de sus temas y enérgico en el tratamiento vanguardista de ellos.

El cuadro titulado *La estufa*, de este último pintor, y que presenta como único motivo, abarcando todo el rectángulo del lienzo, el objeto del epígrafe, está trabajado con un rico empaste aporcelanado que es característico de la mayoría

de los artistas de Bélgica. La sensualidad de Rubens y Bruegel ha evolucionado, adoptando nuevas formas, pero subsiste incólume en aquella tierra. El amor a la materia pictórica se halla, así, presente en todas o casi todas las obras belgas, en cualquier escuela a que pertenezcan. Otro rasgo típico de la pintura belga es la riqueza del color, generalmente más sordo que el de Francia, pero también más espléndido. Los belgas aparecen, en conjunto, más realistas (y más tímidos) que los franceses de igual época: un levísimo toque de provincialismo es perceptible en su producción global. Por otra parte, el genio propio de la raza transforma invariablemente la enseñanza extranjera que, en verdad, no se rechaza, sino que, al contrario, se recibe con los brazos abiertos, como corresponde a pueblos no viciados por un nacionalismo superficial. Finalmente, debe señalarse en la pintura de Bélgica un acentuado localismo: el tipo nacional aparece aun en los desnudos académicos más estilizados, y hasta en las naturalezas muertas resuena el eco de la tierra en que se pintaron. Cierta audacia de factura, unida a una gran sabiduría técnica y un noble orgullo de la buena artesanía completan el cuadro de rasgos generales de esta admirable escuela de pintura.

JULIO E. PAYRÓ

Música

SOBRE SCHOSTAKOVICH

EN TORNO A LA SÉPTIMA SINFONÍA

I. Su "biografía" poco común hizo inmediatamente de esta sinfonía un foco de atención. Llegó a América en días de gran tensión nerviosa provocada por la heroica resistencia rusa y por la terrible soledad rusa de esta resistencia.

Su primera audición en Nueva York fué como una descarga de esta tensión en la conciencia del público, hecho significativo, pues en esos años terribles aún no había ocurrido en el arte ningún acontecimiento notable relacionado con la guerra. Pero tal coloración simbólica de la sinfonía fué más bien perjudicial a

Schostakovich. La crítica, fuera de Rusia, se dejó influir por consideraciones ajenas a la obra. El ambiente creado en las salas de concierto irritó a los que querían juzgar esta música únicamente desde el punto de vista profesional y excitó a los otros, galvanizados por su significación política. Han pasado los meses y ahora quisiera uno hablar de ella más objetivamente. Esta obra es por sí misma sencilla, clara y definida. Pero, a pesar de los acontecimientos de los últimos años, aún se juzga a las obras desde el punto de vista abstracto, mientras la vida sigue su curso. La sinfonía de Schostakovich cayó sobre los críticos como si hubiera venido de otro mundo. La dificultad principal para un juicio exacto estaba en el criterio ideológico con que se la juzgó, el cual no pudo ser comprendido ni admitido hasta ahora, aunque se aplica a toda la obra de Schostakovich desde que aceptó la ideología oficial soviética. Se consideran dudosos tanto la música como su principio ideológico. Pero, al mismo tiempo, Schostakovich es actualmente el compositor más popular en los Estados Unidos después de Tchaikovsky. En los programas de los conciertos figura siempre su nombre. Rara paradoja.

2. El más culto y serio entre los críticos americanos manifestó, después de la primera audición, juicios desfavorables. Afirmó, en resumen, que por más "patriótica" que fuera la obra, no podía tener importancia por eso, que sería quitada de las balanzas de la historia, etc. Pero frecuentes repeticiones de la misma opinión, en distintas versiones, sonaban a inquieta incertidumbre. Sus argumentos se reducían a afirmar que esta música convenía a las "masas soviéticas" pero no a los entendidos. Según su punto de vista, el crítico tal vez tenía razón, y se necesitaba valor para ir contra la corriente. Pero el juicio era equivocado justamente por su falsa ideología. Apelaba a lo que se llamó una vez "el arte por el arte". Pero hace ya tiempo que este criterio parece anticuado. Hace ya tiempo que sobre esta base no se crea nada valioso. Presenciamos actualmente la liquidación final del estetismo, que se podría calificar de "arte sin arte". ¿Qué va a reemplazarlo? No sabemos. Vivimos en un momento de transición. En Rusia se está desarrollando una nueva estructura ideológica. Estamos acostumbrados a creer que el arte con contenido ideológico es un género inferior, pero es posible que, una vez franqueadas las primeras etapas, la ideología misma aparecerá transformada y profundizada. Estamos ahora en la primera etapa y la sinfonía de Schostakovich es sólo un aspecto del proceso musical en desarrollo.

3. La relación del "contenido" de la sinfonía de Schostakovich con los acon-

tecimientos de la guerra es directa. En música, el argumento de orden extramusical nunca tuvo gran significación. Sólo es importante la formulación puramente musical del contenido por un proceso de creación interno. Al hablar de la base ideológica de la música, no me refiero al argumento externo sino a otra cierta relación, más orgánica y honda, que define la naturaleza misma del idioma y el material sonoro en su cristalización. ¿Tuvo solución el argumento de la 7ª Sinfonía de Schostakovich no sólo en una composición de batalla, sino también en el orden puramente musical? Desde mi punto de vista, no cabe duda, y en esto consiste su valor. Si no fuera así, no habría de qué hablar. Existe una relación entre la sinfonía y la guerra y por esto la composición pertenece al género llamado música de programa. Desde hace tiempo esta forma de composición no está de moda y Schostakovich nos hace volver a ella. Para el oyente superficial, es un cuadro de batalla con digresiones líricas. Puede suponerse que la Sinfonía fué empezada antes de la invasión alemana, para identificarse interiormente más tarde con el desarrollo de la guerra. Es probable que su forma también haya sido definida por los acontecimientos. Pero detrás de este primer plan hay otro, más significativo. Después de la crisis por que pasó, sobre la que se habló mucho en su tiempo, luego de las acusaciones de "excesos izquierdistas", de "formalismo", de relación con la "ideología decadente" del Occidente, etc., Shostakovich se encontró desviado del camino que hubiera seguido como modernista típico de su época. Podría haber protestado contra la imposición forzada de la doctrina oficial y entonces no le hubiera quedado más que encerrarse en sí mismo y callar. Pero no eligió este camino, sino que se sometió, lo cual es mucho más interesante. Desde este momento, empezó para él una nueva experiencia. Aceptó la estética oficial como dogma indiscutible y, desde entonces, su pensamiento se desarrolló sobre la base de este dogma; a él también subordinó sus sensaciones personales. Quiso reemplazar la conciencia individual y libre, la voluntad, el antojo, por la conciencia colectiva. Pero Schostakovich no pudo limitarse a una ciega subordinación. Ante él, en su calidad de músico, se plantearon problemas provocados por esta experiencia colectiva, y él les dió una solución original. El primero de estos problemas consistió en llevar al límite la simplificación técnica para hacer el idioma musical expresivo y accesible a todos. El segundo fué la elaboración de un nuevo material sonoro, comprensible para las masas, encontrado en la espesura de estas masas como formando parte de su patrimonio.

Son muy complejos los problemas relacionados con la modificación de los

principios de creación y de forma musical como consecuencia de la alteración de la ideología de los pueblos y del desarrollo general de la cultura. Una solución simplista no da ningún resultado, excepto el cambio de los nombres de las composiciones. Se precisan generaciones para cambiar tan sólo el principio de entonación del idioma musical. En los madrigales del renacimiento italiano y español aún suenan himnos eclesiásticos. En los cantos revolucionarios a veces se oyen coros protestantes, cuando los compositores que los escribían sobre palabras revolucionarias no podían apartarse del coral protestante a cuatro voces. Lo nuevo llega a reemplazar orgánicamente a lo viejo con gran dificultad y se precisan para ello largos períodos de tiempo. En Rusia, este proceso de modificación se hace presente tan sólo ahora. Hasta hoy, el problema de los músicos rusos se reducía a transformar la herencia musical del pasado para hacerla accesible a un nuevo público. Pero en vez de proceder a una transformación orgánica, generalmente se limitaban a hacer popularizaciones simplificadas. Tales fueron la 5ª y la 6ª Sinfonías de Schostakovich. También en ellas se percibe su talento, pero a través de la violencia que se impone a sí mismo. En la 5ª hay momentos de gran belleza; los hay también en la 6ª, pero son sólo relámpagos sobre un fondo de largos períodos de retórica.

Ya que la entonación sonora es la base esencial del idioma musical, Schostakovich se vió obligado a buscar nuevas entonaciones para expresar sus ideas musicales. La 7ª Sinfonía ya no es sólo búsqueda, sino realización en ese sentido, y estas nuevas entonaciones se parecen mucho menos al tipo ecléctico comúnmente empleado por los compositores europeos modernos. El melos de Schostakovich se sovietiza cada vez más. Cuando es original, su sistema de entonación se basa en melodías populares simplistas. Su melos, sin embargo, no es el del pueblo campesino ruso, sino el del obrero, el del proletario urbano soviético. Sus raíces rusas están en las mordaces y humorísticas coplas de los obreros ("chastushki"), no en los cantos melódicos y plañideros de la Rusia antigua.

Schostakovich es muy elemental. Se propone fines y simplifica en lo posible el camino hacia ellos. Si su música no resulta comprensible para las masas, es porque es mala. Antes, el compositor creía que si el público no lo entendía, era por malo. El artista tiene el deber de ser accesible y comprensible; está al servicio del pueblo y se subordina a él. En Rusia existe un lazo estrecho entre el artista y su auditorio. Schostakovich dice la verdad al afirmar que escribe para el oyente medio soviético.

El problema de la simplificación de la técnica y del acercamiento a las masas no es nuevo. Se ha planteado periódicamente en la música. Beethoven, en su tiempo, parecía un torpe simplificador, comparado con Mozart. El Stravinsky lapidario de la *Consagración de la Primavera* vino como "grosera reacción" después de Scriabin y Debussy... Beethoven buscaba un acercamiento con el pueblo; a Mozart nunca se le había ocurrido esta idea: en su tiempo no existía tal concepto. Pero Mozart pensaba en su público y se comunicaba con él mediante el teatro. Con la decadencia del teatro desaparece el último vínculo entre la música y el gran auditorio. La sinfonía del siglo XIX trata de transformarse en algo como acción escénica. Se crea la unidad compleja de la sinfonía ligada a la personalidad del autor por lazos casi autobiográficos. Complicándose técnicamente, la música sinfónica se encierra en un campo profesional estrecho. Crea el ambiente favorable para un arte deshumanizado. La música impide el trabajo del compositor, impide la construcción. La importancia de Schostakovich estriba en el hecho de que se volvió enfáticamente hacia las masas. Pero si la 5ª y la 6ª Sinfonía iban hacia las masas por el camino de la popularización, en la 7ª se nota una doble tendencia: acercamiento a las masas y deseo de acercarlas a la música. Por de pronto, toda tendencia hacia la música pura sólo aparece en mascarada cuando Schostakovich da libre curso a su imaginación musical, y son ésos sus mejores momentos. En ellos hay toda una serie de experimentos formales y una ingeniosidad aguda y puramente musical.

5. Toda la exposición del tema principal de la primera parte de la sinfonía tiene un valor indudable. También lo tiene casi toda la segunda parte. Es muy hermoso el episodio lírico, con la curiosa particularidad de que el acompañamiento es más importante que la línea melódica de los solos de las maderas. Es muy divertido el episodio en forma de vals con notas "falsas" estridentes, que subrayan los acentos rítmicos. Finalmente, en esta misma parte es deliciosa la conclusión, cuando en el registro bajo se oye de pronto el timbre del clarinete en combinación con las arpas en registro alto, enlazadas con las terceras de las flautas. Muy hermosa es la melodía algo arcaizante de los compases introductorios de la tercera parte y en especial el episodio de la canción de duelo, expuesta en forma de coral libre en su amplio movimiento de verticales harmónicas. Bastante inferior es la introducción de las cuerdas solas que se asemeja mucho al típico concerto grosso italiano. Extraña que hacia el final de esta parte Schostakovich haya repetido literalmente todo el período, pues tales repeticiones no se encuentran en ninguna

otra parte de la sinfonía. Es evidente que este extraño tema le agradó tanto que no pudo resistir al placer de repetirlo. Toda la exposición del tema de la primera parte es considerado por los críticos como una imitación directa del Bolero de Ravel. Pero Schostakovich no tomó de Ravel ni el tema del Bolero, ni siquiera la forma de la obra, sino solamente la repetición constante de la misma frase desarrollada en progresión dinámica. Sigue repitiéndose el mismo motivo, que no cesa de crecer. Pero también se podría acusar a Ravel de haber tomado esta forma a Grieg (*Danza de los Gnomos*) y aún a otros. Schostakovich no repite mecánicamente su tema como lo hace Ravel en el Bolero. Modifica la estrofa por repeticiones asimétricas y por el papel desempeñado por la cadencia melódica. El motivo, de intencionada trivialidad y simpleza, aparece como un silbar entre dientes sobre el fondo de los rápidos redobles del pequeño tambor. El tema resuena irónicamente; es como una máscara. Schostakovich tomó lo primero que tenía a mano. Tal motivo puede silbarlo cualquier paseante soviético, hay en él algo de los personajes de Zoschenko. Mas la solución que encuentra son truenos dramáticos y amenazadores... Se podría más bien encontrar algún parecido con el tema de la procesión al cadalso de la Sinfonía de Berlioz. Lo menos valioso en la Sinfonía es el tema que introduce de la 4ª parte, poco expresivo y demasiado largo. La coda, con su progresión final de sonoridades, me parece un tributo pagado al optimismo oficial. La tensión interna decae, a pesar de lo ruidoso de la orquesta.

6. La música de Schostakovich permite gran libertad al director. Se la puede condensar o ampliar según la interpretación rítmica y la intensidad de expresión, pues la dinámica de Schostakovich es más bien emocional que constructiva. Pero lo mismo se podría decir de Tchaikovsky, entre el cual y Schostakovich existe indudablemente un vínculo estrecho. Schostakovich es casi un Tchaikovsky al modo soviético. Ambos tienden al eclecticismo; ninguno de los dos crea su música de la nada, sino que la sacan de aquí y allí.

Tchaikovsky es subjetivo con tendencia al íntimo desgarramiento; Schostakovich es impersonalmente objetivo y equilibrado desde dentro por la disciplina soviética. No hay semejanza directa entre la música de los dos. Tchaikovsky, en su tiempo, también fué acusado de imitación vulgar. Hay parecido entre ellos en lo que se refiere a los principios de orquestación — sin color en ambos y fundada más bien en la expresión que en el cromatismo. En particular la 7ª Sinfonía de Schostakovich me parece aproximarse a la 6ª de Tchaikovsky por el patetismo

improvisador y la forma libre y desarticulada. Anteriormente, Schostakovich tenía mucha travesura; la licencia y la bravura temperamental le parecían elementos propios para expresar el populismo soviético. La 7ª Sinfonía, en cambio, atrae por su sinceridad, su emoción y su modestia interior, por lo que se coloca entre las composiciones notables de su época. No profetizaremos sobre su porvenir, pero, en el momento actual, es el retrato musical de la patria rusa, que por tan duras pruebas ha pasado.

ARTURO LURIÉ

ÍNDICE

Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689.
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 212.874.
Título de marca Nº 229.356.

ESTE NÚMERO CIENTO CUARENTA Y SEIS DE
"SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA
DOS DE DICIEMBRE DE MIL NOVE-
CIENTOS CUARENTA Y SEIS EN
LA IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REP. ARGENTINA.