REALIDAD

REVISTA DE IDEAS

Sumario

MILTON . . . . . *T. S. Eliot*
EL HOMBRE AL DÍA . . . . . *Francisco Ayala*
ESCAMOTEO DE LA REALIDAD . . . . . *E. Anderson Imbert*
TRAS UN SIGLO DE MARXISMO . . . . . *Guido de Ruggiero*

ALMA Y CONCIENCIA EN LA PSICOLOGÍA DE BECK. *Rafael Virasoro*
EL AVENTURERO Y LA NADA . . . . . *José Luis Romero*
CARTA DE ESPAÑA . . . . . *Ricardo Gullón*
LA XXIV BIENAL DE ARTE EN VENECIA . . . . . *Carlo Carrá*
CRÍTICOS INGLESES CONTEMPORÁNEOS . . . . . *E. L. Revol*
NARCISO Y GOLDMUNDO . . . . . *Fryda Schultz de Mantovani*
POESÍA Y PINTURA . . . . . *Guillermo de Torre*

NOTAS DE LIBROS

por Francisco Vera, Luis Emilio Soto, Guillermo Díaz Doin, Marcos Victoria, F. García Olano y otros.

LA CARAVANA INMÓVIL

JULIO
AGOSTO

10

VOLUMEN
CUARTO

BUENOS AIRES

REALIDAD

Revista de ideas

Publicación bimestral

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director: FRANCISCO ROMERO.

Consejeros: AMADO ALONSO, FRANCISCO AYALA, CARLOS ALBERTO ERRO, CARMEN R. L. DE GÁNDARA, LORENZO LUZURIAGA, EDUARDO MALLEA, E. MARTÍNEZ ESTRADA, RAÚL PREBISCH, JULIO REY PASTOR, JOSÉ LUIS ROMERO, SEBASTIÁN SOLER, GUILLERMO DE TORRE.

Toda la correspondencia deberá ser dirigida a la Secretaría de Redacción, a nombre de Francisco Ayala o Lorenzo Luzuriaga.

Todos los trabajos que inserta esta revista fueron especialmente escritos para ella; queda prohibida su reproducción total o parcial sin mencionar la procedencia.

No se mantiene correspondencia sobre originales espontáneamente enviados.

PRECIOS:

Argentina, suscripción anual $ 18.— m/arg.; número suelto, $ 3,50. — Países de lengua española o portuguesa, suscripción anual, 4,50 dólares; número suelto, 0,90 dólares. Otros países, suscripción anual, 5.— dólares; número suelto, 1 dólar.

Secretaría de Redacción y Administración:

DEFENSA 119, I°, n° 1

BUENOS AIRES ARGENTINA

Teléfono 33 (Avenida) 3482.

Ultimos Exitos de la
EDITORIAL SUDAMERICANA

Evelyn Waugh: RETORNO A BRIDESHEAD. Novela en la que uno de los escritores más discutidos de la actualidad logra fundir su percepción cínica de la debilidad humana con su hasta ahora velada preocupación por los valores anímicos que la sustentan. Su argumento desarrolla la historia de una noble familia católica, a través de las "memorias sagradas y profanas" de un pintor que se ha hecho soldado. Un volumen de la "Colección Horizonte" de 500 páginas .... $ 9.—

Hermann Hesse: NARCISO Y GOLDMUNDO. Una de las obras descollantes del ilustre escritor alemán laureado últimamente con el Premio Nóbel de Literatura. Hermosa novela en la que se combinan una aguda pupila de pintor y la penetración del psicólogo y del filósofo para consumar el más certero análisis de los aspectos básicos de la personalidad humana. Un volumen de la "Colección Horizonte" de 416 páginas ..... $ 9.—

Ramón Gómez de la Serna: AUTOMORIBUNDIA. Una autobiografía que ha de marcar época en los anales de la literatura española. El libro más significativo del genial escritor, que al revelarnos con inusitada franqueza los pormenores de su vida, sirve de aviso, premonición y experiencia y ofrece a las nuevas generaciones el ejemplo vibrante de una inflexible conducta puesta al servicio del Ideal. Un volumen de la "Colección Biografías" de 824 págs. encuadernado $ 24.—

Heinrich Mann: LA MADUREZ DEL REY ENRIQUE IV. La existencia del gran monarca que instauró en el trono francés a la casa de Borbón, se rodea en este período de su vida de definidos contornos de comedia, drama y tragedia, cuyos actos desbordan de inagotable interés. Un volumen de la "Colección Biografías" de 899 págs. $ 22.—

Philip Guedalla: LOS DOS MARISCALES (Bazain - Petain). El distinguido escritor británico narra, con su estilo conciso y claro, la vida de las dos figuras que —a setenta años de distancia— presidieron las dos grandes catástrofes nacionales de la Francia moderna. Un volumen de la "Colección Biografías" de 329 páginas, encuadernado $ 13.—

James M. Barrie: EL ADMIRABLE CRICHTON Y EL BOSQUE ENCANTADO. Dos de las obras que han cimentado la fama del gran dramaturgo inglés cuyo teatro se caracteriza por el singular enfoque de los problemas trascendentales del hombre y la sociedad, presentados en una sucesión de escenas en las cuales la realidad y el ensueño se amalgaman mágicamente. Un volumen de la "Colección Teatro" de 264 páginas ..... $ 7.—

EDITORIAL SUDAMERICANA
ALSINA 500 BUENOS AIRES

CASA ITURRAT

SOCIEDAD ANÓNIMA COMERCIAL

Papeles para las
Artes Gráficas

☆

ALSINA 2228 al 2252

BUENOS AIRES

SUCURSALES:

Rosario, Córdoba, Mendoza, Santa Fe, Mar del Plata, Bahía Blanca, Tucumán, Resistencia y Corrientes.

Libros de gran interés

OBRAS DE JUAN RAMON JIMENEZ

UN GRAN ACONTECIMIENTO LITERARIO

La presencia en Buenos Aires, por vez primera, del gran poeta español Juan Ramón Jiménez, el extraordinario interés despertado por sus conferencias, ponen su figura en el primer plano de la actualidad intelectual. Junto a algunos libros nuevos de este autor, la Editorial Losada ofrece las reediciones de otros suyos, muy representativos.

LA ESTACIÓN TOTAL con LAS CANCIONES DE LA NUEVA LUZ					$	5.—
ESPAÑOLES DE TRES MUNDOS					„	4.—
PLATERO Y YO, edición completa con ilustraciones de *Norah Borges*					„	15.—
PLATERO Y YO, edición abreviada, para niños, con ilustraciones					„	1.75
ANTOLOJÍA POÉTICA					„	8.—
ANTOLOJÍA POÉTICA	Biblioteca	Contemporánea	No.	144	„	3.50
PIEDRA Y CIELO	„	„	„	209	„	3.50
DIARIO DE POETA Y MAR	„	„	„	212	„	4.—
ESTÍO	„	„	„	130	„	2.50
ETERNIDADES	„	„	„	142	„	2.50
BELLEZA	„	„	„	147	„	2.50
POESÍA	„	„	„	174	„	2.50

OBRAS DE RABINDRANATH TAGORE

Traducidas por Zenobia Camprubí de Jiménez y Juan Ramón Jiménez

CHITRA. PÁJAROS PERDIDOS	Bca.	Contemporánea	Nº	211	$	3.—
MORADA DE PAZ	„	„	„	215	„	3.—
LA HERMANA MAYOR	„	„	„	218	„	4.50
EL CARTERO DEL REY. LA LUNA NUEVA	„	„	„	5	„	2.50
EL REY DEL SALÓN OSCURO	„	„	„	7	„	2.50
EL JARDINERO	„	„	„	110	„	2.50
EL REY Y LA REINA. MALINI. EL ASCETA	„	„	„	117	„	2.50
MASHI	„	„	„	134	„	2.50
LA COSECHA	„	„	„	148	„	2.50
CICLO DE LA PRIMAVERA	„	„	„	205	„	2.50

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131, BUENOS AIRES

MONTEVIDEO • SANTIAGO DE CHILE • LIMA

Exclusivamente
para el libro

BARTOLOMÉ U. CHIESINO

ARTES
GRÁFICAS

AMEGHINO 838
AVELLANEDA
T. A. 22 AVELLANEDA 7780

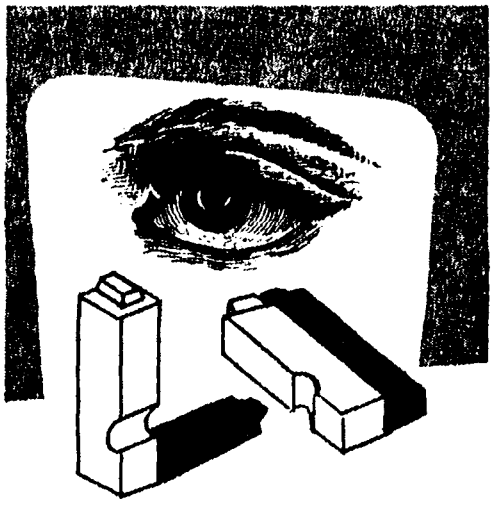
EN LA GRAN BUENOS AIRES

SUMINISTRA ENERGIA ELECTRICA

para LUZ y FUERZA

COMPANIA ITALO ARGENTINA DE ELECTRICIDAD

T. A. 37 - 4461 SAN JOSE 180



Una mirada vigilante acompañará a su original desde que usted nos lo confía hasta que se lo devolvemos transformado en libro.

IMPRENTA LÓPEZ

al servicio del libro

PERÚ 666 — BUENOS AIRES

Pida hoy
y siempre
MARTINI
Vermouth
MARTINI

Agradable, el alumbrado!

Con la lámpara Salvavista, uno puede leer o realizar otras tareas visuales durante horas y horas, sin experimentar cansancio ni irritación en los ojos...

Proteja los suyos!... Adquiera su lámpara Salvavista.

CADE

COMPAÑIA ARGENTINA DE ELECTRICIDAD S.A.

TRAPICHE

☆

Benegas Hermanos, S. en C.

REALIDAD

REVISTA DE IDEAS

NOTA

Disponiendo todavía de un reducido número de colecciones de REALIDAD (año 1947, volúmenes I y II, números 1 a 6), las ponemos a disposición de nuestros nuevos suscriptores al precio de $ 20.— m/arg.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Sr. Gerente de REALIDAD, S. R. L.
Defensa 119, 1º
Buenos Aires (Argentina).

Ruégole me suscriba a la Revista REALIDAD por un año, a partir del Nº..... a cuyo efecto incluyo el importe de *.....

Firma .....

Nombre completo .....

Domicilio .....

Lugar .....

* Argentina $ 18. Países de lengua española o portuguesa, 4,50 dólares. Otros países, 5.— dólares.

REALIDAD

REVISTA DE IDEAS

NOTA

Disponiendo todavía de un reducido número de colecciones de REALIDAD (año 1947, volúmenes I y II, números 1 a 6), las ponemos a disposición de nuestros nuevos suscriptores al precio de $ 20.— m/arg.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Sr. Gerente de REALIDAD, S. R. L.
Defensa 119, 1º
Buenos Aires (Argentina).

Ruégole me suscriba a la Revista REALIDAD por un año, a partir del Nº..... a cuyo efecto incluyo el importe de *.....

Firma .....

Nombre completo .....

Domicilio .....

Lugar .....

* Argentina $ 18. Países de lengua española o portuguesa, 4,50 dólares. Otros países, 5.— dólares.

ÍNDICE

Pág.

Milton, por *T. S. Eliot* 1
El hombre al día, por *Francisco Ayala* 28
El escamoteo de la realidad en las "Sonatas" de Valle-Inclán, por *Enrique Anderson Imbert* 39
Tras un siglo de marxismo, por *Guido de Ruggiero* 54
Alma y conciencia en la psicología de Beck, por *Rafael Virasoro* 64
El aventurero y la nada, por *José Luis Romero* 70
Carta de España, por *Ricardo Gullón* 75
La XXIV bienal de arte en Venecia, por *Carlo Carrá* 81
Críticos ingleses contemporáneos, por *E. L. Revol* 87
Narciso y Goldmundo, por *Fryda Schultz de Mantovani* . . 94
Poesía y pintura, por *Guillermo de Torre* 97

NOTAS DE LIBROS

Gastón Bachelard: "La formación del espíritu científico", por *Francisco Vera* 104
Bernardo Verbitzky: "En esos años", por *Luis Emilio Soto* 108
Philip Guedalla: "Los dos mariscales", por *Guillermo Díaz Doin* 112
Marcel Pagnol: "Notes sur le rire", por *Marcos Victoria* 114

INVENTARIO

Vicente Fatone: "El existencialismo y la libertad creadora", por *F. A.* 116
José Moreno Villa: "Leyendo a . . .", por *G. de T.* 117
"Cervantes across the centuries", por *G. de T.* 118
Johannes Hessen: "Filosofía dos Valores", por *Fernando García Olano* 120
Jorge Luis Borges: "Nueva refutación del tiempo", por *J. C. G.* 121
La caravana inmóvil 122

REALIDAD

REVISTA DE IDEAS

PUBLICACION BIMESTRAL

Año II • Julio-Agosto 1948 • Vol. 4

MILTON

Por T. S. ELIOT

SAMUEL JOHNSON, proponiéndose examinar la versificación de Milton —en el *Rambler* del sábado 12 de enero de 1751—, creyó necesario excusarse por su temeridad al escribir sobre un tema ya tan ampliamente comentado. Para justificar su ensayo, este gran crítico y poeta advertía: "En cada época hay nuevos errores que rectificar y nuevos prejuicios que vencer." Me veo obligado a expresar mi propia defensa de una manera diferente. Los errores de nuestro tiempo han sido rectificados por plumas vigorosas y los prejuicios vencidos por voces autorizadas. Algunos de estos errores y prejuicios se han visto asociados con mi propio nombre, y de estos, en particular, me veré compelido a hablar; espero que se atribuya a mi modestia y no a mi presunción, si sostengo que nadie puede corregir un error con más autoridad que la persona a quien se considera responsable de él. Creo que existe además otra justificación para ocuparme de Milton, además de la muy especial que acabo de mencionar. Los actuales apologistas de Milton —con una sola notable excepción— han sido eruditos y maestros. No pretendo ser ni lo uno ni lo otro: tengo plena conciencia de que mi único derecho para ocupar vuestra atención hablando de Milton o de cualquier otro gran poeta, es apelar a vuestra curiosidad, en la esperanza de que pueda interesaros lo que piensa un contemporáneo que escribe versos, sobre uno de sus predecesores.

Creo que el erudito y el ejecutante debieran completarse el uno al otro, en el campo de la crítica literaria. La crítica del ejecutante será tanto mejor, por cierto, si no está por completo desprovista de erudición; y la del erudito será tanto mejor, si posee cierta experiencia de las dificultades que tiene que vencer el que escribe versos. Pero la orientación de ambos críticos es diferente. Al erudito le preocupa más la comprensión de la obra de arte en relación con el medio del escritor: el mundo en que vive, la índole de su época, su formación intelectual, los libros que ha leído y las influencias que lo han moldeado. Al ejecutante, en cambio, le interesa menos el autor que el poema, y contempla el poema, sobre todo, en relación con su propia época. Se pregunta: ¿qué pueden aprender los poetas de hoy, en la poesía de tal poeta? ¿Es o puede llegar a ser una fuerza *vital* en la poesía inglesa aún no escrita? Así pues, debemos decir que el erudito se interesa por lo permanente y el ejecutante por lo inmediato. El erudito nos enseña dónde podemos otorgar nuestra *admiración* y nuestro *respeto*; el ejecutante debería ser capaz —cuando el poeta que estudia se adecúa al poeta estudiado— de hacer actual una vieja obra maestra, darle una importancia contemporánea, y persuadir a su público de que ella es interesante, estimulante, deleitable y *actuante*. Sólo puedo citar un ejemplo de crítica contemporánea sobre Milton, por un crítico del tipo al cual yo pertenezco —si en algo puedo pretender ser crítico—: se trata de la Introducción a los *English Poems*, de Milton, publicada en la serie de los *World's Classics*, por el ya difunto Charles Williams. No es un estudio amplio; su valor consiste en que proporciona al lector moderno el mejor prolegómeno posible a *Comus*; pero lo que lo distingue, desde el principio hasta el fin (y lo mismo puede decirse de la mayor parte de los trabajos críticos de Williams), es el cálido sentimiento de su autor y su éxito en hacerlo comunicativo al lector. En esto, que yo sepa, el ensayo de Williams es un ejemplo único.

Creo que será útil, para un examen tal como el que me propongo hacer, tener en cuenta a algún crítico del pasado del mis-

mo tipo de uno, con el cual comparar las opiniones: un crítico suficientemente remoto en el tiempo, como para que sus errores y prejuicios locales no sean idénticos a los de uno. Por esta razón comencé citando a Samuel Johnson. Difícilmente podrá negarse que, en cuanto crítico de poesía, Johnson escribió más como ejecutante que como erudito. Por el hecho de que él era un poeta, y un buen poeta, lo que escribió acerca de la poesía debe leerse con respeto. Y a menos de conocer y apreciar la poesía de Johnson, no podemos juzgar ni los méritos ni las limitaciones de su crítica. Es lástima que lo que el lector común lee, o recuerda, o ve citado hoy en día, sean generalmente esas pocas frases de Johnson de las cuales los críticos posteriores han disentido vehementemente. Pero cuando Johnson sostiene una opinión que nos parece equivocada, nunca es prudente rechazarla de plano sin preguntarse por qué estaba equivocada. Tenía sus propios "errores y prejuicios", ciertamente, pero si nos negamos a examinarlos con simpatía, corremos el riesgo de contestar error con error y prejuicio con prejuicio. Ahora bien, Johnson era, en sus días, muy moderno: le preocupaba cómo había de escribirse la poesía en su propia época. El hecho de que él se iniciara en las letras, hacia el final y no al principio de una manera literaria, el hecho de que su escuela estuviese pasando rápidamente, y de que las reglas del gusto que él observaba, estuvieran próximas a caer en desuso, no disminuye el interés de su crítica. La probabilidad de que el desenvolvimiento de la poesía en los próximos cincuenta años tome direcciones completamente diferentes de aquellas que me parece conveniente explorar, no me impide plantear los problemas que están implícitos en Johnson: ¿Cómo debiera escribirse la poesía *ahora*? ¿Y qué lugar ocuparía Milton en la respuesta a esta pregunta? Creo que las respuestas que han de darse a estas cuestiones, hoy día, han de ser diferentes de las que se consideraban como correctas hace veinticinco años.

Existe un prejuicio contra Milton —bien aparente en casi todas las páginas de la *Vida de Milton*, de Johnson— que imagino ser aún muy general: nosotros, sin embargo, con una perspectiva histórica más amplia, estamos mejor situados que John-

son para reconocer ese prejuicio y tenerlo muy en cuenta. Yo mismo lo comparto si se trata de una antipatía contra Milton como hombre. Sobre esto, en sí mismo, no tengo nada más que decir: basta con reconocer que uno tiene plena conciencia de ello. Pero este prejuicio, está a menudo mezclado con otro menos claro, y no creo que Johnson hubiese separado ambos en su mente. El hecho es, simplemente, que la guerra civil del siglo XVII, en la cual Milton hacía el papel de figura simbólica, no ha concluído aún. Yo pregunto si alguna guerra civil seria ha concluído jamás. En todo aquel período la sociedad inglesa estaba tan convulsa y dividida que los efectos se sienten aún. Al leer el ensayo de Johnson, se hace demasiado evidente que él era obstinada y apasionadamente del otro bando. Ningún otro poeta inglés —ni Wordsworth, ni Shelley— vivió o tomó parte en acontecimientos tan transcendentales; de ningún otro poeta es tan difícil considerar la poesía simplemente como poesía, sin que nuestras disposiciones teológicas o políticas, concientes o inconscientes, heredadas o adquiridas, hagan su entrada subrepticia. Y el peligro es aún mayor, porque estas emociones toman ahora diferente ropaje. Ahora se considera grotesco, en el plano político, pertenecer al partido del Rey Carlos; creo que en el plano moral puede considerarse igualmente grotesco ser del partido de los puritanos; y para la mayoría de la gente, hoy en día, los puntos de vista religiosos de ambos bandos pueden parecer igualmente remotos. Sin embargo, las pasiones no se han apagado, y si no nos mantenemos bien despiertos, el humo que de ellas se desprende, obscurecerá el cristal al través del cual examinamos la poesía de Milton. Algo se ha hecho, ciertamente, para convencernos de que Milton no pertenecía realmente a ningún partido, sino que estaba en desacuerdo con todo el mundo. El señor Wilson Knight, en *Chariot of Wrath*, ha sostenido que Milton era más monárquico que republicano, y que no era, en ningún moderno sentido, "demócrata". Y el profesor Saurat ha presentado pruebas de que la teología de Milton era sumamente excéntrica y tan escandalosa para los Protestantes como para los Católicos; de que Milton era, de

hecho, una especie de Cristadelfiano y quizás un Cristadelfiano de no demasiada ortodoxia. Por su parte, el señor C. S. Lewis se ha opuesto al profesor Saurat, alegando hábilmente que Milton, al menos en el *Paraíso Perdido*, puede ser absuelto de herejía, aún desde un punto de vista tan ortodoxo como el del propio señor Lewis. Sobre estas cuestiones no quiero opinar: probablemente ha de ser beneficioso dudar de la afirmación de que Milton era un puro "Free Churchman" y miembro del Partido Liberal; pero creo que aún debemos estar en guardia contra un partidismo inconsciente, si nuestro objetivo es la poesía por la poesía misma.

Todo esto en cuanto a los prejuicios. Me ocuparé ahora de la objeción positiva contra Milton, que ha sido levantada en nuestros días, es decir, la acusación de constituir una influencia nociva. Después, encararé las censuras duraderas (para emplear una frase de Johnson), y, finalmente, las razones por las cuales yo lo considero un gran poeta y uno de aquellos cuyo estudio aprovechará a los poetas de hoy.

Como ejemplo de la creencia *generalizadora* en lo nocivo de la influencia de Milton, tomo la crítica sobre Milton que hace el señor Middleton Murry en su *Heaven and Earth*, libro que contiene capítulos de una intuición profunda, interrumpidos por pasajes que considero intemperantes. Mr. Murry se acerca a Milton después de su largo y paciente estudio sobre Keats, y ve a Milton con los ojos de Keats.

"Keats [escribe Mr. Murry] como artista-poeta (el primero después de Shakespeare) y Blake, como profeta de valores espirituales único en nuestra historia, pronunciaron ambos, el mismo juicio sobre Milton: «Lo que para él sería vida, sería para mí la muerte». Y cualquiera que sea nuestro veredicto sobre el desarrollo de la poesía inglesa a partir de Milton, hemos de admitir la justicia de la opinión de Keats, de que la magnificencia de Milton no conducía a ninguna parte. «Hay que mantener el inglés», decía Keats. Le parecía que ser influído más allá de un cierto punto por el arte de Milton, frenaba el fru-

jo creador del genio inglés. Diciendo esto, creo que Keats expresaba lo más íntimo del genio inglés. Sufrir el encanto de Milton es estar condenado a imitarle. El caso de Shakespeare es completamente diferente. Shakespeare desconcierta y libera; Milton es lúcido y constriñe."

Es esta afirmación demasiado rotunda y la critico con cierta desconfianza, porque no pretendo haberme consagrado tanto al estudio de Keats, ni haberme compenetrado de sus dificultades en una forma tan comprensiva como el señor Murry. Pero me parece que aquí está tratando de transformar la estimación de un determinado poeta, con un determinado fin, en un determinado momento, en una censura de validez intemporal. Parece afirmar que la función libertadora de Shakespeare y la amenaza constrictiva de Milton, son características permanentes de estos dos poetas. "Ser influído más allá de un cierto punto" por un solo maestro es nocivo para cualquier poeta; no importa que esta influencia sea la de Milton o la de otro cualquiera; y como no podemos anticipar en dónde comienza ese "punto", sería mejor que dijéramos "hasta un incierto punto". Si no es bueno permanecer bajo el encanto de Milton, ¿será bueno permanecer bajo el encanto de Shakespeare? Depende, en parte, de qué género de poesía se propone uno desarrollar. Keats quería escribir una epopeya y encontró, como era de esperar, que aún no había llegado el tiempo en que pudiera escribirse una epopeya inglesa de grandeza comparable a *El Paraíso Perdido*. También se ensayó en escribir obras de teatro, y se podría argüir que su *King Stephen* está más estropeado por Shakespeare que el *Hyperion* por Milton. Por cierto que *Hyperion* continúa siendo un magnífico fragmento que place releer; mientras que *King Stephen* es una obra que debemos leer una vez, pero a la cual no volvemos por placer. Milton hizo que una gran epopeya fuese cosa imposible para las generaciones sucesivas; Shakespeare hizo imposible el drama poético; esta situación es inevitable y persiste hasta que el lenguaje ha cambiado tanto que desaparece el peligro por no haber ya posibilidades de imitación. Cualquiera que pretenda escribir un drama poético, aún hoy, debería saber

que la mitad de su energía ha de agotarse en el esfuerzo para escapar a los tentáculos constrictivos de Shakespeare: en el momento en que su atención se distiende o su mente se fatiga, recaerá en un mal verso shakespeariano. Durante un largo tiempo después de un poeta épico como Milton o de un poeta dramático como Shakespeare, nada puede hacerse en esos géneros. Sin embargo, el esfuerzo debe repetirse una y otra vez, pues no podemos conocer de antemano cuándo se acerca el momento en que será posible una nueva epopeya o un nuevo drama. Y cuando ese momento se acerque, puede suceder que el genio de un sólo poeta realice la última mutación del idioma y de la versificación, que dará a luz una nueva poesía.

He llamado generalizadora a la teoría del Sr. Murry sobre la mala influencia de Milton, porque, implícitamente, es la personalidad total de Milton lo que se cuestiona: no específicamente sus creencias, ni su lenguaje, ni su versificación, sino las creencias tal como se dan en esa determinada personalidad; y su poesía como expresión de todo ello. Una teoría *particularizadora* sobre la mala influencia de Milton, sería la que se refiriera al lenguaje, a la sintaxis, a la versificación o las imágenes. No quiero insinuar por eso que haya aquí una diferencia completa de sujeto o tema: se trata de una diferencia de actitud, una diferencia en el enfoque de lo que interesa, entre un crítico filosófico y un crítico literario. Una incapacidad para lo abstruso y un interés por la poesía que es, en primer lugar, un interés técnico, me predispone para la tarea más limitada y quizás más superficial. Pasemos, pues, a contemplar la influencia de Milton desde ese punto de vista, que es el de quien escribe poesía en nuestro propio tiempo.

Creo que nadie ha sido tan categórico como yo en reprochar a Milton su mala influencia sobre la técnica. Dije —en 1936— que este cargo contra Milton "parece cosa más seria si afirmamos que la poesía de Milton no puede ser *sino* una influencia para lo peor, sobre cualquier poeta. Es cosa más seria aún, si afirmamos que la mala influencia de Milton se extiende mucho más allá del siglo XVIII, y no solamente sobre los malos poetas; o si decimos

que es una influencia contra la cual, aún ahora, debemos de luchar".

Al escribir estas palabras, me olvidé de establecer una distinción tripartita que ahora me parece de suma importancia. Hay aquí, implícitas, tres afirmaciones distintas. La primera es que una determinada influencia ha sido mala en el pasado: lo cual equivale a afirmar que los buenos poetas del siglo dieciocho o diecinueve, hubieran escrito mejor si no se hubiesen sometido a la influencia de Milton. La segunda afirmación, es que la situación contemporánea es tal, que hace de Milton un maestro a quien debiéramos evitar. La tercera, es que la influencia de Milton, o de cualquier otro poeta determinado, puede ser *siempre* mala, y que podemos predecir que, donde se la encuentre, en cualquier época del futuro, será una mala influencia. Hoy no estaría ya dispuesto a hacer la primera y la tercera de estas afirmaciones, porque, aisladas de la segunda, me parecen no tener sentido alguno.

En lo que se refiere a la primera, cuando estudiamos un gran poeta del pasado, junto con alguno o algunos otros poetas sobre los cuales decimos que aquél ha ejercido una mala influencia, debemos admitir que la responsabilidad, si la hay, es más bien de los poetas influídos que del poeta cuya obra ejerce la influencia. Podemos demostrar, desde luego, que ciertos artificios o manierismos que ostentan los imitadores, se deben a una conciente o inconsciente imitación y emulación; pero este es un reproche contra su poco acertada elección del modelo y no contra el modelo mismo. Y jamás podremos probar que un determinado poeta habría escrito mejor poesía, si hubiera escapado a aquella influencia. Aún cuando afirmáramos —lo cual puede ser sólo un artículo de fe— que Keats hubiese escrito un verdadero gran poema épico si Milton no lo hubiese precedido, ¿es sensato lamentarse por una obra maestra no escrita, que ocuparía el lugar de la que poseemos y apreciamos? Y en cuanto al remoto futuro, ¿qué es lo que podemos afirmar acerca del porvenir de la poesía que se escribirá entonces, sino es que, probablemente, seremos incapaces de entenderla o de gozarla y que por lo tanto no podemos sostener opiniones sobre lo que han de significar en ese futuro

las "buenas" o las "malas" influencias? El único caso en que el problema de la buena o mala influencia significa algo, es cuando se refiere al futuro inmediato. De este problema me ocuparé al final. Deseo referirme antes a ese otro reproche contra Milton que se condensa en la frase "disociación de sensibilidad".

Hice notar, muchos años ha, en un ensayo sobre Dryden, que: "En el siglo diecisiete comenzó una disociación de la sensibilidad, de la cual jamás nos hemos recobrado completamente; y esta disociación, como es natural, se debió a la influencia de los dos más poderosos poetas del siglo: Milton y Dryden".

El párrafo, algo más largo, del cual se toman estas palabras, está citado por el Dr. Tillyard en su *Milton*. El Dr. Tillyard hace el comentario siguiente:

"Con respecto a lo que en este pasaje concierne solamente a Milton, diría que hay aquí una mezcla de verdad y falsedad. Ha de admitirse alguna especie de disociación de la sensibilidad en Milton, no necesariamente indeseable; pero que él sea responsable de tal disociación en otros (por lo menos hasta que comenzó, inevitablemente, esta disociación general) no es verdad".

Creo que la generalización implicada en la frase "disociación de la sensibilidad" (una de las dos o tres frases que he acuñado —como aquella de "correlación objetiva"— y han obtenido un éxito mundial que asombra a su autor) conserva aún alguna validez; pero ahora yo concuerdo con el Dr. Tillyard en que echar el fardo sobre los hombros de Milton o Dryden fué una equivocación. Si una disociación tal, tuvo realmente lugar, sospecho que las causas son demasiado complejas y demasiado profundas, como para justificar nuestra explicación de ese cambio, desde el punto de vista de la crítica literaria. Todo lo que podemos decir es que algo semejante a esto sucedió en efecto; que ello tenía alguna relación con la Guerra Civil; que no sería prudente afirmar que la causa fuese la Guerra Civil, pero sí que es consecuencia de las mismas causas que produjeron la Guerra Civil; que esas causas las hemos de buscar en Europa y no en Inglaterra solamente; y que para averiguar cuáles eran estas causas, hemos de ahondar y

ahondar hasta una profundidad en la cual nos fallan las palabras y los conceptos [1].

Antes de proseguir con el alegato contra Milton, tal como lo encaraban los poetas hace veinticinco años —la segunda y única acepción de "mala influencia" que algo significa— creo que lo mejor sería considerar qué censuras perdurables pueden hacérsele; me refiero a aquellas censuras que, al formularlas, presumimos que se hacen en nombre de las perennes reglas del buen gusto. La esencia de la permanente censura contra Milton, creo que se encuentra en el ensayo de Johnson. No es éste el momento de examinar ciertas erróneas apreciaciones de Johnson; ni de explicar su condenación de *Comus* y de *Samson*, porque él aplicaba cánones dramáticos que a nosotros nos parecen inaplicables; o disculpar su repulsa de la versificación de *Lycidas*, por la especialización de su sentido del ritmo, antes que por la ausencia del mismo. La censura más seria de Johnson contra Milton está contenida en tres párrafos que me permito citar completos:

"En todas sus grandes obras [dice Johnson] prevalece una uniforme peculiaridad de *estilo*, una manera y forma de expresión que poco se asemeja a la de cualquier otro escritor anterior; y que está tan alejada del uso común, que un lector no erudito la tomaría por un nuevo lenguaje.

"Esto ha sido atribuído —por quienes no encuentran defecto alguno en Milton— a su búsqueda laboriosa de palabras adecuadas a la grandeza de sus ideas. *Nuestra lengua*, dice Addison, *se hundió bajo su peso*. Pero la verdad es que tanto en prosa como en verso, había formado su estilo conforme a un principio pedantesco y perverso. Quería usar las palabras inglesas dándoles un

[1] Sobre un punto, yo discrepariá con el Dr. Tillyard: cuando cita —más adelante— otra frase mía, de fecha anterior: "La Muralla China del verso blanco de Milton". Y hace este comentario: "Ha de haber sido una muralla bien ineficaz, pues *Venice Preserved* [Venecia Preservada] y *All for Love* [Todo por Amor] y otros dramas semejantes en verso blanco, no se ven limitados por ella: no deben nada a la versificación de Milton". No le deben nada, naturalmente, pero eran *dramas*, y he sostenido desde hace mucho tiempo, que el verso blanco dramático y el verso blanco no-dramático, no son la misma cosa. La Muralla China aquí, si efectivamente existió, fué levantada por Shakespeare.

sabor extraño. Esto se descubre y condena en toda su prosa, pues con ella el juicio opera libremente, y no se ve dulcificado por la belleza, o atemorizado por la dignidad de sus pensamientos; pero el poder de su poesía es tal, que su reclamo se obedece sin resistencia y el lector se siente cautivado por un espíritu más alto y más noble, y así, la crítica se hunde en la admiración.

"Los temas de Milton no modificaban su estilo: el que despliega en gran escala en *Paradise Lost* puede también encontrarse en *Comus*. Una de las fuentes de su singularidad era su gran familiaridad con los poetas toscanos; el ordenamiento de sus palabras es, en mi opinión, italiano, combinado algunas veces con otras lenguas. Sobre él, al fin de cuentas, puede decirse lo que Johnson decía de Spencer: que no escribió en ninguna lengua, sino que creó lo que Butler llama un *dialecto babilónico*, por otra parte tosco y bárbaro, haciéndolo —con su genio exaltado y su amplia erudición— el vehículo de un esclarecimiento y de un placer tales, que como otros amantes, encontramos gracia en su deformidad."

Esta crítica me parece esencialmente verdadera: hasta diría que si no la aceptamos, no estaremos en condiciones de apreciar la singular grandeza de Milton. Su estilo no es un estilo *clásico*, pues no es un estilo *común*, elevado a la grandeza por un último toque de genio. Es, desde sus fundamentos y en cada uno de sus rasgos, un estilo personal, que no se basa en el habla común, o prosa común o trasmisión directa de significado. De cierta gran poesía, se tiene dificultad en decir en qué consiste —en qué toque infinitesimal consiste— toda la diferencia con una frase llana que todos pueden construir; la leve transformación que hace que una frase llana, sin dejar de serlo, se convierta al mismo tiempo en gran poesía. En Milton encontramos siempre la máxima y nunca la mínima alteración del lenguaje ordinario. El idioma extraño, el uso de una palabra a la manera foránea o con el significado de la palabra extranjera de la cual se deriva, antes que con la significación aceptada en inglés, cada deformación de la construcción, cada extravagancia, es un determinado acto de violencia que Milton —el primero— ha cometido. No hay cliché,

ni lenguaje poético en sentido derogatorio, sino una perpetua cadena de originales actos de licencia. De todos los poetas modernos, el más cercano me parece ser Mallarmé; un poeta mucho más pequeño, aunque grande. Tanto las personalidades como las teorías poéticas de estos dos hombres no pueden ser más diferentes; pero en lo que respecta a la violencia que pudieron hacer al lenguaje, justificándola, hay una remota semejanza. La poesía de Milton es poesía a una enorme distancia de la prosa; su prosa me parece demasiado cercana a una poesía a medio formar, para ser buena prosa.

Decir que la obra de un poeta está lo más alejado posible de la prosa, me pudo parecer, en cierto momento, condenatorio: ahora me parece —cuando se trata de Milton—, simplemente como la precisión de su peculiar grandeza. Como poeta, Milton me parece el más grande de todos los excéntricos. Su obra no es ejemplo de ningún principio general del arte del buen escribir; los únicos principios del arte de escribir que ilustra son los que sólo él pudo observar. Hay dos clases de poetas que comúnmente pueden ser útiles a otros poetas: aquellos que sugieren a uno u otro de sus sucesores, algo que no han hecho ellos mismos, o inspiran una diferente manera de hacer lo mismo; es probable que no sean los más grandes sino poetas más pequeños, imperfectos, con quienes los poetas posteriores descubren una afinidad. Y los grandes poetas de quienes podemos aprender reglas negativas: ningún poeta puede enseñar a otro a escribir bien, pero algunos grandes poetas pueden enseñar a otros, algunas de las cosas que hay que evitar. Nos lo enseñan mostrándonos lo que la gran poesía puede hacer sin eso, cuán *desnuda* puede ser. De éstos, son Dante y Racine. Pero si alguna vez hemos de sacar provecho de Milton, tendremos que hacerlo de manera bien diferente. Aun un poeta menor puede aprender algo del estudio de Dante o del estudio de Chaucer: pero talvez hemos de aguardar a un gran poeta, antes de encontrar uno a quien pueda aprovechar el estudio de Milton.

Repito que la distancia remota a que se halla el verso de Milton con respecto al lenguaje ordinario, la invención de su propio

lenguaje poético, me parece uno de los *signos* de su grandeza. Otros signos son, su sentido de la estructura, tanto en el trazado general del *Paradise Lost* y *Samson*, como en su sintáxis, y por fin —y no lo menos importante— su consciente o inconsciente infalibilidad para escribir haciendo el mayor despliegue de sus talentos y la mejor ocultación de sus debilidades.

Lo adecuado para él, del tema de *Samson*, es demasiado obvio para comentarlo: era probablemente la única historia dramática de la cual Milton pudo sacar una obra maestra. Pero la adecuación del *Paradise Lost*, creo que no ha sido advertida tan a menudo. Fué, seguramente, una percepción intuitiva de lo que él no podía hacer lo que malogró su proyecto de escribir una epopeya sobre el Rey Arturo. Tenía poco interés y poca comprensión por los seres humanos individualmente.

En el *Paradise Lost* no le era necesaria esa comprensión que proviene de una observación cordial de hombres y mujeres. La creación de las figuras de Adán y Eva no requería interesarse por los seres humanos sino que, más bien, la *ausencia* de este interés era la condición necesaria para ella. No son hombre y mujer como los que conocemos: si lo fueran, no serían Adán y Eva. Son el *Hombre* y la *Mujer* originales, no tipos sino prototipos: si no se encontrasen aparte de la humanidad ordinaria, no serían Adán y Eva. Tienen las características generales de hombres y mujeres, al punto que podemos reconocer en la tentación y en la caída, los primeros motores de vicios y virtudes, la abyección, y la nobleza de todos sus descendientes. Tienen la humanidad común en grado conveniente, y sin embargo no son, ni deben ser, mortales comunes. Si estuviesen más individualizados, serían falsos, y si Milton se hubiese interesado más por la humanidad, no hubiera podido crearlos. Otros críticos han hecho notar la exactitud, sin defecto ni exageración, con que hablan Moloch, Belial y Mammon, de acuerdo con el pecado que cada uno de ellos representa. No habría sido deseable que los poderes infernales tuviesen carácter, en el sentido humano, porque un carácter es cosa compleja; pero en las manos de un manipulador inferior, ellos pudieron haberse reducido fácilmente a "humores".

La adecuación del tema de *Paradise Lost* con el genio y las limitaciones de Milton es aún más evidente si estudiamos las imágenes visuales. Ya he llamado la atención —en un estudio que hice hace algunos años [1] sobre la debilidad de la observación visual de Milton, debilidad que creo estaba siempre presente; el efecto de la ceguera pudo haber servido para reforzar las cualidades compensatorias y no para aumentar un defecto ya presente en él. El Sr. Wilson Knight que ha dedicado un minucioso estudio a las imágenes recurrentes en poesía, ha hecho notar la predilección de Milton por las imágenes de ingeniería y mecánica; a mí me parece que el mejor Milton se encuentra en la imágenes que sugieren amplias extensiones, espacios ilimitados, profundidades abismales, luz y tinieblas. Ningún tema, ni ninguna decoración, sino la que él eligió en el *Paradise Lost*, pudo darle un mejor campo de acción para usar la clase de imágenes en las cuales sobresalía; ni exigía menos a las facultades de la imaginación visual que en él eran defectuosas. La mayor parte de los absurdos y de las incongruencias sobre los cuales Johnson llama la atención —hasta donde con justicia puedan ser aislados— y que con razón condena, aparecerán, creo, en una más correcta proporción, si los consideramos en relación con este juicio general. No creo que debamos esperar *ver* muy claramente ninguna escena que pinte Milton, sino que éstas han de aceptarse como una cambiante fantasmagoría. Quejarse porque en cierto momento encontramos al príncipe de los demonios "encadenado sobre un lago ardiente", y unos minutos después lo veamos encaminarse a la costa, significaría esperar un tipo de lógica que no requiere el mundo al cual Milton nos ha introducido.

Esta limitación de la potencia visual —lo mismo que el limitado interés de Milton por los seres humanos—, de defecto sin importancia se torna en virtud positiva, cuando visitamos a Adán y Eva en el Edén. Así como un mayor grado de caracterización de Adán y Eva hubiese sido inadecuado, así también una pintura más viva del Paraíso Terrenal hubiese sido menos paradi-

[1] Publicado en *Essays and Studies by Members of the English Association*, vol. XXI, 1936, pág. 32 et seq.

síaca. Porque una mayor exactitud, una relación más detallada de la fauna y de la flora, sólo habrían asimilado el Edén a los panoramas de la tierra con los cuales estamos familiarizados. Tal como es, la impresión que conservamos del Edén es la más adecuada y la que Milton estaba más calificado para ofrecer: la impresión de *Luz* —luz de día y luz de estrellas, luz de amanecer y luz de crepúsculo, luz que, recordada por un hombre ciego, tiene una gloria sobrenatural que los hombres de visión normal no experimentan.

No debemos, pues, al leer el *Paradise Lost*, esperar ver claramente; nuestro sentido de la vista se hará borroso para que nuestro *oído* se agudice. *Paradise Lost* —como *Finnegans Wake* (pues no se me ocurre ninguna obra que ofrezca un paralelo más interesante: dos grandes libros escritos por músicos ciegos, con un lenguaje de su propia creación, basado sobre el inglés)— tiene esta peculiar exigencia: que el lector reajuste su modo de aprehensión. Pone el énfasis en el sonido, no en la vista; en la palabra, no en la idea y, al fin de cuentas, esta singular versificación es una prueba de la maestría intelectual de Milton.

Sobre este tema de la versificación de Milton, que yo sepa, bastante poco se ha escrito. Tenemos el ensayo de Johnson, en la revista *Rambler*, que merece más atención de la que ha recibido, y tenemos, además, un corto tratado, por Robert Bridges, sobre la *Versificación de Milton*. Hablo de Bridges con respeto porque ningún poeta de nuestro tiempo ha prestado a la versificación una atención tan aplicada como él. Bridges cataloga las irregularidades sistemáticas que dan perpetua variedad al verso de Milton, y no encuentro en su análisis falta alguna [1].

[1] Si no es el problema que plantea cuando examina el uso que hace Milton del acento recesivo. No creo que una recesión, como la de *obscéne* a *óbscene*, que se observa en el verso:

Next Chemos, the obscene dread of Moab's sons

revierta, meramente, el valor de las dos sílabas: yo diría que la segunda sílaba retiene algo de su largor, y la primera algo de su brevedad, y que la sorpresa y la variedad se deben a que cada sílaba se hace, *a la vez*, larga y breve. El efecto es como el de las corrientes encontradas, en que se produce un particular tipo de ola por el choque de dos fuerzas opuestas.

Pero por interesantes que sean estos análisis, no creo que con tales medios aprendamos a apreciar el peculiar ritmo de un poeta. Creo también que el verso de Milton se muestra especialmente refractario a entregar sus secretos a quien lo examina línea por línea. Porque su verso no ha sido formado de esta manera. La unidad del verso miltoniano es el período, la oración, y aun el párrafo; y hacer resaltar la estructura de cada verso por separado es crear un contramolde de la estructura periódica. La longitud de onda del verso de Milton se halla sólo en el período; su gran habilidad consiste en dar un rasgo perfecto y único a cada párrafo, de tal manera que la belleza total de un verso se encuentra en su contexto, y en trabajar con unidades musicales más largas que ningún otro poeta: ésta es para mí la más concluyente evidencia de la suprema maestría de Milton. La peculiar sensación —sensación casi física, de larguísimo aliento— que comunican los largos períodos de Milton (y sólo los suyos) es cosa imposible de lograr con el verso rimado. Esta maestría, es en verdad, una evidencia más concluyente de su fuerza intelectual, que su captación de las *ideas* que tomó de otros o que inventó. Ser capaz de manejar tantas palabras a la vez, es la prueba de un espíritu de energía excepcional.

Es interesante aquí recordar las observaciones generales sobre el verso blanco que el estudio del *Paradise Lost* sugirió a Johnson hacia el fin de su ensayo.

"La música del verso heroico inglés [1] suenan tan débilmente, que fácilmente se pierde, a menos que todas las sílabas de cada verso cooperen; esta cooperación sólo puede obtenerse preservando cada verso sin mezclarlo con otro, como un sistema separado de sonidos; y esta separación se obtiene y conserva mediante el artificio de la rima. La variedad de pausas, tan elogiada por los amantes del verso blanco, hace que la cadencia de un poeta inglés sea el período de un declamador; y sólo hay muy pocos hábiles y felices lectores de Milton que sean capaces de hacer percibir a su público, cuándo los versos terminan o co-

[1] Pentámetros yámbicos pareados. (*N. del T.*)

mienzan. El *verso blanco,* ha dicho un crítico ingenioso, *no es verso más que para los ojos.*"

Algunos de mis lectores recordarán que esta última observación, con casi las mismas palabras, se hacía a menudo, hace una generación literaria, sobre el "verso libre" de la época, y aun sin necesidad del estímulo de Johnson, yo hubiese declarado a Milton el más grande artífice del verso libre en nuestro idioma. Lo interesante en este párrafo de Johnson, sin embargo, es que representa el juicio de un hombre que no tenía, de ninguna manera, un oído sordo, sino un oído *especializado* para la música verbal. Dentro de los límites de la poesía de su tiempo, Johnson es un buen juez de los relativos méritos de varios poetas que escriben en verso blanco. Pero en conjunto, puede decirse que el verso blanco de su época debería llamarse, más propiamente, verso sin rima; y en ninguna parte es más evidente esta diferencia que en su propia tragedia *Irene*: la fraseología es admirable, el estilo elevado y correcto, pero cada verso clama por su pareja que rime. La verdad es que sólo con trabajo, o por ocasional inspiración, o sometiéndose a la influencia de anteriores poetas dramáticos, el verso blanco del siglo *diecinueve* logra hacer que la ausencia de rima sea cosa inevitable y correcta, con la corrección de Milton. El propio Johnson admitió que no le habría gustado que Milton hubiera sido un rimador. Tampoco el siglo diecinueve logró dar al verso blanco la flexibilidad que le es necesaria, si es que ha de emplearse el tono del lenguaje común, hablando sobre temas del trato común; por eso cuando los modernos que practican el verso blanco no llegan a tocar lo sublime, se acercan, frecuentemente, a lo ridículo. Milton perfeccionó el verso blanco no dramático y, al mismo tiempo impuso a su aplicación limitaciones muy difíciles de franquear, si es que se quiere explotar sus más grandes posibilidades musicales.

Y llego aquí a un punto donde resulta oportuno citar algunos pasajes como ilustración de todo lo que he venido diciendo acerca de la versificación de Milton. Creo que será mejor tomar pasajes que nos son familiares, en vez de elegir aquellos sobre los

cuales no se nos ha llamado la atención tan a menudo. El primer ejemplo es la Invocación que abre el libro III del *Paradise Lost*:

"Hail holy light, offspring of heaven first-borne,
Or of th' Eternal Coeternal beam
May I express thee unblam'd? Since God is light,
And never but in unapproached light
Dwelt from Eternitie, dwelt then in thee,
Bright effluence of bright essence increate.
Or hear'st thou rather pure Etherreal stream,
Whose Fountain who shall tell? before the Sun,
Before the Heavens thou wert, and at the voice
Of God, as with a Mantle didst invest
The rising world of waters dark and deep,
Won from the void and formless infinite." *

Este es un pasaje denso de filosofía miltoniana, pero para estas cuestiones, debo remitir al lector a críticos tales como el Profesor Saurat y Mr. Lewis. Para mi objeto, este ejemplo ilustra, en primer lugar, la fuerza de Milton cuando usa imágenes de luz. En segundo lugar, ilustra la apretada trabazón de la estructura. Si tratásemos de analizar la música miltoniana, línea por línea, esa música se perdería: el verso aislado es correcto, no simplemente en sí mismo, ni siquiera en relación con los ver-

* ¡Salve, sagrada luz, hija del cielo
Primogénita, coeterna del Eterno!
¿Te he de loar sin culpa? Dios es luz,
Y sólo en una luz inaccesible
Desde siempre moró. Moraba en ti.
¡Brillante efluvio de brillante esencia
Increada! ¿O prefieres que te llame
Pura corriente etérea, cuyo origen
Se ignora? Antes del sol, antes del Cielo
Tú eras. Y, a la voz de Dios, cubriste
Como de un manto al mundo que surgía
De las aguas profundas, tenebrosas,
Ganado al infinito vacío informe.

(Lib. III, v. 1 y sigs.)

sos que inmediatamente lo preceden o lo siguen, sino en relación con todos los otros versos del pasaje citado. Extractar este ejemplo de doce versos es ya mutilarlo. El ejemplo que sigue, se halla en contraste con el anterior; en el ya citado no hay digresión alguna, mientras que el que sigue, fué elegido para mostrar la habilidad de Milton para amplificar un período, introduciendo imágenes que tienden a distraernos del verdadero sujeto.

"Thus Satan talking to his neerest Mate
With Head uplift above the wave, and Eyes
That sparkling blaz'd, his other parts besides
Prone on the Flood, extended long and large
Lay floating many a rood, in bulk as huge
As whom the Fables name of monstrous size,
Titanian or *Earth-born*, that warr'd on *Jove*,
Briarios or *Typhon*, whom the Den
By ancient *Tarsus* held, or that Sea-beast
Leviathan, whom God of all his works
Created hugest that swim th' Ocean stream:
Him haply slumbring on the *Norway* foam
The pilot of some small night-founder'd Skiff. [1]
Deeming some Island, oft, as Sea-men tell,
With fixed anchor in his scaly rind
Moors by his side under the Lee, while Night
Invests the Sea, and wished Morn delayes:

[1] El término *night-foundered* [naufragado en la noche] que supongo invención de Milton, parece aquí impropio. El Dr. Tillyard ha llamado mi atención sobre el uso del mismo adjetivo en *Comus*, I, 483:

Either som one like us night-foundered here
[O *alguno, cual nosotros, perdido aquí en la noche*]

aunque extravagante, hace una lícita comparación entre los viajeros perdidos en al noche y los navegantes en apuros. Pero cuando, como en *Paradise Lost*, se transfiere de los viajeros en la tierra a los aventureros en el mar, y no se refiere ya a los hombres sino a su esquife, el sentido literal de *founder* [naufragado] surge inmediatamente. Un esquife *foundered* [naufragado] no puede ser *moored* [amarrado] ni a una ballena, ni a ninguna otra cosa.

So stretcht out huge in length the Arch-fiend lay
Chain'd on the burning Lake..." *

Como sucede a menudo con Milton, pueden hacerse críticas de detalle. No me satisfacen mucho los ojos que, a la vez, llamean y centellean: ésta es una imagen ígnea en exceso, aun tratándose de ojos sobrenaturales. El hecho de que el lago también estuviese ardiendo, disminuye algo el efecto de los ojos llameantes; y es bien difícil imaginar un lago ardiente, en una escena donde sólo eran visibles las tinieblas. Pero Milton nos tiene ya familiarizados con este tipo de incongruencias. Lo que deseo hacer notar, es la feliz introducción a materia tan extraña. Cualquier escritor en afanosa búsqueda de imágenes desmesuradas, hubiera pensado en la ballena, pero sólo Milton podía incluir aquí la anécdota de los marinos alucinados, sin que sintamos la necesidad de tacharla con un lápiz azul. Atendiendo a la historia de la ballena, *casi* nos olvidamos de Satán; Milton nos lo recuerda justamente a tiempo. Por eso la digresión fortalece en vez de debi-

* Así hablaba Satán a su compaña;
Sobre las olas la cabeza erguida
Los ojos centelleantes y sus miembros
Flotando un largo espacio alrededor;
Tan enorme en tamaño cual Titán
De quien habla la fábula, el monstruoso
Rival de Jove e hijo de la Tierra;
Cual Briareo; cual Tifón, cuya caverna
Se abría junto a Tarsus; cual la bestia
Marina Leviathán, a quien Dios creó
Mayor que cuantas surcan el océano:
Si dormitaba en los noruegos mares
—Cuentan los marineros —el piloto
Del esquife en la noche naufragado,
Creíalo isla y en su costra el ancla
Fijaba, guareciéndose a su flanco
Del viento, en tanto el manto de la noche
Cubría la mar y retardaba el alba;
Así de inmenso sobre el lago ardiente
Yacía el Maligno encadenado...

(Lib. I, v. 192, y sigs.)

litar este pasaje. Milton recurren exactamente al mismo artificio, pocas líneas más abajo, al hablar del escudo de Satán:

"the broad circumference
Huge on his shoulders like the Moon, whose Orb
Trough Optic Glass the *Tuscan* Artist view
At Ev'ning from the top of *Fesole,*
Or in *Valdarno,* to descry new Lands,
Rivers or Mountains in her spotty Globe.
His Spear, to equal which the tallest pine
Hewn on *Norwegian* hills, to be the Mast
Of some great Ammiral, were but a wand . . ." *

Creo que aquí, las dos repentinas transiciones, primero al astrónomo toscano y de ahí al pino noruego, seguidas por la asombrosamente densa imagen del poder marítimo, son de lo más felices. Si puedo decirlo sin peligro de ser malentendido, encuentro, en tales pasajes, una especie de inspirada *frivolidad,* y que el autor se goza con el ejercicio de su propio virtuosismo, lo cual es señal de un genio de primer rango. Addison, cuya opinión es citada y confirmada por Johnson, dice que el *Paradise Lost* es "universal y perpetuamente interesante"; ambos críticos encuentran que la fuente de ese interés reside en el tema. Pero la afirmación de Johnson, de que "toda la humanidad, al través de todas las épocas, ha de hallarse en la misma relación con respecto a Adán y Eva y participar de ese bien y de ese mal que les era propio" —aun cuando exige el asentimiento del cristiano cre-

* . . . la amplia circunferencia
Sobre su hombro lucía, como la luna,
Cuando su esfera observa el cristal óptico
De algún toscano, en la altitud de Fiésole
O en el Valdarno, y ve en su turbio globo
Nuevas tierras y ríos y montañas.
Su lanza, a cuyo lado el alto pino
Aserrado en las cumbres de Noruega
Para un buque almirante, es sólo un palo . . .

(Lib. I, v. 286 y sigs.)

yente— no explica completamente esa atención absorta que cualquier amante de la poesía en nuestros días otorga al poema desde el principio hasta el fin. A mí me parece que la razón del interés permanente, reside en lo extraordinario del estilo, cuya perpetua variedad fuerza a nuestra curiosidad a querer saber lo que viene después; y también a las perpetuas sorpresas de las referencias, tales como la que acabo de citar.

Ha de observarse, también, que Milton emplea artificios de retórica y juegos de palabra —en los cuales eran expertos todos los poetas de su tiempo— que continuamente recrean el ánimo y facilitan la declamación. Frecuentemente, una misma palabra se repite con felicidad:

> "My sentence is for open Warr: Of Wiles,
> More unexpert, I boast not: then let those
> *Contrive* who *need*, or when they *need*, not now.
> For while they *sit contriving*, shall the rest,
> Millions that stand in Arms, and longing wait
> The Signal to ascend, *sit* lingring here
> Heav'ns fugitives..." * [1]

Para dar otro ejemplo:

> *Receive* him coming, to *receive* from us
> Knee-tribute still unpaid, prostration vile,

* Mi parecer es por la guerra abierta.
Inexperto, de ardides no me jacto.
Intriguen los que *sepan*, cuando *sepan*,
Mas no ahora; si *intrigan* los millones
Que se alzaron en armas, los espíritus,
Aguardarían sentados la señal
Cual proscriptos del cielo...

(Lib. II, v. 51 y sigs.)

[1] Naturalmente, podría objetarse que los millones que se *alzan* en armas, "millions that *stand* in arms" no pueden estar, al mismo tiempo, "*sit* lingring [sentados esperando].

Too much *to one,* but double how endur'd,
To one and to his image now proclaim'd?*

También usa la aliteración muy eficazmente:

Of midnight march, and hurried meeting here.

De todos estos artificios, ninguno es completamente original; el verso blanco de Milton no hubiera sido posible sin el desarrollo que logró en las dos generaciones precedentes; pero lo que Milton hizo con lo que había aprendido, es único. Algunos de estos artificios aparecen en los posteriores dramas de Shakespeare, en los cuales volvía a realizar las sorprendentes posibilidades de su primera manera:

"Tis still a dream; or else such stuff as madmen
Tongue, and brain not; either both, or nothing;
Or senseless speaking, or a speaking such
As sense cannot untie. . .
Nobly he yokes
A smiling with a sigh, as if the sigh
What that it was, for not being such a smile;
The smile mocking the sigh, that it would fly
From so divine a temple to commix
With winds that sailors rail at." * *

* *Recibir* al que ha de *recibirnos*
La impaga aún genuflexión, vil mueca,
Si *al Uno* es mucho, es, doble, intolerable:
Al Uno y a su imagen proclamada.
(Lib. V, v. 778 a 781.)

** Es aún un sueño; o si no, pasta de locos
Que charlan y no piensan; o ambas cosas, o nada;
O el hablar insensato, o un hablar tal
Que el buen sentido no puede descubrir.
(Cymbeline V-4-145.)

Noblemente enyuga
Una sonrisa con un suspiro, como si el suspiro
Fuese lo que es por no ser una tal sonrisa;

La larga y enredada urdimbre de la oración, está lograda-mente desarrollada por Massinger, de quien Milton pudo tomar algo. Cito aquí de nuevo un pasaje de Massinger que mencioné hace ya tiempo en un ensayo sobre este dramaturgo:

"What though my father
Writ man before he was so, and confirm'd it,
By numbering that day no part of his life
In which he did not service to his country;
Was he to be free therefore from the laws
And ceremonious forms in your decrees?
Or else because he did as much as man
In those three memorable overthrows,
At Granson, Morat, Nancy, where his master,
The warlike Charalois, with whose misfortunes
I bear his name, lost treasure, men and life,
To be excused, from payment of those sums
Which (his own patrimony spent) his zeal
To serve his country forced him to take up?" *

Claro que el talento que se dilapidaba en una construcción tal, estaba mal empleado en el teatro. En su aplicación al drama, el verso se les había ido de la mano, y su único posible futuro residía en el genio de Milton.

Finalmente, quiero comparar mi actitud de hace veinticinco años —la de aquel ejecutante de poesía, quizás típico de su generación— con mi actitud actual. He creído oportuno tratar los

Sonrisa que es burla del suspiro, que querría volar
De un templo tan divino para mezclarse
Con los vientos que los marinos maldicen

(Cymbeline IV-2-51.)

* ... Qué me importa que mi padre/ se hubiese mostrado hombre antes de serlo y confirmarlo/ al considerar que no formaba parte de su vida/ el día en que no hacía algún servicio a su patria;/ ¿Debía ser liberado por eso de las leyes/ y formas ceremoniosas en vuestros decretos?/ O también porque se portó como hombre/ en aquellas tres derrotas memorables,/ en Granson, Morat, Nancy, donde su amo,/ el

temas en el mismo orden en que los he tratado: comentar primero las censuras y detracciones que creo tienen validez permanente —y que Johnson expresó mejor que nadie— con el fin de aclarar las causas y la justificación de la hostilidad contra Milton por parte de los poetas, en un determinado momento. Y he querido aclarar aquellas excelencias de Milton que me impresionaron muy especialmente, antes de explicar por qué creo que el estudio de su verso podría al fin ser benéfico para los poetas.

He indicado, en varias ocasiones, que los importantes cambios en el estilo del verso inglés —representados por los nombres de Dryden y Wordsworth— pueden considerarse como exitosos esfuerzos para escapar a un lenguaje poético que ya no tenía relación alguna con el habla común de nuestros días. Es éste el sentido de los prefacios de Wordsworth. Al comienzo del presente siglo, tenía que llegar otra revolución en el lenguaje; y tales revoluciones traen consigo una alteración de la métrica y un nuevo llamado al oído. Sucede inevitablemente que los jóvenes poetas comprometidos en una revolución de este tipo, exaltarán los méritos de aquellos poetas del pasado que les ofrezcan ejemplo y estímulo, y rebajarán el valor de los poetas que no posean las características que ellos están ansiosos por realizar. Esto no es solamente inevitable, sino que es justo. Y hasta es justo —y por cierto inevitable— que sus obras, más influyentes que sus apreciaciones críticas, atraigan a sus propios lectores hacia aquellos poetas por cuya obra ellos han sido influídos. Esta influencia ha contribuído ciertamente al actual gusto por Donne, si es que podemos distinguir el *gusto* de la *moda*. No creo que ningún poeta moderno —si no es en un acceso de irresponsable malhumor— haya negado nunca las calidades cabales de Milton. Y ha de decirse que el lenguaje de Milton no es un lenguaje poético, como quien dice una moneda depreciada: cuando él viola la lengua inglesa, no está imitando a nadie, y es inimitable. Pero

belicoso Charalois, con cuyas desgracias/ llevo su nombre, perdió tesoro, hombres y vida,/ ¿debía ser dispensado de pagar aquellas sumas/ que, (su propio patrimonio agotado) su celo/ para servir a su patria le obligó a asumir?

(The Fatal Dowry, I-2).

Milton, como ya he dicho, representa la poesía a una distancia extrema de la prosa. Y uno de nuestros principios era que el verso debería tener las virtudes de la prosa, y que el lenguaje poético debería asimilarse al habla culta contemporánea, antes de aspirar a la suprema elevación de la poesía. Otro principio que sostuvimos fué que el tema y las imágenes de la poesía deberían extenderse a los asuntos y objetos relacionados con la vida de un hombre o de una mujer modernos; que deberíamos buscar lo no-poético, y aún el material refractario a la transmutación poética, y las palabras y las frases que no habían sido usadas antes en poesía. Por todo lo cual, el estudio de Milton no podía ser útil: era más bien un estorbo.

En literatura, lo mismo que en el resto de la vida, no podemos vivir en un perpetuo estado de revolución. Si cada generación de poetas se entregase a la tarea de poner su lenguaje poético en consonancia con el lenguaje hablado, la poesía no cumpliría una de sus más importantes obligaciones. Pues la poesía debe contribuir no sólo a refinar el lenguaje de cada época, sino a preservarlo de un cambio demasiado brusco: un desenvolvimiento del lenguaje demasiado veloz sería un desenvolvimiento con el sentido de un progresivo deterioro, y éste es el peligro hoy en día. Si la poesía de lo que resta de este siglo se desenvuelve en la dirección que a mí me parece —pasando revista al curso de la poesía de las tres últimas centurias— la recta, descubrirá las nuevas y más elaboradas formas de un estilo hoy aceptado. En esta búsqueda, habría mucho que aprender de la dilatada estructura del verso de Milton; y evitaría el peligro de una *servidumbre* al habla coloquial o a la jerga corriente. Podría también enseñar que la música del verso es más poderosa en la poesía que tiene un sentido preciso, expresado con las palabras más apropiadas. Los poetas habrían de admitir que el conocimiento de la literatura en su propio idioma, junto con el conocimiento de la literatura y de la construcción gramatical en otros idiomas, es parte muy valiosa del equipo de un poeta. Y bien podrían, como ya lo he anotado, dedicar algún estudio a Milton por ser el más grande maestro en nuestro idioma —y fuera del teatro— de la

libertad dentro de la forma. Un estudio del *Samson* debería agudizar la apreciación que cualquiera tiene de la irregularidad justificada y, al mismo tiempo, ponerlo en guardia contra la irregularidad sin objeto. Al estudiar el *Paradise Lost*, llegamos a la conclusión de que el verso está continuamente animado por la desviación de, y por la vuelta a, la medida regular; y que, comparados con Milton, muy pocos escritores subsiguientes, que usan el verso blanco, parecen ejercer libertad alguna. También ha de conducirnos a reflexionar que la monotonía de los versos no escandibles fatiga la atención aún más rápidamente que la monotonía de los pies exactos. En pocas palabras, creo ahora que los poetas están lo suficientemente alejados de Milton, y lo suficientemente liberados de su fama, como para acercarse sin peligro al estudio de su obra, con provecho para su propia poesía y para la lengua inglesa.

EL HOMBRE AL DIA

Por FRANCISCO AYALA

CADA mañana, al abrir los ojos, el habitante de nuestras actuales ciudades, grandes y pequeñas, en vez de levantarlos al cielo o tenderlos hacia el horizonte, lo primero que hace es dirigir su vista sobre una hoja impresa que, tácitamente, se ha deslizado poco antes bajo su puerta para traerle noticia de los acontecimientos mundiales sobrevenidos durante la víspera. Sale, pues, del sueño y —sin haber tomado contacto con la tierra ni escrutado el firmamento— se zambulle de golpe en lo más vivo de la corriente histórica para, ahí, abandonarse, indefenso y displicente cuando no angustiado, al azar de sus remolinos. No hay hecho de la esfera pública que se substraiga al conocimiento inmediato de este hombre actual que somos cada uno de nosotros; atiborrado de información, las noticias le asedian, acuden a buscarlo desde todas partes, y hasta se le colarían a través de la ventana, propaladas por la radio del vecino, si acaso no quisiera saber de ellas. Raro será, sin embargo, que intente siquiera esquivar el asalto: hecho como está a la atmósfera publicitaria, ansía respirarla desde muy temprano, ya en la tinta fresca del diario con que se desayuna.

Pero es el caso que, lejos de venir a explicarle el mundo en torno, ese diario lo atrae, lo mete de cabeza en su torbellino, y lo deja al fin perdido en confusión suma. Y ello, no obstante los propósitos más firmes de objetividad o cualesquiera pretensiones orientadoras; pues ¿cómo podría una publicación orientar a sus lectores, sino mediante una *tendencia,* expresa o tácita, principio ordenador que le sirve para encuadrar la masa informe de la realidad contemporánea y, así organizada, hacerla inteligible? Ahora bien, el criterio de selección, graduación, dosificación y distribución aplicado al material informativo que el periódico presenta, criterio que expresa su tendencia, persuade a participar —aunque más no sea, afectivamente— en el juego de los acontecimientos, en vez de limitarse a proporcionar su mero esclarecimiento; ni

otra cosa sería posible, tratándose como se trata con ellos, no de algo inmóvil y distante, sino del material de la existencia humana, actual y muy efectiva, donde nuestras vidas particulares se entrelazan.

Con todo, la inevitable tendencia que impone al lector una perspectiva más o menos forzada, jamás logra ordenar hoy día el conjunto de la realidad en movimiento; y el diario, pese a las deformaciones racionalizadoras con que devuelve acaso su imagen, no dejará de ser espejo del mundo, ni de dar ocasión por lo tanto a quien se detenga y lo considere por un momento para que, espantado, se pregunte: Pero ¿quién maneja, en suma, la maraña de lo sucedido cada jornada? ¿quién domina el caos de este mundo nuestro?... Pues, innegablemente, rebasando por todas partes la construcción mental del esquema tendencioso que cada cual prefiera, el aspecto de la realidad cotidiana resulta caótico. Y la razón humana refractaria al desorden, sufre vértigo.

Por mucho que sea, en efecto, el azacaneo del hombre actual, prendido a la rueda del suceso diario con olvido de todo principio y fundamento, siempre conserva la propensión a creer, a esperar, que, en la cúspide, alguien hay que dirige o concierta y propulsa el movimiento con que sus propios afanes engranan. El monoteísmo providencialista de su concepción del universo y las tradiciones monárquicas de su Estado político le impiden aceptar el hecho de hallarse perdido sobre la superficie del planeta, a merced de la ciega naturaleza y, lo que es peor, de las fuerzas —apenas más lúcidas, pero sí mucho más destructoras, misteriosas y temibles— que promueven los fenómenos sociales y empujan al proceso histórico.

Aun caído en el marasmo, el heredero de la civilización cristiana es todavía, a veces, capaz de resignación, aunque con mayor frecuencia se desespere; nunca, de entregarse a especie alguna de fatalismo, ni de gozar la indiferente despreocupación, no exenta de emociones y hondísimas alegrías, que ésta comporta. Envuelto en el desorden frenétco de un mundo cuyo *Deus ex machina* se le ha hecho borroso y remoto, imputará el daño a la maquinación de potencias ocultas varias, según particulares preferencias: las

Industrias Armamentistas, el Comunismo internacional, Wall Street y la City, los Judíos, la Oligarquía, la Iglesia Católica, factores todos ellos muy activos, sin duda alguna, en las luchas del presente, mas en ningún caso dotados de aquel poder secreto e incoercible que —ya a uno, ya a otro— se les suele atribuir. Cuando los acontecimientos de la época —multiplicados en su alcance y efectos por un colosal progreso técnico carente, por otra parte, de adecuadas bases morales— hacen irrisoria ya la explicación mediante los supuestos manejos de tales potencias oscuras, y al fin percibe lo que es verdad: que nadie domina el caos de nuestro mundo, que ninguna voluntad racional preside su curso, el observador queda aterrorizado.

Orfandad que tanto aflige, angustia y desmoraliza al Occidente ¿cómo ha llegado a producirse, y cómo hiere tan profundamente a una civilización cuyo prototipo humano está constituído por la individualidad arrogante del varón activo, señorial, emprendedor? Puede sospecharse a primera vista que el exceso mismo de esta actitud, y del éxito conseguido a través de ella, la ha conducido al absurdo para, por fin, aniquilarla. Si nos atenemos por lo pronto al aspecto más externo y visible de tal éxito: el aspecto del portentoso progreso técnico antes aludido, que es fruto evidente de la actitud activista del occidental, se nos mostrará de un solo golpe la maravilla de los logros obtenidos, y el peligro que encierran. Pues ese progreso, como se ha señalado acá y allá, habilita al hombre para toda clase de hazañas, no sólo para aquellas que se consideran productivas y benéficas, sino también, y al mismo tiempo, y en igual medida, para las de tipo destructor. Toda invención técnica, desde el hacha de piedra hasta la desintegración del átomo, proporciona instrumentos, prolonga la mano, pero en modo alguno predetermina la intención con que esa mano se mueve; el perfeccionamiento extensivo de la técnica tiene como resultado potenciar en proporciones incalculables los impulsos humanos, pero por sí misma no los modifica. Y así como consiente acaso vivir con mayor comodidad y durante más tiempo, y disfrutar de recursos antes inaccesibles, también pone al servicio de los impulsos nocivos

una inconmensurable eficacia. El individuo cuyas tendencias sádicas nada extraordinarias se hubieran podido satisfacer descargando el impulso agresivo mediante la rotura de un farol o con una patada a un perro, no hay duda de que lo aplicará a destruir una ciudad entera con una carga de bombas si, amparado en la ideología de la guerra e instalado en un avión, tiene a mano la correspondiente palanca; quien, no atreviéndose quizás a afrontar a un incómodo compañero de tranvía, descargaría su malhumor con un enérgico tirón de la campanilla al bajarse, disparará, alegre, su ametralladora si la situación se lo facilita. Igual es el impulso, y tal vez la satisfacción no sea mayor. Pero los actuales medios técnicos resultan eficaces a tal punto que, accionados por estímulos psicológicos casi innocuos antes, comprometen ahora la subsistencia de todo el orden social, sacudiéndolo de arriba a abajo y —lo que tal vez sea más penoso— teniéndolo bajo su continua amenaza. Pues, de hecho, las condiciones del presente ofrecen abundantes oportunidades para que los pequeños placeres de la violencia y la crueldad se revistan con la severa justificación del deber y adquieran bajo ella gigantescos efectos.

Ocurre que la organización de las relaciones sociales desde puntos de vista políticos dentro del mecanismo del Estado y para sus fines se ha intensificado en forma que podría decirse paralela al crecimiento de la técnica a no ser porque se entrecruza con ella y de ella depende. También la organización estatal es, en definitiva, un aspecto de la Técnica: —técnica aplicada a la dominación del hombre por el hombre— y como es notorio, se sirve ampliamente de la otra, de la técnica material, o técnica de utensilios, de ingenios. Aun el más modesto y pacífico de los Estados equipa hoy a sus fuerzas armadas, ejército y policía, con ametralladoras, carros de asalto, aviones, etcétera; y aquellas espadas y sables que todavía hemos visto funcionar en nuestra juventud —el fusil se guardaba para las grandes emergencias— nos parecen ahora pinchos grotescos, tan primitivos como el garrote del cavernícola. Así, al mismo tiempo que se perfeccionaban los medios destructores y homicidas, el desplie-

gue organizatorio del Estado los multiplicaba y difundía con enorme prodigalidad. La fuerza armada para uso externo y para uso interno (distinción ésta que, por su parte, se ha hecho ya un tanto arcaica) aumenta sus contingentes a tal punto que, llegado el caso, abarca a la casi totalidad de la población, incluyendo ambos sexos y una amplísima escala de edades. Con esto, los pequeños impulsos agresivos que en la vida diaria desembocan en un portazo, en una contestación destemplada, en los cien mil incidentes mínimos de cada jornada (para que se llegue a la riña hace falta una formidable carga psíquica de agresividad), o bien se aplican a fines estimados útiles, como la corrección de educandos, la ordenación del trabajo, el ejercicio de ciertas profesiones que exigen violencia, etc., pueden, en un instante, conducir a través del aparato del Estado a una tremenda catástrofe. Bajo la amenaza de tal posibilidad, que a ratos se torna inminente, vivimos todos.

Por eso, la falta de una dirección racional que gobierne las decisiones históricas se hace sentir angustiosamente. Quisiéramos contar con la salvaguardia prudentísima de una Providencia suprema, cuando, por obra de la paulatina democratización del gobierno, se han suprimido hasta los vestigios de aquella relativa seguridad ofrecida por los viejos regímenes monárquicos de tipo patriarcal.

Esa democratización había sido postulada y propulsada con entusiasmo en nombre de una mayor racionalidad en el gobierno del mundo; ganó la partida: el mundo se ha democratizado, substancial, si no siempre formalmente; pero ha sido en detrimento de aquella invocada y deseada racionalidad que, transportando las decisiones soberanas al individuo, debía eliminar los conflictos violentos entre grupos sociales intra-estatales o internacionales. Se esperaba, en efecto, que el gobierno del pueblo, es decir, de la mayoría de la población, trajera un distendimiento político, una pacificación general, la moderación del ritmo histórico y, con ello, holgura para un desarrollo cultural dentro de las altas condiciones técnicas de vida que ya se habían alcanzado y que prometían manumitir pronto a la humanidad es-

clava del trabajo. Estas eran las expectativas de la democracia social; estos, sus postulados morales. Se daba por supuesto que las antiguas minorías dominantes, compitiendo desde las respectivas posiciones nacionales, eran quienes sostenían, por propio interés, las tensiones violentas, origen de choques armados cuyas víctimas pertenecerían a aquella multitud inocente desinteresada del fondo del conflicto. Por eso, una de las demandas principales en la lucha, dilatada y compleja, a favor de la democratización fué que se suprimiera la diplomacia secreta y quedara la declaración de guerra supeditada al acuerdo parlamentario.

Acerca de la eficacia de esta garantía, que había llegado a adquirir vigencia jurídica, dice bastante la experiencia del pasado decenio. En cuanto a la supresión de la diplomacia secreta, ha eliminado sin duda, en gran parte, los riesgos de la vanidad, la estupidez o la torpeza de los príncipes gobernantes —esto es, las fallas a que siempre se encuentra sometida la razón humana— en la dirección de la política internacional; pero al precio de eliminar de su campo la razón misma que pudiera dirigirla; de eliminar toda dirección racional del mundo, y dejarlo abandonado al puro azar. Las negociaciones conducidas a la luz cruda de los focos, bajo el objetivo de los noticiarios cinematográficos, junto al teléfono y la radio, tal cual son ya de práctica, no sólo tenían que hacerse toscas y brutales, no sólo debían verse privadas de agilidad, de flexibilidad, de sutileza, de todos los matices que hacen posible procurar y hallar un entendimiento, sino incluso de toda línea coherente. Cada acto, aun la más isnginificante palabra, bate directamente sobre la opinión pública, y está expuesto a su contragolpe. La mínima propuesta o demanda adquiere el aire de ultimátum; y la presunción de "juego limpio", condición previa del trato diplomático, parece haber pasado por completo a la historia. Si en el equilibrio de poderes de las viejas monarquías nacionales el gobierno del mundo estaba fundado sobre el acuerdo de los príncipes —los desacuerdos comportaban crisis bélicas—, hoy suprimida la diplomacia secreta, todas las relaciones internacionales son pura crisis, guerra, aunque sólo sea "guerra de nervios" o "guerra fría"; pues ningún acuerdo puede haber cuan-

do no hay voluntades libres, racionales, capaces de concertarlo y sostenerlo.

Que los negociadores actuales no lo son, ni podrían serlo en las condiciones que prevalecen, es cosa obvia: mandatarios de un sistema totalitario que los juega como piezas de ajedrez, sin empacho en sacrificarlos siempre que así convenga a su juego de mala fe, o mandatarios de una democracia inconsistente que, a su vez, también puede dejarlos colgados a mitad de la negociación y quizás por causas en todo ajenas a ella, el hecho es que carecen, unos y otros, de autoridad y no pueden ofrecer la seguridad que a ellos mismos les falta. Nadie domina la situación, ni siquiera en la medida en que podían dominarla los reyes absolutos, ligados entre sí como estaban por las tradiciones dinásticas y los intereses comunes, o aun las pequeñas castas dueñas del poder en una democracia burguesa, dotadas de estabilidad y de continuidad en su posición de gobierno, y substraídas a las fluctuaciones propias de una democracia de masas. Éstas, las masas, son quienes, en definitiva, poseen la última palabra en la dirección de nuestro mundo; a ellas compete el ejercicio del mando en la sociedad actual. Una facultad irrisoria, porque es del todo ajena a su capacidad y contradice la peculiaridad de su condición.

Así, pues, la democracia se ha impuesto en toda la línea: han sido abolidas las instituciones tradicionales y derrocadas las viejas autoridades; se han enseñado las primeras letras —hasta por prescripción compulsiva del Estado— a las grandes multitudes; y, al mismo tiempo que se hacía penetrar la acción de las administraciones públicas hasta los recovecos últimos y los más íntimos senos de la vida social, las nuevas masas, sumariamente alfabetizadas, adquirían acceso a los bienes de la cultura —una cultura, eso sí, muy abaratada, producida en serie— y se incorporaban de diversos modos a la actividad política. La estatificación plena de la vida social —desde la economía hasta los recreos, desde la vivienda y el vestido hasta la educación moral de las generaciones jóvenes— implica también que la población entera del Estado ha de politizarse. Solicitada de continuo por los grupos organizados que se disputan las ventajas del poder y que

para conseguirlo invocan su apoyo a cualquier precio, no sólo facilitarán el prevalecimiento de lo fútil, de lo torpe, de todo aquello cuya bajeza misma le promete multitud de sufragios, sino que prestará base a las más detestables formas de dominación, sirviendo de peana a dictaduras donde el poder se ejerce con mayor impudicia que en las pretéritas monarquías, en compensación de la servidumbre a que lo obliga la necesidad de mantener siempre activas, tensas y participantes a las masas sobre que se ejerce.

Desde cierto punto de vista, la diferencia entre aquellos regímenes políticos que conservan la estructura democrática liberal y siguen funcionando según sus dispositivos electorales, y aquellos otros que han adoptado una estructura dictatorial, sin ser insignificante en orden a la posible libertad del individuo (pues los primeros la protegen en alguna medida con sus instituciones contra las tendencias sociales opresivas, mientras que los segundos son ellos mismos expresión e instrumento de tendencias tales), apenas constituye una diferencia de grado: la atmósfera pública es, en el fondo, igualmente perversa, e igualmente desoladoras las perspectivas para la persona humana. Acaso, vista la inseguridad en que el ciudadano de las democracias vive, pendiente siempre de las sentencias del sufragio —ese oráculo irracional manejado por sospechosos y oscuros muñidores—, se piense que la entrega entusiasta, clamorosa, a la dirección de algún monarca plebeyo sea un movimiento de las masas para librarse, a la desesperada, del desamparo que el hombre actual sufre en una democracia sin dioses; y que, en efecto, mediante el expediente de esa entrega, suprimen su insoportable sensación de abandono. La sensación, es probable que desaparezca entre las exaltaciones propias de semejantes sistemas: abdicar en la voluntad de un jefe, al que se supone providente y omnipotente, claro está que, por lo pronto, alivia la angustia de quien, llamado a decidir de su destino histórico con cada uno de sus actos, sabe sin embargo que este destino pende, no tanto de decisiones individuales, como de los ciegos impulsos de la multitud en que él se anega, y hasta de azarosas combinaciones de factores imprevisibles. Y no hay duda de que, por ejemplo, millones de alemanes se han debido de sentir seguros

cuando Göring les prometía que sus ciudades estaban a salvo de bombardeos. Las ruinas de esas ciudades proclaman ahora el valor de tales seguridades. Como el resultado de cualquier otra embriaguez, no son sino una manera de autoengaño, una especie de suicidio por escapar a la amenaza de muerte.

Importa, pues, retener esto: que, dentro de organizaciones institucionales diferentes, y aun contrapuestas por su sentido inspirador, el gobierno de los Estados políticos se ha democratizado fundamentalmente —lo cual, insisto, vale también para los regímenes cesaristas cuyos conductores no sólo están esclavizados por su necesidad de mantener activas a las masas, sino ellos mismos, exponentes condignos de aquella plebe que, con sus empujones y tirones, lleva a nuestro mundo por camino ni calculados ni previstos ni deseados. Bien puede afirmarse que en nuestro tiempo el mínimo ciudadano participa de manera actual, plenaria, con la totalidad de su ser, en el decurso histórico, hasta el extremo de resultar ya inconcebible a partir de aquí un nuevo incremento de la democracia. Nadie puede substraerse hoy a la atmósfera de la vida pública, en la que nos encontramos inmersos, que de todas maneras nos solicita, nos requiere, nos apremia, y de la que estamos por completo impregnados.

Y sin embargo, esa vida pública en que tan de lleno participa el hombre contemporáneo es para él, por extraña manera, algo distante, sutilmente falso, mendaz, de irreal calidad; algo que siempre se le escapa de entre las manos, que no llega a tocar nunca, que jamás se le hace tangible, carnal, vivo; un engaño diabólico, en fin. Habituados a la lectura de nuestro periódico matutino —para volver al punto de partida—, ya ni siquiera nos damos cuenta del asombroso modo de relación con el mundo que esa trivial costumbre implica. Pero si hacemos el esfuerzo —en verdad, descomunal— de pararnos a reflexionar sobre la forma de nuestra propia existencia y, sintiendo el ahogo de su casi insufrible sequedad, nos extrañamos de ello por un instante, advertiremos en qué gran medida la frecuentación de la prensa diaria y demás técnicas informativas determina el carácter intensamente activo al mismo tiempo que vacío, fantasmagórico, que distingue

al vivir del hombre actual. Leerá las mismas noticias que miles y millones de otros individuos, sometidas al mismo adobo y simultáneamente servidas; y si, porque en un momento dado le asalte desde el fondo del corazón una fatiga o le suba el hastío hasta la boca, quiere acaso substraerse a ellas, ensimismarse, la radio del vecino forzará sus oídos. Pero éste su vecino será para él un desconocido, pared por medio, a quien no podrá comunicar sus impresiones ni ¡mucho menos! confiar sus cuitas: en la democracia de masas de una civilización urbana el contacto de hombre a hombre (¡cuán lejos quedan los conflictos vivos, pasiones y alegrías de la rústica democracia cantonal, o aun de las pequeñas democracias antiguas!) se reduce a meras relaciones instrumentales regidas por módulos abstractos; y en lugar de la voz de tu prójimo que se dirige a ti para persuadirte, contradecirte o increparte, oirás tan sólo, a través de un megáfono, la voz de un monstruo que atruena a las multitudes amenazadoramente... La hoja impresa que por las mañanas lee el habitante de nuestras ciudades grandes y medianas no es sino el turbio, confuso, amargo espejo en que se contempla su alma cuando, descansada ya de sí misma, vuelve a cargar para una jornada nueva con el fardo de la conciencia histórica. Mediante él —quiere decirse: a través de un conocimiento impersonal, insípido, escueto, descarnado y remotísimo de los acontecimientos diarios— penetra en la corriente de la historia y participa en una actividad pública que nos absorbe a todos y nos arrastra en sus torbellinos, sí, pero que, no obstante, es tan lejana a nuestra concreta individualidad que, en vez de enriquecerla por la participación, la exonera con esa participación de todo contenido propio, hasta convertirla en el soporte del más desamparado vacío. ¿Quién desencadena las avenidas del incesante acontecer, los irresistibles vórtices del torrente histórico, el caos de este mundo? —¡Nadie! ¡Nadie, sino tú! ¡Tú, que no eres nadie!... Pues el individuo así homologado a la masa, y tan poderoso como pudiera serlo una hoja caída en la corriente, es el sujeto de quien depende —siquiera sea en millonésima parte— un gobierno del mundo cuyo peso le agobia, cuya dramaticidad lo azora, a cuyas obligaciones se substrae y cuya responsabilidad elude; un

gobierno del mundo en el que sólo puede poner y pone sus impulsos elementales, canalizados y potenciados en medida formidable.

Apenas hará falta indicar el hecho obvio de que una canalización de tan penosos efectos se cumple a través de los dispositivos técnico-políticos heredados por nosotros de las generaciones pasadas. Mientras subsistan Estados en competencia de poder sobre la plataforma de una civilización común y capaces de poner en juego a favor de sus particulares ambiciones recursos técnicos que, por pertenecer a la comunidad de civilización, no puede substraer ni ocultar ni monopolizar a la larga ninguno de ellos, estaremos expuestos los pobladores todos del planeta —desentendámonos bajo cualquier especie de ilusión, o mantengamos despierta nuestra conciencia; y, en el fondo, ¿quién no lo sabe?— a la amenaza de que la técnica incalculable que hoy tenemos en nuestras manos los occidentales sea aplicada en un instante a la satisfacción catastrófica de impulsos agresivos, en lugar de dar a éstos empleo utilitario en, pongo por caso, la "*lucha* contra la langosta", la "*guerra* contra el pauperismo", o divertirlos siquiera en inofensivos torneos de ajedrez.

A pesar de ello, no debemos ocultarnos que el mal se halla en el hombre mismo, y que ahí debe también buscarse su remedio. Sería demasiado fácil y cómodo echar la culpa al aparato de poder técnico-político, que en cuanto tal es inerte, omitiendo el hecho de que, si bien impone a los individuos condiciones que obran negativamente sobre su desarrollo espiritual y cuyo resultado no puede ser otro sino deprimirlos, achatarlos, anularlos, son éstos los individuos mismos, quienes sostienen la perturbadora organización, sometiéndose a sus tendencias, cuando podrían y deberían procurar una afirmación incondicional de los valores del espíritu de donde resultara una adecuada organización de la convivencia humana para substituir a la que ahora existe en grupos políticos hostiles por principio. ¿Acaso será necesario que se llegue a ella por la vía tremenda de su recíproca destrucción, a trueque de riesgos y daños superiores a cuanto pueda imaginarse? ¿Acaso, según el método de la solución catastrófica, sólo el exceso del mal aportará, en su colmo, el principio de su rectificación?

EL ESCAMOTEO DE LA REALIDAD EN LAS "SONATAS" DE VALLE-INCLAN

Por ENRIQUE ANDERSON IMBERT

La novela [1]

El arte de la novela ha consistido siempre en mostrar con tal habilidad los pasos sucesivos de una acción cualquiera que quien escuche o lea se sienta todo tenso ante lo que va a ocurrir. Valle-Inclán se decidió también a novelar, y usó de algunos de los procedimientos que durante el siglo XIX habían dado plenitud al género; pero no estaba interesado en contarnos nada, y el resultado fué que nos dió cuatro *Sonatas* con forma de novela pero vacías de realidad novelesca.

Hay allí unidad de construcción y hasta un sabio juego de correspondencias entre las estaciones del año, la edad en que las vive el marqués, los paisajes, las mujeres y el tono de cada aventura. Pero apenas se observa esa estructura novelística se advierte que los materiales no están elegidos para precipitar el dinamismo de una línea de acción, sino, al contrario, para descomponer esa línea en puntos brillantes: cuadros vivos, estampas para los ojos, poemas en prosa . . .

En contraste con los novelistas tradicionales, Valle-Inclán ni siquiera procura ocultar el desenlace: en las primeras páginas de la *Sonata de Otoño* nos enteramos de que Concha ha de mo-

[1] Aunque hemos estudiado la evolución novelística de Valle-Inclán hasta *¡Viva mi dueño!* (y también sus teorías del arte, especialmente las de *La lámpara maravillosa*), en este análisis prescindimos de lo que no sean las *Sonatas* (1902-1905). Tampoco marchamos libremente por todas las avenidas que ofrece el autor sino que, con pie forzado, nos hemos metido por uno solo de sus vericuetos. Las abreviaturas SP, SE, SO, SI corresponden a las *Sonatas* de Primavera, de Estío, de Otoño, de Invierno; los números de página, a la edición Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944, 2 vols.

rir (12). No hay trama entre las distintas aventuras: caso único es el efebo de SE, 39-143, que vuelve a aparecer en SI, 151. Tampoco hay preparación de los episodios venideros. Y las casualidades, que en otros novelistas son agentes motores que van empujando la materia novelesca de situación en situación (piénsese en Thomas Hardy), en Valle-Inclán valen por sí mismas, como adornos: da la casualidad que el mundo de objetos está estéticamente agrupado en números impares, da la casualidad que de pronto suenan las doce campanadas del reloj, da la casualidad que una ráfaga pasa por el salón y apaga las luces... El mismo Bradomín que, ya viejo, nos está contando sus Memorias, no muestra el pasado como un todo entretejido, sino que sigue hilos novelescos sueltos: no hay, en verdad, un pasado común a las cuatro *Sonatas,* sino cuatro pasados independientes. Tampoco Bradomín se analiza: es excepcional el tono de SP, 52-53, y aun en ese momento todo tiende a inmovilizarse en frases ornamentales. Valle-Inclán no toma en serio a Bradomín. No lo vive como a una criatura novelesca. Se sonríe de Bradomín, de sí mismo y probablemente del lector. Muy rara vez el valor artístico de las páginas recibe toda su fuerza de la acción: pero aun el rapto de la Niña Chole y la pelea con el indio (en SE), la caída de Montenegro y Bradomín transportando el cadáver de Concha (en SO), son más bien movimientos casi detenidos, como figuras de ballet. Valle-Inclán tiende a organizar la materia narrativa en unidades poemáticas; y lo verdaderamente significativo de su literatura son estas unidades menores que sobrenadan sueltas dentro de cada *Sonata,* no la estructura unitaria que encuadra las cuatro *Sonatas.*

Poética

Por esos años el esteticista Valle-Inclán estaba afiliado a la escuela del arte por el arte; y para que su arte brillara por encima de la realidad, de la vida y de la moral, se evadió como un pájaro de la jaula del mundo. Ese pájaro daba también lecciones

de canto (desde *El cuervo* de Poe los poetas se habían hecho conscientes de la poesía): "sé como el ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta", nos dirá Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa* (1916). Implícita, esa Poética se anticipa en las *Sonatas*:

"Yo callé compadecido de aquel pobre fraile que prefería la historia a la leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención. ¡Oh alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo! ¿Cuándo aprenderán que las almas donde sólo existe la luz de la verdad, son almas tristes, torturadas, adustas, que hablan en el silencio con la muerte, y tienden sobre la vida una capa de ceniza? ¡Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza!" (SI, 95). "Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela! Para mí haber aprendido a sonreír es la mayor conquista de la Humanidad" (SI, 170).

El mundo a lo lejos y de soslayo

¿Recordáis el diálogo entre el Marqués de Bradomín y el paje Florisel, en la *Sonata de Otoño*?:

"—¿Qué hacen tus padres?

—Pues no hacen nada. Cavan la tierra".

Estamos en un reino de fantasía donde cavar la tierra es no hacer nada y, en cambio, la acción consiste en jugar a las estatuas. Claro que Bradomín y los demás personajes no podían moverse en el vacío social: para darles un soporte Valle-Inclán les inventó una sociedad artificial. Bradomín, hombre del siglo XIX, contemporáneo de las democracias y de la ordenación técnica del mundo, se mueve sin embargo con ideales de regímenes desaparecidos: "Yo sentí alzarse dentro de mí el ánimo guerrero, despótico y feudal, que haciéndome un hombre de otros tiempos, hizo en estos mi desgracia" (SI, 150). Aun su militancia a favor de Don Carlos VII no era una actividad política, sino un capricho estético:

"Yo le dije con una sonrisa:

—Fray Ambrosio, estoy por decir que me alegro de que no triunfe la Causa.

Me miró lleno de asombro:

—¿Habla sin ironía?

—Sin ironía.

Y era verdad. Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono, y fuí defensor de la tradición por estética. El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales, y aun en los tiempos de la guerra, me hubiera contentado con que lo declarasen monumento nacional" (SI, 162-163).

No son las *Sonatas* novelas históricas, pero es tan enérgica la negación de Bradomín a su siglo que, de rebote, parece alejarse hacia épocas caducas y sus Memorias se emparientan así con las novelas históricas que Valle-Inclán prefería. Sólo que hay como una inversión de procedimiento: en vez de evocar un pasado interviniéndolo poéticamente con su conciencia presente, el novelista arroja el presente a las nubes arreboladas por un pasado indefinido. Tal fuerza centrífuga tiene sus índices estilísticos: el adjetivo "antiguo" es tan insistente —fragancia antigua, antigua divinidad, jardín antiguo, antiguo amor— que acaba por convertirse en sustancia; el ademán de sus pronombres demostrativos señala a lo más remoto —aquella mujer, aquellos tiempos—; el vocabulario de la nostalgia y del tradicionalismo se extiende como una túnica nerviosa; granitos de arcaísmos sazonan la narración —llegado que fuí, cátate que no bien apago la luz—; los nombres propios de aureola legendaria —y la deliberada omisión de los que de veras explican el siglo XIX español— acomodan la óptica del lector a tiempos idos, y por eso casi no se ve que todo está ocurriendo desde fines de la primera guerra carlista (1839) hasta la segunda de 1872 a 1876.

Este Bradomín orgulloso de su linaje, que reclama privilegios políticos y anota menudamente cada honor que se le dispensa,

puede escapar a sanciones sociales, no porque viva en una sociedad aristocrática, sino porque el autor ha suprimido toda clase de sociedad real. Bradomín es casi la sublimación de un sueño de aquel hidalgo de *El lazarillo de Tormes,* que también vivía en un marco social desmantelado; hay en Valle-Inclán mucho de picardía, y en sus *Sonatas* muchos elementos de una picaresca con vestiduras ilusorias. Valle-Inclán no se interesa ni en la vida útil ni en la acción eficaz. Se ha desasido de los objetos cotidianos. Y los que entran a su literatura ya están des-realizados, transfigurados en ensueño o, como él mismo dice, "urdidos con el hilo dorado de la fantasía". Desde Baudelaire los escritores se habían acostumbrado, no a encararse con las cosas, frente a frente, sino a asomarse a ellas de soslayo, en actitud de sorprenderles un misterio oculto. Los animaba un temple sentimental estremecido y trémulo; y la palabra *temblar,* en efecto, es contraseña de toda la escuela, como en esta frase en que Valle-Inclán la repite tres veces: "En su mejilla temblaba la sombra de las pestañas, y yo sentía que en el fondo de mi alma aquel rostro pálido temblaba con el encanto misterioso y poético que tiembla en el fondo de un lago el rostro de la luna" (SP, 27). Valle-Inclán, aunque no era un escritor simbolista (estaba más cerca de los "esmaltes y camafeos" de Gautier que de las "correspondencias" de Baudelaire), tenía el sentido de lo irracional del mundo y se complacía en describir lo velado, lo entrevisto, lo reflejo y difuso:

"...y en el fondo de los espejos se refleja la imagen de la Niña Chole" (SE, 102). "Yo la vi en la luna del tocador..." (SE, 149). "Parecían pisadas de fantasmas, tácitas y sin eco. En el fondo de los espejos el salón se prolongaba hasta el ensueño como en un lago encantado..." (SO, 34). "Dentro, apenas si se distinguía la forma de las cosas, y en el recogimiento del salón las rosas esparcían un perfume tenue y las palabras morían lentamente igual que la tarde" (SP, 79). "...toda blanca como un fantasma" (SO, 23). "Bajo la colcha de damasco, aparecía el cuerpo en una indecisión suave, y su cabellera deshecha era sobre las almohadas blancas un velo de sombra" (SO, 80). "La

luna iluminaba... el misterio de los follajes; ...un largo estremecimiento...; la quietud del jardín parecía mayor que la del cielo...; forma incierta...; sin ruido se alejaba y desaparecía...; *fantasma*...; *perfumada de violetas y húmedo de* llanto..." (SP, 45). Los ojos de la Niña Chole habían removido en mi alma tan lejanas memorias, tenues como fantasmas, blancas como bañadas por luz de luna" (SE, 97). "María Rosario calló ruborizándose, y quedó con los ojos fijos en el cristal de la fuente, que la reflejaba toda entera. Era una fuente rústica cubierta de musgo: tenía un murmullo tímido como de plegaria, y estaba sepultada en el fondo de un claustro circular, formado por arcos de antiquísimos bojes. Yo me incliné sobre la fuente, y como si hablase con la imagen que temblaba en el cristal de agua, murmuré..." (SP, 68-69).

Hasta la vida se desvanece. Los personajes de las *Sonatas* no se abandonan a impulsos activos que busquen algún provecho. Todos se desmayan dulcemente; y si alguna vez se sienten arrebatados por un ímpetu enérgico no es para abrirse un camino sino para gozarse a sí mismos en la pose estética del arrebato. Adviértase cómo Bradomín cuenta sus aventuras más violentas —*la de su pelea con el indio*, por ejemplo (SE, 98-100)— como envueltas en niebla. Los personajes están distraídos. Valle-Inclán los describe con gestos desvitalizados y displicentes: "desfallecida voz" (SP, 46), "con un gesto de fatiga" (SP, 46), "creyó del caso suspirar" (SP, 47), "yo la escuchaba con un gesto de fatiga" (SP, 21), "sonrisa tenue, que también parecía desvanecerse en el pasado" (SO, 34), "las palabras parecían dormirse cargadas de tedio en el borde de los labios" (SE, 107).

Parece que los personajes pudieran prescindir de la vida. ¿Por qué no? Después de todo, para su autor la vida vale menos que el arte. Cuando Bradomín pierde un brazo, su primera preocupación es ¿cómo poetizar la figura mutilada? La vida como lucha le parece a Bradomín grosera. Que vivan los animales. El hombre refinado debe convertir su vida en un objeto de arte

y apaciguarse en la auto-contemplación: "—Tú no sabes que si tenemos dos brazos es como un recuerdo de las edades salvajes para trepar a los árboles, para combatir con las fieras... Pero, en nuestra vida de hoy basta y sobra con uno, hija mía" (SO, 143). Y hay un momento en que Bradomín reniega de la vida: "Un día llegará, sin embargo, donde surja en la conciencia de los vivos la ardua sentencia que condena a los no nacidos. (...) ¡Qué pueblos de sabios el que rompiendo la ley de todas las cosas, la ley suprema que une a las hormigas con los astros, renuncie a dar la vida, y en un alegre milenario se disponga a la muerte! ¿Acaso no sería ése el más divertido fin del mundo, con la coronación de Safo y Ganimedes?" (SI, 124).

Si Bradomín se desinteresa de la sociedad práctica, de la realidad de las cosas y de la vida misma ¿qué experiencias son las que ha de exaltar con más entusiasmo? Había en la literatura de entonces "poetas malditos", "decadentes", "satanistas"; y Valle-Inclán vió en ese culto a lo mórbido un escape de la realidad. Se puso a buscar sensaciones raras y perversas. Tenía dentro esa salud española que no se arranca ni a tirones; pero la literatura pudo más que la vida, y aun a regañadientes admiró la enfermedad: "Sagrado misterio... ¡Felices y aborrecidas sombras: me llaman y no puedo seguirlas! Aquel bello pecado, regalo de los dioses, es para mí un fruto hermético (...) sólo dos cosas han permanecido arcanas para mí: el amor de los efebos y la música de ese teutón que llaman Wagner" (SE, 143). La salud lo ata al mundo; y confiesa la salud con pena: "...los decadentismos de la generación nueva no los he sentido jamás" (SE, 89). Aunque no pudo ir en la depravación tan lejos como su admiración estética estaba dispuesta a ir, expresó, en notas sueltas, una especie de tímida réplica a Barbey D'Aurevilly, Poe, Baudelaire, Comte de Lautréamont, Huysmans, D'Annunzio: "Me araña el corazón como un gato tísico de ojos lucientes. El corazón sangra y se retuerce, y dentro de mí ríe el Diablo que sabe convertir los dolores en placer" (SO, 83); "¡Aquellos labios sangrientos, aquellos ojos sombríos tan bellos como su historia! (SE, 130); "...con la ciencia profunda, exquisita y sádica de

un decadente" (SE, 169); "¿Sería para él la sonrisa de aquella boca, *en donde parecía dormir el enigma de algún culto licencioso*, cruel y diabólico?" (SE, 109); "Era una mano sádica que hacía doloroso el placer y lo prolongaba" (SE, 139); "La sonrisa de un enigma perverso" (SE, 140); "Niña, tú olvidas que puede sacrificarse a Hebe y a Ganimedes" (SE, 142 y sigs.); "¡El frío de comprender todas las perversidades!" (SO, 32).

Temas

Refiriéndose a sus propias *Sonatas* Valle-Inclán ha dicho: "En ellas intenté tratar un tema eterno... Don Juan es un tema eterno y nacional; pero Don Juan no es esencialmente conquistador de mujeres; se caracteriza también por la impiedad y por el desacato a las leyes y a los hombres. En Don Juan se han de desarrollar tres temas. Primero: falta de respeto a los muertos y a la religión, que es una misma cosa. Segundo: satisfacción de sus pasiones saltando sobre el derecho de los demás. Tercero: conquista de mujeres. Es decir, demonio, mundo y carne, respectivamente". Pero lo que el lector ve flotar sobre la linfa de esa prosa preciosista no es la realidad misma del amor, la religión, la muerte y el orgullo, sino la representación literaria de temas literarios. Literatura hecha de Literatura.

a) *Amor.*

Es el tema dominante en el relato, puesto que las aventuras de Bradomín son, principalmente, galantes. Pero aunque Bradomín sigue la trayectoria exterior de Don Juan no nos expresa vivencias amorosas. Ni siquiera nos revela un estilo propio de amar: lo comprendemos sin que nos diga qué es lo que quiere porque adivinamos —y sabemos— que lo que funciona en Bradomín es la fisiología normal. Ni siquiera hay en él perversiones (como en otros escritores de la misma escuela). Las confesiones de Bradomín son notables, no por la revelación de experiencias íntimas, sino por la habilidad con que pisa terrenos escabrosos

sin embarrarse: habilidad de bailarín de pies ligeros. Escenas de alcoba, con estilo exquisito, frío e irónico de quien está más interesado en las posturas que se reflejan en un espejo literario que en la vida misma. Rarísimas veces Bradomín analiza los pliegues de su alma, y cuando lo hace su análisis es insuficiente porque la frase, toda encrespada de arte, llega y pasa por encima (SP, 55). Bradomín no parece como un gozador de experiencias amatorias, sino como un coreógrafo de escenas amorosas. El amor como espectáculo artístico: "Yo creía que hablaba de nuestra amorosa epopeya..." (SI, 118); "...celebramos nuestras bodas con siete copiosos sacrificios..." (SE, 127). Epopeya, sacrificios... Se ve que la literatura, profana o religiosa, levanta el tablado, viste a los actores y dirige los gestos rítmicos.

b) *Religión.*

Lo religioso consiste en un sentimiento de dependencia absoluta, en asombro, miedo, anonadamiento por lo poco que es la criatura humana ante la tremenda fuerza de un Dios. Pero Bradomín no aparece conmovido por el misterio del Universo, sino por el misterio tal como lo había poetizado la escuela literaria simbolista. A este tema de las *Sonatas* podríamos llamarlo "irreligiosidad" con más propiedad que "religiosidad". Bradomín es católico sólo en su adhesión exterior a un culto espléndido. En el fondo le reconocemos dos actitudes a-religiosas, i-rreligiosas y aun anti-religiosas: 1) culto a lo impío, sacrílego, blasfematorio y satánico; y 2) culto a las magnificencias sensuales de la liturgia católica. Actitud estética en ambos casos que se alimentaba de la atmósfera profanadora de los "decadentes" y de la representación plástica de lo religioso en la historia del arte. Los ejemplos son numerosísimos [1]. Baste recordar el episodio en que Bradomín escandaliza a dos conversas del convento bebiendo en una fuente el agua santa que manaba por "la menuda y cán-

[1] Burlas al clero: SP 66; SE 89, 121, 124, 135; SO 52; SI 117. Chistes impíos: SP 37, 45; SE 92, 103, 104, 134. Poetización de lo satánico: SP 54, 59, 68-69; SE 122; SO 66. Uso de notas religiosas en situaciones reñidas con lo religioso: SO 22, 25, 26, 33, 37, 45-46, 75; SI 115-116.

dida virilidad" de un Niño Jesús desnudo (SE, 121); o la escena final de los amores de Concha y Bradomín, en la que lo satánico embellece el frenesí sexual y lo santo embellece el objeto del frenesí sexual, es decir, en que dos categorías religiosas se usan estéticamente (SO, 78). Desde Flaubert había ya plena conciencia de este sentido decorativo de símbolos religiosos; y Valle-Inclán se repite, seguro de esa tradición: "manos cándidas y olorosas como los lirios de un altar", "manos diáfanas como la hostia", "su lecho, que era como altar de lino albo", "gracia eucarística de lirio blanco", "manos místicas y nobles", "labios perfumados por los rezos", "la blancura eucarística de su tez", "empezó a desabrocharse la túnica blanca y monacal", "los senos eran dos rosas blancas aromando un altar", "la besé temblando como si fuese a comulgar su vida", "sus bellos ojos místicos", etc.

c) *Muerte.*

Dije antes que Bradomín desprecia la vida: hay una constante valoración estética del peligro, el coraje, la sangre derramada, el brazo mutilado y, claro, de la muerte. Lo que hace tan difícil que veamos los adentros de Bradomín en los momentos en que enfrenta la muerte es que todo él se hace piedra preciosa irisada de espectros estéticos. Contempla la muerte como espectáculo bello. A veces el espectáculo está configurado al modo de la pintura, de la escultura o del teatro. El sentimiento supersticioso es el más sincero: la muerte asociada a la superstición. Pero también en este caso la superstición es un objeto cultural (folk-lore), con valor artístico. Hay notas de horror con toda una literatura macabra sirviendo de bambalinas: por ejemplo, cuando Bradomín carga el cadáver de Concha (SO, 82-83). Otro ejemplo de la muerte como fuente de placer: "Del mar oscuro y misterioso subían murmullos y aromas: la blanca luna les prestaba no sé qué rara voluptuosidad. La trágica muerte de aquel coloso negro, el mudo espanto que se pintaba aún en todos los rostros, un violín que lloraba en la cámara, todo en aquella noche, bajo aquella luna, era para mí objeto de voluptuosidad depravada y sutil..." (SE, 109).

d) *Orgullo.*

Los gestos de Bradomín son bellos porque están pintados en cuadros aristocráticos. El palacio de la princesa Gaetani, la corte del rey Carlos, las misiones oficiales, la guerra, los conventos, el rango social, las cortesanías, sirven de marco. Y allí aparece el orgullo, no como pasión vivida, sino como anécdota pictórica. Aun sobre la tela plebeya de México Bradomín se destaca todo iluminado con los colores de la mentira: "Al desembarcar en Veracruz, mi alma se llenó de sentimientos heroicos. Yo crucé ante la Niña Chole orgulloso y soberbio, como un conquistador antiguo. Allá en sus tiempos, mi antepasado Gonzalo Sandoval, que fundó en México el reino de la Nueva Galicia, no habrá mostrado mayor desvío ante las princesas aztecas, sus prisioneras, y, sin duda, la Niña Chole era como aquellas princesas, que sentían el amor al ser ultrajadas y vencidas porque me miraron largamente sus ojos y la sonrisa más bella de su boca fué para mí. La deshojaron los labios, como las esclavas deshojaban las rosas al paso triunfal de los vencedores. Yo, sin embargo, supe permanecer desdeñoso" (SE, 111).

He analizado los temas de las *Sonatas* como si se presentaran separados. No es así. Esos temas se prestan acordes y resuenan en una unidad artística que no aspira a decirnos nada profundo sobre el amor, la religión, la muerte o el orgullo. Repárese en cómo los temas se entrelazan en la acción novelesca: el amor de Bradomín a María Rosario comienza en la cámara mortuoria de monseñor Gaetani; Concha muere en el orgasmo amoroso; las aventuras galantes se excitan con el afrodisíaco religioso (María Rosario, la novicia; la Niña Chole y el convento); la Vida de la Virgen María y la vida de Casanova aparecen en contrapunto en el quid pro quo entre María Rosario y Bradomín; la emoción religiosa, la galante y la guerrera en la sala de la reina; el orgullo de Bradomín en su fuero, que le permite rezar sin arrodillarse; etc. Pero más que en la acción novelesca (factor secundario en las *Sonatas*) la armonización de las notas de esos temas se ma-

nifiesta en el adjetivo elegido: "... con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso..."; "En aquella santa paz el acompasado son de mis espuelas despertaba un eco sacrílego y marcial".

Transposiciones artísticas.

Valle-Inclán, contemplador de formas, para vestir sus *Sonatas* recurre a las transposiciones artísticas. Recurso de todas las épocas, pero que desde Théophile Gautier y los parnasianos se convirtió en sistema. La vida y el arte se prestan incentivos; y las manifestaciones de la vida acaban por adquirir pleno valor cuando se impregnan con los recuerdos de la historia del arte. Vida y arte no son (como en otros escritores) esferas separables, sino un juego de reciprocidad. Valle-Inclán vivió su vida como si fuera una obra de arte; y su arte fué proyección de su vida, toda recargada con reminiscencias de museos. Con esos toques artísticos, Valle-Inclán eleva las cosas a un plano de fantasía. Una luz ajena —la del mundo de la historia y del arte— viene desde afuera a iluminar sus descripciones.

El uso sistemático de las transposiciones artísticas arranca de la actitud en que Valle-Inclán se pone a crear. Recuérdese lo que dije antes: Valle-Inclán se queda a distancia de los objetos, y en tal postura los valores que descubre son plásticos, de color y forma; además, ese aristocrático desdén por la realidad tal como nos rodea le dió el hábito de componer las páginas con parafernalia de objetos suntuosos: joyas, armas heráldicas, flores, árboles y animales exquisitos... Las partículas de este estilo están tan determinadamente orientadas hacia los campos magnéticos del lujo, que el lector se acostumbra a nuevas leyes de gravedad: por eso el peso de los recuerdos artísticos (pintura, escultura, orfebrería, etc.) no ha paralizado al escritor ni ha disminuído su capacidad de percepción original. En sus mejores momentos Valle-Inclán ve Arte y Vida fundidos en una misma imagen. Las transposiciones adquieren valor de metáforas. No nos interesa la averiguación de las fuentes precisas de sus transposiciones —Botticelli, Tiziano, Rafael, del Sarto, etc.— sino el modo de ver.

Hay en las *Sonatas* descripciones que continúan los gestos detenidos en un lienzo o en una escultura: "... y salieron de la estancia con alegre murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Botticelli" (SP, 47).

Hay otras descripciones que tienden a cuadros y esculturas posibles, no actuales, pero con alusiones tan claras a lo que nuestros ojos han visto en los museos que el lector, mentalmente, las sube al pedestal o al marco de donde parecen haber bajado: "El tardo paso de las mulas me dejó vislumbrar una madona: Sostenía al niño en el regazo, y el niño, riente y desnudo, tendía los brazos para alcanzar un pez que los dedos virginales de la madre le mostraban en alto, como en un juego cándido y celeste" (SP, 10).

A veces la función expresiva de una transposición es realzar una figura: "... aquella Venus de bronce..." (SE, 101).

A veces, revela el alma del personaje al compararlo con la representación plástica de una virtud espiritual: "... y cruzó los desnudos brazos apoyando las manos en los hombros, como esas santas arrepentidas en los cuadros antiguos" (SI, 118).

Gesto, tez, vestidura: en todo Valle-Inclán descubre antecedentes dignificadores: "manos de rancio pergamino" (SI, 99); "boca de estatua" (SI, 173); "rostros varoniles, curtidos y con pátina, como las figuras de los cuadros muy viejos" (SE, 104); "la Princesa apoyó la frente en la mano, que era la mano de aquellas damas que en los retratos antiguos sostienen a veces una flor, y a veces un pañolito de encaje" (SP, 41).

Y aún más: un grupo de páginas con unidad poemática suele presentar la acción de los personajes inmovilizada en un punto en que las formas cobran un supremo valor plástico, como el fin de la *Sonata de Primavera,* cuando María Nieves cae y muere.

Transposiciones literarias.

Valle-Inclán despreció a sus investigadores de fuentes: ¿acaso no he sido yo mismo quien he citado mis libros inspiradores?

—decía. Y tenía razón. En las *Sonatas* hay un honrado registro de lecturas: Ovidio, Petronio, Dante, Petrarca, Aretino, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Casanova, Goethe, Chateaubriand, Barbey d'Aurevilly, Flaubert, Bécquer, Anatole France. Otros autores —Mérimée, Eça de Queiroz, sobre todo D'Annunzio— no había por qué mencionarlos: eran obvios o estaban en el aire de la época. Confluencias más que influencias.

Valle-Inclán usó la Literatura como usaba el Arte: para ornamentar. La Literatura viene a embellecer las figuras de las *Sonatas* como esos resplandores del crepúsculo que envuelven desde atrás las siluetas de los paseantes. Y hasta las metáforas de Valle-Inclán suelen recortarse, no sobre su propio mundo interior, sino sobre el disco iluminado de la Literatura. La Literatura era para él un horizonte de formas. Por eso no hay diferencia técnica entre sus transposiciones de las artes plásticas y sus transposiciones de las artes literarias:

"Yo mismo me maravillaba al ver cómo fluía de mis labios aquel enredo de comedia antigua" (SE, 120); "una criolla más bella que Atala" (SE, 103); "la Niña Chole era curiosa y perversa como aquella mujer de Lhot convertida en estatua de sal" (SE, 156); "El lago del Tixul parecía uno de esos jardines como sólo existen en los cuentos" (SE, 159); "las cinco hermanas se aparecían con las faldas llenas de rosas, como en una fábula antigua" (SP, 22); "Era una réplica calderoniana" (SO, 29); "mientras llevé sobre los hombros la melena merovingia como Espronceda y como Zorrilla" (SO, 53); "Yo sentía levantarse en mi alma como un canto homérico" (SE, 90); "Era tan esbelto [el esquife] que la clásica comparación con la gaviota y con el cisne veníale de perlas" (SE, 102); "Así debía ser el viaje infernal de los antiguos en la barca de Caron" (SE, 93); "parecida a la que deja un libro de grabados hojeado perezosamente en la hamaca durante el bochorno de la siesta" (SE, 94); "cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios..." (SE, 95); "Me pareció la Salambó de aquellos palacios" (SE, 95); "Era un abuelo con ojos bailadores y la guedeja de plata, alegre y picaresco como

un libro de antiguos decires" (SO, 11); "Con las manos trémulas le calcé el espolín. Mi noble amigo Barbey D'Aurevilly hubiera dicho de aquel pie..." (SE, 115); "En honor suyo inventé toda una leyenda de amor, caballeresca y romántica, como aquellas que entonces se escribían" (SE, 120); "mujeres como la Niña Chole, ardientes y morenas, símbolos de la pasión, que dijo un pobre poeta de estos tiempos [Becquer]" (SE, 104).

LA REALIDAD.

He procurado mostrar algunos de los juegos de prestidigitación con que Valle-Inclán escamoteaba la realidad. Desaparecían los objetos de la vida común y, sustituyéndolos, aparecían otros artificiales. Magia con trucos, pero magia. Magia verbal que con movimientos rápidos mutaba la naturaleza en jardín, la vida en museo artístico, la acción en danza, la historia en tapiz...

Pero la realidad que Valle-Inclán escamoteaba era sólo el lado de sombra de su conciencia; y la realidad que exponía bajo los reflectores de luz de mucho arte, tampoco era toda la que tenía en sí. Había otra realidad secreta, recóndita: la de sus impresiones originales, la de su lirismo desnudo, la del grano mondo y concentrado de su yo, revelándose sin artificios en imágenes concretísimas. Estudiar la última interioridad de Valle-Inclán no ha sido el propósito de este ensayo. Quien lo emprenda, analizando las metáforas más íntimas, encontrará los asomos de una realidad valiosa que Valle-Inclán desatendió por ceder a un estilo de moda.

Ann Arbor, Michigan, abril 1948.

TRAS UN SIGLO DE MARXISMO

Por GUIDO DE RUGGIERO

EXISTEN hoy en Italia tres partidos que se declaran marxistas y que reivindican, cada uno para sí, una perfecta ortodoxia. Un ingenuo preguntaría: ¿cuál de ellos está en lo cierto? Pero un malicioso comenzaría por dudar de la legitimidad de la pretensión de cada uno de los tres. Una doctrina surgida hace un siglo, y adaptada a una situación histórica determinada, ¿cómo podría seguir ofreciendo un criterio de interpretación válido para una realidad profundamente diversa? Debe de haber un motivo religioso o teológico en la base de la intransigencia dogmática de los marxistas, porque sólo la fidelidad a un dogma puede explicar los esfuerzos de interpretación para conservarle una validez inmutada frente a una situación mudada.

Y, como para las religiones tradicionales, así para la religión marxista a las razones teológicas en favor de la inmutabilidad se agregan otras de carácter práctico. Hace ya un siglo que los movimientos obreros de la Europa continental se inspiran en el marxismo. Se han venido a crear así hábitos mentales tenaces que identifican socialismo y marxismo; y así, cualquier doctrina que intentara disociar los dos términos sería mirada con desconfianza por la clase obrera. De aquí la insistencia con que los dirigentes de los partidos socialistas persisten sobre los viejos *slogans* del materialismo histórico, incluso cuando están menos convencidos de ellos en su fuero interno.

Pero el mismo hecho de que las interpretaciones ortodoxas de los sagrados textos de Marx sean diversas unas de otras demuestra claramente que la presunta inmutabilidad no tiene ningún fundamento doctrinal serio y autoriza a aquellos que no tienen vínculos ni religiosos ni políticos con el marxismo a realizar una indagación sin prejuicios sobre la consistencia efectiva y sobre la validez presente de esa doctrina.

Para que no se sospeche que la ausencia de prejuicios con que yo me propongo cumplir esta indagación disimula una hostilidad preconcebida, yo no vacilo en reconocer los méritos históricos del marxismo. Los estudiosos de los problemas económicos y sociales le deben una visión más realista y adecuada; los políticos han aprendido de él a volver su atención hacia una parte de la sociedad que tenían harto descuidada; pero principalmente la clase obrera ha alcanzado por él la conciencia de su fuerza, el impulso de la propia organización y el ideal de realizar una vida más libre y humana. Se puede decir, sin temor a exagerar, que un siglo entero de historia europea se ha desarrollado bajo la influencia directa o indirecta del marxismo.

Mas no puede afirmarse que esta influencia haya sido siempre y en todo benéfica. Desde su comienzo, el marxismo se ha mostrado afectado por una contradicción interna, que la fidelidad de los marxistas a los textos originarios ha impedido subsanar. Ha hecho suyas las razones de una clase, es decir, de una parte de la sociedad, y ha pretendido imponerlas a la sociedad entera. Para alcanzar este fin tuvo que mutilar, y hasta negar las razones de las otras partes, dando así un cuadro deformado de la realidad. Queriendo hacer del obrero el único factor de la producción económica, excogitó la doctrina de la plusvalía, que reducía la clase patronal a una función parasitaria. Queriendo reducir las fuerzas motrices de la historia a sólo aquellas que determinan la lucha de clases, degradó los impulsos más altos del espíritu humano, hasta hacerlos aparecer como reflejos de los impulsos más elementales. Y mientras de este modo simplificaba excesivamente los móviles de la acción, bajo otro aspecto creaba complicaciones artificiosas y desdoblamientos del plano único de la historia, distinguiendo estructuras y superestructuras que falsifican las relaciones concretas de las actividades y de las instituciones humanas.

Ahora bien, hasta el momento en que los partidos marxistas sólo constituían ínfimas minorías, su inserción en el juego político no podía producir perturbaciones demasiado profundas; pero a medida que su reclutamiento se extendía y su peso comen-

zaba a hacerse sentir, era inevitable que emergiese a la luz el contraste latente entre sus métodos y sus fines y los de los otros partidos. Los otros eran partidos de opinión, que contaban con la difusión de sus ideas para formarse mayorías; que aun teniendo una base de intereses particulares, se esforzaban en acomodarlos a los intereses generales de la comunidad; que aceptaban la eventualidad de acercamiento al poder, de transacciones y de coaliciones en el ámbito de las instituciones existentes. Ellos, en cambio, querían transformar la lucha política en una lucha de clases, que tuviera por epílogo el aniquilamiento del adversario; ellos rechazaban todo compromiso y colaboración, para contemplar una subversión del estado y la creación revolucionaria de un estado nuevo o de una apocalíptica anarquía.

En estas condiciones no había otra salida para los partidos marxistas que la prometida revolución o una revisión radical de sus métodos y de sus fines. Pero la evolución económica de los países de la Europa centro-occidental, siguiendo una dirección diferente a la prevista por el marxismo, hacía la revolución impracticable, o por lo menos la postergaba a un futuro cada vez más lejano. No quedaba sino la revisión, que en efecto se inició a tiempo, tanto en las premisas teoréticas, como en la actuación práctica, para intentar una readaptación de las unas y de las otras a las condiciones de hecho existentes. Así, la lucha de clase asumió las formas atemperadas de una lucha política, los partidos marxistas entraron en los parlamentos y se adaptaron a convivir con los otros; a los programas máximos se superpusieron programas mínimos de actuación inmediata.

Pero la mentalidad teológico-dogmática de los marxistas, unida a la preocupación práctica de perder el ascendiente sobre las masas demasiado fervorosas por la precedente predicación revolucionaria, quitó al revisionismo buena parte de su eficacia, restringiéndolo a los límites de una reverente interpretación de los textos sagrados. Así la contradicción que primero subsistía entre los partidos marxistas y los otros de denominación diferente, se transfirió toda entera a los primeros. Continuaron ellos declarándose revolucionarios, al mismo tiempo que practicaban

un prudente reformismo; acentuaron el principio de las luchas de clases, mientras se adaptaban a la lucha política parlamentaria; se pregonaron colaboradores y a la vez destructores del estado liberal y democrático.

Esta contradicción interna ha terminado por dar una apariencia equívoca a su comportamiento. Ha parecido a la mayoría, que a propósito y con intención aviesa aparentan aceptar las leyes del juego democrático para entrar en la ciudadela adversaria y subvertirla desde dentro; mientras sería más justo decir que han sido ellos las primeras víctimas del equívoco en que se han colocado por falta de decisión y de claridad.

Esta situación equívoca se prolonga hasta nuestros días y paraliza las fuerzas del socialismo con ventaja para las adversarias. Hemos alcanzado el punto en que el marxismo, que ha sido sin duda en el pasado un elemento propulsor de la vida social, corre el riesgo de convertirse en un impedimento para toda expansión ulterior de ella, y de que, con su intransigencia dogmática, termine por trabajar a favor de sus enemigos.

Pero también es evidente que en este punto crítico la intolerancia hacia él se hace más aguda y que la necesidad de una revisión radical de sus dogmas se impone a la conciencia de los estudiosos y de los políticos.

Será oportuno examinar por partes los puntos fundamentales de la doctrina. El primero es el determinismo económico, que constituye la premisa necesaria de la concepción materialista de la historia. Sostienen los marxistas que de todas las actividades humanas, políticas, religiosas, morales, intelectuales, etc., la económica tiene una eficacia determinante sobre las otras, de modo que el cambio de las condiciones de la economía lleva consigo la transformación de todo el resto.

Esta concepción se resiente del ambiente materialista y positivista en que nació hace un siglo. Era el tiempo en que las ciencias de la naturaleza profesaban un rígido determinismo causal, que se reflejaba también en las ciencias morales. Hoy el determinismo es negado hasta por las primeras, y se puede inferir fácilmente cuánta validez conserva en las otras, que tratan objetos

mucho más complejos, donde la espontaneidad creadora tiene una influencia preponderante. Nadie niega la inmensa fuerza que las necesidades e intereses económicos ejercen sobre la evolución humana. Pero esta fuerza, lejos de ser determinante, es por su naturaleza indeterminada y recibe su determinación del modo en que la conciencia se la representa y reacciona a ella. Un individuo, impulsado por el hambre, puede robar o dedicarse a un trabajo tenaz para satisfacer su necesidad; análogamente, un pueblo puede hacerse agresor o industrioso: todo depende de su peculiar reactividad al estímulo, y no del estímulo como tal, porque en los seres conscientes es la representación, no el mero hecho material, el factor decisivo de la acción. Para el marxismo el ser determina a la conciencia; en cambio es la conciencia la que determina al ser para cualquiera que tenga un poco de luz de razón. Aferrándose a un viejo concepto de una filosofía hoy ampliamente superada, los marxistas niegan un siglo entero de progreso filosófico.

Pero ya el mismo Marx, como agitador político, comenzó por desmentir las premisas filosóficas de su propia concepción. Si es la realidad económica la que determina la conciencia política, toda propaganda revolucionaria en la clase obrera, toda exhortación a los trabajadores de todo el mundo a unirse para abrir brecha en el capitalismo, serían inútiles, porque significarían un trastorno estéril del orden de las cosas. Y sin embargo Marx recurría a esa propaganda y a esas exhortaciones, como por el instintivo presentimiento de que, queriendo influir en las conciencias, es necesario actuar directamente sobre ellas. Esta contradicción entre el Marx filósofo y el Marx agitador ha dado lugar a dos interpretaciones en pugna, una determinista, la otra voluntarista, del marxismo, ambas fundadas sobre los textos. Y los intérpretes han preferido bregar entre ellos, antes que culpar al propio autor de un conflicto interno que no hacía honor a su coherencia lógica. No de otro modo los teólogos del pasado se atribuían y se echaban en cara las contradicciones de la Biblia.

Otro punto fundamental de la doctrina es la idea de la lucha de clases, elevada a única fuerza motriz del devenir histórico.

Aun hoy un marxista se distingue de un no-marxista, según acepte o niegue la lucha de clases. En esta distinción se suele esconder un grosero equívoco: se imagina que la alternativa de la lucha de clases sea la colaboración de las clases en el plano económico. Y los marxistas tienen con esto buena oportunidad de confutar a sus adversarios, porque, en las condiciones presentes de la producción capitalista, hablar de una colaboración sin lucha entre la clase patronal y la clase asalariada significa querer negar la evidencia. En esto los antimarxistas son, sin darse cuenta de ello, los súcubos del marxismo, porque aceptan de él los términos del problema y pretenden luego trastornar arbitrariamente los signos.

Hace falta, en cambio, mudar los términos mismos del problema, si se quiere lograr una visión histórica más adecuada de las cosas. En el plano económico, en la fase capitalista que atravesamos, subsiste sin duda la lucha de clases. Y si el plano económico fuese el único plano determinante de la historia, la guerra civil sería el inevitable epílogo del conflicto. Pero la realidad humana es mucho más compleja de lo que parece a través de las simplificaciones marxistas. La sociedad no está hecha sólo de empleadores y asalariados; sino que hay relaciones morales, políticas, religiosas, culturales, que complican la estructura y que relajan, desvían o dirigen a un fin distinto el antagonismo económico.

Para limitarnos tan sólo a las interferencias políticas, tenemos en los partidos una tentativa de mediación de las opuestas fuerzas en juego, a fin de amortiguar el choque. Los partidos se distinguen en efecto de las clases, en cuanto estas últimas se agotan en la particularidad de sus intereses, mientras que ellos son perspectivas distintas, y por ende parciales, de un todo, que cada uno de ellos se esfuerza en abrazar por entero. Un partido en el gobierno pretende gobernar en interés de toda la comunidad, mientras que el dominio de una clase significa el prevalecimiento de una parte con perjuicio de las otras.

Dada esta diversidad de naturaleza y de fin, el partido es más abierto y movible en su recluta; puede incluir elementos pertenecientes a clases diversas; y precisamente porque tiene una

estructura inter y supra-clasista, puede ejercitar una obra eficaz de mediación política en los contrastes que nacen sobre el terreno económico. Además, la coexistencia de varios partidos, que de diferente modo atraviesan la distinción de las clases, y que luchan políticamente entre sí, tiende a resolver el conflicto económico de las clases —que, en su forma bruta e inmediata, tendría por epílogo la guerra civil— en un conflicto político, más fácilmente susceptible de transacciones y de acuerdos, por el carácter mediato de sus términos.

Ahora bien, ¿qué pretende afirmar el marxismo con su *slogan* de la lucha de clases? No otra cosa sino que, siendo la economía el factor dominante, la lucha de clases es la única instancia también de la política, y que por lo tanto no se da una elevación de la clase al partido, sino una reducción del partido a la clase, con todas las consecuencias catastróficas que esta reducción trae consigo. Pero tampoco aquí, se muestra coherente el marxismo: con el hecho mismo de insertarse en el juego político de los partidos, quiere llegar a ser un partido, y procura conquistar reclutas aun entre las clases distintas a la obrera, y busca mediaciones políticas en los conflictos económicos y sociales, en vez de empuñar el arma de la violencia revolucionaria. De ahí nace una continua confusión de ideas y de actos, que se refleja también en los adversarios y que turba la vida política sin esclarecer la económica.

Un tercer punto fundamental de la doctrina es el materialismo dialéctico, que culmina en el concepto de inversión de la *praxis*. Como es sabido, Marx fué un estudioso de Hegel y recogió la dialéctica hegeliana, a la que dió, siguiendo las huellas de Feuerbach, una interpretación materialista. Esto significa que para él el sujeto de la dialéctica no es la Idea, sino la actividad económica, que, en su movimiento, se polariza, pasando de una forma a la forma opuesta. En el estadio presente, los términos de esta polaridad son el capital y el trabajo, personificados respectivamente en la burguesía y el proletariado. Explotando el trabajo obrero (con la apropiación de la plusvalía) el capital aumenta continuamente y al mismo tiempo se concentra por la tendencia de los grandes trusts a absorber y aplastar las empresas menores.

Por eso los ricos se hacen cada vez más ricos, los pobres cada vez más pobres. Mas con el desenvolverse del capitalismo y de la industria que de él depende, "el proletariado no sólo crece en número, sino que se concentra en grandes masas, de donde la fuerza le va aumentando, y con la fuerza la conciencia de ella". Llega así el momento en que, por una parte la vida del capitalismo se hace más precaria, por otra parte las fuerzas unidas del proletariado se hacen más agresivas, hasta que un acto resolutivo de violencia revolucionaria invierte la situación existente, y los expropiadores son a su vez expropiados.

La ciencia económica y la experiencia de un siglo han hecho desde hace tiempo justicia a esta dialéctica excesivamente simplificadora. La doctrina de la plusvalía ha sido batida por los economistas. La concentración del capital ha sucedido en modos y formas diferentes de las previsiones marxistas, porque una parte notable de la acumulación capitalista ha sido cumplida por el estado, es decir por la misma colectividad; y además no se ha demostrado que la gran industria haya absorbido o aplastado a la pequeña y media. Más bien la expansión de la primera suministró grandes masas de material semielaborado, sobre el cual se ha podido ejercitar una más intensa actividad especializada de la media y de la pequeña industria. Así, la hidra del capitalismo ha multiplicado sus cabezas en vez de reducirlas, con la consecuencia de que la pequeña y la media burguesía se han multiplicado también ellas, en vez de debilitarse. Y no es cierto que los pobres se hayan vuelto cada vez más pobres, antes bien, la exigencia de una mano de obra cada vez mejor cualifidada, impuesta por los progresos del maquinismo, ha favorecido una política de altos salarios, que reducía la medida de los provechos de los empresarios: una reducción compensada de otra parte por la mayor cantidad de productos sobre que se destribuían los provechos.

En suma, la realidad económica se ha revelado mucho más compleja de lo que Marx había imaginado; en lugar de una polaridad de dos clases, ha dado vida a una trama de relaciones, de acciones y reacciones parciales; en vez de un epílogo catastrófico de la lucha, ha ocasionado numerosos ensayos de evoluciones y

revoluciones, irreductibles a un esquema preestablecido. Y si se piensa que la realidad económica no es a su vez más que una simplificación científica, porque en la concreta realidad humana interfieren con ella todas las otras actividades del hombre, se puede fácilmente concluir, parafraseando el dicho shakespeariano: que hay más cosas en el cielo y en la tierra de las que soñó Marx en su filosofía.

Y llegamos finalmente al último punto de la doctrina marxista que interesa examinar: la visión apocalíptica del mundo, después de la catástrofe resolutiva. Ocurrida la expropiación del capitalismo, el capital y el trabajo se reunirán en uno con ventaja para la colectividad obrera; cesará la lucha de clases, no quedando en pie sino una sola clase; tampoco existirá ya la necesidad de tener un estado, como instrumento de dominio de una clase sobre la otra; el movimiento dialéctico de la historia desembocará en una inmovilidad estancada. Es extraño que Marx pudiera acceder a una visión quietista tan opuesta a su temperamento. ¿Es posible que la dialéctica de la actividad humana se anule en un instante?; y ¿no resurgirán más bien, aun en una sociedad colectivizada, aquellos impulsos que, ínsitos en la naturaleza del hombre, lleven a nuevas diferenciaciones y a nuevas antítesis? Se ha pretendido explicar esta rareza del epílogo como un residuo de mesianismo hebraico, o como una excogitación intencionalmente dirigida a inflamar el ánimo de los obreros con la perspectiva de una victoria final y de un bienestar permanente. Esto no quita sin embargo que el epílogo contraste con el desarrollo del drama y que arroje sobre él una luz falsa.

En conclusión, ninguno de los dogmas del marxismo parece que justifique aquel carácter de verdad revelada, intangible e inmutable que los marxistas les atribuyen. Pero, si no como doctrina, ¿conservan por lo menos un valor de mitos y de fórmulas de acción? El ejemplo de la revolución rusa y el rasgo de la eficacia de la propaganda marxista en la clase obrera, parecen confirmar este valor.

Aquí sería el caso de indagar si la acción de los mitos sobre la compaginación social es benéfica o maléfica, y si merece por

eso ser favorecida o extirpada, tanto más cuando los mitos se han ido vaciando progresivamente de contenido. Pero sin adentrarnos en esta nueva discusión, para limitarnos al valor de los ejemplos citados, no es en absoluto verdadero que el de la revolución rusa contenga una instancia a favor del marxismo. Más bien representa un trastorno del orden previsto por Marx, según el cual una revolución política sería el epílogo de una transformación económica profunda que las viejas estructuras económico-político-sociales resultarían incapaces de contener. En Rusia, en cambio, las atrasadas condiciones económicas no hubieran explicado jamás una revolución en sentido marxista; fué una minoría política lo que, aprovechando el colapso del estado, se apoderó ahí del poder, y por medio de él realizó una transformación económica, inspirada en Marx. Pero las realizaciones rusas tampoco coinciden con su modelo intencional, porque el socialismo de estado, en que esencialmente se compendian, no puede compararse con la visión escatológica del marxismo.

En cuanto a la eficacia de la propaganda marxista entre las masas, es indudable que hay aún densos estratos de la población obrera a los que el evangelio del interés y el llamamiento a la lucha tienen la fuerza de sacudirlos de su indolencia y elevarlos a un nivel de vida más humana. Pero hay estratos más evolucionados y más diferenciados de esa clase, para los cuales aquel evangelio es demasiado estrecho, y una concepción de vida más vasta sería condición de un progreso ulterior. Por estos últimos, como por una parte de la burguesía, una concepción socialista desvinculada del marxismo, que promueva la lucha de clases a una competencia política de los partidos, que sustituya el mero credo económico por la fe en la libertad humana y la conciencia de los valores más altos que la sociedad está destinada a realizar; un socialismo menos verbosamente revolucionario y catastrófico, pero más constructivo y adecuado a las situaciones históricas, sería bien aceptado, y serviría para relajar ese curso de las formaciones políticas hacia las polarizaciones extremas, que es uno de los efectos más nefastos de la influencia del marxismo sobre la política contemporánea en la Europa continental.

ALMA Y CONCIENCIA EN LA PSICOLOGIA DE BECK

No sé si con el tiempo la filosofía de Maximilian Beck [1] alcanzará la repercusión y la importancia histórica que me aventuro a predecirle. No está entre mis aficiones la profecía. Pero de lo que estoy seguro es de que si ello aconteciera no podría sorprender a quienes como yo ahora han tenido la fortuna de conocerlo a través de su *Psicología*, libro magnífico que he leído primeramente con curiosidad, luego con asombro y finalmente con admiración. Hay en Beck todas las condiciones necesarias para convertirse en una figura de extraordinario relieve en el terreno de la especulación filosófica: claridad, precisión, finura y profundidad en el análisis, y sobre todo una audacia de pensamiento poco común que lo ha llevado a tomar, con plena conciencia de ello una postura en muchos aspectos radicalmente opuesta a las que nos son familiares hoy en lo que concierne a problemas fundamentalísimos de psicología, de teoría del conocimiento y de ontología de lo anímico y de lo espiritual o consciente.

No quiero decir con esto que yo esté en un todo de acuerdo con el pensamiento de Beck. Por el contrario, son más las cosas de las cuales disiento que aquellas que tengo por verdaderas. Pero en lo que se refiere a las ideas ajenas lo que menos importa es si ellas están o no de acuerdo con las nuestras. Basta que haya congruencia y, además, razones y fundamentos para cuanto se afirma y en esto abunda la *Psicología* de Beck. Desde el comienzo hasta el fin se le ve ahondar el análisis y aportar datos y razones en apoyo de un puñado de tesis fundamentales, algunas intencionadamente dirigidas a destruir desde sus cimientos las construcciones teóricas de mayor prestigio. Esto ocurre, por ejemplo, con la supuesta identidad entre lo anímico y la conciencia, fuente inagotable de errores que alcanzan por igual a todas las disciplinas que se ocupan del hombre.

Este grosero error, que viene de lejos, es rechazado por Beck enfocando la cuestión en todos sus aspectos y analizando todas las formas que esta identificación ha tomado en la historia. No viene al caso ocuparnos ahora de ellas. Lo que importa es destacar la posición de Beck, porque ahí se advierte claramente la originalidad de su pensamiento.

[1] MAXIMILIAN BECK, *Psicología*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1948.

Para percibir la imposibilidad de identificar el alma, vale decir, lo anímico, y la conciencia bastaría, según Beck, atender sin prejuicio alguno a lo que la conciencia es y en qué modo actúa.

Pues bien: ¿qué es la conciencia? Contra la opinión más generalizada, conciencia es en su sentido prístino conocimiento y *sólo conocimiento.* La fenomenología actual define a la conciencia como *intencionalidad*, como un "ser dirigido" hacia algo, por ende también el sentir, aspirar y querer; inclusive todos los actos del pensar en sus modificaciones específicas. Por ello se admite que no sólo se tiene conciencia de algo en la intuición de ese algo, sino también en el simple pensar o mentar sin intuición, sin visión directa: por ejemplo, el lado oculto de la luna. Habría, pues, una referencia intencional sin intuición y un modo de sernos dados los objetos sin visión de los mismos. Pero lo cierto es que la intencionalidad no constituye, como afirma Husserl, y con él toda la fenomenología, el ser de la conciencia. Ésta es sólo conocimiento, y todo conocimiento es intuición, es ver, mirar, tener ante la vista. La conciencia es "visión" de algo objetivamente dado, y nada más que eso.

Podría pensarse, como se ha hecho, que el conocimiento no es pura intuición, sino un acto mental fundamentado en la intuición. Esto puede admitirse si previamente se acepta que el verdadero conocimiento reside en la intuición de algo objetivo, pero a veces requiere el concurso del pensar. Lo que no puede hacerse es sustituir el pensar por la intuición, pues el pensar no es sino un hacer —en sí ciego— que se limita a acompañar la percepción propiamente dicha; en cierto modo, es sólo un utensilio que retarda y limita, pero que no constituye en forma positiva el conocimiento. Éste radica tan sólo en la intuición pura. "El pensar simplifica nada más, por su abstracción y síntesis, aquello que se torna demasiado difícil para ser dominado intuitivamente de una vez."

Así, pues, conciencia es conocimiento y sólo conocimiento. Cuando se define la conciencia como intencionalidad y se admite por ello que son intencionales ciertos modos de la conciencia no propiamente cognoscitivos como acontece en el simple "mentar" algo que no se ve, se olvida que una conciencia que no ve su objeto, una conciencia ciega, es una *contradictio in adjecto.*

Aun puede llevarse más lejos la reducción de la conciencia a conocimiento. Conocimiento es *ver* y ver es la sustancia misma de la conciencia. A la conciencia no le ocurre el conocer; ella *es* ver, conocer.

Es común afirmar que al sujeto le acontece el llegar a ser consciente en algún momento de su evolución. Pero esto es simplemente absurdo, pues ¿cómo podríamos imaginar que algo que es en sí ciego puede llegar a ver? Un sujeto ciego en sí quedaría siempre ciego, incluso con respecto a todos "sus" actos, funciones, atributos o cualidades. Resulta en consecuencia evidente que "el sujeto no llegaría nunca a la conciencia de su ver sin ser él mismo, sustancialmente, ver."

Ahora bien: si conciencia es conocimiento y éste es ver algo objetivo, síguese que este ver es, o debiera ser, siempre perfecto, total, absoluto. La necesaria adecuación entre lo mentado y lo intuitivamente dado en la cual reside para la fenomenología el criterio de la verdad es cosa sin sentido, según Beck, pues toda conciencia es ya un ver y un ver absoluto. No existe *a priori* la posibilidad de que la conciencia se engañe. Sin embargo, es obvio que se engañe. De hecho la conciencia anda constantemente de acá para allá dando tumbos sobre el terreno movedizo de los errores y los engaños, siempre limitada, dependiente de múltiples condiciones corporales anímicas y externas. ¡Qué enorme diferencia hay entre esto que es un hecho y la forma cómo la conciencia se le manifiesta a la intuición *a priori*, esto es, como una esencia perenne, idéntica consigo misma, como espíritu que allende el espacio y el tiempo sabe *todo* lo que es, *sólo porque es!*

Hay, como se advierte, una visible contradicción entre las formas de la conciencia. ¿Cómo resolver este problema? No sin duda en la forma tradicional, es decir, haciendo surgir lo que podría llamarse conciencia pura y omnisciente de algo que no es conciencia mediante un proceso evolutivo en el cual la conciencia se va afinando, perfeccionando, haciéndose cada vez menos errónea y engañosa. Ya se ha visto que conciencia es ver y que algo que es ciego en sí no puede llegar a ver. La solución habría que buscarla por un camino totalmente opuesto; por un camino ya transitado por los antiguos, sobre todo, por Plotino y casi todas las mitologías que estaban en este sentido más cerca de la verdad.

¿Cuál es ese camino? Si el espíritu es, originariamente y dada su esencia, omnisciente, omnividente, el problema no consiste en saber cómo es posible la conciencia, cómo es posible el conocimiento y cómo surge, sino en cómo es posible el error, el no-siempre-saber el no-saber-todo. "Se trata —dice Beck— de descubrir no las condiciones de la conciencia, sino las condiciones del oscurecimiento, del encadenamiento, de la limitación, las condiciones de la opresión de la conciencia."

Acaso el lector presienta ya cuáles son esas condiciones limitadoras, de la conciencia. Beck piensa que ellas sólo pueden hallarse en aquello precisamente con que suele, erróneamente, identificarse: el alma, es decir, lo anímico, el yo.

¿Platonismo? Si, en cierto modo al menos. ¿No hay por ventura en esto una estrecha semejanza con aquella serena contemplación de las ideas en un lejano pretérito allende este mundo, sólo perturbada por la intervención de lo anímico-corporal en esta vida terrena?

Sin embargo sería superlativamente ingenuo inclinarse, ante esta comprobación, hacia un ascetismo afanoso por aplastar el alma, sojuzgarla, y librar a la conciencia para que ella vuelva a ese puro ver originario sin errores, sin engaños. ¿Qué sería un puro saber sin acción? Cuesta imaginarlo. Porque la conciencia librada a sí misma se agota en un recibir contemplativo; ella no aporta nada para lograr sus contenidos. El saber sería imposible si no hubiera un *hacer*, una actividad que la lleva a esa contemplación. Pues bien: esa actividad constituye la esencia de lo *anímico*. La vida anímica consiste en un conjunto de actitudes específicas por las cuales el yo se relaciona de hecho a la conciencia. El sentido de cada una de esas actitudes se halla claramente representado con las conocidas expresiones de *percibir, creer, establecer, afirmar, negar, preguntar, dudar*. Percibir, re-presentar, afirmar, negar, preguntar, etc., son actos anímicos y, como tales, modos de comportarse el yo frente a lo dado a la conciencia. Indudablemente, una cosa es saber y otra el sentido que yo presto a los contenidos sabidos, la manera cómo me comporto respecto a ellos; y esto es lo decisivo. Un *ver* puro, total, perfecto constituye la esencia de la conciencia. Pero de hecho ésta se halla necesariamente relacionada con el alma, con el yo, que si bien perturba el inmediato ver en que consiste el conocimiento es también el que lo hace realmente posible como conocimiento de un yo que presta al puro ver un sentido determinado. Porque un verdadero conocimiento no consiste sólo en ver, sino en afirmar, negar, re-presentar, etc. lo que se ve, y esta es la actividad propia del yo.

Acaso se comprenda mejor esto con palabras de Beck. "Pero el *yo anímico* que más adelante se desenmascarará ante nosotros como sujeto-esencia, en sí mismo absolutamente heterogéneo a la conciencia; esta esencia que aspira a algo determinado y se interesa por ello; este sujeto en cuyo interior está siempre confinado el espíritu puro logrando ahí su realización; este yo precisamente determina la esencia espiritual que es en sí misma absolutamente libre y omnividente; determina su con-

ciencia en el interés de la autoconservación anímica, limitando aquella esencia espiritual, permitiéndole que se haga conciencia sólo de ésto o aquéllo. Y presta a su mirar, donde el espíritu plasma su naturaleza esencial, el incremento de un ademán anímico interesado. El espíritu mira: el yo aprehende, "capta" a través de él. El espíritu mira: el yo se *representa* algo. El espíritu mira: el yo "pone", "declara", "presupone", "duda", "pregunta", etc. Y todo esto lo hace el yo *a través* del espíritu (por medio de él y a través suyo)."

Todo vivir anímico es, pues, un modo de comportarse el yo frente a algo que es dado por la conciencia. Pero esto significa que el yo se dirige, se enfrenta, tiende a algo de una manera u otra. De donde resulta que si para referirnos a ese "ser dirigido", a ese apuntar o tender del yo utilizamos, como hace la fenomenología, la expresión *intencionalidad*, llegamos a una conclusión sorprendente: la esencia de lo anímico, del yo es la intencionalidad.

Sí; exactamente eso: la esencia de lo anímico es la intencionalidad. Beck atribuye al yo justamente aquello que la fenomenología atribuye a la conciencia, y en cambio se lo niega a ésta. El hecho de que no se haya observado el carácter intencional de lo anímico obedece a las muchas dificultades con que tropezamos para captarlo en su pureza. Pues así como nunca nos es dada una conciencia pura, un espíritu desnudo, sino siempre revestido de alma, preso en lo anímico y realizado de modo anímico, así tampoco nos son dadas maneras anímicas del yo sin ser vestiduras de la conciencia. El percibir, el representarse, afirmar, negar, suponer, pensar, creer, etc., no son dados nunca sin conciencia, si bien son distintos de ella. Es pues muy difícil destacar en cada caso de la totalidad del fenómeno dado el elemento anímico. Sin embargo, es posible estudiar lo anímico en su pureza si tomamos como punto de partida ciertos fenómenos como sentimientos, afectos, actitudes internas, voliciones, aspiraciones, etc., que si bien a menudo son acompañados por una conciencia no son una síntesis de la conciencia y lo anímico.

Entonces se advierte que la forma de relación de lo anímico con su objeto no es, como se ha pensado, un "saber acerca de él". La intencionalidad que, según se ha visto, constituye la esencia de lo anímico, es ciega para con lo *intentado*. La intencionalidad consiste en el fondo en un mero aludir a algo sin conocimiento. Pero este aludir toma formas múltiples. Así, frente a un objeto que me es dado a través de la conciencia y que permanece idéntico, puedo com-

portarme de diversas maneras: reconocerlo, valorarlo, quererlo, desearlo, etc. Y esto ocurre en el modo cómo el objeto me *interesa* a mí mismo en cierto respecto, o sea, en el modo y en cuanto me afecta a mí mismo.

Este juego de intereses, que es propio de todo ser viviente, pero que en el hombre trasciende el dominio puramente biológico, es el que mantiene al yo en tensión constante y lo configura como una *individualidad* anímica. Pues como a cada individuo le interesa cosa distinta resulta que cada uno es un yo distinto. La individualidad es una condición esencial del yo. "El yo —dice Beck—, se caracteriza como distinción absoluta frente a cualquier otro, dentro de la totalidad del mundo. Es un absoluto *único*. Todo lo demás que hay no soy yo. Yo soy yo mismo y todo lo demás no es yo mismo, sino algo ajeno, un no-yo."

Al llegar a este punto Beck se enfrenta con problemas fundamentales que se refieren a la esencia del yo y su relación con el mundo, más exactamente, con *su mundo*, pues el mundo no existe en sí, sino que es, en cuanto ya determinado por intereses subjetivos, el correlato, el objeto intencional de actos anímicos. Entre el yo —en sí carente de conciencia— y su mundo existe una relación correlativa. El yo no existe sino en cuanto se refiere a "su mundo". Y este "su mundo" no existe sino en cuanto existe para un yo.

No me es posible seguir más adelante y en detalles la marcha del pensamiento de Beck. Convengo en que desde el punto de vista de una Psicología este análisis de la esencia del yo que encierra importantísimos problemas, y la posterior investigación acerca de los distintos fenómenos anímicos, es lo que reviste mayor interés. Sin embargo he preferido destacar el tema de la relación entre la conciencia y lo anímico, y sus respectivos caracteres esenciales, no sólo por lo que en él hay de original y novedoso, sino también porque una exacta comprensión del yo y sus funciones sólo puede lograrse cuando se ha comprendido claramente aquella cuestión fundamental.

El valioso aporte de Beck a este problema no está por cierto libre de objeciones. Intencionadamente prescindo de ellas porque me parece aventurado adelantar observaciones críticas a una obra que requiere un estudio más detenido y cuidadoso, y sin una confrontación previa con otro libro anterior: *Wesen und Wert*, al cual Beck remite de continuo en apoyo de sus teorías. Lo que de momento importa es sólo destacar la importancia de esta Psicología.

RAFAEL VIRASORO

EL AVENTURERO Y LA NADA

UNA esperanza indestructible constituye la condición de la aventura. Más allá del horizonte cercano, el aventurero sospecha la cálida presencia del misterio, y alienta en su ánimo tan decidida resolución de descubrirlo que no vacila en prorrogar la ilusión del hallazgo cada vez que la experiencia pretende desvanecer sus esperanzas. El aventurero es impensable sin la virtualidad de lo maravilloso. Pero la existencia de lo maravilloso no es imprescindible por sí misma para el aventurero porque sólo lo es de verdad quien puede prometérselo contra toda evidencia. Hasta la nada parece asegurar un más allá inexcusable al verdadero aventurero, que se atreve a sumergirse en ella sabiendo que ha de transponerla impertérrito. Naturalmente, hay quien se sumerge en la nada precisamente para no salir de ella; pero ése es lo contrario del aventurero, como Sartre, a quien la nada le ofrece el brazo en el tétrico y urbano desierto parisiense. Pero hay, sin duda, quien la advierte y la imagina como el beduino imagina el desierto, mezcla de nada y de todo, ínsula y contorno de su mundo. Así parece ser el autor de *Kaputt*, Curzio Malaparte, aventurero antes y ahora, para quien la nada constituyó una experiencia subyugante, pero que siente en el llamado de las auras de Capri el mensaje de una nueva aventura imaginable más allá de la nada. De pronto hay en él, advirtámoslo, la sombra de la angustia, pero no es sino una sombra evanescente que no resiste el contacto de la realidad elemental. Su realidad es para él "algo", y la redescubre a cada instante con un incontenible gozo, como si se palpara lo que creía un muñón y descubriera el miembro intacto. Sólo un aventurero puede suscitar tanta nada y dejar intacta, sin embargo, una esperanza. Porque esta Europa *kaputt* de Curzio Malaparte sonríe entre las sombras y parece musitar en el oído de su confidente una promesa de resurrección.

Todo en la personalidad de Malaparte denuncia el aventurero: la tendencia a la contemplación gratuita; la fácil inmersión en ambientes heterogéneos y su elegante hastío, la perceptible y curiosa mezcla de audacias y temores y la no menos curiosa de adulación y de soberbia, la insaciable curiosidad por el paisaje y por el espectáculo de la naturaleza humana en acción; hasta su tendencia a reemplazar las andanzas en los vericuetos de los palacios ministeriales por otras no menos arriesgadas en las retaguardias de los frentes de guerra... Aventura

fué para él sumirse en una Europa *kaputt* para hurgar en su entraña, aventura fué su capitanía del regimiento alpino, su diplomacia, su facismo y su antifacismo, su literatura y hasta su prisión en Regina Coeli. Aventura nada más, acaso para vivirla, o más seguramente para contemplarla y relatarla al calor del recuerdo en una reunión aristocrática o en las páginas de un libro sensacional. Como lo fué antes la *Técnica del golpe de estado*. Porque sensacional quiere ser el propio Malaparte, o mejor —como quizá lo hubiera dicho él— un autor *wunderbar* capaz de sorprender en una instantánea la imagen de un continente *kaputt*. Tanto que alguna vez parece adivinarse la sonrisa del experto juglar que se regocija con el estupor que han provocado sus palabras.

Quizá no estuviera muy desacertada Frau Brigitte Frank cuando le dijo una vez en Cracovia (¿le dijo una vez? ¿en Cracovia?) que era un *enfant gaté*, capaz de permitirse las más transparentes ironías con el *Gauleiter* de Polonia. Al *enfant gaté* le gusta la ironía, le gusta la aventura, le gusta conmover a las bellas princesas y a los príncipes sentimentales con fantasmagóricos relatos en los que aparecen ojos de vidrio, vírgenes prostituídas y soldados antropófagos; hasta le gusta de vez en cuando desafiar un poco el peligro para adquirir ese mínimo de experiencia personal indispensable para que sus relatos tengan el signo palpitante de la vida. *Wunderbar*, el autor de este extraordinario reportaje, que ha conseguido hacer un libro maravilloso —digamos *very nice* y casi *amusant*— sobre el recuerdo vivo de las ruinas y casi dentro de ellas, con una prosa itálica bien cincelada en la que se instalan a sus anchas y con premeditada afectación vocablos de cinco o seis lenguas. Europa *kaputt*, sí —parece decirse Malaparte—, pero Europa existe puesto que yo existo, y existirá siempre resucitada de entre sus ruinas. ¿Le regocija esta certidumbre, o es, acaso, su regocijo el que le proporciona esa evidencia? Porque, sin duda, a este magnífico suscitador de paisajes le regocija el espectáculo de la naturaleza y le regocija el espectáculo de la humanidad hasta cuando se muestra un poco menos respetuosa de su propia dignidad de lo que convendría para asegurar cierto *fair play* entre el espectador y el espectáculo. En el fondo, a fuerza de ser fiel al viejo precepto de Terencio, casi le regocijan esos alardes feroces de vitalidad que se esconden tras la crueldad o el miedo. De todos modos, también la crueldad y el miedo parecen afirmación de la vida. Lástima que ni el *Gauleiter* Frank ni el inefable doctor Pavelich tuvieran la costumbre de rubricar sus decisiones con arias de encendido patetismo. Pero el espectáculo ha desmerecido mucho sin duda en los

últimos tiempos, y acaso debamos lamentar que Malaparte haya nacido en un mundo torvo y refractario al melodrama, siempre preferible al drama a secas. ¡Qué memorias nos hubiera dejado de haber vivido en la época de Casanova y Floria Tosca (la de Puccini), en ese dorado y convencional siglo XVIII lleno de intrigas y puñales armonizados sobre un fondo de Fragonard o de Tiepolo! Pero no le fué dado contemplar sino la Italia "proletaria y fascista" primero y la Europa *kaputt* después. Y para mostrar su multiforme ingenio, su indiscutible talento, su impertérrita mundanidad y su inquebrantable esperanza en la aventura humana, Malaparte se introduce hábilmente en la Europa *kaputt* —que no era su mundo predilecto— y le da vuelta para poner al descubierto sus vísceras corroídas por la gangrena y el sucio mar de sangre corrompida que las envuelve. Nadie podrá negar a Malaparte su fidelidad a la realidad, porque, ciertamente, pocas cosas le estarían negadas en el campo de la ficción literaria. Prefiere, sin embargo, mostrarnos adolorido la Europa *kaputt*, ya casi la nada. Pero en su dolor mismo, en su juglaría y en su mundanidad, algo parece querer asegurarnos que Europa no está verdaderamente *kaputt*. Quizá sea éste su mensaje más importante. Subsiste la esperanza, y la nada —la nada del tétrico y urbano desierto parisiense de Sartre— no debe ser considerada, parece decirnos, sino como una alucinación inconcebible, por ejemplo, en la clara atmósfera de Capri. Acaso resida en esto la curiosa grandeza que, pese a sus defectos encierra este magnífico reportaje hecho personalmente por Malaparte al engañoso fantasma de la nada, de la Europa *kaputt*.

Pero el *enfant gaté* de genio aventurero y barroco no sitúa su esperanza de este lado sino más allá del horizonte. Ciertamente, hay una Cólquida lejana donde se esconde lo maravilloso, pero mientras cruza el ancho mar, Jasón prefiere avizorar las olas y los vientos para prevenir el naufragio. Malaparte contempla también su mundo en derredor, sin descorazonarse por el sangriento espectáculo, y en el ámbito de la hegemonía germánica comienza a observar agudamente y a fijar en su recuerdo lo que observa para traducirlo luego a través de la tibia crudeza del recuerdo. Alemania —dice Malaparte— es un pueblo enfermo y lleno de miedo cuyos múltiples males se cubren con máscaras diversas: el vitalismo, la crueldad, el desprecio por lo que no es alemán, no son sino signos reveladores de su enfermedad y su miedo. Hasta del insolente salmón parece tener miedo Alemania, representada por el tesonero y

enérgico general que evoca Malaparte en un capítulo delicioso: porque el salmón se atreve a defenderse, como si desconociera la justificada superioridad del *Herrenvolk*. Pero este miedo constituye durante mucho tiempo el motor eficaz para la lucha por la hegemonía. Y tales son las armas y el ímpetu, que el miedo se proyecta en la Europa ocupada, no sin fundamento, hasta deshacer sus reservas morales. Es el miedo del miedo. Rebaños impotentes de humanidad escarnecida maldicen al neurótico Júpiter que desencadena tanto horror desde el palacio de la Cancillería, y maldicen, siguiendo un riguroso orden jerárquico, al gobernador general, al comandante militar de la ciudad, al sargento que se incautó de la casa privada y al soldado que consideró conveniente a los intereses militares quedarse con un par de botas enemigas. Todos maldicen, pero todos descubren su impotencia: los judíos que se apretujan en el ghetto de Varsovia bajo los solícitos cuidados del gobernador Fischer, las muchachas de Soroca condenadas a veinte días de prostíbulo antes de morir, los nobles polacos, los campesinos rumanos, los guerrilleros yugoeslavos, los comerciantes franceses; hasta los italianos; hasta los asiduos visitantes del palacio Chigi; hasta el conde Ciano; acaso hasta el propio Mussolini .. Todos maldicen la opresión y la prepotencia del colérico Júpiter del palacio de la Cancillería. Pero todos descubren que no pueden nada, que no son nada, y se aniquilan a sí mismos, embebidos por la afanosa preocupación del pan de cada día bajo un cielo gris de bombarderos.

Afortunadamente Malaparte descubre una Europa donde no pesa agobiadoramente la hegemonía germánica. Ahí está Rusia, que Malaparte contempla desde este lado de las trincheras, pero que le asombra a la distancia por su decisión de salvarse, de ser. Y ahí están los antes idílicos países del Báltico, en los que, a pesar de todo, subsiste incólume el afán de vivir. Malaparte se muestra impresionado por la experiencia de Finlandia y Suecia. Allí la guerra no constituye sino un vago rumor, un fondo sonoro ante el cual parecen continuar representando su drama peculiar unos pueblos un poco diferentes de los que ha conocido hasta entonces y que lo reconfortan y le divierten. Eso también es Europa y no es *kaputt*. Malaparte se solaza en la contemplación de la solicitud del gobierno finlandés para con el pobre reno herido, o en el recuerdo de la épica borrachera internacional de Rovaniemi, en Laponia, en la que el ministro de España se atrevió a gritar "Merde a l'Allemagne" en las propias narices del general Dietl, el héroe de Narvik. Aquellos eran oasis, y en cierto modo, probaban que Europa no estaba completamente *kaputt*.

Y no era el único testimonio. ¿Y el odio? ¿Y la resistencia? Ni siquiera Italia le parece absolutamente *kaputt*. Pero el miedo del miedo ha hundido a media Europa en la nada deletérea y será menester sacudirla y oxigenarla, despertarla de su sueño, suscitar sus potencias dormidas, sacarla, en fin, de la nada. He aquí la nueva aventura. Tras ella se descubrirá lo maravilloso... El aventurero se inclina otra vez sobre el ser de Europa como Cellini sobre el metal áureo y el sueño recomienza en persecución de las formas.

En Malaparte impresiona sobre todo la fuerza del escritor que suscita imágenes directas. Si no se reiterara demasiado la interpolación de la anécdota dramática en el curso de un lento relato de intención psicológica, la arquitectura del libro sería de una magnífica y vigorosa armonía. Porque Malaparte domina el uso de las gradaciones tonales y sabe utilizar los elementos dramáticos con equilibrio, con la acentuación justa. Dispone para lograrlo de una capacidad poco frecuente para perfilar el tipo de sus personajes, de pericia para organizar las situaciones dentro de la atmósfera necesaria, de dominio literario para manejar el diálogo con extraordinaria eficacia.

Pero su fuerza predominante reside en su lenguaje barroco, en el que se mezclan con rara sabiduría el academicismo y la modernidad, y gracias al cual Malaparte parece impostar el pensamiento y proyectarlo con formas provocativas y sutiles. Gracias a él, los hechos adquieren una insospechada categoría y la crónica parece alcanzar la dignidad de un dramático testimonio. Pero lo cierto es que posee esa dignidad por sí misma, porque Malaparte sorprende con inequívoca intuición el tono predominante de nuestro tiempo, en aquello que es auténtico y en aquello que es falso, y no por eso, sin embargo, menos significativo.

José Luis Romero

LA XXIV BIENAL DE ARTE EN VENECIA

I. LOS ITALIANOS

DESPUÉS de una interrupción de seis años debida a la guerra, se ha abierto ahora en Venecia la gran muestra internacional de arte moderna. Más bien que de vigésimocuarta Bienal, habría que hablar de primera de una nueva serie, tras la larga interrupción, porque en ella se encuentran profundamente cambiados, sea los encuadres, sea los criterios directivos.

Ya a fines de 1945, cuando comenzaba a perfilarse el retorno de la paz en el mundo, entre las primeras preocupaciones de los hombres de cultura italianos estuvo la reanudación de la muestra veneciana: se discutió mucho sobre ello en los ambientes artísticos e incluso cerca de la administración pública, se ventiló la cuestión de retomar cuanto antes esta ilustre tradición, se comenzaron a estudiar sus dificultades (que por lo pronto se presentaban enormes en el mundo todavía convulsionado e incierto del porvenir) con que tropezaría la realización, se aclararon las ideas, se proyectó y se fantaseó. La situación general italiana en aquellos primeros años de postguerra era bastante grave: las tremendas destrucciones bélicas habían paralizado casi la vida económica del país, el cuotidiano vivir era precario y todavía desorganizado. No muy diversa era la condición de casi todos los otros estados europeos.

Pronto se vió cuán vano era pensar en poder preparar una muestra internacional con seriedad de intentos y rigor crítico para 1946, año en el que hubiera debido caer la Bienal. Lo mismo hay que decir para el año siguiente. Sólo en 1947 se puso mano a la reorganización estructural del Ente Autónomo "La Biennale di Venezia". Comisario extraordinario del Ente fué nombrado el Hon. Giovanni Ponti y de seguida una comisión para el arte figurativa con el encargo de organizar la exposición para 1948. Fueron llamados para formar parte de esta comisión los artistas Carlo Carrà, Felice Casorati, Marino Marini, Giorgio Morandi y Pío Semeghini, y los críticos Nino Barbantini, Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti y Lionello Venturi. Desde agosto de 1947 a febrero de 1948 se celebraron reuniones periódicas en el curso de las cuales la comisión estableció el plan general de la muestra. Este programa se atuvo a las tendencias originarias de la Bienal descartando las desviaciones en que había caído la

exposición durante la época anterior a la guerra. Se decidió que la Bienal documentase la mejor producción artística italiana de hoy, permitiendo también que las tendencias juveniles estuvieran adecuadamente representadas, y que por otra parte se acentuara el aspecto cultural de la exposición promoviendo muestras retrospectivas y personales de los mayores artistas extranjeros, reuniendo así para el público cosmopolita que habitualmente visita esta muestra complejos pictóricos y escultóricos que es muy difícil poder ver de otro modo, por hallarse dispersos en museos y colecciones de todo el mundo.

Se resolvió entonces preparar una vasta y exhaustiva recopilación del impresionismo y, no obstante las graves dificultades, se ha conseguido reunir en un pabellón separado un centenar de cuadros de Monet, Sisley, Pissarro, Manet, Cézanne, Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec, Gaugin, Van Gogh y Seurat, muchos de los cuales pertenecen a las auténticas obras maestras. Se ha organizado además la muestra del inglés Turner, la de la "Pintura Metafísica" italiana que presenta 37 obras de Carrà, De Chirico y Morandi, y 19 "Retrospectivos" de artistas recientemente desaparecidos. Otra importante característica de esta Bienal son las muestras personales de los italianos Campigli, De Pisis, Maccari y Mafai y los escultores Manzú y Marini y de los extranjeros Picasso, Braque, Roualt, Chagall, Klee, Kokoschka, Wotruba, Moore, aparte de representaciones sueltas de Ensor, Maillol y otros.

De la realización de este programa han resultado seis o siete núcleos artísticos de primera importancia que confieren una significación no transitoria a esta XXIV Bienal. La comisión ha invitado además a cuatrocientos siete artistas italianos, rogando al mismo tiempo a los catorce gobiernos extranjeros adheridos a la iniciativa que quisieran atenerse a los mismos criterios de presentar muestras bastante seleccionadas de no muchos artistas.

El 6 de junio pasado se inauguró la exposición, y a los amantes del arte y al público se ofrece la visión integral del trabajo cumplido por los artistas de nuestro tiempo.

Por lo que se refiere a la participación de los artistas de Italia, quizá la nota más interesante y característica sea la presentación de la "Pintura Metafísica". Carrà, De Chirico y Morandi son los tres que en los años del 1910 al 21 afrontaron los problemas pictóricos que surgían en el espíritu de cada uno de ellos hallando soluciones que se llamaron "metafísicas". En aquellos años lejanos, partiendo de la revolución impresionista y todavía en polémica contra ella, se sucedieron en la pintura

europea el movimiento divisionista, el futurista, cubista, fauvista, expresionista, y cada uno de ellos había suscitado pretensiones estéticas propias, había roto muchos esquemas, había acentuado, ya el reclamo psicológico, ya la exaltación romántica, ya el problema de la pura forma, ya la vibración colorista. El resultado fué un evidente desorden espiritual. Contra este estado de cosas trataron de reaccionar nuestros tres pintores, y fué también búsqueda de orden, un retorno a la realidad, a una realidad misteriosa y casi legendaria, una realidad de aparición y de sueño, que luego fué definida también como "realismo mágico".

Tanto Carrà como De Chirico, como Morandi, procedieron por caminos autónomos y bien distintos. Cada cual siguió la propia personalidad, y, naturalmente resultaron de ahí obras bastante diferenciadas. Después, una convención las ha reunido bajo el único denominador de "Pintura Metafísica" en una amplia referencia a un clima espiritual común. Tomemos como ejemplo *El ídolo hermafrodita* o el *Gentilhombre borracho*, o *La amante del ingeniero*, de Carrà: los problemas que plantean, la pintura que los constituye, el modo mismo en que están construídos, los diferencian netamente de la *Plaza de Italia* o del *Héctor y Andrómaca* o del *Trovador* de Di Chirico. En los primeros se encuentra como base una preocupación de orden prevalentemente espacial y plástico en función de la unidad compositiva y estilística; en las obras de De Chirico por el contrario aparece sobre todo una búsqueda de la evocación literaria y de la invención fantástica. En Morandi, en sus *Flores* del 1916 o en la *Naturaleza muerta* con botella y maniquí de 1918, resulta especialmente apreciable la refinada sensibilización de las superficies coloreadas, la armoniosa rebusca de una lírica tonal.

Las 37 obras de los tres pintores vistas en su conjunto, de modo que consienten un juicio fundado acerca de la "Metafísica", abren la vía a aquellas distinciones que son esenciales para comprender también el desenvolvimiento ulterior de sus autores.

Diecinueve son, como se ha dicho, las muestras retrospectivas de artistas italianos; una está dedicada al escultor Arturo Martini, desaparecido el año pasado. La obra de este escultor es importante y quizás más importante aún ha sido su acción en pro de la renovación del arte plástico en Italia. De vena genuina aunque fragmentaria, Martini es

un vigoroso modelador y un apasionado buscador de formas nuevas. Su vivaz instinto lo induce a resolver por volúmenes sólidos y finamente modelados las emociones plásticas de su espíritu atormentado. El *Hijo pródigo*, la *Loba* o el *Tobiolo*, de esta hermosa selección de sus obras, constituyen tal vez, para la completa comprensión del asunto, tres momentos indicadores de su mejor desenvolvimiento.

A Gino Rossi, pintor veneciano, sólo durante diez años le concedió la suerte poder pintar: entre 1909 y 14, y después, desde 1919 a 24, en que una implacable enfermedad lo redujo al manicomio de Treviso por 24 años, hasta su muerte en diciembre del 47. Las obras reunidas en esta muestra son 55, y su personalidad de pintor está claramente perfilada en ellas. Abierto a los más vitales problemas de la modernidad pictórica, aprehendió y comprendió las conquistas de la pintura desde Cézanne a los cubistas y a ciertos expresionistas. El atento estudió de estas formas es evidente en sus cuadros, unido a la cualidad originaria de colorista. La falta de un orden estilístico pone, sin embargo, en todo momento un límite perentorio a obras de reconocido valor en otros aspectos.

En la competición civil del arte, que estalló Italia entre 1925 y 1930 entre las vivaces personalidades jóvenes que emergieron en antítesis al movimiento llamado del "novecento", de entonación neoclásica, figuró, en Roma, Gino Bonichi, apodado Scipione. Pintor sensual, cargado de cultura literaria y de museo, fué considerado uno de los fundadores de aquella escuela romana a la que se sumó también Mafai y que siguieron en seguida, por ejemplo, Scialoia y Omiccioli. Scipione supo hacer típica la representación de motivos romanos con una pincelada extendida de materia corpórea y con un lenguaje denso y evocativo. La *Plaza Navona*, el *Retrato del Cardenal*, la *Cortesana romana*, son obras de un realismo que es crepuscular y románticamente deploratorio. Pero, aparte los resultados pictóricos innegables, el significado de Scipione está sobre todo en el valor histórico de su actitud en una determinada coyuntura del arte italiano.

Otras muestras retrospectivas que no pueden pasar en silencio son las de Mario Pozzati, Achille Lega, Arturo Nathan, Umberto Moggioli, Vittorio Bolaffio, Arnaldo Badodi, Ciri Agostoni, alguno de los cuales sigue la búsqueda de una realidad liberada de toda sugestión naturalista.

Digamos ahora algo, brevemente, de las seis "Personales" de artistas italianos. La de Filippo de Pisis recoge un numeroso grupo de obras sobre todo recientes y recientísimas, paisajes, naturalezas muertas y

alguna figura. Su emoción pictórica parte de una aguda comprensión de los modos impresionistas y de la luminosidad aérea. El valor mayor de su pincelada rápida y nerviosa está en las refinadas vibraciones del color en una atmósfera límpida y transparente que encuentra su justificación esencialmente en un hecho de gusto.

Massimo Campigli se vuelve a un fantasismo arcáico alimentado por un espíritu predominante de hábil decorador. La auspiciada purificación de la forma sobre una materia de limitada resonancia se cierra en un ritmo ornamental en el que precisamente se complace el temperamento del pintor.

Para analizar la obra de Mino Maccari debemos, por el contrario, retornar al problema de la ironía en pintura, problema sobre todo de límites, más allá de los cuales está de un lado la narración humorística, y del otro una peligrosísima desviación de orden literario. Sobre esta rasante Maccari procede por su agudo y sensible control, y, especialmente en los dibujos, por una inmediata conciencia del signo y de su necesidad. Las fuentes a que hace referencia son varias y diversas, de Daumier a Toulouse-Lautrec, hasta Georg Grosz, interpretados en el espíritu de un bonachón humorismo aldeano que ya no es violencia satírica.

Observando la sala de Mario Mafai se tiene la súbita impresión de estar en presencia de un pintor que tiene un propio significado sugestivo en la corriente de la pintura romana actual. Esta pintura no tiene el mero propósito de recoger y esparcir los colores en modo agradable sobre una superficie, sino que a través de la música tonal (y ello es más evidente en las obras de hace algunos años) quiere penetrar y ampliar los aspectos de la realidad. Este es el punto esencial sobre el que debe basarse la justa valoración: Mafai trata de resolver el problema pictórico en una visión poética del tono que sobre todo en ciertos desnudos y en algunas naturalezas muertas subraya la intimidad del artista.

Las otras dos personales son de los importantes escultores Giacomo Manzù y Marino Marini, cada uno de los cuales ocupa una sala. Manzù se inició en el arte con acentos cargados de un misticismo neorománico, y después con las sucesivas experiencias en contacto con la obra de Medardo Rosso, supo alcanzar casi de repente un mayor equilibrio entre forma y contenido y una más comprensiva voluntad de excavar en los valores humanos del arte. En esta selección de sus obras se encuentran modulaciones de planos y vibraciones de un lirismo sentido y construído, bastante significativos en la actual escultura ita-

liana. Se ven especialmente en el *Cardenal*, el *Busto femenino* y el *Niño con el pato*.

Marino Marini tiene un temperamento plástico exhuberante dotado de una fuerza primaria de modelador que le consiente un rápido y eficaz sintetismo estilístico, en el que es evidente el amoroso estudio de los grandes ejemplos pisanos del 400.

Del vasto panorama que ofrecen las otras salas del pabellón italiano se desprenden en modo bastante completo las tendencias, las orientaciones, los motivos artísticos positivos y negativos de nuestro tiempo. Es todavía prematura pretender poder establecer en términos ciertos y determinados en la pintura italiana el equilibrio entre las fuerzas históricas y las fuerzas transformadoras. Estamos todavía en el período de las alternativas, mientras es ilusorio creer que se puede reunir en un único esfuerzo coherente todos los gérmenes vitales de la época. Existe una diversidad de tono, de valores y de estilo que precisamente se explica también en la indiscutible presencia de un cierto clima pictórico, en la ausencia comprobada de una unitaria civilidad cultural.

La evidente diferencia de valores entre los mejores representantes de dos generaciones, el vivo deseo de una nueva expresión formal del sentimiento pictórico, el ansia de un fantaseado realismo que se apoya en atisbos todavía precarios, denuncian una inseguridad espiritual no carente de fermentos agitadores y de atisbos constructivos.

Las personalidades que exponen cuadros de mayor relieve, entre las cuales algunas que se documentan con un treintenio de sincero trabajo por el arte, son Pio Semeghini que expone 9 obras donde se confirma su elevada sensibilidad poética; Arturo Tosi, vigoroso paisajista; Carlo Carrà con 5 cuadros de reciente producción, Felice Casorati, que presenta algunas tentativas en una nueva dirección colorística todavía más bien Tosca, Mario Tozzi, Virgilio Guidi.

Dignos de recuerdo son también Ugo Bernasconi, Pompeo Borra, Raffaele de Grada, Donato Frisia, Carlo Levi, Alberto Magnelli, Francesco Menzio, Enrico Paolucci, Fausto Pirandello, Ottone Rosai, Bruno Saetti, Gianni Vagnetti, Francesco Trombadori, Fiorenzo Tomea, Domenico Cantatore, Aligi Sassu, Orfeo Tamburi, Bruno Cassinari, Pietro Morando, Mario Vellani Marchi, Gianfilippo Usellini. Attilio Rossi, en los dos cuadros que presenta, muestra la facultad de ordenar el hacer y el pensar en una ejecución no accidentada. Entre los escultores, cada cual con sus propios problemas y las propias soluciones, susceptibles sin embargo de modificaciones y transformaciones, se señalan Venanzo

Crocetti, Roberto Bertagnin, Giovanni Paganin, Agenore Fabbri, Giacomo Maselli, Gastone Pancera, Alberto Viani.

Ciertas corrientes juveniles de la pintura italiana se ha convenido en reagruparlas bajo la definición (bastante ambigua) de "frente nuevo de las artes", al que los organizadores de la Bienal han querido ofrecer la posibilidad de una amplia presentación del propio trabajo. En el seno de este grupo se nota la existencia de diversas tendencias, las unas de inspiración picassiana o neocubista, las otras de entonación matissiana. Entre las obras expuestas, bien pocas pueden considerarse algo más que tentativas y rebuscas. Las figuras de mayor relieve en este grupo son Birolli, Guttuso, Breddo, Gaspari, Santomaso, Pizzinato, Cagli: ninguno de ellos, sin embargo, en nuestra opinión, presenta realizaciones concretas en la práctica viva del arte.

Tales son, recogidos en sucinta mirada los puntos principales de la XXIV Bienal veneciana y la contribución a ella del arte italiano.

Venecia, agosto 1948. CARLO CARRÀ.

CRITICOS INGLESES CONTEMPORANEOS

La vitalidad de su crítica permite reconocer la situación literaria de cualquier país, con una nitidez que es difícil alcanzar mediante el examen directo de las formas exclusivamente creadoras, de la poesía, el teatro y la novela.

En este sentido, el estado actual de la literatura británica, por más que el último decenio no haya producido un novelista comparable a Joyce o Lawrence, y aunque entre los más jóvenes no se encuentre un poeta tan notable como Eliot, puede ser considerado muy satisfactorio si se piensa en lo que actualmente ocurre en el resto de Europa, donde la situación es tal que con fidelidad puede ser descrita muy escuetamente en los siguientes términos: ausencia casi total de crítica.

Durante los años de la segunda guerra mundial, y en los siguientes, se han publicado en Inglaterra diversos libros sobre temas literarios que

bien merecen ser mencionados. *The Heritage of Symbolism*, por C. M. Bowra, pertenece a la variedad de crítica, con rigor académico y discriminación refinada, que en el continente europeo ha tenido en los últimos tiempos como sus representantes más notorios a Curtius y Praz, y que en el siglo pasado fué enaltecida por Taine y Brandes. *Sing High! Sing Low!*, de Sir Osbert Sitwell, aunque no es exclusivamente un libro de crítica, pues también incluye excelentes ensayos pintorescos, contiene comentarios literarios tan vivaces y estimulantes (las cualidades típicas, por otra parte, del trío Sitwell) como el que dedica al poema *Kubla Khan*, de S. T. Coleridge, con el título *Roots of the Sole Arabian Tree. In My Good Books* y *The Living Novel*, por el joven y talentoso novelista V. S. Pritchett, contiene ensayos cuya finura de análisis los haría bien dignos de una Virginia Woolf, como son los que se refieren a Richardson (*Clarissa*) y H. G. Wells (*The Scientific Romances*). *Paradise Lost and the Seventeenth Century Reader*, obra del hindú B. Rajan (miembro de Trinity College, Cambridge) pertenece al escasísimo número de investigaciones eruditas que consiguen interesar al lector común. Ruthven Todd, con su libro *Tracks in the Snow*, realmente ha abierto un nuevo camino a la crítica de literatura y artes plásticas al estudiar las vinculaciones de personalidades como Blake y Fuseli con los hombres de ciencia de sus tiempos. *The Poetic Image*, por el distinguido poeta Cecil Day Lewis, ocupará un lugar, junto a *The Name and Nature of Poetry* de Housman y *The Use of Poetry and the Use of Criticism* de Eliot, entre los más importantes estudios que autores ingleses hayan dedicado a la Poética. *The Cult of Power*, recopilación de los ensayos del destacado novelista Rex Warner, contribuye a aclarar la discutida obra de este autor y, como prosa, no desmerece al lado de sus excelentes novelas *The Aerodrome* y *The Professor*.

Además, en revistas como *Horizon*, *Polemic*, *Penguin New Writing*, *Now*, *The Wind and the Rain*, etc., se hallarán los estudios literarios de algunos escritores —entre ellos los hay muy jóvenes— que sólo ejercen la crítica ocasionalmente y cuyos trabajos, sin embargo, son muy dignos de atención. Recordaré, por ejemplo, el estudio de *Ulysses* por Philip Toynbee (publicado en *Polemic*), el del sadismo literario en Chase, por Alex Comfort (en *Now*), *The Defeat of Romanticism* por John Heath-Stubbs (en *Penguin New Writing*) y el brillante análisis psicológico de la poesía de William Blake, por W. P. Witcutt (*The Structure of the Psyche*, en *The Wind and the Rain*).

Como se advierte por esta simple enumeración (que de ningún mo-

do aspira a ser exhaustiva), la cantidad y la calidad de la crítica literaria británica contemporánea es realmente sorprendente; y quien, como el presente comentarista, trate de reunir en unas pocas líneas alguno de los rasgos más notorios de esta vasta tarea colectiva, necesariamente ha de recurrir a tres o cuatro libros que, a su juicio, sean típicos de las virtudes o defectos más notorios en ella.

Me parece que cuatro libros permiten esta tarea con más facilidad que los antes mencionados. Son ellos: *A Coat of Many Colours*, por Herbert Read; *The Condemned Playground*, por Cyril Connolly; *Explorations*, por L. C. Knights; y *Critical Enssays*, por George Orwell.

Herbert Read, que cronológicamente pertenece a la generación de Eliot y Lawrence, merece ser considerado aquí sobre todo porque en los últimos años ha ejercido una notable e irrefutable influencia espiritual sobre los escritores más jóvenes y, así, siendo él un anarquista (por cierto que a la manera inglesa, lo cual sólo haría un liberal consecuente en cualquier otro país), su importancia es reconocida aún por quienes en este sentido se hallan más distantes de él, aún por católicos como la brillante poeta Kathleen Raine, quien, en un comentario bibliográfico, colocaba a su libro *The Politics of the Unpolitical* "entre aquellos que permiten juzgar y comprender los problemas de nuestra época".

A Coat of Many Colours, que apareció apenas concluída la guerra, en septiembre de 1945, reúne setenta ensayos breves (algunos tan breves como el referente a Coleridge, que ocupa apenas media página) sobre temas diversos de artes plásticas, política, filosofía y, sobre todo, literatura. Suscintamente, este libro es una asombrosa "tour de force" de la crítica y demuestra, al mismo tiempo, un conocimiento enciclopédico, una discriminación sutil de valores estéticos y una adhesión denodada a las manifestaciones más recientes de todas las artes. Pero, particularmente, merece destacarse que, sin excepción, en los ensayos que componen el volúmen está de manifiesto esa facultad que al comienzo hace explícita un epígrafe tomado de las *Pages de Journal* de C. F. Ramuz, esa facultad que los críticos, hasta los mejores críticos, suelen perder en el transcurso de los años y que el novelista suizo describió como un "continuer à être etonné".

Claro está que *A Coat of Many Colours*, constituído por breves ensayos antes aparecidos principalmente en *The Listener*, el órgano de la B. B. C., y, por lo tanto, concebidos para su transmisión radial, no tiene esa densa coherencia que poseían los *Collected Essays in Literary Criticism*, que este mismo autor publicó en 1938. Sin embargo, algunos

de los nuevos ensayos, menos pretenciosos o, al menos, no tan extensos como los de aquel volúmen, son quizás muestras más eficaces de crítica sagaz. Podría mencionar, entre muchos que servirían para semejante comparación, el que dedica a Gerard Manley Hopkins, tanto más breve como perspicaz que el referente al mismo poeta en los *Collected Essays*.

Una orientación crítica muy diferente a la de Read representa Cyril Connolly con su recopilación de ensayos titulada *The Condemned Playground*. No se trata de que Connolly, cuya capacidad tanto crítica como creadora quedó ya suficientemente demostrada por sus anteriores libros *Enemies of Promise* y *The Unquiet Grave*, sea "inferior" o "superior" a Read. Sucede, simplemente, que una básica diferencia de gustos, de educación estética, impide el establecimiento de un orden jerárquico entre los dos escritores, y así es muy posible que, siendo Connolly un crítico evidentemente más limitado que Read, también puede hallárselo más intenso.

En cuanto a las limitaciones que exhibe Connolly, una es muy evidente, y demuestra la presencia en las letras británicas contemporáneas de un rasgo que bien merecería ser analizado como una de las tradiciones menores de la literatura inglesa, a saber: la veneración de cuanto es francés, "del otro lado del Canal".

Connolly padece esta limitación de índole geográfica —que llega a como a fines del siglo pasado, sin ir más lejos, la sufrieron Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, George Moore y sus discípulos. En este sentido, en *The Condemned Playground* he hallado un ejemplo magnífico de las que bien merecían ser llamadas *imposibilidades* de Connolly. En el ensayo sobre *Defects of English Novels*, este autor indica tres defectos "colosales, casi irremediables", de las novelas inglesas: escasez de material, pobreza de estilo (la típica acusación finisecular contra la novela inglesa) y falta de energía. Ahora bien, si es indudable que dichos defectos suelen hacerse presentes, simultánea o aisladamente, en las novelas inglesas, de ningún modo podría pensarse que fueran exclusividades de ella (especialmente lo que Connolly llama "falta de energía", más bien característica de los autores franceses), pero sobre todo es muy digno de hacer notar cómo el mismo Connolly se contradice luego, en el ensayo titulado *The Art of Being Good*, al elogiar casi incondicionalmente *The Razor's Edge* de Somerset Maugham, que es una muestra cabal de los tres defectos aludidos.

En cambio, cuando Connolly escribe sobre autores franceses, sobre Gide o Rimbaud, entonces sí que despliega sus mejores cualidades

y se hace acreedor de un lugar muy honroso entre los críticos contemporáneos; y cuando ejerce su enorme poder satírico, como en *Year Nine*, brillante análisis de la lucha contra el arte "decadente" en cualquier estado totalitario (llámese Alemania nazi o Rusia stalinista), resalta este penetrante ensayista como uno de los mejores prosistas ingleses de este siglo.

Claro está que un escrito como el que acabo de mencionar ni siquiera ha de merecer una ojeada despectiva por parte de la reunión de eruditos que compone *Scrutiny* (revista publicada en Cambridge). Por ejemplo, a L. C. Knights, que es uno de ellos y cuyo libro de ensayos *Explorations* (no ha de olvidarse su pomposo subtítulo: *Essays in Criticism mainly on the Literature of the Seventeenth Century*) apareció en 1946, tiene que resultarle muy difícil —por no decir imposible— reconocer que un escrito como *Year Nine* pueda ser crítica de cualquier clase.

Leyendo *Explorations*, pronto se adivina que Mr. Knights pertenece a esa variedad de catedráticos que en los exámenes se complace en plantear cuestiones como ésta: "Cuál es la diferencia entre las ideas políticas de Shakespeare y Marlowe?" [1]. Por otra parte, la lectura de todos los ensayos que integran su libro no hace más que acentuar esta impresión, pues en todos ellos es evidente una misma cualidad, la monotonía, característica de ciertos críticos que han perdido (o nunca han poseído) dotes realmente creadoras, y para quienes los genuinos creadores se convierten en puntos de programas, en temas de disertaciones académicas o en cualquier otra forma de cómodas y anti-estéticas abstracciones. Knights, por ejemplo, adopta ciertos conceptos —como el de "la disociación de la sensibilidad a partir del Renacimiento"— que un buen crítico, como Eliot, ha sabido utilizar con eficacia, pero que en su poder se convierten en materia inerte que le obliga a debatirse penosamente, en tanto que sus posibles lectores son ahuyentados de las páginas de *Exploration*.

A propósito he dejado a George Orwell para el final, precisamente porque lo considero quizás el mejor crítico de nuestra época —no sólo de Inglaterra— y como el más legítimo heredero de William Hazlitt,

[1] Para tranquilidad del lector (y mía, también) estableceré que la "solución" diría algo así: "En tanto que Shakespeare es un reaccionario, de mente medioeval, Marlowe es un progresista, de mente moderna". Queda en pie, sin embargo, la duda de si semejante juicio tiene algo que ver con *King Lear* y *The Jew of Malta* como realidades dramáticas.

cuya energía, intuición y lagunas culturales comparte honrosamente. Creo, en realidad, que sólo en Estados Unidos, en la figura de Edmund Wilson, existe hoy un crítico comparable a Orwell, aunque Wilson —por su parte— no está exento de cierto snobismo que siempre ha perjudicado a algunos entre los mejores escritores norteamericanos (de ellos, Henry James constituiría el ejemplo culminante).

Ningún vicio intelectual, en cambio, es menos imputable a Orwell que el snobismo. En su juicio no falta, es cierto, la arbitrariedad, pero se trata de esa convincente arbitrariedad sin la cual una auténtica realización crítica sería inconcebible porque mediante ella, y quizás sólo mediante ella, es posible el coloquio o la polémica entre autor y lector.

Por otra parte, su sensibilidad se opone radicalmente a que le incluyan en cualquier "coterie" artística (por ejemplo, señaló defectos en los *Four Quartets* de Eliot, mientras toda la crítica los asediaba con su elogio unánime) y, en cuanto a su inteligencia, sólo puede decirse que es el fenómeno más estrictamente individual que pueda encontrarse hoy en Inglaterra, el país por excelencia del talento individual.

Cierto es que las deidades que componen su panteón ideológico —Marx, Freud y Frazer— no son insólitas en nuestro tiempo, pues la influencia de dos de ellas, por lo menos, inevitablemente se ha dejado sentir, en una u otra etapa de sus carreras, en cualquiera de los más distinguidos escritores contemporáneos. Pero nada sería más remunerador para quien deseara apreciar con cierta precisión el mérito de este autor que su comparación, aunque fuera someramente, con algún otro escritor descollante y en cuya obra también fuera evidente el culto a esas mismas deidades.

Arthur Koestler, por ejemplo, ofrece más de un punto de contacto con Orwell. Los temas de ambos son los temas de nuestra época y en ambos existe, al lado de un interés evidente por los asuntos literarios, una asombrosa capacidad para apasionarse políticamente. Además, tanto Koestler como Orwell han tenido participación activa en la vida política de los últimos años. Pero basta comparar los testimonios que de esas experiencias han extraído —por ejemplo, *Spanish Testament* con *Homage to Catalonia*, en lo referente a la guerra española, o *Darkness at Noon* con *Animal Farm*, en lo referente a la U. R. S. S.— para advertir de inmediato una primera diferencia que es fundamental y que, sin duda, sólo puede explicarse mediante sus diversos temperamentos. A Koestler, los procesos de Moscú y la "estrategia" stalinista en todos los países del mundo le han sumido en una especie de amargura que le

impide realizar una obra realmente creadora aún dentro de la crítica, obligándole a malgastar su indiscutible talento en propaganda apenas disfrazada como *Thieves in the Night;* a Orwell, en cambio, la lucha desesperada de los anarquistas catalanes, la derrota de la República en España, y hasta la venalidad y la desorientción que hoy reina en todos los movimientos izquierdistas, no le han convertido en un retrógrado ni en un paria totalmente apolítico sino que, por el contrario, le han infundido una saludable firmeza para juzgar las cuestiones sociales contemporáneas, una firmeza que no ignora la incertidumbre y la decepción pero que también puede participar del entusiasmo.

"The energy that actually shapes the world —escribe en su ensayo *Wells, Hitler and the World State*— springs from emotions —racial pride, leader worship, religious belief, love of war—which liberal intellectuals mechanically write of as anachronisms, and which they have usually destroyed so completely in themselves as to have lost all power of action". Estas palabras, me parece, aclaran satisfactoriamente el sentido de sus *Critical Essays*, publicados en 1946, y buena parte de cuyo material ya había sido impreso en otro libro del mismo autor, *Inside the Whale* [1].

Los personajes y las obras que Orwell analiza en *Critical Essays* no son, en general, los personajes y las obras que hoy por hoy están de moda en los círculos literarios. Por el contrario, algunos de ellos pertenecen a una especie de sub-literatura, a veces "bien escrita" (p. ej., la obra de P. G. Wodehouse), o decididamente al más abyecto "kitsch"; formas que gozan de una enorme demanda entre los escolares y los adultos de las bajas clases sociales y a cuyo consumo no suelen ser extraños, tampoco, miles de miembros, "medianamente ilustrados", de la burguesía. Con semejantes antecedentes, pudiera parecer que estos ensayos tendrían que convertirse en una lastimosa pérdida de tiempo para autor y lectores o desembocar en crudas monografías sociológicas. Orwell, sin embargo, posee una capacidad tan aguzada para apreciar el significado de las tarjetas postales obscenas, de los semanarios infantiles o de las brutales narraciones de James Hadley Chase, que es capaz de reconstruir con ellos todo el estado espiritual de nuestra época, como un arqueólogo puede referirnos el desarrollo de alguna civilización re-

1 Aunque falta en el nuevo volumen, desgraciadamente, uno de los mejores ensayos de Orwell, el relativo a Henry Miller. *

* Véase el ensayo de P. Dudgeon sobre "Wells, Hitler, Estado mundial" en REALIDAD Nº 7. (*N. de la R.*)

mota mediante una estela funeraria y los fragmentos de cualquier cacharro. Y, en verdad, Orwell tiempre demuestra tanta osadía, tanta perspicacia y tanta ingenuidad como un arqueólogo, y estas tres condiciones —virtudes, se las podría llamar— le son igualmente necesarias para investigar entre las ruinas del presente, pues quizás, por mucha audacia y perspicacia que empleara, careciendo de cierta dosis de ingenuidad se asfixiaría irremisiblemente entre los desperdicios del siglo veinte.

E. L. Revol

NARCISO Y GOLDMUNDO

Un viejo castaño, de exótica ternura friolenta en el patio del convento de Mariabronn, es la imagen del Mediodía que inicia y preside esta novela de Hermann Hesse [1]. Solitario entre los demás árboles del suelo alemán, también él evidencia, como la Mignon de de Goethe, un patético misterio. Y reclamaríamos para su copa centenaria, símbolo de la caducidad y permanencia, aquel lema de la capilla mortuoria en el Wilhelm Meister: "¡Acuérdate de vivir!"

Hay un indudable parentesco entre la novela pedagógica de Goethe y estos demoníacos "años de aprendizaje" que son las páginas de *Narciso y Goldmundo*. Parentesco hecho de atmósfera, sobre todo: en el espacio y no en el tiempo; casas de campo, pequeños burgos, graneros, gente vagabunda, rostros innumerables y diferenciados, azotes colectivos, incendios, bosque movible de imágenes que alargan su línea gótica en contorsiones desmesuradas, y esa diabólica serenidad de piedra con que se entrelazan grifos y santos. Pero Hermann Hesse sería expulsado de la apolínea corte de Weimar. Sólo en el cuarto de trabajo del poeta, y sin testigos, éste lo reconocería por su heredero atormentado. "Lo principal es un alma que ame la verdad y que la recoja dondequiera que la encuentre", así dijo a Eckermann.

La verdad fundamental recogida por Hesse es la misma que recorre con un escalofrío la médula viva de los hombres: *morir habemus*, raíz primera del mito, según Cassirer. Antecesor de la filosofía en la infancia de la humanidad, el mito fué el único maestro capaz de plantear y resolver en términos claros el problema de la muerte.

[1] Hermann Hesse: *Narciso y Goldmundo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1948.

En Hermann Hesse el problema surge, velado en la efusión lírica de *Demián*, como el espíritu que se reconoce a sí mismo en todos los que llevan el signo del espíritu, hijos y enamorados de la Creación, inmensa Madre; se resuelve en *Sidharta* mediante el yo fundido en la Unidad, en el Todo; y *El lobo estepario*, la más exasperada y radiante de las novelas de Hesse, predica con furor dionisiaco una vida sin renuncias: "El camino hacia la inocencia, hacia lo increado, hacia Dios, no va para atrás, sino hacia adelante; no hacia el lobo o el niño, sino cada vez más hacia la culpa, cada vez más hondamente dentro de la encarnación humana." La misma congoja de lo efímero aparece claramente expuesta en *Narciso y Goldmundo*, la aleccionadora novela de un aprendizaje: "Decíase que tal vez la raíz de todo arte y quizá también de todo espíritu fuese el temor de la muerte. La tememos, nos horroriza la transitoriedad, vemos con tristeza cómo las flores se mustian y las hojas caen una y otra vez, y en el propio corazón sentimos la certidumbre de que también nosotros somos transitorios y de que no tardaremos en marchitarnos. Y si como artistas creamos imágenes o como pensadores buscamos leyes y formulamos pensamientos, únicamente lo hacemos para salvar algo de la gran danza de la muerte, para asentar algo que dure más que nosotros".

Goldmundo es el adolescente en plena lucha con el instinto sexual que se encamina hacia el espíritu por amor a lo bello, encarnado en Narciso. Pero éste descubre que ese ímpetu de belleza es algo tan hondo como el mismo espíritu, y que antes es necesario tener el valor de buscarse, perderse y encontrarse, por cualquier camino, así sea el del pecado, el de los sentidos, el más opuesto y divergente; porque quien siente en imágenes se figura que piensa, pero no es un pensador sino un artista, en todo caso un místico, que es también un artista encubierto. Su joven discípulo está equivocadamente dirigido porque no se conoce, y sufre porque ha olvidado su infancia, terrible pérdida del ser profundo. "Vuestra raíz es maternal" —dice Narciso de los que tienen sentidos fuertes y finos y son de naturaleza opuesta a la de los hombres de cabeza—. "Vivís de modo pleno, poseéis la fuerza del amor y de la intuición". Y más adelante le aclara aún más la dirección de su discurso: "Tú duermes en el regazo de la madre y yo velo en el desierto. Para mí brilla el sol y para ti la luna y las estrellas". Y añade estas palabras que no pueden entenderse si no se está dentro de la temática y simbolismo del lenguaje de Hesse: "tú sueñas con muchachas y yo con mancebos . . ."

La naturaleza de los seres de pensamiento es masculina, al modo abstracto y descarnado de la razón en cuyo aire enrarecido de especulaciones sólo vive el espíritu. En cambio los iluminados, soñadores, poetas y amantes, absorbiendo los jugos de la vida, son los que corren el riesgo de verse ahogados en el mundo sensual, leche demasiado espesa y embriagadora de la que no saben ni pueden abstenerse. Si acaso lo consiguen, esterilizan sus potencias y renuncian a su íntimo mandato, que es gozar y sufrir en plenitud ante el rostro de la madre-vida. Y aquí tocamos a la raíz del símbolo: la madre es la Eva terrenal, el placer de vivir en su inextricable parentesco con el dolor y la muerte. El deleite es pasajero, pero nace de sí mismo, se muda en melancolía y engendra amor; se ama rabiosa y dulcemente la caducidad, el fugaz *memento* tocado de tumba y pudrición. El artista concibe el objeto y teme su desprendimiento, como un parto o una muerte que lo deja vacío. Nadie como él estima en más alto precio el tiempo y el fruto de la vida, su obra de arte, a la que ha dado el ser. Seno maternal el suyo, naturaleza germinada con el gozo de la creación, Goldmundo advierte, en estos años de aprendizaje, ese casi imperceptible estremecimiento que modifica la línea de un rostro de mujer en el instante del frenesí amoroso, igual a la mueca terrible de la parturienta, igual al sacudimiento de la muerte en los agonizantes, hombres o peces que se internan en el mar del misterio.

Sin misterio no existe la vida ni la obra de arte. Sin misterio no existe la verdad. Goldmundo contempla el lecho del río en el que relucen escamas, objetos dorados, carpas y guijarros, y se dice que lo mismo son todas las verdaderas y reales imágenes del alma: se cierne sobre ellas, como el agua, un velo que las torna imprecisas y lejanas. Pero aún hay más. En este devenir constante en el que nada se conoce, "eterno retorno" de muertes, deleites y nacimientos, el gozador de sentidos ávidos, que es el hombre, se entrega indefenso y audaz a la infantilidad de la vida errante. Y es, más que nunca, un niño perdido en el regazo bello y monstruoso de la vida. ¿Es que es posible afincarse en la existencia, como un sedentario, cumplir infinitas faenas inútiles para dar al fin dos o tres imágenes verdaderas, y renunciar al reclamo de la vida? ¿O vale más entregarse al juego de los sentidos hasta que ellos también se marchiten, no crear ni ser nada, más que un irresponsable vagabundo sin palabras —las palabras demoran y alejan el amor— y entrar definitivamente en la animalidad y cumplir con la ley de lo transitorio, que parece ser la que rige? En Narciso el filósofo, el partero

de su alma, encuentra una respuesta; pero no es la que lo conforma. La de Nicolao, el imaginero, es bastante más accesible, pero insincera. El patético Goldmundo queda con otra verdad, definitiva y suya: entregarse a la vida y luchar feroz y amorosamente con ella; ir absorbiéndola, no importa si es para crear algunas imágenes de madera o innumerables íntimas, y esperar la serenidad de lo marchito, que también es sabiduría; gozar su propia caducidad que lo reintegra brutalmente al seno de la muerte. Y en vez de configurar con sus manos de escultor el rostro de la Madre, dejar que sea ella, la omnipotente, la que lo forme y configure con su imagen. Es la única paz de este nietzscheano para el que el sentimiento religioso está hecho de la sensualidad de la forma, de la plasticidad del rito, de la armoniosa música del mundo. Y al sabio Narciso, al hombre que piensa sin representaciones y participa en el verdadero Ser, que es Dios, realizándose porque pasa de la potencia al acto, las últimas palabras que le dirige este Goldmundo, lujurioso y bello, estarán transidas de dolor y experiencia deleitosa: "¿Cómo podrás morirte un día, Narciso, si no tienes Madre? Sin Madre no es posible amar. Sin Madre no es posible morir".

Una de las más profundas enseñanzas del Wilhelm Meister es la que canta el coro de mancebos en las exequias de Mignon: "Llevad con vosotros santa gravedad, porque lo severo y lo santo es lo único que convierte en eternidad la vida". Tal pudiera ser el destino de Narciso, el espíritu maduro y ascético de la sabiduría. Pero Goldmundo no sueña con la *vida convertida,* y su mensaje ahonda el ineluctable misterio del hombre, peregrino apasionado.

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

POESIA Y PINTURA

DE antiguo data la predilección plástica de Rafael Alberti. Aunque no la recordara explícitamente en el poema inicial —"1917"— de *A la pintura* *, donde tan vívidamente evoca su adolescencia deslumbrada ante los colores, al entrar matinalmente en el Museo del Prado, nos bastaría con reabrir su primigenio *Marinero en tierra* (1924) —ese libro que sigue guardando una frescura inmarcesible, un aire de

* Editorial Losada, Buenos Aires, 1948.

paisaje recién lavado— para encontrarnos con imágenes de la más clara oriundez pictórica, con visiones gráficas y aun tectónicas llenas de color y relieve.

Muchas vueltas y tornavueltas —unificadas, no obstante, por un indeclinable sentido de la primacía expresiva, de lo que algunos vituperan como "formalismo", mas que es esencial en la lírica y en todo arte— dió desde entonces su poesía. No es ocasión de registrarlas puntualmente, ya que esta tarea analítica por sí sola consumiría buena parte del estudio cabal que aún debemos a la rica obra poética de Alberti. Señalaremos únicamente cómo después de pasar por fases diversas— la de sus canciones juveniles, la de su ultrabecquerismo, y su neogongorismo, la de sus contorsiones fílmicas, la de sus imprecaciones políticas y sus dramáticos poemas de guerra— reanuda ahora, en cierto modo, aquella línea lírica originaria, pero llevándola a términos de plenitud y maestría. *Pleamar* sería globalmente el título que convendría a esta obra y que el poeta anticipó en una precedente. Pues, en efecto, sensación de dominio cabal, alarde de virtuoso —sí, virtuosismo; rehabilitemos este concepto, que originalmente sólo significa destreza, posesión cabal del instrumento, hoy cuando se asiente con un blando coro de aquiescencias a los relajamientos de la técnica— es la producida por un libro tan riguroso y premeditado en su composición. Hasta su forma material —la alternación de los sonetos vocativos a los elementos genéricos del arte pictórico, con los poemas sobre grandes pintores y con las apuntaciones sobre los colores— contribuye a ese conjunto de armonía deliberada, de trabada arquitectura. Nos encontramos, pues, no ante una sucesión de momentos o visiones inconexas, sin espíritu de conjunto —como acostumbraban a ser los libros de versos hace años—, sino ante un poema orgánico, rigurosamente unitario en espíritu, no obstante la diversidad formal de sus miembros. Hazaña hoy infrecuente —cuando tanto se abusa del término "poema", designando con él hasta la más ligera abreviatura de poesía, pero cuando menos poemas cabales se escriben— y cuyo simple intento, no ya su cabal realización, merecería nuestra atenta mirada.

¿Cómo ha resuelto Rafael Alberti la otra dificultad, la que supone mayor ánimo hazañoso, esto es, exaltar la pintura en términos de poesía, trasplantar el espíritu de un arte a la técnica de otro? ¿Tendrían razón quienes —con motivo de un anticipo de este libro— escribieron que un cuadro no puede trasponerse a otros valores que no sean los puramente pictóricos?

Como tal objeción y el postulado de que arranca —imposibilidad radical o inferioridad de "l'art d'après l'art"— son muy controvertibles, apuntemos algunas réplicas. En primer término, creer que un poema no pueda derivar de un cuadro o viceversa, que una estatua no pueda inferirse de una sinfonía, que un film no pueda surgir de un museo, resultan a la luz actual sofismas de muy difícil aceptación, cuando tan abundantes ejemplos cabe aducir en contrario. De hecho, las artes, al perder irreductibilidad sus elementos peculiares, se interpenetran más cada día; no digamos los géneros. El purismo unilateral, la autonomía absoluta de las artes, el concebir cada género como un compartimiento estanco fué algo que alcanzó casi simultáneamente su cenit y su eclipse. Ya hace treinta años, en el mismo momento que se predicaba una poesía poética, una pintura plástica, etc., Cocteau podía afirmar, sin mayores protestas: "Un arte debe satisfacer a las nueve musas; es lo que yo llamo prueba por nueve". De suerte que el purismo estético, ya implícito en el formalismo estético, —del mismo modo que éste se halla germinalmente en Kant, cuando rechaza toda finalidad extraestética—, ha recorrido su ciclo. Si hay "una poesía de la poesía" —según Novalis— ¿por qué no ha de haber —se piensa más tarde— una poesía de la pintura, de la música?

En cuanto a la escisión absoluta entre pintura y poesía, tal prejuicio es una supervivencia, más o menos consciente, de las lindes que impuso Lessing en su *Laocoonte*. En rigor las teorías de Lessing tendían quizá no tanto a refutar un lugar común de fines del siglo XVIII, originado en una máxima de Horacio, (*Ut pictura, poesía*: la poesía pintura para el oído; la pintura, poesía para los ojos, que Lope de Vega había anticipado ya en ciertos versos), como la propensión a juzgar literariamente, en virtud de su tema y con abstracción de sus cualidades plásticas, un cuadro. Al pasar de los tiempos, aquella corriente originó a su vez, otra más genérica, favorecida por el auge del naturalismo, a fines del siglo XIX, que vino a cristalizar en la infraestima, cuando no abominación, de todo lo que pareciese acto derivado, es decir, "art d'aprés l' art". Ahora bien, aquellas flechas no dejaban de encontrar entonces un blanco legítimo: el "artisticismo" convencional, en sus residuos últimos, propagado por ciertas escuelas como el prerrafaelismo, la sensibilidad, hecha sensiblería, de lo bello "a fortiori". Pero, en definitiva, al deslucirse tal fobia, con el giro alternado de conceptos estéticos, lo que se entendió seguir vituperando cuando se abominaba de "l'art d'après l'art" era el arte reflejo y desustanciado, no la posibilidad de traducir e interpretar valores

determinados de uno en términos de otro; era el pseudoarte convencional, el arte elaborado según sus elementos rapsódicos y no según los datos de la creación artística verdadera.

Aclarados así los términos de este proceso conceptual, podrá comprenderse mejor que hoy lleguemos, tras saltar muchas etapas, al extremo opuesto de aquel incriminado prejuicio; se comprenderá que las direcciones más recientes de la estética psicológica sostengan audazmente cómo muchas obras de arte trascendentales no salieron de la vida, sino de otras obras de arte. "La primera materia del artista —escribe André Malraux, en la segunda parte, sólo anticipada fragmentariamente, de su *Psychologie de l'art*— no es nunca la vida; es siempre otra obra de arte". Del mismo modo afirma, con ejemplos, cómo "una forma se conquista siempre a base de otra forma que deja sus huellas en la primera"; y no vacila en concluir categóricamente que "en el origen de todas las obras de arte encontramos un *pastiche* exaltado". Luego la emoción del arte puede ser, es, tan profunda o más en el artista como la emoción de la vida. Dejando para otra coyuntura las fértiles prolongaciones que semejante teoría suscita, sólo añadiré ahora cuán estrepitosa y justicieramente, a la luz de esa teoría y sus probanzas, se vienen abajo todas las supersticiones "romanticoides" sobre la naturaleza del artista; qué golpe mortal asestan a todo el falso idealismo, al servilismo de lo real, tanto como al "esteticismo" barato donde suele apoyarse la usual psicología del artista en forma de novelas con pintores de guardarropía (el Gauguin de Somerset Maughan) y familias musicales (las imaginadas por Margaret Kennedy . . .).

Concretándonos a la pintura en relación con la poesía, la tendencia a traducir lo plástico en lírica es antigua e ilustre en precedentes. Sin ánimo de emprender un recorrido erudito, fácil es recordar uno de los textos españoles más curiosos a este respecto, *El arte de la pintura* del cordobés Pablo de Céspedes, escrito a mediados del siglo XVI. Cierto es que el posible lírico vuelo de sus octavas resulta gravado por el lastre didáctico. Pero ¿cómo negárselo al bellísimo soneto de Góngora dedicado al Greco, cuyo pincel "dió espíritu al leño, vida al lino"? Soneto que luego abriría en una rosa tripétala Rubén Darío al imaginar un trípico enderezado a Velázquez por el mismo Góngora, haciéndole replicar el primero y complementándolo, por su parte, con otro soneto de alabanza a los dos. Las estrofas de Auguste Barbier a Miguel Ángel (sin olvidar las de Samuel Taylor Coleridge "compuestas en una sala de conciertos", aunque éstas rocen de modo más general a otro

arte, caso igualmente de la oda de Fray Luis al maestro Salinas), confirman la posibilidad de intercambiar elementos de artes diversas. En otro sentido del viaje tampoco deben olvidarse los "Cuadros de una exposición" musicalizados por Mussorgsky; y del mismo Alberti no faltan antecedentes parejos; así en *Pleamar* nos encontramos con sus "Versos sueltos para una exposición" y, sobre todo, con la felicísima serie musical "Invitación a un viaje sonoro". Pero la corroboración más absoluta de cuan fértiles pueden ser tales sugerencias o traspasos se halla incuestionablemente en "Les phares" de Baudelaire. Y como ejemplo o antecedente inmediato del intento albertiano, ahí está la galería de sonetos pictóricos abierta por Manuel Machado en *Apolo*, y que sigue figurando entre lo más visitable de su obra.

Queda, pues, probada, contra las aludidas argumentaciones en contra, la legitimidad de la empresa acometida por Alberti, y cómo una obra de arte puede arrancar de otra —siempre que no se limite a la paráfrasis, siempre que a su vez sea creación—. Lo que importaría ahora sería analizar la frecuencia o calidad de sus logros. Discernimiento para cuya medida la leve condición anterior es casi suficiente. Tengamos, por ejemplo, el poema dedicado a Leonardo. Finalizando la primera bellísima estrofa, el poeta, por afán de síntesis o claridad, condesciende a una fórmula "standard", a una definición precisa, aunque sea metafórica, y escribe este verso:

Boda de los colores con la ciencia

¿Era necesario? Del mismo modo se arriesga a lo superfluo lírico, es decir, a lo no lírico, tarado de descripcionismo didáctico, cuando poco después agrega:

Es la contemplación, es la obstinada
fijeza agotadora del detalle...

versos que suenan redundantes pues ya los anteriores habían logrado traducir la esencial virtud del ojo leonardesco:

Un objetivo inquisidor, exacto,
un bisturí como un pincel, un pelo
capaz de seccionar en una gota
el ala trashumante de una nube.
Microscopio en delirio, siempre insomne.

La creación poética de un arte en función de otro —insistiré— solo es alcanzable cabalmente cuando se borran las huellas del tránsito. ¿Cómo

aceptar, por lo tanto, este calificativo: "la mañana impresionista", cuando lo procedente es hacer visible tal estilo pictórico de la mañana mediante otra asunción de visiones o palabras, pero sin recurrir a una etiqueta? Del mismo modo ¿por qué al terminar su poema sobre Cézanne el poeta se ha creído obligado a incluir la definición, hoy estereotipada, que el propio pintor dió de la naturaleza?

> Pintor: en tu verdad más verdadera
> todo se determina
> por el cubo, el cilindro y la esfera.

Asentadas éstas y otras menudas reservas, nos sentiremos ahora más desembarazados para juzgar y ponderar los aciertos repartidos a lo largo de este poema en proporción muy superior. Sin duda las páginas más felices son aquellas sugeridas por los pintores más sensuales: Botticelli, Tiziano, Rubens, Renoir, donde las formas y los colores cantan más jubilosamente.

> Goza, goza el color, la luz, el oro,

sería, con el verso final de un glorioso soneto de Góngora, la divisa bajo cuyo arco fulgurante podrían colocarse estos poemas de Alberti.

> ¡Oh juventud! Tu nombre es el Tiziano.
> Tu música, su fuente calurosa.
> Tu belleza, el concierto de su mano.
> Tu gracia, su sonrisa numerosa.
> Lúdica edad, preámbulo sonoro,
> divina y fiel desproporción de oro.

Y estrofas de análoga magnificencia cabría citar en los restantes poemas aludidos. De otro lado, las mayores excelencias pueden acotarse en el extremo rigurosamente opuesto, en los poemas consagrados a los pintores barrocos y tenebristas: Bosco, Goya, Van Gogh, Solana. El enfoque, no solo la técnica y el tono del poeta, cambian en relación con cada artista poetizado —nueva prueba de su destreza—, mudan al pasar de una a otra sala en este "museo imaginario". Y no solo esto, sino que Alberti, para verter más armoniosamente el espíritu de tales pintores, utiliza una sintaxis, un vocabulario, una adjetivación de exacta correspondencia en cada caso. Así vemos cómo su verso ondula, se eleva, arde para reflejar las espirales trombas amarillas de los cuadros de Van Gogh; se desarticula bufonescamente, se ensancha en neologismos audaces a fin de darnos el equivalente de las formas insólitas y la atmósfera de aquelarre que hay en los cuadros del Bosco; se rompe en

astillas de vocablos torvos o pestíferos, en visiones de vertedero al recoger la sensación global que suscitan los cuadros de Solana; o se descompone y prismatiza sugiriendo los de Picasso. ¿Onomatopeyas líricas? Onomatopinturas más bien, y valga el neologismo, nada chocante, junto a los graciosos, plásticos voquibles que en esos poemas forja Alberti, malabarizando a placer.

¡Oh monstruos razón de la pintura
sueño de la poesía!,

escribe de Picasso con frase que cuadraría asimismo al Goya negro.

El punto de equilibrio entre las dos series de poemas mencionados se halla en el consagrado a un pintor situado a su vez en el fiel de la balanza, entre el realismo furibundo y el lírico sensualismo: Velázquez.

Se apareció la vida una mañana
y le suplicó:
—Píntame, retrátame
como soy realmente o como tú
quisieras que yo realmente fuese.
Mírame aquí, modelo sometido,
sobre un punto, esperando que me fijes.
Soy un espejo en busca de otro espejo.

Consideración especial merecerían los sonetos, serie de armoniosa simetría, y que por su calidad noblemente marmórea suscitan inmediatamente el calificativo de parnasianos. Pero en rigor su raíz viene de más atrás, delata hontanares puramente clásicos y castellánísimos, ya que están llenos de reminiscencias o sonoridades garcilasianas, gongorinas o herrerianas. Desde las primeras palabras del soneto que abre la serie: "*A ti, lino en el campo...*", evocador de "las hojas de inquieto lino" con las cuales Góngora metaforizaba un velero, hasta otros versos sueltos de los demás sonetos, cuya progenie o enlace clásico no sería difícil rastrear.

A la belleza poemática corresponde exactamente, en *A la pintura*, su equilibrada realización tipográfica, el acorde de blancos y negros los grises de las láminas en bicromía, arquitecturado todo ello por Attilio Rossi, quien bajo este mismo epíteto de "arquitecto de libros" comparte finalmente la dedicatoria inicial enderezada a Picasso.

GUILLERMO DE TORRE

NOTAS DE LIBROS

GASTÓN BACHELARD: *La formación del espíritu científico.* Editorial Argos, Buenos Aires, 1948.

MARES de tinta y montañas de papel se han gastado en escribir acerca del psicoanálisis, cuyas raíces habría que buscar en la psicología del pensamiento, en la *Denkspsychologie* fundada por Külpe a principios de siglo, y de la que Freud dedujo en seguida una explicación genética de la personalidad, divulgada luego hasta la saturación en multitud de libros pseudocientíficos. Al lado de esta floración malsana, el psicoanálisis ha inspirado también obras de positivo valor que tienden a calar en la conciencia individual y colectiva sin despersonalizarlas, ya que lo impersonal, por el hecho mismo de serlo, cae fuera de los límites de la psicología.

Tal opinión pudo sostenerse hasta el año 1937 en que apareció un libro poco extenso y muy intenso: *Le nouvel esprit scientifique,* cuyo autor, Gastón Bachelard, sin pretender establecer la metafísica que debe servir de base a la física moderna, se esfuerza por destacar la actitud de los distintos sistemas filosóficos actuales ante las realidades de laboratorio, presentándose como un epistemólogo —ni realista ni racionalista— que quiere darse cuenta de la síntesis de la razón y de la experimentación, indispensable al conocimiento científico. El entonces profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de Dijon estudiaba la realización de lo racional en la experiencia física por medio de algunos problemas dilemáticos: materia y radiación, ondas y corpúsculos, determinismo e indeterminismo, dejando ya advertir lo que diez años más tarde sería motivo de una nueva obra, lanzada desde una cátedra de mayor jerarquía intelectual: la de la Sorbona de París, en donde ha madurado las ideas expuestas en *La formation de l'esprit scientifique,* que acaba de aparecer en español, literalmente traducido, con un subtítulo que lo aclara: *Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo.*

Con reminiscencias comtianas, aunque fuera de toda correlación histórica, Bachelard distingue tres estados en la formación individual del pensamiento científico: estado concreto, estado concreto-abstracto y estado abstracto, a los que adjunta tres estados de alma: alma pueril, alma profesoral y alma en trance de abstraer y quintaesenciar, que nos parecen bastante claros y aceptables; pero no así los tres períodos tempo-

rales de la evolución del pensamiento: el precientífico, que prolonga hasta bien entrado el siglo XVIII; el científico, que alcanza hasta los primeros años del siglo actual, y el que llama "era del nuevo espíritu científico" que empieza el año 1905 con la relatividad de Einstein.

Nuestras artificiales divisiones cronológicas son útiles y hasta necesarias para la claridad de la exposición, y en este sentido nos parece excesiva la longitud que atribuye Bachelard al período precientífico del pensamiento que, para nosotros, es ya científico a partir de Galileo, y si con un poco de buena voluntad puede considerarse el Renacimiento como etapa de transición, es inadmisible no dar rango científico al siglo XVII durante el cual la Matemática crea la Geometría analítica y el Cálculo infinitesimal; la Física establece la estructura atómica de la luz, vigente hasta Planck, quien todavía no hace un año desapareció del mundo de los vivos; la Química descubre el misterio de la combustión, y la Botánica y la Zoología abandonan su carácter taxonómico y descriptivo para adentrarse en la sistematización rigurosa. Pero aparte esta objección, el autor plantea el problema del conocer en función de los obstáculos que dificultan la evolución normal del pensamiento científico, y no los obstáculos externos, en cuanto complejidad o fugacidad de los fenómenos, sino los que llama *epistemológicos*, es decir: las afecciones psíquicas y causas de inercia que, por necesidad funcional, determinan estancamientos y hasta retrocesos en el acto mismo del conocer.

A diferencia del historiador de la Ciencia, que considera las ideas como hechos, el epistemólogo debe considerar los hechos como ideas. Un hecho mal interpretado sigue siendo un *hecho* para el historiador, mientras que para el epistemólogo es un *obstáculo*, un contrapensamiento, y, por consiguiente, tiene que seleccionar las noticias recogidas y conservadas por el historiador para juzgarlas bajo el ángulo de la razón y situarlas en un lugar del espacio y en un instante del tiempo.

El primer obstáculo con que tropieza la cultura científica es la experiencia básica y, dada la fragilidad del *dato* —pintoresco y fácil—, Bachelard sostiene que el espíritu científico debe formarse en contra de la Naturaleza, poniendo de relieve el hecho de no existir continuidad, sino ruptura, entre la observación y la experimentación, con varios ejemplos —tomados de libros de los siglos XVII y XVIII— en los que la Ciencia, presentada bajo un aspecto mundano, al multiplicar las ocasiones de curiosidad, entorpece la formación de la cultura científica

en vez de favorecerla: en tales libros el conocimiento está sustituído por la admiración y la idea por la imagen.

Otro obstáculo es el conocimiento general que ha reinado desde Aristóteles hasta Bacon inclusive, y que todavía consideran algunos sabios como doctrina fundamental del saber, cuyos peligros señala Bachelard, de acuerdo con D'Alembert, al advertir que se generalizan las primeras consideraciones cuando no se tiene nada nuevo que considerar; por lo tanto, el psicoanálisis del conocimiento objetivo debe someter a un examen meticuloso las seducciones de la generalización precoz y fácil.

Estos dos obstáculos, que traban el desarrollo de la cultura científica desde su nacimiento son, en cierta forma, opuestos y pueden hacer cometer al epistemólogo el error de sentar valorizaciones contradictorias cuando abandona el campo del empirismo inmediato para caer en el sistema.

Un capítulo especial dedica el autor al obstáculo verbal como explicación dada por una palabra: *teléfono*, por ejemplo, que corresponde a conceptos esencialmente distintos para el abonado, la telefonista, el ingeniero y el matemático que estudia las ecuaciones diferenciales de las corrientes eléctricas. Bachelard toma la palabra *esponja* y la estruja para sacar de ella la explicación de los más variados fenómenos, a fin de destacar los peligros de una abusiva extensión de las imágenes familiares, pasando de ahí al estudio del conocimiento unitario que sospecha siempre la existencia de un error frente a la más inocente dualidad, lo cual plantea una multitud de pseudoproblemas que dan origen a otro obstáculo: el coeficiente de realidad que el espíritu precientífico atribuye a todo lo natural y la hipertrofia de la inducción utilitaria que hace el conocimiento pragmático, por no saber limitar lo útil cuya valorización se capitaliza constantemente.

El obstáculo verbal conduce a Bachelard a uno de los más difíciles de superar porque se apoya en una filosofía fácil: el obstáculo sustancialista, en cuanto monótona explicación de las propiedades por la sustancia, acumulando adjetivos sobre un mismo sustantivo sin preocuparse de sus relaciones mutuas, con un empirismo que, lejos de suscitar experiencias, multiplica los sinónimos haciendo un esfuerzo estéril, e impidiendo el libre vuelo del pensamiento científico cuyo progreso consiste precisamente en lo contrario: en disminuir los adjetivos que convienen a un sustantivo, pues que se piensa científicamente en los atributos jerarquizándolos, pero no yuxtaponiéndolos.

Por último, Bachelard estudia el obstáculo animista, salvado por la Física del siglo XIX, pero que en los XVII y XVIII retardó el progreso científico al fundar, según el autor, una especie de fetichismo de la vida como propiedad generalizada que conduce a una tesis filosófica en cuya virtud llega a atribuirse vida a los minerales y toma cuerpo el mito de la fecundidad de las minas.

Después de estos obstáculos, que debe superar el conocimiento empírico, Bachelard estudia la digestión en cuanto función privilegiada —poema o drama— que trae como consecuencia el éxtasis o el sacrificio, y con la cual se relaciona, evidentemente, la escatología, desde la destilación de las materias fecales para extraer cosméticos y cremas de belleza hasta la importancia que dan los psicoanalistas a la fase anal en el desarrollo psíquico del niño.

Pero la digestión palidece ante la generación. El poseer y el ser no son nada ante el devenir, y de aquí que el psicoanálisis considere el apetito inferior jerárquicamente a la líbido, cuya influencia en la investigación científica estudia Bachelard en uno de los capítulos más apretados de su obra, como corolario de sus anteriores premisas sobre los obstáculos epistemológicos, procediendo de lo vago a lo preciso, pues que en el reino de la sexualidad lo más vago es lo más poderoso. El niño, a quien por ignorancia o por malicia ocultan sus padres el mecanismo de la generación, hace de su nacimiento un misterio, y cuando se da cuenta de cuán absurdas son las explicaciones que le han dado, invierte los términos del problema: todo lo misterioso despierta en él la líbido, y su espíritu se orienta entonces, precisamente, en la dirección que le querían prohibir.

Tal es el proceso de infantilización de ciertas culturas, cuyo origen impuro dificulta el desarrollo del pensamiento abstracto, como la alquimia. El oro y la vida, el poseer y el devenir se funden en la misma retorta convirtiendo a los buscadores de la piedra filosofal y del elixir de la vida en onanistas precientíficos cuyas diversas operaciones no dudan en designar con nombres incestuosos y describir como cópulas más o menos cuidadosamente observadas.

El autor de *La formación del espíritu científico* acude a una abundante aportación de citas documentales a fin de probar que, para el alquimista, la generación nace de la corrupción y va a buscar la materia preciosa en el "vientre de la corrupción" como el minero la busca en el vientre impuro de la tierra, vago sexualismo que precisa después con textos más recientes para destacar el enorme valor condensado en

la noción de germen, de simiente, de grano, y deducir de ello que un psicoanálisis completo del inconsciente debería emprender el estudio de los sentimientos inspirados por la líbido, y, en particular, la voluntad de poder que ésta ejerce sobre las cosas.

Examina a continuación las dificultades de la información geométrica y las que existen para fundar una Física matemática susceptible de descubrir verdades nuevas, demostrando cómo el falso rigor bloquea el pensamiento científico; y termina la obra sosteniendo que, psicológicamente, no hay verdad sin un error rectificado, y, por tanto, una psicología de la actitud objetiva no es sino la historia de nuestros errores personales.

La multitud de ejemplos, curiosos y desconcertantes; el estilo, vivaz y salpicado de felices neologismos, y el tono, a veces polémico con que está escrito este libro, le dan un gran interés quizás no tanto por lo que dice como por lo que sugiere.

FRANCISCO VERA

BERNARDO VERBITZKY: *En esos años.* Editorial Futuro, Buenos Aires, 1948.

Es *difícil empezar a vivir,* primera obra de ficción de Verbitzky, fué saludada en 1941 con los honores reservados a los libros capaces de crear en torno a su autor una expectativa digna y comprometedora. Mereció holgadamente el Premio Ricardo Güiraldes instituído por la editorial Losada para estimular vocaciones de novelistas, las cuales ni abundan entre nosotros ni cuando surgen, dadas las dificultades del género, encuentran siempre incentivos para superar el proceso de formación. Por fortuna, Verbitzky supo desoír tanto las halagadoras palabras de acogida como el incurable derrotismo de su propio temperamento, demasiado escéptico para rendirse a los elogios por una parte y por la otra, harto desarmado por su conciencia crítica. Más aún: el ejercicio profesional de ésta exacerbó en su caso el complejo de responsabilidad. Verbitzky es un informado y agudo comentarista de la literatura contemporánea que reseña en su columna barométrica semana tras semana, de tal manera que no podía escapar a su perspicacia y a su juicio insobornable la insuficiencia de que adolecía su primera producción, a despecho de sus muchos logros parciales. El autor desdoblado en crítico —*doble* corrosivo quiéralo o no— debió haberse debatido mu-

chas veces, caviloso e inhibido, entre las dudas que asaltan a quien mide sus fuerzas mientras madura una segunda novela que ha concebido, eso sí, sin perplejidad alguna, con arreglo a un plan más ambicioso todavía. He ahí el mérito y a la vez el riesgo que afronta en las cuatrocientas páginas de su reciente libro.

Todos y cada uno de los capítulos de esta maciza novela titulada con significativa imprecisión *En esos años*, respiran esa atmósfera de convulso problematismo. Desde luego, la noble y dramática ansiedad de hacer pie en un suelo histórico que trepida, excede la esfera literaria y aun sale de la órbita de las motivaciones intelectuales denominadas puras. Largos trechos del rodaje de esta novela están acaparados por tenaces interlocutores, por desbordados soliloquios y vehementes disquisiciones, en suma, por un despliegue de efusión razonante; pero el autor se sirve de toda esa masa discursiva para expresar aquello que el signo de nuestro tiempo ha hecho más problemático: la propia vida. Algunos personajes son hombres de acción frustrados o varados al pie de una mesa donde se inflan telegramas.

Un mismo temblor de incertidumbre se cierne sobre los destinos individuales que Verbitzky narra y sobre el futuro de esta civilización cuyos desmoronamientos internos repercuten de una punta a la otra del globo y reviven el terror del hombre primitivo, pues nadie escapa a la amenaza del derrumbe. Podrá discutirse si una región sudamericana cae o no dentro del "área de la esterlina", no así si está fuera del alcance atómico. No hay ya distancias aisladoras ni refugios antiaéreos donde las almas atribuladas puedan guarecerse, a cubierto del pánico planetario. La misma técnica moderna en la que nuestro orgullo carga su mayor acento, acorta la tierra y acelera vertiginosamente los medios de comunicación, convirtiendo a los antípodas en miembros de un vecindario común que comenta iguales noticias con escasas diferencias de tiempo. Así el cable que por razones de oficio vincula a los periodistas, asume la sugestión de un nexo realista y simbólico en esta novela abundantemente conversada que Verbitzky situó en una sala de redacción de un diario porteño, especie de gran teatro del mundo. Entre versiones que se reciben del extranjero y se trasmiten a los cuatro rumbos del país, Pedro Lascano, Enrique Goldberg, Martín, Salinas y otros compañeros de tareas mezclan el ajetreo de sus vidas, sus pasiones, sus ideas, sus sueños, sus temores, sus intereses. La lenta acción descripta abarca un período comprendido entre la sublevación de los generales franquistas

ayudados por el Eje y las alternativas que se suceden al promediar la segunda guerra mundial.

Puede decirse que la tragedia librada en la península entre Caín y Abel constituye en la pintura de ambiente hecha por Verbitzky el núcleo de la sugestión emotiva y el empalme de las controversias sin fin cuyo tono dramatiza la presencia de varios españoles expatriados. Sirve de tema central de *En esos años* aquel entrevero polémico que, matices de ideología aparte, se adelantó a presagiar la trayectoria del reguero de pólvora a lo largo y lo ancho de Europa. Toda la inquietud de nuestra ciudad vibra como una caja de resonancia en ese hervidero de pasiones que tiene por escenario una sala de redacción. Sus antenas sensibles —vivero de noticias que invita al contrapunto— recogen la voz de la familia, de la calle, de los centros culturales y de los diversos sectores de la opinión pública. La reconstrucción casi estenografiada de tales reacciones populares cobra ahora, a la vuelta de diez años, el poder de una imagen de nuestra vida colectiva con visos de pesadilla. Con su inventario psicológico, que contiene frecuentes atisbos, el autor nos retrotrae a aquellos días ya olvidados a medias. Pese al exceso de la prolijidad descriptiva y al recargo de la crónica detallista a expensas de los valores estructurales de la novela, *En esos años* supone un esfuerzo inusitado en nuestra literatura. Equivale a un excepcional testimonio americano y, particularmente, argentino de la fe puesta en la suerte del pueblo español. Devoción —no hace falta decirlo— inseparable del destino de la inteligencia y la libertad.

Se equivocaría quien viera en el copioso relato de Bernardo Verbitzky nada más que los ecos de la hecatombe europea. Sus situaciones y episodios trasuntan la realidad política, social y cultural de nuestro país en la medida en que ella también reflejó el desconcierto y el caos del Viejo Mundo, a partir del avance de la reacción triunfante en la península. Pero ese reflejo engendraba estados de corrupción y otras formas de descomposición colectiva que no por ser transitorios dejan de interesar al narrador y al sociólogo. Diversos tipos encarnan en la novela que nos ocupa la crisis moral, la quiebra de los principios, la irresponsabilidad, el oportunismo y los desplantes del resentimiento, todos ellos estigmas de una época de disolución, si bien el autor de *En esos años* los recorta dentro de las modalidades locales. Ahí está Manlio, espécimen del teorizante troglodita, fruto del país así como sus subproductos Guillermo de los Ríos "el intelectual de la radio". Brignone —filonazi llamado por eufemismo nacionalista—, el repórter Feijas

—antisemita y falangista de remate—, y demás hechuras de morbosa fermentación ideológica, más o menos virulenta.

Sin duda el perfil de Pedro Lascano se destaca entre los caracteres de relieve más acusado. Su sensibilidad frente a las contradicciones de nuestra civilización y la agudeza de su juicio para desmenuzar los conflictos de la cultura, chocan contra las exigencias del periodismo en cuyas galeras rema a pesar suyo. Verbitzky describe con una consumada maestría los círculos de ese purgatorio donde no falta la nota de humorismo, mostrando al desnudo la grandeza y la servidumbre de las redacciones. Pedro personifica la conciencia de responsabilidad del escritor, templada por íntimos desgarramientos y antagonismos con el medio. Es un introvertido en lucha constante consigo mismo, aunque no uno de esos *fakires extasiados ante los malabarismos de la introspección*. Por el contrario, tipifica el intelectual desesperado que está de vuelta de la complacencia frente a tales laberintos. Tras el hartazgo de las complejidades subjetivas —tan de moda durante el período de preguerra—, busca afanosamente el equilibrio de la salud espiritual, es decir, la salida a la superficie hacia el encuentro del hombre. Pedro representa la voluntad de acercar la función intelectual a la vida, modelando una expresión de la inteligencia vitalizada y humanizada. Su probidad creadora late en el plan de la novela que compone entre suelto y suelto y a cuyo proceso paralelo asiste el lector de *En esos años*.

Verbitzky ofrece los materiales para construir la novela que sueña Pedro, el protagonista. La exuberancia de digresiones sobre arte y política le resta concentración arquitectural al relato, por más que incluya entreactos de tan palpitante interés como el duelo de opiniones alrededor de Mac Leish y los "irresponsables". A eso se une el derroche de impresionismo narrativo, todo lo cual diluye el movimiento de conjunto en una red de diálogos, algunos insustanciales. A pesar de todo, prevalece el epílogo optimista pues aunque el horizonte continúa lleno de cortinas de humo —el desenlace de la novela se produce antes de que se conozca el de la guerra de 1939—, el autor exalta la vida que se abre paso entre la incertidumbre que es el nuevo fantasma que recorre el mundo. Pedro y su mujer, Mariana, se sentirían falsificados y se despreciarían a sí mismos si sólo buscaran un refugio en la egoísta felicidad hogareña. Las páginas finales no tienen nada que ver con las concesiones al gusto burgués, digno remate de tantas películas. *En esos años* se cierra con un salmo imbuído de impulso vital y confiada entrega al amor fecundo.

LUIS EMILIO SOTO

PHILIP GUEDALLA: *Los dos mariscales (Bazaine - Petain)*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1948.

ESTE libro, como dice el autor en el prólogo, "es algo más que la historia de dos soldados franceses". No se trata simplemente de unas *Vidas Paralelas* al estilo de Plutarco. Philip Guedalla, el notable historiador inglés fallecido no hace mucho, escribe una obra en cierto modo de tesis, en la que los dos mariscales, Bazaine y Petain, constituyen las figuras sobresalientes de un cuadro donde se reproduce un vasto período de la vida política y militar francesa, el comprendido entre el ocaso del Primer Imperio y los años que siguieron al derrumbamiento de la Tercera República. El propósito del autor aparece claramente consignado, sin embozo, en la primera página del libro, cuando dice: "El primer Mariscal fué la víctima propiciatoria de su patria derrotada y, en cambio, cuando el segundo Mariscal subió al poder, la víctima propiciatoria fué Francia".

Las palabras transcritas nos dan la clave de la obra, y constituyen el tema de la misma. Las páginas que siguen hasta el final no son sino el desarrollo de esa especie de teorema enunciado en el prefacio de *Los dos mariscales*. En realidad, si vamos a ver, más que de dos biografías se trata de una sola, pues es la figura de Bazaine la que llena casi la totalidad de la obra. Petain es como un apéndice, o dicho más exactamente, es la contrafigura que tiene como finalidad servir de fondo para resaltar los rasgos de la personalidad del mariscal del Segundo Imperio con un propósito de reivindicación histórica.

Guedalla nos describe con brillante colorido esos cinco cuartos de siglo. No es el historiador frío, erudito, que se limita a acumular datos y a ordenarlos con arreglo a un método clásico. A veces rezuma ironía, y sus frases se clavan como dardos en el blanco. Prosa ágil y elegante a la vez. Con trazo certero, va al nudo de la cuestión, presentándonos los sucesos en forma de síntesis.

Los setenta y siete años del primer mariscal están preñados de un rico contenido humano en peripecias y experiencias. Es un militar que recuerda los tiempos del Primer Imperio, cuando los soldados rasos llevaban en la mochila *le bâton de Maréchal*. Bazaine había comenzado su carrera como legionario. Como nos dice el autor, "el recluta había necesitado treinta y tres años para convertirse en Mariscal de Francia, años de servicio activo en la luz cegadora de África, en los mordientes vientos de España, en la nieve de Rusia, en los cielos azules de Italia

y en el sol sin nubes de México". Esa ejecutoria marcial tuvo como triste epílogo la capitulación de Metz, cuando el ejército del Rin fué rendido por él, en octubre de 1870, sin un gesto de rebeldía. Guedalla pretende justificar esa decisión, diciéndonos que Bazaine, después del desastre de Sedan, de la rendición del ejército de Chalons mandado por Mac-Mahon y de ser hecho prisionero Napoleón por los prusianos, aspiraba a conservar sus fuerzas para el mantenimiento de la ley y el orden.

En realidad, Francia sufrió entonces la tremenda equivocación de considerarse preparada para empresas militares en Europa. Se dejó seducir por el espejuelo de las victorias obtenidas en las guerras coloniales y en la expedición a México. Era el sino de las aventuras bélicas de Napoleón *el Chico*. El propio Bazaine da en la explicación cierta cuando, ya en el exilio, diagnostica las causas de la derrota francesa diciendo que "las victorias africanas habían sido tomadas con demasiada seriedad".

La figura de Petain, en cambio, está trazada con poca simpatía, valga el eufemismo. Quizás sea demasiado pronto para formular un juicio imparcial sobre su conducta. Aunque es innegable su pesimismo y su concepción defensiva contraria a la guerra de movimiento. No en balde fué el inspirador de la Línea Maginot que tanto influyó en la desmoralización del ejército de su país. Estos son rasgos indiscutibles. Pero, en cuanto a los demás móviles de índole política, con respecto a la capitulación, será necesario dejar que el tiempo serene los juicios y permita contemplar los hechos con mayor perspectiva histórica.

En el libro que comentamos pueden apreciarse, aun sin estar separadas por ningún hito, dos partes que se diferencian por el espíritu con que han sido concebidas. La primera, la que se refiere a Bazaine, está escrita en una forma objetiva, o más aún, se contempla la actuación del mariscal con evidente simpatía. En cambio, los capítulos correspondientes a la vida de Petain no están exentos de cierta animosidad, y el juicio, a veces, aparece nublado por el signo de la hostilidad. Guedalla, en la época en que trazó esas páginas, estaba influído por la pasión y el resentimiento. Ingredientes, por cierto, poco apropiados para juzgar a un personaje político. No es que le faltaran razones para ello, pues, evidentemente, la conducta de Petain dejaba mucho que desear. Pero la verdad es que, por ese motivo, la parte final del libro carece de la serenidad indispensable para esta clase de trabajos. En una palabra, el autor se desliza en el terreno polémico, y cae en la diatriba.

Por lo que acabamos de decir, la parte primera de la obra nos parece inobjetable y creemos sinceramente que perdurará con el tiempo. En cambio, lo que se refiere al gobernante de Vichy tendrá que sufrir rectificaciones, probablemente. El tono con que está escrito es acre. Aparte de que la biografía está inconclusa. Por dos razones. La primera, porque Guedalla pone término a su obra en 1943. Y la segunda, porque la vida del mariscal no ha descrito aún por completo su parábola.

GUILLERMO DÍAZ DOIN

MARCEL PAGNOL: *Notes sur le rire*. Les Editions Nagel, París, 1948.

No faltaba más que este libro, en la bibliografía de lo cómico. Pagnol, el autor de éxito, el padre de *Topaze*, de *Marius*, de *La mujer del panadero*, el flamante académico, no había escrito todavía su libro sobre lo cómico. Por fin, lo ha hecho. Quedémonos tranquilos. Pues aquí no ha pasado nada. Vamos por partes.

Para un marsellés "al principio, estuvo la . . . anécdota". No es de extrañarse, pues, que Pagnol piense en anécdotas y proponga a los demás su disciplina de pensamiento. (Cada cual piensa como puede.) Sus *Notes* podrían llevar por subtítulo: "Antología de anécdotas sobre lo cómico". Las hay de todas clases y para todos los gustos. Es una catarata de anécdotas, con predominio (¡ah, "l'esprit de la Cannebière"!) de las de picante sabor, color y olor. Muchas, no pueden repetirse en este comentario. Esto disminuye su objetividad y su natural difusión en los círculos universitarios. Empero, en honor de la independencia espiritual del autor, digamos que no parece preocuparle la acogida que tendrá su librito entre la gente estudiosa y de disciplinada cultura. O, como él mismo lo dice, con impagable desparpajo, tratando de excusar su audacia: "Un día, de boca de un tramoyista de cine, que volvía de Hollywood, oí un proverbio americano: «Todos los sabios sabían que era imposible. Una vez, un ignorante lo hizo». Este valor particular otorgado en ciertos casos a la ignorancia, nos ha dado la audacia de escribir este librito."

Sin embargo, tanta audacia y tanta ignorancia no pueden prescindir de la compañía de los filósofos. Pagnol escoge, al azar, dos o tres teo-

rías de lo cómico (Bergson, Melinand, Fabre) y extrae de ellas la inesperada conclusión: todas se equivocan. Ellas presuponían que hay fuentes de comicidad en la naturaleza, como hay fuentes de electricidad (sic) o de agua mineral. Aquí, Pagnol se engalla y lanza su cocorocó: "No existe lo cómico en sí, siempre semejante a sí mismo". Este es el punto de partida de sus reflexiones. (El lector con un poco de lectura sobre el tema convendrá conmigo en que el famoso descubrimiento no pasa de ser un juego de palabras donde el término "cómico en sí" es tomado en una acepción distinta de la que habitualmente se le atribuye.)

Y comienzan las anécdotas. Primero, aquellas que demuestran que "no hay fuentes de lo cómico en la naturaleza sino en el que ríe" (excelente perogrullada, ahora, en el año 1948). En segundo término: las historietas (algunas ¡tan largas!), que demuestran que lo cómico nace de una sorpresa. (Otra perogrullada, después de Kant, Schopenhauer, Herkeurath, Heymans y, sobre todo, Lipps, quienes subrayaron, hace mucho tiempo, el carácter repentino de la vivencia cómica.)

Por último, Pagnol se cree autorizado sobre la base de su colección de historietas, a exponer "su" teoría de la risa. Dos renglones le bastan. 1º "La risa es un canto de triunfo, es la expresión de una superioridad momentánea", y 2º, reímos porque nos juzgamos superiores a los demas. Y aquí se vuelve a abrir el robinete de los chascarrillos, los pasos de comedia, las historietas y toda la gama de las ocurrencias que quedan en las gavetas de los comediógrafos, material que no sirve para afrontar al público exigente de las "premières". (Entre paréntesis, prevengo al lector que el descubrimiento de Pagnol, "su teoría", es algo así como el descubrimiento del paraguas. Hace más de 300 años que se habla de ese tema. Lo preludió La Rochefoucauld, en sus "Máximas". Hobbes le dió una impecable formulación. Baudelaire contribuyó con un extraordinario análisis (¡este Pagnol ni siquiera lee a sus compatriotas!). Groos, Lipps y Volkelt han continuado hasta nuestros días la elaboración conceptual. Nosotros mismos, hace 7 años, en nuestro *Ensayo Preliminar sobre lo Cómico*, hemos contribuído a darle trascendencia axiológica. De todo esto, ni una palabra dice Pagnol. Convengamos que, en materia de ignorancia, va más allá de lo que está permitido habitualmente en las mejores familias . . .)

Si el lector tiene la paciencia de llegar hasta el fin, encontrará más ocurrencias sobre temas vinculados poco o mucho con lo cómico; pero expuestas con tal desorden, en tal arbitraria mezcla de hechos interesantes y puerilidades, que uno hubiera deseado ver al autor, en un semi-

nario universitario de Psicología, afrontando al Profesor (con perita o sin ella), que, después de examinar su esbozo de monografía, le dijera: "Mon enfant, est-ce que vous ne savez pas qu'il existe un art de composer? Par hasard, n'êtes-vous pas français, mon enfant? Voyons... Allez à la Bibliothèque", etc., etc., etc.

Ahora, en serio: esta obrita es un excelente espectáculo cómico. Escoja el lector cualquiera de las obras escritas con humildad y autoridad sobre el tema (Bergson, Lipps, o cualquier otra), empápese de su contenido, y lea después las *Notes* de Pagnol. Sin duda, reirá; lo mismo que ríe el hombre de mundo cuando ve entrar al "parvenu" en el salón de baile. Lo cual será, al fin y al cabo, una confirmación "in partibus" de lo que este desenfadado Pagnol llama "su teoría" de lo cómico.

MARCOS VICTORIA

INVENTARIO

VICENTE FATONE: *El existencialismo y la libertad creadora,* Editorial Argos, Buenos Aires, 1948.

SUELE aplicarse el adjetivo *meritorio* en las habituales recensiones al fruto de la aplicación en un trabajo discreto. Excepcional es el que nos ofrece este libro, y brillantísimo el talento de su autor, Vicente Fatone; y, sin embargo, no puedo dejar de caracterizarlo como meritorio, aun cuando previamente despoje a la palabra de toda connotación peyorativa. Pues ¿cómo designar, si no, la cualidad de una obra así, destinada al servicio de la cultura general; de un estudio cuya finalidad consiste en hacer que llegue hasta la mayoría un pensamiento filosófico —tal, el de Sartre— juzgado por ella casi inaccesible en sus tratados y recibido en cambio, cuando aparece informando sus ficciones literarias, o con necia suficiencia, o con mohín pudoroso? La popularidad, de la que en tanta medida depende la eficacia de una creación intelectual, se logra, cuando no al precio de su abaratamiento, a expensas de un penoso equívoco. Y este ha sido el caso de Sartre, en cuyos escritos novelescos y teatrales halla cauce para su difusión el existencialismo —hasta ahí enclaustrado en el tecnicismo filosófico— y, al mismo tiempo, alimento un coro de tan escandalizadas como escandalosas inepcias.

Claro está que el estudio de Fatone prescinde de esta lamentable secuela, aun cuando sea de esperar que, sin proponérselo, le sirva de dique. Si se somete al desempeño abnegado de una mediación cultural, apunta hacia el público serio y entendido, siquiera no especializado, y aun al especialista mismo, exponiendo en línea sucinta el desarrollo total de la mencionada dirección filosófica para explicar luego con detenimiento las posiciones que, dentro de ella, asume J. P. Sartre. En el curso de una interpretación de conjunto, para la que el autor ha puesto a contribución todos los escritos del filósofo francés, somete a tratamiento sus principales temas, e incluso traza con perfil positivo algunos de los problemas que éste no ha llegado a elaborar de modo concreto, pero cuyo despliegue le autoriza a inferir el conocimiento exacto que tiene y la crítica meticulosa que hace de sus puntos de partida.

F. A.

José Moreno Villa: *Leyendo a* ... El Colegio de México. México, 1947.

Fructuoso otoño el de José Moreno Villa. Ensayos, poesías, cuadros, crítica de arte y hasta un sabroso "experimento de autobiografía", *Vida en claro*, testimonian durante estos últimos años su acrecido dominio, la vigilia permanente de su espíritu. Con la misma soltura pasa ahora a la crítica literaria, a la interpretación poética. Y haciendo suyo un método discutible —el de la estilística— consigue tornarlo convincente. Quita donairosamente a tal sistema de recuentos y estadísticas su originaria pesadez germánica y acierta a infundirle gracia meridional, un aspecto nuevo.

"Las palabras —comienza escribiendo como lema de su libro— son el cuerpo del espíritu." Nada más obvio siempre que no nos paremos en distingos. Siempre que las palabras sean expresión y no máscara. Porque cualquier estilo literario —particularmente los más elaborados— está lleno de cepos y subterfugios. Las palabras peculiares de un escritor pueden servir tanto para expresar como para traicionar su pensamiento. Cierto que esto último no deja también de ser expresivo. Léase, en este punto, no a los filólogos, sino a escritores que viven y observan tal experiencia desde dentro. Por ejemplo, a Jean Paulhan, quien desde su primera obra *Jacob Cow le pirate ou si les mots sont des signes* (1921),

hasta *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1941), no ha cesado de llamar la atención sobre estas anomalías y espejismos del lenguaje.

Ahora bien, el sistema estilístico renovado, aligerado, por Moreno Villa, tiende más derechamente a su objetivo: dado un autor clásico o contemporáneo, examinar sus trozos o poesías más características, anotando las palabras que en él predominan e inferir del sumando sus rasgos más esenciales y definitivos. Porque las palabras tienen —como él escribe— una "fulguración trascendente" y la predominancia de ciertos adjetivos, adverbios, gerundios, etc., pueden darnos las claves de la técnica y la psicología de un autor. Los ejemplos que tan amena y diestramente exhibe no pueden ser más probatorios. Vemos así cómo tales claves son los gerundios en San Juan de la Cruz; ciertos adjetivos en Garcilaso; los participios de pasado y los adverbios en Fray Luis de León; el sustantivo "sombra" en Bécquer; las palabras "misterio" y "oro" en Darío y J. R. Jiménez, respectivamente; "aire", "luna", "verde", en García Lorca; "ser" en Jorge Guillén; "tarde", "sombra", "tierra", etc., en Antonio Machado. Pero aún más felices nos parecen las averiguaciones de Moreno Villa cuando se aplican no a escritores, sino a pintores, según muestran sus buídos análisis de las cartas de Goya y de los poemas de Picasso. *Leyendo a . . .*, sin petulancias, sin alzar el tono, ni subirse al estrado es un libro más rico, aleccionador y sugerente que cualquier tratado retórico en uso —o desuso más bien; más penetrante que esas "introducciones" a la psicología literaria, destinadas casi siempre a quedarse en la puerta.

G. de T.

Cervantes across the centuries. A quadricentennial edited by *Angel Flores* and *M. J. Benardete.* The Dryden Press. New York, 1947.

Reciente aún su libro-compilación *The Kafka Problem*— el más copioso y selecto muestrario, hasta la fecha, de las exégesis fervorosas, inacabables que desde hace años viene suscitando el autor de *La metamorfosis*—, Angel Flores, publica, ahora en colaboración con M. J. Benardete, otro "omnibook" capital. Muestra así, en el tránsito de Kafka a Cervantes, la ductilidad de su espíritu crítico y refuta indirectamente a los que se empeñan en buscar antinomias ilusorias, demostrando cómo la incompatibilidad entre cumbres no existe

y los cultos unilaterales conducen sólo a cerrazones académicas. Acabemos, pues, con las monsergas profesorales de quienes titulándose cervantistas o sespirianos o goetheanos intentan utilizar esos títulos como barricadas contra lo contemporáneo. Y descreamos también de los contrarios.

Por lo demás, la devoción cervantina de Angel Flores —al igual que su hispanismo, su hispanoamericanismo, ya que hoy por hoy es quien ha vertido mayor número de obras de nuestro idioma al inglés— no es de ahora. Tuvo ya hace años, sin la espera de centenarios, ocasión de concretarse, al publicar una pequeña antología de estudios críticos, *The anatomy of Don Quixote*, 1932. Partiendo de aquélla, la selección actual es más vasta y cernida. Comprende diecinueve contribuciones distribuídas en cuatro partes. Pocas de ellas, ciertamente, son nuevas para nosotros, mas no deberá perderse de vista que tal espicilegio se endereza esencialmente al lector de lengua inglesa. Y, en cualquier caso, la inclusión de estudios ya conocidos se justifica por la excelencia de los mismos. Así sucede en el caso de Unamuno, Menéndez Pidal, Américo Castro, Casalduero, Waldo Frank, Cassou y otros. Hay capítulos desglosados de libros, ya notorios, como los pertenecientes a Croce, Hatzfeld, Morel-Fatio y Casella. Especialmente escritos para este libro, nos parecen ser los que se agrupan en las dos últimas partes, encabezados por Harry Levin ("Don Quijote y Moby Dick") y Mack Singleton ("El misterio del Persiles") y cuya versión castellana anticipó REALIDAD en su número de homenaje a Cervantes. Destaquemos, además, un estudio de Stephen Gilman sobre "El Quijote apócrifo" otro de Edwin B. Knowles sobre "Cervantes y la literatura inglesa" y también, el de Ester J. Crooks sobre "Las traducciones francesas de Cervantes", sin olvidar los firmados por Lienhard Bergel ("Cervantes en Alemania") y Ludmila B. Furkevich ("Cervantes en Rusia"), que corroboran la irradiación universal del Quijote.

Este denso y variado conjunto tiene un valor permanente. Unido a los seis u ocho números especiales de revistas americanas, aparecidos el pasado año, confirma además que no ha sido en España, sino en este continente, donde el centenario cervantino alcanzó conmemoraciones más valiosas y perdurables.

G. de T.

JOHANNES HESSEN: *Filosofía dos Valores*, Saraiva & Cía. Editores, San Pablo, 1946.

EL tema de los valores, de cuya preocupación Ortega dijera que es uno de los hechos más hondamente reales del tiempo nuevo [1], se encuentra muy lejos de haber sido agotado. De ahí el interés que suscita esta reciente traducción portuguesa de la *Wertphilosophie* publicada por el profesor Johannes Hessen y que, al igual que su conocida *Teoría del conocimiento*, se caracteriza por cumplir las siguientes exigencias: 1ª, contacto directo y permanente con los resultados de la investigación moderna en la materia; 2ª, limitación del estudio a los problemas fundamentales de dicha investigación; 3ª, empleo de un método expositivo elemental.

La obra se abre con una Introducción acerca del significado e importancia de la Axiología, de la historia de la Teoría de los valores, y de la problemática axiológica moderna; y se integra luego con la consideración de cuatro grandes temas, a saber: I) Ontología de los valores, II) Gnoseología de los valores, III) Antropología de los valores, y IV) Teología de los valores. Se trata siempre, por lo demás, de una Teoría general que se interesa, no por los diferentes valores y sus especies, sino por el valor y el valer en sí mismos, sirviendo por tanto de fundamento a la Teoría especial (Ética, Estética y Filosofía de la Religión).

El libro de Hessen es tanto más recomendable cuanto que, como él mismo lo recuerda, quien quiera orientarse hoy en materia de Filosofía de los valores, ha de enfrentarse con una inmensidad caótica de orientaciones y puntos de vista diferentes que no le será fácil dominar. Las obras de la especialidad parten, por lo general, de puntos de vista más o menos unilaterales, propios de ciertas y determinadas escuelas, y no proporcionan una visión de conjunto, simple y clara, sobre el panorama total de sus doctrinas y tendencias. Hessen ha logrado escribir una obra general sobre la materia, que no responde a la influencia exclusiva de una determinada corriente de ideas. Si resulta recomendable por su virtud didáctica, lo es también —y con creces— por la convicción que anima a su autor: la fe en el Espíritu, en los valores espirituales y en el destino del hombre llamado a realizarlos.

FERNANDO GARCÍA OLANO

1 "Que son los valores", Rev. de Occidente, Año I, Nº IV, p. 39.

JORGE LUIS BORGES: *Nueva refutación del tiempo*. Oportet & Haereses. Buenos Aires, 1947.

ESTOS ensayos son la reducción metafísica de un viejo tema de Borges, que él mismo historia en el primer artículo. "La tesis que propalaré —advierte en el *prólogo*— es tan antigua como la flecha de Zenón o como el carro del rey griego, en el *Milinda Pañho;* la novedad, si la hay, consiste en aplicar a ese fin el clásico instrumento de Berkeley". Como siempre que Borges *se extravía* en la metafísica, importa singularmente, más que la conclusión (justificada o no, compartida o no) el desarrollo total de su dialéctica. La conclusión de estos ensayos tiene dos aspectos: negar, en un número elevado de casos, lo *sucesivo* del tiempo, y negar, también en un número elevado de casos, lo *contemporáneo* del tiempo; es decir, "negar la sucesión de los términos de una serie" y "negar el sincronismo de los términos de dos series".

Conclusión obtenida de un desarrollo fértil de ejemplos y hábil de dialéctica sobre la individual experiencia del hombre Borges, que concluye: "*And yet, and yet . . .*" Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges".

La amargura esencial de esta *refutación* —imprescindible para comprender toda la obra de Borges— se justifica en un Borges que sabe ser tan bien Borges, y sabe bien vivir en los malos tiempos que le tocaron.

J. C. G.

LA CARAVANA INMOVIL

Otro ala del políptico soviético: la purga de los compositores "formalistas".

Si en el número anterior de REALIDAD, al dar un extenso informe en esta sección sobre la purga intelectual soviética, acaecida en los últimos tiempos, dejamos fuera lo referente a los músicos fué por considerar que la resonancia periodística general prestada a este último aspecto habíale ya dado suficiente notoriedad. Sin embargo, a modo complementario, para dibujar un ala más del múltiple políptico soviético, creemos oportuno registrar tal hecho a través del agudo comentario que ha merecido a René Leibowitz en *Les Temps Modernes* (núm. 32, mayo de 1948, París).

Tres compositores eminentes, Chostakovitch, Prokofief y Katchaturian fueron —como se recordará— seriamente amonestados, retiradas de la audición sus obras, y obligados a "corregirse" de las tendencias "formalistas" que aquellas mostraban. Ahora bien, visto tal hecho no aisladamente, sino en relación con la suerte que se inflige a compositores de otros países —Alban Berg y Bela Bartock murieron en la miseria, Arnold Schoenberg vive pobremente, etc.— en los países donde el artista no "goza" de ninguna protección "oficial" a cambio de escapar a una política "dirigida", Leibowiz afirma —queriendo situarse en un plano imparcial— que no todo es de color de rosa en las demás naciones occidentales, y que la tranquilidad de conciencia en que viven quienes en ellas hablan de la libertad artística sólo se debe al hecho de que se engañan a sí mismos, cerrando los ojos ante ciertas realidades. Por el contrario, agrega, también es engañarse invocar esas realidades como argumentos contra las medidas soviéticas. Luego puede concluirse que hay cierta diferencia entre la miseria material —debida a una falta de "popularidad"— y la persecución oficial, prohibiendo so pena de graves castigos, escribir tal o cual género de música; después, que aquellos que por necesidad de defender a la U.R.S.S. hablan en términos apiadables de la situación desesperada de los compositores occidentales, se cuidan muy poco de mejorarla; y, finalmente, que la injusticia y los vicios democráticos no transforman positivamente la injusticia y los vicios soviéticos.

Sobre el sentido de la palabra "libertad".

Freedom and Civilisation se titula un libro reciente del famoso etnólogo Bronislaw Malinowski, que comenta Eric Weill en *Critique* (núm. 23, abril de 1948, París), revista, por cierto, que merece cabalmente su título, ya que es una de las pocas donde se examinan a fondo los libros nuevos y sus problemas concomitantes. Y para comenzar, trata de ver claro en la realidad de una palabra y un concepto tan controvertidos como los de libertad. "¿Libertad de qué? —escribe—. ¿Libertad para qué? ¿Se trata de la libertad del individuo o de la libertad del hombre en cuanto miembro de un Estado, de una sociedad, de una clase, de una civilización; en una palabra, de un grupo y no de un individuo?". He aquí un hombre, Malinowski, que no ve en su ciencia una excusa ante la realidad de su tiempo, que piensa que los fenómenos

como la dictadura y el Estado totalitario exigen del ser pensante algo más que una condenación, que se resuelve a continuar en cuanto intelectual la investigación del sentido objetivo de los hechos, dispuesto a someter sus resultados a las discusiones, a definir sus términos y a mostrar la legitimidad de sus razonamientos". Y más adelante: "Para Malinowski una sociedad es libre cuando defiende a sus individuos contra la dependencia inmediata de las condiciones naturales, lo que supone que tales miembros quedan sometidos a limitaciones técnicamente necesarias; cuando por otra parte, pone a disposición de todos los medios requeridos para la acción, y finalmente cuando los resultados de tal acción benefician a todos los miembros que contribuyeron a ella". Pero "la realidad —comenta Weill— es que la civilización, libertando al individuo del yugo de la naturaleza, torna fácil la tarea de los tiranos. Cuanto más racionalizada está la sociedad, cuanto más se racionaliza el Estado, tanto más grandes son las posibilidades de una tiranía, la cual se muestra bastante hábil para servirse de la organización existente. El despotismo político, ideológico y económico logran perfectamente servirse de las adquisiciones de la libertad. ¿El remedio? Es sencillo: un Estado árbitro de los intereses particulares, que detente el monopolio de la violencia, que cuide de que ningún grupo político, cultural, nacional, económico amenace o restringa la libertad de los demás grupos, que se oponga a toda limitación de las libertades esenciales. Y con todo esto, el minimum de intervención del Estado, el máximum de iniciativa e independencia a las corporaciones autónomas y libremente constituídas." He ahí la organización política ideal, a juicio de Malinowski.

El mismo tema es asunto de un libro reciente de John Middleton Murry, *The Free Society*, comentado asimismo por Eric Weill en otro número (25, junio de 1948) de *Critique*.

Recordaremos por nuestra parte que Middleton Murry llega a defender la libertad después de algunas tornavueltas ideológicas. Fué pacifista en su día, aunque ahora abomine del pacifismo, y milite frente a Rusia en el partido de los "belicosos"; fué comunista en un momento dado y escribió hacia 1932, un libro con este título programático, *The Necessity of Communism*, si bien hoy se contenta con un socialismo moderado y ve en Rusia una creación del Demonio; tuvo en otra ocasión veleidades místicas particulares y actualmente se siente cristiano, aunque proclame que todo cristianismo puramente trascendente es un engaño si no se realiza en este mundo; ha escrito muchos libros sobre temas esencialmente literarios, aunque ahora prefiera los políticosociales; y literariamente, aparte su curiosa autobiografía, reflejo de toda una época, *Between two Worlds*, no es uno de sus menores méritos haber contribuído a la revelación de Katherine Mansfield, con la que se casó después.

Murry torna ahora al liberalismo más clásico y afirma ejemplarmente que el único fin de la historia es realizar la libertad humana. De ahí que anteponga lo político a lo económico y dedique su máxima y actual fobia a la U.R.S.S., hasta el punto de dirigirle —según Eric Weill— una suerte de ultimatum. "Su programa —presentado, cierto es, bajo cierta luz polémica por el comentarista de *Critique*— es formular un ultimatum a Rusia; estar resuelto a hacer la guerra, en el caso de que Rusia lo rechace, y hacerla exclusivamente para que no haya más guerras, emplear la violencia por última vez, atacar para que no haya más posibilidades de agresión, pero sin intervenir en la constitución interior de aquel Estado, no para imponer la democracia, sino el control de los armamentos, convencido por lo demás de que tal control, mediante la libre circulación de las personas y de las ideas que implica, bastará para instaurar la discusión y la libertad". "Debe decirse —comenta

Weill— que Murry va un poco demasiado de prisa. Cierto es que ve la dificultad, la objeción de aquellos que le arguyen que vale más evitar la guerra que suprimirla si esto no es posible más que al precio de una guerra indudablemente horrible y probablemente destructora de nuestra civilización. Su respuesta es sencilla: en el clima de preparación a la guerra que tal guerra creará y crea ya, esta civilización perecerá de modo más seguro que mediante el más terrible de los conflictos. Pero ¿es esto seguro?. Hay derecho a preguntárselo. Pues la tesis de Murry sólo puede tener dos sentidos: o bien significa que la preparación para la guerra exige una parte tan considerable a la producción que se hace imposible una vida decente; o bien implica que la preparación de la guerra conduce directamente a la dictadura".

Nuevos homenajes cervantinos.

Casi a un año del centenario cervantino todavía continúan apareciendo en las revistas números especiales de homenaje y diversos estudios críticos. Abrió la brecha REALIDAD, con su número 5 de 1947, y a la relación que ya dimos en la violencia, que cuide de que ningún grupo político, cultural, nacional, económico,

Un número extraordinario de la *Revista Cubana* (La Habana, 1947), compuesto todo él con colaboraciones de escritores de aquella isla, y donde sobresalen unas páginas exhumadas de José de Armas sobre "Cervantes en la literatura inglesa", "Cervantes y el Romancero", por José María Chacón y Calvo, y "Tradición cervantina en Cuba", por Juan J. Remos. Otro número especial de la *Revista de las Indias* (Bogotá, octubre-diciembre 1947), compuesto a su vez exclusivamente por escritores colombianos. Se abre con un discurso de Rafael Maya sobre "Los tres mundos de Don Quijote". Alberto Chary Lara divaga sobre "Don Quijote, personaje real", y Alberto Miramón reedita en su breve trabajo "Las Indias a través de Cervantes" ciertos datos sobre el frustrado viaje a este continente del autor del Quijote, que ya hace años había hecho notorios Fitzmaurice-Kelly.

En punto a trabajos sueltos insertos en varias revistas, merecen registrarse, ante todo, los que han venido apareciendo en *Cuadernos Americanos*, de México; tales el de Francisco Ayala ("Sobre la creación del Quijote", núm. 5 de 1947); los de Alvaro Fernández Suárez ("Sentido y heroísmo del mito de Dulcinea") y Alfonso Reyes ("De un autor censurado en el Quijote: Torquemada"), ambos en el número 6 de 1947; los de Luis Nicolau d'Olwer ("América en la obra de Cervantes") y Jean Camp ("La casa del caballero loco"), insertos en el núm. 1 de 1948. Señalemos finalmente unas ágiles páginas de Pedro Salinas sobre "Lo que debemos a Don Quijote", en la revista *Universidad Nacional de Colombia* (Bogotá, núm. 10 de 1947), y otras, preferentemente líricas, de Carlos Sabat Ercasty en *Anales del Ateneo* (Montevideo, núm. 3 de 1947).

Junto a esta pródiga cosecha cervantina en América —y aunque cualitativamente haya de todo—, las aportaciones españolas —hablamos solamente de las que han llegado a nuestro conocimiento— resultan muy escasas. Cierto es que una de ellas reviste singulares caracteres de excelencia. Nos referimos al cuaderno de la revista *Insula*, "Homenaje a Cervantes" (Madrid, 1947), si bien advirtiendo que el texto capital del mismo —un ensayo de Américo Castro sobre "La palabra escrita y el Quijote"— es un préstamo, ya que apareció originariamente en el número cervantino

de la revista portorriqueña *Asomante*. Pero aún quedan otros trabajos valiosos por los que *Insula* puede asumir prioridad. Así el de Joaquín Casalduero sobre "La composición del *Quijote*", "Galatea o el perfecto y verdadero amor", por Samuel Gili Gaya, "Garcilaso y Cervantes" por José Manuel Blecua, y la "Epístola a Mateo Vázquez", por A. Zamora Vicente. Por cierto que la autenticidad de la mencionada epístola ha sido puesto muy fundadamente en duda por Arturo Marasso, primer cervantista argentino. Y en punto a contribuciones extranjeras, en el mismo número merecen subrayarse: "Cervantes y lo maravilloso nórdico", por Jean Babelon, "Un Quijote inglés", por William J. Entwisle y "Cervantes en la obra de Mark Twain", por Stephen Gilman.

Características muy diferentes —convencionalismo, repetición de lugares comunes, en suma, "pompierismo" y un tufo muy siglo XIX— ofrecen los trabajos incluídos en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (Santander, 1947), revista que en otros números había mostrado mayor vivacidad. Caballeros engolados como D. Luis Redonet, D. Vicente de Pereda, D. José Rogerio Sánchez, D. Narciso Alonso Cortés y otros disertan retóricamente sobre aspectos marginales de Cervantes y del cervantismo.

Presencia de Juan Ramón Jiménez y realidad de la "inmensa minoría".

El gran poeta que, como única dedicatoria, al frente de varios libros suyos, estampó estas palabras: "A la inmensa minoría"; el sagaz teórico cuya norma más reiterada es ésta: "Con la minoría, siempre", abandonando pasajeramente su retiro de Washington ha llegdo a Buenos Aires para pronunciar varias conferencias. ¿Qué es lo primero que encuentra? La minoría, desde luego, su amiga y seguidora de tantos años, pero una minoría multiplicada, en verdad inmensa, y visible a través de los calurosos ecos que su llegada suscita, de la gente que se le acerca espontáneamente, de la multitud que llena el teatro donde el poeta diserta. Como él no ha cambiado —*ni siquiera en lo físico; únicamente su figura de tanta distinción espiritual, se ha* estilizado más y se inclina un poco con reminiscencias de D. Francisco Giner— como sólo es la minoría quien se ha hecho más nutrida, felicitemos a esta nueva y argentina multitud.

"Colectivista en lo económico, individualista en lo demás" —se definió a sí mismo, en su primera conferencia, enderezada no tanto a satirizar los excesos del maquinismo norteamericano, como a defender lo inalienable de cada ser, los límites en que debe detenerse el progreso. Credo ejemplarmente aristocraticista de un demócrata. "Aristocracia de intemperie" se titula cabalmente una de sus conferencias anunciadas. Y que el tema le preocupa y ha reflexionado sobre él largamente lo demuestra cierto texto que con el título de *Aristocracia y Democracia* publicó hace pocos años en Estados Unidos.

Como ese texto es muy poco conocido, extraeremos del mismo dos definiciones: "Aristocracia, a mi modo de ver, es el estado del hombre en que se unen, union *suma, un cultivo profundo* del ser interior y un convencimiento de la sencillez natural del vivir: idealidad y economía. El hombre más aristócrata será, pues, el que necesite menos exteriormente, sin descuidar lo necesario, y más, sin ansiar lo superfluo, en su espíritu. Y democracia ¿qué es?. Si etimologicamente democracia significa

dominio del pueblo, para que el pueblo domine tiene que cultivarse fundamentalmente en espíritu y cuerpo. Pero cultivado así, el pueblo es ya el aristócrata indiscutible. De modo que no hay democracia en un sentido lógico, porque no deber haber pueblo en contraste." Y más adelante: "Yo no creo en una humanidad conjunta, más o menos igualada con estas o las otras facilidades, sino en una difícil comunidad de hombres completos individuales. No creo ya necesario, pues, definir la democracia porque, a mi juicio, es sólo un camino, una escala más bien, hacia la aristocracia posible, una negación sucesiva que se va secando tres esa masa que la lleva de nombre como un anuncio de compra y venta, secreto para el mismo anunciado, a medida que se acerca a su estado superior. De modo que es un concepto negativo, equivocado, suprimible, así como aristocracia, en el sentido en que la quiero, es un concepto afirmativo y perenne que supone buena su sombra. En todo caso, si hay que definirlo, democracia sería lo que no es todavía verdadera aristocracia. Y nada más que eso".

En su núm. 4 de este año, *Cuadernos Americanos* de México inserta, entre otros interesantes originales, un magnífico ensayo, "Esquema de Venezuela", firmado por Mariano Picón-Salas, un estudio de Jorge Tamayo, "Lo que perdimos y lo que nos queda", donde se estudia la extensión norteamericana sobre México, y otro, de Manuel Moreno Sánchez, titulado "El imperialismo en América Latina"; escritos de carácter filosófico por Eduardo Nicol, Alberto Zum Felde y Ramón Xirau; de carácter histórico, por Rafael Girard, P. Bosch-Gimpera, A. Uslar Pietri, R. Heliodoro Valle y Agustín Yáñez; poemas de Gabriela Mistral y Rosamel del Valle; estudios literarios y artísticos de Vicente Llorens Castillo, Juan López Morillas y Luis Cardoza y Aragón, y un trozo de novela de Lino Novás Calvo.

ÍNDICE

Pág.

Milton, por *T. S. Eliot* 1
El hombre al día, por *Francisco Ayala* 28
El escamoteo de la realidad en las "Sonatas" de Valle-Inclán, por *Enrique Anderson Imbert* 39
Tras un siglo de marxismo, por *Guido de Ruggiero* 54
Alma y conciencia en la psicología de Beck, por *Rafael Virasoro* 64
El aventurero y la nada, por *José Luis Romero* 70
Carta de España, por *Ricardo Gullón* 75
La XXIV bienal de arte en Venecia, por *Carlo Carrá* 81
Críticos ingleses contemporáneos, por *E. L. Revol* 87
Narciso y Goldmundo, por *Fryda Schultz de Mantovani* . . 94
Poesía y pintura, por *Guillermo de Torre* 97

NOTAS DE LIBROS

Gastón Bachelard: "La formación del espíritu científico", por *Francisco Vera* 104
Bernardo Verbitzky: "En esos años", por *Luis Emilio Soto* 108
Philip Guedalla: "Los dos mariscales", por *Guillermo Díaz Doin* 112
Marcel Pagnol: "Notes sur le rire", por *Marcos Victoria* 114

INVENTARIO

Vicente Fatone: "El existencialismo y la libertad creadora", por *F. A.* 116
José Moreno Villa: "Leyendo a . . .", por *G. de T.* 117
"Cervantes across the centuries", por *G. de T.* 118
Johannes Hessen: "Filosofía dos Valores", por *Fernando García Olano* 120
Jorge Luis Borges: "Nueva refutación del tiempo", por *J. C. G.* 121
La caravana inmóvil 122

ESTE DÉCIMO NÚMERO DE

REALIDAD
Revista de Ideas

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 31 DE AGOSTO DE 1948
EN LA
IMPRENTA LÓPEZ
CALLE PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REPÚBLICA ARGENTINA

Impreso en la Argentina
Printed in Argentina

MARCA REGISTRADA Nº 238.293
REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL Nº 237.122

EDITADA POR
REALIDAD, SOCIEDAD DE RESPONSABILIDAD LIMITADA
Capital: $ 50.000 m/n.