



# ESCRITURA

ENSAYO - CRITICA - POESIA - NOVELA Y CUENTO  
MUSICA - ARTES PLASTICAS - TEATRO - CINE - POR  
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES

EN ESTE NUMERO:

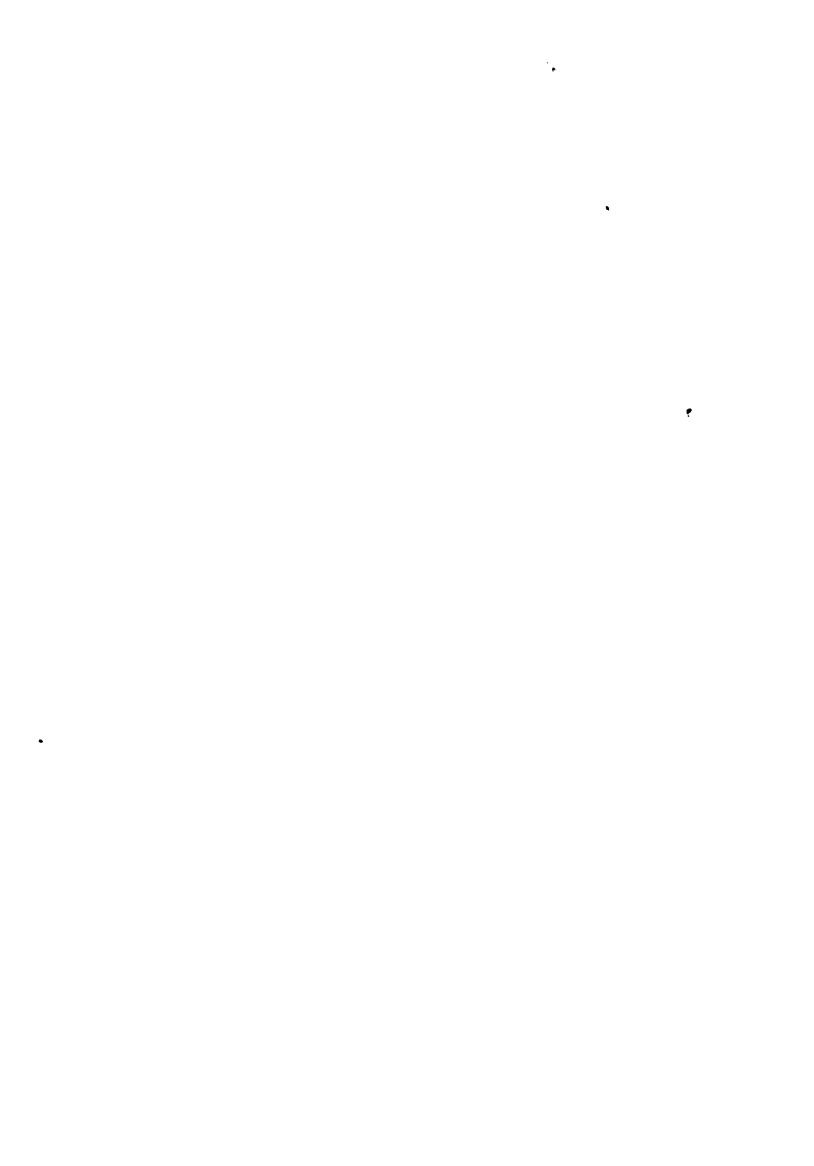
CUATRO CUARTETOS, DE T. S.  
ELIOT. TRADUCCION Y NO-  
TAS DE AMÉRICO BARABINO,  
JOSÉ BERGAMÍN, MICHEL BRAS-  
PART, ALBERTO DEL CAMPO,  
CARLOS M. RAMA, GUILLERMO  
DE TORRE.

NOTAS de: Bernardo Canal Feijóo, Isabel Gilbert  
de Pereda, José María Podestá, Hans Platschek, y  
Ciselda Zani.

7

JUNIO DE 1949  
MONTEVIDEO

BNUHAP/EST/1949ca





**TODAS LAS COLABORACIONES SON INEDITAS Y EXCLUSIVAS  
PARA "ESCRITURA", SALVO EXPRESA MENCIÓN EN CONTRARIO**

**PROHIBIDA LA REPRODUCCION TOTAL O PARCIAL SIN  
MENCIONAR SU PROCEDENCIA**

# ESCRITURA

ENSAYO - CRITICA - POESIA - NOVELA Y CUENTO  
MUSICA - ARTES PLASTICAS - TEATRO - CINE - POR  
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES

Año III

Montevideo, Junio de 1949

N.º 7

## SUMARIO

Cuatro Cuartetos. de *T. S. Eliot*. Traducción y notas de *Américo Barabino*.  
— La Máscara y el Rostro. por *José Bergamín*. — Crítica y rebacimientto de la razón en la filosofía de Ortega y Gasset. por *Alberto del Campo*. — Un trágico inventario, por *Carlos M. Rama*. — Diálogo inocente, o la irrisión de los nacionalismos literarios, por *Guillermo de Torre*. — Carta de París, por *Michel Brampart*. — Calendario de Exposiciones: notas de *Hans Plutschek*, *José María Podestá* y *Giselda Zani*. — Libros: notas de *B. Caral Feijóo* e *Isabel Gilbert de Pereda*.

## GRABADOS

"Atardecer" (aguafuerte), de *Eduardo A. Larrarte* (Gran Premio — Medalla de oro, del XII Salón Nacional de Dibujo y Grabado. — "Rojo entre verdes" (óleo), de *José Cúneo*. — "Maternidad" (óleo), de *Oscar García Reino*. — "Naturaleza muerta" (óleo), de *José Cziffery*.

## VINETAS

de *Adolfo Pastor*

10-10-49

# ESCRITURA

Puyol 1646, Montevideo, Uruguay.

Teléfono: 50.13.19

---

## *CONSEJO DE REDACCION*

Julio Bayce (Redactor responsable), Hugo Balzo, Manuel Flores Mora, Adolfo Pastor, Isabel Gilbert de Pereda, José María Podestá, Carlos Real de Azúa.

## *COLABORACION PERMANENTE*

de José Bergamín

## *CORRESPONSALES LITERARIOS*

En Buenos Aires: Romualdo Brughetti

En París: Michel Braspart

# CUATRO CUARTETOS

T. S. ELIOT

*Del original inglés "Four Quartets". Edición de  
Harcourt, Brace and Company, Nueva York, 1943.*

*Traducción y Notas de AMÉRICO BARABINO. \**





## BURNT NORTON

τοῦ λόγου δ'έκοντος ξυνοῦ ζώουσιν οἱ πολλοί  
ὡς ἴδιαν ἔχοντες φρόνησιν.

*I. p. 77. Fr. 2.*

ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ αὐτή.

*I. p. 89. Fr. 60.*

**Diels:** *Die Fragmente der Vorsokratiker (Herakleitos).*

### I

- 1 El tiempo presente y el pasado  
Están ambos presentes, quizás, en el futuro,  
Y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.  
Si todo tiempo es eterno presente  
Todo tiempo es irredimible.  
Lo que podría haber sido no es más que una abstracción  
Que permanece como una perpetua posibilidad  
Sólo en un mundo de especulación.  
Lo que podría haber sido y lo que ha sido
- 10 Apuntan a un fin solo, que es siempre presente.  
En la memoria hay eco de pisadas  
Allá por el pasaje que nunca hemos tomado  
Hacia la puerta que nunca hemos abierto  
En el jardín de rosas. Mis palabras resuenan  
Así, en la mente tuya.  
Pero con qué propósito perturban  
El polvo que cubre un cuenco de hojas de rosa,  
No lo sé.  
Otros ecos
- 20 Habitan el jardín. ¿Seguiremos?

- Rápido, dijo el pájaro, encuéntralos, encuéntralos,  
 Al volver esa esquina. A través de la primera puerta,  
 En nuestro primer mundo, ¿seguiremos  
 La decepción del tordo? En nuestro primer mundo.  
 Allí estaban ellos, dignificados, invisibles,  
 Moviéndose, ingrátidos, sobre las muertas hojas,  
 En el calor de otoño, por el aire vibrante.  
 Y el pájaro llamó, en respuesta  
 A la inoída música oculta en la espesura,  
 30 Y cruzaba el espacio la no vista mirada, pues las rosas  
 Tenían el aspecto de flores contempladas.  
 Allí estaban ellos, como huéspedes nuestros, aceptados y aceptantes,  
 Así anduvimos nosotros y ellos, en fila circunspecta  
 Por el vacío sendero, hacia el seto de boj;  
 Para mirar en el estanque enjuto.  
 Seco el estanque, seco el cemento de oscurecidos bordes;  
 Y el estanque estaba lleno de agua de luz solar  
 Y los lotos se erguían, quieta, calladamente,  
 La superficie relucía corazón de la luz,  
 40 Y detrás de nosotros estaban ellos, reflejados en el estanque.  
 Entonces pasó una nube y el estanque quedó vacío.  
 Vé, dijo el pájaro, pues las hojas estaban llenas de chiquillos  
 Inquietamente ocultos, henchidos de risa.  
 Vé. vé. vé, dijo el pájaro, el ser humano  
 No puede soportar mucha realidad.  
 El tiempo pasado y el futuro  
 Lo que podría haber sido y lo que ha sido  
 Apuntan a un fin solo, que es siempre presente.

## II

- Ajo y zafiros en el lodo  
 50 Cuajan el empotrado eje.  
 El gorjeante alambre de la sangre  
 Canta debajo de obstinadas cicatrices  
 Y reconcilia guerras olvidadas.  
 La danza a lo largo de la arteria,  
 La circulación de la linfa

- Están reproducidas en el derivar de los astros,  
 Ascenden al verano en el árbol;  
 Nos movemos encima del árbol andante  
 En la luz, sobre la hoja delineada,
- 60 Y oímos, sobre el empapado piso de abajo,  
 Al podenco y al jabalí proseguir  
 Su designio, como antes,  
 Pero reconciliados entre los astros.
- En el punto inmóvil del girante mundo. Ni carnal ni descarnado;  
 Ni desde, ni hacia; en el inmóvil punto, allí la danza es.  
 Pero ni detención ni movimiento. Y que no se le llame fijeza.  
 Donde pasado y porvenir se juntan. No hay movimiento desde ni hacia,  
 Ni ascenso ni descenso. Excepto por el punto, por el inmóvil punto.  
 No habría danza alguna, y hay tan sólo la danza.
- 70 Puedo sólo decir: *allá* hemos estado: pero no puedo decir dónde.  
 Y no puedo decir cuánto tiempo, pues sería ubicarlo en el tiempo.

- El libertarse por dentro del práctico deseo,  
 El libertarse de acción y sufrimiento, liberación de interna  
 Y externa compulsión, aunque rodeada  
 Por una gracia de sentido, una blanca luz quieta y andante,  
*Erhebung* sin moción, concentración  
 Sin eliminación, un mundo nuevo  
 Y el viejo, ambos vueltos explícitos, comprendidos  
 En el colmo de su éxtasis parcial.
- 80 La resolución de su parcial horror.  
 Y todavía, el encadenamiento de pasado y futuro  
 Tejido en la flaqueza de la carne cambiante  
 Protege al hombre contra el cielo y la condenación  
 Que la carne no puede soportar.

- El tiempo, pasado, y el futuro  
 Permiten sólo una magra conciencia.  
 Ser consciente es no estar en el tiempo.  
 Pero solamente en el tiempo el momento del jardín de rosas.  
 El momento en la glorieta donde hirió la lluvia.
- 90 El momento en la iglesia cruzada por el viento al anochecer  
 Pueden ser recordados; entretejidos con pasado y futuro.  
 Sólo a través del tiempo, el tiempo es conquistado.

### III

- He aquí un lugar de desafecto  
Tiempo antes y tiempo después  
En una luz opaca; ni la diurna luz  
Que reviste la forma con lúcida quietud  
Y transforma la sombra en belleza efímera  
Con una lenta rotación que sugiere permanencia,  
Ni oscuridad que purifique el alma
- 100 Vaciendo lo sensual con privación,  
Limpiando el afecto de lo temporal.  
Ni plenitud ni vacuidad. Sólo una mirada fugaz  
Sobre caras gastadas por el tiempo,  
Distraídas de la distracción por la distracción,  
Llenas de fantasías y vacías de sentido,  
Inflada apatía sin concentración,  
Hombres y trozos de papel, arremolinados por el viento frío  
Que sopla antes y después del tiempo,  
Inspiración y expiración de pulmones insanos,
- 110 Tiempo antes y tiempo después.  
Eructos de almas enfermizas.  
En el aire marchito, el letargo  
Llevado por el viento que barre las sombrías colinas de Londres,  
Hampstead y Clerkenwell, Campden y Putney,  
Highgate, Primrose y Ludgate. No aquí,  
No aquí la oscuridad, en este mundo gorjeante.
- Desciende más bajo, descende solamente  
Al mundo de soledad perpetua,  
Mundo no mundo, pero lo que no es mundo,
- 120 Interna oscuridad, privación  
Y destitución de toda propiedad.  
Deseccación del mundo del sentido,  
Evacuación del mundo imaginario,  
Inoperancia del mundo del espíritu;  
Esta es la única manera, y la otra  
Es la misma, no en el movimiento  
Sino en la abstención del movimiento; mientras el mundo se mueve

En apatencia, por sus metálicos caminos  
Del tiempo pasado y el tiempo por venir.

#### IV

- 130 El tiempo y la campana han enterrado el día,  
Se lleva al sol la ennegrecida nube.  
¿Deseará el girasol tornar hacia nosotros, deseará la clemátide  
Desviarse, inclinarse hacia nosotros; sus ramas y zarcillos  
Asirse y adherirse?  
¿Los friolentos dedos del tejo se curvarán hacia nosotros?  
Después que el ala del alción  
Ha respondido luz con luz, y está silente, la luz está quieta  
En el punto inmóvil del girante mundo.

#### V

- Las palabras se mueven, la música se mueve  
140 Solamente en el tiempo; pero lo que es sólo viviente  
Sólo puede morir. Las palabras, luego del discurso, se pierden  
En el silencio. Tan sólo por la forma, la figura,  
Pueden las palabras o la música alcanzar  
La quietud, como un vaso chino.  
Aun en su quietud, se mueve eternamente.  
No la quietud del violín, mientras la nota dura,  
No solamente ésa, sino la co-existencia.  
O digamos que el final al comienzo precede.  
Y el final y el comienzo estaban siempre allí  
150 Antes del comienzo y después del final.  
Y todo es siempre ahora. Las palabras se esfuerzan,  
Se agrietan, y algunas veces quiebran. Bajo el peso,  
Bajo la tensión, se deslizan, resbalan o perecen,  
Decaen por imprecisión, no quedan en su sitio,  
No permanecen quietas. Voces chillonas,  
Regañonas, burlonas, o simplemente gárrulas,  
Siempre las acometen. La Palabra en el desierto  
Sufre mayor ataque de voces tentadoras,

La sombra sollozante en la fúnebre danza,  
160 El agudo lamento de la quimera sin consuelo.

El detalle de la figura es movimiento  
Como en la figura de los diez peldaños.  
El deseo es en sí movimiento  
No en sí deseable.  
El amor en sí mismo es quietud,  
Sólo la causa y fin del movimiento,  
Sin tiempo y sin deseo  
Excepto en el aspecto del tiempo  
Apresado en la forma de limitación  
170 Entre el no ser y el ser.  
Súbitamente en un rayo de luz  
Mientras aún se agita el polvo  
Emerge la escondida risa  
Infantil en el follaje.  
Pronto, aquí, ahora, siempre,  
Ridículo, perdido tiempo, tiempo triste,  
Prolongándose en antes y después.

## EAST COKER

### I

- 1 En mi comienzo está mi fin. En sucesión  
Las casas se levantan y caen, se derrumban, se extienden,  
Se trasladan, destruyen, restauran, o en su sitio  
Un campo abierto queda, o un taller o un sendero.  
Vieja piedra en nuevo edificio, vieja leña en nuevas hogueras,  
Hogueras viejas en cenizas, y cenizas a la tierra  
Que es ya carne, piel y heces;  
Huesos del hombre y de la bestia, maíz y hoja.  
Las casas viven y mueren: hay un tiempo para edificar
- 10 Y un tiempo para vivir y para generar  
Y un tiempo para que el viento rompa el flojo vidrio  
Y sacuda el friso de madera donde trota el ratón campesino  
Y sacuda el tapiz desgarrado en el que está tejido  
Un silencioso lema.

- En mi comienzo está mi fin. Cae ahora la luz  
A través del baldío, dejando el callejón profundo  
Cerrado por las ramas, postigos que lo oscurecen en la tarde,  
Donde tú te reclinan contra un ribazo mientras un carro pasa,  
Y el hondo callejón insiste en dirección
- 20 Hacia la aldea, hipnotizado por el calor eléctrico,  
En el cálido vaho, la bochornosa luz  
Es absorbida, no refractada por la piedra grisácea.  
Duermen las dalias en el vacío silencio.  
Esperan por el temprano buho.

En ese campo abierto  
Si no te acercas demasiado, si no te acercas demasiado,  
En una noche de verano, puedes oír la música  
De la apagada flauta y el pequeño tambor,

- Y observarlos danzar en redor de la hoguera,
- 30 Asociación de hombre y de mujer  
 En danza que significa matrimonio,  
 Un sacramento dignificado y cómodo.  
 Dos y dos, conjunción necesaria,  
 Tomados de la mano o del brazo,  
 Presagio de concordia. Girando alrededor del fuego,  
 Brincando entre las llamas, o reunidos en corros,  
 Rústicamente serios o en rústica algazara,  
 Levantando pesados pies en zapatones rústicos;  
 Pies de tierra, de gleba, levantados en campesino gozo,  
 Gozo de los que yacen ha mucho bajo tierra
- 40 Nutriendo los maizales. Manteniendo el compás,  
 Manteniendo el ritmo de su danza  
 Y el de su vida, en las épocas de vida.  
 El compás de estaciones y de constelaciones  
 El compás del ordeño y el compás de cosechas  
 El compás de la cópula del hombre y la mujer  
 Y la de las bestias. Los pies se levantan y caen.  
 El comer y el beber. Estiércol y muerte.
- Amanecer apunta, y otro día
- 50 Se apresta para calma y calor. Mar afuera, el viento de la aurora  
 Lo arruga y se desliza. Estoy aquí  
 O allá, o en cualquier otra parte. En mi comienzo.

## II

- ¡Qué hace el tardío noviembre  
 Con el disturbio de la primavera  
 Y las criaturas del calor estival  
 Y las campánulas, crujientes bajo el pie,  
 Y las malvas que aspiran, demasiado alto,  
 A tornar rojo en gris, y se desploman,  
 Últimas rosas llenas de temprana nieve?
- 60 Rueda el trueno impulsado por estrellas rodantes y simula los carros  
 [triumfales  
 Desplegados en guerras consteladas:



Escorpión combate contra el Sol  
Hasta que el Sol y la Luna descienden,  
Los Cometas sollozan y los Leonidas vuelan  
Batiendo en caza los cielos y llanuras  
Arremolinados en un vórtice que llevará  
El mundo a ese fuego destructivo que arde  
Antes que el casco polar reine.

- Esta era una manera de decirlo, no muy satisfactoria:
- 70 Estudio perifrástico, de moda poética gastada,  
Que lo deja a uno todavía en lucha insoportable  
Con palabras y significaciones. No importa la poesía.  
No era (para recomenzar) lo que uno había esperado.  
¡Cuánto debió valer lo que uno había aguardado largamente,  
Largamente esperado, la calma, la otoñal serenidad,  
Y la sapiencia de los años! ¡Es que nos habían engañado  
A nosotros, o a sí mismos, los mayores, los de voz apagada,  
Al legarnos tan sólo un recibo del fraude?  
La serenidad, nada más que un deliberado embotamiento,
- 80 La sapiencia, tan sólo el conocer secretos muertos  
Inútiles para las tinieblas en que escrutan,  
O de las que separan sus pupilas. Hay, creemos,  
A lo sumo, solamente un valor limitado  
En el conocimiento basado en la experiencia.  
El conocimiento impone un molde, y falsifica,  
Pues el molde se renueva a cada instante  
Y cada instante es una nueva y enfadosa  
Valuación de cuanto hemos sido. Únicamente somos desengañados  
Por lo que, engañando, ya no puede dañar.
- 90 En la mitad, no sólo en la mitad de nuestra ruta  
Sino en todo el camino, en una selva oscura, en la maleza  
Al borde de un pantano, donde el paso no es firme  
Y amenazados por monstruos, luces fantásticas,  
Que arriesgan el hechizo. Que no oiga  
De la sabiduría de los viejos; mejor de su locura,  
De su temor al miedo y frenesí, de su temor de poseer  
O de pertenecer a algún otro, o a otros, o a Dios.

La única sabiduría que podemos aspirar a adquirir  
Es la sabiduría de la humildad: la humildad es infinita.

100 Todas las casas yacen bajo el mar.

Todos los danzarines yacen bajo la loma.

### III

Oh, tiniebla, tiniebla, tiniebla. Todos ellos entran en la tiniebla,  
El vacío espacio intraestelar, vacío en el vacío.  
Capitanes, banqueros, eminentes hombres de letras,  
Mecenas generosos, gobernantes, estadistas,  
Prominentes funcionarios públicos, presidentes de muchos comités,  
Magnates industriales, pequeños contratistas, todos irán a las tinieblas,  
Y a las tinieblas el Sol y la Luna, y el Almanaque de Gotha  
Y la Gaceta de la Bolsa, la Guía de Directorios,  
110 Y fríos estarán los sentidos, y perdido el motivo de acción.  
Y con ellos iremos nosotros, en el silente funeral,  
Funeral de ninguno, pues a nadie enterramos.  
Yo le dije a mi alma, queda quieta, y que venga hacia ti la tiniebla  
Que será la tiniebla de Dios. Como cuando en un teatro  
Se extinguen las luces para cambiar la escena  
Con un hueco rumor de aleteos, con un movimiento de tinieblas dentro  
[de las tinieblas,  
Y sabemos que las colinas y los árboles, el distante panorama  
Y la audaz, imponente fachada son recogidos prestamente;  
O como cuando un tren subterráneo se detiene en el túnel  
120 Por demasiado tiempo entre dos estaciones  
Y la charla se anima, y decae lentamente en silencio,  
Y tú ves que se abonda la vacuidad mental detrás de cada rostro  
Dejando solamente el creciente terror  
De no tener ya nada en qué pensar;  
O cuando, bajo éter, el cerebro es consciente, mas consciente de nada.  
Yo le dije a mi alma, queda quieta, y espera sin esperanza  
Pues esperar sería esperar el error; espera sin amor,  
Pues amar sería amar el error; aún existe la fe  
Pero la fe, el amor y la esperanza están sólo en la espera.

- 130 Espera sin pensar, pues no estás lista aún para la reflexión;  
De este modo, serán luz las tinieblas, y la quietud, danza.

Murmullo de corrientes e invernales relámpagos.  
El tomillo silvestre, no visto, y la silvestre fresa,  
La risa en el jardín resonaba como éxtasis  
No perdido aún, mas requiriendo, indicando la agonía  
De muerte y nacimiento.

Dices que yo repito

- Algo que antes dijera. Lo diré otra vez.  
¡Otra vez lo diré! Para llegar allá,  
140 Allá donde tú estás, para partir de donde no estás,  
Has de ir por un camino donde no existe el éxtasis.  
Para alcanzar lo que no sabes,  
Has de ir por un camino que es el de la ignorancia.  
Para poseer lo que no posees  
Has de ir por el camino de la desposesión.  
Para llegar a lo que no eres  
Has de ir por un camino en que no estás.  
Y lo que tú no sabes es lo único que sabes  
Y lo que tienes es lo que no tienes  
150 Y donde estás es donde no estás.

#### IV

Su bisturí dispone el herido cirujano  
Y con él examina la parte que tortura;  
Nosotros percibimos, en su sangrienta mano  
La aguda compasión del arte de quien cura  
Resolviendo el enigma de la temperatura.

- Nuestra sola salud es nuestro mal  
Si obedecemos a la "nurse" muriente;  
No complacer es su tarea habitual  
Mas recordarnos nuestro, y de Adán, origen maldiciente  
160 Y que para sanarnos debemos devenir más dolientes.

El mundo entero es nuestro hospital  
Nuestra herencia del magnate arruinado

Donde nos moriremos, si nada hacemos mal,  
Del absoluto y paternal cuidado  
Que no nos dejará, sino que guiará por todos lados.

Del pie a la rodilla sube el escalofrío,  
La fiebre canturrea en alambres mentales.  
Si quiero estar caliente, debo soportar frío  
Y tiritar en frígidos fuegos purgatoriales  
170 Cuyas llamas son rosas, y cuyo humo, zarzales.

Nuestra sola bebida, la sangre que gotea;  
Nuestro solo alimento, la carne ensangrentada,  
Mas a pesar de ello, nos complace la idea  
De que somos sólida carne y sangre sustanciada  
Y no obstante, otra vez, Viernes Santo esta fecha es llamada.

#### V.

Así, acá estoy yo, a mitad de camino, habiendo pasado veinte años.  
Veinte años malgastados, años de *Ventre deux guerres*,  
Tratando de aprender a usar palabras, y cada tentativa  
Es un comienzo enteramente nuevo, y una distinta clase de fracaso  
180 Porque uno ha aprendido solamente a dominar las palabras  
Para lo que uno ya no tiene que decir, o para el modo en que  
Uno no está ya dispuesto a decirlo. Así, cada ventura  
Es un nuevo comienzo, y una incursión en lo inarticulado  
Con un equipo mísero, siempre deteriorándose  
En el usual desorden del sentir impreciso,  
Tropa indisciplinada de emoción. Y lo que se conquistó  
Por fuerza o sumisión, ya ha sido descubierto  
Una, dos, varias veces, por hombres a los que uno desespera  
De emular, pero no hay competencia,  
190 Solamente la lucha por recobrar lo ya perdido  
Y encontrado, y perdido otra vez y otra vez: y ahora en condiciones  
Que no parecen propicias. Pero quizá no haya ni ganancia ni pérdida  
Para nosotros, sólo queda intentar. Lo demás no nos cuenta.

El hogar es el sitio de donde uno parte. A medida que envejecemos

Deviene extraño el mundo, y el diseño de los vivos y muertos  
Más y más complicado. No el intenso momento  
Aislado, sin antes ni después,  
Sino una vida entera ardiendo en cada instante,  
Y no la vida de solamente un hombre  
200 Sino de viejas piedras indescifrables.  
Hay un tiempo para el anochecer bajo la luz de estrellas,  
Un tiempo para el anochecer a la luz de la lámpara  
(Anochecer con el álbum fotográfico).  
El amor está más cerca de sí mismo  
Cuando de pronto cesa de importar.  
Los viejos deben ser exploradores  
De aquí o de allá, no importa el sitio.  
Nosotros debemos estar quietos y al mismo tiempo en movimiento  
Hacia otra intensidad  
210 Para ulterior unión, para una comunión más profunda  
A través del frío oscuro, y la vacía desolación,  
El llanto de la ola, y el del viento, las vastas aguas  
Del petrel y la marsopa. En mi fin está mi comienzo.

## THE DRY SALVAGES

### I

- 1 No sé mucho de dioses, pero pienso que el río  
Es un fuerte dios pardo, malévolo, intratable e indómito,  
Paciente en cierto grado, aceptado como frontera en un principio;  
Útil, indigno de confianza, como portador de comercio;  
Luego, sólo un problema para quien hace puentes.  
Una vez el problema resuelto, el dios oscuro es olvidado casi  
Por los moradores de ciudades, siempre, sin embargo, implacable,  
Conservando sus períodos y sus iras, destructor, recordando  
Lo que los hombres prefieren olvidar. Despreciado, inaplacado
- 10 Por aquéllos que la máquina adoran, pero esperando, acechando y  
[esperando.

Su ritmo estaba presente en el cuarto de los niños,  
En el lozano ailanto del jardín abrioleño,  
En el olor de uvas en la mesa, en otoño,  
Y en el nocturno círculo de luz de gas, en el invierno.

- El río está dentro de nosotros, el mar, alrededor;  
El mar es, también, el filo de la tierra, el granito  
En el cual penetra, las playas donde arroja  
Su insinuación de una más temprana y distinta creación:  
La estrella de mar, el cangrejo eremita, el hueso de ballena;
- 20 Las hoyas donde ofrece a nuestros ojos ávidos  
Las algas más preciosas y anémonas de mar.  
Nos devuelve lo que hemos perdido: la desgarrada red,  
El desportillado cazo para langostas, el remo roto,  
Y la ropa de muertos extranjeros. Tiene el mar muchas voces,  
Muchos dioses y voces.

La sal está en el rosal silvestre,  
La niebla, en el abeto.

- El aullido del mar y su gáñido son voces diferentes  
A menudo oídas juntas; el gemir de las cuerdas,  
30 La amenaza y caricia de la onda que en agua se deshace,  
Las palabras, de memoria aprendidas, distantes, en los dientes graníticos  
Y la advertencia quejumbrosa del cabo que se acerca,  
Todas ellas son voces del mar, y la boya silbante  
Desplazada hacia tierra por las olas, y la gaviota;  
Y bajo la opresión de la bruma silente  
La campana que dobla  
Mide tiempo, pero no nuestro tiempo, tañida por la inapresurada  
Hinchazón que es la tierra; un tiempo  
Más viejo que el tiempo de cronómetros, más viejo  
40 Que el tiempo contado por ansiosas mujeres preocupadas  
Que despiertas yacen, calculando el futuro,  
Intentando destejer, desatar, desenredar  
Y añadir el pasado y el futuro,  
Entre la medianoche y el amanecer, cuando el pasado es todo decepción,  
Y no tiene futuro el futuro, antes de la guardia del día,  
Cuando el tiempo separa y el tiempo no se acaba jamás;  
Y la terrestre hinchazón, que es y fué desde el principio,  
Hace resonar  
La campana.

## II

- 50 ¿Dónde está el acabar del callado lamento,  
El silencioso marchitarse de flores otoñales  
Que dejan caer sus pétalos permaneciendo inmóviles;  
Dónde está el acabar de los náufragos despojos que derivan,  
La oración de los huesos en la playa, la irrezable  
Plegaria de la calamitosa anunciación?  
  
No hay acabar, sino añadir la arrastrada  
Secuencia de más días y más horas,  
Mientras la emoción se lleva los impávidos  
Años de vivir entre despojos  
60 De lo que se creía más digno de confianza  
Y por lo tanto más propio para su renunciación.

Existe la postrer adición, el frustrado  
Orgullo o resentimiento de poderes frustrados,  
La floja devoción que podría pasar por falta de ella,  
En un bote a la deriva, con lenta vía de agua,  
El callado escuchar el innegable  
Clamor de la campana de la anunciación última.

- ¿Dónde está su final, el de los pescadores que navegan  
En la cola del viento, donde la niebla se acobarda?  
70 No podemos pensar en un tiempo sin océano  
O en un océano limpio de despojos  
O en un futuro que no esté sujeto  
Como el pasado, a no tener destino.

Debemos concebirlos achicando su barca,  
Arpando y orzando, mientras el Noreste se inclina  
Sobre bancos playos inalterables a la erosión,  
Cobrando su paga, o secando las velas en el puerto;  
Jamás haciendo un viaje que sería impagable  
Cuya redada no podrá soportar que la examinen.

- 80 No hay final para él, el lamento sin voz,  
Ni para el marchitarse de las flores marchitas,  
Ni para el movimiento de dolor que es indoloro y quieto,  
Ni para la deriva del mar y los naufragios,  
Ni para la oración de los huesos a la Muerte, su Dios. Sólo la única  
Apenas rezable plegaria de la Anunciación.

- Parece, al volverse uno viejo,  
Que el pasado posee otro molde, y cesa de ser una mera secuencia  
O tan siquiera un desarrollo: este último una parcial falacia,  
Fomentada por una muy ligera noción de evolución,  
90 Que deviene, en la mente del vulgo, un medio de repudiar el pasado.  
En los momentos de felicidad — no la sensación de bienestar,  
De fruición, colmo, seguridad o afecto,  
O siquiera de una cena excelente, sino una súbita iluminación —  
Tuvimos la experiencia, pero perdimos la significación;  
Y acértese al significado, restaura la experiencia



- En diferente forma, más allá de todos los sentidos  
 Que podamos asignarle a la felicidad. He dicho antes  
 Que la experiencia pasada, revivida en el significado  
 No es la experiencia de solamente una vida
- 100 Sino la de muchas generaciones, sin olvidar  
 Algo que es probablemente, en extremo inefable:  
 La mirada hacia atrás, detrás de la certeza  
 De historia registrada, el ojear hacia atrás  
 Por encima del hombro, hacia el terror primero.  
 Venimos a descubrir, ahora, que los momentos de agonía  
 (Debidos, o no, a mala comprensión,  
 Habiendo esperado lo malo o temido lo malo,  
 No interesa) son asimismo permanentes  
 De permanencia igual a la del tiempo. Mejor esto apreciamos
- 110 En la ajena agonía, casi experimentada,  
 Si nos toca de cerca, que en la nuestra propia.  
 Pues nuestro propio pasado está cubierto de corrientes de acción,  
 Pero el tormento ajeno queda como experiencia  
 Incalificada, inusada por la atrición siguiente.  
 La gente cambia y ríe, pero la agonía queda.  
 El Tiempo que destruye es Tiempo que conserva,  
 Como el río con su carga de negros muertos, vacas y jaulones con pollos,  
 La poma amarga y el mordisco en la poma.  
 Y la rasgada roca en aguas sin sosiego,
- 120 La que las olas bañan y las brumas ocultan,  
 En apacible día no es más que un monumento,  
 En tiempo navegable señal marina eterna  
 Que marca un derrotero, pero en la estación negra  
 O la súbita furia, es lo que siempre fué.

### III

A veces me pregunto si es esto lo que Krishna se propuso decir—  
 Entre otras cosas — o es una manera de decir lo mismo:  
 Que es el futuro una canción marchita, una Rosa Real o un manajo de  
 [espliego  
 De sincero dolerse por los que aún no están aquí para dolerse,  
 Prensado entre amarillentas hojas de un libro que nunca ha sido abierto.

- 130 Y el camino hacia arriba es camino hacia abajo, el camino que avanza  
[es el que retrocede.
- No puedes afrontarlo firmemente, pero es seguro esto:  
Que el tiempo no es remedio; el paciente ya no está más aquí.  
Cuando el tren parte, y los viajeros, ya acomodados, se dedican  
A las frutas, periódicos y cartas de negocios  
(Y los que fueron a despedirlos se han ido del andén)  
Sus faces se suavizan de la pena al alivio,  
Al ritmo soñoliento de cien horas.  
¡Viajeros, avanzad!, no escapando al pasado,  
Hacia vidas distintas, o hacia cualquier futuro;
- 140 No sois la misma gente que dejó la estación  
O que habrá de llegar al destino fijado,  
Mientras los convergentes rieles se deslizan detrás;  
Y sobre la cubierta del batiente navío  
Al observar el surco que se ensancha detrás,  
No pensaréis "lo pasado acabó"  
O "el futuro está delante de nosotros".  
Al caer la noche, en la jarcia y la antena,  
Hay una voz que salmodia, ¡(aunque no en el oído,  
El susurrante caracol del tiempo, y no en lenguaje alguno):
- 150 "Avanzad, vosotros que creéis viajar;  
No sois vosotros los que visteis retroceder el puerto  
O los que desembarcaréis.  
Aquí, entre esta costa y la de más allá,  
Mientras el tiempo se retira, considerad el futuro  
Y el pasado con una mente igual.  
En el momento que no es de acción, o de inacción  
Podéis recibir esto: "en cualquiera esfera del ser  
La mente del hombre puede estar atenta  
A la hora de la muerte". Esta es la sola acción
- 160 (Y todos los momentos son momentos de muerte)  
Que dará su fruto en vidas ajenas:  
Y no penséis en el fruto de la acción.  
¡Avanzad!
- ¡Oh viajeros, oh marinos!  
Vosotros, los que venís al puerto, y aquellos cuyos cuerpos  
Han de sufrir el juicio y el proceso del mar,

O cualquier otra cosa, éste es vuestro destino verdadero."  
Así Krishna, cuando amonestó a Arjuna  
En el campo de batalla.

170 No feliz viaje,  
Sino, avanzad, viajeros.

#### IV

Señora, cuyo altar yérguese sobre el promontorio,  
Ora por todos aquéllos que van en barcos, aquéllos  
Cuyo interés está en los peces, y  
Aquéllos interesados por todo legal tráfico  
Y por aquéllos que los conducen.

También repite una oración en favor de  
Las mujeres que han visto a sus hijos o maridos  
Zarpando, y no los vieron retornar:

180 Figlia del tuo figlio,  
Reina del Cielo.

Ora también por los que estaban en navíos y  
Terminaron su viaje en la arena, en los labios del mar  
O en la oscura garganta que no ha de devolverlos  
O dondequiera no les llegue el sonido de la campana del mar,  
Angelus perpetuo.

#### V

Comunicarse con Marte, charlar con los espíritus,  
Escribir un informe sobre la conducta del monstruo marino,  
Describir el horóscopo, presagiar como arúspice,  
190 Deducir enfermedades por la caligrafía, evocar  
Biografías de las arrugas de las palmas  
Y tragedias de los dedos; librar agorerías  
Por sortilegios, u hojas de té, adivinar lo inevitable  
Con barajas, jugar con pentagramas  
O ácidos barbitúricos, o disecar  
La recurrente imagen en terrores preconscientes,  
Explorar los rezagos, las tumbas o los sueños; éstos son los usuales  
Pasatiempos y drogas y noticias para los periódicos;

- Y siempre lo serán, especialmente algunos,  
 200 Cuando existen conflictos entre las naciones y perplejidad  
 Ya en las costas de Asia, ya en Edgware Road.  
 La curiosidad humana escudriña el pasado y futuro  
 Y se adhiere a esta dimensión. Pero aprehender  
 El punto de intersección de lo su tiempo  
 Con el tiempo, es una ocupación para los santos,  
 Tampoco ocupación, sino algo que se da y se toma  
 A la muerte de una vida transcurrida en amor,  
 Ardor, altruísmo y autorrenunciación,  
 Para los más de nosotros sólo existe el momento inadvertido,  
 210 El momento dentro y fuera del tiempo,  
 El acceso de distracción que se pierde en un reflejo súbito de sol,  
 El no visto tomillo silvestre, o el invernal relámpago,  
 O la caída del agua, o una música, tan hondamente oída  
 Que se deja de oír; pero tú eres la música  
 Mientras ella persiste. No hay sino conjeturas y alusiones,  
 Conjeturas que siguen a alusiones; y lo restante  
 Es oración, acatamiento, disciplina, pensamiento y acción.  
 La alusión, conjeturada a medias, el don, medio entendido, es la En-  
 [carnación.
- Aquí la imposible unión  
 220 De esferas de existencia se produce;  
 Aquí el pasado y el futuro  
 Son conquistados y reconciliados,  
 Donde la acción fuese, de otra manera, movimiento  
 De lo que es movido solamente  
 Sin tener fuente alguna de moción,  
 Dirigido por demoníacas, ctónicas  
 Fuerzas. Y la acción verdadera es libertarse  
 Del pasado y también del futuro.  
 Para la mayoría de nosotros, éste es el designio  
 230 Que aquí jamás habrá de realizarse;  
 Los que somos solamente invencidos  
 Por haber continuado intentando;  
 Nosotros, satisfechos al final,  
 Si nuestra temporal reversión nutre  
 (A no demasiada distancia del tejo)  
 La vida de una tierra significante.

## LITTLE GIDDING

### I

- 1 Su propia estación es primavera en lo hondo del invierno,  
Sempiterna aunque pútrida hacia el ocaso,  
Suspendida en el tiempo, entre trópico y polo.  
Cuando más brillante es el corto día, con la escarcha y el fuego,  
El breve sol enciende el hielo de estanques y de zanjas,  
En el frío sin viento, calor del corazón,  
Reflejando en un acuoso espejo  
Un relumbre, ceguera de la temprana tarde.  
Reflejo más intenso que el de tizones o braseros,
- 10 Aviva el torpe espíritu: no el viento, sino el fuego de Pentecostés  
En este lóbrego momento del año. Entre congelarse y derretirse  
La savia del alma trepida. No existe olor terreno  
Ni olor a cosa viva. Esta es la primavera  
Pero no pertenece al tiempo convenido. Ahora el seto  
Palidece una hora, en transitorios capullos  
De la nieve, un florecer más súbito  
Que el del verano, sin pimpollos, ni marchitez alguna,  
Fuera del designio de la generación.  
¿Dónde se halla el verano, el inimaginable
- 20 Verano bajo cero?

Si por aquí vinieras  
Tomando la ruta que probablemente tomarías,  
Desde el sitio probable del que partirías,  
Si por aquí vinieras, en pleno mayo, encontrarías los setos  
Otra vez blancos, en voluptuosa dulcedumbre.  
Sucedería lo mismo, al fin de la jornada,  
Si vinieras de noche, como un rey destronado,  
Si vinieras de día, sin saber para qué,

- Sucedería lo mismo, cuando dejas el áspero camino  
30 Y das vuelta, detrás de la pocilga, hacia la lápida  
Y la monótona fachada. Y aquéllo por lo que tú creíste venir  
Es tan sólo una cáscara, el hollejo de un significado  
Del cual brota un propósito acaso únicamente si se cumple.  
O no tenías un propósito  
O el propósito está más allá del final que pensaste  
Y se altera al cumplirse. Hay otros sitios  
Que son también el fin del mundo, algunos, en las fauces del mar,  
O sobre oscuro lago, en una ciudad, o en un desierto,  
Pero éste es el más cercano, en tiempo y en espacio,  
40 Ahora, y en Inglaterra.

- Si por aquí vinieras,  
Tomando cualquier ruta, partiendo de un sitio cualquiera,  
En cualesquiera tiempo, o estación,  
Sería siempre lo mismo: tendrías que descartar  
Sentidos y nociones. No estás aquí para verificar,  
Instruirte, satisfacer curiosidades  
O transmitir informes. Estás aquí para arrodillarte  
Donde la plegaria ha sido válida. Y la plegaria es más  
Que un orden de palabras, la ocupación consciente  
50 De la mente que ora, o el sonido de la voz suplicante.  
Y aquéllo que los muertos no podían expresar, mientras vivían,  
Te lo pueden decir, una vez muertos; la comunicación  
De los muertos cobra voz con un fuego mayor que el de lengua de vivos.  
Aquí, la intersección del momento sin tiempo  
Es Inglaterra y ningún sitio. Nunca y siempre.

## II

- Cenizas en la manga de un anciano  
Es cuanto ardidas rosas han dejado.  
Sólo polvo en el aire suspendido  
De un cuento ya acabado marca el sitio.  
60 El polvo respirado era una casa,  
Sus paredes, sus zócalos, sus ratas.  
Muerte de la esperanza y desespero,

Es la muerte del viento.

Tienen inundaciones y sequías  
La boca y las pupilas,  
Agua y arena muertas que contienden  
Por victoria suprema.  
El agostado suelo destripado,  
Se boquiabre ante el trabajo vano;  
Ríe sin alegría.

70

Esta es la muerte de la tierra.

Sucedieron el fuego y el agua  
A las ciudades, los prados y las zarzas.  
El agua y el fuego se mofaron  
Del sacrificio que nosotros negamos.  
Pudrirán, fuego y agua,  
Mancillados cimientos que olvidarás,  
De coros y de templos.  
Es la muerte del agua, y la del fuego.

- 80 En la incierta hora previa a la mañana  
Cerca del fin de interminable noche  
Al recurrente fin de lo sin fin  
Después que la paloma oscura, la de chisporroteante lengua,  
Había traspasado el horizonte, en su viaje de vuelta,  
Mientras las hojas muertas seguían tamborileando como latas  
Sobre el asfalto, donde ningún otro sonido existía  
Entre los tres distritos de donde humo surgía  
Encontré a uno andando, perezoso y diligente.  
Como empujado hacia mí, igual que las hojas metálicas,  
90 Indefensas ante el urbano viento del amanecer.  
Y así que fijé en la inclinada cara  
El agudo escrutinio con el que desafiamos,  
Al recién visto extraño en el muriente ocaso.  
Atrapé la súbita mirada de algún maestro muerto  
A quien yo conociera, olvidara y medio recordase.  
Unó solo y muchos a la vez; en los tostados rasgos  
Los ojos de un fantasma complejo y familiar

- Al mismo tiempo íntimo y no identificable.  
 Por eso, desempeñé un doble papel, y grité
- 100 Y oí la voz de algún otro gritar: "¡Qué! ¡Tú estás acá!"  
 Aunque no estábamos. Todavía era yo el mismo,  
 Consciente de mí, y, sin embargo, otro,  
 Y él un rostro aún formándose; sin embargo las palabras bastaron  
 A precisar el reconocimiento que habían precedido.  
 Y así, ambos sumisos al viento común,  
 Demasiado extraños, uno a otro, para malentendernos,  
 En concordia, en esta hora de intersección  
 De encontrarnos en sitio ninguno, sin antes ni después,  
 Hollamos la calzada en patrulla sin vida.
- 110 Dije: "Es simple la extrañeza que siento,  
 Sin embargo, la simplicidad es causa de extrañeza. Por lo tanto, habla:  
 Puede que yo no entienda, puede que no recuerde".  
 Y él: "No me siento dispuesto a repetir  
 Mis teorías y razones que tú has olvidado.  
 Esas cosas sirvieron su propósito: déjalas estar.  
 Y lo mismo las tuyas, y ruega por que otros  
 Las perdonen, así como te ruego a ti que perdones  
 Ambos, el bien y el mal. Comida está la fruta de la estación pasada  
 Y la bestia saciada pateará la vacía batea.
- 120 Pues las palabras del pasado año pertenecen al lenguaje del año pasado  
 Y las palabras del año venidero esperan otra voz.  
 Pero como el pasaje entre dos mundos que mucho se asemejan  
 Ya no presenta obstáculos al alma inaplacada y peregrina.  
 Encuentro palabras que nunca pensara pronunciar  
 En calles donde nunca pensé que volvería  
 Cuando dejé mi cuerpo en la costa lejana.  
 Puesto que sólo nos importaba el habla, y ella nos impelía  
 A que purificáramos el dialecto de la tribu  
 Y a urgir la mente a previsión y a reflexión
- 130 Permítaseme descubrir los dones que conceden, tan sólo a la vejez.  
 Posar una corona sobre el total esfuerzo de tu vida.  
 Primero, la gélida fricción del sentido que expira  
 Desprovisto de encanto, sin ofrecer promesas,  
 Sino la insipidez amarga de la sombra de un fruto  
 Al tiempo que alma y cuerpo comienzan, separados, a caer.



- Segundo, la consciente impotencia de la rabia  
 Contra humana locura, y la laceración  
 De reírnos ante lo que ha cesado de alegrarnos.  
 Y, por último, el dolor aplastante de recrear
- 140 Todo cuanto tú has hecho, y sido: la vergüenza  
 De motivos muy tarde revelados, y el darse cuenta  
 De las cosas mal hechas y hechas en perjuicio ajeno,  
 Cosas que antes tomaste por virtuoso ejercicio.  
 Nos punza entonces la aprobación del necio, y el honor se mancilla.  
 De error en error el alma exasperada prosigue  
 A menos que sea restaurada por el fuego purificador  
 Donde tienes que moverte a compás, cual bailarín."  
 Rompía el amanecer. En la calle desfigurada  
 Me dejó, con algo así como una despedida,  
 150 Y se esfumó en el sonar de la trompeta.

### III

- Tres condiciones hay que a menudo parecen iguales,  
 Difieren totalmente, y, sin embargo, florecen en el mismo seto:  
 El apego a uno mismo y a cosas y a personas, el despego  
 De sí mismo, de cosas y personas: y, entre ellos, creciente indiferencia  
 Semejante a los otros como la muerte se asemeja a la vida,  
 Se halla entre dos vidas — no florece — entre  
 La ortiga muerta y la viviente. Es para esto que la memoria sirve:  
 Para liberación, no en desamor, sino en la expansión  
 De un amor ulterior al deseo; por tanto, liberación
- 160 Del futuro así como del pasado. De este modo, el amor a un país  
 Comienza en un apego a nuestro propio campo de acción  
 Para luego encontrar esta acción de muy poca importancia  
 Mas nunca indiferente. La Historia puede ser sumisión.  
 La Historia puede ser libertad. Mira, ahora desaparecen  
 Las caras y los sitios, junto con el yo que, como podía, los amaba.  
 Para devenir, transfigurados, renovados, en un molde distinto.
- Pecar es Necesario, pero  
 Todo estará bien, y  
 Toda guisa de cosas estará bien.

- 170 Si yo pienso, otra vez, en este sitio,  
Y en gentes no del todo loables,  
De no cercano parentesco de bondad,  
Sino en algunas, de genio peculiar,  
Y todas señaladas por un genio común,  
Unidas en la lucha que las dividió;  
Si pienso en un rey en el crepúsculo,  
Y en tres hombres, o más, en el cadalso,  
Y en unos pocos que se han muerto olvidados  
En distintos lugares, aquí, en el extranjero,  
180 Y en uno que murió ciego y callado,  
¿Por qué habríamos de celebrar  
A esos muertos más que a los que agonizan?  
No es tañer la campana al revés  
Ni es tampoco un conjuro  
Para evocar el espectro de una Rosa.  
No podemos revivir viejas facciones,  
No podemos restaurar viejas conductas  
Ni seguir a un vetusto tambor.  
Esos hombres y los que a ellos se opusieron  
190 Y aquéllos a quienes se oponían  
Aceptan el estatuto del silencio  
Y se confunden en un solo partido.  
Todo cuanto heredamos de los afortunados  
Lo hemos tomado de los derrotados,  
Todo lo que tenían para dejarnos, un símbolo:  
Un símbolo, perfeccionado en la muerte.  
Y todo estará bien  
Y toda guisa de cosas estará bien  
Por la purificación del motivo  
200 En el fundamento de nuestra imploración.

#### IV

Rompe el aire paloma descendente  
Con llama de flamígero terror;  
En declararla la lengua consiente,  
Unico alivio de pecado y error.

Sola esperanza, o no esperar yacente  
De una u otra pira en la elección,  
Del fuego, por el fuego, será la redención.

¿Quién ideó este tormento? Fué el amor.

- Es el amor un Nombre no frecuente  
210 Tras manos que tejieron el ardor  
De insufrible camisa incandescente  
Que no aplaca el humano sudor.  
Solamente se vive y se suspira  
Consumidos en una u otra pira.

V

Lo que llamamos el comienzo es, a menudo, el fin.

Y llegar al final es comenzar.

El final es el sitio desde donde partimos. Y cada frase,  
Cada párrafo que está bien (donde cada palabra está en su sitio,

Ocupando su puesto para sostener otras,

- 220 Palabra que no es tímida, ni tampoco ostentosa,  
Un cómodo comercio de lo viejo y lo nuevo,  
La exacta palabra corriente, mas sin vulgaridad,  
La culta palabra precisa, pero nunca pedante,  
El completo concierto, danzando en compañía),  
Cada frase y cada párrafo es un fin y un comienzo.  
Cada poema, un epitafio. Y cualquiera acción

Es un paso hacia el tajo, hacia el fuego, un descenso a las fauces del mar

O a una piedra ilegible: y es allí desde donde partimos.

Morimos con los agonizantes:

- 230 Ves, se van, y nosotros nos vamos con ellos.

Nacemos con los muertos:

Ves, retornan, y con ellos nos traen.

El momento de la rosa y el momento del tejo

Son de igual duración. Un pueblo sin historia

No puede redimirse del tiempo, pues la historia es un molde

De momentos sin tiempo. Así, mientras la luz se extingue

En la tarde invernal, en una apartada capilla

La historia es ahora e Inglaterra.

Con el llamado de este Amor y la voz de este Oficio

- 240 No cesaremos de explorar  
Y el final de toda nuestra exploración  
Será llegar al punto de partida  
Y conocer el sitio por la primera vez.  
A través del desconocido portón recordado,  
Cuando lo último que nos quede por descubrir en la tierra  
Sea lo que era el comienzo;  
En las fuentes del más largo río  
La voz de la cascada oculta  
Y los niños trepados al manzano,
- 250 No conocidos, porque no se han buscado,  
Pero oídos, medio oídos en la quietud,  
En medio de dos olas del mar.  
Rápido ahora, aquí, ahora, siempre:  
Una condición de total candidez  
(Que cuesta nada menos que todo),  
Y todo estará bien y  
Toda guisa de cosas estará bien  
Cuando las lenguas de fuego se entrelacen  
En el nudo postrero de fuego
- 260 Y el fuego y la rosa sean uno.

## NOTAS

### BURNT NORTON

BURNT NORTON. Nombre de una casa de campo de Gloucestershire, Inglaterra, cuyo jardín parece haber sugerido muchas de las imágenes del poema. En ella vivió un antepasado del poeta, Sir Thomas Elyot, autor de un tratado sobre educación *Boke named the Governour*, publicado en 1531, del cual extraerá T. S. Eliot algunas frases que reproduce con la grafía del siglo XVI, en *East Coker*, I, 31-35. Esta coincidencia indujo, quizás, a Patrick Dudgeon, (*Los cuartetos de T. S. Eliot, SUR*, N° 146) a deducir una especie de viaje en redondo, efectuado por Eliot, desde Inglaterra a Estados Unidos y viceversa. Pero según Raymond Preston (*Four Quartets Rehearsed*, Sheed and Ward 1946), el propio Eliot ha dicho que no estaba enterado de que uno de sus antepasados hubiera vivido en Burnt Norton.

(Texto griego). Trad.: "Es decir, aunque el Verbo, Logos, es común a todos los hombres, la mayoría vive como si tuviera una sabiduría propia". I, p. 77, Fr. 2. — "El camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo." I, p. 89, Fr. 60. — Las dos citas pertenecen a los *Fragmentos* de Heráclito. La última aparece en *The Dru Solvener*, III, 130.

1-3. — Reminiscencia del *Eclesiástes* (III, 15): "Aquello que fué ya es: y lo que ha de ser ya fué." Esta idea reaparece en el mismo cuarteto, verso 151: "Y todo es siempre ahora."

11. — Retorna la idea de Heráclito, el Logos común a todos.

14. — El jardín de rosas, "nuestro primer mundo" (23), recuerda "el jardín de juncos" de *The Waste Land* (I, 35).

21-28 y 41-44. — *Eclesiástes* (XII, 4): "... y el hombre se levantará a la voz del pájaro."

24. — El tordo, aclta Eliot en sus notas a *The Waste Land*, es el *hermit thrush* (*Turdus oenopschke pollexii*) "que he oído en la provincia de Ough" (V, 357, ob. cit.). Chapman dice (*Handbook of Birds of North America*): "Se encuentra con mayor frecuencia en los escondites solitarios y en los bosques frondosos. Su canción "gotante", que remeda el gotear de una tinaia, es justamente célebre."

39. — "Corazón de la luz" se halla también en *The Waste Land* (I, 41). Preston apunta como origen un verso de Dante: "Del cor dell'una delle luci nuove" (*Paráiso*, XII, 28).

41-42. — La imagen reaparece en el mismo cuarteto, versos 173 y 174.

49. — Según el propio Eliot, este verso le fué sugerido por una línea de un soneto de Mallarmé, "M'introduire dans ton histoire": "... Tonnerre et rubis aux moyeux".

50. — "The bedded axle-tree". El centro del eje está quieto. Para el eje inmóvil no existe el tiempo, ni tampoco el movimiento. Parece hallarse una influencia de Santo Tomás: "Dios es conocido en todas las cosas, y sin embargo, fuera de todas ellas, por el conocimiento y por la ignorancia." Cit. por Helen Gardner (*The Recent Poetry of T. S. Eliot*, Hogarth Press, 1942).

72-75. — Actitud contemplativa preconizada por el Bbagavad Gita, que más adelante reaparecerá en *The Dry Salvages* (III, 125).

76. — *Erhebung*, elevación extática. Usada quizás, por razones de eufonía.

116. — Influencia de San Juan de la Cruz y su *Noche oscura del alma*. En *Ash Wednesday*, la oscuridad se convierte en atidez: "El jardín en el yermo y el yermo en el jardín".

132. — La clemátide llámase también, en inglés, *Virgin's bower*, o mata de la Virgen. Es una flor de color azul, al que Eliot llama "color de María" en *Ash Wednesday* (IV): "In blue of larkspur, blue of Mary's colour."

#### EAST COKER

EAST COKER. Nombre de un paraje, de una aldea de Somerset, Inglaterra.

1. — Inversión del lema (*motto*) de María Estuardo, Reina de Escocia, católica ferviente: "En ma fin est mon commencement." Este *motto* será repetido fielmente en la última línea del poema.

9-11 — *Eclesiastés* (III, 2-8).

31-35. — Según Miss Gardner (ob. cit.), estas frases reproducidas en el original con la grafía del siglo XVI, pertenecen al libro de un antepasado del poeta. Sir Thomas Elyot (*Boke named the Governour*), tratado sobre educación.

44-46. — *Eclesiastés* (III, 2-8). Anota Preston que el mismo Eliot ha dicho, en uno de sus recientes ensayos: "Es ésta una visión de una armonía con la naturaleza que debe ser restablecida si la verdadera imaginación cristiana ha de ser recobrada por los cristianos."

90-91-175. — Clara referencia al comienzo del *Infierno* de Dante: "Nel mezzo del cammin di nostra vita — mi ritrovai per una selva oscura". *East Coker* fué escrito en 1940, cuando Eliot tenía cincuenta y dos años.

102-150. — En las primeras líneas aparece el recuerdo del "Apocalipsis o Revolución de San Juan el Teólogo (VI, 15): "Y los reves de la tierra, y los príncipes, y los tribunos, y los ricos, y los poderosos, y todo esclavo y todo libre..." En toda la sección III se advierte una evidente influencia de San Juan de la Cruz: *Ascensión* (II, viii, 12 y sig.), *Noche oscura del Alma* (*Asc.* I, ii, I y sig.), *Cánticos Espirituales* (XXXVII).

175. — *East Coker* fué escrito para el Viernes Santo de 1940.

174-175. — En este último parreado, Eliot hace uso de una licencia inexistente en español. Se trata de la *Eye rhyme* (rima visual), y consiste en la igualdad gráfica, pero no fonética de la última parte de dos vocablos. El texto original dice así: "That we are sound, substantial flesh and blood — Again, in spite of that, we call this Friday good." Una especie de *consonancia rítmica* pero no sonora. En español, las palabras que se escriben de igual manera se pronuncian también del mismo modo; no sucede lo mismo en inglés, como puede comprobarse en *blood* y *good*. Esta licencia poética no es privativa de Eliot, ya que otros poetas han usado de ella también.

176-177. — "A partir de *Gerontion*, dice Dudgeon (ob. cit.), su búsqueda ha sido la búsqueda del Graal, el perseguir la salvación personal", y, refiriéndose a estas líneas, añade "veinte años, es decir, desde *Gerontion*".

180. — Ver *Little Gidding*, II, 128, y nota correspondiente.

201. — Retorno al tema de los versos 9-11. 44-46.

213. — Aquí se reproduce fielmente el lema de María Estuardo, Reina de Escocia.

### THE DRY SALVAGES

"The Dry Salvages — presumably *les trois sauvages* — is a small group of rocks, with a beacon, off the N. E. coast of Cape Ann, Massachusetts. *Salvages* is pronounced to rhyme with *assanges*, *Groaner*: a whistling buoy".

Las líneas anteriores preceden, como única nota aclaratoria, al tercero de los *Cuartetos*. *The Dry Salvages* parece ser una adaptación al inglés, de una frase francesa, fenómeno muy corriente en un idioma que "absorbe" palabras extranjeras con tanta facilidad. "Groaner", literalmente mugidor, es un americanismo. La aclaración hecha por Eliot resulta imprescindible, ya que él escribe en Inglaterra y el vocablo mencionado es desconocido para los británicos. Cabe hacer notar que el poeta nació en Saint Louis, Missouri, pero se educó en Harvard, Massachusetts, no lejos de Cabo Ana, lugar de donde extrae parte de su simbolismo. Creemos interesante reproducir aquí lo que de sí mismo escribe el poeta, en la introducción a *This American World* (Londres, 1928) por Edgard A. Mowrer (citado por *The Oxford Anthology of American Literature*, Oxford University Press, New York, 1943): "...En Nueva Inglaterra echaba de menos el largo río oscuro, los ailantos, los cardenales llameantes, los altos acantilados calizos donde buscábamos conchas fósiles; en Missouri extrañaba los juncos dorados, los abetos, el granito rojo y el mar azul de Massachusetts". Ahora el poeta vuelve al país en que nació y a los parajes en que transcurrieron su infancia, inspiradores de sus primeros poemas paisajistas: *Virginia*, *Cape Ann*, como lo recuerda Dudgeon (ob. cit.), quien a continuación reproduce un párrafo de Eliot: "Siento que en el hecho de haber vivido la infancia junto al gran río (el Mississippi) hay algo incomunicable para aquellos que no lo han experimentado. El Mississippi y el Missouri me han causado una impresión más profunda que cualquiera otra región del mundo".

2. — El dios pardo es el Mississippi, según el propio Eliot (Preston, ob. cit.).

43-44. — Vuelve la idea de *Burnt Norton*, V. 176-177.

59-60. — Ver *East Coker*, II, 78.

86-87. — Se repite la idea de *East Coker*, II, 85.

91. — Se amplían acá las oscuras líneas de *East Coker*, V, 196.

125. — Doctrina del Bhagavad Gita. Ver *Burnt Norton*, II, 72-75.

129. — "... un libro que nunca ha sido abierto". Según Preston, es, quizá, una reminiscencia del último canto del *Paraiso*, el momento de la visión divina: "Nel suo profondo vidi che s'interna, — legato con amore in un volume, — ciò che per l'universo si squaderna".

130. — Segundo fragmento de Heráclito, citado al comienzo de *Burnt Norton*.

157-159. — "En cualquiera esfera del ser la mente del hombre puede estar atenta al tiempo de la muerte". Es ésta una cita literal del Bhagavad Gita, poema sagrado considerado por los hindúes como rival del Nuevo Testamento. Arjuna debe presentar batalla a una tribu pariente, pero hostil. Al ver a sus contendores, titubea en comenzar la lucha, pero Krishna, que se revela como una encarnación del Dios único, lo insta a cumplir con su deber. El camino de salvación, dice, yace en la acción resultante del cumplimiento del

deber, pero llevada a cabo con una tan completa separación de deseos o intereses personales, que equivale al abstenerse de toda acción, a la vida contemplativa (R. Preston, ob. cit).

160. — "Y todos los momentos son momentos de muerte". Ver *Little Gidding*, V, 226.

172. — Toda la plegaria parecería estar inspirada en el episodio narrado por Ulises a Virgilio en la *Divina Comedia* (*Infierno*, XXXVI).

180. — *Paraíso*, XXXIII: "Vergine madre, figlia del tuo figlio".

203. — Ver *Little Gidding*, I, 54.

211. — "El tomillo silvestre" fué mencionado ya en *East Coker*, III, 133.

218-224. — Ver *Burnt Norton*, II, 65-69, 75-76, 144-147.

225. — "Ctónico". El original inglés trae la palabra *Chthonic*, y ctónico es como lo vierte Dudgeon en su ensayo de *Sur*. El Diccionario Webster la define así: "Del griego *chthonios*, dentro, o debajo de la tierra. Relativo a dioses o espíritus subterráneos, principalmente a los dioses griegos considerados espíritus primarios".

226. — Nueva referencia al *Bhagavad Gita*.

230-231. — Ver *East Coker*, V, 193.

## LITTLE GIDDING

LITTLE GIDDING, villorio de Huntingdonshire, Inglaterra, suministra al poeta, y también al lector inglés versado en historia británica, el "punto de partida" del poema. "En él, expresa Dudgeon, Nicholas Ferrar fundó una *comunidad de almas justas*, en los albores del siglo XVII, para iluminación de la comarca y de toda Inglaterra, y para escándalo de los puritanos, que la motejaron groseramente, según su costumbre, de *Convento Protestante*". Esta aldea es una especie de santuario para los devotos de la iglesia anglicana, y, principalmente para los adeptos de ésta que profesen ideas monárquicas, puesto que al tiempo que la fe, se venera la memoria de Charles I, soberano desgraciado, defensor de la Alta Iglesia de Inglaterra. Más adelante será aludido por Eliot, sec. I y III.

1-4. — Esta misma imagen se halla en *Murder in the Cathedral*: "Spring has come in winter... Ice along the ditches mirror the sunlight..."

27. — El "Rey destronado" es Charles I, Rey y Mártir, que visitó la aldea de Little Gidding en 1646, poco antes de rendirse a los puritanos en Newark, en busca de retiro y meditación. Había estado allí en 1633, y en su desolación recordaba las horas de paz y recogimiento allí pasadas. Dice Carter en su *Vida de Nicholas Ferrar*: "Very privately, in the darkness of the night, he came once more to Little Gidding."

44-47. — Ver *East Coker*, II, 82-85.

54. — Ver *The Dry Salvages*, V, 203.

60. — Ver *East Coker*, I, 2.

96-100. — Reminiscencias de Dante, episodio de Brunetto Latini (*Infierno*, XV): "lo cotto aspetto" y "siete voi qui" (Preston).

126. — Recordemos los viajeros de *The Dry Salvages*, III, 133, hasta el final.

128. — Mallarmé. *Le Tombeau d'Edgar Poë*: "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu".

146. — Dice el autor que tuvo presente el episodio de Arnaut Daniel (*Purgatorio*,



XXVI, 148), cuya última línea utilizó en *The Waste Land* (428). La sombra del poeta provenzal vaga alrededor del Monte del Purgatorio; en el fuego que purifica a los sensuales, se detiene a hablar con Dante, y "Poi s'ascosse nel foco che gli affina".

169-257. — Hemos usado la palabra "guiso" para traducir este modismo inglés con la intención de dar a la frase el mayor sabor arcaico posible, ya que "all manner of thing shall be well" está reproducido de *The Sheevings* de Lady Julian of Norwich, una reclusa inglesa de fines del siglo XIV, según informa Preston.

201. — Reaparece la paloma oscura del verso 83. Estas imágenes pudieron ser inspiradas por los bombardos aéreos.

207. — La redención fué mencionada ya en el verso 146.

237. — "Una apartada capilla", la casa de Nicholas Ferrar, en Little Gidding.

239. — Esta expresión pertenece a una obra mística, de autor desconocido del siglo XIV, que trajo la *Teología Mística* de Dionysius. La obra se titula "The Cloud of unknowing". (Preston).

253. — Ver *Burnt Norton*, V, 175.

258. — Ver *East Coker*, IV, 169-170. "Por dios, Heráclito entendía el fuego", expresa Dudgeon, citando a Matthiessen. En estas líneas, el fuego es símbolo múltiple. Es el fuego del Purgatorio, el fuego del Amor, el fuego de Heráclito, el fuego de San Juan de la Cruz, el fuego de la boguera de Pentecostés. Es el símbolo dominante de todo el poema.

259. — "Crowned knot". Dice Dudgeon que es el nudo final que usan los marinos para evitar los roces. Preston lo da como armándose con tres cabos, y lo considera símbolo de la Trinidad.





## LA MÁSCARA Y EL ROSTRO

### ANTONIO MACHADO Y SU SOMBRA

*IN MEMORIAM*

(1939-1949)

¡Fiat umbra! Brotó el pensar humano.

Hágase la sombra y de la sombra el pensamiento. Antonio Machado nos dice por boca de la sombra ese pensar que a través de toda su obra poética se afirma de este modo como margen sombrío, como línea que dibuja luminosamente el rostro vacío de la nada:

Borraste el ser: quedó la nada pura  
Muéstrame ¡oh Dios! la portentosa mano  
que hizo la sombra: la pizarra oscura  
donde se escribe el pensamiento humano.

Esta sombra del poeta pensativo se hace sombra de sombra o sombra de una sombra, como quería Píndaro, proyectando fuera de sí las fingidas figuras de Juan de Mairena y de Abel Martín: sombras de su sombra. El pensamiento del poeta se expresa por ellas en palabras que van tejiendo a su alre-

dedor aquel retiro de su vida como una fresca, umbrosa arboleda bajo cuyo palio en pleno mediodía gusta dialogarnos filosóficamente.

Aquellas sombras magistrales finalizaron su ficticia existencia con fechas distantes y significativas. Moría Abel Martín según Don Antonio en 1898. Y Juan de Mairena en 1909. Don Antonio verdaderamente murió en vísperas de la primavera de 1939, recién desterrado de España, junto a una playita francesa.

1898. La resonancia desastrosa de este número es el arranque de aquella generación conocida con esta cifra a la que el propio Antonio Machado pertenecía. Desastre colonial de España. Sombra y mentira de un imperio exhausto. Los hombres de ese tiempo pasearon su melancolía resignada por una "triste y espaciosa España" con la pregunta irónica de Larra clavada en la tumba del corazón: *¿Dónde está España?* Llegaba desde América la voz armoniosa de Rubén Darío. Volcaba su ímpetu melodioso sobre aquella cicatriz reciente. Se prendía esta voz viva y musical en jóvenes oídos, abriendo ecos de vida y esperanza en los corazones vacíos. Machado y Unamuno escuchaban aquella voz, para replegarse tras ella con oscura, silenciosa respuesta. En Antonio Machado esta lírica resonancia española se escapó fugitiva por las galerías perdidas del recuerdo, del sueño, del alma. Desde su umbral opaco su réplica, por verdadera, nos dice otro cantar más hondo. Como el que en Castilla y Andalucía forjaron a golpe y golpe de yunque sus cautivos. Esta voz honda, esta voz pura, sangra ese pensamiento popular español haciendo palpitar con ritmo eterno su latido. Por la estrellada noche de los tiempos, abierta y cerrada sobre España por la poesía mística de San Juan y de Fray Luis, coincide el pensar poético de Antonio Machado con el de Miguel de Unamuno: como con la música de Falla.

Antonio Machado como Don Miguel de Unamuno recogieron en aquel congojoso vacío de su corazón lastimado las tres palabras que repiten las sombras del poeta como si las hubiesen sacado de la tumba hueca y sonora del romántico suicida Larra: NUNCA, NADA, NADIE.

1909. Una ilusión perdida, una mentira como un sueño se escabulle, duendecillo sutil, último veneno imperialista adentrado en el oído español, bajo el cielo radiante de África. Muere Juan de Mairena. Poco a poco Antonio Machado nos irá diciendo con su propia voz aquella voz perdida. Apurando el limpio vaso claro que *de pura sombra (¡oh pura sombra!)* lleno recogiera de manos de aquella otra sombra muerta. Y solo en pleno mediodía, sin sombra de sí mismo —¡ni sombra ya de lo que era!— en esa última

fecha: 1939, junto a una playa extraña, muere también Antonio Machado, el bueno. Cumpliéndonos en sombras su palabra.

1939. Bordeó, marginó, subrayó de pensamiento por la palabra este poeta todo lo que fué, es y será el alma perdurable de España. Por eso su palabra verdadera se cumplió por su pueblo y con su pueblo, unida con su sangre. Y aquel puro vacío que nos abriera se llena de esperanza: su esperanza. La nuestra. La de España.

¿Dónde está España? preguntaba Figaro.

Y contestaba Don Miguel de Unamuno:

De tanto querer, mi España,  
tu querer no tiene en dónde.

Y Antonio Machado con su pura palabra de sombra subraya hoy aquel destello, resplandor sangriento, señalándonos su imperecedera juventud: despierta y transparente a la divina lumbre como el diamante clara, como el diamante pura.

## EL RABO ARDIENDO

“No se piensa más que en  
aforismos y en definiciones.”

UNAMUNO

EL rabo ardiendo (gato encalderado) corre que se las pela, porque lleva tras sí, arrastrando consigo como el caldero, el escandaloso escozor de la burla. Por eso precipita en el tiempo oscuro la impetuosa ansiedad huidera de sí misma. Asíse de esa quemazón fugitiva — del rabo y no del clavo ardiente — es dejarse precipitar, como el patinador asido a la cola del caballo, en la abierta sima de los más profundos infiernos.

¿POR qué no morir, solo, como un perro, cuando sólo como un perro se ha vivido?

"PARA morir — me decía un amigo andalucísimo, después de haber asistido a la agonía, rodeada de amistades, de otro amigo nuestro — yo no quiero rueda de peones".

Ni tampoco para vivir. Aunque supiéramos que un capotazo a tiempo nos pudiera salvar la vida.



LA blasfemia es una defensa antilibérica. Para un auténtico creyente, blasfemar es una manera dolorosa de defenderse de la herejía.



—AHORA lo que se lleva es la angustia —, me decía un snob.

—Unos la llevan, en efecto — le contesté —: porque otros la traen.



LA moda metafísico-poética de la angustia, entre nosotros, la trajo Heidegger y no el kierkegaardiano Unamuno, tan poco kierkegaardiano en definitiva: como sus consecuentes corolarios existenciales y temporales; quiero decir existencialistas y temporalistas. Y no pocos tartarinescos angustiosos, que no angustiados, siguiendo en su deportivo alpinismo metafísico al oscuro alemán, con sus esquís y su plumita en el sombrero, repiten, entre bocanadas de humo del cigarrillo flirteante: "¿por qué SER y no más bien NADA?". DON NADIE, ¿por qué no?



DON NADIE es todo el mundo, hoy, expresión corroborativa de heideggerismo integral. Sólo que DON NADIE no es Unamuno, ni Kierkegaard, ni Pascal: ni Heidegger. Y ni siquiera Sartre.



DON NADIE no necesita sentirse angustiado para ser DON NADIE. Pero sí decirlo para que se lo crean.



UN encuentro entre este personaje actualísimo y heideggeriano DON NADIE con nuestro DON JUAN, dramática encarnación humana de la angustia, personificación totalizadora de su negación temporal, existencial, viva, nos ofrecería un contraste chistosísimo. Pero no duradero. "¡Tan corto me lo fiáis!"

—DON NADIE quisiera también convertirse en estatua.

—Sí, pero no como el *Comendador* sino como DON TANCREDO.

DESDE que muchos directores de orquesta han suprimido la batuta para dirigir, la música orquestal ha perdido la mayor parte mágica de su virtud. Cuando vemos al director manoteando como un náufrago de sonoridades, polemizando, gesticulante y mudo, con todos los instrumentos de su orquesta, sentimos lástima de verle con esa tan aparente falta de autoridad personal, como si estuviera discutiendo con unos instrumentos sindicados. La pérdida de la batuta le quita al director, no solamente su autoritaria jerarquía, sino hasta su secreto profesional y toda su dignidad plástica. La orquesta, por orquesta que sea, ya no lo parece siquiera: parece un "jazz".

EL director de orquesta sin batuta es un Próspero desilusionado de la música que se retira de su magia, conformándose con la triste felicidad doméstica de las más caseras melodías. "Entre los pucheros anda el Señor" ... y la Señora Música.

ESE director calvo, alto, delgado y sin batuta, que manotea tan espantosamente en el vacío más sonoro de su propia impotencia directiva, parece que quiere sostenerse asiéndose de grandes ramajes invisibles como los micos. Vemos que las manos se le agrandan por momentos, se le hacen prensiles de sonidos como si fueran de chimpancé o de chango. Y salta, todo él, de las cuerdas a los metales, que ruidosamente se le escapan, apoyándose en la maderas crujientes, como las de un barco bamboleante, mientras las percusiones chasquean su más desesperado equilibrio de consonancias. El empeño le so-

brepasa. porque la música vuelve a la selva, de ese modo, y extiende sus sonoros ramajes homicidas, ahogando con ellos al pobre director sin batuta. ¿No parece que una varita mágica, volando por los aires, le atiza entonces a ese claudicante director, para castigarle, un tremendo batutazo en la calva?

LAS adaptaciones orquestales de Bach, generalmente wagnerianas, se tocan, se cantan y hasta se bailan solas. Aquí el director no necesita, efectivamente, la batuta, sino la porra o el enorme guante blando que agiganta la mano para señalar el fácil tránsito de los sonidos. Lo importante es que no se deje atropellar por ningún calderón.

LA música, como la mujer, según el verso de Rubén Darío, "al torcer sus cabellos apagó el Infierno". Cuando la música, como la mujer, se soltó el pelo. Porque al cortárselo o recogerse, lo volvió a encender.

¿LA ocasión también *la suenan calva*? Habrá en música como en filosofía *calvas ocasionales*!

Para las ocasiones son las cabelleras femeninas. Díme cómo te peinas y te diré la música que prefieres o la filosofía que más te gusta.

LA pintura también se suelta el pelo, enmarañándose de musicales resonancias: y hasta se sube por las paredes: mirádonos, cuando la miramos de ese modo, silenciosamente fugitiva y desconcertada, con el mudo espanto aterrador de una cabeza de Medusa.

LA pintura, como la música o la poesía, que *no dice nada*, calla para que nos la figuremos profunda; o grita para que nos creamos que tiene voz divina: que tiene palabra.

DESCONFIAD de los músicos cuando teorizan. Siempre llevan violines enfundados en la barriga. (¡Cuidado con Strawinsky!).



SI Rostand no hubiera llegado a ser Rostand, hubiera podido ser Cocteau.  
¿Será Cocteau un Rostand fracasado?

“POESIA eres tú” — decía Bécquer. Es decir, que no era ella ni él:  
porque la poesía no es nunca YO.

CUANDO la quijotesca República Española en su antiespañola Constitución Weimariana renunciaba a la guerra como instrumento de política internacional, no esperaba en su candoroso designio que la política internacional respondiera tan bárbaramente convirtiéndola en el instrumento de esa misma guerra con que la destruía. La guerra no renunciaba a España: no renuncia ni renunciará nunca a ella.

LA guerra no es solamente una forma de la política, sino su fisonomía propia, su rostro desenmascarado, su faz desnuda o descarnada. Por eso la guerra, como la política, tiene dos caras: una se llama hipocresía, la otra cinismo. La guerra actual (1914-1918-1936-1940-1949) es — sigue siendo — la lucha de la hipocresía contra el cinismo.

EL cinismo es todo lo contrario de la hipocresía porque es la máscara moral de la sinceridad. O dicho de otro modo: es la sinceridad moralmente desenmascarada. Ser cínico es la única manera moral de ser sincero. Tartufo es el antípoda de Don Juan.

LA revolución, nos decía Malraux, es la transformación del destino en conciencia; en el hombre como en los pueblos. ¿Cuál será el nombre trágico de lo que, en el hombre como en los pueblos, transforma la conciencia en destino?

¡QUE admirable fe la de esos desgraciados! me decían ante el espectáculo doloroso de una muchedumbre implorante. Esos desdichados, con los bra-

zos en cruz, arrastrándose de rodillas y lamiendo el polvo de los suelos, tocando y besando el trozo de madera idolatrado, con tan tremenda súplica sacrifican espantosamente en sí mismos la conciencia humana al destino. Su credulidad es la hermana cainita, fraricida, de la creencia. La credulidad mata la fe como Caín: por envidia divina.

LA corrupción sacerdotal y política de las religiones explota la credulidad por conveniencia propia. El sacerdocio endemoniado se auto-diviniza.

El clericalismo politiquero verifica este mismo empeño de sumir las conciencias individuales de sus creyentes en una horrible confusión de inconsciencia crédula. Mata la fe y fomenta la credulidad, la superstición. El espectáculo de las muchedumbres poseídas nos aterra, sobre todo, por esto, más que por su repugnante apariencia dolorosa. Porque vemos en él de qué modo terrible la conciencia humana se pierde en la sima devoradora del destino trágico del mundo. En una palabra, porque Cristo nos parece o aparece, en tales espectáculos humanos, como vencido.

¿PARA qué quemáis, las iglesias! — preguntaba un católico político a un impolítico anarquista.

Y el anarquista respondía: — quemamos las iglesias para libertar a Dios.

— ¡Y nosotros que las habíamos construido — suspiraba el politicastro católico — para libertarnos de Dios!

LA dialéctica dramática de San Pablo engendró, por oposición, en el cristianismo, el retroceso zoroástrico del falso dualismo maniqueo. La separación del bien y el mal. Y, por consiguiente, de los buenos y los malos.

La dialéctica histórico-materialista de Marx, brotada de semilla paulina en el estrecho recipiente de cristal de Hegel, y rompiéndolo, engendró, a su vez, la cizañera oposición de los maniqueos actuales que siguen el empeño diabólico de separar el bien y el mal, separando mentirosamente a los buenos y a los malos.

DIJO la banderola al espanta-pájaros: yo tampoco sirvo para espantar a los pájaros. Y el espanta-pájaros le contestó: pero yo siquiera les divierto.



UNA bandera vieja puede parecer un espanta-pájaros nuevo.



NO es bueno ser bandera; pero ser abanderado es peor.



LA cometa es una bandera o banderola escapada al astado empeño de cualquier yugo. Por eso enciende luminosamente en los cielos su cola o rabo ardiendo, su rastro fugitivo, que abriéndose caminos en el aire, la hace el juguete infantil del viento.

*JOSÉ BERGAMIN*

Montevideo, junio de 1949.

## CRITICA Y REHACIMIENTO DE LA RAZON EN LA FILOSOFIA DE ORTEGA Y GASSET

### 1) — RAZÓN Y ELEMENTOS.

#### 1. Irracionalidad de los elementos.

Se propone el "Cratilo" encontrar la naturaleza última, la esencia elemental y propia de las palabras.

Pero puesto a tal examen, no podía Platón detenerse ni contentarse con hacerse cargo del sentido usual o culto de las palabras: era indispensable emprender su análisis filológico.

Los nombres de los astros y de los dioses, de las nociones intelectuales y de las morales..., todos van desfilando ante el rudimentario prisma filológico de Platón, descomponiéndose en extrañas y fantásticas raíces.

Recién entonces, ante la presencia de tales raíces y elementos últimos del análisis, Platón da por averiguada la esencia racional de las palabras.

Es decir, Platón distingue entre el conocimiento usual o culto de las palabras, y el racional, el cual sólo se lograría en la recomposición del nombre a partir de sus elementos, en la reconstrucción de la palabra a partir de sus raíces. Sólo éste sería conocimiento racional.

Pero oigamos a Ortega explicar esta distinción: "entre ese mero conocer y tomar noticia de algo -  $\delta\acute{o}\xi\alpha$  - y el conocimiento teórico o ciencia —  $\acute{\epsilon}\pi\iota\sigma\tau\acute{\iota}\mu\eta$  — encuentra Platón una diferencia esencial. La ciencia es el conocimiento de algo que nos permite "dar razón" de ese algo -  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\nu\ \delta\iota\delta\acute{o}\nu\alpha\iota$  . Este es el significado más auténtico y primario de la "ratio". Cuando de un fenómeno averiguamos la causa, de una proposición la prueba o fundamen-

to, posemos un saber racional. Razonar es pues, ir de un objeto — cosa o pensamiento — a su principio" (III, 273). (1)

Ahora bien; este concepto de razón es. —según Ortega— "en lo esencial, todavía válido". Lo cual nos viene a decir que su cumplida explanación y crítica nos dirá hasta dónde puede sostenerse la razón; sostenerse a sí misma y sostener al racionalismo.

Y aquí es donde debemos apretar.

Porque si Platón dió con la esencia de la razón, bastará atenerse a sus propios textos para asistir a las vicisitudes que tal concepto sufra en el caso que nos resulte insuficiente. Veremos que en efecto, así ocurre, y que llega incluso, hasta su propia destrucción. Es en este momento que recurriremos a Ortega para operar el rehacimiento de la razón, la sustitución de la razón abstracta por otro concepto más hondo y nuevo: el de razón vital. He aquí todo el programa de nuestro estudio.

Pero por lo pronto, volvamos a Platón.

Y es precisamente en el "Cratilo" —y en el ejemplo que hemos elegido— donde comienzan las dificultades. Allí Platón da —tal vez por vez primera— grave traspicé. En efecto: los nombres derivados encontraban su razón o fundamento, remontándose hasta los nombres primitivos de que se componían; pero estos nombres primitivos, ¿de dónde tomaban su razón?

Ya no es posible apelar a otros nombres aun más primitivos; estamos frente a raíces últimas, elementos sin fundamento ni sostén, nombres que "no se acuestan ( ὑπόκειται ) en ningún otro" (422 d).

Para salir del paso, inventa Platón un expediente nada convincente y bastante misterioso: los nombres primitivos serían la copia o imitación de las nociones primarias del ser: la " ρ " por ejemplo, traduciría la noción del movimiento, mientras que la " δ " y la " τ " indicarían el reposo.

Ante tal recurso, el problema queda en pie: los nombres primitivos "no se acuestan" en nada, carecen de fundamento o base en qué apoyarse, son elementos incausados, no tienen razón ni principio explicativo: son irracionales.

Pero esta consecuencia que Platón escamotea en el "Cratilo" se le vuelve a presentar, pero ahora ineludible, cuando —planteado el problema en toda su universalidad y no ya restringido al campo especial del lenguaje— se acer-

---

(1) Citamos según la edición "Revista de Occidente" Madrid. Obras completas. 6 volúmenes.

ca en el "Teetetos", a los últimos elementos en que puede descomponerse la realidad inteligible.

Y es allí donde en una clara alusión de Antístenes, saca la consecuencia: los primeros elementos "de los cuales todas las cosas y nosotros mismos estamos compuestos no poseerían logos" (201 e). Por tanto, tales elementos son "irracionales e incognoscibles" ( ἄλογα καὶ ἀγνώστα ) (202 a).

De donde resulta la sorprendente paradoja de que la razón está construida y sostenida por elementos irracionales y que, si conocer algo es conocer los elementos fundamentales, conocer sería conocer lo incognoscible.

La razón se resuelve pues, en un concepto contradictorio. Pero hay más.

## 2. Intuición y Razón.

El análisis en que la razón descompone el mundo inteligible es tan extremo y menudo que termina enfrentándonos a elementos aislados, irreducibles, abstractos. Elementos sin fundamento, sin conexión ni apoyo en ningún otro y, por así decirlo, como flotando en el vacío.

De donde resulta que esos elementos no pueden ser conocidos *por otros* ni *desde otros*, desde otros que fueran su fundamento y su razón: sólo cabe un conocimiento *por sí y desde sí*, un conocimiento sin fundamento en otro, es decir, sin razón. Pues bien; a este conocimiento sin razón — irracional — llamamos intuición.

Pero esta intuición tampoco nos puede dar conocimiento, ni racional ni de ningún género.

En efecto, todo intuicionismo extremado, pero consecuente consigo mismo, debe llevar las ideas a su aislamiento y soledad más radical.

Pero, si consecuente con este programa aislamos por ejemplo, la idea de "bueno" y luego hacemos lo propio con la idea de "hombre", ya no cabrá decir "el hombre es bueno", puesto que son dos ideas irreducibles e inconciliables. Sólo podremos hablar de que lo "bueno es bueno" y el "hombre, hombre". Y en esto como en otras tantas cosas, tiene razón Antístenes contra Platón, por más que éste se irrite y proteste. ("Sofista" 251 b y c).

Por tanto la intuición cuando es leal consigo misma, y cuando se la lleva a sus extremos, elimina la posibilidad de formar proposiciones: sólo es capaz de la forma vacua e infecunda de "A es A".

Así lo tuvo que reconocer el propio Platón y por esto escribe en la página 259 e del "Sofista": "El oscurecimiento y desaparición ( ἀσάφεια ) más logrado de todas las razones consiste en desconectar cada una de ellas

(de las ideas) de todas las otras". Advertiéndonos con palabras graves y condenatorias que la empresa de separar todo de todo sólo puede ser obra "de alguno rematadamente insensato e ignorante en temas de filosofía". ( *παντάκασιν ἀμούσου τινός καὶ ἀφιλοσόφου* ) ("Sofista" 259 e).

En resumen; la consideración aislada e intuitiva de las ideas "en sí" y "para sí" elimina la posibilidad de las proposiciones y de los juicios. De tales ideas no es posible decir nada. Hay que apoyar pues la opinión anónima del "Teetetos": tales elementos, "apenas si tienen nombre" (202 a).

Pero hay más: esos elementos que tan pretenciosamente presenta la intuición como "los más claros y evidentes" ( *τὰ ἐναργέστατα* ) ("Teetetos" 203 b) son precisamente el sintoma de que la razón se ha ocultado (la " *ἀφάσις* " del "Sofista"). La luz intuitiva es la ceguera de la razón. Es Luz fatua.

En consecuencia — diremos con Ortega — "la intuición es ilógica, irracional". Por esto, si ante los últimos elementos la razón apela a la intuición sólo obtendrá un "conocimiento" irracional y vacío. Lo cual es contradictorio con la esencia de la razón.

Ahora bien: ante este doble absurdo en que se desploma la razón — la razón como conocimiento de lo incognoscible (numeral 1); la razón como conocimiento irracional (numeral 2)— Ortega no busca suplantarla o destituirla, sino por el contrario, refundamentarla, rehacerla en una nueva concepción. "Mi ideología no va contra la razón, puesto que no admite otro conocimiento teórico que ella: va sólo contra el racionalismo" (III, 273).

Pero en esta empresa de rehacimiento y salvación de la razón nada debemos ni podemos esperar de la intuición puesto que sólo nos dará un conocimiento irracional, ilógico, vacío. La filosofía orteguiana se forjará por tanto independientemente de los movimientos intuicionistas, incluso del fenomenológico. García Morente tiene pues, perfecta razón: "Ortega y Gasset no debe a la fenomenología nada de lo que constituye la base real, metafísica de su doctrina" (Ensayos, pág. 83).

Vemos ahora cómo Ortega —de creer a algunos, "tan sensible a las modas filosóficas"— inicia su trayectoria filosófica independientemente y aún contra la corriente intelectual más fuerte y poderosa de los tiempos contemporáneos.

Y para los que hablan de influencias, baste con esto. Creemos que es decisivo.

Ortega emprenderá su filosofía independientemente de todo influjo ex-

traño y por caminos nuevos y hasta entonces no transitados. Es lo que veremos en la segunda parte de este trabajo. Pero antes debemos escribir un nuevo numeral.

### 3. *Formas y Elementos.*

Según apuntamos, la razón se constituye en un movimiento de retroceso hacia los últimos elementos, movimiento que, al cumplirse, se aniquila a sí mismo.

Por esto sería un concepto contradictorio.

Pero Platón cree encontrar un expediente que evitaría tal contingencia. Y el recurso consistiría en no llevar los elementos a su aislamiento intuitivo, sino antes bien, en trabarlos entre sí para formar las formas racionales, cognoscibles. De esta manera, si se tiene cuidado de no separar demasiado las ideas, podremos componerlas entre sí y así lograremos formar el *juicio*, forma racional por excelencia. En nuestro ejemplo anterior ya sería posible sostener que el "hombre es bueno". Ya no será permitido separar las ideas bajo su forma de "en sí" y "para sí". Sólo bajo esta condición obtendremos las formas racionales. Por esto escribe: "la razón se nos presenta a causa del entrelazamiento ( *σμπλοκή* ) de las ideas entre sí" ("Sofista" 259 e). El "Teetetos" conserva también este punto de vista: "el entrelazamiento ( *σμπλοκή* ) de los nombres constituye el ser de la razón" (202 b).

Y para expresar este "entrelazamiento" o unión de elementos encuentra Platón una hermosa metáfora: esta unión, nos dice, se realiza a la manera de las letras del alfabeto, las cuales —y según su índole individual, propia— unas se unen entre sí, pero otras no ("Sofista" 252 d). Y así como las letras por su combinación nos dan las *formas gramaticales* (sílabas, frases, discurso...) así también los elementos, al comunicarse, forjarían todas las *formas racionales*: gramaticales, lógicas, artísticas...

Pero esta unión o comunicación interindividual de elementos ( la "*σμπλοκή*" del "Teetetos" y "Sofista") se resuelve en esta disyuntiva: esta unión es sólo la *suma* de los elementos que la componen, o, por el contrario, es una forma que, aunque nacida de los elementos, posee forma "por sí misma", distinta de la de los otros elementos. ("Teetetos" 203 e); en este caso la sílaba, por ejemplo, es "*algo más*" que la vocal y la consonante de que se compone.

a) En el primer caso, la forma cognoscible (la sílaba) surgiría por unión y comunicación de elementos que "por sí" y "en sí" son incognoscibles.



Esta consecuencia es absurda y ante ella retrocede, espantado, Teetetos, que la declare "terrible e ilógica" ( δεινὸν καὶ ἄλογον ) (203 d).

b) En la segunda hipótesis, la forma cognoscible es "algo más", "otra cosa" distinta de los elementos. Pero si según hemos advertido la razón sólo se sirve y sólo dispone de elementos y de su comunicación, este *algo más*, esta *otra cosa*, sólo podrá ser algún otro elemento (205 d y e) y por ser tal, también será incognoscible. Las formas resultarían tan incognoscibles como los elementos.

De donde resulta que *la comunicación de los elementos tampoco puede explicar el surgimiento de las formas racionales y cognoscibles*. La razón pura, abstracta —la razón sostenida sólo por sus propios elementos— no puede fundamentarse a sí misma, ni explicar sus propias formas racionales y cognoscibles. La razón, por sí misma, no puede explicar su carácter racional; cae en un abismo de irracionalidad: — en la irracionalidad de los elementos.

Pero antes de continuar debemos acotar que a esta misma conclusión — aunque ignorándose mutuamente— llegaba W. Dilthey. Por esto en alguno de sus escritos fragmentarios puede hallarse este texto que muchos años después citaba el propio Ortega: "En realidad lo que se nos ofrece es irracional, los elementos mediante los cuales representamos son irreductibles entre sí" ("Teoría de la concepción del mundo", pág. 406, Ed. Imaz). Texto al cual cabría juntar este otro aun más significativo: "El análisis del contenido de hecho de nuestra conciencia desemboca en elementos irreductibles que constituyen los hechos de nuestra conciencia" (W. D., obra cit., pág. 424).

De donde resulta que si a la postre, para la razón abstracta todo se reduce a elementos, lo más que cabe esperar de ese entrelazamiento de elementos será una unión interindividual que nunca logrará explicarse ese "algo más" que las formas tienen "por sí" sobre los elementos, y que es lo que constituye su carácter de supra-individualidad, su trascendencia garantizadora de racionalidad.

La racionalidad de las formas se logra por tanto, en su supraindividualidad, en su trascendencia de los elementos y de su conexión interindividual.

Las formas relacionales por ejemplo, —tales como: mayor y menor, igualdad...— son formas supraindividuales que no tienen en cuenta los elementos que unen o componen. Son formas que lo mismo comparan piedras que árboles.

Según esto, la unión interindividual inmanente al estilo platónico no podrá explicar ni utilizar estas formas relacionales trascendentes y supraindividuales.

Por esto, tratando con la aritmética, "Platón ordenó los números ideales no por la *relación de mayor a menor*, o por alguna operación matemática de las usuales, sino por el procedimiento llamado " *διαίρεσις* ", "la división por esencias y en esencias" (García Bacca: "Introducción a la lógica moderna" pág. 20).

Por este procedimiento de unión interindividual sólo sabríamos si los números, como las letras del alfabeto, se unen o se excluyen: "Por el método platónico no sabríamos si "el dos" es mayor que "el tres", sólo sabríamos que se excluyen mutua e inmediatamente como dos diferencias específicas del mismo género: ni si sería posible dar sentido a la suma  $2 + 3$  ó  $4 + 5$ ; equivaldría a querer juntar dos contrarios inmediatos" (G. B., obra cit., pág. 19).

Y cuando Platón se empeña en comprender estas formas relacionales — lo igual, lo menor, lo mayor... — las desnaturaliza convirtiéndolas en ideas o elementos "en sí". Y el resultado, claro está, es que estas formas —ya desnaturalizadas, falseadas— se le vuelven contradictorias, contradicciones que el propio Platón tiene que señalar y apuntar en el "Parménides".

En consecuencia, la razón pura, abstracta, es un concepto contradictorio que: a) se aniquila a sí mismo (numerales 1 y 2); y b) no puede explicar la existencia de formas racionales (numeral 3).

Ahora bien: ¿cómo salvar estas dos consecuencias?, ¿cómo fundamentar la razón y cómo explicar la existencia de las formas racionales?

Para ello tendremos que recurrir a la totalidad de la vida humana, de la cual la razón es apenas pequeña provincia. Incardinándola a la vida, la razón hallará su propia justificación de la cual carecía cuando se la consideraba aislada y abstractamente.

Pero, ¿qué es la vida?

## II) — VIDA Y CIRCUNSTANCIA.

"Todos nuestros actos, y un acto es el pensar, van como preguntas o como respuestas referidas siempre a aquella porción del mundo que en cada instante existe para nosotros. Nuestra vida es un diálogo, donde es el individuo sólo un interlocutor: el otro es el paisaje, lo circunstante. ¿Cómo entender el uno sin el otro?" Ortega concibe pues, la vida, como el enfrente de dos instancias tan independientes como inseparables. De ahí su célebre frase: "yo soy yo y mi circunstancia" (I, 322; año 1914).

La circunstancia, "lo otro" que yo, es ineliminable. Y en efecto; si la vida no fuera enfrente de mi yo a "otra cosa", a "lo otro"; si lo "otro" no existiera, existir sería "flotar en el propio elemento", y vivir sería la cosa más fácil que cabe imaginar. El mundo, identificado al hombre, no opondría la menor resistencia a nuestros caprichos y en tal caso imaginario, querer fuera poder. Pero tan lejano de lo humano consideramos esta situación y por tan grande maravilla la tenemos que por esto se la atribuimos a Dios mismo, o, cuando menos, la imaginamos condición de algún idílico paraíso de hadas. Para Dios no pueden existir obstáculos, "otras" cosas que se opongan a su libérrima voluntad, a sus planes y proyectos; en cambio para el hombre existen *otras* cosas que quiera o no, no puede eliminar, que le oprimen y le oponen resistencia.

Llamamos pues "cosas", lo "circunstante", lo "otro", a todo aquello que no está en nuestra mano aniquilar, sustituir ni evitar, es decir, lo que comúnmente llamamos realidad, "lo que nosotros no ponemos, antes bien, aquello con que nos topamos."

Bajo esta definición caen pues, el mundo y la época en que nos ha tocado vivir, el *hecho* de que estamos en un mundo con tales y cuales leyes bien determinadas, el *hecho* de que vivimos un mundo en que la gravedad, la velocidad de la luz... , tienen cifras muy determinadas, y no otras; el *hecho* de que existen vegetales y de que la energía se degrada... etc. Pero también son *hechos*, cosas, nuestro cuerpo, nuestra memoria, nuestro talento... Estos hechos son también cosas, y por tanto "otra" cosa que nosotros mismos.

Nosotros *no somos* ni nuestro cuerpo ni nuestro talento... ; son cosas que *tenemos*. No pertenecen a nuestro *ser* sino a nuestro *haber*. Son cosas que tenemos, y que tenemos irrevocablemente, cosas que nos son *dadas* sin previa consulta ni motivo conocido, pero con las cuales tenemos que contar, queremos o no.

Tales cosas son pues, las cartas que nos han tocado en la vida, y con ellas —y sólo con ellas— tenemos que hacer nuestra vida. Queramos o no, nos sirvan o no.

Es de notar pues, que nuestra vida no radica en las cartas (en los hechos, en las cosas...) que nos han tocado, sino en el juego que hacemos con ellas.

Hacemos nuestra vida *con* cosas y *entre* cosas, pero no consistimos *en* esas cosas, sino en el juego, en lo que *hacemos* con ellas. Por esto dice Ortega: "se es lo que se hace" (V, 350), "vida es quehacer" (IV, 421).

Pero si el *ser* es privativo del *quehacer*, las cosas que están ahí, la circunstancia, lo otro, no lo tendrán. El *ser* sólo surgirá en el juego que hacemos con esas cosas enigmáticas, "mudas, que están en nuestro próximo alrededor" y que llamamos circunstancia (I, 219).

Las cosas —lo otro— sólo tienen o adquieren sentido al enfrente con un *quehacer*, con un programa de vida. Y es sólo en este choque o colisión cuando las cosas hasta ahora tan tercamente mudas, se presentan con el peculiar carácter de favorable o desfavorable a nuestros planes. Pero, ¡obsérvese bien!, ese sentido que ahora conseguimos de las cosas, depende exclusivamente del proyecto de dominio, de ese especial *quehacer* que ahora queramos hacer con las cosas; no es de ninguna manera característica o propiedad de las cosas. Y tan es así que unas mismas cosas pueden resultar favorables para ciertos planes y ruinosas para otros. "Por esta razón no puede decirse que dos hombres diferentes se encuentran en una misma situación" (IV, 400).

Por fin y para decirlo en dos frases: las cosas, la circunstancia es *muda*, sólo adquiere sentido, sólo logramos arrancarle palabra, al enfrente con la vida, con un *quehacer* determinado. Por esto ha dicho Ortega que "el sentido de cuanto nos pasa", eso, "depende de lo que decidamos ser" (V, 137).

Ahora bien, nuestra vida es *quehacer*, pero no se trata de hacer cualquier *quehacer* según venga o convenga con nuestra situación actual, sino de la realización de nuestra íntima vocación, de ese íntimo personaje que una extraña y secreta vocecilla nos incita sin cesar a realizar y no defraudar.

Tenemos que realizar nuestro íntimo e insobornable programa de vida: ése es nuestro auténtico *quehacer*. Es siguiendo estas ideas que Ortega hace suyo el antiguo imperativo del viejo Píndaro: "llega a ser el que eres" (V, 301). Todo lo que no ensamble con ese personaje único que tenemos que hacer, será falsificar nuestra vida, defraudar nuestro destino; será crimen de lesa vida. Por esto escribía Ortega a un alemán amigo suyo: "Usted no es cosa ninguna, es simplemente el que tiene que vivir con las cosas, entre las cosas, el que tiene que vivir *no una vida cualquiera, sino una vida determinada*" (IV, 400).

Pero, el tener que seguir el imperativo vital de llegar a ser el que soy y no poder falsificarme haciendo cualquier cosa, viene a poner una nota dramática en nuestra existencia, pues puede muy bien ocurrir que nuestra circunstancia, que las cosas, nos nieguen su concurso para ser ése precisamente que tengo que ser. Porque es el caso de que —puesto que no somos dioses — no tenemos control sobre la existencia (creación o aniquilación) de las

cosas; tenemos que contar y jugar con las cartas que nos han tocado, y estas cartas no son intercambiables —yo no puedo cambiar de cuerpo, ni de memoria, ni de talento...— tengo que jugar con ellas, *quiera o no, me sirvan o no*. Este es el hecho incontrolable y brutal de mi existencia, su componente más misterioso e inescrutable.

Puede ocurrir por tanto, que nuestras cartas no sirvan para realizar ese juego que es el que tenemos que realizar. El propio Ortega nos pone un caso: el lector tiene que ser hombre de mundo. "Pero ha nacido en una familia humilde, sin medios de fortuna, no ha tenido suerte en sus negocios y posee una talla sobremanera desgarbada. El lector no podrá entonces llegar a vivir su vida. Su "yo", el que él es, no llegará a realizarse, pero esto no quita que él siga siendo eso, el que tiene que ser hombre de mundo" (IV, 77).

Las circunstancias —cuerpo, posición social, situación económica...— no han ayudado a nuestro lector en este caso desgraciado, y el fracaso no puede ya ser evitado.

El hombre no sólo tiene que acertar en su vocación vital y obedecer al imperativo pindárico, sino que aún está por ver si domeña la circunstancia, si logra darle el sentido al que vitalmente se sienta llamado. *Tiene que seguir su destino pero también tiene que imponerlo a su circunstancia*. Por esto decía Ortega en aquella maravillosa frase suya de "Meditaciones del Quijote": "Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo" (I, 322). Esta es por tanto la suprema meta de la vida: la salvación de la circunstancia por obra y sentido de la vida individual: "en suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre" (I, 322).

Nuestra situación en el mundo puede por tanto resumirse en este imperativo: tengo que realizar una figura de vida —mi destino vital— en un mundo indiferente, extraño, hostil.

Y es a causa de este mi destino vital y de esta situación en el mundo, que hago patético llamado a todas mis potencias cognoscitivas, en un desesperado intento por salvar mi vida y salvar mi circunstancia. Es porque me siento "náufrago" en el mundo, que hago disparar los mecanismos del pensamiento. "No; el pensamiento no es la función de un órgano, sino, la faena exasperada de un ser que se siente perdido en el mundo y aspira a orientarse. Si la vida no fuese en su raíz un encontrarse extraño en un contorno cuyas vías desconoce y donde no sabe cómo ha caído ni cómo podrá salir, el pensamiento no existiría y la máquina intelectual del hombre, o no habría llegado a desarrollarse, o yacería atrofiada en los desvanes del organismo" (VI, 353).

No pienso pues, porque sí, pienso para salvar mi vida, "pienso, en definitiva por algún motivo que no es, a su vez, puro pensamiento. *Cogito quia vivo*, porque algo en torno me oprime y preocupa, porque al existir yo no existo sólo yo, sino que "yo soy una cosa que se preocupa de las demás quiera o no" (IV, 58).

El pensamiento no tiene pues, su justificación en sí mismo, sino en otros motivos: en que vivo, en que estoy náufrago en una circunstancia y *necesito pensar para salvar mi vida*.

*Pienso por tanto, a causa de un sentimiento de angustia y de naufragio. Pienso por una razón sentimental y vital.* "Es un error, pues, suponer que los hechos de la conciencia cognoscente son impermeables a la conciencia volitiva y sentimental, de suerte que éstas no intervengan constitutivamente en aquéllos. Dicho en forma más precisa, es un error creer que el motivo, fundamento o suficiente *porqué* de una *creencia* nuestra no sea un querer o un sentimiento. La realidad es estrictamente lo contrario: el conocimiento *depende* de la voluntad y el sentimiento, como éstos de aquél. *Las ideas o convicciones elementales no tienen motivo, "razón" o fundamento en otras porque lo tienen en voliciones y sentimientos.* En otros términos: el conocimiento no se explica por sí solo, sino como miembro de la conciencia humana total".

De donde resulta que si la razón resultaba contradictoria e irracional es porque se le consideraba aislada y abstracta y no, como según se debía, incardinada "como miembro de la conciencia humana total."

La razón no lograba fundamentarse, ni alcanzaba su propia justificación porque se le separaba de la totalidad de la conciencia.

"La irracionalidad de los principios en que desemboca el racionalismo... proviene de que se entiende por razón, la razón "pura", la razón "sola" y aparte; pero desaparece si se funda la "Razón pura" en la totalidad de la razón vital. El irracionalismo a que se ve condenada precisamente la orgullosa "razón pura" se convierte en claro e irónico racionalismo de la "razón vital". Por esto desde hace muchos años, califico mi actitud filosófica como racio-vitalismo" (VI, 195-6).

La razón pura debe ceder paso a la razón vital basada y fundamentada en la totalidad de la conciencia.

Ya hemos logrado fundamentar la razón; veamos ahora cómo explicar la otra gran dificultad de la razón pura: el surgimiento y la naturaleza especial de las formas racionales.

### III) — VIDA, RAZON Y FORMAS.

Primariamente, el hombre no es intelectual —una máquina pensante que piensa "porque sí", como si el pensamiento se explicara a sí mismo— sino que, como gusta decir Ortega, el hombre es un náufrago que piensa por motivos extraintelectuales; para mantenerse a flote en una circunstancia procelosa. Piensa el hombre pues, para salvar su vida.

Por este motivo y por esta razón vital, el hombre reacciona: y lo hace con un movimiento que es único y privativo de él.

Y este movimiento consiste en que el hombre deja de ocuparse del mundo y "sometiendo su facultad de atender a una tensión radical" se vuelve de espaldas al mundo para "meterse dentro de sí" y "atender a su propia intimidad" (V, 296).

Y a esto es a lo que solemos llamar pensar, meditar. "Pero estas expresiones ocultan lo que hay de más sorprendente en ese hecho: el poder que el hombre tiene de retirarse virtual y provisoriamente del mundo y meterse dentro de sí, o dicho con un espléndido vocablo, que sólo existe en nuestro idioma: que el hombre puede *ensimismarse*" (V, 296).

Por este movimiento "hacia sí mismo", hacia nuestra intimidad más honda, produce, claro está, un retraimiento de nuestro punto de vista sobre el mundo, y, en consecuencia, se crean distancias más lejanas entre el hombre y el mundo.

La vida pues, es quien hace desplazar mis perspectivas sobre el mundo. Estos desplazamientos —especies de tirones que la vida da hacia adentro— van retrayendo nuestro centro focal, nuestro punto de vista. Y esta modificación del centro focal de nuestra perspectiva trae, claro está, una transformación fundamental en el campo de visión.

En efecto, al alejarnos convenientemente de los objetos perdemos sus perfiles individuales, y mientras se esfuman sus límites y rasgos particulares se abre paso un aspecto de carácter nuevo: una figura de perfil total, colectivo. Este es el origen de aspectos y formas tales como "bosque", "ciudad", "asamblea"... , todas ellas revelan una unidad de tipo especial, colectivo.

El alejamiento de los objetos, es decir, el desplazamiento del punto de vista, trae por consecuencia inmediata y eficaz la aparición de aspectos universales que trascienden la pluralidad de elementos a los que se refieren, son formas supraindividuales o, para decirlo en lenguaje clásico, verdaderos universales.

Ahora bien, el surgimiento de estas formas supraindividuales es una de

las primeras y más auténticas preocupaciones de Ortega. Por esto, ya en las "Meditaciones del Quijote", había estudiado un caso especial: la forma o figura típica del bosque (I, 330). Y situándose dentro de un bosque, Ortega observa: 1. que "el bosque verdadero se compone de los árboles que no veo"; "el bosque es una naturaleza invisible"; se irá el bosque descomponiendo, desgranando en una serie de trozos sucesivamente visibles. Pero nunca lo hallaré allí donde me encuentre. "El bosque huye de los ojos". Es decir, esta forma "bosque" no se compone con el tipo de elementos reales a que se refiere; cuando veo a éstos, no la veo a aquélla. La forma es supraindividual. 2. "Los árboles no dejan ver el bosque, y gracias a que así es, en efecto, el bosque existe. La misión de los árboles patentes es hacer latente el resto de ellos, y sólo cuando nos damos perfectamente cuenta de que el paisaje visible está ocultando otros paisajes invisibles nos sentimos dentro de un bosque". La visión de los elementos excluye pues, la visión de las formas. Y esto es también garantía de supraindividualidad.

La existencia o aparición de las formas depende por tanto, de una posible modificación en el sistema focal de mi perspectiva mental. Las formas universales no son pues elementos —reales o ideales— sino modos de aparición de los objetos.

Por esto las ciencias —y la ontología— para constituirse deben colocarse en puntos de vista especiales, sólo así, fijándose en tales lejanías, verán surgir sus universales, sus propias categorías, sus formas racionales.

Platón —según hemos visto—, consecuente con un intuicionismo extremo, sólo alcanzó a ver elementos e ideas "en sí". Nunca pudo presenciar la aparición de formas supraindividuales.

Otra cosa ocurrió con Aristóteles.

"Aristóteles supo colocarse a distancia conveniente de las ideas, de las esencias irreductibles, para verlas bajo un aspecto unitario: al modo como para ver los árboles como mancha unitaria de color hay que alejarse de ellos en proporción debida" (G. B., obra cit., pág. 21). De esta manera obtiene las categorías formales —racionales— de lo lógico y la posibilidad de tratar tal reino de objetos como ciencia.

Todo depende pues, de un acto personal: lograr mediante un cambio de perspectiva la formación de estas formas racionales, estos universales, que, aunque reales y objetivos, no son objetos ni elementos y dependen de mí, de la perspectiva en que me sitúe. La perspectiva es pues, creadora de la realidad. "La perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser una deformación es una organización" (III, 199, año 1923).



La existencia de tales formas —objetivas pero no entitativas— implican la presencia de un punto de vista y por tanto, de un sujeto. La aparición del aspecto “bosque” necesita de un sujeto; sin sujeto no hay bosque. “Dicho en otros términos, en la constitución de la realidad *bosque*, que no es en modo alguno un mero *ens rationis* intervengo yo como ingrediente. Sólo hay bosque, hablando con propiedad, para mí, lo cual dicho sea de paso, no lo subjetiviza lo más mínimo: el bosque es totalmente otro que yo; es algo que yo encuentro; es tan distinto como inseparable de mí” (J. Marías: “La filosofía española actual”, pág. 81).

El *ser del bosque* está dado por la presencia de un sujeto pensante. Ésta es la doctrina de Ortega sobre el ser: el ser depende del sujeto. “Por lo visto el sujeto *pone* en el universo el ser; sin sujeto no hay ser” (IV, 56). “Dicho en otra forma: ser no es ninguna cosa por sí misma ni una determinación que las cosas tengan por su propia condición y solitarias. Es preciso que ante las “cosas” se sitúe un sujeto dotado de pensamiento, un sujeto teorizante para que adquieran la posibilidad de ser o no ser. Del mismo modo una cosa no es igual a otra si no hay además de ellas un sujeto que las compara. Pues así como la igualdad es una cualidad que en las cosas surge como reacción a un acto de comparar y sólo en función de éste tiene sentido, así, generalizando, tendremos que el ser o no ser brota en las cosas al choque con la actividad teórica” (IV, 56).

Pero suponer que el ser es puesto por el sujeto no implica pues, la absorción de los entes por el pensamiento. Su posición doctrinal no cae en el subjetivismo. “Que el ser no tenga sentido y no pueda significar nada si se abstrae de un sujeto cognoscente y, por tanto que el pensar intervenga en el ser de las cosas poniéndolo, no implica que los entes, que las cosas, al ser o no ser, se conviertan en pensamiento, como dos naranjas no se transforman en algo subjetivo porque su igualdad sólo exista cuando un sujeto las compara” (IV, 57).

Las formas y el ser son puestos por mí —anti-realismo— pero son objetivos, no son un mero ente de razón —anti-idealismo—. Su posición supera pues al realismo y al idealismo.

A un resultado análogo parece llegar también Dilthey. El ser de las formas tampoco está para él en las cosas. “La igualdad y la diferencia dice, no son propiedades de las cosas, como la extensión o el color. Nacen cuando la unidad psíquica eleva a conciencia relaciones que se hallan en lo dado. En la medida en que el “igualar” y el “diferenciar” no hacen más que encontrar lo que está dado, lo mismo que nos son dados la extensión o el color, consti-

tuyen algo análogo al percibir, pero como crean conceptos "relacionales" lógicos, tales como igualdad, diferencia, grado, semejanza, que están contenidos en la percepción pero no dados en ella, corresponden al pensar" ("El mundo histórico" pág. 144, Ed. Imaz).

En conclusión: el ser y las formas racionales nacen en las perspectivas que funda la vida, a causa de algún motivo o razón vital. Pero si el ser y las formas supraindividuales que le dan a la razón su carácter de tal, tienen su origen inmediato en el sujeto, se comprende que Platón no las hallara entre los elementos de la razón pura, abstracta.

Hemos explicado pues, el surgimiento de las formas relacionales supraindividuales (cfr. parte 1, numeral 3), aunque para ello tuvimos primero que refundamentar la razón en la totalidad de la vida.

La fundación de la razón en la totalidad de la conciencia logra salvar las aporías de la razón pura. Pero esto no es todo: pertrechados de este nuevo concepto podemos vislumbrar ahora zonas insospechadas que se clarifican repentinamente cuando las tratamos mediante esta nueva luz, y que eran completamente impermeables a la razón pura.

Y estas zonas son —nada menos— la historia, la vida individual y Dios.

Pero aquí deben finalizar nuestras consideraciones sobre las vicisitudes de la razón pura. De las posibilidades de la otra, de la razón vital, —como decía Mairena—, "ya hablaremos otro día".

*ALBERTO DEL CAMPO*

Montevideo, octubre de 1948.



## UN TRAGICO INVENTARIO

Cerrando su relato sobre el horror del nazismo y la última guerra mundial, Erna von Pustau expresaba a Pearl S. Buck: "Me dijeron: olvidémoslo todo tan rápidamente como podamos. Entonces les contesté: no. No lo olvidemos nunca. Recordémoslo siempre. Conozcamos lo que ocurrió para que nunca pueda volver a ocurrir". (1)

Algo semejante parece suceder con relación a los males generales que la guerra ha ocasionado en nuestro siglo. Existe una verdadera conspiración del silencio sobre el tema. Los elementos guerreristas, impelidos por sus apetitos o en razón de su ignorancia, evitan cuidadosamente aludirlo. Tampoco lo hacen los gobiernos, eventuales participantes de alguna futura conflagración. Y dentro de las minorías de estudiosos interesadas en los problemas colectivos, por razones complejas, muy a menudo se elude considerarlo. (2)

De ahí resulta la paradójica situación de que quienes sentimos en términos impostergables el problema de la paz, debamos referirnos constantemente a los efectos de la guerra, como un toque de atención a todos los hombres conscientes, como un llamado para que no resten su concurso a la solución de la crisis de nuestro tiempo.

(1) Pearl S. Buck "Conversaciones sobre Alemania", Zig-Zag. Santiago de Chile. 1948. pág. 391.

(2) J. Huizinga "Entre las sombras del mañana. Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo", Revista de Occidente. Madrid. 1936. pág. 17. apunta como explicación la existencia de un fácil optimismo en el progreso tipo siglo pasado.

Creemos que la mejor propaganda de la paz es recordar los efectos de la guerra. Insistir en su miseria —aunque no sea poético ni elegante—, acechar la razón al par que el sentimiento de millones de seres desinteresados de estos temas, es contribuir a que crezcan las filas de los pacifistas, y a que cada uno de ellos se torne un fanático de una causa, que es la de la Humanidad.

### **EL PROBLEMA DE NUESTRO TIEMPO.**

Las mentes más lúcidas de nuestros días han planteado como el mayor de los problemas de la época, como *el Problema* —digamos enfáticamente—, el de la guerra.

Nuestro siglo ha vivido el proceso de dos tremendas guerras, que han costado el sacrificio de dos generaciones y la ruina de países económicamente prósperos y de avanzada cultura. Toda consideración cobra tintes más siniestros, si se refiere a la posibilidad de una guerra futura: una tercera guerra universal, de bombas atómicas, aviones supersónicos, proyectiles de veinte toneladas, y toda la horrenda maravilla científica de la destrucción, a la cual se verían arrastrados todos los pueblos y los recursos del planeta.

Las mismas construcciones ideológicas del momento (E. Reves, J. Burham, P. Sorokin, para sólo citar autores del país actualmente más poderoso), procuran labrar las nuevas "civitas dei" que respondan al abismo que crea en el espíritu esta colosal "caída de Roma", que es la ruina de la Civilización Occidental.

Los historiadores —que frecuentan las catástrofes del pasado— se refieren a nuestros días con una preocupación obsesionante. Después de mostrar en una arriesgada síntesis toda la luminosa ruta del hombre, Edward Mc Nall Burns cierra su obra diciendo:

"Parécenos estar viviendo en uno de esos períodos en los que la decisión a favor del progreso o la decadencia tiembla en la balanza... La guerra continúa siendo la más mortal amenaza de las que penden sobre la civilización moderna." (3)

Estas ideas —impulsadas por una realidad inexcusable— han ido arraigando en la conciencia de millones de hombres responsables, abriendo paso a

(3) Edward McNall Burns "Civilizaciones de Occidente", Ediciones Peuser Bs. As. 1947, pág. 900.

una nueva concepción de la guerra, acorde con el sentido universal que ha adoptado la cultura en la Epoca Contemporánea.

Esta nueva concepción fué adelantada en octubre de 1914 por Einstein, Nicolai, Dück y Förster, cuando en su "Manifiesto a los europeos" decían:

"El mundo se ha empequeñecido gracias a la técnica, los Estados de la gran península europea aparecen hoy tan próximos como en los viejos tiempos las ciudades de cada una de las pequeñas penínsulas mediterráneas, y Europa —hasta se podría decir el mundo entero—, representa ya a causa de las más diversas relaciones, una unidad fundada en las necesidades y experiencias de cada uno. Sería pues un deber de los europeos instruídos y benevolentes hacer al menos el ensayo de impedir que Europa sufra a causa de su organización total deficiente el mismo destino trágico que Grecia en otro tiempo. ¿Debe agotarse poco a poco Europa por la guerra civil y sucumbir? Pues la guerra que ruge hoy no dejará en pie un vencedor sino probablemente sólo vencidos". (4)

Albert Einstein que, lo mismo que Nicolai, ha continuado haciendo de la causa de la paz una sostenida pasión, volvía a decir en 1948:

"Una grave amenaza pende sobre la sociedad humana, reducida a una sola comunidad, con un destino común. Todos comprenden esta situación, pero muy pocos proceden en consecuencia. La mayor parte de la gente continúa viviendo su vida rutinaria: mitad aterrorizada, mitad indiferente, contempla la fantasmal tragicomedia que se desarrolla sobre el escenario internacional.

Los hombres de ciencia creemos que el destino de nuestra civilización depende de lo que nosotros y nuestros semejantes hagamos o dejemos de hacer en los próximos años. Y consideramos que es nuestro deber ayudar al pueblo a comprender todo lo que está actualmente en juego y a trabajar, no por el apaciguamiento, sino por la mutua comprensión y el entendimiento final entre los pueblos".

(4) Citado de Georg Nicolai "Biología de la guerra", Ercilla, Santiago de Chile, 1937, pág. 39.

La cita siguiente del mismo Einstein corresponde a sus declaraciones hechas en oportunidad de serle entregada una distinción por la Asociación de la Prensa Extranjera en las Naciones Unidas por su labor pacifista en el Comité de Emergencia de Científicos Atómicos.

Publicado ese "Llamamiento a la comprensión interracional" en el "Bulletin of the Atomic Scientists", fué transcrito al español en el quincenario "Reconstruir" de Bs. As. año III, n° 32.

## LOS EFECTOS DE LA GUERRA.

Lewis Mumford ha demostrado que ciertas técnicas de la Primera Revolución Industrial estaban prefiguradas en las realizaciones de la industria bélica de los siglos XVII y XVIII. De igual modo, podría decirse que la concepción totalitaria de la vida, que conoce nuestro siglo, surgió de la misma práctica de la guerra.

Podemos pensar hoy, con una sonrisa, en aquellas épocas en que la guerra era sólo asunto de "condotieros" al servicio de los intereses de las ciudades o de los estados. En efecto, las guerras del siglo XX son fenómenos de tal entidad que abarcan en su preparación, desarrollo y consecuencias, todos los aspectos de la vida social, política, económica y cultural. De ahí que los males de las guerras de nuestro siglo, sean tema imposible de agotar en un artículo, y del cual sólo se puedan señalar las direcciones fundamentales.

Debe precisarse en primer término, que el acto inicial de la tragedia (1914-1918) hunde las raíces de su causalidad por lo menos hasta el año 1870. A partir de esa fecha se inicia la carrera armamentista, se preparan las alianzas decisivas y la energía de las economías nacionales cumple una última expansión por todo el planeta con el auxilio de los ejércitos y las flotas de guerra.

Los efectos de la preparación para la guerra se tradujeron, políticamente, en el crecimiento de las ideas antidemocráticas y reaccionarias. A partir de 1890, especialmente, Prusia impondrá en Alemania un *estilo de vida* que será prontamente imitado en el resto de Europa. (5) La diplomacia internacional insiste en los peores métodos de las negociaciones secretas, y las alianzas se traban de acuerdo a las apetencias de dominio de las partes contratantes.

Económicamente, los gastos de la preparación de la guerra agobian a las naciones y contribuyen a la estagnación de los progresos de la producción y del intercambio. La adquisición de mercados —o más concretamente, de colonias— sólo se realiza por la presión del aparato militar de los gobiernos respectivos (crisis de Marruecos, los Balkanes, reparto del Congo, guerra boer, etc.).

Espiritualmente, la preparación para la guerra es observable en los progresos obtenidos en esos años por el nacionalismo y el militarismo, así como el desarrollo del irracionalismo y la difusión entre los jóvenes del espíritu

(5) Lo dice expresamente H. G. Wells "*Esquema de la Historia Universal*". Anacón, Bs. As., 1947, pág. 200, t. II.

de lo que Benedetto Croce ha llamado "activismo"; simultáneamente con la decadencia de las corrientes liberales y socialistas, de índole pacifista. (6)

### LA PRIMERA CATASTROFE

El trágico inventario de los efectos de la guerra es tarea que sobrepasa incluso a la imaginación. Es posible dar cifras sobre muertos, heridos, pérdidas materiales, gastos, descensos del nivel de vida, ruina económica de un país o de varios; pero no puede omitirse la constancia de que aún siendo tremendos esos males no menos horribles son las consecuencias mediatas, señalables en las variaciones negativas de la sociabilidad, en el atraso político, moral y cultural, y en el robustecimiento de los factores más nefastos que alientan en el seno de las comunidades de nuestro siglo.

De acuerdo a las estadísticas hechas por la Sociedad de las Naciones, el total de soldados muertos en la Primera Guerra Mundial fué de 10.000.000, y se ha calculado que si los muertos desfilaran de a cuatro en fondo y en formación de batallones, tardarían 81 días y 81 noches en pasar. Si se alinearan uno al lado del otro, darían media vuelta al planeta.

Las cifras que se dan sobre la cantidad de heridos y mutilados oscilan entre 26 y 30 millones de personas, a lo que deben sumarse las pérdidas de muy diversas clases ocasionadas en la población civil, observables en el aumento anormal de la mortalidad (enfermedades, privaciones, etc.) y en el descenso de la natalidad. Así se llega a un total aproximado de ochenta millones de seres, o sea, más o menos, la población de toda América del Sur. (7)

Junto a las pérdidas humanas deben considerarse los efectos sociales de la guerra: aumento de la criminalidad, descenso de la nupcialidad, detención de los movimientos migratorios, desequilibrio en la proporción de los sexos y de las edades dentro de las poblaciones —en forma que supone el "envejecimiento de la sociedad en su conjunto y la disminución de la capacidad

(6) Benedetto Croce "Historia de Europa en el siglo XIX", Aguilar, Madrid, 1933. págs. 330 y sigs.

Sobre Europa a partir de 1890, repetimos conceptos ya expresados en nuestro "Visión y legado del siglo XIX", "Cuadernos Americanos", México, Año VIII, N° 1, págs. 174-194.

(7) Sobre este punto usamos los datos coincidentes de la cit. obra de McNall Burns, José Tudela "La población del mundo", Revista de Occidente, año XIII, n° CXLII de mayo de 1935; "La voz de Indoamérica", año I, n° 1, pág. 75. Stgo. de Chile y los informes del Bureau Internacional Antimilitarista, extraídos en su mayoría de publicaciones de la Sociedad de las Naciones.

reproductiva de la misma"—, efectos disgénicos generales, desorganización de la familia, aumento de los nacimientos ilegítimos, incremento de enfermedades venéreas, aumento de la delincuencia femenina, de la prostitución, delincuencia juvenil acrecentada, frustración de la educación de una generación entera, interrupción de la vida cultural, etc. (8)

El coste en dinero y bienes económicos de la Primera Guerra Mundial ha sido avaluado por diversos investigadores e instituciones. El estadounidense E. L. Boggart calcula el coste total, directo o indirecto, de la Guerra Mundial de 1914 en 338.000.000.000 de dólares; la Sociedad de las Naciones, en 10 trillones de francos franceses; y el suizo Bertrand de Jouvenel, en 900.000.000.000 de francos suizos oro... Las cifras son verdaderamente astronómicas y nos dicen poco por su misma magnitud, o nos inducen a engaño por las variaciones en el valor adquisitivo o de cambio de las monedas nacionales en que están expresadas, por lo que resulta más práctico hablar de las pérdidas en unidades de bienes económicos, o calcular la posible inversión de lo gastado en bienes de paz. (9)

Así, por ejemplo, y como es notorio, la mayor parte de las operaciones bélicas se libraron en territorio francés, donde quedaron trece departamentos devastados, con 368.600 edificios totalmente destruidos y 559.000 parcialmente averiados. (10)

El ya citado E. L. Boggart sostiene que el importe de la Primera Guerra, hubiera permitido pagar: una casa de 6.800 dólares para cada familia de los EE. UU.; una biblioteca de 5.000.000 de dólares para cada ciudad de más de 200.000 habitantes de Inglaterra, Francia, Alemania y Bélgica; una universidad de 10.000.000 de dólares para cada una de esas ciudades; los sueldos de 100.000 maestras y de igual número de nurses a 2.000 dólares anuales durante cien años; un automóvil de 1.000 dólares para cada familia de Gran Bretaña, Francia, Alemania y los Estados Unidos; y una pro-

(8) Esta enumeración es casi el índice analítico de la documentadísima obra de Vicente Herrero "*Efectos sociales de la guerra*", Colegio de México, 1943. México D. F.

(9) Véase sobre este punto "*A study of war*" de Quincy Wright, The University of Chicago Press, 1942, Chicago; "*The costs of the world war to the american people*" de John Maurice Clark, Yale University Press, 1931, New Haven; y las obras ya citadas.

(10) Raúl Dautry "*Lo que la guerra le ha costado a Francia*", Ministerio de Información de la República Francesa, (oficina para América del Sur), 1947. Montevideo. Un autor alemán, Erich Brandenburg, sin embargo decía:

"Francia ha sido alcanzada por las consecuencias de la guerra mundial menos que la mayoría de los demás países", pág. 573 de "*Europa después de la guerra mundial*" (en "*La Época del Imperialismo*", t. X, de la col. dirigida por Goetz, Espasa-Madrid, 1836).



fesión liberal (de un coste aproximado de 4.000 dólares) para cada joven, mujer o varón, de los EE. UU., desde los 16 a los 22 años de edad. (11)

Estas fabulosas sumas que —insistimos— nunca fueron gastadas en beneficio del progreso, sino derrochadas en muerte y destrucción, han aplastado en forma de impuestos a los pueblos que intervinieron en la conflagración, y de manera indirecta al resto del mundo.

Los 1.561 días de duración de la Primera Guerra Mundial agotaron con su ritmo negativo toda la riqueza atesorada por los países europeos, los que debieron recurrir ampliamente al crédito, primero, de los particulares nacionales, y después de los estados extranjeros.

Gran Bretaña, Italia, Francia, Rusia y Estados Unidos, invirtieron respectivamente el 34.49 %, 20.59 %, 19.36 %, 13.11 % y 8.67 % de su riqueza nacional en atender los gastos directos provocados por el presupuesto de guerra.

Gastadas esas sumas que, por su propia elevación, comprometieron su futuro, estos países (con excepción de los EE. UU.) debieron —y lo mismo el grupo de las potencias centrales— compensar por el crédito en países neutrales o beligerantes el déficit de sus balances generales.

Es así, por ejemplo, que en seis años los Estados Unidos, antes deudores de Europa por 3.000 millones de dólares se convirtieron en sus acreedores por 13.000 millones de dólares, merced a créditos abiertos a esos países por valor de 10.338.058.352.20 de dólares. (12)

En el pasado, la guerra se planteaba como un negocio, pues se obligaba al vencido a sufragar los gastos (relativamente pequeños) y el vencedor se

(11) E. L. Boggart "Direct and indirect costs of war", 1920. New York. Un cálculo parecido ha hecho el miembro de la Cámara de Representantes de los EE. UU. Victor L. Berger que demostró que con lo gastado en la guerra se podía haber regalado a cada familia de los EE. UU., Canadá, Australia, Gran Bretaña, Francia, Bélgica, Alemania y Rusia una casa por valor de 2500 dólares, con un equipo doméstico por valor de 1000 dólares y, además 5 acres de tierra para cada casa, al precio de 100 dólares el acre. Sobraría para dotar a todas las ciudades de más de 20.000 habitantes de esos países de una biblioteca pública, un hospital por valor de 5.000.000 de dólares y además una universidad de 10.000.000. El resto de la suma colocado al 5 % anual daría para sostener un ejército de 125.000 profesores y 125.000 enfermeras y aún quedaría un sobrante para comprar toda la propiedad física de Francia y Bélgica. (citado por Rudolf Rocker en "Nacionalismo y Cultura", Imán, 1942. Bs. As. pág. 563).

(12) Roger Picard y Paul Hugon "Le problème des dettes interalliées", Plon. París. 1934. Para el desarrollo del problema de las reparaciones seguimos esta obra simultáneamente con la ob. cit. de Erich Brandenburg.

recompensaba a sí mismo con la posesión de alguna zona cuyos impuestos o recursos naturales hacían productiva la empresa. (13)

Ahora bien, vencedores los países occidentales, pensaron por la fuerza de las antiguas costumbres de guerra y movidos por su íntima confianza en la justicia de la causa, en cobrarle a las potencias centrales, esos gastos en concepto de reparaciones. Así, a Alemania se le fijó por el Tratado de Versalles una cuota inicial de mil millones de marcos oro, y el resto —cuyo monto se estipularía después— en un plazo de treinta años.

La historia de cómo Alemania no pagó las reparaciones, es aleccionadora. En seguida de Versalles se calculó la deuda (aparte de la citada cuota inicial) en 263 millares de millones de marcos; en 1921 se rebajó a 226 millares de millones de marcos oro; en 1924 el plan Dawes estipula pagos fijos de un millar de millones anuales; en 1929 el plan Young establece que Alemania pagará 74 millares de millones de marcos en cuotas durante 37 años, o sea hasta 1968; como consecuencia de la crisis mundial del 29, se concede en 1931 la moratoria Hoover, y en ese año, en la Conferencia de Lausana, Alemania rechaza la deuda y acepta pagar como contribución para la reconstrucción de Europa tres mil millones anuales de marcos... que nunca pagó, pues dos años más tarde, Hitler en el poder inició el programa de rearme que desencadenaría la Segunda Guerra Mundial.

Durante esos años de negociaciones, Alemania no cumplió siquiera con los pagos aceptados, aduciendo la debilidad de su economía; Francia —con la colaboración de Inglaterra— intentó cobrarle compulsivamente con la ocupación del Rhur, pero la "resistencia pasiva" que se hizo por parte de los alemanes, tornó ruinoso la misma ocupación y no facilitó los pagos. Finalmente, se aceptó que Alemania pagaría las cuotas en aquellos años en que su balanza de pagos le fuera favorable, de acuerdo al informe de un interventor americano, con lo cual resultó la paradójica situación de que los ex-rivales tuvieran que propiciar la recuperación de la economía alemana, pues esto facilitó la entrada de inversores de capitales de Inglaterra, EE. UU., etc.

Los países occidentales, cuyos gobiernos habían esperado pagar sus deudas de guerra y restaurar sus territorios con los pagos alemanes, se vieron entonces obligados a aumentar las cargas impositivas de sus súbditos. (14)

(13) Esta opinión sin embargo ha sido expresamente rebatida por un especialista como es J. Novicow "*La guerre et ses prétendus bienfaits*". Paris, Colin, 1894, cap. V, págs. 45-58.

(14) Un observador sagaz como H. G. Wells predijo estos hechos en 1922 en su libro "*Paz o guerra*", Madrid, Atenea, 1927, cap. XXVII.

Pero la situación de los Aliados europeos no era tan firme como antes de 1914. Francia, por ejemplo, encontraba su riqueza real disminuida en un 40 % y debía —además de atender los gastos de guerra y renovación de su armamento— restaurar su territorio. En esas condiciones, es explicable que la deuda pública del país se elevase de 32.000 millones en 1914 a 322.000 millones de francos en 1926, y que se dijese con justicia que el contribuyente francés era el más recargado del mundo.

Los países europeos vencedores se aferraron al principio —dictado por sus necesidades— de que no pagarían sus deudas de guerra a los Estados Unidos, sino en la medida en que cobraran las reparaciones. La deuda francesa calculada en 1918 en 3.404.818.945 de dólares, en el año 1926 no había decrecido, sino que por efecto de nuevos préstamos, intereses, etc., llegaba entonces a 6.847.674.104 de dólares... que los gobiernos convinieron se pagarían en cuotas hasta 1987... que tampoco se pagaron, pues primero la moratoria Hoover del año 1931, y después el programa de rearme iniciado por la reocupación de Renania en 1934, hicieron que Francia solicitase nuevos préstamos. Lo mismo sucedió a los demás países vencedores. (15)

Se pudo entonces comprobar que eran proféticos los conceptos que Norman Angell emitía en 1909, cuando expresaba que "la exacción de tributos a un pueblo vencido se ha vuelto una imposibilidad económica y la exacción de indemnizaciones valiosas tan costosa directa e indirectamente, que resulta en extremo desfavorable como operación financiera", y que "la riqueza, el bienestar y la prosperidad de las naciones no dependen en manera alguna de su poderío político." (16)

Pero de todos los efectos de la Primera Guerra Mundial, ninguno alcanza la importancia histórica del surgimiento del fascismo, pues en verdad la más grave de las consecuencias de la lucha fué la destrucción de las pautas de convivencia pacífica en toda una generación. Ese hecho, junto a la ruina de las clases medias en varios países europeos y el descenso económico y financiero de los ex-países beligerantes, permitió el entronizamiento del fascismo en la mitad de Europa, que a su vez desató, por su misma inestabilidad, la Segunda Guerra Mundial. La explicación de estos hechos merecería considerarse en una forma especial, por su permanente sentido aleccionador.

(15) Ob. cit. de Picard y Hugon. El punto de vista político en "Francia 1870-1939" de D. W. Brogan, FCE, México, 1947. Lib. X.

(16) Norman Angell "La grande ilusión", Nelson, París, 1911. págs. 78 y 79. Se trata conjuntamente con la citada obra de Nicolai, de visiones luminosas sobre los problemas de la guerra concebidas a principios de siglo.

## LA SEGUNDA CATASTROFE.

Aparte de su intrínseca potencia destructora, su mayor duración y su cercanía con el conflicto anterior agrava la importancia de la Segunda Guerra Mundial, a la que cada vez se tiende más a ver como un segundo acto de la iniciada en julio de 1914. Hasta en las comunidades primitivas, la guerra necesita, para manifestarse, de una cierta acumulación de riqueza, y se sostiene en cuanto lo permitan las fuerzas de los beligerantes. Es evidente que los veinte años de paz (que no fueron totalmente tales), no permitieron la restauración de los países devastados por el conflicto anterior, con excepción de aquéllos mejor dotados (E.E. UU., U. R. S. S., China, Japón e India); y que además la guerra volvió a librarse con especial empeño en la península europea, *pero* con los recursos de todo el resto del mundo, alargando artificialmente el conflicto y multiplicando sus efectos. Finalmente, cabe consignar que en mayor escala que en la primera etapa, ésta de 1939 a 1945 se desarrolló en un escenario universal de operaciones.

Si las cifras relativas a pérdidas, costes, etc., escasean para el 14, con mayor razón para el 39, ahora que nos encontramos a tan poco tiempo de terminada. De ahí que, en general, las cifras sean aproximadas, y seguramente, escasas para ilustrarnos sobre los términos totales del problema.

Las más difundidas indican la cantidad de 16:000.000 de soldados muertos, superados por 34:800.000 civiles muertos en bombardeos, campos de concentración, como rehenes, etc. La guerra fué más mortífera para la población civil que para los ejércitos, pero se redujo el número de heridos, ya que se indica la cifra de 12:000.000 para los militares. Sumando las distintas cifras, e incluyendo las del Oriente, se llega fácilmente al total de 100 millones de bajas.

En estas cifras hay algunas cuya mención tiene tremendo y elocuente realismo. Así por ejemplo, los 2:330.000 judíos masacrados en Europa ocupada, o las 200.000 víctimas de la primera bomba atómica en Hiroshima. (17)

La guerra ha comenzado, finalmente, a cobrar su alto precio fuera de sus tradicionales lares europeos. Citemos los diez millones de chinos muertos en la resistencia, y los ocasionados en Asia Meridional por el desarrollo agresivo del imperialismo nipón. Estados Unidos ha soportado el esfuerzo bélico más

(17) Hemos debido atenernos a publicaciones periódicas coincidentes y al informe oficial del General Marshall como Jefe del Estado Mayor del ejército de los E.E. UU. publicado en la prensa diaria en el mes de marzo del año 1948.

significativo de su historia militar, que posiblemente altere su mismo curso. El Gral. Marshall dijo en su informe: "A pesar de nuestra aplastante superioridad aérea y de concentración de fuego, ésta ha sido la más costosa de todas las guerras en las que se ha visto envuelta nuestra nación. El número de vidas humanas que esta vez ha perdido el ejército en los campos de batalla desde el 7 de diciembre de 1941, es mayor que las pérdidas totales combinadas sufridas por las fuerzas de la Unión y las Confederadas durante la Guerra Civil", que fuera el conflicto más sangriento de la historia americana.

El importe de la guerra es todavía más difícil de determinar, ya que faltan estudios precisos al respecto. El ya citado Bertrand de Jouvenel lo calcula en 3.400.000.000.000 de francos suizos oro ("esa cantidad —dice— en billetes de 1000 francos colocados uno al lado de otro, cubren un espacio de 10 kilómetros de lado, o 700.000 kilómetros de largo, una detrás de otro"); y las estadísticas americanas, por su parte, hablan del coste directo de las operaciones (armas, municiones, sueldos, etc.) como de 740.000 millones de dólares.

En líneas generales, puede afirmarse que los gastos directos e indirectos de la guerra son diez veces mayores a los ocasionados por el conflicto del 14, y que tienen mayores consecuencias.

En efecto, "hasta 1941 los estados financiaban los dispendios bélicos atendiendo dos tercios de los mismos con impuestos y uno mediante empréstitos de todo tipo. Pero la proporción se ha invertido y en algunos casos el presupuesto guerrero se cubre íntegramente con emisiones de deuda estatal, gestándose el proceso inflacionista" y —agregamos nosotros— gravándose a las futuras generaciones. (18)

Agotados los recursos acumulados (bienes económicos, capitales, inversiones en otros países, etc.) por el crecimiento de los gastos públicos, entre 1939 y 1945, (en Inglaterra se quintuplicaron y en EE. UU. se octuplicaron), se ha comenzado a disponer de las posibles entradas que en el futuro obtengan los ciudadanos de los respectivos países.

Mientras EE. UU. se mantuvo alejada de la guerra, se reprodujo el proceso anterior de 1914 a 1917: primero, pagos en efectivo por los beligerantes en concepto de municiones y productos, y después, venta de inversio-

(18) Los trabajos de los economistas belvéticos dirigidos por Bertrand de Jouvenel los seguimos por publicación de "El Español", año V, n.º 184 de mayo de 1946; las cifras americanas fueron difundidas por la serie de artículos de Bernard Baruch que reprodujo de "Saturday Evening Post", el diario "El Plata" en el mes de agosto de 1948. También "Fondos para la mitad del mundo" de William Wills Davies ("La Nación", 7-XII-947) y sobre pensiones "The Baltimore Sunday Sun" (citado en Reader's Digest de IV-948).

nes en el extranjero. Declarada la guerra, los americanos prestan 50.000 millones de dólares a sus aliados y perciben en cambio (Programa de Préstamos y Arriendos) unos 10.000.000.000 de dólares en productos, divisas, etc. Las diferencias se solventaron con aumentos de la deuda pública, que se quintuplicó en pocos años. En 1939 los impuestos tomaban uno de cada 14 dólares de la riqueza nacional, y hoy ya toman un dólar de cada cuatro que ganan los americanos. Como es notorio —y apesar de las críticas—, este sistema de impuestos ha debido mantenerse en la post-guerra.

La experiencia del conflicto anterior indicaba la imposibilidad de cobrar reparaciones al vencido. Se pensó entonces en retirar de Alemania y sus aliados, en concepto de reparaciones, parte de su equipo industrial, y se fijaron las usinas, talleres, industrias, etc., que serían trasladadas a los países vencedores devastados por la guerra. La llamada Agencia Interaliada de Reparaciones, con sede en Bruselas, fijó en noviembre-diciembre de 1945 (acorde con las disposiciones de Yalta y Postdam) el número de establecimientos así como navíos y equipos industriales que se debían entregar a los distintos países.

Pero esas medidas no pudieron cumplirse, pues el tipo de población alemana concentrada necesita de la industria para subsistir, y por lo tanto sus resultados no alcanzaron en su valor económico las cifras del coste de la guerra, ni aún los perjuicios directos causados por los nazis. De ahí que se fijase como norma, fomentar la vuelta de Alemania al nivel industrial de 1936, que en los años transcurridos, y debido a la situación internacional, ha sido ampliamente superado.

En tanto los aliados multiplican sus preocupaciones con la atención de las poblaciones de los países ocupados, hasta la firma de los tratados de paz.

Es difícil calcular en estos momentos los distintos efectos que esta guerra ha tenido para la economía mundial, pero resulta de toda evidencia que todavía estamos lejos de salir de los problemas que ha provocado en ese terreno.

Si hemos de tener en cuenta los datos del llamado "barómetro de Harvard" para la previsión de las crisis económicas, la guerra última ha favorecido una inflación en los índices de los mercados de valores, de producción y de dinero. Pero el hecho de que esta dependa artificialmente de la restauración post-bélica y de los ahorros hechos durante el conflicto, hace temer que la crisis próxima —y tal vez iniciada— sea mucho más tremenda. Por su génesis correspondería también incluirla entre los efectos de la última guerra mundial.

Los países europeos han terminado el conflicto con sus economías quebradas, en ocasiones, con sus recursos coloniales menguados, y con el desánimo

mo que deja la guerra incluso en los vencedores. Estados Unidos, obligado a mantener el comercio mundial —por ser una de las condiciones de su prosperidad interior—, se encuentra en estos momentos empeñado en el Programa de Recuperación Europea (Plan Marshall), que insumirá unos 20.000 millones de dólares, a sumarse a los 17.000 prestados en calidad de ayuda entre 1945 y 1948 a esos mismos países, cifra “mayor que toda la deuda nacional acumulada por el país desde el año 1780 hasta 1930”. (19)

Simultáneamente los Estados Unidos —único Estado insistentes, que de los ex-aliados ha salido hasta la fecha parcialmente incólume de las guerras— debe atender los fabulosos rubros de sus programas militares y los gastos derivados de la guerra como por ejemplo las pensiones e indemnizaciones a los ex-veteranos.

Este es uno de los capítulos menos conocidos de las consecuencias económicas de una guerra. Los estados, para compensar los diversos perjuicios causados a sus ex-combatientes, les fijan indemnizaciones y pensiones, que se transmiten hereditariamente en muchos casos. Recién en 1942 Estados Unidos terminó de pagar la última pensión derivada de la guerra de 1812 contra Inglaterra... (y téngase en cuenta que las bajas fueron sólo de 1877 muertos).

Casi todos los 18.000.000 de personas que movilizó EE. UU. en esta guerra son auxiliados de alguna manera. En 1946, el cumplimiento de las leyes correspondientes significó 7.600 millones de dólares, o sea 1.000 millones más de lo que costaba entonces el ejército de los EE. UU. y una quinta parte del total del presupuesto nacional, lo que confirma la aseveración de que la administración de las indemnizaciones concedidas a los veteranos ha sido en esos años la mayor tarea financiera del gobierno de los Estados Unidos.

Naturalmente, no se incluyen en estas cifras los pagos derivados de las guerras contra México y contra España; de la guerra civil y de la Primera Guerra Mundial, que todavía se están realizando.

Es explicable entonces que el senador americano Horner Bowe diga que la muerte de un hombre sube de precio en la historia de la guerra. En la Guerra de Secesión costaba 5.000 dólares; en la Primera Guerra Mundial, 21.000; hoy vale 50.000 dólares.

Menos previsibles todavía son los efectos políticos, sociales y culturales derivados de esta contienda, que deben sumarse a los ya provocados por su aun reciente primera etapa, iniciada en 1914.

(19) Estas cifras — como las demás que contiene este trabajo — son verdaderas hasta el invierno del año 1948. Lo mismo los datos correspondientes.

No por eso son menos hondas sus repercusiones. Ya se han apuntado algunas de profunda resonancia. Nicolai expresaba a principios del siglo, que "la guerra no es seguramente un factor en la lucha general por la existencia de la humanidad contra la naturaleza; ni acrecienta en lo más mínimo su bienestar y su comodidad, ni su cultura espiritual y física"; y que "durante la paz se pone de manifiesto cuán poco puede esperar la vida moderna de esos seres ignorantes y corrompidos por el adiestramiento de años y años". (20)

A partir de entonces nuestras experiencias no sólo han confirmado ese punto de vista, sino que lo han ampliado dándole nuevas facetas.

Tiende a difundirse el concepto de que la guerra por su misma existencia, por su intensidad, y por su constante repetición, es uno de los fenómenos objetivos más contrarios a los ideales de libertad y de progreso. El famoso antropólogo Malinowski, en sus reflexiones sobre nuestro tiempo, exponía su pensamiento diciéndonos: "Personalmente estimo que la guerra y el totalitarismo son incompatibles con la libertad y el ejercicio constructivo de la cultura. Creo, asimismo, que sin libertad y democracia la civilización no puede sobrevivir y menos aún avanzar"; y que "Sólo impidiendo la guerra mediante la reorganización internacional podremos darle a la libertad una base sólida y eliminar todas las tentaciones, todas las justificaciones, todas las posibilidades de introducción de métodos totalitarios en la constitución de éste (los Estados Unidos) y de todos los demás países". (21) Este criterio se ha ahincado en el pensamiento de muchos de los líderes políticos contemporáneos y en ese sentido podrán citarse palabras similares de B. Baruch o de Henry Wallace.

La guerra además por su entidad como fenómeno histórico y por la misma gravedad que ha alcanzado su repetición en el siglo XX, compromete hasta las posibilidades de recuperación de la sociedad contemporánea por intermedio de las ideas positivas que buscan superar a la actual. Los hechos enunciados por Nicolai y las realidades que surgen del mismo desarrollo de la guerra o de su preparación ulterior, son un factor activamente negativo para el progreso.

(20) Ob. cit. págs. 105 y 163.

(21) Bronislaw Malinowski "Libertad y civilización", Claridad. Buenos Aires. 1948. págs. 30 y 26. La opinión de Baruch puede verse en el tercero de los artículos ya citados y la de H. Wallace en la serie de correspondencias europeas en "The New Republic", que reprodujo "Marcha" en mayo de 1947 en Montevideo. Por lo demás éstas son coincidentes con las de F. D. Roosevelt en "Por qué nos armamos" (Washington, 1941. Coord. de Relaciones Comerciales y Culturales) y "En marcha" (Stgo. de Chile, Mas Allá. s. f.).



## ¿UNA NUEVA GUERRA?

Se insiste en la posibilidad de una tercera contienda mundial, a librarse en un plazo relativamente breve, y que seguramente comprometería más pueblos y recursos que las anteriores. Hay aquí la amenaza de una especie de terrible progresión geométrica de la ruina.

Las voces más autorizadas hacen tremendas predicciones a propósito de esa nueva conflagración, previsiones que son perfectamente atendibles si recordamos sus precedentes.

Así, el sabio James Compton —que presidiera la Comisión de Armas Secretas de los EE. UU.— afirma que las bajas oscilarían entre 400 y 500 millones de seres que, dado el “progreso” de las armas, comprenden seres humanos de todas las edades — y que su país podría quedar destruido de durar sólo tres meses la guerra. Einstein, hablando de las armas de esa contienda, calificaba a la bomba atómica de Hiroshima como un vulgar “fire-cracker” (fuego artificial).

Es tan inquietante la posibilidad de una nueva guerra mundial, que se ha empezado a decir con mucha certeza que se trataría no ya de la Tercera, sino de la Última, y que la humanidad no tiene hoy otra disyuntiva que elegir entre su destrucción en ese colosal suicidio, o un futuro de paz.

Como respondiendo a las ideas expresadas en 1914 por Einstein, Nicolai Bück y Forster, el ex-Jefe de la Fuerza Aérea de los EE. UU. Gral. H. H. Arnold, dice estas graves palabras: “Ganamos la última guerra, y ya jamás volveremos a ganar. Si participamos en otra, este país perderá. Nosotros perderemos, y el enemigo con el cual luchemos también perderá, pues ha dejado de ser posible la victoria en una guerra atómica. En la actualidad una nación no puede derrotar a otra. Ese concepto murió en Hiroshima. La guerra es como el fuego: se puede prevenir un incendio o se puede apagarlo; pero no se puede “ganar” un incendio, porque el fuego es destrucción”. (22)

El asunto, insistamos ante los demás pero especialmente ante nosotros mismos, no es ya elegir entre la guerra y la paz, sino escoger entre la catástrofe y la existencia, entre la ruina y el progreso.

(22) La declaración de H. H. Arnold en la revista “Zig-Zag”, Sgo. de Chile, año 43, n° 2236 del 30-1-1948. Sobre la futura guerra atómica es amplio el material bibliográfico. Muy sugestivo el trabajo de Arnold J. Toynbee “La civilización puesta a prueba”, rev. “Realidad”, año II, n° 9 de mayo-junio de 1948. Bs. As.

La cita de Bertrand Russell pertenece a la utilísima serie de artículos “Hacia un mundo atómico”, que escribieron varios especialistas y tradujere en el mes de julio de 1947 “El Plata” de Montevideo.

Pero la paz deberá entonces concebirse no como una tregua entre dos guerras sino como un estado permanente que haga propicia la evolución del progreso. "Es necesario aprender a pensar en la humanidad como un todo —dice Bertrand Russell— y no como naciones aisladas, cuyas enemistades se han tornado incompatibles con su propia supervivencia. La raza humana tiene que elegir entre el más absoluto desastre y un bienestar sin precedentes y ya no es posible pensar en un camino intermedio".

¿La actual generación será capaz de aceptar ese desafío para "salvar el mundo" y realizar, por lo menos, los esfuerzos que se han hecho para aniquilarlo por medio de la guerra?

*CARLOS M. RAMA*

Montevideo, setiembre de 1948.

## DIALOGO INOCENTE

### O LA IRRISIÓN DE LOS NACIONALISMOS LITERARIOS

—Ya no podrá usted disparar más ironías solapadas contra América. Se acabaron los sofismas venenosos como aquéllos de que nos quiso hacer víctimas no ha mucho el siempre renegado Papini.

—Ya le dimos todos su merecido entonces, pero ahora no veo dónde quiere usted ir a parar...

—Sí; ese premio Nobel último concedido a Eliot, como el de hace dos años a Gabriela Mistral, demuestra que nuestro continente da a luz valores de calidad que pueden medirse hombro a hombro con los europeos.

—Ciertas perplejidades subsistirán, pero el argumento de usted no es nuevo. Pudo ser esgrimido mucho antes. Recuerde que Sinclair Lewis y Pearl Buck y Eugene O'Neill también fueron favorecidos por esa rueda de la fortuna sueca.

—Sí, pero no significó lo mismo.

—No veo la diferencia.

—Yo, sí. Cuando hablo ahora de valores de calidad me refiero a los minoritarios, a los exquisitos, a aquéllos que parecían ser sólo productos de las viejas culturas. Pues no olvidará usted que Eliot, poéticamente, está en el mismo plano de un Yeats, un Paul Valéry, un Stefan George, un Rilke, un Juan Ramón Jiménez.

—En el mismo plano y en el mismo ámbito geográfico y cultural. La prueba es que este premio Nobel no ha sido otorgado al nativo de Missouri, sino al ciudadano inglés, no al yanqui espeso, sino al expatriado disconforme, al poeta que se amamantó en Laforgue, al neoclasicista, al hombre católico anglicano en religión, monárquico en política, conservador en lo social, como él mismo se define.

—No es cierto. Eliot sigue figurando en todas las antologías poéticas norteamericanas.

—Y también en las inglesas.

—Bueno, aceptemos esa dualidad nacional: es el hombre que gana apuntando a dos mesas.

—¿Y no cree usted que ésta es una buena manera de ganar para los americanos del norte y del sur? Sobreparar fronteras y mares, vencer el "handicap" de las nacionalidades asfixiantes. Es el caso de otros americanos que deben más a su lengua adoptiva —Julien Green, a la francesa—, o a sus raíces espirituales —como Santayana a las españolas— que a su país.

—No veo clara su argumentación. La historia literaria está llena, por lo demás, de casos semejantes.

—Sí, pero parecería que los empecinados en ciertos nacionalismos carcelarios los hubieran olvidado.

—¡Cuidado! El sentimiento nacional, siempre que no degenera en un "ista" tendencioso, es uno de los motores más poderosos de los países que se están haciendo intelectualmente.

—Usted lo ha dicho: siempre que no degenera. De lo contrario es más bien su máscara de asfixia.

—Veo que usted tiende a negarlo...

—Al contrario, a respetarlo, pero sin necesidad de que se invoque a cada momento como disfraz de tantos productos mediocres. Esas apelaciones constantes cobran en ciertos medios un aire escolar, un tonillo pedagógico y pedantesco, cuando no agresivo y chovinista, quizá para despistar ciertos complejos que en ellos se padecen.

—No saque usted las cosas de quicio.

—Lo que quería decirle es que los países de tradición marcada están libres de esas preocupaciones monopolizadoras y no creen en sus sofismas.

—¿Quiénes, por ejemplo?

—Muchos. Fijese usted en el caso de la nación más tachada de insularismo—y no sólo en lo geográfico—, de Inglaterra. Le importan un ardite esas cosas. ¿A dónde fue a encontrar Inglaterra uno de sus primeros novelistas? A Polonia, en la persona de Feodor Józef Korzeniowski. ¿Y Alemania uno de sus primeros y más deliciosos románticos? A Francia, en el hijo de unos emigrados de la Revolución, Adelbert von Chamisso. ¿Y ese mismo, riquísimo, pero pavoroso país, algunos de sus mayores escritores últimos: Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Franz Werfel, Gustav Meyrink? A Praga.

—No olvide usted entonces el caso de doña Cecilia Boehl de Faber, una alemana con todo el acento, que creó no obstante y en realidad, la novela española—antes de Galdós— en el siglo XIX, bajo el pseudónimo de Fernán Caballero.

—Ya en ese terreno, acordémonos de que también se da el caso inverso. El idioma algunas veces no es lo fundamental para definir el tono espiritual de un escritor. Charles de Coster escribió en francés, pero *La leyenda de Ulenspiegel* es una obra más flamenca que belga. A nadie se le ha ocurrido considerar a Leibniz como un filósofo francés aunque sus obras más importantes estén escritas en ese idioma.

—Luego ¿en qué quedamos? Por momentos parece usted adoptar un punto de vista ríbidamente antinacionalista; otros se atiene al "jūs solis"...

—Quedamos en que literariamente todo afán nacional exclusivista y excluyente es absurdo. Intelectualmente se puede pertenecer a más de una nación, a más de una patria simultáneamente.

—Me parece haber leído el argumento en esa revista nueva que me prestó usted el otro día.

—Sí, y que usted me ha devuelto milagrosamente... Pero sin ironías: aquí está: es *La Table Ronde*, de París, su número 6, y es un artículo de un ruso, Vladimir Weidlé, titulado "La unidad intelectual de Europa". Está subrayado el párrafo que nos importa. "Ni la nacionalidad (en el sentido político de la palabra), ni la comunidad de lengua

(que el tercer Reich se aprestaba a amonedar políticamente) son principios absolutos de unidad nacional; ésta es multiforme; se deja interpenetrar de varias formas y comporta un margen de inexactitud".

—También yo me fijé en esas frases. Pero puse al margen, con lápiz, ese signo de interrogación que usted habrá observado. Pensé entonces, y le digo ahora, que ese punto de vista será válido para lo europeo, más no para lo nuestro, para lo americano. En este continente difícilmente podremos aceptar esas dualidades y escapatorias. Necesitamos que no se nos escape lo nuestro.

—¿Lo nuestro? ¿Qué es "lo nuestro"? ¿Volvemos a las andadas? ¿Todavía no se dió usted por convencido? ¿Cree de veras que podemos reclamar de modo absoluto muchos valores de primer plano?

—Tantos, o casi tantos, como los europeos.

—¿Qué candidez!

—¿Qué insolencia!

—Calma. Escúcheme un momento. Vamos a ver lo que usted llama "lo nuestro" y que es más bien "lo suyo", lo de algunos con quienes no quiero confundirle; tan "propio" que no tiene participación racional posible.

—Yo no soy un fanático.

—Es usted un hombre de buena fe. De otra forma no seguiríamos hablando. Pero repito: calma. Y contésteme a algunas preguntas: ¿Quién es, por ejemplo, el primer escritor argentino?

—¿Va usted a examinarme tardíamente...? Cualquier manual se lo dirá: Ruy Díaz de Guzmán.

—No; fijese usted; no pregunto por el primer escritor argentino cronológicamente...

—Sarmiento.

—Tampoco. Sarmiento tiene otras dimensiones que las de un puro escritor. Aclararé: pregunto por el primer escritor argentino en cuanto a pensamiento metódico, perfección técnica, dominio idiomático del castellano.

—¡Ah, ya caigo! Pablo Groussac, de quienes algunos vinieron a enterarse no hace mucho con motivo del centenario de su nacimiento.

—Sí. Paul Groussac, un francés. ¿Y el primer novelista argentino?

—Ahora ya sé cómo responderle: Guillermo Enrique Hudson.

—Sí, un inglés, Hudson. Pero dígalo usted y escríbalo como él lo escribió siempre en las cubiertas de sus libros: William Henry Hudson, ya que la mínima prueba de respeto que debemos a un escritor es respetar, no alterar la unicidad de su nombre. Pero sigamos: ¿Y el primer cuentista argentino?

—Horacio Quiroga, un uruguayo.

—Claro, como también se puede decir que el primer dramaturgo argentino es otro uruguayo, Florencio Sánchez. Pero esta manera de señalar tiene una réplica fácil. También yo podría alegarle que el primer poeta uruguayo es un francés, Jules Supervielle.

—Pero Supervielle ha nacido en Montevideo.

—Lo que no le impide ser menos escritor francés que los otros dos del dúptico precursor: Lautréamont y Laforgue, también nacidos en la banda oriental rioplatense.

—Magnífica banda. Pero es usted quien se va pasando a mi bando. Claro que vistas

así las cosas yo podría redargüirle que el primer poeta francés (uno de los primeros, para que no se ofendan los manes del tabú galo, Hugo) y desde luego el parnasiano capital es un cubano. José María de Heredia.

—No seré yo quien se lo discuta.

—Y es más, agregaría que el primer simbolista francés, el verdadero inventor del "vers libre", el que zanja las disputas entre los defensores de Rimbaud, los de Laforgue, los de Gustave Kahn, los de Marie Kryszynska —pues a todos éstos se atribuye tal innovación— es Nicanor de la Roca Vergalo, un peruano.

—No lo sabía.

—Naturalmente, como que nadie se cuida de recordarlo.

—Son minucias de la pequeña historia literaria.

—Con influencia a veces en la grande. En cambio, si habrá usted leído muchas veces el caso de otros "poetas franceses" de ayer y de hoy: Stuart Merrill, Vielé-Griffin, norteamericanos; Moréas, griego; Apollinaire polaco-romano; Milosz, lituano; Tzara, rumano... qué sé yo. La lista es muy larga. Por el momento termina en Ison, el rumano fundador del "lettrismo".

—En ese caso ¿por qué no agrega usted los nombres de Poe y de Whitman, verdaderos padres en lo que a la renovación de la poesía francesa fin de siglo se refiere...?

—Eso ya es otra cosa: es cuestión de influencias, no de nacionalidades o adopciones. Pero siguiendo esa pista, y si pasáramos a la pintura, las restas que habrían de hacerse al anexionismo francés son todavía mayores. Dígame, si no, ¿cuál es el primer pintor francés del día, desde hace ya cerca de medio siglo?

—Si, ya veo, Pablo Ruiz Picasso (dicho como a usted le gusta y no convertido en "Picassó"), un español.

—Y no es el único caso. Pense usted en los nombres que forman realmente la llamada "École de Paris": Paul Klee, Max Ernst, alemanes; Modigliani, Chirico, Severini, italianos; Juan Gris, María Blanchard, Dalí, Miró, españoles; Chagall, ruso; Kisling, polaco; Pascin, de no recuerdo dónde... Y lo mismo sucede con los escultores: Lipchitz, Zadkine, Archipenko, Manolo, Gargallo...

—Desde luego, ahí sería el cuento de nunca acabar. Pero también pudieran replicarle —extendiendo los ejemplos a otros siglos— que el primer pintor español fué Domenico Theotocópulis, un griego.

—Y les daría la razón.

—...Que el primer dramaturgo del siglo XVII fué Ruiz de Alarcón, un mexicano.

—Existía Lope para discutir esa primacía (aunque Alarcón tenga más futura), y además no olvide usted que España no acababa entonces en los Pirineos y que México era tan provincia española como Valladolid. Pero no importa, le doy la razón, siempre que usted me la devuelva.

—¿Cuál? Yo no le he quitado ninguna.

—Me pareció al comienzo...

—No, yo sé tan bien como usted que los préstamos, entre países, de pequeños y grandes artistas, los intercambios, son enormes...

—Luego, insistiendo en mi tesis, ¿no le parece pueril que nadie se divierta en alardear de nacionalismos...? En América, sobre todo. Y no sólo respecto a los europeos, sino a los mismos americanos. Esto se veía bien en el siglo pasado, cuando las fronteras eran más

elásticas y existía un comienzo de conciencia total americana, hoy tan resquebrajada. ¿Dónde hace su obra un venezolano, Andrés Bello? En Chile. ¿Y un puertorriqueño, Hostos? En Santo Domingo. ¿Y un Sarmiento, argentino, gran parte de la suya? En Chile. ¿Y un Rubén Darío, nicaragüense?

—En París...

—No sea usted ingenuo. En París le ignoraron tan concienzudamente como le admiraron y le siguieron en Madrid; además, donde recibió su impulso decisivo fué en Chile, y donde se redondeó mentalmente fué en Buenos Aires.

—¿Y qué le dejamos entonces a Nicaragua?

—Eso, simplemente: un nombre, un punto de partida y una fecha. Lo mismo que, salvando distancias, le ha quedado a Suiza con el ginebrino Rousseau, incorporado de hecho a la literatura francesa, o, más modestamente, a Conrad Ferdinand Meyer, nacido en Zurich, pero que pertenece a la literatura alemana.

—¿Luego quiere usted llegar a la conclusión de que no hay fronteras?

—Más bien a que éstas son y deben ser elásticas, trampolines y no rejas. Los nombres que más nos importan siempre las trascienden.

—Pero ¿y el fondo histórico propio, el humus natal...?

—Ése lo llevan siempre adherido, de manera más firme cuanto menos ostentosa, los grandes espíritus a dondequiera que se transporten. Recuerde usted los casos de...

—Basta. No me abrume otra vez con su erudición rebuscada.

—¿De veras? Yo creí que estaba diciendo cosas bastante sabidas. Y además usted también usa y abusa de los nombres propios.

—¿Los nombres, los hombres! Eso es lo importante y no los países que los prohiban u olvidan.

GUILLERMO DE TORRE

Buenos Aires, mayo de 1949.

## CARTA DE PARÍS

Lo que París da al mundo, el mundo se lo devuelve. No hablo de la ONU, que desalojó del Palacio de Chaillot al museo de arte comparado, y que durante tres meses multiplicó en París el número de los coches americanos. Hablo de esos embajadores sin credenciales que son los músicos, los bailarines, los actores. Gieseking sucede a Menuhin y éste a Wilhelm Kempff; y Hugo Balzo, que había tocado en París a fines de primavera, vuelve a tocar al final del invierno. La Opera de Viena canta *Las Bodas de Figaro*; los alemanes celebran las misas wagnerianas en la Opera. Carmen Amaya baila en la gran sala del *Théâtre des Champs-Élysées*, al mismo tiempo que Katherine Dunham danza en el *Théâtre de Paris*. Admiramos cómo se viste la primera y con qué gracia se desviste la segunda. Munich nos envía sus cuadros. Los grabados de Breughel triunfan en la Biblioteca Nacional.

El extranjero, muy poco extranjero en verdad, participa con lo mejor de sí mismo en la fiesta que ofrece París. Aquí las fronteras sólo son líneas ideales que el espíritu del espectador, del auditor, franquea sin pasaporte.

¿Os hablaré de nosotros? Este invierno vió a Edith Piaf volver de Nueva York. La post-guerra es Edith Piaf como la pre-guerra fué Charles Trenet. Vió otra vez el legendario sombrero de paja de Maurice Chevalier: Maurice Chevalier, silencioso durante mucho tiempo, no había sido olvidado. Vió a Serge Lifar, con su bello rostro de fannos, surgir de la sombra. Vió a Jean Cocteau ir y venir de París a Nueva York para presentar allí *Les Parents Terribles*. Vió el estreno de la primera pieza de Paul Claudel, *Partage de Midi*, cuyas obscuridades fueron disipadas por el talento de Edwige Feuillère y de Pierre Brasseur: vió en el *Théâtre de l'Atelier* la creación de otra pieza de Claudel, *Le Pain Dur*, escrita igualmente hace cincuenta años.

También fué este invierno el que vió morir al más parisiense, al más mimado de los decoradores de teatro: en el entierro de Christian Bérard, Saint-Sulpice parecía un teatro; los espectadores, de pie sobre las sillas de paja, se secaban las lágrimas. Parecido en esto a muchos otros, este invierno vió un nuevo éxito de Jean Anouilh, *Ardèle ou la Marguerite*, comedia cruel. Pero vió la vigésimo-quinta representación de *Alexandre*, una tragedia de Racine olvidada desde hace tres siglos. Jean Racine es uno de nuestros autores jóvenes mejor dotados. Hébertot ha repuesto *Fils de Personne* de Molière, que había sido creada durante la guerra. Así los años, las estaciones se entrelazan como lianas. Camus, que había gozado de un éxito precipitado con *La Peste*, quizá se ha equivocado queriendo matar dos pájaros de un tiro al llevar al teatro el tema de este cuento filosófico. Pero si *L'État de siège* es un fracaso, Molière triunfa siempre. Ante los decorados prontos de *Monsieur de Pourceaugnac* cayó Bérard.



El teatro de ideas está representado por *Les Mains Sales* de Sartre. Malaparte no ha sido tan afortunado con su *Das Kapital*, pieza de tesis sobre el marxismo. Pierre Fresnay, en *Les Oeufs de Faustruche* de Roussin, redime con la originalidad de su talento las trivialidades del teatro de boulevard. ¿Imaginábamos a Pierre Fresnay como actor cómico? He aquí la revelación del invierno. La pieza en treinta y cinco jornadas que representa Kravchenko es un poco larga para apasionar.

Aprovechando la tregua concedida por un invierno político, sin gran crisis, sin efectos teatrales, sin cambios de gobierno, París ha decidido brillar. Me parece haberlos hablado en mi carta anterior del clima intelectual de la post-guerra y de lo que se llama, para andar rápido, la literatura comprometida. Este clima ha cambiado considerablemente. Pocos libros este año: menos libros que espectáculos, música, danza o teatro. Menos posturas "intelectuales". Sin duda Maurice fué excluido del Comité Nacional de Escritores, o, en su mismo nacido de la Resistencia, por haber publicado un texto en una revista, *La Table Ronde*, donde colaboraba también Montherlant. Sin duda alrededor de Malraux se agrupan algunos escritores jóvenes decididos a sostener al General De Gaulle. Tal vez no habrá que esperar mucho para ver formarse de nuevo grupos hostiles. Los escritores, en el fondo de sí mismos, no detestan las ametralladoras. Las ametralladoras ofrecen una coartada cómoda para sus privilegios. Teniendo vergüenza de ser escritores están impacientes por ser escritores de combate. ¿Están impacientes de verdad?

Todavía y de nuevo tiene la palabra el teatro. Vosotros que sois amigos de París os alegraréis con nosotros. Como epígrafe de este invierno podría colocarse la hermosa y tierna réplica de Giraudoux: "Siempre es bueno tener un minuto de paz". Vivimos delicadamente nuestro minuto de paz. El anciano Daniel Halévy declara que quiere batirse en duelo para lavar el honor de Malaparte, insultado por un crítico dramático. Nos hemos transportado al mejor tiempo de *la belle époque*: 1910 o 12.

Pronto os hablaré de la próxima temporada.

MICHEL BRASPART

París, abril de 1949.

Traducción de I. G. P.

## CALENDARIO DE EXPOSICIONES

### XII SALON NACIONAL DE DIBUJO Y GRABADO



*Atardecer (Aguafuerte)*

*Eduardo A. Larrarte*

*Gran Premio - Medalla de oro*



*Rojo entre verdes (óleo)*

*José Cúneo*

#### JOSÉ CÚNEO EN LA GALERÍA BERRO

Las treinta y cinco telas que expuso últimamente Cúneo manifiestan una deliberada y denodada inmersión en la realidad, en la luz y el espacio de la naturaleza. A muchos pareció esta muestra un desmentido a aquéllas — tantas — en que el pintor alteraba las formas naturales para expresar sus propios ritmos; y aun pensaron que ahora se proponía — acaso como saludable reacción, acaso como duro ejercicio — una impersonal connotación objetiva. Esta exposición continúa, sin embargo, y continúa claramente, una vía emprendida tiempo atrás: reitera la actitud ya definida en otros paisajes anteriores a éstos. Y no desdice sino refirma la coherencia de esta íntima sustancia que, a través de tan diversas épocas y avatares pictóricos, pervive en la obra toda de José Cúneo.

Al retorno de muchos viajes, Cúneo volvió una y otra vez al paisaje nativo, a los anchos horizontes, a las llanuras donde el cielo priva con total privanza en el cuadro, infundiéndonos la emoción de los dos elementos que conmovieron al pintor tan profundamente: el espacio y la luz. Ahora hemos vuelto a ballar a ambos, como primordiales per-

sonajes, imponiéndonos su presencia, atrayéndonos hacia su límpida profundidad en estos paisajes de Punta del Este. Vaivenes y experiencias le modificaron al pintor, muchas veces, la paleta, la entonación, el modo peculiar de estructurar; no le modificaron, ni podrían, su personalidad, sensual y lírica, su hondo y acentrado sentimiento del paisaje uruguayo. Más allá de toda versatilidad de procedimientos, más allá de todo parecer, está siempre, en cualesquiera de sus cuadros, el verdadero ser, fiel a sus constantes morales y estéticas.

En esta reciente exposición se percibe también esa continuidad sustancial que permanece igual a sí misma a través de tantas apariencias. Ahora Cúneo retorna a la naturaleza para penetrar en ella casi diría sumisamente, para darnos de ella una versión más cercana que otras: no más servil, sí más directa. Tal que si esa naturaleza le hubiese sobrecogido tanto y se hubiese hecho amar tan profundamente que el pintor quisiera salvaguardar y hacer perduradero el inmediato esplendor que ella irradia. No de otra suerte había penetrado en los campos salteños, ni en los canales venecianos, ni, tanto tiempo hace, en las llanuras de Cerro-Largo, desoladas y silenciosas.

Otra vez espacio y luz son primordiales. Pero un espacio que no es sólo ilusión de profundidad sino espacio pictórico: una luz que no se satisface con ser sólo luz del color sino quiere ser también luz de la naturaleza. Por entre los pinos y las dunas, por entre los enhiestos eucaliptos se abren inmensos claros cuyas lejanías son ilusorias pero cuya dimensión sobre la tela es real y se conjuga a los seres que rodea — árboles, casas, arenales — en estrecha vinculación pictórica. Sobre el ancho horizonte, sobre el mar y la playa, la luz vibrante se manifiesta, a la vez, real e ilusoria. Pero espacio y luz juegan sobre las formas según exigencias plásticas, a veces muy sutiles. Y por iguales exigencias el color se enciende o se apaga: y un techo es de un rojo candente; un cielo tras un árbol es de un denso azul de lapislázuli, una nube es de un blanco nacarado e irradia armoniosamente sobre el vasto fondo del mar.

A veces la destreza en el manejo de estos delicados materiales es tal que el cuadro aparenta la fácil desenvoltura — al tiempo segura y elegante — que tienen las manchas y sólo a una mirada más atenta descubre el proceso de meditación y de maestría que lo engendró. Tal un pequeño suburbio de Maldonado, con unas callecitas de cálidos ocre en primer término y las azules cúpulas de la iglesia alzadas en el aire transparente.

De esta inmersión de Cúneo en el paisaje de Punta del Este no dimanan retazos documentarios sino siempre transfigurados de la realidad. Más recatadas ahora y menos visibles como transfiguradas, pero siempre vigentes en esa condición de versiones plásticas, de ilusiones poéticas de la naturaleza. Que tal es, al fin y a la postre, la misión del pintor que crea ese microcosmos lírico que es un cuadro: darnos una ilusión poética, su personal ilusión poética del mundo, que nadie sino él puede dar.

JOSE MARÍA PODESTÁ

OSCAR GARCÍA REINO — Amigos del Arte, Abril-Mayo 1949.

Hace algunos meses decíamos en estas mismas páginas, a propósito de una muestra de obras de Hans Platschek, el placer que nos producía comprobar la existencia de la imaginación, de la invención, en los contados casos que manifiestan esas categorías dentro de nuestro arte pictórico.



*Maternidad (óleo)*

*Oscar García Reino*

Y hace muchos años ya, señalábamos en Oscar García Reino esas condiciones tan escasas en nuestro medio. Hemos seguido a lo largo de toda su carrera a este artista verdadero; le hemos visto debatirse ante la hidra de los estilos, buscar el camino real a través del laberinto de la expresión, inclinarse en voluntaria penitencia ante la implacable divinidad de las formas. A veces parecía contradecir lo más entrañable de su ser por una suerte de negación de todo lo que no fuese puro ejercicio plástico. Otras, se daba de lleno a una fiebre de expresar nunca más extensa e intensamente manifestada que en la serie de retratos de su esposa, en los cuales sutilizaba hasta la tortura las posibilidades expresivas. Durante todo ese tiempo, su mano buscaba conquistar el toque propio, ese acento de orden mecánico que traduce la sensibilidad del artista en una particular densidad de la materia, en un color que exalta o apaga la tonalidad general del cuadro, en una caligrafía determinada que es tan personal como la de la escritura. En todo este proceso, muchos silencios momentáneos —a veces bastante prolongados— muchos aparentes desfallecimientos, algunas tentaciones (que no dejaban de tener el mérito de la humildad) por seguir tal consejo, tal corriente, tal ejemplo que, de ser menos auténtica su condición de creador, hubieran malogrado su personalidad.

Lo que da testimonio de la condición creadora son las constantes ya temperamentales, ya temáticas, que van manifestándose en el tiempo, a través de las vicisitudes del aprendizaje y de las variantes de lo formal, y estableciendo una suerte de unidad que, como un hilo central, va enhebrando la abigarrada serie de experiencias aisladas para convertirlas en partes de un todo orgánico, coherente.

Las constantes de García Reino —las más manifiestas, por lo menos— pueden ser reveladas a través de sus preferencias temáticas, las cuales sirven al artista de sustentáculo para el ejercicio de sus preocupaciones plásticas, expresivas e inventivas. El paisaje urbano, el retrato y el desnudo son como hitos constantemente repetidos en su producción. La naturaleza muerta —más abundante en los comienzos de su carrera— y las composiciones con figuras, ya en interiores o exteriores, han aparecido más raramente, pero desempeñando un papel muy importante a cuyo sentido no tardaremos en llegar. En efecto, el paisaje urbano ha proporcionado siempre a García Reino un medio ideal para su búsqueda de una conjugación de la geometría con el color y el tono o, lo que es más arduo aún y constituye uno de los principales objetivos de su arte, la conjugación de la geometría con los planos de luz. Una pasión de orden —pero de orden complejo, no el que procede por eliminación de integrantes, sino el que quiere ordenarlo todo— preside todo el propósito plástico de García Reino. Y la luz, esa intrusa, con la cual la Pintura baila una danza mortal desde el Renacimiento, la luz, duende de lo fugaz o máscara dramática que se interpone entre la forma y la representación, que sirve para todas las trampas y para todos los histrionismos y para todas las anécdotas extra-pictóricas, que sólo puede ser resuelta pictóricamente si se la funde en el tono, se la somete al color o se la incorpora a la geometría, es en esta última forma (la más difícil) domineada por nuestro artista y de ahí su deleite en el paisaje, ya geométrico de por sí, de la ciudad, donde el cielo diluye o refuerza los sólidos de las construcciones, donde todas las líneas coexisten alimentándose unas de otras, donde los planos no varían con las estaciones y donde la poesía está siempre más presente en el contemplador que en lo contemplado, permitiendo a aquél el supremo goce de ser él, y con medios propios, quien pueda disfrutarla o revelarla a los demás, en lugar de ser devorado por las incitaciones de una naturaleza profusa y cambiante.

Así como el paisaje es para García Reino la geometría, el desnudo es para él el puro ejercicio de la forma. Ningún otro sector de su arte es más ávido, menos subjetivo. Aun cuando la subjetividad de este pintor es tan rica, tan imposible de obliterar enteramente, en sus desnudos la primacía de la forma se impone a los demás constituyentes. Están allí, con todo. No se anulan en aquel estricto mirar el hábito geométrico ni la intimidad poética; pero sólo afloran como servidores de un propósito casi científico.

El retrato es para García Reino una apasionada libertad experiencial y experimental. Bajo el signo de esta libertad ha podido crear —como lo señaláramos antes— esa numerosa riqueza de variaciones sobre un tema: la melancólica gracia, la belleza patética de Julia Usher, su mujer, han sido exaltadas por el artista cada vez con distinto deleite, con distintos sabores. Ora intimismo tierno, obtenido con el contorno difuso, un rasgo fisionómico revelado con ahinco, ora forma monumental, traducción de una expresión fugaz a una calidad pétreo y como eterna, ora materia plástica valiosa en sí misma, sobrepuesta a lo expresivo en lo cual se funda, ora reminiscencia de antiguos maestros en determinada gama cromática, ora incisiva revelación de carácter: cada uno de estos retratos afirma su calidad

de campo de experiencia. En muchos de ellos se puede encontrar el germen o la avanzada de algunas de las más felices obras últimas del pintor. Algunos quedan ya como parte inalienable de lo más perfecto de cada período suyo.

Decíamos que la naturaleza muerta y la composición con figuras habían sido menos frecuentes en la carrera artística de García Reino: su importancia, no obstante, se nos revela plenamente en esta última exposición. La naturaleza muerta ha sido para él, desde un principio, estudio de color y materia. Creemos que muy pocos pintores pueden hacer lo que nuestro artista ha realizado en esta muestra: colocar lado a lado, la primera naturaleza muerta que expusiera hace poco más de diez años, en la época en que aún era estudiante del Círculo de Bellas Artes, y la última salida ahora de sus manos, sin desmedro para ninguna de ellas. Para lo relativo a la unidad de un proceso, diez años son demasiado o demasiado poco. O el artista se ha apartado de todo aquello que constituyera su primera problemática, y entonces las primeras obras aparecen como ensayos desprovistos de todo valor objetivo, o, al encontrarse aún en desarrollo, la unidad se ha diluido en lo experimental y la comparación se vuelve confusión para el juicio. En este caso, no. Las obras *están*: son parientes. Se encuentran en ellas sutiles ecos, idénticas causas e igual finalidad. La pericia extraordinaria con que la última ha sido realizada, en lugar de aminorar los valores más modestos de la primera los señala y los define. Si en la última canta el deleite del artista en cada pincelada, en un rosa que se apoya levemente sobre los grises con el valor exaltante de una de esas voces de alondra que Mozart intercala entre la melancolía de dos frases espaciadas, en la primera dialogan las anchas tintas planas con gravedad y alegría a la vez, el pincel ha borrado las huellas de su trabajo para obtener *determinada* superficie, *determinado* acento. En ambas vive el testimonio de que para el artista la materia pictórica es un valor en sí: el color un valor en sí. Y ese testimonio lo es de una realidad muy alta: la vocación de García Reino por los valores intrínsecamente plásticos, su fidelidad a los mismos, su disciplina que le ha llevado a desarrollar su arte dentro de esos valores, sin pedir nada prestado a otras formas de expresión artística, y el desarrollo que ha sabido imprimir a aquéllos dentro de la esencia y la especificidad propia de los mismos, hasta llevarlos a su máxima expresión.

Si hemos dejado para lo último la relación existente entre las composiciones con figuras, realizadas en distintas etapas de la producción de García Reino, y aquello que es lo más importante de esta muestra en lo referente a valores creacionales, es porque en ellas se encontraba el germen de un elemento que es, sin duda alguna, el más personal, el más diferenciado de los valores de García Reino: el más suyo propio, y el que mayor título le adjudica dentro de esa pintura que señalábamos una y otra vez como casi inexistente entre nosotros: la pintura de imaginación.

Ese elemento es el sentido del misterio. García Reino lo tuvo desde el principio. Pero, prudente, no dió rienda suelta a ese sentido esencialmente subjetivo hasta no poseer del todo los medios adecuados para su expresión. Dejó que aquí y allí aflorase esa su peculiar imaginación en pequeñas telas, en pequeñas gouaches, sin nunca permitirle ocupar un sector verdaderamente importante, en número e intensidad, de su obra. Y lo bien que hizo. Porque es sólo ahora, después de tanta labor, de tanta disciplina, de tanta *pintura*, que puede lanzarse de lleno en la atmósfera del duende. Ningún "ismo" lo sacará de la pintura. No tendrá que discurrir intelectualmente como la mayor parte de los surrealistas, para crear una atmósfera mágica, para revelar la subconciencia o para decir la oscuridad de

las criaturas. Su misterio, a partir de ahora, será el misterio del pintor, no el del narrador o el literato.

Cuando los surrealistas horadan el pecho de una figura humana para que a través de éste surja el cajón de un mueble o brote un árbol, están recurriendo a un proceso intelectual en el cual debe colaborar el espectador. Cuando García Reino concibe, en términos de pintura, un ambiente, un grupo de figuras, una sola figura de misterio, nada pide prestado a la narración o al discurso: la figura, el grupo, el ambiente son misteriosos. Ni siquiera el hecho de que algunas de ellas lleven máscara o antifaz añade o quita misterio a su intrínseca esencia. Se trata de una carga, de un contenido, no de una relación entre objetos dispares. Nada, quizá, tan misterioso como algunos semi-retratos exhibidos en esta muestra; sin embargo, nadie podría ubicar el misterio en uno o más de los elementos que los constituyen. ¿Deformación? ¿Sutil revelación de anacronismos? ¿Deshumanización de la figura hasta convertirla en puro objeto plástico? ¿Leve, conmovido sentido caricaturesco? Todo ello en iguales proporciones, todo ello regido por las dos claves de este grave, digno, contenido temperamento de artista que comentamos: poesía y verdad.

GISELDA ZANI

#### JOSÉ CZIFFERY EN "ARTE BELLA" —

En Cziffery coexisten varios pintores. Hay obras suyas, de tendencia naturalista, apoyadas en Cézanne, pero con un color, más que local, localista; y tiene también algunos estudios y dibujos para murales, de fuerte influencia mejicana que se ve superada y personalizada en una decoración que pintara para una casa de comercio en Salto. Pero siempre me ha parecido que el verdadero pintor que hay en Cziffery se manifiesta rotundamente en una serie de gonaches y pasteles, de los cuales *Arte Bella* acaba de presentar una selección.

En el fondo, Cziffery sigue siendo un pintor europeo, pese a sus intentos de asimilación pictórica en el Nuevo Continente. Si hubo influencias que lo hicieron dudar de su camino, si hubo exigencias de la vida cotidiana con imposiciones contrarias a su temperamento, esta exposición ratifica de modo convincente su real existencia de pintor. Lo muestra el refinamiento de sus pasteles, y lo demuestra, asimismo, una despreocupación en todo lo que se refiere a la conclusión de la obra; despreocupación que, a veces, afecta a la elemental estructuración plástica. Todo esto deriva, sin duda, de las reminiscencias de una época en que Cziffery recibió sus impactos más intensos y, al mismo tiempo, sus más gratos éxitos. Es la época de la post-guerra pasada, en que reinaba junto con el espíritu de renovación, una atmósfera de combate contra todo resabio y toda actitud tradicional en las artes plásticas; un clima, en suma, que culminó más tarde en las filípicas de Breton contra la "obra maestra". Antes de una obra acabada, se prefirió el acto experimental rudimentario.

Vagando por Europa, Cziffery había realizado en este tiempo su exposición en la galería berlinesa "Der Sturm", con obras abstractas, francamente automáticas, basadas en





*Naturaleza muerta (Óleo)*

*José Cziiffery*

motivos musicales. De ahí un germen de anarquía que subsiste en su pintura. En su obra total, conocida en Montevideo, es fácil observar estos gestos que expresan un estado de completa herejía. Y como todo hereje profesional de 1920, Cziiffery está expuesto a los altibajos cualitativos.

Sin embargo, lo primero que llama la atención en su muestra reciente, es la unidad y los valores parejos de los trabajos. Sus aciertos son siempre asombrosos, sobre todo si se tiene en cuenta con qué economía de medios sabe llevar un signo, un motivo, a la máxima eficacia. Nunca disimula su visión de ingenuo, primera condición de toda su obra, una inocencia a veces comparable con la del Aduanero, traspuesta en un lenguaje *faux*

y con elementos de un cubismo simple y sentimental, todo esto muy propio y personal. a pesar de las analogías mencionadas. Muy próximo al garabato infantil, Cziffery emplaza un hallazgo en un juego delicado de colores puros, tonos suaves y un esquema de planos que revelan su innata condición de decorador.

Consecuencia de su candor de primitivo es una persistente frescura que se halla presente en toda su obra y que ni siquiera los gestos abruptos del hereje pueden disminuir.

HANS PLATSCHER

#### MANUEL ANGELES ORTIZ —

"Hace algunos años", escribía Jean Metzinger en 1924, "se corría el riesgo de destruir el atractivo intrínseco de una pintura si se la hacía objetiva; hoy, este peligro ya no existe: medios seguros permiten llegar a los extremos límites del realismo sin falsear la concordancia inicial: es el retorno a la naturaleza en un sentido que los naturalistas ciertamente no han previsto, y que es lo contrario de lo que hacen aquellos que deforman las imágenes exteriores con la única intención de parecer originales."

Metzinger, cubista desde el comienzo, severo, muy adicto a estos tremendos "medios seguros", de que habla, elaboró estas ideas con cierto propósito de defensa propia, o mejor, de defensa de su obra naturalista posterior a sus ensayos cubistas. Sin embargo, sus frases contienen una verdad muy esencial: el aspecto más o menos verista de un cuadro no deriva de la mayor o menor pureza de los medios plásticos; lo verídico, lo abstracto y lo fantástico provienen exclusivamente de la visión y de la intención del pintor, ya que con los mismos elementos formales —abstractos en sí—, puede organizarse no sólo un cuadro no-figurativo y eminentemente plasticista, sino también lo que, con cierto desdén, se ha llamado "descripción". Muchos pintores han ensayado este camino, entre ellos el español Manuel Angeles Ortiz.

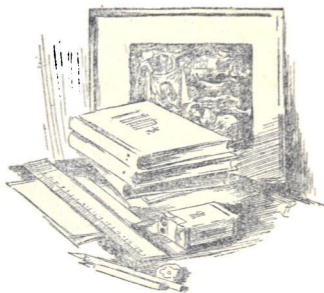
Nos referimos como hecho concreto a su exposición en *Arte Bella*. Por supuesto que el hecho es fragmentario, y tanto más si se tiene en cuenta que Manolo no se construye a una manera de pintar propuesta y determinada. De todos modos, aquel reducido conjunto de óleos, dibujos y litografías, puede dar una idea de esta faceta de su arte.

La tónica de la muestra gravitó en torno a una visión de los objetos o del paisaje que más que construcción plástica, en el sentido riguroso, es una apología sensible. Manolo la desarrolló durante su residencia en la Argentina. Y en estas obras emprende el camino indicado por Metzinger. Pero le asiste una condición muy particular: rechaza y niega los "medios seguros" que permiten alcanzar tal o cual cosa. Los medios los sugiere el motivo, aunque los controla la educación plasticista del pintor.

Sus elementos de pintura, si bien exquisitos, son de carácter sencillo, su tacto sigue extremadamente sutil y por eso mismo trabaja *sur le motif*, con una visión directa y primordialmente con sus sentidos despiertos. Cabe señalar, sin embargo, que a veces la simplici-

dad de sus medios linda con la monotonía (como en las naturalezas muertas españolas) y la exquisitez arriesga convertirse en el fácil agrado de lo bonito. Empero, en otras obras, demuestra Manolo que este recato de la expresión y la elegancia de su mano saben crear una atmósfera de sensibilidad que es, a la postre, el más directo lazo que le une con el espectador.

H. P.



## LIBROS

### EN TORNO A UNA «NOUVELLE» DE ERNESTO SÁBATO

*Ernesto Sábato: EL TÓNEL. — Ediciones SUR, Buenos Aires, 1948.*

¿Será verdad que el drama del alma contemporánea cifra fundamentalmente el sentimiento de una esencial incapacidad de comunicación, la conciencia de una irremisible soledad del individuo? Bajo distintas formas y en distintos planos lo han postulado y tratado de demostrar los metafísicos existencialistas, los sofisticos pirandelianos, los alegóricos kafkianos... Si es por argumento de autoridad no debería haber ya la menor duda al respecto. De los metafísicos y de los sofisticos dimana, después de todo, una especie de moraleja consoladora: comunicante y solitario, y precisamente por comunicante y solitario, el individuo está "condenado" a ser libre, a constituirse en autor de su propio destino, siquiera en la contingencia momentánea que va hilvanando su destino. De los alegóricos, sólo puede recogerse una moraleja desconsolante, una moraleja de resignación involutiva, por así decir, al estado de no ser de conciencia o al menos de verbo audible a que lo confina el mundo sordo e impermeable.

Podría haber el peligro de querer entender este notable impromptu novelístico de Sábato por esos cuadros tópicos y magistrales: será, a mi ver, una manera paradójica de descomprenderlo muy seria y muy perjudicialmente.

Es cierto que el protagonista —Juan Pablo Castel— se reconoce "buscando ciegamente a alguien", tentando de un modo desesperado una comunión de almas por los caminos del encuentro físico, descubriéndose al fin "un pobre ser encajonado", confinado

a "su túnel" propio e incompañable. Pero esa busca desatentada, ese entorpecimiento, no encontrarán salida, ni en una metafísica de la decisión, ni en una sofisticada dialógica infinita, ni en un suicidio por involución zoomórfica; no tendrá salida ni desenlace moral: *estallará*, simplemente, en descarga ciega y además homicida. Si nadie se "salva" en el mundo de la incomunicación y la soledad, este personaje substancialmente condenado, sin saberlo, en ese plano, "se" agrega todavía un título de la condenación judicial: delinquente. No le basta con saberse culpable del "delito mayor del hombre" que es, según lo enseña Segismundo, el "haber nacido", sino que ha de terminar sabiéndose culpable de un delito más temporal y ajusticiable: el de haber matado. Habría que aclarar si él mata a la mujer que ama (¿la ama? ¿que quisiera amar y no puede?), a conciencia o en impulso inconsciente: me parece posible descubrir un lejano fondo de "erostratismo" en su crimen: de un modo u otro, este crimen, en su obvia absurdidad, lo explica todo, o debería bastar para advertirnos que aquí se trata de "otra cosa". No estoy seguro de que el momento de esta obra no haya sido concebido por la lucidez escéptica del autor un poco en paráfrasis humorística, si no irrisoria, de este trascendentalismo de las metafísicas, de las sofisticadas y de las estéticas de la incomunicación y la soledad. Pero tengo por evidente que "el caso" en sí pide ante todo un diagnóstico clínico: que el alma del protagonista es una pobre larva mórbida, no una mariposa mística; que su problema psicológico es antes que nada psicopático, que constituye un problema precisamente en la medida en que él, el personaje, no es del todo capaz de darse cuenta de ello, y de trascenderlo en algún alejamiento de conciencia o de voluntad catártica. Ciertamente, hacia el final de la "nivola", el protagonista, ya purgando la condena judicial en la cárcel, parecería querer apuntar a una transfiguración de su íntimo trastorno en angustia trascendental: pero el autor se encargará a tiempo de retrotraerlo a su mera congruencia psicopática mostrándolo en suspicaz salida al quite de la inevitabilidad del diagnóstico clínico que pide su caso. Ese "estúpido punto de vista" de los médicos (a quienes él sospecha "riéndose a sus espaldas" de sus tardías e impotentes tentaciones metafísicas), este estúpido punto de vista sentenciará, por su parte, clínicamente, su caso, con los nombres tal vez de paranoia, de esquizoide, de zoidismo, y sin duda —guiándonos por los datos que selecciona y organiza la obra— con plena razón. A pesar de tener 38 años, su personalidad presenta rasgos típicamente retardados: narcisismo, egotismo, absolutismo, sadismo. Poseído de instintos predatorios elementales, es un solitario que, en verdad, quiere, no comunicarse, sino meterse; no encontrarse con alguien, sino aposentarse en alguien, o más bien allanar a alguien en subrogación absoluta y absolutista. En el fondo y en la forma de sus desempeños, es un típico antisocial. No quiere comunión, quiere entronización. Si fuera religioso preferiría ser Inquisidor, a ser Apóstol o Santo; como político no sería capaz de concebir un orden sin despotismo.

Podría pensarse que precisamente, se tratara aquí de una psicosis determinada por un estado de angustia trascendental propia de nuestra época, esa angustia traducida en plano metafísico o sofisticado o estético, por heideggerianos, pirandelianos y kafkianos. Por mi parte me resisto a aceptar esta presunción por varios motivos: porque no sería, desde luego, susceptible de pruebas; porque tan lícita como esta hipótesis podría ser, empíricamente, la inversa (que la angustia trascendental es una expresión de un estado meramente psicopático); porque podría conducir a una mística legitimación de estados individuales que no sólo carecen de grandeza por sí mismos sino, lo que es peor, podrían ser susceptibles de pronto y seguro remedio, al alcance ya de médicos de barrio; conducir de nuevo a una

peligrosa mitología de iluminados y posesos, con el correspondiente riesgo de las consagraciones y condenaciones de santa o infernal oficiosidad.

Con su consabida lucidez escéptica, Sábato ha evitado este gran escollo y colocado el "caso" de su personaje en la pura instancia previa de la anomalidad, de la larvalidad amorfa, de las insuficiencias morales e intelectuales de una psique totalmente vulgar, que para alcanzar la "salvación" apenas necesitaría un breve tratamiento de reposo y una alimentación más racional. A menos, es claro, que estuviéramos habiéndonosla con un criminal nato...

Considero insuperable, y quizá sin parangón en nuestras letras, el rigor unitario inflexible, la inquebrantable coherencia interior y formal con que esta "nouvelle" —a la que no me resisto a considerar ejemplar bajo esos aspectos— consume sus designios. Hay que ver con qué notable consecuencia está servida la premisa central que encomienda la anécdota a la confesión de un pintor constantemente empeñado en hacer saber que no es escritor. El autor, Sábato —que ante todo es escritor y está a su vez obsedido, como todo escritor esencial, por los problemas dogmáticos de la forma, siquiera para violarla—, por su parte, sirve ese escrúpulo del personaje a maravilla de adecuación casuística. Bajo este ángulo habría que alabar, por debajo de la difícilísima y sostenida hazaña de una prosa de economía retórica llevada al último límite de fluencia y flexibilidad, la feliz documentalidad del "imaginismo", por así decir, con que el personaje ilustra su discurso y su caso. Pintor, es lógico que vea las cosas mejor que las piensa... Esa sensibilidad óptica capaz de percibir la estela que deja en el rostro una sonrisa, o el vacío espacial que se produce al ausentarse una persona, señalan ciertamente a un pintor, y más a un pintor cuya psique se inclina ya sobre el abismo de las alucinaciones y los fantasmas. Cuando el imaginismo pierde en la obra este grado de sutileza visual, es para redundar en una metafóricamente banalizadora y pedagógica, equivalente a la del casuismo elemental a que echa mano el maestro de escuela para hacer comprensible a los alumnos algún concepto más o menos abstracto; y se comprende entonces que ese rebajamiento por así decir del nivel "literario" —en la elección de la metáfora ilustrativa y hasta en el giro prosódico elegido a propósito— está agudamente calculado por el autor como instrumentación lógica y necesaria de un espíritu —el del protagonista— en primer término, extraño a la literatura (yo soy pintor, no soy escritor repite con insistencia), y en segundo término, psíquicamente anacrónico e involutivo.

En este plano quisiera señalar de modo especial como uno de los logros más eficaces y completos de la obra, esa notable "temperatura" estilística en que se brinda el relato, tan ajustada al trance de "confesión" entre cínica y desesperada, en que se halla el personaje (ya condenado por la justicia temporal —pero todavía impurgado de su mal interior—, todavía enfermo, o todavía maldito), tan adecuado a una experiencia de un temperamento patológico que ha entrado "en vril" y se desploma sin salvación posible. Creo que habría que remontarse a los mejores modelos del género romántico de los principios del siglo pasado (Constant, Chateaubriand, pienso, específicamente, en *Adolfo*, en *René*) en busca de parangón. La tensión del relato predisponía el súbito final, al que no cabe darle el nombre de desenlace, como no cabría darle ese nombre al estrellarse del avión contra la tierra. Podría parecer una deficiencia compositiva, desde el punto de vista de los cánones del género que presuponga el crítico: pero, a mi juicio, es perfectamente coherente, y tal vez necesario, dentro del presupuesto esencialmente clínico del caso del personaje. Por

lo demás, la obra misma se encarga de demostrar que ese final no fué un desenlace: no fué más que un accidente, un accidente que costó la vida a otro, o sea, desde luego, lo único que no podía servir para la salvación del protagonista. Desde el principio de las edades se sabe que nadie puede salvarse por procuración: Cristo mismo, que creyó poder salvar al mundo al precio de su vida, apenas logró salvarse él, y sin duda porque acertó a pagar ese precio absoluto. En el mejor de los casos para Juan Pablo Castel debe presumirse que ahora, después de su estéril delito, se acerca al purgatorio. La substancia metafísica de esta excelente "novela" de Sabato podría comenzar detrás de su última página. La substancia estética (fondo y forma, en sí) triunfa desde la primera.

B. CANAL FEIJÓO

Buenos Aires, marzo de 1949.

## LA POESÍA DE CLARA SILVA

### MEMORIA DE LA NADA

(Editorial Nova, Colección Paloma, 1948.)

Si ardua aventura es intentar vivir un libro, si aun movidos con respeto y amor arriesgamos errar conocimiento, qué particularmente difícil y riesgoso adentrarnos en la obra de un poeta muy próximo a nosotros.

No porque la amistad oscurezca el entendimiento —quien más quiere mejor conoce y más exige— sino porque junto a una poesía de tan fuerte raíz en la experiencia, tan estrechamente unida a su vida, como la de Clara Silva, en la efusión de la lectura se entrelazan elementos literarios, poéticos, y noticias vitales, de antemano sabidas. Fuertes redes afectivas arrastran, en el torrente emocional, un temblor de experiencias que se allegan, fraternas, por la simpatía (el *sentir con*), en una sobreimpresión de vida y poesía, de persona y poeta. No es posible ya, en cierto sentido, ver la poesía como un objeto, desde fuera, pero es, a la vez, un raro privilegio poder asistir a ciertos poemas, en conocimiento de las circunstancias que les dieron origen, desde la fuente, quedando, más allá, la fuente en su misterio.

Por otra parte, el conocimiento de esas circunstancias nos lleva, muchas veces, a valorizar cualidades intrínsecas del poeta: sus poderes de transubstanciación, mediante los cuales la vida se convierte en poesía.

Cuando en 1945 apareció *La Cabellera Oscura*, surgió con ella, en un primer libro de inicial madurez, una seria voz poética, pasional e intensa, que cantaba grandes temas aliando una dramaticidad sombría a un lirismo fervoroso. Poesía fundada en agónicas substancias —vida, amor, muerte, tiempo, eternidad, nada—, se echaba a andar con un paso solemne, como de estatua, y se vestía de esplendores verbales con un tono personal, propio.

Esta misma voz grave nos dice ahora su patética *Memoria de la Nada*, que es casi una continuación del otro libro, unidos ambos por la esencia de los temas y las formas expresivas.

Esta voz —que todo lector sensible advierte de una autenticidad extrema, de una rara fidelidad a sí misma, de mujer entregada en su obra como madre en su hijo— se levanta aquí, como en *La Cabellera Oscura*, cantando cuentos de honda vida. El tema, lo temático priman en lentos desarrollos cadenciosos: escuchamos un pulso lleno, firme, cortado por parciales arritmias, de las que vuelve, sereno y sostenido.

Raras veces la fruición descansa en el puro goce de los vocablos. El cauce es más hondo: viene de dentro, del contenido de las palabras, del pensamiento, de la emoción, de las sensaciones que las originaron y de las que en la lectura despiertan.

No olvidéis que nos lo ha dicho: "Yo sólo di la sangre en las palabras". (P. 92). La sangre sí, y el alma, y lo que de alma y sangre se nutre, y las misteriosas adivinaciones de un poeta perdido y encontrado en las palabras.

El estilo no se ha modificado substancialmente de uno a otro libro. Clara Silva usa casi siempre una forma que ella misma se ha dado: verso libre, con frecuentes asonantes pero nunca consonancias, en libres combinaciones de endecasílabos, heptasílabos, alejandrinos, alternados por versos de distintas medidas y acentos. Hay algunos retornos de *La Cabellera Oscura*, palabras de enlace que se reiteran. Pero la forma se ha depurado —la palabra se tiene más al canto, la expresión es más original y desnuda— y se ha atenuado una cierta arrogancia discursiva, un cierto énfasis, una alitsonancia conceptual, madura, noble, pero no siempre traducida en feliz exactitud poética, que en *La Cabellera Oscura*, hacía, en veces, el andar riesgoso en fronteras arenas de prosa y poesía.

No del todo evitados al lector estos riesgos, pero sí afirmado su paso, Clara Silva entrega su voz nostálgica, orgullosa, con gravedad, sin miedo.

Podrían formularse aquí ciertas preguntas: las que derivan de personales gustos generalmente prontos a dogmatizar con docilidad —cómodamente el gusto se hace tesis y la tesis, dogma—, ante ciertos modos poéticos, en sacrificio de otros, cuya valoración puede no ser incompatible sino complementaria. Aquéllos para quienes el arte tiene por lo menos igual valor que la inspiración y el caudal de vida que dan nacimiento al poema, se sentirán frustrados por esos desmayos expresivos, ese conceptualismo no siempre incorporado a la poesía, o por ciertas rupturas del ritmo en favor del pensamiento.

Los que —y puede no ser imperativa la elección y si posible apreciar ambas maneras cuando en ambas se advierte un poeta— gusten de una poesía densa en substratos humanos, visibles, vivos bajo la cálida piel del verso, sortearán los riesgos apuntados y seguirán con deleite el palpitante acontecer poético, patéticamente comunicado, con resplandores fulgurantes que desaparecen entre sombras. En una poesía como ésta duelen menos las caídas fuera de su propio ámbito: porque el andar humano tiene allí peso y cadencia, porque el latido vivo cuenta significativamente, cuenta con todo lo que implica: su vigor y desmayos, su gracia y su impureza. Así giros prosaicos o palabras difícilmente convertibles en poesía alléjanse en vital vecindad, en aliento agitado, a hermosos versos memorables.

Con frecuencia los poemas de Clara Silva se iluminan con versos que brillan como relámpagos sobre un fondo sombrío, de "sordos terciopelos". Y otros se deslizan, suaves, con un encanto misterioso, nocturno.

Ya en *La Cabellera Oscura* habían quedado, tensos, versos como éstos:

ya se torna pantera  
su inocencia cebada  
en hartura de extraños alimentos

(p. 20)



Liana de amor, me enredo a tu amargura (p. 36)

el beso ya en la orilla de la sombra (p. 47)

y levantaba entre las nieblas frías  
los torvos monasterios del recuerdo (p. 70)

Tal vez ni beatitud ni afán ni llanto;  
quieto, bajo una lluvia sin rumores,  
verías crecer entre tus ruinas  
tallos de amargas plantas. (p. 85)

Una substantivación de orden intelectual, más del dominio de la prosa que de la poesía, sofoca, a veces, estos poemas. Hay substantivos concretos que se incorporan, vivos, al canto. Y hay otros, abstractos e intelectuales (no abstractos y afectivos o sensoriales) que, salvo una colocación precisa de sentido y de sílabas, desdibujan el verso, lo debilitan. A este orden pertenecen vocablos tales como actividad, ecuación, objeciones, decisión, permanencia, que por sí solos tal vez no basten a ejemplificar: "El espacio corpóreo — río en actividad de pensamiento" (p. 69); "pura embriaguez en ecuación de altura" (p. 69); "claridad a tu noche de objeciones" (p. 11); "cuando la mañana es una decisión violenta" (p. 12); "te da el tiempo su dura permanencia" (p. 83). En todos estos casos el equilibrio se rompe: el canto es abogado por el concepto, las espumas de la gracia y el juego, por una substancia intelectual que pesa.

Estos ejemplos están feliz y abundantemente compensados por hermosos versos:

Oh, ruptura del sueño, canto oscuro  
que devuelve a la piel sus memorias de estío! (p. 16)

Blanco cisne de asombro en la tiniebla (p. 53)

por la riqueza de su imaginación poética:  
al puro cisne negro de la sombra (p. 10)

Canta, pues, los domingos vacíos  
del tiempo,  
con sus puertas cerradas,  
establece un sistema de alfombras,  
un soborno de hojas  
para el pozo sombrío:  
canta sobre la muerte que estrena lo innacido  
sobre el polvo, el número, el gusano,  
y el reloj,  
devorándonos. (p. 13)

Aprisa, aprisa, no dejéis que pase,  
y os encuentre dormidos.  
las manos en el ocio,  
Dadle el árbol, la cifra,  
dadle el sábado rojo.

fábricas, catedrales,  
la sangre enloquecida,  
un rebaño de infancias  
y el espectro del bosque a su noche guerrera (p. 24)

y por sus maneras originales de decir:

Substancias de mi carne me dieron ciencia cierta,  
instrucciones sabrosas  
el duelo del origen. (p. 9)

¿Pero cuáles son las sustancias que nutren y animan estos cantos? Son las mismas agónicas sustancias de *La Cabellera Oscura*; es, en último término, el duelo ineludible de existir en el tiempo, con su vertiente de angustia y cabal melancolía. ("Y un final de ceniza, agradecido") (p. 18). Vinculada a la angustia, la nada ronda, persistente. "En esa clara noche que es la nada de la angustia" para Heidegger, la nada adquiere a veces figura de vanidad y vacío, como en el verso amargo y sereno de donde nace el título del libro: "Trabajo las memorias de la nada" (p. 10), o en "espuma de abrigo y de nada" (p. 31), o en "la nada devuelta en el suspiro" (p. 43). Y en otros aparece con su precisa máscara absoluta: "mientras la nada asoma su pálida exigencia — su angustia sin palabra" (p. 13), "los fríos delirios de la nada" (p. 83), "mis manos abriendo puertas — que desembocan en la nada" (p. 51), o en su llamado a Dios desde el extremo opuesto: "invocarte en la nada".

Fuertes hilos de vida trenzan las abiertas mailas de estos versos por los que la desolación cruza sin otra salida que su propia elegía ni otra esperanza que la fe en "el oscuro trabajo de su canto" (1): un *non omnis moriar* sin certeza para el alma.

Clara Silva, romántica, instintiva, intuitiva, nos da la exaltación de su yo. Pero este yo que canta, canta en lo personal lo genérico, canta en su angustia la angustia de la especie presa en trampa de tiempo y desamparada, sin fe ni certidumbres justificantes. El mundo está presente y vivo en ella misma y a su alrededor. Los demás no se olvidan: los demás integran esa angustia. (Ver "Alma, te piden alegría", p. 12.)

Nacida de un profundo amor a la vida y al mundo, de un deslumbramiento no engeñecido ante el espanto, esta *Memoria de la Nada* se desenvuelve como un friso entre luz y sombra y fosforescencias y suntuosos colores: blanco, negro, oros, rojos, verde, azul. El frío, los espejos, la ceniza retornan en la nada hacia la nada.

El libro está dividido en seis partes: *Elegía* comprende los más importantes poemas del volumen, los que mejor expresan su estilo y su acento.

En "Memoria de la nada", tercera definición de su propia poesía, su mejor retrato, traza las coordenadas de su canto. En tres versos nos dice sus esencias temáticas:

Voy a buscar a Lázaro al sepulcro,  
conjuro los amantes al abrazo.

---

(1) Clara Silva, "Una actitud poética". ESCRITURA, Nº 2. p. 24.

restituyo la infancia a sus jardines,  
Canto austero, de un hondo señorío, orgulloso, sin queja.

En mi tierra de angustia  
llamo a Dios por su nombre, sin blanduras,  
y lo llora sin lágrimas mi canto.

Devuelvo los solares a sus nombres  
y me queda mi nombre por destino,  
sólo un nombre

y un libro  
y una sola palabra

la indecible palabra de la melancolía.

"El cuerpo", otro de los importantes poemas de este libro, desarrolla aquella ceñida afirmación: "sustancias de mi carne me dieron ciencia cierta". El cuerpo y sus descubrimientos insorteables, vanguardia del espíritu — "hostia de los manjares, de su harina— se alimentaba el sueño". Llegan hasta aparecer, dulce y rotundamente, como causa del alma: "Alma, que fuiste sólo consecuencial".

Los endecasílabos, que Clara Silva maneja con particular soltura, se deslizan y adquieren en su sencillez, intensidad:

Con mi cuerpo entré en las catedrales,  
en barcos, hospitales, aposentos;

hasta el clamor patético en que la voz parece ahogarse:

Tierra que fui, llama que fui, suspiro

para llegar al final, en dos versos de raíz clásica, donde el idioma canta, feliz, sus timbres, entre pausas y acentos:

Oh, duelo, si se pierden ignoradas!

Si a muerte vas, que tanto amor no muera...

"Celebremos la muerte" aparece como un oscuro rito pagano, esotérico, con sabores de Viejo Testamento, de un lirismo fuerte que no parece de mujer.

En "Elegía" la adolescencia, el nacer al amor son evocados. El pasado y el futuro de ese pasado se unen en el presente de hoy, y todo es visto a la vez. Un tono sereno envuelve el irrecuperable fluir del tiempo.

*Niña de octubre* reúne tres poemas cuyo tema es la infancia. Buscándose a sí misma en el recuerdo, deja firmes, nostálgicas, algunas estampas:

Voy a través de ti, de tu sonrisa,  
hacia una navidad de luces pálidas  
en la que el santo buey de la leyenda  
se ha dormido.

(p. 31)

*La sombra de los amantes* la integran tres poemas de amor. Siempre la nada ronda, y los amantes cuya sombra, temblorosa, cruza, se evocan también en elegía:

Herencia de su amor, ceniza al viento,  
Casa de fuego y nada levantaron;

(p. 40)

Idea que se reitera a través del libro:

Catedrales de amor que levantara,  
fábula de los vientos!

(p. 16)

cuando desconocidos, conocidos.  
la primera mirada levantaron  
cimientos de la casa.  
su raíz en la tierra.

(p. 27)

*Del desamparo.* Ya en el primer poema del libro nos habló de su búsqueda de Dios y luego, con una sombra de sonrisa melancólica, nos dijo: "asistida del cielo, — aunque el cielo sea espacio" (p. 11), "y sin dioses que asuman tus cuidados" (p. 13).

Sus contradicciones la llevaron de su audaz y categórico desmedro del alma ("El cuerpo", p. 18), a su reconocimiento en "Alma, tú que habitas una casa de cal y de sueño" (p. 13) y "El alma, sola, canta" (p. 24).

Su desnuda y solitaria búsqueda de Dios — "de muerte en muerte a eternidad de vida" — desctee de previas ortodoxias. Invocándolo en la nada, quiere crearlo de sí misma, como un poema, o darle nacimiento con sus venas, como a "un hijo de gracia".

La predestinación, la gracia la enfrentan a Dios. Asoma, sin embargo, una última esperanza, débil, condicionada y presumiblemente salvadora (p. 59, v. 11-15).

*Ficciones* incluye diversos poemas menores, de inspiración más objetiva, entre los cuales se destaca, misterioso, "La postulante", y dos breves poemas eróticos: "Espejo" y "Ciprés lunar". Lo erótico informa directa o subterráneamente la mayor parte de los poemas de este libro, incluso los *Del desamparo*. La sensualidad aparece casi siempre trascendida, pero visible y reconocible en su materia.

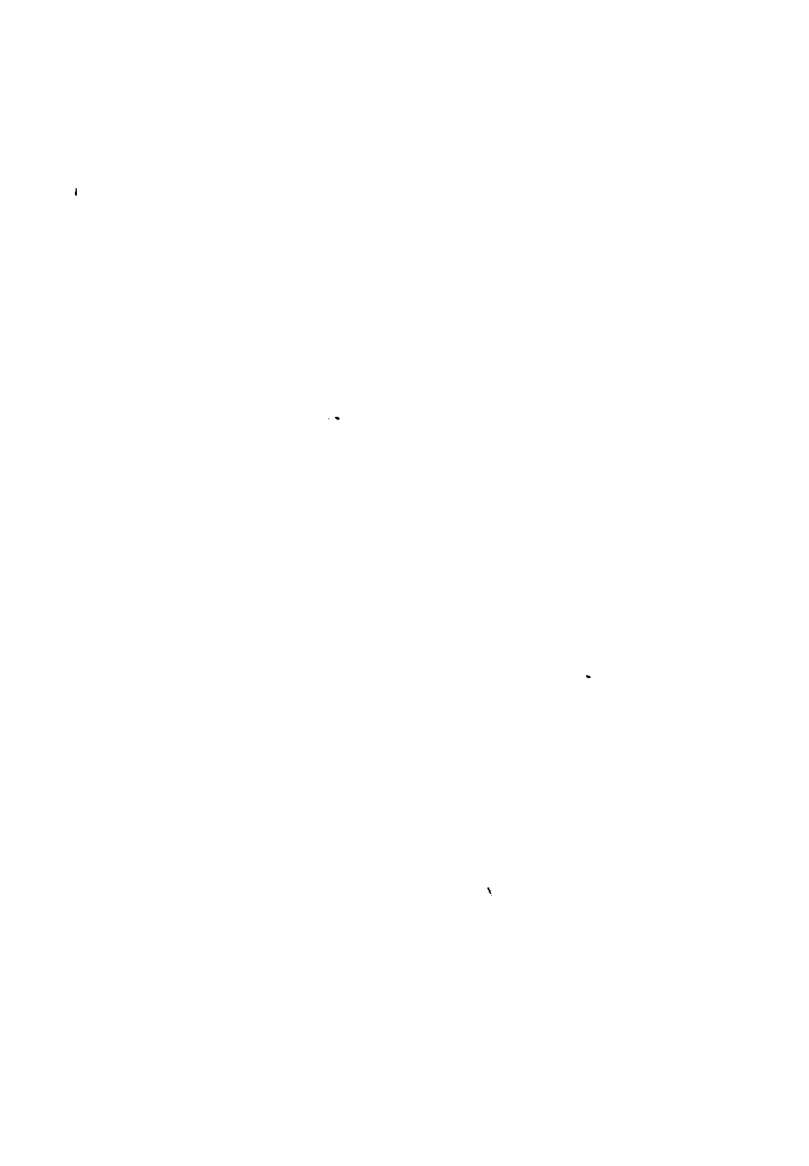
*Motivos de Adam* agrupa algunos poemas relacionados con el hombre, el hombre frente a la mujer.

El libro se cierra con un *Adiós a Clara Silva y a sus cantos* que confiamos no será definitivo. "Te vas y estás de vuelta" nos señala la puerta del retorno. Quedamos aguardando de ese salir "a la pasión de otra mañana".

ISABEL GILBERT DE PEREDA

Montevideo, junio de 1949.





# INDICE

	<i>Pág.</i>
Cuatro Cuartetos, de <i>T. S. Eliot</i> . Traducción y notas de <i>Américo Barabino</i> .	
Burnt Norton . . . . .	7
East Coker . . . . .	13
The Dry Salvages . . . . .	20
Little Gidding . . . . .	27
Notas . . . . .	35
La Máscara y el Rostro, por <i>José Bergamín</i> .	
Antonio Machado y su sombra. In Memoriam. (1939-1949) . . . . .	41
El rabo ardiendo (aforismos) . . . . .	43
Crítica y rehacimiento de la razón en la filosofía de Ortega y Gasset, por <i>Alberto del Campo</i> . . . . .	50
Un trágico inventario, por <i>Carlos M. Rama</i> . . . . .	65
Diálogo inocente, o la irrisión de los nacionalismos literarios, por <i>Guillermo de Torre</i> . . . . .	81
Carta de París, por <i>Michel Braspart</i> . . . . .	86
Calendario de Exposiciones.	
XII Salón Nacional de Dibujo y Grabado . . . . .	88
José Cúneo en la Galería Berro, por <i>José María Podestá</i> . . . . .	89
Oscar García Reino en Amigos del Arte, por <i>Giselda Zani</i> . . . . .	90
José Cíffery en "Arte Bella", por <i>Hans Platschek</i> . . . . .	94
Manuel Angeles Ortiz, por <i>H. P.</i> . . . . .	96
Libros.	
En torno a una "nouvelle" de Ernesto Sábato, por <i>B. Canal Feijóo</i> . . . . .	98
La poesía de Clara Silva, por <i>Isabel Gilbert de Pereda</i> . . . . .	101

## GRABADOS

"Atardecer" (aguafuerte), de <i>Eduardo A. Larrarte</i> . (Gran Premio — Medalla de oro del XII Salón Nacional de Dibujo y Grabado) . . .	88
"Rojo entre verdes" (óleo), de <i>José Cúneo</i> . . . . .	89
"Maternidad" (óleo), de <i>Oscar García Reino</i> . . . . .	91
"Naturaleza muerta" (óleo), de <i>José Cziffery</i> . . . . .	95

## VINETAS

de <i>Adolfo Pastor</i> . . . . .	41, 65 y 98
-----------------------------------	-------------



El número 7 de ESCRITURA se terminó  
de imprimir el día 24 de Agosto de 1949  
en los talleres gráficos "Gaceta Comercial"  
Plaza Independencia 717  
Montevideo

/

/

/