

ESCRITURA

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

EN ESTE NÚMERO:

CUATRO CUARTETOS, DE T. S.
ELIOT. TRADUCCION Y NO-
TAS DE AMERICO BARABINO.
JOSE BERGAMIN, 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
Giselda Zani.

7

JUNIO DE 1949
MONTEVIDEO

ESCRITURA
ENSAYO · CRITICA · POESIA
NOVELA Y CUENTO · MUSICA
ARTES PLASTICAS · TEATRO
CINE · POR LA PAZ · LIBROS
GRABADOS e ILUSTRACIONES

EN EL MERCADO
Ejemplar: \$ 1,20
Suscrip. 5 núm. \$ 5,00
Suscrip. 10 núm. \$ 10,00

EN ARGENTINA
Ejemplar: \$ 3,00
Suscrip. 5 núm. \$ 12,00
Suscrip. 10 núm. \$ 24,00

OTROS PAISES
Suscrip. 5 núm. 3 dólares
Suscrip. 10 núm. 6 dólares

11/2

Chocolate **MEDIA LUNA**
ES EL MAS EXQUISITO



LA MEDIA LUNA S. A.
ALZAIBAR N.º 1282

EXIJA A SU SASTRE CASIMIRES



EN
NC
AR
CI
GR

TRABUCATI & CIA.


ARTICULOS DE FERRETERIA Y DEL HOGAR

25 de Mayo 676

Montevideo

Teléfono 8 39 09

Superviso en todo sentido...



AUTOMOTO
LA BICICLETA
DE LOS CAMPEONES

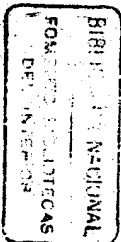
IMPORTADORES: VARIA RADIO & CA. - CERRO LASO 999 - MONTEVIDEO

LARRIERUX, GARD & CIA.

Importadores - Tejidos y Ropería

Hilo "MONEDA"

Rincón 676



Tel.: Esc. 80041
Ventas 80042

FRUGONI & CIA.

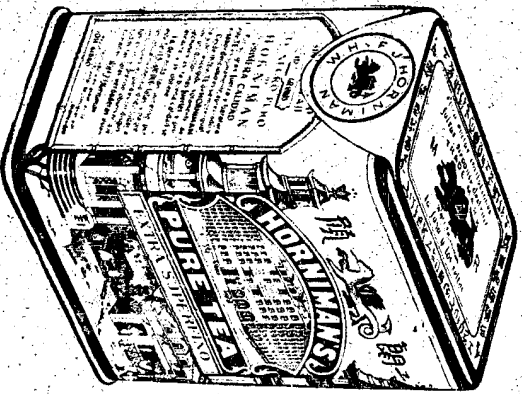
IMPORTACION DE TEJIDOS

EN
NC
AF
CE
GA

MATERPRIM S. R. L.

Importación, Exportación y Representación

25 DE MAYO 477 MONTEVIDEO TELÉF. 9 18 11



C. SINISCALCO MANZO

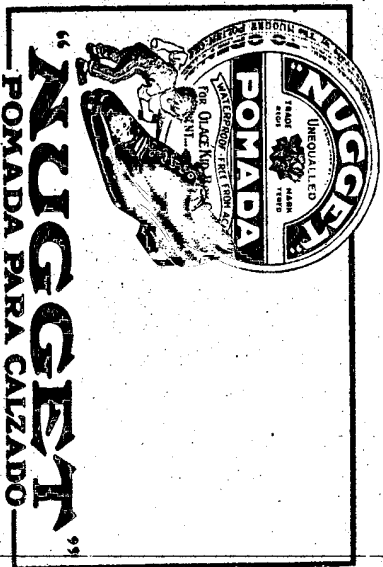
IMPORTADOR

SASTRERIA - CONFECCIONES
ARTICULOS PARA HOMBRRES

CREDITOS

Rondeau 1513

Teléfono: 8 67 58



EN
NC
AF
CI
GF

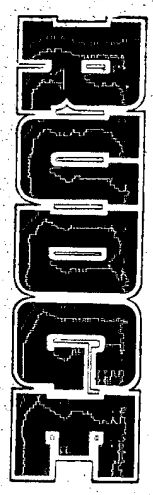
Dice LIN YUTANG

EN "LA IMPORTANCIA DE VIVIR":

"Una vez cometi la tontería de dejar de fumar durante tres semanas, pero al fin de ese periodo mi conciencia me insto irresistiblemente a que tomara otra vez el buen camino."

TOME USTED TAMBIEN EL
BUEN CAMINO FUMANDO
Amarellinho J. M.

BICICLETAS



LA MEJOR BICICLETA
DE LA GRAN BRETAÑA

DISTRIBUIDORES

CASSARINO HNOS. S. A.

GALICIA 1069
MONTEVIDEO

La previsión es una necesidad
y una obligación moral para
con la sociedad y la familia

La mejor forma de realizarla es el seguro

BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO

ARROZ "AGUILA"

EL MEJOR ALIMENTO
AL MENOR PRECIO

C. I. P. A. S. A.

EN.
NC.
AF.
CI.
CE.

Estudio ABADIE SANTOS-SAIBENE
Abogados

CARLOS REAL DE AZUA
Abogado

25 de Mayo 417

Tel.: 8.79.11

Juan C. Gómez 1479 Ext. 49 Teléf.: 8.64.81

ALCIDES LOPEZ ESPONDA
Abogado

HERBERT CURBELO URROZ
Escribano

ZABALA 1174

Tel.: 8.24.03

25 de Mayo 169 Tel.: 8.17.02 - 56.07.67

Ateneas

Reproducciones artísticas de obras famosas
Exposición Agosto - Setiembre
Escenografías del Primer Fausto
por Klara Feyer

CUAREM 1369 casi 19 de Julio

Teléfono 9 30 61

Librería "ATENEA"

González Ruiz & Cia.

Colonia 1263 casi VI

Teléfono 8 32 00

Librería de "Salamanca"

Un palacio de la cultura universal

Ofrecemos un selecto surtido de novelas, poesía, teatro,
ensayos literarios, etc. en español, inglés, italiano y alemán.

Créditos en 10 mensualidades

Bartolomé Mitre 1382

Teléfono: 9 27 49

ESCRITURA

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

Año III

Montecarlo, Junio de 1949

N.º 7

SUMARIO

Carlo Carrara, de T. S. Eliot. Traducción y notas de Andrés Bessière.
— La Música y el Rococó, por José Bergamín. — Crítica y rebatimiento de la
razón en la filosofía de Ortega y Gasset, por Alberto del Campo. — Un
trágico inventario, por Carlos M. Riera. — Diálogo inocente, o la irritación de
los nacionalismos literarios, por Guillermo de Torre. — Carta de París,
por Michel Deguy. — Calendario de Exposiciones: notas de Hans Placenta,
José María Podestá y Gisela Zani. — Libros: notas de B. Canal Feijoo e
Isabel Gilibert de Pereda.

GRABADOS

"Asteroides" (agujeritos), de Eduardo A. Larrosa (Gran Premio — Medalla
de oro, del XII Salón Nacional de Dibujo y Grabado. — "Rojo entre verdes"
(óleo), de José Corno. — "Mastinitas" (óleo), de Oscar García Riera. —
"Naturaleza muerta" (óleo), de José Caffery.

VINETAS

de Adolfo Pastor

TODAS LAS COLABORACIONES SON INEDITAS Y EXCLUSIVAS
PARA "ESCRITURA". SALVO EXPRESA MENCION EN CONTRARIO
PROHIBIDA LA REPRODUCCION TOTAL O PARCIAL SIN
MENCIONAR SU PROCEDENCIA

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

CORRESPONSABLES LITERARIOS

En Buenos Aires: Romaldo Brighetti
En París: Michel Braspart

CUATRO CUARTETOS

T. S. ELIOT

Del original inglés: "Four Quartets", Edición de Harcourt, Brace and Company, Nueva York, 1941.
Traducción y Notas de AMÉRICO BARABINO.

BURNT NORTON

rod karyou s'horos fuvod k'avour el molli
de Uliar f'ourres f'op'op'iv.

l. p. 77. Pr. 2.

s'os k'uo atro pla nal s'ovr.

l. p. 89. Pr. 60.

Dick: Die Fragmente der Vorsokratiker (Heraclitus).

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

Salte en un mundo de especulación.

10 Lo que podría haber sido y lo que ha sido

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 resenan

Así, en la mente tuya.

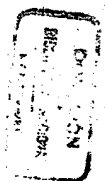
Pero con qué propósito, perturban

El polvo que cubre un cuenco de hojas de rosa,
No lo sé.

Otros ecos

20 Habitan el jardín. ¡Seguiremos!

7



El
N
A
C
G

Rápido, dijo el pájaro, encuéntralos, encuéntralos,
Al volver esa esquina. A través de la primera puerta,
En nuestro primer mundo, ¡seguiremos
La decepción del toro! En nuestro primer mundo.
Allí estaban ellos, identificados, invisibles,
Movidos, integrados, sobre las muertas hojas,
En el calor de otoño, por el aire vibrante,
Y el pájaro llamó, en respuesta.

30 A la inolida música oculta en la espesura,
Tenían el aspecto de flores contempladas.
Allí estaban ellos, como huéspedes nuestros, aceptados y aceptantes,
Así anduvimos nosotros y ellos, en fila circunpeta
Por el vacío sendero, hacia el seto de hoj,
Para mirar en el estanque enfato,
Seo el estanque, seo el cemento de oscurcidos bordes;
Y el estanque estaba lleno de agua de luz solar
Y los lotos se erguan, quieto, calladamente,

40 La superficie refleja coraza de la luz,
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 chinillos
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

50 Ajo y zafros en el todo
Crujan el empujado ojo.
El rotante alambre de la sangre
Y recorria guerras olvidadas.
La danza a lo largo de la arteria,
La circulación de la linfa.

Están reproducidas en el derivar de los astros,
Ascienden al verano en el árbol;
Nos movemos encima del árbol andante
En la luz, sobre la hoja delineada,
60 Y olmos, sobre el empapado piso de abajo,
Al podenco y al jabalí presenar
Su designio, como antes,
Pero reconciliados entre los astros.

70 En el punto invisible del girante mundo. Ni carnal ni desarmado;
Ni desde, ni hacia; en el invisible punto, allí la danza es.
Pero ni detención ni movimiento. Y que no se le llame fiera,
Donde pasado y porvenir se juntan. No hay movimiento desde ni hacia,
Ni ascenso ni descenso. Excepio por el punto, por el invisible punto,
No habría danza alguna, y hay tan solo la danza.
Puedo sólo decir: allí hemos estado; pero no puedo decir dónde.
Y no puedo decir cuánto tiempo, pues sería ubicarlo en el tiempo.

80 El libertarse por dentro del pretérito, deso,
El libertarse de acción y sufrimiento, liberación de interna
Y externa compasión, aunque rotada.
Por una gracia de sentido una blanca luz quieta y andante,
Erhebung sin moción, concentración
Sin afinación, un mundo nuevo
Y el viejo, ambos vueltos esféricos, comprendidos.
En el colmo de su éxtasis parental.
La resolución de su parcial horror.
Y todavía, el encadenamiento de pasado y futuro
Tejido en la fluidez 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

90 Permiten sólo una maera conciencia.
Ser consciente es no estar en el tiempo.
Pero solamente en el tiempo el momento del jardín de rosas,
El momento en la gliceria donde batía la lluvia,
El momento en la iglesia cruzada por el viento al anochecer
Pueden ser recordadas: entrelazadas 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 dura luz
 Que reviste la forma con lechía quieta
 Y transforma la sombra en belleza efímera
 Con una lenta rotación que sufre permanentemente,
 Ni oscuridad que purifique el alma
 Variando lo sensual con privación,
 Limpando el afecto de lo temporal.
 100 Ni plenitud ni vacuidad. Sólo una mirada fugaz
 Sobre caras gastadas por el tiempo,
 Distraídas de la distracción por la distracción,
 Llenas de fantasmas y vacías de sentido,
 Inflada apática sin concentración,
 Hombreras y trozos de papel, arremolinados por el viento frío
 Que sopla antes y después del tiempo.
 Inspiración y extracción de pulmones, insanos,
 110 Tiempo antes y tiempo después
 Frenetos de almas entorpecidas.
 En el aire marchito, el éxtasis
 Llevado por el viento que barre las sombras colinas de Londres,
 Hampstead y Cheltenham, Camden y Putney,
 Highbury, Primrose y Ladbroke. No aquí,
 No aquí la oscuridad, en este mundo, forjante.
 Desciende más bajo, desciende solamente
 Al mundo de soledad perpetua.
 Mundo no mundo, pero lo que no es mundo,
 120 Interna oscuridad, privación
 Y destitución de todo propiedad.
 Desecación del mundo del sentido,
 Exorcización del mundo inanimado,
 Inoperancia del mundo del espíritu:
 Esta es la única manera, y la otra
 Es la misma, no en el movimiento
 Sino en la abstracción del movimiento; mientras el mundo se muere

En ausencia, por sus melódicos 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 cenicienta nube.
 ¿Desearé el girasol tornar hacia nosotros, desearé la clemátide
 Desviarse, inclinarse hacia nosotros: sus ramas y zarzillos
 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 éfrate mundo.

V

- Las palabras se mueven, la música se muere
 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 muere eternamente.
 No la quietud del violín, mientras la nota dura,
 No solamente sea, sino la co-existencia.
 O diríamos 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 acrietan, y algunas veces quiebran bajo el peso.
 Bajo la tensión, se deslizan, resbalan o perecen.
 Descaen por impetición, no quedando en su sitio.
 No permanecen quietas: Voces chillonas,
 Regañonas, burlescas, o simplemente estruendos.
 Siempre las acometen. La Palabra en el desierto
 Sufre mayor ataque de voces tentadoras.

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

El detalle de la figura es movimiento
Como en la figura de los diez pedales.
El deseo es en sí movimiento
No en sí deshecho.
El amor en sí mismo es quietud.
Solo la causa y fin del movimiento.
Sin tiempo y sin deseo
Excepto en el aspecto del tiempo
Apretado en la forma de limitación.
170 Entre el no ser y el ser.
Subtilmente en un rayo de luz
Mientras aún se agita el polvo
Emerge la espectral risa
Infantil en el follaje.
Pronto, aquí, ahora, siempre.
Ridiendo, perdido tiempo, tiempo triste,
Profundándose, en antes y después.

EAST COKER

1

1 En mi comienzo está mi fin. En sucesión
Las casas se levantan, y caen, se derrumban, se extinguen,
Se trasladan, destruyen, restauran, o en su sitio
Un campo abierto queda, o un taller o un sendero.
Veja piedra en nuevo edificio, veja 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 frota el ratón campesino
Y sacuda el tapiz desgarrado en el que está tejido
Un silencioso tema.

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,
Dónde tú te resacas contra un ribazo mientras un carro pasa,
Y el hombre 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 bulbo.
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 observorios 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.
Briñcando entre las llamas, o reunidos en corros.
Rítmicamente serios o en rísticas alegranzas.
Levantando pesados pies en zapatos rústicos;
Pies de tierra, de gheba, levantados en campesino gozo,
Gozo de los que juegan ha mucho bajo tierra

40 Nutriendo los mirtales. 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 orden y el compás de cosechas
El compás de la copulía del hombre y la mujer
Y la de las bestias. Los pies se levantan y caen.
El comer y el beber. ¡Sástered! y unverte.

50 Amanecer apunta, y otro día
Se apresra para calma y calor. Mar albuera, el viento de la aurora
Lo arruga y se desliza. Estoy aquí
O allá, o en cualquier otro parte. En mi comienzo.

II

14 Qué hace el tardo noviembre
Con el disturbio de la primavera
Y las eructuras del calor estival
Y las campanillas, erubientes bajo el pie,
Y las malvas que asifran, demasado alto,
A tornar rojo en gris, y se desploman,
Últimas rosas llelas de temprana nieve?
60 Rueda el trueno impulsado por estrellas rotantes y simula los carros
[triumfales]
Desplegados en guerras consteladas:

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

70 Esta era una manera de decirlo, no muy satisfactoria:
Estudio perfrástico, de moda poética gastada,
Que lo deja a uno todavía en hecha insoporable
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 otimal 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 recho del fraude!

80 La seriedad, nada más que un delirado embotamiento,
La sapiencia, tan sólo el conocer secretos muertos
Inútiles para las tiritillas en que escrutan,
O de las que separan sus pupilas. Hay, creamos,
A lo sumo, solamente un valor limitado
En el conocimiento basado en la experiencia.
El conocimiento impone un molde, y falsifico,
Pues el molde se renueva a cada instante
Y cada instante es una nueva y enfadosa
Valuación de cuanto hemos sido. ¡Inicemente somos desengañados

90 Por lo que, engañando, ya no puede dañar.
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 peso no es firme
Y amenazados por monstruos, lucas fantásticos,
Que arrisgan el hechizo. Que no oiga
De la sabiduría de los viejos: mejor de su locura,
De su temor al miedo y freses, de su temor de poseer
O de pertenecer a algún otro, o a otros, o a Dios.

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

100. Todas las cosas yacen bajo el mar.

Todos los dazarrines yacen bajo la luna.

III

Oh, tiniebla, tiniebla, tiniebla. "Todos ellos entran en la tiniebla,
El vacío espacio intrascalar, vacío en el vacío.

Capitanes, banqueros, eminentes hombres de letras,
Altezas generosas, gobernantes, estadistas,

Prominentes funcionarios públicos, presidentes de muchos comités,
Magnates industriales, pequeños contraristas, 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 Directores,

110 Y fijos estarán los sentidos, y perdido el motivo de acción.
Y con ellos vamos nosotros, en el silencio funereal,

Funeral de ninguno, pues a nadie encerramos.

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 hacedo 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 raudal, imponente, tachada son recogidos prestamente;

120 O como cuando un tren subterráneo se detiene en el túnel
Y la charla se anima, y decae lentamente en silencio,

Y tímpres que se ablanda la vacuidad mental detrás de cada rostro
Dejando solamente el creciente terror

De no tener ya nada en qué pensar;

O cuando, bajo fier, el cerebro es consciente, más 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, sería 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, más requitendo, indicando la agonía
De muerte y nacimiento.

Dices que yo repito
Algo que antes dijera. Lo dije otra vez.

140 ¿Otra vez lo dije? Para llegar allá,
Allí 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 despossession.
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

150 Y lo que tienes es lo que no tienes
Y donde estás es donde no estás.

IV

Su history dispone el herido cirujano
Y con él examina la parte que tortura:

Nosotros perechimos, en su sangrienta mano
La acuda, compasión del arte de quien cura

Resolviendo el enigma de la temperatura.

Nuestra sola salud es nuestro mal
Si obedecemos la "ausencia" muriente;

No complacer es su favea 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 magante arruinado

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

170 Del pie a la rodilla sigue el escolofito,
La fiebre canturrea en alambres mentales;
Si quiero estar caliente, debo soportar frío
Y tirar en frías fuerzas purgatorias,
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 solita carne, y sangre sustanciada
Y no obstante, otra vez, Viernes Santo esta fecha es llamada.

Y

180 Así, acá estoy yo, a mitad de camino, habiendo pasado veinte años,
Yéme años malcrastados años de *Trente deux guerres*,
Tratando de aprender a usar palabras, y cada tentativa
Es un comienzo enteramente nuevo, y una destina, clase de fracaso
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 misero, siempre deteriorándose
En el usual desorden del sentir impreciso,
Terna indisciplinada de emoción. Y lo que se conquistó
Por fuerza o sumisión, ya ha sido desentierro
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

18

200 Deviene extraño el mundo, y el diseño de los vivos y muertos
Más y más complicado. No el intencso momento
Aislado, sin antes ni después,
Sino una vida entera ardiendo en cada instante,
Y no la vida de solamente un hombre
Sino de viejas piedras indescifrables.
Hay un tiempo para el anochecer bajo la luz de estrallas,
Un tiempo para el anochecer a la luz de la lámpara
(Anochecer con el album 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 petrol y la mansopa. En mi fin está mi comienzo.

19

THE DRY SALVAGES

1

- 1 No sé mucho de dioses, pero pienso que el río
Es un fuerte dios parlo, malevolo, intenable e indómito,
faciente en cierto grado, aceptado como frontera en un principio;
Dilí, indiano de confianza, como portador de comercio;
Tareo, sólo un problema para, quien hace puertos,
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, insalvado
10 Por aquéllos que la máquina adoran, pero esperando, acelerando y
[esperando].
Su ritmo estaba presente en el cuarto de los niños.
En el bozno aliento del jardín abriliano,
En el olor de uvas en la mesa, en otoño,
Y en el nocturno efrenlo de luz de esas 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 congrejo cremata, el hueso de ballena;
20 Las boyas donde ofrece a nuestros ojos ávidos
Las algas más preciosas y adormidas de mar.
Nos devuelve lo que hemos perdido: la desgranada red,
El desportillado cazo para lampositas, el ramo, voto,
Y la ropa de muertos extranjeros. Tiene el mar muchas voces,
Muchos dioses y voces.
La sal está en el rosa alivestre,
La niebla, en el abeto.

20

- El aullido del mar y su grito son voces diferentes
A menudo oídas juntas; el gemir de las cuerdas,
30 La anuencia y caricia de la onda que en agua se deshace,
Las palabras, de memoria aprendidas, dísantes, en los diéctos graníticos
Y la advertencia queumbrosa del cabo que se aserca,
Todas ellas son voces del mar, y la boyra silbante
Desplazada hacia tierra, por las olas, y la gaviota;
Y bajo la opresión de la bruma silente
La campana que dobla
Alde tiempo, pero no nuestro tiempo, tardía por la inaprecurada
Hinchazón que es la tierra; un tiempo
40 Más viejo que el tiempo de cronómetros, más viejo
Que el tiempo confiado por ansiosas mujeres preocupadas
Que despertan, yacén, calculando el futuro,
Intentando deseejer, desatar, desentredar
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 fue 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 naufragos despojos que derivan,
La oración de los huesos en la playa, la irreizable
Plegaria de la clamitosa 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 renunciacón.

21

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

70 ¿Dónde está su final, el de los pescadores que navegan
En la cola del viento, donde la niebla se nebularda?
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 achivando su barca,
Aprendo y orzando, mientras el Norceste se inclina
Sobre bancos plúvys hálitables a la erosión,
Cobrando su paga, o secando las velas en el puerto;
Jamás haciendo un viaje que sería impropagable
Cuya resaca no podrá soportar que la examinen.

80 No hay final para el llamado sin voz,
Ni para el marchitarse de las flores marchitas,
Ni para el movimiento de dolor que es indolore 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 Amabiciación.

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 viejo, un medio de repudiarse el pasado.
En los momentos de felicidad — no la sensación de bienestar,
De fruición, como, seguridad o afecto,
O siquiera de una cena excelente, sino una súbita iluminación —
Tuvimos la experiencia, pero perdimos la significación:
Y acercarse al significado restituir 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 oír hacia atrás
Por encima del hombro, hacia el terror primero.
Venimos a descubrir, ahora, que los momentos de agonía
(Dehidos, o no, a mala comprensión,
Habiendo esperado lo malo o temido lo malo,
No ínteres) son asimismo permanentes

De permanencia igual a la del tiempo. Mejor esto apreciáramos
110 En la agena 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, vases y jaulones con pollos,
La puma amarga y el mortisco 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 derrotado, pero en la estación negra
Que marca un derrotero, es lo que siempre fue.

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 manojito de
espiguero
De sañero dolerse por los que aún no están aquí para dolerse.
Pensado 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:

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 solitario de cien horas.

¡Viajeros, avanzad!, no escapando al pasado,

Hacia vidas distintas, o hacia cualquier futuro;

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 embrieta del halitante navío

Al observar el surco que se ensancha detrás,

No pensaréis "lo pasado acabo"

O "el futuro está delante de nosotros".

Al caer la noche, en la jarra y la botella,

Hay una voz que salmodia, (aunque no en el oído,

El silbante caracol del tiempo, y no en lenguaje alguno):

130 ...Avanzad, vosotros que creéis viajar;

No sois vosotros los que vistes retroceder el puerto

O los que desahuciaréis.

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 cualquier 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 agnaldo vuestros cuerpos

Han de sufrir el puerto 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 Si no, avanzad, viajeros.

No feliz viaje.

IV

Señora, cuyo altar yérnese sobre el pronuntorio,

Ora por todos aquellos que van en barcos, aquellos

Cuyo interés está en los peces, y

Aquellos interesados por todo legal tráfico

Y por aquellos 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 Regaña del tío tierno,

Regaña del Cielo.

Ora también por los que estaban en navíos y

Yermaban 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,

Angustia perpetua.

Y

Comunicarse con Marte, charlar con los espíritus,

Escribir un informe sobre la conducta del monstruo marino,

190 Describir el horroscopo, presagiar como arácnidos,

Declarar enfermedades por la caligrafía, evocar

Biografías de las arañas de las palmas

Y tragedias de los dedos; librar agorarias

Por sortilegios, u hojas de té, adivinar lo inevitable

Con barajas, jugar con pentagramas

O fáedos barbitáricos, o disecar

La recurrente imagen en terrores preconscientes,

Explorar los rezagos, las tumbas o los sueños; éstos son los usuales

Panatismos y drogas y noticias para los periódicos;

- Y siempre lo serán, especialmente algunos.
- 200 Cuando existen conflictos entre las naciones y perpetuidad
Ya en las costas de Asia, vi en Edwars Road.
La curiosidad humana escudrina el pasado y futuro
Y se adhiere a esta dimensión. Pero comprender
El punto de intersección de lo sin tiempo
Con el tiempo, es una ocupación para los santos,
Tampoco ocupación, sólo algo que se da y se toma
A la muerte de una vida transcurrida en amor,
Ardor, altruismo 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 rellejo súbito de sol,
El no visto, tomillo, silvestre, o el invernal relampago,
O la caída del agua, o una música, tan hondamente oída
Que se deja de oír, pero tú eres la música.
Mientras ella persista. No hay sino conjeturas y alusiones,
Conjeturas que siguen a alusiones; y lo restante
Es, oración, aislamiento, disciplina, pensamiento y acción.
La abstracción, conjeturada a menudo, 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 finente alguna de acción.
Dirigido por demoníacos, rítmicos e
Energías. 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 inventados
Por haber continuado intentando:
Nosotros, satisfechos al final,
Si muestra temporal reversión nítida
(A no demasiada distancia del vejo)
La vida de una tierra signficante.

26

LITTLE GIDDING

- 1 Su propia estación es primavera en lo hondo del invierno,
Semipierna aunque putrida hacia el oso,
Suspendida en el tiempo, entre trépico y polo.
Cuando más brillante es el corto día, con la oscuridad y el fuego,
El breve sol enciende el hielo de estatuas y de zarzas,
En el frío sin viento, calor del corazón,
Reflejando en un acuoso espejo
Un relumbro, egiptera de la temprana tarde.
Rellejo 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. Ésta es la primavera.
Pero no pertenece al tiempo convulso. Ahora el seto
Palidece una hora, en transitorios espullos
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 vintenas,
Tomando la ruta que probablemente tomarías,
Desde el sitio probable del que partías,
Si por aquí vintenas, en pleno mayo, encontrarías los setos
Otra vez blancos, en volupitosa dintelumbre
Sucedería lo mismo, al fin de la jornada,
Si vintenas de noche, como un rey destronado,
Si vintenas de día, sin saber para qué,

27

30 Sucediera lo mismo, cuando dejas el áspero camino
Y das vuelta, detrás de la poelga, hacia la hipóda
Y la monótona fachada: Y aquello por lo que tú creíste venir
Es tan sólo una escarpi, el hollajo de un significado
Del cual brota un propósito acaso lúticamente si se cumple,
O no temas: 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 cualquierera tiempo, o estación,
Sería siempre lo mismo: tendrías que desear
Sentidos y nociones. No estás aquí para verificar,
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 consiguiente
50 De la mente que ora, o el sonido de la voz suplicante.
Y aquello que los muertos no podían expresar, mientras vivían,
Te lo pueden decir, una vez muertos: la comunicación
De los muertos cobra vez con un fuego mayor que el de lengua de vivos.
Aquí, la intervención del momento sin tiempo
Es: Inglaterra y ningún sitio. Nunca y siempre.

II

60 Centizas en la manga, de un anciano
Es cuanto ardió las rosas han dejado.
Solo polvo en el aire suspendido
De un quemto ya acabado mancha el sitio.
El polvo respirado era una casa,
Sus paredes, sus zócalos, sus ritas,
Aterre de la esperanza y desapeño,

70 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 desdripado,
Se hontanbre ante el trabajo vano;
Ríe sin alegría.
Esta es la muerte de la tierra.

80 Sucedieron el fuego y el agua
A las ciudades, los prados y las zarzas.
El agua y el fuego se molieron
Del sacrificio que nosotros negamos.
Pudrirán, fuego y agua,
Manchillados cientos que olvidaras,
De coros y de templos.
Es la muerte del agua, y la del fuego.

90 En la iniertra hora previa a la mañana
Cerra del fin de interminable noche
Al recurrente fin de lo sin fin
Había transpasado el horizonte, en su viaje de vuelta,
Mientras las hojas muertas seccionaban tamborileando como latas
Sobre el asfalto, donde ninguna otra sonrisa existía
Entre los tres distritos de donde humo surtía.
Como empujado hacia mí, igual que las hojas metálicas,
Indefensos ante el jirano viento del amanecer.
Y así que fijé en la inclinada cara
El arado escrutinio con el que desafiarnos.
Al recién visto extraño en el muriente orcaso,
Atrapé la sálida mirada de algún maestro muerto
A quien yo conociera, olvidare y medio recordase,
Uno 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, desempañé un doble papel y criticé

100 Y of la voz de algún otro gritar: "¡Qué! ¿Tú estás acá!"

Aunque no estábamos. Todavía era yo el mismo,

Consistente de mí, y sin embargo, otro.

Y el un rostro aún formándose: sin embargo las palabras bastaron

A precisar el reconocimiento que habian 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, sin cruce, sin antes ni después,

Italianos la calzada en patrulla sin vida.

110 Dije: "Es simple la extraneza que siento,

Sin embargo, la simplicidad es causa de extraneza. 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

120 Ambos, el bien y el mal. Comida está la fruta de la estación pasada

Y la bestia saciada pastará la vacía balsa.

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 minutos 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

130 Cuando dejé mi cubrpo en la costa lejana.

Puesto que sólo nos importaba el habla, y ella nos impedia

Y a surgir la mente a previsión y a reflexión

Permitásemos 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 insidiosa amargura de la sombra de un fanto

Al tiempo que alma y cuerpo comienzan, separados, a caer.

Segundo, la consistente impropiedad de la rabia

Contra humana locura, y la laceración

De peñeros ante lo que ha cesado de alegrarnos.

Y, por último, el dolor aplastante de regresar

140 Todo cuanto tú has hecho, y sólo: la vergüenza

De las cosas mal hechas y hechas en perjuicio ajeno.

De las cosas mal hechas y hechas en perjuicio ajeno.

Cosas que antes tomaste por virtuosos ejercicios.

Nos punza entonces la aprobación del hecho, y el honor se mancha

De error en error el alma exasperada prosigue

A menos que sea restaurada por el furor purificador

Desde tiempos que movente a comas, cual hallarbo."

Rompa el amarecer. En la calle desfigurada

150 Me dejó, con algo así como una despedida.

Y se esfumó en el sodar de la trombota.

III

Tres condiciones hay que a momento parven iguales.

Difícen totalmente, y, sin embargo, florecen en el mismo sitio:

De sí mismo, de cosas y personas; y, entre ellos, creciente indiferencia

Señalante a los otros como la muerte se asemeja a la vida.

Se halla entre dos vidas — no florece — entre

La ortiza 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 apreso 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 mobile distinto.

Pecar es Necesario, pero

Todo estará bien, y

Toda gélida de cosas estará bien.

170 Si yo pienso, otra vez, en este sitio,

Y en gentes no del todo locas,

De no cercano parentesco de bondad,

Sino en algunas, de genio peculiar,

Y todas señaladas por un genio común,

Unidas en la hebra que las dividió:

Si pienso en un rey en el crepúsculo,

Y en tres hombres o más, en el cadalso,

En distintos lugares, aquí, en el extranjero,

180 Y en uno que murió riego 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,

Ni seguir a un retablo también.

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 crisis de cosas estará bien

Por la purificación del motivo.

200 En el fundamento de nuestra imploración.

IV

Rompe el aire palma descendiente

Con llama de flamígero terror:

En declarar la lengua consistente,

Único alivio de pesado 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? Fue el amor.

Es el amor un Nombre no frecuente

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.

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 estentosa,

Un cómodo comercio de lo viejo y lo nuevo,

La exacta palabra corriente, mas sin vulgaridad,

La exacta palabra precisa, pero nunca pedante,

El completo concierto, danzando en compañía),

Cada frase y cada párrafo es un fin y un comienzo.

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

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

Morimos con los agonizantes:

230 Ven, 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 queda 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,

Pero oídos, medio oídos en la quietud,

En medio del 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 grana de cosas estará bien

Cuando las lenguas de fuego se entrelacen

En el nudo postrero de fuego

Y el fuego y la rosa sean uno.

NOTAS

BYRN NORTON

BYRN NORTON. Nombre de una casa de campo de Gloucestershire, Inglaterra, cuyo jardín parece haber inspirado muchos de las imágenes del poema. En ella vivió un año repudiado del poeta, Sir Thomas Eliot, autor de un tratado sobre educación, *How to read the Goethe*, publicado en 1531, del cual extraxé T. S. Eliot algunas frases que reproduce con la grafía del siglo XVI, en *Four Quartets* de T. S. Eliot, *SRN*, No 146), a deducir una especie de viaje en rebando, efectuado por Eliot, desde Inglaterra a Estados Unidos y viceversa. Pero según Raymond Preston (*Four Quartets Revisited*, Sherd and Ward 1946), el nombre Eliot ha dicho que no estaba enterado de que uno de sus antepasados hubiera vivido en Byrn 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 Way of Zen*, III, 130.

1.3. — Reminiscencia del *Éxtasis* (III 15): "Aquello que fue va así: y lo que ha de ser va fue." Esta idea reaparece en el mismo cuarteto, verso 151: "Y todo es siempre ahora."

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

14. — El jardín de cosas, "nuestro primer mundo" (23), recuerda "El jardín de jacinchos" de *The Waste Land* (I 35):

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

24. — El texto, citara Eliot en sus versos a *The Waste Land* es el *fermié thraup* (*Turdus eremita* *melis*), "un ave oída en la provincia de Ouh" (V, 357, ob. cit.). Chapman dice (*Handbook of Birds of North America*): "Se encuentra con mayor frecuencia en los ecosistemas húmedos y en los bosques frondosos. Su canción 'grrrrrr', que recuerda el coque de una tina, es inmensamente còhibe."

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 dille laci nuove" (*Purgatorio* XII, 28).

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

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

50. — "The bedded ark-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 Bhagavad Gita, que más adelante reaparece en *The Dry Salvages* (III, 125).

76. — *Pindarang*, elevación existencial. Usada quizás, por razones de estrofa.

116. — Influencia de San Juan de la Cruz y su *Noche oscura del alma*. En *Abi Wodanodny*, la oscuridad se convierte en aridez: "El jardín en el verano y el verano es el jardín".

132. — La elocuidad llamase también en inglés, *Virginia's boomer*, o más de la Virginia. Es una flor de color azul, al que Eliot llama "color de María" en *Abi Wodanodny* (IV): "In blue of Indspur, blue of Mary's colour".

EAST COKER

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

1. — Inversión del tema (motivo) de María Estuardo, Reina de Escocia, católica ferviente: "En fin es mon. comentamentum." Este motivo será repetido finalmente en la última línea del poema.

9-11. — *Redemptio*, (III, 2-8).

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

44-46. — *Edemonte* (III, 2-8). Anotar 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 inspiración cristiana ha de ser recobrada por los cristianos".

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

102-150. — En las primeras líneas aparece el recuerdo del "Apocalipsis" o *Revelación* de San Juan el Teólogo (VI, 15): "Y los rivas de la tierra, y los principios, y las tribunas, y los ríos, 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: *Aserción* (II, viii, 12 y sig.). *Noche oscura del Alma* (Kec. I, ii, I y sig.), *Cantares Espirituales* (XXXVIII).

175. — East Coker fue escrito para el Viernes Santo de 1940.
174-175. — En este último párrafo, Eliot hace uso de una licencia, inexistente en español. Se trata de la *Euse Rhyme* (rima visual), y consiste en la igualdad gráfica, pero no fonética de la última parte de dos versos. 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 *Good* 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 Dungeon (ob. cit.), se desprende ha sido la búsqueda del Grial, el propósito la exploración personal", y refiriéndose a estas líneas añade "entire alike, es decir, desde *Gerontion*".
180. — Ver *Little Gidding*, II, 128, y sus correspondientes.

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

213. — Aquí se reproduce, finalmente el tema de María Estuardo, Reina de Escocia.

THE DRY SALVAGES

"The Dry Salvages — presumably the four survivors — is a small group of rocks, with a beacon off the N. E. coast of Cape Ann, Massachusetts. *Salvages* is pronounced to rhyme with *assurances*, *Coenraet*: a whistling buoy".

Las líneas anteriores parecen ser una adaptación al inglés, de una frase francesa. *Insomniac* hay que entenderlo en un idioma que "soporte" palabras extranjeras con tanta facilidad. "Coenraet", literalmente magister, es un neologismo. La aclaración hecha por Eliot resulta imprescindible, ya que el nombre en inglés 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 Cape Ann, lugar de donde extrae parte de su simbolismo. Cereanos interesantes reproducir aquí lo que de sí mismo escribió el poeta en la introducción a *This American World* (London, 1928), por Edward A. Mower (trad. por *The Oxford Anthology of American Literature*, Oxford University Press, New York, 1943): "... En Nueva Inglaterra estaba de menos el lago río oscuras, los salientes, los cardenales llamantes, los altos acantilados calizos donde buscábamos combas tonles; 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 paisajes en que transcurrió su infancia, inspiradores de sus primeros poemas patrióticos: *Virginia*, *Cape Ann*, como lo recuerda Dungeon (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 incommensurable para aquellos que no lo han experimentado. El Mississippi y el Missouri me han causado una impresión más profunda que cualquier 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 ad 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 ambivalencia del último canto del *Paríso*, el momento de la visión divina: "Nel suo pio fondo vidi che s'incanta, — legato con amore in un volume, — ciò che per l'universo si spartenza".

130. — Segundo fragmento de *Herakito*, citado al comienzo de *Burnt Norton*.
157-159. — "En cualquier esfera del ser, la muerte del hombre puede estar acentuada al tiempo de la muerte". Es ésta una cita literal del Bhagavad Gita, poema sagrado compuesto por los hindúes como rival del Nuevo Testamento. Arguía debe presentarse baralla a una tribu pariente, pero hostil. Al ver a sus contendores, tielucha en comenzar la lucha, pero Krishna, que se revela como una encarnación del Dios único, lo invita a campir con su dios. El camino de salvación, dice, yace en la acción resplandeciente del cumplimiento del

- deber, pero llevada a cabo con una tan completa separación de temas o intereses personales que equivale al abstracción de toda acción, a la vida contemplativa (R. Pearson, *op. cit.*)
169. — "Y todo los momentos son momentos de muerte." Ver *Little Gidding*, V, 226.
172. — "Todo la pleremia parvicia está inspirada en el episodio narrado por Ulises a Virgilio en la *Divina Comedia* (*Inferno*, XXXVI).
180. — *Parsion*, XXXVIII: "Vergine madre, figlia del tuo figlio".
203. — Ver *Little Gidding*, I, 54.
211. — "El tonillo silvestre" fue mencionado ya en East Coker, III, 133.
- 218-224. — Ver *Burnt Norton*, II, 65-69, 75-76, 144-147.
225. — "Cénico". El original inglés usa la palabra *Catholic*, y cénico es como lo veía Dugden en un ensayo de San. El Diccionario Webster la define así: "Del griego *katheos*, dentro o abajo de la tierra. Relativo a dioses o espíritus subterráneos, principalmente a los dioses griegos considerados espíritus subterráneos".
226. — Nueva referencia al *Bhagavad Gita*.
- 230-231. — Ver *East Coker*, V, 193.

LITTLE GIDDING

- LITTLE GIDDING, villancico de Hamptonsdownshire, Inglaterra, sembrado al poeta, y también al lector inglés versado en historia británica, el "punto de partida" del poema. "En el espíritu Dugden, Nicholas Ferrar fundó una comunidad de monjes justos, en los albores del siglo XVII, para iluminación de la conciencia y de toda Inglaterra, y para exclusión de los puritanos, que la monjearon gozosamente, según su costumbre, de *Common Prayer*". Esta idea, es una especie de santuario para los devotos de la iglesia anglicana, y, principalmente para los adeptos de Charles I, soberano depuesto, 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 *Marble in the Cathedral*: "Spring has come in winter... It along the ditches mirror the sunlight..."
27. — El "Rey descomulgado" 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 refugio y meditación. Había estado allí en 1633, y en un desahogado, recordaba las horas de paz y recogimiento allí pasadas. Dice Carter en su *Vida de Nicholas Ferrar*: "Ver *parvady*, 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 (*Inferno*, XV): "lo corto aspetto" y "sire voi qui" (Pearson).
126. — Recordamos los viajes de *The Dry Salvages*, III, 133, hasta el final.
128. — Mallarmé: *Le Tombeau d'Edgar Poe*: "Donner un sens plus par aux mots de la chose".
146. — Dice el autor que tuvo presente el episodio de Arnanat David (*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 sesentales, se destaca a hablar con Dante, y "Por sercoso así loco che s'li affina".
- 169-257. — Hemos usado la palabra "guita" para traducir este moderno 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 Speeches of Lady Julian of Norwich*, una reclusa inglesa de fines del siglo XIV, según informa Pearson.
201. — Repetir la palabra ocurre en el verso 83. Estas imágenes pudieron ser inspiradas por los bombardeos aéreos.
207. — La redacción fue 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 tradujo la *Theologie Mystica* de Dionysius. La obra se titula "The Cloud of unknowing" (Pearson).
253. — Ver *Burnt Norton*, V, 175.
258. — Ver *East Coker*, IV, 169-170. "Por Dios, Heráclito entendía el fuego", expresa Dugden, citando a Marshburn. 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 hoguera de Pentecostés. Es el símbolo dominante de todo el poema.
259. — "Covered knee". Dice Dugden que es el punto final que usan los marinos para evitar los rocas. Pearson lo da como semejanzas con tres cabos, y lo considera símbolo de la Trinidad.



LA MASCARA Y EL ROSTRO

ANTONIO MACHADO Y SU SOMBRA

IN MEMORIAM
(1902-1949)

¡Ej!t 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 marzen sombrío, como línea que dibuja tímidamente el rostro vacío de la nada:

Esprésteme el ser: quedó la nada pura
Mústrame: ¡oh! Díst! 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 tejendo a su alrededor

dador aquel reino de su vida como una fresca, umbrosa arboleda bajo cuyo

pabio en pleno mediodía gusta dialogarnos filosóficamente.

Aquellos sombras magistrates finalizaron su ficticia existencia con fechas distintas y significativas. Moría Abel Martín según Don Antonio en 1898. Y Juan de Mairena en 1909. Don Antonio verdaderamente murió en visperas de la primavera de 1939, recién deserrado de España, junto a una playita francesa.

1898. La resonancia desastrosa de este número es el arranque de aque-
lla 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 pasaron su melancólica resignada por una "triste y espaciosa España" con la pregunta, irónica de Larra elevada en la tumba del corazon: *¿Dónde está España?* Llegaba desde América la voz armoniosa de Rubén Darío. Volcaba su ímpetu melodioso sobre aquella electricidad 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 lirica resonancia española se escapó fugitiva por las galerías perdidas del recuerdo, del sueño, del alma. Después 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 cantivos. Esta voz honda, esta voz pura, sangra ese pensamiento popular español haciendo palpitar con ritmo eterno su latido. Por la estrechada noche de los tiempos, abierta y cerrada sobre España por la poética mistica 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 corazon lastimado las tres palabras que reptan las sombras del poeta como si las hubiesen sacado de la tumba hueca y sonora del romántico suecia Larra: NUNCA, NADA, NADIE.

1909. Una ilusión perdida, una mentira como un sueño se escabulle, disendecillo sutil, último veneno imperialista adentrado en el oído español, bajo el cielo radiante de Africa. 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 (de pura sombra)* lleno recoge 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. Cumplidosos en sombras su palabra.

1939. Boreas, margón, subrayó de pensamiento por la palabra este poeta todo lo que fue, es y será el alma pedrizable 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 abre se llena de esperanza: su esperanza. La de España.

¿Dónde está España? preguntaba Rígaro.

Y contestaban 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 aquí

despierta y transparente a la divina hambre
como el diamante clara, como el diamante pura.

EL RABO ARDIENDO

"No se piensa más que en
aforismos y en definiciones."

FYAMUNO

El rabo ardiendo (gato encalderado) corte que se las pita, porque lleva
tras sí, arrastrando consigo como el caldero, el escandaloso esozor de la hirt-
la. Por eso precipita en el tiempo gacota la imfictuosa amistad hultora de
sí misma. Asíse de esa quemazón fugitiva — del rabo y no del clavo de-
diente — es dejarse precipitar como el patinador asido a la cola del caballo,
en la abierta sina de los mas 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, rodeado de amistades, de otro amigo nuestro — yo no quiero rueda de peones".
Ni tampoco para vivir. Aunque sujiéramos que un capotazo a tiempo nos pudiera salvar la vida.

La blasfemia es una defensa antihérbica. 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
—Uros 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, quiere decir existencialistas y temporalistas. Y no pocos tartarinescos angustiosos, que no angustiosos, siguiendo en su deportivo albiguismo metafísico al oscuro alemán, con sus caquitos y su plumita en el sombrero, repiten, entre bocanadas de humo del cigarrillo filtrante: "¿por qué SEIR y no más bien NADDA?"
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 enarriación humana de la angustia, personificación totalizadora de su negación temporal, existencial, vital nos ofrece un contraste chistosísimo. Pero no duradero. "Tan corto no lo fisis".

—DON NADIE quisiera también convertirse en estatua.
—Sí, pero no como el *Concedido* sino como DON TANCREDO.

DESDE que muchos directores de orquesta han suprimido la batuta para dirigir, la música orquestal ha perdido la mayor parte, núcleo de su virtud. Cuando vemos al director manoteando como un habitante de sonoriadopolémizante, resistenciante y mudo, con todos los instrumentos de su orquesta sentados lastima de verte con esa tan aparente falta de autoridad personal como si estuviera discutiendo con unos instrumentos sindicados. La percha de la batuta le quita al director, no solamente su autoritaria jequirita, sino hasta su secreto profesional y toda su dignidad plástica. La orquesta por orquesta, que sea, ya no le parece siquiera: parece un "jazz".

El director de orquesta sin batuta es un Prospero deslustrando de la música que se retira de su magia, conformándose con la triste fealdad de la música de las más caseras melodías. "Entre los pulcheros anda el Señor ... y la Señora Música".

ESÉ director calvo, alto, delegado y sin batuta, que manotea tan espantosamente en el vacío, más sonoro de su propia impotencia directiva, parece que quiere sostenerse asistido de grandes ramales invisibles como los ramos. Vemos que las manos se le agrandan por momentos, se le hacen provisiones de sonidos como el fuerza 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 campo le se

bienas, porque la música vuelve a la letra, de ese modo, y extiende sus sonoros ramales homicidas, atorgando 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 cabeza?

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 granito blando que agriete 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 apartó el Infierno". Cuando la música, como la mujer, se soltó el pelo. Porque al cortárselo o recogerse, lo volvió a encender.

LA ocasión también le suenan calva! Habrá en música como en filosofía *caídas ocasionales*?

Para las ocasiones son las cabelleras femininas. Dime cómo te peinas y te diré la música que prefiere; o la filosofía que más te gusta.

LA pintura también se escheta el pelo, emmarañándose de musicales resomanchas; y hasta se sube por las paredes: mirándolos, 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 fría para que nos creámos que tiene voz divina: que tiene palabra.

DESCONFIAD de los músicos cuando teorizan. Siempre llevan violines entusiasmados en la barriga. (Cuidado con Stravinsky!).

SI Rostand no hubiera llegado a ser Rostand, hubiera podido ser Cordeau. ¿Será Cordeau 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 guijolosa República Española en su antipatriótica (¡construcción Weimariana renunciaba a la guerra como instrumento de política internacional, no esperaba en su candoroso desajuste que la política internacional respondiera tan hábilmente convirtiéndola en el instrumento de esa misma guerra con que la destruíra. 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 desmascarado, su faz desnuda o desarmada. Por eso la guerra, como la política, tiene dos caras: una se llama hipocresía, la otra cinismo. La guerra actual (1914-1918, 1916-1919) es — sí, 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 hijo de otro modo: es la sinceridad moralmente desmascarada. Ser cinico es la única manera moral de ser sincero. Tartufo es el antipoda de Don Juan.

LA revolución, nos dice 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 desearchiados! me decían ante el espectáculo doloroso de una muchedumbre implorante. Esos desearchiados, con los bra-

zos en cruz, arrastrándose de rodillas y haciendo el polvo de los suelos, tocando y besando el trazo de madera foliada, con tan tremenda súplica, sacrifican espontáneamente en sí mismos la conciencia humana al destino. Su credulidad es la hermana carnita, fratricida, de la creencia. La credulidad mata la fe como Cain: por envidia divina.

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

El clericalismo católico politiquero verifica este mismo empuje de sumir las conciencias individuales de sus creyentes en una horrible confusión, incertidumbre, cretina. Mata la fe y fomenta la credulidad, la superstición. El espectáculo de las multitudinarias 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 sinta devoradora del destino trágico del mundo. En una palabra, porque Cristo nos parece o sinte, en tales espectáculos humanos, como vencido.

¿PAPA qué querías, las iglesias? — preguntaba un católico político a un impolítico anarquista.

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

— Y nosotros que las habíamos construido — suspiraba el politicasastro católico — para liberarnos 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, heredada de semilla paulina en el estrecho recipiente de cristal de Hegel, y rompiéndolo, engendrará, a su vez, la cizanera oposición de los maniqueos actuales que siguen el empuje diabólico de separar el bien y el mal, separando mentirosamente a los buenos y a los malos.

DIGO la bandera, al espanta-pájaros: yo tampoco sirvo para espantar a los pájaros. Y el espanta-pájaros le contestó: pero yo sí que para los divierte.

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 bandera escapada al astuto empuje de cualquier viento. Por eso encante humbosamente en los cielos su cola o rabo arbiendo, su rastro fugitivo, que abriéndose caminos en el aire, la hace el juguete infantil del viento.

JOSE BERGAMIN

Montevideo, junio de 1939.

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

1) — RAZON 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 comprender su análisis filológico.

Los nombres de los astros, y de las dioses, de las nociones intelectuales y de las morales, ... todos van desfilando ante el rudimentario prisma filológico de Platón, descomponiéndose en estratos 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 diferencia 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 este sería conocimiento racional.

Pero otorgamos a Ortega explicar esta distinción: "entre ese mero conocer y tomar noticia de algo - *δῆλα* - y el conocimiento teórico o ciencia — *ἐπιστήμη* — encuentra Platón una diferencia esencial. La ciencia es el conocimiento de algo que nos permite "dar razón" de ese algo. *ἀφορὰ λόγου*. 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, poseemos 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 explicación y clarificación 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 atenderse a sus propios textos para asistir a las vicisitudes que tal concepto sufría 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.

Ya 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 traspié. En efecto: los nombres derivados encuentran su razón o fundamento, remontándose hasta los nombres primitivos de que se componen; 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 conocen" — *ὄνομα* — y en ningún otro" (492 A).

Para salir del paso, inventa Platón un expediente nada conveniente 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 " *σ* " y la " *τ* " indicarían el reposo.

Ante tal recurso, el problema queda en pie: los nombres primitivos "no se conocen" 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 la vuelve a presentar, pero ahora inequívoca, 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 "Peletos", a los últimos elementos en que puede descomponerse la realidad intelectual.

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

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

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 intelectual es tan extremo y profundo que termina enfrentándonos a elementos aislados, irracionales, 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 otras 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 extremo, pero consecuentemente obisigo mismo, debe llevar las ideas a su aislamiento y solitud más radical.

Pero, si consecuentemente con este programa aislamos por ejemplo, la idea de "bien" y luego hacemos lo propio con la idea de "hombre", ya no cabrá decir "el hombre es bueno", puesto que son dos ideas irracionales 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 Aristóteles contra Platón, por más que éste se irrite y proteste. ("Sofista" 251 b y c).

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

Así la tautología que pronuncia el propio Platón y por esto escribe en la página 259 e del "Sofista": "El conocimiento y la desaparición (*ἀπόφασις*) más logrado de todas las razones consiste en desconectar cada una de ellas

(de las ideas) de todas las otras". Advertiríamos con palabras graves y contundentes que la empresa de separar todo de todo sólo puede ser obra "de alguien rematadamente insensato e ignorante en temas de filosofía". (*κατάφασις ἀπόφασις καὶ ἀπόφασις*) ("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 las juicios. De tales ideas no es posible decir nada. Hay que apoyar pues la opinión anónima del "Peletos": 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 ἐπιπέτρατα*) ("Peletos" 203 b) son precisamente el síntoma de que la razón se ha ocultado. La *ἀπόφασις* "del "Sofista". La luz intuitiva es la ceguera de la razón. Es luz fatua.

En consecuencia — diremos con Ortega — "la intuición es ilusión, irracional". Por eso, si ante los últimos elementos la razón apela a la intuición sólo obtendrá un "conocimiento" irracional y vano. 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 irracional (numeral 1); la razón como conocimiento irracional (numeral 2).— Ortega no busca suplantarla o sustituirla, sino por el contrario, refundamentarla, reafirmarla 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 rebatimiento y salvación de la razón nada debemos ni podemos esperar de la intuición puesto que sólo nos dará un "conocimiento irracional, ilógico, vano". La filosofía ortegiana se forjará por tanto independientemente de los movimientos intuicionistas, incluso del "atomológico". García Morante 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 dudas filosóficas"— inicia su trayectoria filosófica independientemente y aun contra la corriente intelectual más fuerte y poderosa de los tiempos contemporáneos.

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

Ortega comprenderá su filosofía independientemente de todo hijo de

traño y por caminos nuevos y hasta entonces no transitados. Es lo que vemos 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 evitaria tal contingencia. Y él recurrió con éxito en no llevar los elementos a su aislamiento intuitivo, sino antes bien, en tratarlos 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 (*συνταξία*) de las ideas entre sí" ("Sofista" 259 e). El "Teeteto" conserva también este punto de vista: "el entrelazamiento (*συνταξία*) 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 de la manera de las letras del alfabeto, las cuales —y según su índole individual, propia— mas 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, discursos...) así también los elementos, al comunicarse, formarían todas las *formas racionales* gramaticales, lógicas, artísticas...

Pero esta unión o comunicación interindividual de elementos (la *συνταξία* del "Teeteto" y "Sofista") se resuelve en esta disyuntiva: esta unión es sólo la unión 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. ("Teeteto" 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 retrocedo, espantado. Teeteto, que la declara "terrible e ilógica" (*δύσκολοι καὶ ἀλόγοι*) (203 d).

b) En la segunda hipótesis, la forma cognoscible es "algo más", "algo más" 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; es un abismo de irracionalidad: — en la irracionalidad de los elementos.

Pero antes de continuar debemos aclarar que a esta misma conclusión — aunque ignorándose mutuamente — llegaba W. Dillthey. 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 irracionales entre sí" ("Teoría de la concepción del mundo", pág. 406, Ed. Imaz). Texto al cual habría que añadir otro aun más significativo: "El análisis del contenido es 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 — "algo más" que las formas tienen "por sí" sobre los elementos y que es lo que constituye su carácter de supra-individualidad, su transcendencia garantizada de racionalidad.

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

Las formas racionales, por ejemplo, —tales como: mayor y menor, igualdad...— son formas supra-individuales 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 immanente al estilo platónico no podrá explicar ni utilizar estas formas racionales trascendentes y supra-individuales.

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 "Gárgasis". "La división por escencias y en escencias" (García Bacca: "Introducción a la lógica moderna", págs. 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 $2 + 3 = 6$ o $4 + 5$; equivaldría a querer juntar dos contrarios inmediatos" (G. B., obra cit., págs. 19).

Y cuando Platón se empeña en comprender estas formas racionales — lo igual, lo menor, lo mayor... — las desnaturaliza convirtiéndolos en ideas o elementos "en sí". Y el resultado, claro está, es que estas formas — ya desnaturalizadas, falsadas — se le ven y ven contradicciones, contradicciones que el propio Platón tiene que señalar y apunrar en el "Parménides".

En consecuencia, la razón pura, abstracta, es un concepto contradictorio que: a) se autiquita 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. Identificándola 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.

"Todas 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 circunstancial. ¿Cómo entender el uno sin el otro? Ortega conete pues, la vida, como el encuentro de dos instantes 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 mí yo a "otra cosa", a "lo otro"; si lo "otro" no existiera, existiría sería "flotar en el propio elemento", y vivir sería la cosa más fácil que cabe imaginar. El mundo, identificado al hombre, no oponería la menor resistencia a nuestros caprichos y en tal caso imaginaría, que por 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 colación de algún idilio paraíso de hadas. Para Dios no pueden existir obstáculos, "otras" cosas que se opongan a su libertad voluntad, a sus planes y proyectos; en cambio para el hombre existen otras cosas que quereca o no, no puede eliminar, que le oprimen y le oponen resistencia.

llamamos pues "cosas", lo "circunstancial", lo "otro", a todo aquello que no está en nuestra mano tranquilizar, sustituir ni evitar, es decir, lo que comúnmente llamamos realidad, "lo que nosotros no podemos, 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 estemos en un mundo con tales y cuales leyes bien determinadas, el hecho de que vivamos un mundo en que la gravedad, la velocidad de la luz... tienen cifras muy determinadas, y no otras; el hecho de que existan vegetales y de que la energía se destruya... etc. Pero también son hechos, cosas, nuestro cuerpo, nuestra memoria, nuestro talen to... 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, queramos 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 las letras, en las cosas...) que nos han tocado, sino en el juego que hacemos con ellas.

Hicimos 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, 821).

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

Las cosas —lo otro— sólo tienen o adquieren sentido al enfrentarse con un *quehacer*, con un programa de vida. Y es sólo en este choque o colisión cuando las cosas hasta ahora tan terriblemente mudas, se presentan con el peculiar carácter de favorable o desfavorable a nuestros planes. Pero, ¡observese bien!, ese sentido que ahora conseguimos de las cosas, depende exclusivamente del proyecto de dominio, de ese especial *quehacer* que ahora queremos 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 encontrarán en una misma situación" (IV, 400).

Por fin y para decirlo en dos frases: las cosas, la circunstancia es muda, sólo adquiere sentido, sólo logranos 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 existencia y secreta vozcella nos invita sin cesar a realizar y no defraudar.

Tenemos que realizar nuestro íntimo e insobornable programa de vida: éste 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 criminal de esa vida. Por esto escribía Ortega a un alemán amigo suyo: "¡Bien 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 ciudadana, sino una vida de "terminada"* (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 ese 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, *quiero o no, me sirven o no*. Este es el hecho incontrolable y brutal de mi existencia, su permanente más misterioso e inservicable.

Puede ocurrir por tanto, que nuestros 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 sobremediana desgarbada. El lector no podrá entonces llegar a vivir su vida. Sin "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 famoso 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 domina la circunstancia, si logra darle el sentido al que vitalmente se siente llamado. *Tras 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 redención 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 "indultado" en el mundo, que hago disparar los mecanismos del pensamiento. "No; el pensamiento no es la función de un órgano, sino, la idea en espera de un ser que se siente perdido en el mundo y aspira a orientarse. Si la vida no fuese en sí misma un encontrarse extraño en un entorno cuyas vías desconoce y donde no sabe cómo ha caído ni cómo podría salir, el pensamiento no existiría y la máquina intelectual del hombre, o no habría llegado a desarrollarse, o yacería atrofiada en los desvanos 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 ergo vivo*, porque algo en torno me oprime y preocupó, porque al existir yo no existo sólo yo, sino que "yo soy una cosa que se preocupa de las demás que era o no" (IV, 58).

El pensamiento no tiene pues, su justificación en sí mismo, sino en otros motivos: en que vivo, en que estoy adifrago 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 consciente son impermeables a la conciencia volitiva y sentimental, de suerte que éstas no interseguen constitutivamente en aquellos. Dicho en forma más precisa, es un error creer que el motivo, fundamento o suficiente *porque* 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, involucrada "como miembro de la conciencia humana total".

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

La irracionalidad de los principios en que desemboca el racionalismo... proviene de que se obtiene 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 orgánica "razón pura" se convierte en claro e idéntico 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 naturalización especial de las formas racionales.

III) — VIDA, RAZÓN 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 provechosa. Piensa el hombre pues, para salvar su vida.

Por este motivo y por esta razón vital, el hombre razona: y lo hace con un movimiento que es íntimo 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 nuestra idioma? que el hombre puede *casimismarse*" (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.

Ta vida pues, es quien hace desplazar mis perspectivas sobre el mundo. Estos desplazamientos —especies de trances que la vida día había adentrado— 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 parlemos 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 "hospicio", "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 nuevos aspectos 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 íté el bosque descomponiéndose, desmenuándose 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 lo 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 formas, verdaderamente universales, sus propias categorías, sus formas racionales.

Platón—según hemos visto—consecuente con un intuicionismo extremado, 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 ciencias 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 sitúo. 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 lo es en modo alguno un mero *ens rationis* interviengo 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 otro que yo encuentro; es tan distinto como inservible de mí" (J. Marías: "La filosofía española actual", pág. 81).

El ser *del bosque* está dado por la presencia de un sujeto pensante. Esta 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. *Por* tal mismo modo, una cosa no es igual a otra si no hay además de ellas un sujeto que las compare. Pues así como la igualdad es una cualidad que en las cosas surge como rección 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 que en el subjetivismo. "que el ser no tenga sentido y no pueda significar nada si se abstrae de un sujeto dogmático y, por tanto que el pensar intervienga 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 narajans no se transforman en algo subjetivo porque su igualdad sólo exista cuando un sujeto las compare" (IV, 57).

Tales formas y el ser son puestas por mí—anti-realismo—pero son objetivos, no son un mero ente de razón—anti-idealismo—. Su posición superior 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. Nunca 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 constatar 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" históricos, tales como igualdad, diferencia, grado, semejanza, que están contenidos en la percepción pero no dados en ella, corresponden al pensar" ("El mundo histórico" págs. 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 I, 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 aportas 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 imperceptibles 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 Maierana, — "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, Ernst von Pöstuau 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 entorpecidos, impulsados por sus apetitos o en razón de su ignorancia, evitan entusiasmadamente aludirlo. Tampoco lo hacen los gobiernos, eventuales participantes de alguna futura confederación. Y dentro de las minorías de estúpidos interesados en los problemas colectivos, por razones complejas, muy a menudo se cunde el silencio. (2)

De ahí resulta la paradójica situación de que quienes sufrimos constantemente a los efectos de la guerra, como un toro 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. "Consideraciones sobre Alemania". Zig-Zag. Santiago de Chile. 1948, pág. 391.
(2) J. Haringa. "Entre las sombras del mañana. Hiperestiro de la enfermedad cultural de nuestro tiempo". Revista de Chile. Madrid. 1936, pág. 17, apunta como explicación la existencia de un fatal 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—, recordar la razón al par que el sentimiento de millones de seres desinteresados que estos temas, es contribuir a que crezcan las flus de los pacifistas, 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 sobre tantas más sinistros, 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 venían armarados todos los pueblos y los recursos del planeta.

Las mismas construcciones ideológicas del momento (E. Reyes, J. Barham, 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 Babilonia", que es la ruina de la Civilización Occidental.

Los historiadores—que frecuentan las catástrofes del pasado— se refieren a nuestros días con una preocupación obsesiva. 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 pendan sobre la civilización moderna." (3)

Estos temas—impulsados por una realidad inexorable— han ido arrastrando en la conciencia de millones de hombres responsables, advirtiendo paso a

(3) Edward McNall Burns "Civilización de Occidente", Ediciones Puercs Bx. Aa. 1947, pág. 900.

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

Esta nueva concepción fué adelantada en octubre de 1914 por Einstein, Nicolai, Bloch y Forster, 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 histriales y benevolentes hacer al menos el ensayo de impedir que Europa saliera a causa de su organización total deficiente el mismo destino trágico que Grecia en otro tiempo. / Debe agarrarse poco a poco Europa por la guerra civil y su cambio? Pues la guerra que ruga 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 trágicomedia 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 realmente en juego y a trabajar, no por el apaciguamiento, sino por la mutua comprensión y el entendimiento final entre los pueblos."

(4) Citedo 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 en "Llamamiento a la comprensión internacional" en el "Bulletin of the Atomic Scientists", fue transcrito al español en el quincenario "Revolution" de B. Aa. año III, nº 32.

LOS EFECTOS DE LA GUERRA.

Lawis Mumford ha demostrado que ciertas técnicas de la Primera Revolución Industrial estaban perfeccionadas en las civilizaciones de la industria belica 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 probar hoy, con una somera, en aquellas épocas en que la guerra era sólo asunto de "condoleros" 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) imbuía las éntes de su entusiasmo por lo menos hasta el año 1920. A partir de esa fecha se inicia la carrera armamentista, se preparan las alianzas defensivas y la exigencia de las economías nacionales, como una última expansión por todo el planeta con el auxilio de los ejercicios 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 impuso en Alemania un estilo de vida que será prontamente imitado en el resto de Europa. (5) La diplomacia internacional insiste en los pocos métodos de las negociaciones secretas, y las alianzas se firman de acuerdo a las aspiraciones de dominio de las partes contrarias. Además, y contribuyen a la estimación de los progresos de la población y del intercambio. La administración de mercados —o más concretamente, de relaciones— sólo se realiza por la presión del aparato militar de los gobiernos preparativos (crisis de Marruecos, los Balcanes, reparto del Congo, guerra honn, etc.).

Españolmente, 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 tiranismo y la difusión entre los jóvenes del espíritu.

(5) Lo dice expresamente H. G. Wells: *Formosa de la Historia Universal*, Asacenda, B. A. 1947, pág. 200, t. II.

de lo que Benedito 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 tanva 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 aun siendo tremendos, esos males no menos horribles son las consecuencias mediatas, señaladas en las variaciones negativas de la sexualidad, en el atraso político, moral y cultural, y en el robustecimiento de los factores más nefastos que alentan 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 heridas y mutilados oscilan entre 25 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 (enfemalades, privaciones, etc.) y en el descenso de la natalidad. Así se llegó 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 natalidad, deterioro de los movimientos migratorios, desequilibrio en la proporción de los sexos y de las edades dentro de las poblaciones —en forma que supone el vaciamiento de la sociedad en su conjunto y la disminución de la capacidad

(6) Benedito Croce *Historia de Europa en el siglo XIX*, Aguilar, Madrid, 1933, pág. 310 y sigs.

(7) Sobre Europa a partir de 1890, repetimos conceptos ya expresados en *Visión y fondo del siglo XIX*, "Cadenas Americanas", México, Año VIII, N.º 1, pág. 174-194. José Tuado, "La población del mundo", Revista de Occidente, año XIII, n.º XLII, febrero de 1935; "La voz de Indocina", año I, n.º 1, pág. 75. Signo, de Chile y los informes del Bureau International Antimilitarista, citados en su mayoría de publicaciones de la Sociedad de las Naciones.

reproductiva de la misma", efectos higiénicos generales, desorganización de la familia, aumento de los nacimientos ilegítimos, incremento de enfermedades venéreas, aumento de la delincuencia juvenil, 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 evaluado por diversos investigadores e instituciones. El estadounidense H. L. Bogart 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 llevaron en territorio francés, donde quedaron tres departamentos devastados, con 368.600 edificios totalmente destruidos y 559.000 parzialmente averiados. (10)

El ya citado E. L. Bogart 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 maestros, 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 pio-

(8) Esta enumeración es casi el índice analítico de la documentadísima obra de Vicente Herrero, *Grupos sociales de la guerra*, Colección de México 1943; Mirro D. F. (9) Véase sobre este punto "The cost of the world war to the American people" de Chicago Press Club, 1918; "The cost of the world war to the American people" de John (10) Paul Dauter, "Les que la guerra le ha costado a Francia", Ministerio de Información de la República Francesa, oficina para América del Sur, 1947. Montevideo. Ura-
"Francia ha sido alcanzada por las consecuencias de la guerra mundial antes que la mayoría de los demás países", pág. 573 de "Europa después de la guerra mundial" (en "La Época del Imperalismo", t. X, de la col. dirigida por Gasset, Espasa-Madrid, 1936).

tion 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 —nuestros— 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 contienda, y de manera indirecta al resto del mundo.

Los 1.361 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, compraron el 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 10.338.098.382,20 de dólares. (12)

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

(11) E. L. Bogart "Direct and indirect cost of war", 1920, New York. Un cálculo que el autor ha hecho el mismo de la Cámara de Representantes de los EE. UU. Victor L. Bogart 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 deportivo por valor de 1000 dólares; además 5 acres de tierra para cada casa, al precio de 100 dólares el acre. Sobraba 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 25.000 dólares. El resto de la suma sobrante y aún quedaba un sobrante para comprar con él 1.370.000 coches de Francia y Bélgica. (Citado por Radoff, *Recherches en Nationalisme y Culture*, t. I, p. 1942, Br. An. pag. 563).

(12) Roger Picard y Paul Hugon "Le problème des dettes internationales", Pion, 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 y recursos naturales harían 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 segunda de Versalles se calculó la deuda (aparte de la citada cuota inicial) en 263 millones de millones de marcos; en 1921 se rebajó a 226 millones de millones de marcos oro; en 1924 el plan Dawes estipula pagos fijos de un millón de millones anuales; en 1929 el plan Young establece que Alemania pagará 74 millones de millones de marcos en cuotas durante 37 años, o sea hasta 1986; 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... qué nunca pagó, pues los fijos 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 Rin, pero la "resistencia pasiva" que se hizo por parte de los alemanes, tornó ruinosas 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 las extrivales tuvieron que proporcionar 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. Novotny "La guerra y sus profundas heridas". Pinar, Colón, 1994, cap. V, págs. 45-56.
(14) Un observador sagaz como H. G. Wells predijo estos hechos en 1922 en su libro "Paz o guerra". Madrid, Aereca, 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 elevará 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 resacargado del mundo.

Los países europeos vencedores se aferrarán 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 celebrada en 1918 en 3 404 818 945 de dólares, en el año 1926 no había crecido 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 recuperación de Renania en 1924, 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 emite 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 es 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 el hambre de los ex-países beligerantes, permitió el entroncamiento 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 Higon. El punto de vista político en "Francia 1870-1939" de D. W. Brogan, FCE, México, 1947, Lib. X, págs. 8 y 9.
(16) Norman Angell "La grande ilusión", Nelson Paris, 1911, págs. 8 y 9. Si trata conjuntamente con la citada obra de Norman, de visiones luminosas sobre los puntos básicos de la guerra concluida 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 riquezas, 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 aquellos mejor dotados (EE. UU., U. R. S. S., China, Japón e India); y que además la guerra volvió a librarse con especial encono en la península europea, pero con los recursos de todo el resto del mundo, alargando artificialmente el conflicto, y multiplicando sus efectos. Finalmente, cabe señalar 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, costas, 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 16.500.000 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 significado. Así por ejemplo, los 2.350.000 jefes 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 japonés. Estados Unidos ha soportado el esfuerzo bélico más

(17) Harbo, debió tenerse a publicaciones periódicas estadounidenses, y el informe oficial del General Marshall como Jefe del Estado Mayor del ejército de los EE. UU. publicado en la prensa diaria en el mes de marzo del año 1948.

significativo de su historia militar, que posiblemente altere su mismo desarrollo. El Gral. Marshall dijo en su informe: "A pesar de nuestra abismal 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 tal vez estudios previos al respecto. El ya citado Bertrand de Jouvenel lo calcula en 3.400.000.000.000 de francos suizos oro ("esa cantidad —dice— en libras de 1000 francos colocados uno al lado de otro, cubren un espacio de 18 kilómetros de lado, o 700.000 kilómetros de largo, una decena 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 dependientes bellos atendiendo dos tercios de los mismos con impuestos y uno mediante empujones 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— errándose a las futuras generaciones. (18)

Agotados los recursos acumulados (bienes económicos, capitales, inversiones en otros países, etc.) por el crecimiento de los gastos bélicos, 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 multiplicó el proceso anterior de 1914 a 1917: primero, pagos en efectivo por los beligerantes en concepto de municiones y productos, y después, venta de inventa-

(18) Los trabajos de los economistas belicistas dirigidos por Bertrand de Jouvenel los seguimos por publicación de "El Espectador", año V, n.º 184 de mayo de 1949, las cifras americanas fueron difundidas por la serie de artículos de Bernard Baruch que reproducimos en "Sunday Evening Post", el diario "El País", en el mes de agosto de 1948. También en "Pensamientos para la unidad del mundo", de William Willis Davis, ("La Nación", 7 XII 1947) y sobre peñones "The Baltimore Sunday Sun" (citado en Reader's Digest de IV 1948).

nos en el extranjero. Declarada la guerra, los americanos prestan 50,000 millones de dólares a sus aliados y reciben en cambio (Programa de Préstamos y Arrendos) 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 Potsdam) 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 costo 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 correspondiente también incluiría 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 desán-

no 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 empujado en el Programa de Recuperación Europea (Plan Marshall), que insuñará 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 insatisfecho, que de los ex-aliados ha salido hasta la fecha parcialmente inofensivo 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 1919 contra Imperia... (y téngase en cuenta que las bajas fueron sólo de 1877 muertos). Casi todos los 18,000,000 de personas que mortificó 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 aserción 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 puzos 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 Dawe 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 previsible 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 acerca 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 dicéndonos: "Personalmente estimo que la guerra y el fatalismo 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 "Solo impidiendo la guerra mediante la reorganización internacional podemos darle a la libertad una base sólida y eliminar todas las tentaciones, todas las justificaciones, todas las posibilidades de intervención de métodos totalitarios en la constitución de este (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 podrían citarse palabras similares de D. 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 el caos actual. Los hechos enunciados por Nicolai y las realidades que surgen del mismo decarrollo de la guerra o de su preparación ulterior, son un factor activamente negativo para el progreso.

(20) Ob. cit. págs. 105 y 161.

(21) Bronislaw Malinowski, "Libertad y civilización", Ciudad Buenos Aires, 1948, págs. 50 y 26. La opinión de Baruch puede verse en el texto de los artículos ya citados y la de H. Wallace en la serie de correspondencias europeas en "The New Republic", que reproducía Marcha en mayo de 1949 en Montevideo. Por lo demás éstas son coincidencias con las de F. D. Roosevelt en "Four great free armaments" (Washington, 1941), Coord. de Relaciones Comerciales y Culturales) y: "En marcha" (Sigo 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 comprometerá a 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 porfettamente aterradoras si recordamos sus precedentes.

Así, el sabio James Compton —que preside la Comisión de Armas Senceras de los EE. UU.— afirma que las bombas oscilarían entre 400 y 500 millones de seres que, dado el "progreso" de las armas, comprenderían números 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 vulnar "tra-cra-cker" (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 1911 por Einstein, Nicolai, Hück y Forster, el ex-jefe de la Fuerza Aérea de los EE. UU. Genl. 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 de ir 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".

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

(22) La declaración de H. H. Arnold en la revista "Zig Zag", S. C. de Chile, año 43, n.º 2236 del 30-1-54. Sobre la tercera guerra atómica es oportuno el célebre artículo de Hück y Forster, que se publicó en "The New York Times", el 29 de marzo-junio de 1948. B. J. El editor de la revista "Marcha" en Montevideo, que recibió varios ejemplares y circuló en el mes de julio de 1947. El "Plan" de Montevideo.

Pero la paz deberá entonces concebirse no como una tregua entre dos guerras sino como un estado permanente que haga propia 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.

DIÁLOGO INOCENTE LITERARIOS

—Ya no podrá usted disparar más ionias sobajadas contra América. Se rebelaron los estirpes venenosos como aquellos de que nos quito hacer víctimas; no ha mucho el siempre retergado Español.

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

—Sí; es 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 hombre a hombre con los europeos.

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

—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 exóticos, a aquellos que parecían ser solo 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 granja es que este premio Nobel no ha sido otorgado al nativo de Missonni, sino al ciudadano inglés; no al yanqui copero, sino al españolizado disconforme, al poeta que se amamantó en Latorque, al modélico, al hombre católico anglicano en religión, monarquico en política, conserador 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 gira apuntando a dos mareas.

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

—No veo clara su argumentación. La historia literaria está llena, por lo demás, de casos semejantes. —Si, pero parecería que los empicriados en ciertos nacionalismos cercioraron los hubieran olvidado.

—Cuidado! El sentimiento nacional, siempre que no degenera en un "fret" 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 materia de afición.

—Veo que usted tiende a negarlo... —Al contrario, a respetarlo, pero sin necesidad de que se invoque a cada momento como distraz de tantos productos mediocres. Esas aperturas constantes cobran en ciertos medios un aire escolar, un tonillo pedagógico y pedantesco, cuando se agitan y chocan, más quizá para desplazar otros complejos que en ellos se padecen.

—No sé que usted las cosas de quinto. —Lo que queda decir es que los países de tradición marxista están libres de esas preocupaciones monopolizadoras y no crean en sus sofismas.

—Quitar, por ejemplo? —Muchos. Fijese usted en el caso de la nación más tabahada de losibianismo —y no sólo en lo geográfico— de Inglaterra. Le importan un ardite esas cosas. ¿A dónde fue a enoblar Inglaterra uno de sus primeros novelistas? A Polonia, en la persona de Fedot Jozef Korzonowski. ¿Y Alemania, uno de sus primeros y más deliriosos comunistas? A Francia, en el hijo de unos emigrados de la Revolución, Adolbert von Chamisso. ¿Y así mismo, también, pero porovoso país, algunos de sus mayores escritores últimos: Balzac, Maupassant, Flaubert, Zola, Verne, Gautier, Merimee, A. Daudet.

—No olvide usted entonces el caso de don Ceballos, de Echer, una alemana con todo el acervo, que creó no obstante y en realidad, la novela española —aunque de Galdo— en el siglo XIX, bajo el pseudónimo de Fernán Caballero.

—Ya en el terreno académico 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 flamenga 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.

—Largo, ¿en qué quedamos? Por momentos parece usted adoptar un punto de vista excesivamente antinacionalista; otros de otros al "as solito". —Quedamos en que literariamente todo aún nacional existivista, y excluyente, es abusado. 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, en *La Table Ronde*, de París, su número 6, y es un artículo de un ruso, Vladimir Weiditz, 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 aprenda a amovellar políticamente) con principios absolutos de unidad nacional; ésta es multiforme; se deja interpenetrar de varias formas y comporta un margen de heterogeneidad".

—También yo me fijé en esas frases. Pero púese 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 ese contexto difícilmente podremos aceptar esas dualidades y escapatórias. Necesitamos que no se nos escape lo nuestro.

—¿Lo nuestro? ¿Qué es "lo nuestro"? ¿Voltemos a las andadas? ¿Todavía no se dio usted por convenido? ¿Cree de veras que podemos relajar de modo absoluto muchos valores de primer plano?

—Tantos, o casi tantos, como los europeos.

—¿Qué finalidad?

—Calmar. Evidentemente 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: con "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 conténcese a algunas preguntas: ¿Quién es, por ejemplo, el primer escritor argentino?

—¿Ya usted a examinarlas totalmente...? Cualquier manual se lo dirá: Ray Díaz de Guzmán.

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

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

—Ah, ya sé! Pablo Groussac, de quienes algunos vistieron 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 dígame usted y escribalo como él lo escribió siempre en las cubiertas de sus libros: William Henry Hudson, ya que la misma prueba de respeto que debemos a un escritor es, respáese, no alterar la unidad 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 fídel. También yo podría alegar que el primer poeta uruguayo es un francés, Jules Supervielle.

—Pero Supervielle ha nacido en Montevideo.

—Lo que no le impide ser mejor escritor francés que los otros dos del dipinto precursar: Larrañaga y Laforgue, también nacidos en la banda, oriental rioplatense.

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

CARTA DE PARÍS

Lo que París da al mundo, el mundo se lo devuelve. No hablo de la ONU, que desfiló del Palacio de Chaillot, al museo de arte comparado, y que durante tres meses multitudinarios en París el número de los coches americanos. Hablo de esos embajadores sin credenciales que son los músicos, los bailarines, los actores. Glinking sucede a Mendels y así a Wilhelm Kempff; y Hugo Ballo, que había tocado en París a fines de primavera, vuelve a tocar al final del invierno. La Opera de Viena canta *Les Bodas de Figaro*; los alemanes celebran las misas wagnerianas en la Opera. Carina Amaya baila en la gran sala del *Théâtre des Champs-Élysées* al mismo tiempo que Katherine Dunham danza en el *Théâtre de Paris*. Adelgamos como se viste la primera y con que gracia se describe la segunda. Munich nos envía sus cuadros. Los grabados de Bismarck 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 ideológicas que el espíritu del espectador, del auditor, franquea sin pasaporte.

Os hablo de nosotros? Este invierno vió a Edith Piaf volver de Nueva York. La post guerra es Edith Piaf como la pre guerra fue 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 fano, 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, *Paradoxe de Michel*; veáis ocurridas fueron dispersas por el talento de Edwige Fenech y de Pierre Bressand; vió en el *Théâtre de l'Athlète* 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 paciente, al más mimado de los descomulgados de teatro: en el entierro de Christian Bizard, Saint-Sulpice parecía un teatro; los espectadores, de pie sobre las sillas de paja, se creaban las legítimas. Parecido en esto a muchos otros, este invierno vió un nuevo éxito de Jean Anouilh, *André ou la Merveille*, comedia cruel. Pero vió la veintimo-quinta representación de Alexandre, una tragedia de Racine labrada desde hace tres siglos. Jean Racine es uno de nuestros autores jóvenes mejor conocidos. Hebertot ha repuesto *Fils de Pezome* de Monthierant, que había sido fechada durante la guerra. Así los años, las creaciones, se entrelazan como lienzos, como que había gozado de un éxito precipitado con *Le Peche*, quizá se ha equivocado queriendo hacer dos pajaros de un tiro al llevar al teatro el tema de este cuento filosófico. Pero si *L'Etat de siège* es un fracaso, Molitot intenta siempre. Así, los decarados pioneros de *Monter de Pourcraucand* cayó Bizard.

El teatro de ideas está representado por *Les Meines Sœurs de Sartre*. Malaparte no ha sido tan sfocionado con su *Daw Kspital*, pieza de tesis sobre el marxismo. Pierre Frenay, en *Les Oufes de Fautuche de Roussin*, redime con la originalidad de su talento las trivialidades del teatro de boulevard. ¡Imaginemos a Pierre Frenay como actor cómico? He aquí la revelación del invierno. La pieza es técnica y cómo jornadas que representa Kravchenko es un poco larga para asustar.

Aprovechando la tregua concedida por un invierno político, sin gran crisis, sin éfervor teatral, sin cambios de gobierno, París ha decidido brillar. Me parece haberlos hablado en mi carta anterior del rima intelectual de la post-guerra y de lo que se llama, para andar rápido, la literatura comprometida. Ese clima ha cambiado considerablemente. Pocos libros este año; menos libros que espectáculo, música, danza o teatro. Menos punturas "intelectuales". Sin duda Mauriac fué excluido del Comité Nacional de Escritores, otra misma noticia de la Resistencia, por haber publicado un texto en una revista, *Le Tableau Ronde*, donde colaboraba también Monthierant. 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 desearan la amercillidura. Las amercilladuras ofrecen una comodidad para sus privilegios. Tendiendo vergüenza de ser escritores están impacientes por ser escritores de combate. ¡Están impacientes de verdad!

Todavía y de nuevo tiene la palabra el teatro. Voceros que sois amigos de París, os recibiréis con nosotros. Como organizador de este invierno podía colorear la hermosa y tierna realidad de Girardoux: "Sempre se hacen tener un minuto de paz". Vivieron allí, clamando nuestro minuto de paz. El anciano Daniel Halévy declara que quiere batirse en duelo para lavar el honor de Malaparte; insultado por un crítico danés. Nos hemos temporizado al mejor tiempo de la *kafe épique*: 1910 a 12.

MICHEL BRASPART

París, abril de 1949.

Traducción de I. G. P.

CALENDARIO DE EXPOSICIONES

XII SALON NACIONAL DE DIBUJO Y GRABADO



Alderson (Aguilera)

Gran Premio - Medalla de oro

Eduardo A. Larrañe

88



Rojo entre verdes (óleo)

José Cuneo

JOSÉ CUNEO EN LA GALERIA BERRO

Las verdes y cinco rojos, que expuso últimamente Cuneo manifestan una deliberada y dramática inmersión en la realidad, en la luz y el espacio de la naturaleza. A mi entender esta muestra un desmentido a aquellos — tantos — en que el pintor ofreció las formas naturales para expresar sus propios ritmos; y aun, pasión que ahora se propone — así como saludable reacción, acaso como duro ejercicio — una impersonal concepción objetiva. Esta exposición continúa, sin embargo, y continúa directamente, una vía emprendida tiempo atrás: refina la actitud ya definida en otros paisajes anteriores a favor. Y me desdeo año refirma, la coherencia de esta íntima suavidad que, a través de tan diversas figuras y variadas pletóricas, pervive en la obra toda de José Cuneo.

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

89

sonarse, imponiéndose su presencia, arrojándonos hacia su limpida profundidad en estos paisajes de Punta del Este. Virescentes y experimentales modificaciones al pincel, muchas veces la galleta, la entonación, el modo peculiar de estructurarse, no le modificaron, ni podrían, ni personalizar, sensual y lírica, su bonito y acendrado sentimiento del paisaje uruguayo. Más allá de toda versatilidad de procedimientos, más allá de todo parecer, está siempre, en el lenguaje de sus cuadros, el verdadero ser, fiel a sus constantes morales y estéticas.

En esta reciente exposición se percibe también esa continuidad sustancial que prima entre lo que se ve y lo que se siente. Ahora Cárdena retorna a la naturaleza que le inspiró a sí misma a través de tantas aperturas. Ahora Cárdena retorna a la naturaleza para profundizar en ella con dicha sumamente, para darnos de ella una versión más cercana que otras; no más sutil, sí más directa. Tal que si esa naturaleza le hubiese sobrecogido tal vez y se hubiese hecho amar en profundamente que el pintor quisiera salvaguardar y hacer perdurar el inmediato esplendor que ella irradia. No de otra suerte había pensado por los campos salinos, ni en los canales venecianos, ni, tanto tiempo hace, en las llanuras de Cerro Largo, desoladas y silenciosas.

Para 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 que se trata también luz de la naturaleza. Por entre los pinos, y las densas, por entre los arbustos enojados se abren inmensos claros cuyos límites son ilusiones pero cuya dimensión sobre la tela es real y se prolonga a los seres que rodea — árboles, casas, arroyos — en ciertos vintañales pictóricos. 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 tan un árbol es de un negro azul de lapisluzul, una nube es de un blanco azulado 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 aparece la íntima desenvoltura — al tiempo segura y elegante — que viene las mangas y sólo a una mirada más atenta descubre el proceso de meditación y de materia que lo engendró. Tal un pequeño suburbio de Maldonado, con unas callecitas de faldos ocres en primer término y las azules cúpulas de la iglesia alzadas en el aire transparente.

De esta inmersión de Cárdena en el paisaje de Punta del Este no difaman rezacas de mención sino simples transformaciones de la realidad. Más recatada ahora y menos visible, como transfigurada, pero siempre vigente 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 MARIA PODESTA

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

Hace algunos meses declinamos en estas mismas páginas, a propósito de una muestra de obras de Hans Pilschke, el placer que nos produce comprobar la existencia de la magnificación 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, establecimos en Oscar García Reino esas condiciones tan esenciales de nuestro medio. Hemos seguido a lo largo de toda su carrera a este artista verdaderamente genial, le hemos visto debatirse ante la huida de los estilos, buscar el camino real a través del laberinto de la expresión, inclinarse en voluntaria penitencia ante la implacable dureza de las formas. A veces parecía contradecir lo más entenable de su ser por una suerte de negación de todo lo que no fuese puro ejercicio plástico. Oscar se daba de lleno a una fiebre de expresar nunca más estensa e inmensamente manifiesta que en la serie de retratos de su esposa, en los cuales sintetiza hasta la tortura las posibilidades expresivas. Durante todo ese tiempo, su mano buscaba conquistar el toque propio, ese xentio de orden mesurado 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 momentos momentáneos — a veces bastante prolongados — muchos momentos de desaliento, algunas tentaciones (que no dejaban de tener el mérito de la humildad) por seguir tal camino, tal camino, tal ejemplo que, de ser menos auténtica su condición de creador, habrían malogrado su personalidad.

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

Las constantes de García Rêno —las más manifiestas, por lo menos— pueden sernos reveladas a través de sus preferencias temáticas, las cuales sirven al artista de sustento, para el efecto de sus preocupaciones plásticas, experimentales e inventivas. El paisaje urbano, el retrato y el desnudo son, como hitos constantemente repetidos en su producción. La naturaleza muerta —más abundantemente 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 Rêno un medio ideal para su búsqueda de una configuración 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 configuración de la geometría con los planos de luz. Una pasión de orden —pepo de orden homoplástico— no el que procede por eliminación de incógnitas, sino el que quiere ordenarlo todo—, precede todo el propósito plástico de García Rêno. Y la luz, esa intrusa, con la cual la Pintura halla una danza moral desde el Renacimiento, la luz donde de lo fúggaz o misteria dramático que se interpone, entre la forma y la representación, que sirve para todas las trampas y para todos los histrionismos y para todas las arañadas 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) dominada por nuestro artista y de ahí su delirio en el paisaje, ya geométrico de por sí, de la ciudad, donde el cñlo diluye o refuerza los sólidos de las construcciones, donde todas las líneas cretitan 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 aquel el supremo goce de ver el, y con medios propios, ordenar suelta, arbitraria o revelada a los demás, en lugar de ser devorado por las intenciones de una naturaleza profusa y cambiante.

Así como el paisaje es para García Rêno la geometría, el desnudo es para él el puro ejercicio de la forma. Ningún otro sector de su arte es más sereno, menos subjetivo. Aunque la subjetividad de este pintor es tan rica, tan imposible de obtener enteramente en sus desnudos la primaridad de la forma se impone a los demás constituyentes. Están allí, con todo, No se anulan en aquel ejercicio mirar el hito geométrico ni la intimidad pictórica; pero sólo afloran como servidores de un propósito casi científico.

El retrato es para García Rêno una apasionada libertad experimental y experimental. Bajo el signo de esta libertad ha podido crear —como lo señalamos antes— en numerosas ocasiones de variaciones sobre un tema: la metafísica griega, la belleza pictórica de Jofia Usher, su mujer, han sido escaladas por el artista cada vez con distinto énfasis, con distintos acentos. Ora intimismo feroz, obtenido con el contorno difuso, un rasgo fisonómico revelado con hito, ora forma monumental, reducción de una expresión fúggaz a una realidad física y como eterna, ora materia plástica valiosa en sí misma, subyugada a lo estético, en lo cual se funda, era 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 variedad de algunas de las más felices obras últimas del pintor. Algunos quedan ya como parte inasible 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 Rêno; su importancia, no obstante, no se veía, plenamente en esta última exposición. La naturaleza muerta ha sido para él, desde su principio, estudio de color y materia. Cereos que muy pocos pintores pueden hacer lo que nuestro artista ha realizado en esta muestra: colorear 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 demerito para ninguno de ellos. 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 ensayo desprovisto de todo valor objetivo, o, al encontrarse aún en desarrollo, la unidad se ha dividido en lo experimental y la comparación se vuelve confusión para el juicio. En este caso, no. Las obras están, son pertinentes. Se encuentran en ellas salidas con, idénticas causas e igual finalidad. La pintura extraordinaria, con que la última ha sido realizada, en lugar de amenuisar los valores más modestos de la primera, los señala y los define. Si en la última canta el delirio del artista en cada pincelada, en las más que se apoyan fuertemente sobre los grises con el valor exaltante de una de esas voces de abstracción que Mezzari intercala entre la melancolía de dos frases expuestas, en la primera dialogan las anchas tintas: planos 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 Rêno por los valores intrínsecamente plásticos, su fidelidad a los mismos, sus disciplinas que le ha llevado a desarrollar en arte dentro de esos valores, sin permitir a aquellos 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 Rêno, y aquello que en lo más importante de esta muestra en lo referente a valores creativos, es porque en ellas se encuentra el germen de un demerito que es, sin duda alguna, el más personal, el más diferenciado de los valores de García Rêno: el más suyo propio y el que mayor título le adjudica dentro de esa pintura que señalamos una y otra vez como casi inexistente entre nosotros: la pintura de imaginación.

Este elemento es el sentido del misterio. García Rêno lo tuvo desde el principio. Pero, prudente, no dió rienda suelta a ese sentido esencialmente subjetivo hasta no poder del todo los medios adecuados para su expresión. Dijo que aquí y allí afloran esa 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 mundo. Ningún "homo" lo sacará de la pintura. No tendrá que discutir intelectualmente como la mayor parte de los surrealistas, para crear una metafísica mágica, para revelar la subconciencia o para decir la oscuridad de

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

Cuando los "verbalistas" horadan el pecho de una figura humana para que a través de éste surja el cajón de un mueble o hore un árbol, están recurriendo a un proceso intelectual que el cual debe colabrar el espectador. Cuando García Riera 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 dispersos. Nada, quizá, tan misterioso como algunos semi-rituales exhibidos en esta muestra: "sin embargo, nadie podría ubicar el misterio en uno o más de los elementos que los constituyen. ¿Diformación? ¿Sutil redención de arcaísmos? ¿Deshumanización de la figura hasta convertirla en puro objeto plástico? ¿Llave, como el sentido caracateador? Todo ello en iguales proporciones: todo ello regido por las dos claves de este grave, digno, coltudo temperamento de artista que comentamos: poesía y verdad.

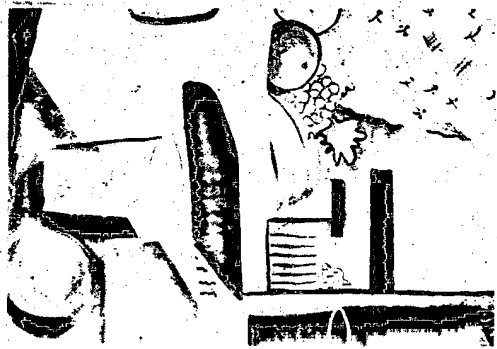
GISELDA ZANI

JOSE CIZIFERY EN "ARTE BELLA"

En Cizifery coexisten varios pintores. Hay obras suyas, de tendencia naturalista, proyectadas en Cézanne, pero con un color, más que local, localista; y tiene también algunos estudios y dibujos para murales, de fuerte influencia mexicana que se ve superada y personalizadas en una decoración que pintara para una casa de comercio en Salto. Pero siempre me ha parecido que el verdadero pintor que hay en Cizifery se manifiesta románticamente, en una serie de gozados y pastels, de los cuales Arie Brida acaba de presentar una selección.

En el fondo, Cizifery sigue siendo un pintor europeo, pese a sus intentos de animación pictórica en el Nuevo Continente. Si hubo influencias que lo hicieron dudar de su camino, al haber exigencias de la vida cotidiana con imprecisiones concretas a su temperamento, esta exposición ratifica de modo convincente su real existencia de pintor. Lo muestra el refinamiento de sus pautas, y lo demuestra, asimismo, una desproporción en todo lo que se refiere a la conclusión de la obra: desproporción que, a veces, afecta a la elemental estructuración plástica. Todo esto deriva, sin duda, de las reminiscencias de una época, en que Cizifery recibió sus impactos más intensos y, al mismo tiempo, sus más graves éxitos. Es la época de la post-guerra pasada, en que reñados junto con el espíritu de renovación, una atmósfera de combate contra todo resabido y toda actitud tradicional en las artes plásticas: un clima, en suma, que culminó más tarde en las figuras de Breton contra la "obra maestra". Antes de una obra acabada, se prefirió el acto experimental transitorio.

Vagando por Europa, Cizifery había realizado en este tiempo su exposición en la galería berlina, "Der Sturm", con obras abstractas, fuertemente anamórficas. Basadas en



Naturaleza muerta (dibujo)

José Cizifery

motivos musicales. De ahí un geraman 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 herjía. Y como toda herjía profesional de 1920, Cizifery está expuesto a los alibidos casualistas.

Sin embargo, lo primero que llama la atención en su muestra reciente, es la unidad y los valores parejos de los trabajos. Sus acentos 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 distamta su visión de ingenuo, primera condición de toda su obra, una inocencia a veces comparable con la del Adán, respueta en un lenguaje faul-

y con elementos de un cubismo simple y sentimental, todo esto muy propio y personal, a pesar de las analogías mencionadas. Muy próximo al grabado infantil, Cifriery emplea un halazgo en un juego de colores puros, tonos suaves y una esquema de planos que revela su innata condición de decorador.

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

HANS PLATSCHEK

MANUEL ANGELES ORTIZ —

"Hace algunos años", escribía Juan Mézinger en 1924, "se corrió el riesgo de destruir el atractivo misterioso 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 falsar la correspondencia 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 extrínsecas con la única intención de parecer originales."

Mézinger, cambia desde el comienzo, veero, muy adicto a estos temáticos "medios figurados", de que habla, elaboró esas ideas con cierto propósito de defensa propia, o mejor, de defensa de su obra naturalista posterior a sus ensayos cubistas. Sin embargo, sus figuras contienen una verdad muy esencial: el aspecto más o menos verídico de un cuadro no depende 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 plástica sino también lo que, con cierto desdén, se ha llamado "descripción". Muchos pintores han ensayado este camino, entre ellos, el español Manuel Angéles Ortiz.

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

La fónia 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 Mézinger. Pero le asire una condición muy particular: rebaza y niega los "medios seguros" que permiten alcanzar tal o cual cosa. Los medios los sigue el motivo, aunque los controla la educación plástica del pintor.

Sus elementos de pintura, si bien exquisitos, son de carácter sencillo, su trazo sigue extremadamente sutil y por eso mismo trabaja que *la motif*, con una visión directa y penosamente directamente con sus sentidos depictivos. Cabe señalar, sin embargo, que a veces la simplicidad

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

H. P.

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

Con su consabida huida escéptica, Sábato ha evitado este gran escollo y colocado el "caso" de su personaje en la pura insarada previa de la larvada, la amorfa, de las ineficacias morales e intelectuales de una poique totalmente vulgar; que para alcanzar la "salvación" apenas necesitara un breve tratamiento de reposo y una intervención más racional. A menos, es claro, que estuvieramos habilitados con un criminal nato.

Considero insuperable, y quizá sin parangón en nuestros letras, el rigor unitario inflexible, la inabruptable coherencia interior y formal con que esta "novela" — a la que no me resisto a considerar ejemplo bajo esos aspectos — consume sus designios. Hay que ver con qué notable consecuencia está servida la premisa central que encontramos la ardetida 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 obsesionado, como todo escritor esencial, por los problemas dogmáticos de la forma, siempre para violarla — por su parte, sirve ese escríptulo del personaje a maravilla de adaptación canónica. Bajo este aspecto habría que alabar, por debajo de la dificultad y sostenida hazaña de una obra de economía retórica llevada al último límite de fluencia y flexibilidad la fénix doctrinaria del "imaginismo", por así decir, con que el personaje ilustra su discurso y su caso. Píñon, es lógico que sea las cosas mejor que las peores... Esa singularidad que produce al advertirse una persona, señalan claramente a un pintor y más a un pintor cuya pintura se inclina ya sobre el abismo de las alucinaciones y los fantasmas. Cuando el imaginismo pierde en la obra ese grado de escritura visual, es para redundar en una marginalización banalizadora y pedagógica, equivalente a la del castismo elemental a que esta mano el maestro de escuela para hacer comprensible a los alumnos algún concepto más o menos abstracto; y se comprende entonces que ese rechazo por así decir del nivel "literario" — en la elección de la materia ilustrativa y hasta en el giro prototípico de la propia — está acudidamente calculado por el autor como instrumento lógico y necesario de un espíritu — el del protagonista — en primer término, extrínseco a la literatura (no soy pintor, no soy escritor, repite con insistencia), y en segundo término, piragógico, amén, anacrónico e innadecuado, 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 tempero de "confesión" entre crítica y desesperada, en que se halla el personaje (ya condenado por la justicia temporal — pero todavía impregnado de su mal interior — todavía enfermo, o todavía malido), tan adecuado a una experiencia de un temperamento psicológico que ha entzado "en virlis" y se desloma sin salvación posible. Cae que habla que remoneste a los mejores modelos del género romanista de los principios del siglo pasado (Constant, Chateaubriand, Mérimé, especialmente, en *Adolfo*, en *René*) en busca de parangón. La tensión del relato predispone al séquito final, al que no cabe dudar el poder de descender, como no cabría dudar en el estruendo del avión contra la tierra. Podría parecer una deficiencia compositiva, desde el punto de vista de los cánones del género que presupone el crítico; pero, a mi juicio, es perfectamente coherente, y tal vez necesario datus del presupuesto esencialmente clínico del caso del personaje. Por

lo demás, la obra misma se encarga de demostrar que ese final no fue un desenlace: no fue 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 la vida se sabe que nadie puede salvarse por procuración: Cato, mismo, que tuvo poder salvar al mundo al precio de su vida, apenas logró salvarse él, y sin duda porque se acordó a pagar ese precio absoluto. En el mejor de los casos para Juan Pablo Castel debe permanecer que ahora, después de su estéril delito, se acerca al purgatorio. La sublimidad metafísica de esta excelente "novela" de Sábato podría comenzar detrás de su última página. La sublimidad estética (fonológica y formal, en sí) triunfa desde la primera.

Buenos Aires, marzo de 1949. B. CANAL FELIQUO

LA POESÍA DE CLARA SILVA

MEMORIA DE LA NADA
(Editorial Nova, Colección Palma, 1948.)

Si ahora seventura es intentar vivir un libro, si aun movidos con respecto y amor arisgamos estar conocimiento, que particularmente difícil y riesgoso adelantamos en la obra de un poeta muy próximo a nosotros.

No porque la amistad oscuriza el entendimiento — quien más quiere mejor conoce y más exige — sino porque, junto a una poesía de tan fuerte raíz en la experiencia, tan evidentemente unida a su vida, como la de Clara Silva, en la elección de la letra se entranzan diversos hitos, portos, y noticas vitales, de antemano sabidas. Fuertes ríes de tierra arastran, en el torrente emocional, un temblor de dependencias que se aligan, farrutas, 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 de hacer, pero es, a la vez, un acto privilegiado poder asistir a ciertos poemas, en el conocimiento de las circunstancias que les dieron origen, desde la fuente, quedando, más allá, la fuente en un misterio.

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

Cuando en 1945 apareció *La Caelesta* Ocaña, surgió con ella, en un primer libro de inicial madurez, una esta voz poética, pasional e intensa, que cambia grandes temas, alando una dramática combata a un hito favoroso. Poesía fundada en agónicas saltos, rancias — vida, amor, muerte, tiempo, eternidad, nada — se echaba a andar con un paso sólido, como de estaca, y se vestía de celebrados 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 escasa 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 mayor entereza en su obra como madre en un hijo— se levanta aquí, como en *Los Caballeros Oscuros*, cantando cuentos de honda vida. El tema, lo temático primario en lentos desarrollos cadenciosos; escuchamos un pulso llano, firme, contenido por paralelas aritméticas de las que vuelve, sereno y sostenido.

Raras veces la fábula desmaya en el puro goce de los versos. El canto es más hondo, viene de dentro, del contenido de las palabras, del pensamiento, de la emoción de las sensaciones que las originan y de las que en la lectura despiertan.

No olvidéis que nos lo ha dicho: "Yo solo de 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 adyacencias 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 consonantes, en libras combinaciones de endecasílabos, heptasílabos, alexandrinos, alternados por versos de distintas medidas y acentos. Hay algunos retonos de *Los Caballeros Oscuros*, palabras de enlace que se repiten. Pero la forma se ha depurado.—La palabra se viene más al canto, la expresión es más original y desnuda— y se ha atenuado una cierta arrogancia discursiva, un cierto enfasis, una alambicada conceptual, madura, noble, pero no siempre traducida en feliz exactitud poética, que en *Los Caballeros Oscuros*, hasta, en veces, el andar riesgoso en fronteras, arena 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: ¿cómo se derivan de personales gustos, generalmente prontos a degenarizar con docilidad —cómo se hace el gusto, cuya valoración puede no ser incomparable sino complementaria. Aquellos para quienes el arte tiene por lo menos igual valor que la inspiración y el canal de vida que dan nacimiento al poema, se sentirían frustrados por estos 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 imparativa la elección y si posible apreciar ambas maneras cuando en ambas se advierte un poeta— gustan de una poesía densa en subterfijos humanos, visibiles, vivos bajo la calma piel del verso, sorprenderán los riesgos apunados y seguirán con detalle el palpitante acontecer poético, particularmente conmovido, con respiraciones fatigantes que desaparecen entre sombras. En una poesía como ésta duelen menos las cadenas fútiles de su propio ámbito: porque el análisis humano tiene allí peso y cadencia, porque el latido vivo cambia significativamente, cambia con todo lo que implica: su vigor y desarrollo, su gracia y su impureza. Así estos prososcos o palabras difícilmente convertibles en poesía adquieren en vital verdad, 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, se van, con un encanto misterioso, nocturno.

Ya en *Los Caballeros Oscuros* habían quedado, íntimos, versos como éstos:

Ya se torna prunera
en inocencia cebada
en barnuz de extraños alientos

Llana de amor, me entiendo a tu amargura (p. 36)
el beso ya en la orilla de la sombra (p. 47)

Y levantado entre las nieblas frías
los torcos monasterios del recuerdo (p. 70)

Tal vez ni beatitud ni fin al llanto:
quiere, bajo una lluvia sin rumores,
veros crecer entre tus rubias (p. 85)

Una substantivación de orden intelectual, más del dominio de la prosa que de la poesía, solera, a veces, estos poemas. Hay substantivos concretos que se incorporan vivos, al canto. Y hay otros, abstractos e intelectuales (no abstractos y activos o sensoriales) que, salvo una reubicación precisa de sentido y de sílaba, desdibujan el verso lo debilitan. A este orden pertenecen vocablos tales como actividad, estacion, oblicuone, decisión, permanencia, que por sí solos tal vez no bastan a empalmar. El espacio conceptual —no es actividad de pensamiento" (p. 69): "para embriaguez en cesación de altura" (p. 69): "dardida a tu noche de oblicuone" (p. 11): "cuando la manana 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 abrogado por el concepto, las epuradas de la gracia y el juego, por una substantiva intelectual que pesa.

Estos ejemplos están feiz y abundantemente compensados por hermosos versos:

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

Bianco gane de asombro en la tinidida (p. 53)
al puro cine, negro de la sombra (p. 53)

por la riqueza de su imaginación poética: (p. 10)

Canta, pues, los domatigos varios
del tiempo,
con sus puertas cerradas,
establece un sistema de alflombrar,
un soborno de hojas
gira el pelo sombrero:
canta sobre la muerte que estrena lo imparido
sobre el polvo, el número, el gusto,
y el reloj,
devozinadonna. (p. 13)

Aperta, aprisa, no dejas que pase,
y en encuentro dormido,
las manos en el ocio,
Dadle el árbol, la cifra,
dadle el sábado rojo.

fabricas, catedrales,
 la sangre cologuetada,
 un rebato de infancia
 y el espectro del bosque a la su noche guerra (p. 24)
 y por sus maneras originadas de decir:
 Instrucciones de mi carne me dieron ciencia cierta,
 el dardo del origen. (p. 9)

Pero cuáles son las substancias que nutren y animan estos cantos? Son las mismas
 agónicas substancias de *Los Caballeros Occidentales*, en su último término, el dardo indubitable 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 data 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 abrigos y de nada"
 (p. 31), o en "La nada devuelta en el suspiro" (p. 43). Y en otros aparece con su pre-
 cisa nítida abolición: "ahorras la nada, asoma su pálida, exigente — su angustia sin
 palabras" (p. 13), "los frios delitos de la nada" (p. 83), "mis manos ahitando 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 abstrusas malhas de estos versos por los que la desti-
 nación cruza sin otra salida que su propia elegía ni otra esperanza que la fe en "el oscuro
 trabajo de su canto" (1): un *non omnia morier* sin certeza para el alma.
 Clara Silva, romántica, intuitiva, intuitiva, nos da la explicación 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 tiempos 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, se piden alegrías", p. 12.)
 Nacida de un profundo amor a la vida y al mundo, de un deslumbramiento no este-
 guido ante el espíritu, esta *Memoria de la Nada* se despegó como un fino entre jaz
 y sombra y fosforescencia y aromas: colores: blanco, negro, ocre, rojo, verde, azul.
 El frío los espigó, la ceniza rotórnala 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 asento.
 En "Memoria de la nada", estricta definición de su propia poesía, su mejor retrato,
 traza las coordenadas de su canto. En tres versos nos dice sus estradas temáticas:
 Voy a buscar a Lázaro al espíritu,
 conjuero los amantes al abrazo.

(1) Clara Silva, "Una actitud poética", ESCRITURA, N.º 2, p. 24.

reituyo la infancia a sus jardines,
 Canto austero de un hondo espíritu, orgulloso, sin queja,
 En mi tierra de angustia
 llamo a Dios por su nombre, sin blanduras,
 y lo llamo sin lágrimas ni canto.
 Deseñe los solares a sus nombres
 y me queda mi nombre por destino,
 sólo un nombre
 y un libro

Y una sola palabra
 la indelible palabra de la melancolía.
 "El tiempo", otro de los importantes poemas de este libro, desarrolla aquella confi-
 da afirmación: "substancias de mi carne me dieron ciencia cierta". El cuerpo y sus devanti-
 mientos insostenibles, 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 fuese sólo consecuencia!"
 Los endecasílabos, que Clara Silva maneja con particular soltura, se deslizan y adquie-
 ran en su sencillez, intensidad:
 Con mi tiempo entré en las catedrales,
 en barcos, hospitales, aposteros;
 hasta el clamor patético en que la voz parece ahogar:
 Tercera que fui, llamo que fui, suspiro
 para llegar al final, en dos versos de raíz clásica, donde el idioma canta, feliz, sus tiempos,
 entre pausas y acentos:
 Oh, dueño, si se pierden ignoradas!
 Si a muerte vas, que tanto amor no muera...

"Cabeceados la muerte", aparece como un oscuro río pagano, contenido, con sabores de
 Vispo Tratamiento, de un lirismo fuerte que no parece de mujer.
 En "Elegía", la adolescencia, el haber al amor son evocados. El pasado y el futuro de-
 ses pasado se unen en el presente de hoy, y léido e visto a la vez. Un tono sereno evan-
 ve, el irreparable fluir del tiempo.
Niña de octubre reúne tres poemas cuyo tema es la infancia. Buscándose a sí misma
 en el recuerdo, deja firmes, notalgicas, algunas estampas:
 Voy a través de ti, de tu sonrisa,
 hacia una navidad de luces pálidas
 en la que el santo hay de la freyada
 se ha dormido. (p. 31)
 La sombra de los sueños la intrigan tres poemas de amor. Siempre la nada ronda,
 y los amantes cuya sombra, temblorosa, cruzó, se evocara también en elegía:
 Herencia de su amor, ceniza al viento. (p. 40)
 Casa de fuego y nada levantan:
 Catedral de amor que levantara,
 fábula de los viejos! (p. 16)

cuando desconocido, conocido,
la primera mirada, levantaron
vientos de la casa,
su cruz en la tierra.

(p. 27)
Del desamparo. "A en el primer poema del libro nos habla de su búsqueda de Dios y luego, con una gombra de sonrisa melancólica, nos dice: "asistida del cielo, — aunque el cielo sea espacio" (p. 11). "Y sin dioses que anuman sus cuidados" (p. 13).

Sus contradicciones la llevaron de su audaz y catigético desmedido del alma: ("El cuerpo", p. 18), a su reconocimiento en "Alma, tú que habías una casa de cal y de arena" (p. 13) y "El alma, sola, cansa" (p. 24).

Su desnuda y solitaria búsqueda de Dios — de muerte en muerte a eternidad de vida — de este de previas ortodoxias, involucrado en la nada, quite creado de sí misma, como un poema, o dante nacimiento con sus venas, como a "un hijo de gracia".

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

Figuras incluye diversos poemas menores, de inspiración más objetiva, entre los cuales se destaca, misterioso "La postulant", y dos breves poemas eróticos: "Español" y "Ciprés nublado". Lo cálido informa directa o indirectamente la mayor parte de los poemas de este libro, incluso los *Del desamparo*. La sensualidad aparece casi siempre tratada, pero visible y reconocible en su materia.

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

El libro se cierra con un *Aficio a Clara Silva* y a sus cantos que confiamos no será definitivo. "Te ves y está de vuelta" nos señala la poesía del retorno. Quedamos aguardando de ser salir a la pasión de otra mujer".

Montevideo, junio de 1949.

ISABEL GILBERT DE PEREDA



HOMENAJE AL MAESTRO
JOAQUÍN TORRES - GARCÍA

28 de julio de 1974 - 8 de agosto de 1979



Retrato (1947)
Óleo — 0,46 x 0,38
ESCRITURA N.º 7

INDICE

	Pág.
Cuatro Charretes, de <i>T. S. Eliot</i> . Traducción y notas de <i>Américo Barahona</i> .	7
Burnt Norton	13
East Coker	20
The Dry Salvages	27
Little Gidding	35
Notas	41
La Misera y el Roostro, por <i>José Bergamín</i> .	43
Antonio Machado y su sombra. <i>La Memoriam</i> (1939-1949)	50
Crítica y rebajamiento de la razón en la filosofía de Ortega y Gasset, por <i>Alberto del Campo</i>	64
Un trigo inventario, por <i>Carlos M. Rama</i>	81
Diálogo inocente o la irritación de los nacionalismos literarios, por <i>Gin-Lerno de Torre</i>	86
Carta de París, por <i>Michel Brousseau</i>	89
Calendario de Exposiciones:	89
XII Salón Nacional de Dibujo y Grabado	90
José Cárneo en la Galería Perro, por <i>José María Podestá</i>	91
Óscar García Reino en Amigos del Arte, por <i>Giselda Zanú</i>	94
José Caffery en "Arte Belle", por <i>Hans Platschek</i>	96
Manuel Angeles Ortiz, por <i>H. P.</i>	98
Libros:	98
En torno a una "nouvelle" de Ernesto Sábato, por <i>R. Genal Perjó</i>	101
La poesía de Clara Silva, por <i>Isabel Gilbert de Pereda</i>	101

GRABADOS

"Avanceer" (grabado), de Eduardo A. Larrarte. (Gran Premio —	88
Medalla de oro del XII Salón Nacional de Dibujo y Grabado	89
"Boto entre verdes" (óleo), de José Cincio	91
"Maternidad" (óleo), de Oscar García Reñón	95
"Naturaleza muerta" (óleo), de José Cistifary	95
VINETAS	
de Adolfo Pastor	41, 65 y 98

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