



F

número

AÑO 4 N.º 20

MONTEVIDEO

JULIO - SETIEMBRE - 1952



Acaban de aparecer

JEAN COCTEAU, *Teatro: Los padres terribles. Los monstruos sagrados. La máquina de escribir* \$ 5.—
 “El problema del teatro, dice Cocteau, consiste en que el autor no renuncie a ninguna de sus prerrogativas y alcance, sin embargo, a la masa misteriosa.” El autor lo logra plenamente.

RICARDO GÜIRALDES, *Don Segundo Sombra* \$ 4.40
 La obra maestra de la novela gauchesca argentina en una edición revisada y cotejada.

RICARDO GÜIRALDES, *El cencerro de cristal* " 4.40
 Libro de poemas, precursor del nuevo estilo literario.

ALBERTO GERCHUNOFF, *Argentina, país de advenimiento* " 3.—
 Las realidades, las grandezas, las esperanzas argentinas, vistas por un gran escritor.

OSVALDO SVANASCINI, *Este misterio transmutado* " 2.40
 Una nueva voz poética argentina y un libro de originales valores.

RAFAEL ALBERTI, *Retornos de lo vivo lejano* " 4.—
 Galería de evocaciones y nostalgias sobre temas autobiográficos y amorosos.

A. BALLESTEROS y F. SAINZ, *Organización escolar* ... " 3.—
 Una síntesis acabada de todas las cuestiones relativas a la vida en la escuela.

ALGUNAS REIMPRESIONES

FEDERICO GARCÍA LORCA, *La casa de Bernarda Alba. Prosas póstumas* " 3.20

FEDERICO GARCÍA LORCA, *Doña Rosita la soltera. Mariana Pineda* " 4.—

EMIL LUDWIG, *Bolívar* " 6.—

FÉLIX LIZASO, *Martí, místico del deber* " 5.60

De venta en todas las buenas librerías

EDITORIAL LOSADA S. A.

COLONIA, 1060 — Montevideo — TELEF. 8 75 61
 ARGENTINA - CHILE - COLOMBIA - PERU - URUGUAY

LIBROS

- ~ Cuentos Completos. Ruben Dario.
- ~ Lirica Personal. Sor Juana Inés de la Cruz.
- ~ Historia de las Indias. Las Casas. 3 vols.
- ~ Historia de los Papas. Ranke.
- ~ La Sociedad Romana. Friedlaender.
- ~ Erasmo y España. Bataillon. 2 vols.
- ~ Historia de los Estados Unidos de N. América. Morison y Commager. 3 vols.
- ~ Organización y Dirección Industrial. Bethel Atwater. Smith Stackman.
- ~ Introducción a la Lógica. Morris R. Cohen.
- ~ Idea de la Historia. R. G. Collingwood.
- ~ La filosofía como compromiso y otros ensayos. L. Zen.
- ~ Diccionario Filosófico. 1.100 pp.
- ~ Diccionario Espasa Calpe. 6 tomos.
- ~ Diccionario mitológico y literario. D. V. Domínguez de Ghioldi.
- ~ Obras completas de Menéndez Pelayo. 10 vols.
- ~ La Decadencia de Occidente. O. Spengler.
- ~ Beethoven. Las grandes épocas creadoras. 4 ts. R. Rolland.
- ~ Latorre. La Unidad Nacional. E. de Salterain y Herrera.
- ~ Blanes. E. de Salterain y Herrera. Muy ilustrado.
- ~ Artigas. Poema. Saín de Ibáñez.
- ~ Los Alambradores. Cuentos. Víctor Dotti.
- ~ Mi escuela tenía una alegre campana. Poemas para niños. Ana Amalia Clulow.
- ~ Luces de Cine. La verdad llega de noche. Teatro. R. Fabregat Cúneo.
- ~ Efemérides de la Ciencia. Paul F. Schurmann.

Libros de las más prestigiosas editoriales.

Importante Sección de libros ingleses.

Envíos contra reembolso.

OFICINA DE REPRESENTACION DE EDITORIALES

18 de Julio, 1333. Teléf. 9 27 62. Montevideo

Acaba de aparecer:

DIOGENES

Revista trimestral de filosofía
publicada por la Ed. Sudamericana S. A.
bajo el patrocinio de la UNESCO

Precio número suelto \$ 3,20
Suscripción anual . . . " 11,00

Otras ofertas:

- BREHIER, E.— HISTORIA DE LA FILOSOFIA. 2 t.
enc., 1840 pág., de Ed. Sudamericana; 3ª ed. 1949 \$ 48,00
- FERRATER MORA, J.— DICCIONARIO DE FILO-
SOFIA, 1 to. enc., 1050 págs., de Ed. Sudameri-
cana, ed. 1951 " 30,00
- KEYSERLING, H.— VIAJE A TRÁVES DEL TIEM-
PO, 2 to., 980 págs., de Ed. Sudamericana, ed.
1951 " 10,00
- FRASER, G.— THE GOLDEN BOUGH, 13 to. enc.,
5500 págs., de Ed. Macmillan, ed. 1951 " 148,50
- FRASER, G.— THE GOLDEN BOUGH, 1 to., ed.
abrev. de la prec., enc., 864 págs., de Ed. Macmi-
llan, 1951 " 13,50
- DE RUGGIERO, G.— STORIA DELLA FILOSOFIA.
14 tom., 5600 págs., de Ed. Laterza, ed. 1950 " 74,55

Aparecerán en breve:

- FREUD, S.— COMPLETE PSYCHOLOGICAL WORKS, 24 to.
enc. de Ed. Macmillan, ed. 1953.
- CROCE, B.— OPERE COMPLETE. Ed. Laterza.

LIBRERIA INTERNACIONAL SAN MARCO (E.L.I.S.A.)

JULIO HERRERA Y OBES, 1389

Pedidos telefónicos al 9 52 27

«LA BOLSA DE LOS LIBROS»

LIBRERIA • PAPELERIA • EDITORIAL

ANDRES M. CASTELLANO
(Sucesor de Claudio García & Cía.)

Sarandí, 433 (casi Misiones) — Teléf. 8 23 47
Montevideo

PALACIO DEL LIBRO

MONTEVERDE & Cía.

Recibe semanalmente de Francia las novedades de

ARTE
FILOSOFIA
LITERATURA

Solicite el catálogo mensual

25 DE MAYO, 577

TEL. 8 24 73

DESEA INVERTIR BIEN SU DINERO ?

Barrio Parque

GOMENSORO

Un privilegio de Piriapolis

100 TERRENOS ARBOLADOS CON EUCALIP-
TUS EN EL CENTRO DE PIRIAPOLIS.
CON PAVIMENTO, AGUA, SANEAMIENTO
Y LUZ EN LA ZONA.
A 100 MTS. DE LA PLAYA Y 200 DEL CASINO.



PIRIA VENDE

SARANDI 500

TEL. 8 12 29

ENVIENOS HOY MISMO ESTE CUPON

NOMBRE

DIRECCION

LIBRERIA
UNIVERSITARIA

JULIO S. TARINO

Av. 18 de Julio N° 1852

Teléf.: 4 33 18

MONTEVIDEO

Alejandro
F R A U

CORREDOR DE CAMBIOS

Importación

Exportación

Treinta y Tres, 1467

Teléfono: 8 81 31

EDICIONES NÚMERO

JORGE LUIS BORGES
Aspectos de la literatura gauchesca.

IDEA VILARIÑO
Paraíso perdido.

SARANDY CABRERA
Conducto.

FRANCISCO ESPÍNOLA
El Rapto y otros cuentos.

MARIO BENEDETTI
Sólo mientras tanto.

HORACIO QUIROGA
Diario de viaje a París.

VARIOS

La literatura uruguaya del 900.

MARIO BENEDETTI
Marcel Proust y otros ensayos.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
J. E. Rodó en el Novecientos.

IDEA VILARIÑO
Por aire sucio.

ARTURO ARDAO
*Battle y Ordóñez
y el positivismo filosófico.*

MARIO BENEDETTI
El último viaje y otros cuentos.

JUAN CARLOS ONETTI
Sueño realizado y otros cuentos.

HUMBERTO MEGGET
Nuevo sol partido.

EN PREPARACION:

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
La novela contemporánea.

MANUEL ARTURO CLAPS
Tres ensayos filosóficos.

LIBROS DE CALIDAD

ADQUIÉRALOS EN CÓMODAS CUOTAS MENSUALES

*Destacamos de nuestro catálogo,
las siguientes colecciones:*

Los clásicos del siglo XX.—Obras completas de Chesterton, Baring, Huxley, Proust, Maugham, Hamsun, Kipling, Thomas, Mann, Zilahy, etc. Rica encuadernación de tela, con impresiones en oro, en la tapa y el lomo. Finísimo papel biblia. Impresión inmejorable.

Summa Artis.—De José Pijoan. 15 tomos. Historia del Arte. Lo más completo publicado en el tema.

Historia Universal, de Goetz.—10 tomos. Obra formidable y completísima.

Clásicos castellanos.—134 tomos con anotaciones importantísimas para los estudiosos.

Obras completas de Ortega y Gasset.—Publicadas bajo la dirección del mismo autor.

Solicite informes a los números 8 73 20, 8 41 23, 8 74 64 o envíenos este cupón:

SRES. PEDRO FERRÉS & Cía.—Esperanza, 833.

Sírvase enviarme sin compromiso alguno de mi parte, prospectos y condiciones sobre la venta a plazo de libros.

Nombre.....

Dirección.....

PEDRO FERRÉS & Cía.—SECCIÓN LIBRERÍA

Depósito: Esperanza, 833 — Montevideo

LA NUEVA LIBRERIA FRANCESA

"LETTRES DE FRANCE" Ltda.

CALLE JUNCAL, 1397

MONTEVIDEO

OFRECE:

- *Literatura, Arte, Libros de niños, Ciencias, Técnica, Filosofía, Derecho, etc.*
- *Una sección de novedades.*
- *Una sección de pedidos individuales en el mundo entero.*
- *Una sección de documentación y de búsqueda de libros agotados, viejos y modernos.*
- *Una biblioteca circulante con las últimas novedades.*
- *Reproducciones "JACOMET" de cuadros antiguos y modernos.*
- *Solicite las listas de novedades y el catálogo mensual.*

REVISTAS Y PERIODICOS

4275

NÚMERO

MONTEVIDEO, JULIO-SETIEMBRE 1952

Año 4. Nº 20

SUMARIO

	PÁG.
MARIANO AZUELA Y LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA	<i>Emir Rodríguez Monegal</i> 199
LA RELIGIOSIDAD DE D. H. LAWRENCE	<i>Derek Traversi</i> 211
EL GATO	<i>Mario Arregui</i> 226
UNA CIENCIA DE LA POESÍA. PIUS SERVIEN Y LOS RITMOS	<i>Idea Vilariño</i> 230
RETRATO DE UNA MADONNA	<i>Tennessee Williams</i> 242
INVENTARIO: SOBRE PEDRO SALINAS	<i>Jorge Guillén</i> 255
TEXTOS: TRES POEMAS	<i>Raymond Queneau</i> 256

(A la vuelta.)

MATERIALES ESCRITOS O TRADUCIDOS ESPECIALMENTE PARA NÚMERO

Publicación trimestral. Consejo de dirección: MARIO BENEDETTI, SARANDY CABRERA (director gráfico), MANUEL A. CLAPS, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL (Red. responsable, J. L. Osorio, 1179, Ap. 1, Montevideo), IDEA VILARIÑO. Administrador: HECTOR D'ELIA, 18 de Julio, 1333, Planta Baja.

Se imprime en la Imprenta ROSGAL, Ejido, 1624.

Suscripción anual, \$ 10,— m/n.

		PÁG.
NOTAS:		
LA METAFÍSICA DE SANTAYANA	Julio L. Moreno	264
RESEÑAS:		
JULIO C. DA ROSA: <i>Cuesta arriba</i> ; ELIO VITTORINI: <i>Coloquio en Sicilia</i>	Mario Benedetti	286
PAUL CLAUDEL-ANDRÉ GIDE: <i>Correspondencia. 1899-1926</i>	Rodolfo Fonseca Muñoz	290
PEDRO SALINAS: <i>Teatro</i> ; ERNEST HEMINGWAY: <i>The Old Man and the Sea</i>	Emir Rodríguez Monegal	292

MARIANO AZUELA Y LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

EN 1916 se publicó en El Paso, Texas, una novela que se titulaba *Los de abajo*. Recién en 1925 —al ser impresa por tercera vez por el diario *El Universal* de México— la obra empieza a ser conocida, a difundir el nombre de su autor (Mariano Azuela) por el ancho campo de la publicidad. Una sola novela, abriéndose paso trabajosamente a través de casi una década, consiguió imponer ese nombre y generar una pequeña mitología literaria. Lectores apresurados descubrieron que *Los de abajo* era la novela de la Revolución Mexicana: la novela de los caudillos bárbaros, del pueblo en armas, de la lucha ardiente. No faltó crítico que la calificara de *poema épico en prosa*. Pocos leyeron entonces —pocos leen aun hoy— la otra novela que también existe en *Los de abajo*: la que denuncia un movimiento, la que testimonia una desilusión. Esa otra novela —casi parece ocioso decirlo— es la que realmente importa a las letras hispanoamericanas.

La muerte de Mariano Azuela, y la perspectiva que facilita sobre su obra (forzosamente concluída), incita a un examen más ajustado y preciso de su tarea como testigo y juez de la Revolución Mexicana, como fundador de la novela (ficción y documento) de esa Revolución.

I

RODRÍGUEZ.— (Exaltándose y de pie.) *Mire, Lara Rojas, soy maderista ahora, porque el maderismo es la revolución todavía y toda revolución implica siempre y en todas partes, el anhelo de justicia que todo hombre medianamente equilibrado lleva consigo en la mente. Que el maderismo triunfe en la forma aplastante de un gobierno y habré dejado de serlo. Porque el gobierno nunca es ni ha sido sino la injusticia reglamentada que todo bribón lleva en el alma. MARIANO AZUELA: Del Llano Hermanos, S. en C. (1938).*

El 20 de noviembre de 1910 —y como coronación no programada de los festejos del Centenario de la Independencia con que Porfirio Díaz creyó rubricar la solidez de su dictadura— se estrenó la Revolución Mexicana. Treinta y seis años más tarde ha escrito uno de sus más lúcidos comentaristas: *Para nosotros la Revolución Mexicana (...) tuvo su origen en el hambre del pueblo; hambre de justicia, hambre de pan, hambre de tierras y hambre de libertad*¹. El inspirador del movimiento revolucionario era Francisco I. Madero, terrateniente y político, que habría de merecer el nombre de apóstol pero a quien entonces los porfiristas llamaban sólo *El loco*. Su locura inflamó a los descontentos y levantó al pueblo. Sin fuerzas disciplinadas, Madero triunfó inmediatamente por la persuasión de la justicia. Pero cometió el error —se ha escrito— de confundir las raíces del mal mexicano; *no se dió cuenta de que los más serios problemas no eran de carácter político, sino sociales y económicos, principalmente económicos, y dentro de lo económico, preponderantemente agrarios*². Pronto fué superado por las fuerzas que había excitado. Dos de sus caudillos (Orozco, Zapata) se alzaron contra él. En 1913, uno de sus generales, Victoriano Huerta, lo destituyó, lo hizo prisionero, lo mandó asesinar. Se cerraba así la primera etapa de la Revolución.

Abatido don Porfirio, asesinado Madero, habría de sucederse una lucha por el poder en que —contra Huerta pero también entre ellos mismos— lucharon Carranza, Obregón, Zapata y Pancho Villa. El asesinato de Zapata, la derrota de las fuerzas de Villa (que se había visto obligado a evolucionar hacia la derecha) permitió inaugurar la pacificación del país. Después de 1917 hubo crímenes y violencias pero la Revolución Mexicana se había impuesto y entraba en una etapa de organización (y también de transformación) en que asentaría muchas conquistas legítimas aunque disimularía mucho atropello.

Sin ese cuadro a la vista no es posible comprender la trayectoria política y novelística de Mariano Azuela. Cuando estalla la Revolución, Azuela (nacido en 1873) ya era un hombre formado. En sus tiempos de estudiante había militado en el antiporfirismo y había escrito tres novelas que, en las huellas del materialismo de un Zola, denunciaban la corrupción de la burguesía mexicana durante la dictadura. La Revolución lo conquistó con el programa y la figura de Madero. Fué maderista y llegó a jefe político de Lagos de Moreno, su ciudad natal. El asesinato de Madero, la lucha por el poder entre

los distintos caudillos militares, lo lanzan nuevamente a la acción. Esta vez, Azuela sigue a Villa como médico militar y con Villa está cuando sus tropas son derrotadas y corren a refugiarse en El Paso. Esta segunda experiencia liquida sus relaciones políticas con la Revolución. Ya entonces Azuela ha recorrido bastante mundo para saber qué es un ideal convertido en sangre, qué es un revolucionario cuando alcanza el poder, qué son las masas cuando se imponen. En *Los de abajo*, su sexta novela, condensa esa experiencia cuidadosamente madurada y apunta una nueva toma de posición. De ahora en adelante, Azuela dividirá su actividad pública entre el ejercicio de la medicina en los barrios pobres y la composición de novelas y biografías noveladas. Como escritor, será el testigo y el crítico de esa Revolución Mexicana que vió formarse, que alentó y que supo juzgar, desde el principio, con independencia. Una larga serie de libros —entre los que se cuenta una poco afortunada incursión en el teatro— va marcando, hasta su muerte, su testimonio y su proceso³.

La Revolución habría de despertar otros testigos, otros novelistas. De los que ya han alcanzado fama —Martín Luis Guzmán (nacido en 1887), Gregorio López y Fuentes (del 95), Rafael Felipe Muñoz (del 99) y Mauricio Magdaleno (del 906)—, ninguno tuvo la ventaja inicial de Azuela: el estar formado antes de la Revolución. Pertenecientes a una generación inmediata a la de Azuela (que es coetáneo de Reyles y de Rodó, de Lugones y de Payró), estos novelistas fueron envueltos por ella. Ninguno pudo tener bastante perspectiva para enjuiciarla en los términos en que —ya en 1916— lo hizo Azuela. El tiempo les ha permitido rectificar algunas impaciencias o deslumbramientos juveniles, y del conjunto de su producción emergen libros que como *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán o como *El indio* (1935) de Gregorio López y Fuentes o como *La tierra grande* (1948) de Mauricio Magdaleno iluminan aspectos profundos de la Revolución y consiguen una madura expresión literaria. Pero lo que ahora interesa destacar en un primer cotejo con Azuela es la nitidez del juicio, la percepción rápida y fuerte, que caracterizan la obra precursora de este último. Los matices podrán (y deberán) ser discutidos luego, pero la objetividad integradora de Azuela ya está plenamente indicada en *Los de abajo*. Ese es su mérito, esa su gran oportunidad. Conviene examinar asimismo algunas de sus más notorias limitaciones.

II

—¡Hermano campesino, acabaste con el hacendado; ahora te falta acabar con el líder! MARIANO AZUELA: *San Gabriel de Valdivias* (1938).

En un trabajo reciente, Francisco Monterde indica algunos períodos en la obra de Mariano Azuela⁴. Prolongando las indicaciones del crítico mexicano —a quien Azuela dedicó su *Teatro, con vieja deuda de gratitud*— se podrían apuntar algunas etapas, no necesariamente ininterrumpidas. La primera corresponde al Porfirismo y corre de 1907 (fecha de *María Luisa*) hasta el estallido de la Revolución, en cuyas vísperas publicó Azuela *Mala Yerba* (1909). La segunda abarcaría la *crónica revolucionaria* y podría escindirse en dos: maderista (con dos novelas: *Andrés Pérez, maderista*, 1911, y *Sin amor*, 1912) y villista (con dos novelas: *Los de abajo*, 1916, y *Los caciques*, 1917). Una tercera etapa de *enjuiciamiento del nuevo régimen* presenta dos ciclos distintos: el costumbrista (de *Las moscas*, 1918, a *Las tribulaciones de una familia decente*, 1919) y el estridentista, en que lo literario pasa a primer plano (de *La Malhora*, 1923, a *La luciérnaga*, 1925 aunque publicada recién en 1932). La cuarta y última etapa también presenta subdivisiones: un paréntesis teatral (*Teatro*, 1938) separa dos grupos de factura semejante pero distinta temática: las biografías noveladas (desde *Pedro Moreno, el insurgente*, 1935, hasta *El padre D. Agustín Rivera*, 1942) y las novelas de sátira social y política (desde *El camarada Pantoja*, 1937, hasta *Nueva burguesía*, 1941). Quedan fuera de cuadro algunas novelas últimas (como *La marchanta*, 1944, o *La mujer domada*, 1946), meramente costumbristas.

Más interesante que esta minuciosa distribución cronológica —que parecería aludir a una vida entera entregada a la concepción literaria, cuando en realidad Azuela fué también (y quizá sobre todo) un médico—; más ajustada a la verdadera línea de esta carrera parece ser la ordenación temática. Sus crónicas de la Revolución abarcan los aspectos básicos de la misma. Al proyectarlas sobre la historia mexicana se pueden alinear como una suerte de *Episodios Nacionales*, escritos por un testigo, doblado a veces de un historiador; escritos con violencia y con escarnio de panfletista que no busca el efecto poético o la evocación arqueológica sino la conmoción moral, el sobresalto ideológico.

Desde este punto de vista, y olvidando un poco la cronología de la composición, el ciclo de la Revolución Mexicana se abriría con

Pedro Moreno, el insurgente, biografía novelada de un caudillo de las guerras de Independencia. En ese caudillo está el germen de la lucha revolucionaria de un siglo más tarde. Azuela lo muestra enmarcado en una sociedad colonial que agoniza; lo muestra proyectándolo sobre una masa (el indio) que es siempre arrastrada, que actúa ignorante de su destino. Pedro Moreno es el patriota verdadero. De él dirá Azuela: *No vino en busca de ganancias a río revuelto, sino que brinda generosamente su vida sin que amengüe su firmeza la lección constante de la historia, de que será la canalla de logreros que hoy esconde la cara, la que se presentará en los momentos de la victoria a reclamarlo todo: gloria, poder y dinero*. Esta frase da el tono del personaje y el de estas combativas evocaciones históricas con las que Azuela fustiga el presente.

La obra se divide en dos partes de valor desigual. La primera no consigue realizar completamente el cuadro de la sociedad colonial; la caracterización es excesivamente rápida, el estilo nervioso y sin rigor. La segunda parte, con el largo sitio de Santa María de los Lagos, levanta al libro a la categoría de crónica épica, ya que no de poema épico.

Dos biografías y un cuento en forma de monólogo —recogidos los tres en *Precursores*, 1935— dibujan a grandes rasgos la transición hacia el Porfirismo. El *amito* y Manuel Lozada son dos bandoleros de la mitad del siglo XIX que Azuela extrae de los documentos que acumularon en su contra sus enemigos. El tratamiento es novelesco y descuida el aspecto puramente histórico. Para Azuela estos hombres son *precursores*. A través de sus fechorías, a través de sus crímenes, a través de una ideología que se forma borrosamente, trata de descubrir lo mexicano auténtico, lo que iba a fructificar en el gran momento de la Revolución. En este sentido, Lozada es ejemplar. Como los caudillos de 1910, a los que anticipa, supo erigirse en ley y supo encontrar quienes lo secundaran en sus violencias y en sus geniales arrebatos. Es esa condición de Precursor la que suscita el apóstrofe caliente de Azuela, la que desata la cólera y la pasión con que mira esas figuritas ya inmovilizadas por la Historia en oscuras páginas. De aquí que la biografía objetiva ceda casi siempre ante el panfleto; de aquí que Azuela empiece escribiendo: *El Sino del Señor de Nayarit se va a cumplir. La tensión de su cerebro alcanzó su máximo: ya no le satisface el haber dado la felicidad a los indios de su territorio; sus anhelos de libertador abarcan a todo el país; para seguir, en otro tono, con otra tensión: Pero ¿quién fué el asesino bandolero que no se creyó siempre con*

una misión superior, cuando la fortuna lo hizo escalar el poder? ¿Quién fué aquel que no se creyó árbitro de la felicidad para repartirla a los hombres? Por estas biografías noveladas circula la misma fuerza de denuncia que el lector habrá encontrado en sus crónicas contemporáneas. Para Azuela la historia es espacio —otro espacio de su México— y no tiempo.

Sus tres primeras novelas —*María Luisa, Los fracasados, Mala Yerba*— dan el tono y el ambiente del Porfirismo. La vida estudiantil en la Guadalajara del siglo pasado; la corrupción burocrática en un pueblito llamado Alamos (nombre tras el que se adivina Lagos de Moreno); el despotismo de los caciques y la incompetencia de la justicia rural; esos son los temas y los escenarios. Las intrigas son mínimas y derivan de una tradición sentimental no muy depurada. El enfoque es naturalista, la ejecución descuidada. Sirven como testimonio de un período pero muestran un Azuela que no ha encontrado su verdadera vocación de cronista y que se inclina hacia un público popular.

Con *Andrés Pérez, maderista* se abre el ciclo de novelas de la Revolución. Aunque en algunas de ellas la acción revolucionaria no sea más que un telón de fondo o una circunstancia casi anecdótica de sus personajes, en todas se siente su presencia, la tensión que provoca, la muda de hábitos y de valores que ha promovido. Predomina en estas novelas —con excepción de *Los de abajo*— un enfoque periodístico, una redacción superficial. Cada una de ellas interesa por plantear un aspecto del vasto cuadro de la Revolución y sus primeras consecuencias, pero como creaciones no merecen mayor análisis. Son crónica, son prosa de circunstancias.

En *Los de abajo* la Revolución alcanza, tempranamente, su cifra. La historia que cuenta Azuela es lineal: Demetrio Macías es perseguido por un delito común y se lanza a la rebelión; su genio instintivo de caudillo le hace centro de hombres, lo improvisa en estratega y, pronto, en general. Triunfa y a su lado triunfan los de abajo, los que (como él) no saben de reivindicaciones pero sí de anhelar una existencia menos dura y menos miserable; sí de vender caras sus vidas y de gozar de mujeres, del saqueo y de la bebida. Junto a los caudillos improvisados aparecen los curros, esos que uno de los personajes define: *son como la humedad, por dondequiera se filtran. Por los curros se ha perdido el fruto de las revoluciones.*

Junto a Demetrio Macías aparece Luis Cervantes. Es el intelectual revolucionario que encuentra lindas frases para convertir en caudillo al bandido, para operar la iniciación mitológica. Pero es

también el que oficia de celestina de la mujer que lo ama y viene a entregárselo, el que se enriquece con la Revolución. Por eso la novela habrá de concluir con una doble imagen: mientras Cervantes recoge los frutos de sus robos y de su repetida humillación, Demetrio es arrastrado por una política que no entiende, es derrotado, es cazado como un animal. A través de esa simple historia entra en la novela todo el pueblo revolucionario: las mujeres tiernas o bravías, los hombres canallas y honrados. Entra la revolución que para ese pueblo es, sucesivamente, pantano en vez de florida pradera, huracán que arrastra al hombre como miserable hoja seca, y terrible ocasión de ejercer los dos instintos más ciegos de la raza: el robo y la muerte. (Las imágenes, los conceptos, son de Azuela.) Ese vasto y breve fresco revolucionario aparece sintetizado en violentas imágenes. La arquitectura del relato es simple; el lenguaje exacto y sabroso; el estilo (casi siempre) sobrio.

Todo el mérito de la obra radica en su visión desnuda, en su capacidad de síntesis. Azuela no necesita forzar las tintas. No busca el alegato palabrero; busca la imagen que ilumina, la metáfora reveladora. Ya el título mismo alude, pluralmente, a los hombres que iniciaron la Revolución, a los de abajo; pero apunta también a la situación anecdótica que sirve para abrir y cerrar la novela. Del mismo modo, es una imagen sintetizadora la que utiliza Demetrio para contestar a su mujer que quiere retenerlo, que no acaba de comprender:

—¿Por qué pelean ya, Demetrio?

Demetrio, las cejas muy juntas, toma distraído una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se mantiene pensativo viendo el desfiladero, y dice:

—Mira esa piedra cómo ya no se para...

Esa capacidad de síntesis, esa fuerza visual, dan el tono de la obra. Azuela rehuye lo folletinesco, lo vulgarmente patético. En sus páginas hay violencia y hay melodrama pero no hay un regodeo en las situaciones que los suscitan. De aquí el limpio impacto que su lectura siempre produce, su buena desnudez, su fuerza intacta.

Los de abajo no es, sin embargo, una gran creación literaria. Su mérito mayor consiste en omitir el discurso engolado, en saltarse lo meramente colorista, en decir la situación y no en vestirla de palabras o retórica. Pero eso no alcanza para convertirla en una gran novela, y menos en una épica de la Revolución. En las fronteras entre novela y documento, entre arte y testimonio, *Los de abajo* sigue siendo una obra importante, un producto típico de esta

literatura hispanoamericana que obedece más a las realidades de todos los días que a los preceptos de la buena retórica.

Otras novelas —desde *Los caciques* hasta *El camarada Pantoja*, desde *Domitilo quiere ser diputado* hasta *Nueva burguesía*— completan el cuadro revolucionario con la denuncia enconada de la sociedad que emergió de la Revolución: el caudillo y sus pistoleros convertidos en la nueva ley; la farsa de la reforma agraria que sólo sirve (según Azuela) para sustituir los viejos terratenientes por otros nuevos; la burocracia invasora e incompetente puesta al servicio de la maquinaria electoral; los partidos de izquierda en los que proliferan los seudo intelectuales; la nueva burguesía que va devorando poco a poco las conquistas de la Revolución. En esta etapa se inscriben las obras más amargas y agrias de Azuela, las obras que entre tanto sarcasmo de detalle arrastran una gran incompreensión general. Porque después de apartarse de las fuerzas revolucionarias, Azuela sólo supo registrar los elementos negativos; sólo quiso levantar —nerviosa, implacablemente— el balance de errores y crímenes. Su actitud fué más reaccionaria que revolucionaria. De aquí que sólo consiguiera expresar el momento del combate y no la hora del recuento y de la reconstrucción.

A esta etapa pertenece una de sus mejores novelas, *San Gabriel de Valdivias* en la que se enjuician los resultados inmediatos de la reforma agraria. En una comunidad rural se desarrolla una historia de violencias y despojos, de atropellos y crímenes, que culminan con una nueva rebelión. Ahora el enemigo es el líder, el nuevo terrateniente, el ex-revolucionario. A través de una prosa ágil, traza Azuela su proceso con la misma lucidez, con la misma pasión, con que estudió la hora de la Independencia, el momento de los precursores del siglo XIX, el alzamiento de 1910. Pero el enfoque se hace cada vez más pesimista, la escritura parece cada vez más conmovida y asqueada por la denuncia. En *Regina Landa* (escrita poco después) la exasperación y la violencia verbal llegan al colmo. Azuela desprecia toda posibilidad de crear personajes y decir un conflicto auténtico. Al oponer la pureza de la protagonista a una burocracia corrompida no consigue salvarse del folletín, de la facilidad sentimental. Un público, cada vez más grueso, parece poseerlo. Y los mismos excesos de la denuncia acaban por anular una sátira que, saltando por encima del momento mexicano, parece destinada a rechazar una sofisticación general, una nueva sensibilidad que el escritor ya no comprende.

Una de sus últimas novelas, *Nueva burguesía*, consigue apuntar más alto. Una casa de vecindad sirve de punto de partida para una

sucesión de episodios en los que se estudia la constitución de esa clase que la Revolución arrojó sobre las ciudades. El sarcasmo es crudo y no perdona nada. Una frase permite resumir el enfoque de Azuela: *Hormigueaba la multitud haraposa y famélica, acarreada de los estados de México, Hidalgo, Tlaxcala y Morelos, a falta de concurrentes de la capital. Eran las mismas bestias de carga al servicio del encomendero español después de la Conquista, las mismas que hoy obedecen al líder, al sargento o al presidente municipal.* Entre tanta alma corrompida —o simplemente animal— como la que circula por estas páginas, entre tanto miserable, Azuela desliza alguna figura auténtica, algún alma patética. Su procedimiento simultaneísta no deja de anticipar —en las letras hispánicas, sin duda— el que habría de usar Camilo José Cela en otro libro de odio: *La colmena* (1951). Lo que falta aquí, o sobra en Cela, es la procacidad, la insistencia en lo sexual, en la exposición de otras lacras más llamativas. A pesar de todo, Azuela consigue superar su fanatismo reaccionario, su visión mezquina del México moderno. La sinceridad de su denuncia, la entereza de su actitud negativa, confirman el dicho (de González de Mendoza) de que le *dolia* México, como le dolía España al célebre vasco. Ese dolor, esa llaga que no pudo cerrarse, explican aunque no justifican la acritud, la pasión, el encono, con que quedó retratado México en su vasta galería⁵.

III

RODRÍGUEZ.—(Amargado.) *No diga nada, Elena. El maderismo fué un santo anhelo de justicia, y si yo no hubiese sido maderista por ideas, hasta por estética lo habría sido...* MARIANO AZUELA: *Del Llano Hermanos, S. en C.* (1938).

No fué, estrictamente hablando, un gran creador. Fué un testigo y un moralista. Llegó a la literatura por el camino de la experiencia política —entendiendo por política no sólo la que se practica en la vida pública—. Quiso decir lo que eran los hombres de su México y cuáles los males a los que estaban expuestos; levantó el inventario de su época y también se proyectó —por los documentos— hacia el pasado para así poder iluminar mejor el presente, ese

presente suyo que amó y odió con entereza. Pero no hizo (tal vez ni quiso hacer) faena de literato, de novelista creador. De lo más perdurable de su experiencia extrajo *Los de abajo* y alguna otra obra que acompañará su nombre en la inmortalidad de manuales, de historias literarias. Fué ante todo y sobre todo el cronista de la Revolución Mexicana.

Por eso mismo, parece oportuno, antes de concluir este examen, el repaso de aquella zona de su obra que se compromete más deliberadamente con las letras, la que pertenece a su período estridentista.

La Malhora es el más acabado ejemplo de esa etapa que coincide —cronológica, estéticamente— con el así llamado movimiento estridentista que capitaneaba hacia 1920 el poeta Manuel Maples Arce. Simultáneo de esa efervescencia de ismos de la vanguardia europea, a la zaga de Dada y del Futurismo, también México tuvo su ultraísmo —tal vez más efímero aunque no menós alborotador que el español o el rioplatense. Aunque Mariano Azuela no integró la plana de estridentistas (pertenece, por otra parte, a una generación anterior), derivó ocasionalmente hacia ellos en un intento de apuntar su creación hacia la minoría literaria. El experimento demoró poco y el propio Azuela habría de desechar casi toda la obra del período, habría de publicar una versión menos hermética de *La luciérnaga*, habría de volver a su verdadero ámbito y a su verdadero público. De todos modos ahí está *La malhora* para documentar su ensayo estridentista en un momento en que la literatura parecía entregada al laboratorio ⁶.

Esta novela cuenta la destrucción de una prostituta, una brumosa venganza, varios crímenes. La historia, que se desarrolla en los barrios bajos de México, es folletín y lo único que hoy puede interesar es el tratamiento deliberadamente literario. Ya se sabe que hacia 1930 Valéry Larbaud la reputaba como superior a cuanto había escrito su autor (*Los de abajo* incluidos). La fecha de su elección justifica el error. En 1930 una novelita experimental pudo parecer superior a un testimonio político. Hoy, *La malhora* tiene el mérito, involuntario, de documentar una actitud y un período literarios. Como creación estilística se propone destruir el fundamento lógico del lenguaje y substituirlo por uno puramente afectivo. Con técnica expresionista, con abuso del monólogo interior, Azuela revela una tragedia suburbana sin misterio; la elaboración formal acentúa (o denuncia) la pobreza del material. Lo que en Joyce o en Virginia Woolf era no sólo estilo sino profunda investi-

gación en almas y en vivencias, en Azuela parecía torpe ejercicio lingüístico. Sus personajes de dos dimensiones no resistían el tratamiento intenso, la inquisición pretendidamente rigurosa. Por otra parte, el abuso del mexicanismo volvía más impracticable una prosa en la que, como restos de una distinta actitud literaria (más auténtica), sobrenadaban períodos folletinescos, frases irredimibles ⁷.

El fracaso de *La malhora* es aleccionador. Aliviado después de esta etapa de sus propósitos esteticistas, Azuela pudo volver a lo que era su mundo: la crónica realista, el escorzo satírico, el testimonio y la denuncia. En esa zona de la literatura se encuentra su lugar; allí ha de permanecer como un escritor valioso, como un testigo insustituible.

Una vez más parece necesario referirse a los otros novelistas de la Revolución Mexicana. Azuela se aparta de ellos no sólo por la naturaleza de su testimonio (como se ha visto); se aparta también por la índole literaria del mismo. En los mejores autores —en Martín Luis Guzmán, en López y Fuentes, en Rafael Núñez, en Magdalena— hay, por encima del contenido testimonial, un esfuerzo consciente de elaboración narrativa. Sus obras son documentos pero son, también, creaciones. Es ejemplar en este sentido un libro como *El águila y la serpiente*. Allí Guzmán cuenta —con exactitud de nombres propios y de fechas— lo que vió durante la Revolución y, sin embargo, la obra parece novela. Es novela por la recreación a que han sido sometidos los materiales —elaboración narrativa, no imaginativa, aclaro—; es novela por la intensidad y tono de la narración. Y lo que se dice de *El águila y la serpiente* podría decirse también de las *Memorias de Pancho Villa* del mismo Guzmán. Historia y novela son aquí inseparables porque los hechos reales están dados con la fuerza y verdad de una creación novelesca y es esto lo que —en última instancia— debe determinar literariamente su naturaleza. Que hayan sucedido o no en la caótica realidad es asunto secundario.

Con la luminosa excepción de *Los de abajo*, Mariano Azuela no consiguió alcanzar esa felicidad narrativa. De aquí la aparente paradoja con que conviene cerrar este examen. Azuela, el fundador de la novela de la Revolución Mexicana, el más famoso de sus cultores, el que con su nombre parece representar esa tendencia, es (tal vez) el menos dotado novelísticamente. Es el que está más cerca del material primario, del hecho efímero y crudo y no de la materia impercedera del arte.

1. Jesús Silva Herzog: *Un ensayo sobre la Revolución Mexicana*, México, Cuadernos Americanos, 1946, p. 21. Puede consultarse, también, del mismo autor: *Meditaciones sobre México*, Ensayos y notas, México, Cuadernos Americanos, 1948.

2. Silva Herzog, *ob. cit.*, p. 30.

3. Cf. Arturo Torres Ríosco: *La novela de la tierra*, en *Atenea*, Año XVI, Tomo LVI, Nº 167, Universidad de Concepción, mayo de 1939. En las páginas 189-190 hay una breve biografía de Azuela, a quien Torres Ríosco conoció personalmente. Es el estudio más completo que conozco sobre el novelista mexicano.

4. Francisco Monterde: *La etapa de hermetismo*, en la obra del Dr. Mariano Azuela, en *Cuadernos Americanos*, Año XI, Nº 3, México, mayo-junio 1952, pp. 286-88.

5. Cf. J. M. González de Mendoza: *Mariano Azuela y lo mexicano*, en *Cuadernos Americanos*, Año XI, Nº 3, México, mayo-junio 1952, pp. 282-85. Su punto de vista difiere del expuesto en este trabajo.

6. Cf. Germán List Arzubide: *El movimiento estridentista*, Jalapa, Ediciones de Horizonte, 1927. En este curioso ensayo, redactado por uno de los participantes del movimiento, se exponen sus propósitos y se demuestran (involuntariamente) sus limitaciones.

7. Sin propósito de examen estilístico copio algunas: *Extraña obsesión*, anhelo impreciso, necesidad inconsciente quizás de un toque de luz viva... (pág. 9); El mismo brillo metálico del agua en el asfalto parecía esclerótica de agonizante (pág. 10); En la esquina oscura discutieron ampliamente el caso. Bueno. Porque sus abismos se miraron y entraron en conjunción (pág. 26). Cito por la primera edición: México, Imprenta y encuadernación de Rosendo Terrazas, 1923, 72 pp.

LA RELIGIOSIDAD DE D. H. LAWRENCE

DE TODOS LOS ESCRITORES INGLESES de su generación, D. H. Lawrence ha sido quizás el más apasionadamente discutido y a la vez el más profundamente incomprendido. En su caso la incompreensión ha tomado la doble forma de una alabanza excesiva y de una excesiva condenación, debidas ambas a que se ha tendido demasiado a considerarle como un escritor con una doctrina fija y definida que hay que aceptar o rechazar plenamente. De hecho lo que Lawrence nos ofrece es mucho menos una doctrina establecida que una experiencia vital. Las diversas etapas de ésta se reflejan en sus escritos. "*Soy un hombre profundamente religioso*", escribió lleno de sinceridad en una de sus cartas, y es indiscutible que en el fondo de toda su obra existe una preocupación moral y religiosa, aunque para él —lo mismo que para toda su generación— las creencias religiosas ya no eran algo dado, heredado como parte de una tradición establecida, sino que necesitaban ser rehechas mediante un esfuerzo personal continuo. Igual que a Blake que vivió un siglo antes, y con el que tenía ciertos puntos de contacto, podríamos describir a Lawrence como un profeta moderno que iba forjando su mensaje con esfuerzo ante la variada complejidad de la experiencia dada. Al final de su carrera literaria surge un tipo de doctrina; pero para comprenderla necesitamos buscar sus orígenes en las condiciones de su propia vida.

D. H. Lawrence fué uno de los pocos escritores ingleses de importancia que surgieron de las clases trabajadoras. Nacido en 1885 en un pueblo minero del condado de Derbyshire, conocemos las condiciones de su juventud por su novela autobiográfica *Sons and Lovers* (*Hijos y Amantes*, 1913). Vemos a Lawrence en los primeros capítulos de este libro como un niño de imaginación intensa, en cuya mente juvenil, desde muy temprano, quedó impreso el contraste entre el nuevo mundo industrial de la comunidad minera y la vida todavía hermosa del campo que le rodeaba con su variedad de colorido que él pudo captar desde el primer momento con una asombrosa capacidad. Aun más importante que la influencia de este ambiente, tal y como se describe en la novela, fueron las condiciones de su vida familiar. El padre de Lawrence era un minero de carácter ama-

ble, un hombre de mentalidad obrera y sin ninguna ambición de cambiar su forma de vida; un sentimental y en algunos aspectos un carácter débil aunque atractivo, sus puntos de vista se habían formado en las opiniones mantenidas en la capilla no-conformista donde había cantado como tenor. La obra de Lawrence nos muestra que respetaba mucho lo que podríamos llamar el lado humano del mundo minero, que él describe en ocasiones con simpatía y gran percepción; pero es igualmente cierto que de su madre (a la que estaba aún más profundamente unido de niño), heredó la tendencia a reaccionar contra la mina y todo lo que ésta representaba. Mrs. Lawrence era superior a su esposo tanto en educación como en pretensiones sociales; durante su juventud siendo maestra había tenido un primer amor desafortunado, y no hay duda de que su matrimonio con Alfred Lawrence había sido una elección secundaria y en algunos aspectos inferior. Mrs. Lawrence desde el principio demostró un cariño terriblemente posesivo hacia su hijo —quizás porque de una manera sub-consciente ella esperaba mediante la brillante carrera de éste compensar su sensación de inferioridad social— y deliberadamente se propuso darle una buena educación; como resultado de esta educación él habría de llegar, según sus planes, a una posición social más alta, y sobre todo no tendría que ser minero. Lawrence debió más a su madre que a nadie sus tendencias literarias, su amor a la naturaleza, su idealismo, y aquel casi puritano sentimiento de la moralidad que es, a pesar de su reputación corriente, una de sus características más marcadas; a la falta de armonía entre sus padres y al sentimiento escondido de desilusión de su madre, debió probablemente una cierta falta de capacidad para congeniar con la sociedad que se hizo siempre mayor en sus escritos.

Las tendencias así implantadas en Lawrence desde el primer momento se pueden seguir a través de su educación y de su juventud. Siguiendo los propósitos de su madre, a la edad de trece años ganó una beca en la escuela secundaria de Nottingham, donde estuvo hasta los diez y seis, trabajando después durante un cierto tiempo en un almacén de instrumentos quirúrgicos; la descripción de este período de su vida en *Hijos y Amantes* muestra una combinación de comprensión humana extraordinaria con una tendencia a rebelarse contra los estrechos límites espirituales del mundo al que parecía destinado por su clase y por sus circunstancias. Pronto volvió, después de su primer empleo, al camino que su madre había trazado para él, y a la temprana edad de diez y ocho años se convirtió en maestro de escuela. En esta etapa los elementos contradictorios de su natu-

raleza se hicieron sentir aun más fuertemente que antes. Las experiencias de Lawrence como maestro están fielmente reflejadas en las de Ursula Brangwen, en uno de los capítulos más personales de *The Rainbow* (*El Arco Iris*, 1915). Nadie puede dudar, después de leer esta descripción, que Lawrence no estaba destinado a ser un maestro. Fué su experiencia en clase la que hizo nacer en él por primera vez la impresión, que será más tarde de importancia fundamental para su obra, que las formas de la sociedad moderna se mantenían unidas por lazos de disciplina y voluntad artificialmente impuestos, y que el contacto vivo entre persona y persona —en este caso entre maestro y discípulo— no existía. Lawrence, impulsado a ser maestro por la voluntad fuerte de su madre, desde el primer momento se encontró incapacitado a entregarse a un trabajo por el que no sentía ninguna atracción. De la descripción de las reacciones de Ursula Brangwen ante sus clases podemos llegar a dos conclusiones que iban a afectar profundamente la totalidad del pensamiento posterior de Lawrence. En primer lugar, Ursula aparece como impresionada hasta la obsesión por la parte pasiva representada por los niños en el proceso de la educación. *"Ella vió a todos los maestros, afanándose de mala gana en la tarea enojosa de obligar a muchos niños a formar un conjunto disciplinado y mecánico, reduciéndolos a un estado automático de obediencia y atención y obligándolos a aceptar distintos conocimientos."* Esta impresión está relacionada íntima y lógicamente con otra. Si los niños no participan activamente en la vida de la clase, si su presencia allí se halla asociada invariablemente con una especie de resistencia pasiva y profundamente arraigada en una autoridad extraña, se deduce que la educación está destinada a convertirse —desde el punto de vista del maestro— en una imposición, en la afirmación mediante sus actividades de un imperativo social que no causa ninguna respuesta en aquellos a quienes se enseña. Como lo expresa Lawrence: *"Los niños no aceptarán nunca naturalmente estar sentados en una clase sometidos al conocimiento. Tienen que ser obligados por una voluntad más fuerte y más sabia, contra la cual siempre intentarán rebelarse. De manera que el primer gran esfuerzo de cada maestro de una clase grande debe ser el de poner la voluntad de los niños de acuerdo con la suya propia. Y esto el maestro sólo puede lograrlo mediante la abnegación de su ser personal, y mediante la aplicación de un sistema de leyes con el propósito de lograr un cierto resultado calculable, la transmisión de ciertos conocimientos"*. Las consecuencias así sacadas por Lawrence de su experiencia como educador tuvieron la ma-

yor importancia en la formación de su actitud hacia la sociedad. Se puede afirmar razonablemente que muchas de las críticas posteriores de Lawrence a la vida moderna fueron poco más que prolongaciones en un campo más amplio de las conclusiones por él formuladas en la clase. Lo mismo que en la clase, de la cual en realidad parecía una extensión magnificada, el mundo a su alrededor fué concebido por Lawrence como una estructura social de la que había desaparecido toda vida espontánea, siendo una mera imposición de la voluntad inerte en la cual el ejercicio de la personalidad libre no existía, y contra la cual el individuo que respetaba sus propios impulsos espirituales tenía inevitablemente que rebelarse. La rebelión misma, de hecho, era considerada por Lawrence como algo a que sólo se veía forzado, no algo por él deseado. Como la maestra que deseaba entrar en relaciones más vivientes con los niños que componían su clase, Lawrence creía que los lazos que unen al hombre con sus congéneres eran algo que no podían desatarse sin herir al individuo con consecuencias casi fatales. "El hombre" —decía en una de sus cartas— "no es libre, así como un árbol arraigado tampoco lo es", y fué precisamente el sentimiento de hallarse separado de sus raíces naturales en una sociedad orgánica lo que constituyó su problema y su tragedia. Fué durante su corta experiencia como maestro que el problema y la tragedia empezaron a tomar su forma.

Para completar nuestro cuadro del desarrollo juvenil de Lawrence tenemos que recordar que fué precisamente en esta época que su adolescencia romántica empezaba a encontrar expresión en la experiencia del amor. La historia de sus primeros contactos con el sexo opuesto se hallan reflejados íntimamente en *Hijos y Amantes*, en la descripción de las relaciones de Paul Morel, evidentemente modelado sobre el propio Lawrence, con la joven Miriam por un lado y por otro con una mujer casada, Clara Dawes. En la historia del primer amor de Pablo por la evasiva, misteriosa, y adolescente Miriam, emociones semi-conscientes del tipo ya descritas por Lawrence en su primer libro de importancia *The White Peacock* (*El Pavo Real Blanco*, 1911), se ven en conflicto con el estricto puritanismo moral que había heredado de su madre y logran producir en su naturaleza ya dividida aún otra y más íntima corriente de escisión espiritual.

En esta etapa de su formación el arte de Lawrence, que refleja una personalidad todavía en proceso de formación, se halla caracterizado por un conjunto de contradicciones adolescentes. Dos factores decisivos acaecidos en los años 1910 a 1914 lo condujeron a la madurez. El primero fué la muerte de su madre, causada por el

cáncer y descripta al final de *Hijos y Amantes* en uno de los episodios más conmovedores de la literatura moderna. La sensación de desolación producida por esta muerte en un joven que había estado unido a su madre por lazos de extraordinaria intimidad llegó a producir lo que era casi una crisis religiosa; ésta se nos da a conocer significativamente al final de *Hijos y Amantes* por la descripción del sentimiento abrumador de soledad cósmica con el que nos despedimos de Paul bajo el cielo estrellado:

"Por todas partes el inmenso y obscuro silencio parecía empujarlo, una chispa tan pequeña, a la extinción, y sin embargo, siendo casi nada, no podía extinguirse. La noche en la que todo estaba perdido se ensanchaba más allá de las estrellas y del sol. Estrellas y sol, unos pocos granos brillantes, giraban alrededor aterrizados, y estrechándose en abrazos, allí en la obscuridad que los sobrepasaba a todos y los dejaba pequeños y aterrizados. Tantas cosas y él mismo infinitesimal, en el corazón de la nada, y sin embargo, siendo algo.

"¡Madre! susurró —¡Madre!

"Ella era la única que le había sostenido entre todo esto. Y se había marchado..."

La muerte de su madre marcó en un sentido muy real, el fin de la adolescencia de Lawrence. Rompió un lazo que hasta entonces había dominado todas sus acciones y abrió el camino hacia experiencias más maduras. Es difícil no sentir, al leer *Hijos y amantes*, que el amor de Paul por Miriam en este libro se halla contrapesado, en cierto sentido, por el feroz sentimiento de posesión de su madre hacia él que le impide llegar a un desarrollo pleno y normal. Pero ya en esa novela, al introducir la figura de Clara Dawes, se sugieren posibilidades de otro tipo, que una vez desaparecido con la muerte de su madre el obstáculo a su desarrollo, pidieron una realización total. Clara Dawes es, en pocas palabras, una anticipación de la propia Frieda von Richthofen. Descendiente de una familia alemana aristocrática, Frieda atrajo a Lawrence por su carácter vehemente y decidido y pronto se convirtió en su mujer. Las consecuencias de su matrimonio para la obra de Lawrence fueron desde el principio de importancia decisiva. De este amor, el primero y único de su madurez —porque hemos de recalcar que, a pesar de ciertas impresiones populares contrarias, derivadas de una incomprensión de su carácter y doctrinas, Lawrence estuvo siempre convencido de la necesaria unicidad de este tipo de relaciones— él extrajo lo que permaneció siendo siempre el centro inmutable de su

doctrina. Esta podría describirse brevemente como el convencimiento de que, si la existencia de unas relaciones apropiadas entre los hombres es el único fundamento posible para una sociedad sana, las relaciones únicas entre un hombre y una mujer son a su vez el fundamento necesario para todas las demás relaciones humanas. Si estas relaciones se establecen sobre una base falsa —y era el convencimiento central de Lawrence que habían sido dislocadas por la presión de las condiciones modernas— la distorsión emocional resultante tenía, según él, que afectar a todas las demás relaciones humanas, y así, a la larga, amenazar a la sociedad misma con el desastre. El tema constante e incambiable de toda la obra de Lawrence es la expresión de esta concepción fundamental en relación con el conjunto de las experiencias humanas.

En 1914 el comienzo de la guerra afectó aun más el desarrollo de las ideas de Lawrence al enfrentarle, ahora más abiertamente que nunca, con las realidades sociales que le rodeaban. Vino a reforzar las lecciones que habían aprendido siendo maestro y a profundizar su preocupación social al mismo tiempo que, paradójicamente, aumentó hasta un grado casi intolerable el abismo existente entre él y la sociedad contemporánea. Los efectos de la guerra sobre Lawrence pueden describirse como una conmoción, un *choque*, cuya naturaleza y profundidad se analizan con gran fuerza en un capítulo de la novela *Kangaroo* (Canguro, 1923) que lleva el título significativo de *La Pesadilla*. En el fondo de este episodio, uno de los más personales y vehementes que Lawrence escribiera, hallamos la rebelión de una personalidad profundamente sensible contra la movilización en masa de la humanidad, para una guerra en la cual el individuo tenía cada vez menos importancia. El profundo efecto que, sintiéndose ya profundamente consciente de su debilidad física, le causó el examen médico que lo declaró inútil para el servicio militar, pero que él consideró como una violación de su integridad personal intensamente guardada, se combinó con los inconvenientes irritantes que tuvo que sufrir a causa de la nacionalidad alemana de su esposa para producir una reacción cuya violencia se halla reflejada en frases como éstas: “Era el espíritu total de la guerra, el atroz espíritu de las masas, con el que él no podría pactar nunca”. Y de nuevo: “En 1915 terminó el mundo antiguo. Durante el invierno del 1915-1916 el espíritu del viejo Londres se desplomó, en cierta manera murió, dejó de ser el corazón del mundo y se convirtió en un vórtice de pasiones desenfrenadas, de codicias, esperanzas, temores, horrores. La integridad de Londres se derrumbó, y comenzó el verdadero en-

vilecimiento, la increíble bajeza de la prensa y de la opinión pública, el reinado de esta hinchada ignominia: «John Bulls»”. Después de este proceso de desintegración, comenzado en 1914 y que conocemos por el nombre de primera guerra mundial, a Lawrence ya no le abandonó el sentimiento de que algo discordaba entre el individuo que, con su individualidad, retenía el sentido de su propia singularidad, y la sociedad que aceptaba irreflexiblemente la destrucción. El resto de su vida lo pasó en parte definiendo esta situación, y en parte explorando lejanos parajes de la tierra, Australia y Méjico entre otros, en busca de una sociedad a la vez más primitiva y más civilizada en el cual no existiese este estado de cosas.

Kangaroo es la primera, y bajo algunos aspectos, la más interesante de las novelas de Lawrence en que se intenta definir los resultados de esta búsqueda. Richard Lovat Somers, y su mujer Harriet, reflejan evidentemente al propio Lawrence y a su mujer Frieda. Se nos presentan en el momento de llegar a Australia, al nuevo continente, lo mismo que Lawrence había hecho, huyendo de Europa donde —según palabras del mismo Somers— “*todo ya había terminado*”. En Australia encuentran un mundo a la vez más viejo que el que han abandonado y casi increíblemente nuevo, apenas tocado todavía por la muerta tradición europea de la que Somers huía, pero conservando su propia tradición antigua de la vida primitiva, destruida en otros lugares por nuestra civilización mecanizada. Por una parte se nos dice que a Somers le atrae “*la libertad, el aligeramiento de tensión*” que aquí siente, el “*extraño encanto solitario*” y “*virginal lejanía de Australia*”; por otra parte en esta tierra nueva trata de ponerse en contacto con alguna cosa que sea antigua pero no vieja, primitiva sin ser bárbara, con un mundo en el que la razón y la emoción se unan sin esfuerzo en una personalidad armoniosa. Pero a pesar de ellos mismos —y esto constituye la tragedia implícita en todos los viajes de Lawrence en estos últimos años de su vida— Somers y Harriet llevan consigo, como la llevó el mismo Lawrence casi a pesar suyo, la conciencia de estos valores europeos que no los abandona. Como europeos se espantan de la “*carencia de forma*” de este mundo nuevo, de la fealdad de una vida social que tiene recuerdos de Europa pero que aun no ha adquirido su forma propia. Las manifestaciones accidentales de esta vida, la dejadez general, el crecimiento informe de los *bungalows*, las latas viejas tiradas en las orillas del Pacífico, producen en Somers un profundo deseo por esta misma Europa contra la que se ha rebelado, y una indeleble impresión de que no ha de encontrar allí tampoco la fuente

de la nueva vida tan ardientemente deseada. “*Él deseaba a Europa con un deseo famélico.*” “*Una colonia no es más joven que la madre patria. Es quizás más vieja, ha dado un paso más hacia la decadencia.*” Lawrence, huyendo de Europa impelido por una profunda inquietud espiritual, la llevaba consigo en lo más profundo de su ser consciente; éste es uno de los motivos más hondos de la tragedia de los últimos años de su vida.

Ante esta persistente fuente de lucha interna, *Kangaroo* describe la tentativa de Lawrence a través de su protagonista por encontrar una base objetiva para sus valores morales y religiosos. En el centro de las creencias que Somers llevó consigo a Australia está la propia convicción de Lawrence, confirmada por sus experiencias del tiempo de guerra, de la inalienable importancia de la personalidad individual, completada por el convencimiento ulterior de que la vida del individuo solamente puede tener significado si es dirigida, fuera de sí misma, hacia una realidad exterior. Estos dos rasgos característicos pueden reunirse con la misma frase de Lawrence que define la esencia de la vida humana como si consistiese en las relaciones entre “*un hombre solo con su propia alma y un dios oscuro por encima de él*”. Las palabras clave son aquí *sólo* y *por encima*. *Solo*; el individuo no puede, mientras preserve su esencial humanidad, ser reducido a la esclavitud social de la democracia de las masas, o a la servidumbre industrial; aquel que se somete a un yugo de este tipo pierde la condición de su naturaleza humana, y se convierte en parte de una máquina. Pero más allá del individuo, esencialmente *por encima* de él, el hombre debe sentirse consciente de un Dios, pues si la personalidad se convierte en un fin en sí misma y se hace introspectiva, sin buscar un contacto con una realidad exterior aun no alcanzada, se estanca, cierra las puertas sobre el misterio de la vida, y muere. Toda la tragedia de Lawrence podría definirse diciendo que consistió en que, sintiéndose él separado persistentemente de la realidad externa, tenía sin embargo el sentimiento agudo de que este aislamiento significaba inevitablemente la muerte espiritual.

Esta es la primera etapa de Lawrence en el análisis de la experiencia. Si hemos de vivir como individuos, nuestra individualidad necesita tomar su vida de una divinidad externa. Pero —y aquí llegamos a su segunda conclusión más controvertible— el Dios ha de ser necesariamente un Dios oscuro, es decir: un Dios no comprendido directamente por la facultad racional consciente. Porque la razón, dice Lawrence, refleja nada más que la parte consciente de

nuestra personalidad, la cual en nuestro mundo moderno mecanizado ha ocupado el lugar de la parte inconsciente, espontánea, emocional, desarrollando una monstruosidad. Nuestro contacto con la divinidad ha de establecerse en todos los planos de nuestra personalidad, tanto en el emotivo e instintivo como en el racional y consciente; de otra manera nuestro *yo razonable* carecerá de un funcionamiento apropiado, estará en desequilibrio, y nuestras verdaderas emociones religiosas correrán el peligro de convertirse en un mal sueño intelectualizado. “También los sueños de la razón engendran monstruos.” La célebre frase de Goya podría ser aplicada perfectamente al argumento de Lawrence. Fué para combatir a estos monstruos, y para tener una visión más completa de la personalidad, por lo que Somers, igualmente que Lawrence, se marchó a Australia.

Kangaroo es la historia del fracaso de Somers por encontrar allá lo que deseaba. Fracasó en primer lugar porque, como hemos visto, llevaba consigo a esta nueva tierra su sentido europeo, y no tenía una verdadera probabilidad de desprenderse de él. En segundo lugar fracasó porque en Australia encontró una sociedad dividida en dos bandos que le recordaban a los de Europa, y estaban destinados muy posiblemente a la destrucción. La novela culmina en las relaciones de Somers con dos hombres y dos movimientos políticos, ninguno de los cuales puede aceptar plenamente. Estos dos hombres son el abogado Ben Cooley, el *Kangaroo* del título, todo pensamiento, todo espíritu, todo predominio mental, todo fe en un concepto intelectualizado de la regeneración de la sociedad por el amor, y el leader revolucionario obrero, Willy Struthers, el instrumento del instinto destructivo de la masa, excitando a la destrucción de la civilización capitalista en nombre de los trabajadores. En el conflicto entre estos dos —un conflicto europeo proyectado con redoblada intensidad en el continente virgen—, Lawrence nos presenta el drama de la sociedad moderna, pero como a Somers, no le satisface ningún partido. *Kangaroo*, defendiendo lo que él cree que son valores espirituales, cae en la peligrosa necesidad de recurrir a la fuerza para defenderlos. Sus “*diggers*”, fundados aparentemente para defender la espiritualidad, son de hecho una organización de soldados para suprimir brutalmente a los enemigos de sus ideas, son un partido político más; se encuentran también completamente penetrados por la mecanización espiritual de nuestros tiempos. El fracaso de *Kangaroo* se debe al hecho de que su defensa de la espiritualidad se convierte en la defensa de un *status quo*, de algo que ya ha dejado de vivir. “*Él quería*” —observa Lawrence— “*salvarlo todo tal como lo tenemos y esto no puede ser.*”

La violencia revolucionaria de Struthers es la respuesta inevitable a la violencia conservadora de Kangaroo. Puramente negativa, sabiendo sólo que el mundo viejo se había acabado irremediablemente, y careciendo a la vez de una concepción del nuevo mundo que él quería construir, Struthers se entregó a un instinto de destrucción tan ineludible como la violencia defensiva de los *diggers*. El choque entre ambas tendencias llega a un punto culminante en el mitin monstruo de Struthers que es disuelto por los partidarios de Kangaroo. Éste es herido en la lucha y muere. Antes de morir él y Struthers llaman a Somers que no puede aceptar la posición de ninguno de ellos y abandona Australia. La visión le ha fallado a Lawrence y seguirá fallándole en adelante.

Ahora nos hallamos en condiciones de resumir el pensamiento de Lawrence en sus últimos años. Los fundamentos de este pensamiento eran su creencia de que el estado de la sociedad era el reflejo del de cada uno de sus miembros, y su convicción de que si la sociedad misma había de salvarse tenía que ser a través de la regeneración de los individuos. En otras palabras, el punto de vista de Lawrence, aunque apartado de la concepción cristiana, era esencialmente moral y religioso. Su experiencia personal de las penalidades de la vida industrial combinada con su naturaleza intensamente imaginativa, produjeron una profunda aversión hacia la sociedad moderna. La personalidad tal y como él la veía estaba convertida en un accidente en un mundo donde los contactos entre los hombres se hallaban reducidos a algo impersonal. Para él, el triunfo de la máquina estaba asociado con el triunfo de la razón. Aquí necesitamos distinguir su doctrina esencial de las exageraciones ocasionales producidas en él por la desesperación. Lawrence en sus mejores momentos no era un mero anti-intelectual, un defensor de lo irracional. Él argüía, más profundamente, que una personalidad sana tenía que estar basada en un equilibrio natural entre lo razonable y lo irracional, entre la razón y la emoción. Hay un momento muy importante en el cual el ejercicio de la razón es legítimo y hay otro, no menos importante, en el cual las emociones piden su parte. La tragedia de la vida actual, según argumentaba Lawrence, consistía en el hecho de que se ha rebasado violentamente este equilibrio esencial para la salud del espíritu; a la concepción despersonalizada de las relaciones humanas, fomentada por el triunfo de la máquina, corresponde nuestra concepción analítica y destructiva de la razón, que se impone sobre la sensibilidad viva, matándola. La concepción racionalista de la razón crítica, una simple sombra de la plena facultad humana, se

ha impuesto a la vida entera del hombre actual, y su reflejo social es la esclavitud industrial, la cual para Lawrence sólo se halla disimulada bajo el nombre de democracia, y su fin es inevitablemente la lucha —la lucha de clases causada por un choque mecánico de intereses, y la lucha entre naciones, en la que los motivos y sentimientos personales no cuentan para nada.

Espantado por su propia visión del mundo, Lawrence desde 1918 dedicó su vida a buscar un fundamento verdadero para sus intuiciones espirituales. Inevitablemente, tuvo que proceder mediante ensayos y errores. Al faltarle el fundamento de una fe aceptada, tuvo que deducirlo todo de su propia experiencia, desarrollando sus creencias sin el contrapeso de una doctrina objetiva que le impidiese caer en un excesivo egocentrismo. En el curso de sus últimos viajes, Lawrence fué abandonando cada vez más sus preocupaciones sociales para concentrarse en un solo aspecto de la experiencia humana, haciendo resaltar así la parte más controvertible de su obra. Este aspecto era las relaciones entre hombres y mujeres en el amor. Aquí, según Lawrence, se hallaba la vida en su máxima intensidad; aquí se podía experimentar más que en ninguna otra parte la valiosa interdependencia de razón y emoción; aquí estaba la base de algo parecido a una visión religiosa de la creación.

Si *Kangaroo* es una expresión del espíritu que impulsó a Lawrence a los incesantes viajes de sus últimos años, otra novela escrita casi al mismo tiempo —(*La Vara de Aarón, Aaron's Rod*, publicada en 1922)— nos lleva aún más cerca del alma del conflicto personal que se refleja en toda su obra en diferentes grados. Las escenas de la primera parte de la novela, que concluye en el norte de Italia, transcurren en una de las ciudades mineras de Derbyshire de las que el propio Lawrence procedía. La historia trata de las relaciones entre dos hombres que representan claramente, en cierto sentido, aspectos complementarios de su propia naturaleza, Aaron Sisson, un obrero dotado de una notable facultad artística como flautista, se nos presenta al principio de la novela en el momento de romper relaciones con su mujer y su familia; se ve obligado a dar este paso a pesar del estrecho lazo que le une a su esposa a causa de una incompatibilidad entre su concepto del matrimonio y el que su esposa en su amor absorbente trata de imponerle. Habiendo roto con su familia en un acto de separación que él siente casi como una herida infligida a su propia integridad (“Él se encontró enfermo” —se nos dice— “en todas sus fibras... Odiaba la escena que había dejado y odiaba al corazón duro e inviolable que pegaba sin descanso contra

su propio pecho”), Aaron se pone en contacto con el escritor Lilly que resulta ser, por así decir, una proyección consciente y formulada de sus propios problemas, a los que da una definición racional, y en lo posible una resolución. Aaron y Lilly no son en realidad personajes separados, sino más bien reflejos de dos aspectos diferentes de la personalidad del propio autor, aspectos que se hallan relacionados respectivamente con sus orígenes y con su carrera artística e intelectual, y que podrían describirse —en términos de sus propias doctrinas— como las actitudes instintivas y las racionales ante la vida. En otras palabras, Lilly define conscientemente lo que Aaron, menos consciente de sí, no hace más que sentir; entre ambos expresan el problema de la adaptación personal a la sociedad que hallamos en el fondo de todo lo que Lawrence escribió.

Seguir la interpretación dada por Lilly al problema presentado ante él por Aaron, es ver, quizás más claramente que en ninguna otra de las novelas de Lawrence, la modalidad esencialmente religiosa de la mente del autor. Esta se halla implícita en la reacción del propio Aaron al problema planteado por su matrimonio. De la unicidad de las relaciones que lo unen, según él, a la esposa que ha abandonado no nos queda duda. En el mismo momento en que se ha entregado en Florencia a la atracción de otra mujer, se nos dice que Aaron, en lugar de encontrar satisfacción en estas nuevas relaciones, se encuentra obligado a ponerles fin:

“Él debía volver a ver a la marquesa. No debía obrar como un palurdo. Pero le diría que era un hombre casado, y que a pesar de haber abandonado a su mujer y a pesar de no tener el dogma de la fidelidad, los años de matrimonio le habían convertido en un hombre casado, y cualquier otra mujer que no fuese su esposa era para él una mujer extraña, una violación. «Se lo diré» —se dijo a sí mismo—. En el fondo de mi corazón todavía amo a Lottie y no puedo evitarlo. Creo que es verdad. Quizá no sea amor. Pero es matrimonio. Yo estoy casado con Lottie. Y eso quiere decir que no puedo estar casado con otra mujer!”

¿Por qué, entonces, si las relaciones que le atan a su mujer son únicas, sin sustituto posible, Aaron se ve impulsado a hacerse violencia y a terminar con ellas? Aaron, que obra siempre por impulso, no lo sabe; es Lilly que, relacionando su conducta con una causa que parece trascender la mera discordancia personal, llega a vincularla con su interpretación del punto muerto espiritual a que ha llegado el hombre civilizado en este momento decisivo de su historia. Según Lilly, la tragedia que ha ensombrecido el amor en la socie-

dad de que forma parte ha sido causada por el error fatal de tomar una parte por el todo, de considerar lo que constituye tan sólo un aspecto, sin duda valioso, de la experiencia humana, como una realidad que todo lo absorbe. “*El amor*” afirma Lawrence, completando con su definición la doctrina de Lilly, “*es sólo un atributo del alma humana ... y entregar toda el alma en un gesto de finalidad en el amor es un suicidio tan criminal como arrojarse del campanario de una iglesia o de la cima de una montaña.*” El amor, en otras palabras, impulsa al hombre a entregarse, a trascender su individualidad en la necesidad de dominar su imperfección; pero este don, que es parecido al de la dedicación religiosa, es el don de una persona, que permanece tal y como es después del acto de entregarse y que debería sentirse por este acto no aniquilada en su personalidad sino aumentada, completada en su propio ser. “*El amor*” —para citar de nuevo las observaciones de Lawrence acerca del estado espiritual de Aaron— “*es un proceso incomprensible del alma humana. El proceso debía de tender a completar la personalidad, pero no a algún horror de intensificación o de estremecimiento en el cual el alma y el cuerpo al fin perecen.*” En otras palabras, y en los términos ya definidos en *Kangaroo*, más allá del *yo*, y aún implícito en la experiencia del amor en que este *yo* se aniquila, está el “dios oscuro”, cuya existencia ha de reconocerse necesariamente si nuestra experiencia temporal no quiere ser reducida a futilidad, y sin el cual nuestras intuiciones más intensas, en lugar de llevarnos a una vitalidad más completa, producen solamente un impulso irresistible de auto-destrucción.

Concebido así en relación con un fin más grande que su propia satisfacción, el amor en *La Vara de Aaron*, como en las mejores obras de Lawrence, se convierte en una fuente de vida, en una afirmación de la eterna juventud del espíritu en sus relaciones con el mundo exterior. Esta juventud se refleja más típicamente en una sensibilidad más profunda, una “vivacidad” —como el propio Lawrence la llama—, en su actitud hacia la realidad externa que él considera como la señal más importante de la salud emotiva que existe antes de que las complicaciones asociadas con un intelectualismo exagerado e introspectivo hayan destrozado el saludable equilibrio entre los elementos racionales e instintivos en la personalidad completa.

“Aaron miró a Lilly y vio en su cara la misma expresión extraña y lejana que la que tiene el rostro de algún animal cuando está despierto y alerta, en completa compenetración con su ambiente. Era un estado muy distinto de la felicidad; un goce alerta del reposo,

una sensación intensa y satisfactoria de centralidad. Como un perro que se calienta al sol con un ojo abierto y el otro guiñando; o como un conejo quieto con los ojos abiertos y la nariz ligeramente aleante. No pasividad, sino goce alerta de la sensación de sentirse central, centro de vida en el pequeño mundo circundante."

El don pavoroso de identificarse con las manifestaciones instintivas de la naturaleza que tenía Lawrence ha sido comentado como algo extraordinario por todos aquellos que le conocieron; la lectura de un pasaje como el que acabo de citar y el relacionarlo con la formulación en esta misma novela del problema que ocupa el lugar central en todo lo que escribió es la mejor contestación para aquellos que encuentran en su obra nada más que la expresión de un anti-racionalismo fracasado. Relacionar sus problemas, y aún las profundas discordancias que existían dentro de su propia naturaleza con una interpretación del mundo a su alrededor, haciendo así de una indagación personal la base para la exploración de una sociedad en crisis, era su propósito constante en todo cuanto escribió; y el hecho de que, durante los años posteriores a 1918, el mundo le pareciese moverse hacia fines considerados por él como cada vez más hostiles explica el sentimiento de tragedia que en grado creciente se hizo característico de todo lo que escribió.

En la obra de sus últimos años Lawrence no logró expresar plenamente su visión. Fracásó no porque aspirase a la inmoralidad, como se ha dicho frecuentemente, sino por la naturaleza misma de su tentativa. Sus últimas novelas, que representaban un esfuerzo por dar substancia a lo que él consideraba como una visión religiosa, fracasaron porque la naturaleza humana mortal no puede hacer nunca de su experiencia una finalidad en sí, ya que esta experiencia sólo tiene sentido cuando se la considera, no como un fin en sí misma, sino dirigida hacia una finalidad sobrehumana y extratemporal, en relación con la cual la personalidad y el tiempo adquieren un significado. El fundamento de todo pensamiento religioso, cualquiera que sea la forma que toma, consiste en que el hombre es imperfecto y dependiente. Esto lo comprendió Lawrence, pero apartado como estaba de todo patrimonio religioso no pudo encontrar una finalidad que completase esta dependencia e imperfección. A pesar del fin trágico de su carrera no debemos negar el verdadero valor de lo mejor de su obra; justificados como estamos en señalar sus fracasos, hemos de admitir sin embargo que el esfuerzo que él realizó fué valeroso, y las conclusiones a que llegó no fueron en ningún sentido perniciosas.

Las novelas posteriores de Lawrence representan un intento por dar cuerpo a esta visión religiosa de la realidad. La última y más acerbamente atacada de todas ellas, *Lady Chatterley's Lover* (*El amante de Lady Chatterley*, 1929) representa un esfuerzo casi deseperado en su intensidad, por definir lo que él consideraba como una doctrina de salvación, antes de que la llegada de la muerte, unida a la hostilidad del mundo contemporáneo, le cortase toda posibilidad de expresión; en tales circunstancias no es sorprendente que la acusación de concentración excesivamente unilateral en las relaciones pasionales que forman el núcleo central de su pensamiento no esté en este caso completamente falta de fundamento. Sin embargo, a pesar de esto, la novela contiene, notablemente en algunos de los pasajes que describen los daños producidos en la manera tradicional de vivir inglesa, por un industrialismo ingobernado, algunos de los mejores y más sentidos pasajes en toda su obra. A pesar de todas sus deficiencias accidentales esta novela sigue siendo un esfuerzo por describir, a través de la más íntima de las experiencias humanas, esa vuelta a la pura emoción, pura e íntegra, que el autor buscaba a través de toda su obra con una intensidad y una devoción que sólo puede describirse como religiosa. Uso la palabra "religiosa" a propósito, y a pesar de todo el escándalo que la novela ha causado desde su primera aparición, por que el propio Lawrence —como aparece en su correspondencia y en un ensayo apasionado escrito en defensa de su libro— siempre lo consideró así; y aunque podamos argumentar que fracasó aquí como en otros de sus esfuerzos, no podemos negar, sin faltar a la verdad, la sinceridad de sus intenciones.

EL GATO

“Yo TE VOY A CURAR, patrón, porque no estoy bautizada” — era la frase más *suya* (y más notoria y esperada) de la negra Asunción, la curandera (*vencedora*, principalmente) de aquel caserío muy pequeño y perdido y del que pocos guardan memoria. Cuando su predicción se cumplía, la negra no aceptaba paga ni regalo alguno; simplemente, impartía o recordaba una orden que nadie dejaba de acatar: el convaleciente debía ir, a pie, al pueblo vecino y oír misa y comulgar. Cuando —raras veces— su *cencia* fallaba y el enfermo moría, la negra se encerraba en su rancho y no reaparecía hasta muchas horas después del entierro. De la chimenea del rancho —un boquete central en el techo de totora— emergía en esas ocasiones una pesada, oscura columna de humo. El olor acre y singular de ese humo noticiaba a los habitantes de los campos vecinos, a los cazadores de bichos, a los desertores y matreros del monte, que un paciente de la negra Asunción había muerto en el caserío.

El caserío se empinaba en la cuchilla y descendía, desgranándose, hasta el monte y el río. Allí, ya en la sombra de los primeros árboles salvajes, estaba el rancho de Asunción. Bambúes y enredaderas lo ocultaban; plantas extrañas, yuyos medicinales y legumbres crecían junto a sus ciegas paredes de barro y cañas; la puerta, una abertura baja y estrecha tapada con un cuero. En verdad, más que un rancho era una choza, como si la negra —que por sí sola lo había construido— recordara con el color de su piel las nunca vistas viviendas de sus antepasados africanos. Y los años y los remiendos habían ido dándole un parecido cada vez mayor con las grandes chozas circulares de la selva.

Asunción no era joven pero tampoco vieja: tenía una edad indefinida, marginal, estática... aunque, sin duda, muchos inviernos habían ensoberbecido el río desde el día en que, en aquella misma orilla, una esclava fugada la pariera sin ayuda de nadie. Era alta, flaca, de huesos fuertes, con un cuerpo de hombre que, sin embargo, nada tenía ni llevaba de hombruno o viril. Grandes, casi demasiado grandes y con uñas planas y rosáceas, las manos y los pies; pequeño y redondeado el cráneo. La piel muy negra; la nariz corta y aplastada; los ojos vastos y como con luz nocturna; suaves y sinuosos los rasgos del rostro.

Había sido joven y bella: dueña de caderas largas y escurridas, bellamente abatidas, de una brevísima cintura cilíndrica y de altos, puntudos, guerreros senos de metal negro.

Había tenido hombres: hombres negros y blancos que —serios, furtivos, solitarios— llegaban en los atardeceres —a veces desde muy lejos y con cierta periodicidad lunar— a la choza de barro y cañas, como animales atraídos secretamente por el olor de la hembra en celo. Hombres que llegaban a pie y partían sin que nadie los viera, y otros cuyos caballos, atados en la espesura del monte, relinchaban de hambre, de impaciencia y de sed. No faltaba en el caserío quien afirmara que, más de una vez, hubo duelos a cuchillo en las inmediaciones de la choza; e incluso se decía que algún cadáver, despojado de sus vísceras para que no sobrenadara, había sido arrojado al río.

Asunción nunca tuvo hijos: es fama que se internaba en el monte y que —sola, a voluntad— abandonaba allí un feto sangui-nolento y, después de bañarse en el río, regresaba a su choza con el andar cadencioso y prolijo de siempre — los pasos que tan nítidamente marcaban sus muslos finos y ahusados en la saya de percal.

Se decía en el caserío que la negra, de joven, había merodeado las batallas de las guerras civiles; se decía que había bebido sangre humana y que había satisfecho, en el pasto ensangrentado, los últimos deseos eróticos de hombres malheridos. Se decía también, en voz baja, que en las noches sin luna solía visitar el camposanto.

Los años apretaron a Asunción sobre sus huesos, quitándole carne y sexo pero sin acercarla al sexo contrario. Era, por el tiempo en que en realidad empieza este cuento, un ser hurraño, ensimismado, invariable... Vivía solitaria en su choza, a donde ya no llegaban hombres, y a veces, si ningún paciente la necesitaba, se perdía por días y noches en lo más hondo del monte. Sus pasos seguían siendo rítmicos, pero su andar era ahora un deslizarse envainado, con algo de sombra. Su cara negra y cerrada sólo se alteraba, alojando cierta cosa móvil más indescifrable aún, en el momento en que no pronunciaba frente a un enfermo aquella frase tan *suya* que todos esperaban; rígidamente y en silencio, giraba entonces sobre sí misma y se iba sin mirar a nadie — y todos sabían que era la hora de acoger la esperanza...

Una tarde —una tarde como tantas en que volvía del monte cargada de hierbas y leña— la negra Asunción encontró, tiritando y gimiendo en medio del sendero, un miserable gatito barcino de pocos

días. Dejó caer su carga y se acuclilló y lo miró largamente, con una atención sostenida y sumisa en sus vastos ojos, y luego lo recogió y continuó su camino. Algunos que la vieron no dejaron de extrañarse un poco, porque la negra siempre había vivido como si los animales no existieran en el mundo.

Desde esa tarde, la crianza de aquel gatito fué la misión incomprendible que canalizó su vivir. Con él en los brazos, partía en las noches hacia los campos; grandes vacas chúcaras, húmedas de rocío, la veían acercarse; ella les hablaba y las vacas mugían temerosas pero no huían, y con frecuencia cerraban los ojos; la negra las ordeñaba y la leche caía en el pasto y el gatito bebía. Llegaba Asunción, en las madrugadas, al matadero; con voz queda, pedía sangre; los carneadores la dejaban hacer; acercaba un jarro de barro al degolladero de las bestias, derramaba la sangre humeante en el suelo y el gatito bebía y a veces se revolcaba en ella. En el campo y el monte, la negra cazaba víboras, mulitas, ratones... cavaba las cuevas de las lechuzas, trepaba a los árboles por los pichones de los pájaros...

El gatito creció y fué un gato como todos, sólo quizá algo más grande y gordo, algo más feroz en el mirar. Era un animal pesado y triste, con ojos de un verde acuoso donde destellos metálicos temblaban como enredados. Andaba siempre detrás de la negra y no parecía advertir las gatas en celo.

Asunción persistía en alimentarlo con gran cuidado y de un modo progresivamente raro. Si bien ya no saqueaba en las noches las grandes vacas chúcaras, reaparecía muy a menudo por el matadero; ahora no sólo pedía sangre sino que además esperaba que las reses fueran abiertas, para extraer un trozo de carne, el corazón, una víscera secreta, una entraña que escondía a los ojos de los carneadores... También hacía en su choza misteriosos cocimientos, y el humo que emergía de la chimenea olía con olores desconocidos.

El gato siguió creciendo: creciendo y deformándose, como si pugnara en él una monstruosidad. Su pelo, poco a poco, fué atigrándose; todo él parecía a veces un tigre enano y deforme.

Los habitantes del caserío seguían con inquietud la transformación que la *cencia* de la negra iba operando en el animal. Ella, hundida en su labor, se hacía día a día más esquiva, más salvaje. Solía perderse, como antes, por días y noches en lo más hondo del monte; pero regresaba fatigada, a pasos lentos, con el gran gato exhausto en los brazos. Sus ropas, por entonces, consistían sólo en harapos que cubrían apenas la piel seca y renegrida; había dado en adornarse con dientes y huesecillos de animales; cuando hablaba (cuando

se veía obligada a hablar), su voz sonaba sordamente de un metal de otra raza, como moneda falsa. Era ya muy difícil hacerla compacer junto al lecho de los enfermos.

El gato se mostraba cada vez más cargado de algo poderoso, más como próximo a estallar. Una especie de fiebre lo poseía por momentos, generalmente en las horas altas del sol. A veces se sacudía maullando y se revolcaba y se mordía, como si su piel lo oprimiera. Otras veces caía en largas postraciones de las que salía, de golpe, con un temblor convulsivo y dos o tres gritos roncros que parecían responder a llamados que sólo él oía. Sus maullidos, en los atardeceres y las noches, subían hasta notas muy agudas y allí se quebraban y se arrastraban después en ásperos, balbucientes rugidos. A menudo daba saltos sin objeto ni sentido, y olfateaba y mordía el viento que llegaba del norte, y lanzaba zarpazos al aire, y emprendía fugas que interrumpía, casi en seguida, para volver lentamente y con un aire abatido, suplicante, entregado, al lado de la negra. Cada vez era menos un gato y más un pequeño tigre; ferocidad y nostalgia arreciaban en sus ojos.

Muchos días, demasiados, duraba la desaparición de la negra. Nadie la había visto en el monte; la chimenea de la choza no emitía sus habituales columnas de humo; los maullidos del gato no herían el aire... Varios hombres se acercaron a la choza de barro y cañas, un mediodía. Dieron voces: silencio; sólo el rumor del viento suave en los bambúes. Dos de ellos avanzaron; un olor inconfundible los hizo mirarse entre sí. Levantaron el cuero que tapaba la abertura que era la puerta. Un haz de luz bajaba a plomo del boquete central de techo de totora. Los hombres vieron sangre seca, algún girón de carne, huesos roídos... En un rincón, casi fosforescente en la penumbra, el enorme gato —mejor dicho, el enano, monstruoso tigre asesino— mordisqueaba con inocencia el cráneo de la negra bruja.

UNA CIENCIA DE LA POESÍA PIUS SERVIEN Y LOS RITMOS*

UNA ESTÉTICA DE LA POESÍA

(s'il est permis de prendre ce vieux nom à d'anciennes études — comme, aux temps de la Renaissance, on s'empara de ce nom, la "physique" — pour le consacrer à une science nouvelle).

CON SER VIEJA DE SIGLOS, la estética es una disciplina relativamente joven, que apareció tarde y que, además, en lo que lleva de vida, ha contado con un número significativamente corto de seguidores. No porque no hubiera interesados en sus problemas sino porque éstos resultaban un terreno tan ajeno para los artistas como para los filósofos, porque la intuición, las convicciones o la especulación eran en este caso susceptibles de verificación y exigían una universalidad aparentemente imposible de alcanzar. Las artes espaciales o temporales, menores o mayores, literarias, plásticas, musicales y sus variantes geográficas o raciales debían ser abarcadas en pasado, en presente y en imprevisible futuro. El hecho fué que la estética quedó relegada de una manera casi absoluta al campo filosófico durante siglos a través de los cuales el incontenible avance del espíritu y los métodos científicos iban ganando para la ciencia una tras otra disciplina.

Fueron, pues, los filósofos quienes se ocuparon de sus problemas, la fundamentaron en sus propios sistemas y dieron sus particulares soluciones. Fué casi siempre un público filosófico el que se interesó en éstas. La gran mayoría de los artistas no tuvo el hábito

* PIUS SERVIEN COCULESCO, Miembro de la Academia de Ciencias de Rumanía y Doctor es-lettres de la Sorbona. Sus principales obras publicadas son las siguientes: *Essai sur les rythmes toniques du français*, P. U. de F., 1925; *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux*, 1928; *Lyrisme et structures sonores*, Boivin, 1930; *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Boivin, 1930; *Le langage des sciences*, 1931; *Introduction à une manière de être*, Boivin, 1932; *Principes d'esthétique*, Boivin, 1932-35; *Le choix au hasard*, Hermann, 1941; *Mathématiques et humanisme*, Genève, 1942; *Base physique et base mathématique de la théorie des probabilités*, Hermann, 1942; *Probabilités et physique*, Hermann, 1945; *Science et poésie*, Flammarion, 1947. Menos conocido que su discípulo o seguidor Matyla Ghyka, sostiene hace 25 años, aparentemente sin mucho éxito, las ideas que exponemos en este artículo.

de la especulación y cuando la curiosidad o los problemas del propio arte los remitían a la obra de los filósofos, ésta les resultaba inabordable o, en el mejor de los casos, difícil o confusa. Y, lo que era aún más grave, no les servía.

Hubo artistas que trataron de estudiar y formular por sí mismos los principios de su arte. En general, dice Servien, formularon "profesiones de fe" líricas o filosóficas que desarrollaban una sabiduría instintiva, tradicional o empírica sin validez científica. En algunos casos absolutamente excepcionales el genio artístico coincidió con el espíritu científico: *Rameau compose y descubre leyes físicas de los acordes musicales, su teoría de la base fundamental. Leonardo pinta, y escribe su tratado de la perspectiva, estudia la marcha de los rayos luminosos, descubre la ley de su reflexión*. Sin embargo a pesar de la importancia de los esfuerzos individuales de artistas y filósofos se puede afirmar que todavía no había fundamentación de validez universal para una estética; que ellos se quedaban ya en el campo filosófico o lírico, ya en el científico, sin trascenderlos, sin comunicarlos entre sí y sin hacer posible, por lo tanto, una ciencia de lo bello.

Para Servien la explicación de ese fracaso es sencilla. El error estuvo en haber considerado siempre todo el lenguaje como una sola cosa y en haberse servido de él confusamente, mezclando las dos formas en que naturalmente se separa. Y ese error implicaba un error de método o, mejor, impedía el acceso al método fundamental que, una vez encontrado, hará posible una ciencia. La nueva división —más natural e importante que la anticuada y ya inservible de verso y prosa— opone nítidamente por sus cualidades aquellas dos formas: *Lenguaje lírico y Lenguaje de las ciencias*. El lenguaje lírico a) alcanza su máximo en la mejor lírica (comprendidos verso y prosa); b) es incalculablemente rico y capaz de enriquecimiento; c) una frase (o una palabra) no es sustituible absolutamente por otra; d) es un lenguaje-ritmo. El lenguaje de las ciencias— a) llega a su colmo en las matemáticas; b) es un lenguaje limitado, empobrecido de clases enteras de frases y amputado de infinidad de palabras (o que las conserva restringiéndolas a uno de sus sentidos posibles); c) una frase puede ser sustituida por otra estrictamente equivalente; d) es un lenguaje indiferente a los ritmos. Por estas dos últimas condiciones el lenguaje de las ciencias no sufre, como el lírico, en la traducción de un idioma a otro, incluso, expresado por medio de signos, es la única forma universalmente comprensible de expresión.

Va resultando claro que no se puede pretender establecer una ciencia moviéndose en *lenguaje lírico* (aparte de que cada uno de los lenguajes corresponde a distintos modos del pensamiento). Sólo resultados expresados en *lenguaje de las ciencias* serán universalmente valederos, siempre que para alcanzarlos no nos desvinculemos de la naturaleza profunda de nuestro objeto. Para eso fué necesario crear un método completamente nuevo que tuviera constantemente sus raíces en *lenguaje lírico*, sus resultados en *lenguaje de las ciencias*. Gracias a él hemos visto desaparecer en *estética* los discursos y aparecer los resultados, las previsiones. Gracias a él también se obtiene la primera ley general que se conozca en *estética*, ley que aclara las relaciones entre la poesía y la memoria.

Esta primera ley general de la *estética*, como dice su descubridor, formulada después de veinticinco siglos de tanteos, se enuncia así: Todo objeto en el cual se reconozca un ritmo tiene una estructura numérica, una estructura que puede transcribirse en números, cuyos números obedecen siempre a una ley simple.

EL RITMO. LOS RITMOS

Mais qu'est-ce que le rythme? C'est la porte secrète de la poésie. C'est un problème qui commande tout ce qui est d'ordre esthétique; et même tout ce qui est vivant. On en a beaucoup parlé depuis plus de deux millénaires. On était arrivé, après tout ce travail, ou bien à des considérations toutes poétiques et toujours variées; ou bien à quelques traités de versification si étroits, si fragiles, qu'un Edgar Poe, après avoir feuilleté, je pense, quelque traité de versification française, en concluait qu' il ne pouvait pas exister de poésie française.

La noción de ritmo que se desprende de aquella ley general es fundamental en Pius Servien. Sin llegar a identificar absolutamente ritmo y belleza, su *estética* parte del estudio del ritmo, es decir, que toma —para repetir uno de sus títulos— los ritmos como introducción física a la *estética*. La explicación de la belleza de todo ente rítmico es del orden de las estructuras, de los números. Hay que aprender a traducir todos esos edificios en particiones numéricas, y

hay que buscar en seguida la ley de esos números. A esta forma de plantear el problema nada escapa: ni la danza, ni los ritmos de una fachada arquitectónica, ni los del corazón o la respiración.

Esa parte traducible en números es, pues, por un lado, lo que hace posible el estudio científico, pero, por otro, aparece como algo más inmaterial que el mismo objeto estético. Porque la fórmula rítmica que hace aparecer la notación numérica es independiente del material empleado en su realización. Es decir, que un mismo ritmo se descubre estructurando una partitura de Beethoven, una página de Rousseau o un poema de Poe. Es independiente de las lenguas, de las modas, del hecho estético en sí.

Y, sin embargo, como ya se dijo, es la zona de lo estético que está a la vez integralmente contenida en el dominio de los hechos físicos, que es estrictamente analizable, que posibilita una ciencia. Permaneciendo en el análisis de lo lírico se comprueba inmediatamente el grado de precisiones a que permite llegar tal método.

Si el lenguaje es sonido y signo, hay en su aspecto puramente sonoro una posibilidad de aplicación de las leyes físicas que se descuidó hasta ahora. Cuando se pensaba en el hecho sonoro se perseguía la música por caminos no siempre acertados o se recurría a la acústica con resultados confusos o nulos. La razón de que esta última fracasara, dice Servien, estuvo en que el tipo de estudio que se realizaba aísla el problema en *lenguaje de las ciencias* dejando de comprender un fenómeno que necesita de un auditor sensible que no es un aparato. El problema está en buscar qué invariantes formulables en lenguaje de las ciencias corresponden a las clasificaciones operadas por el selector en el dominio del lenguaje lírico. Los aparatos no registran, o casi, sílabas, por ejemplo, y la sílaba es, para nuestro oído y para el de los poetas, la célula rítmica, siendo, por lo tanto, en la notación numérica, la unidad; registran en cambio sonidos diversos en que no se reconocen las divisiones naturales ni se descifran los ritmos que el oído siente. Es decir que se destruye el hecho mismo que se indaga. Quien va a registrar esos ritmos es el hombre. El grado de precisión no ha de buscarse pues en la igualdad matemática (absoluta) o física (al grado de precisión de los instrumentos), sino en la igualdad percibida por el hombre desprovisto de instrumentos.

El sonido percibido es susceptible de un análisis diferente que se ubica en una etapa de la acústica más general y más profunda; análisis que en este caso debe ser previo a cualquier otro: la descomposición del sonido en sus elementos característicos. Ellos son:

1º) *duración*, 2º) *intensidad*, 3º) *altura*, 4º) *timbre*¹. Y la notación numérica aplicada a cada uno de esos elementos en una pieza lírica revela sencillamente que cada uno puede estructurarse rítmicamente, ordenarse en un ritmo propio que puede o no coincidir con los otros, que puede tener preponderancia en un trozo lírico o no contar para nada, pero que siempre existe mezclado en el complejo rítmico.

¿Puede haber un ritmo de duraciones en poesía? Las poesías griega y latina son la respuesta afirmativa. En español la existencia de sílabas más largas y mucho más largas que otras no se hace valer tanto, pasa inadvertida para los oídos corrientes y en poesía no se trabaja con tales valores. Tampoco se tienen en cuenta las alturas que en latín y griego tenían su importancia, como las duraciones. No se puede decir que no la tengan en nuestros idiomas pero también resultan indiferentes y la literatura las pasó siempre por alto. Para el escritor no existen conscientemente estas dos últimas rítmicas aunque tal vez se podría demostrar su uso inconsciente o impremeditado.

En cambio —en español—, son perceptibles y evidente las intensidades². La rítmica resultante, no siempre elaborada conscientemente y en general librada —por lo menos en buena parte— al oído, es la que provee la poderosa estructura rítmica del verso español. Con mucha frecuencia arrastra tras sí a los demás ritmos que se le supeditan o que se confunden con ella. Incluso el de timbres que le sigue o le es igual en importancia.

Los ritmos de timbres están ligados a uno de los accidentes más llamativos y artificiosos del verso: la rima. Esta obliga en gran parte de los casos a un estricto ritmo de timbres. Sin embargo, a pesar del primer papel que juegan en esa puntual vuelta de los sonidos, los timbres tienen, tanto en verso como en prosa, una acción que

1. 1º) Un sonido puede durar más o menos tiempo; 2º) Un sonido puede ser más o menos intenso (la energía del aire que vibra puede ser más o menos grande); 3º) Las diferentes teclas del piano producen sonidos que difieren por su altura. Un sonido puede tener la altura de un mi o de un do (la altura de un sonido es su número de vibraciones por segundo); 4º) El timbre de un violín es diferente del de la flauta, para la acústica, en esto: hagamos oír en el violín, después en la flauta, un mismo la, de igual duración, de igual intensidad. Si se hace inscribir la vibración sobre un tambor ahumado, se ve en los dos casos, arcadas sinuosoidales. Pero las de la flauta no tienen la misma forma que las del violín (lo que el oído reconoce en ese colorido diferente que distingue a los instrumentos).

2. Los franceses, durante siglos, han desconocido los ritmos tónicos de su idioma, seguros de que éste no tenía acentuación de intensidad y aferrados a las particularidades de las lenguas clásicas que querían aplicarle a toda costa.

excede y trasciende de lo atractivo retorno final. En los límites extremos de lo analizable, se verían multiplicar sin fin los medios tomados por los poetas a la rítmica del timbre... Porque se puede buscar muy lejos los parentescos entre los timbres. Estarían, en primer lugar los parentescos fonéticos. Pero los hay más finos establecidos por la interposición de conceptos. Sin duda, en efecto, la asociación de ideas no rige solamente las palabras consideradas en su conjunto; sino que las rodea de un palidísimo halo, donde habría buena cantidad de cosas que discernir. Hay asociaciones parciales que se ligan por los múltiples timbres de que está construida cada palabra; tal o larga ha servido ya en una clase de palabras, de la que guarda el indefinible matiz, algo infinitamente menos preciso que los colores netos atribuidos por Rimbaud a las vocales; pero algo, tal vez, más conmovido y persistente.

Todavía señala Servien una quinta rítmica, la que llama de los ritmos aritméticos, producto de la ordenación del flujo lírico en paquetes de determinado número de sílabas, paquetes que los libros de métrica llaman versos (alejandrinos, endecasílabos, etc.) pero que no constituyen un ritmo elemental, no son un elemento de análisis rítmico, sino seres complejos.

Cualquiera de estos ritmos parciales enunciados permite, como ya se dijo, la traducción numérica. Siempre que haya verdaderamente un ritmo esa traducción consistirá en una sucesión de números enteros que obedecen a una ley simple.

Pero cuando se habla del ritmo de una pieza lírica ¿a cuál de esos ritmos parciales se hace referencia? En casos especiales a uno de ellos, posiblemente el tónico o de intensidades, pero el ritmo total es una resultante, es la trama rítmica producida por el entrecruzamiento de los otros ritmos. El ritmo total es una mezcla, un complejo analizable en sus componentes pero que actúa y se percibe como un todo.

¿UNA CIENCIA DE LA POESÍA?

Autrefois, on avait des formules, des gabarits, pour faire des bateaux; et ils tenaient bien la mer: le vieil alexandrin, sous la forme connue par Racine, est de ses trouvailles empiriques, d'ailleurs très réussies. L'hydrodynamique, la théorie moderne du navire, fournit les raisons profondes de ces succès empiriques, permet de les améliorer, propose bien d'autres formules victorieuses...

Alonso
Alonso

Pero ¿no existía ya una ciencia de la poesía? Uno de los textos muy conocidos sobre versificación española, el de Méndez Bejarano, se titula *La Ciencia del Verso*. Pero ¿es eso ciencia? La ciencia implica métodos y leyes generales, resultados, previsiones. La existencia de libros de métrica no significa nada; éstos no llenan ni siquiera groseramente las condiciones indispensables para constituir una ciencia —por lo menos en el sentido moderno de esta palabra. Si echamos una mirada al libro recién mencionado, por ejemplo, nos topamos con la definición sin rigor y a veces disparatada de puntos esenciales a partir de los cuales se propaga el error. Son siempre libros confeccionados por quienes no podían aplicarse a una ciencia de la poesía porque ni tenían espíritu científico ni eran poetas. Estos últimos, en algunos casos, resumieron sus adquisiciones intuitivas o empíricas en sus *Arte poéticas* y dejaron librada a su instinto una de sus tareas esenciales: la *indagación de las propiedades fundamentales del lenguaje*; a ese instinto, a los profesores de gramática y a los tratados de lógica.

Cuando los poetas buscaban ahondar su arte más allá de lo que por sí mismos alcanzaban, hojearían sin muchas esperanzas esos libros de versificación que —naturalmente— nunca les sirvieron para nada. ¿Por qué no les sirvieron? Porque la ciencia usa el indicativo y no el imperativo, dice Servien citando a Poincaré. Porque daban reglas y *no hay reglas que el verso deba seguir sino observación científica de las reglas que el verso sigue*. Si el verso no sigue las que se tiene por tales eso prueba sencillamente una cosa: *que son falsas, que se han tomado algunas observaciones particulares por leyes generales*.

Otra razón de esa impotencia derivó de la ignorancia de las divisiones naturales —sílabas largas y breves, sílabas tónicas o átonas—, en beneficio de las divisiones artificiales —versos, pies—. Se analizaba la poesía dividiéndola en versos y se buscaban los versos mezclados en una página de prosa, para explicar por ellos su ritmo³. Y en los hechos el verso no es, no puede ser un instrumento de análisis puesto que él mismo debe analizarse en sus elementos simples. *Lo que se llama verso, como el octosílabo o el alejandrino, es un ser complejo y lleno de prejuicios, definido de antemano por los códigos de versificación, y arrastrando su espíritu tras sí: código,*

3. Dice Lanson para explicar el admirable ritmo de un trozo de J. J. Rousseau: "Como se ve, las bases son grupos conocidos y sensibles de seis, ocho, diez, doce sílabas. Pero los metros impares se les mezclan abundantemente: cinco, siete, nueve y sobre todo once y trece".

gramática, férula y el resto reglas de versificación, licencias poéticas, etc., verdadera jurisprudencia de lo lírico. Además acapara, en francés, el nombre de verso, sin cuidarse de saber en qué es pariente de ese romano que tiene derecho al mismo título: el verso de Virgilio; y si este parentesco, una vez aclarado, no disminuiría mucho el número de los que tienen derecho al mismo título. (...) Los méritos de una buena fórmula de encanto, de determinado "gabarit", no caen nunca en desuso. Pero aunque pueden servir a la poesía, no son la poesía; pueden servir a cosas muy distintas de la poesía: por ejemplo, a la formulación de refranes, de slogans, de "jardines" de raíces griegas, a la obtención de diversos premios de "poesía", etc.

La prosa, al no cumplir con las reglas instituidas para el verso, pasaba a ser un lenguaje aparte, cuyo sentido o cuyas figuras se consideraban a veces como poéticos, realizándose así una especie de mutilación. Servien insiste en cambio en la prioridad del estudio de los ritmos en la "prosa". Para él la diferencia entre ambos modos de expresión es una: en la prosa, el movimiento de los ritmos es libre, en el verso, coartado. En la prosa los ritmos sonoros y conceptuales se ordenan espontáneamente. En lo versificado la espontaneidad del lirismo se ve encajonada, embretada por el verso esquemático de los teóricos. *Los más bellos versos llevan las señas digitales de los teóricos*⁴.

La notación numérica de los ritmos hace evidente la unidad del lenguaje lírico y lo artificial de esa separación verso-prosa que, como dijimos, dejaba tantas cosas sin explicación. Hace evidente también que *cuando el lirismo cristaliza libremente, cristaliza en estructuras sonoras regulares (...), se organiza de maneras que sentimos inmediatamente como ritmos*.

Un último inconveniente grave de los tratados de poesía es que, de acuerdo con ellos, se encontraba en los versos sólo lo que se ponía de antemano, lo que se suponía; si el verso tenía que ser tal y cual cosa y debía adaptarse a determinados esquemas, eran esos esquemas y condiciones los que el poeta debía guardar (o violar) y los que se iban a buscar en la obra para estudiarla. Todo ritmo no convencional, imprevisto, toda novedad queda, con ese criterio, fuera. También, como ya se dijo, queda fuera la prosa, y a ella se suman el verso libre y todas las formas intermedias.

4. Los trabajos de Servien están pensados con miras a los problemas del verso francés que fué mucho más convencional que otros, que el español en particular; que siempre sufrió mayor influencia de los teóricos.

el verso
en la prosa

Si esos manuales resumían una ciencia de la poesía, era —en todo caso— en el sentido que “ciencia” tenía en la antigüedad. Para Servien son aquéllos tan anacrónicos como las creencias sobre la continuidad de la materia o sobre el sol girando alrededor de la tierra. Sólo una ciencia de los ritmos puede abrir otra puerta para la comprensión de la belleza lírica y —esto es de una enorme importancia—, aclarar las relaciones entre la poesía y la memoria⁵. Sólo tal ciencia puede ayudar a los poetas. Éstos, que nunca encontraron ayuda de importancia en los teóricos, se enfrentan ahora a una especie de *Discurso del método lírico*.

Es cierto que el “verso”, por ejemplo el alejandrino de Racine o de Hugo, le permitió a cada uno expresarse, *captar su esencia poética*; es cierto que con su instinto, sus intuiciones, su experiencia se las arreglaron los mejores, a veces magníficamente, pero no es menos cierto que acaso ese *viejo útil de poesía* que ya había servido tanto, también condicionó, coartó el genio lírico de cada uno. El efecto de la introducción del endecasílabo en España muestra la importancia que una nueva fórmula lírica, aun convencional llega a tener para una poesía. De allí se puede deducir el cambio de dimensión de un poeta que alcanzara a dominar la ciencia de los ritmos.

Pero si aconteciera que *se encuentra un poeta que conozca su oficio como Bach conocía el suyo o un sabio como Vinci, como Dürero, como Rameau, los estrategas de café de la poesía sacarán de su módico arsenal, viejos clisés que oponen ciencia e inspiración*. En cambio es difícil que a ninguno de ellos se le ocurriera aconsejar a un músico, a un arquitecto, a un bailarín o a un alfarero que esperaran el momento de la creación para aprender su oficio.

La gran solución para los poetas ha sido siempre la corrección a posteriori. Pero ésta puede dañar algo precioso de la obra. Servien cree en la corrección a priori; no de la obra, sino del propio poeta. Es más que lamentable malgastar el momento creador, que no es cualquiera, que pasa, por falta de capacitación, por impotencia técnica. Esto le hace plantear la necesidad de una *filosofía de la existencia lírica*, una filosofía que conduce toda la vida y crea un estilo humano superior.

Cree también que esa ciencia, abriendo todas las posibilidades del campo sonoro, elimina las trabas artificiales que encerraban al poeta, le da libertad. *Y si el poeta no es libre, ¿quién lo será?*

5. Algo de esto se puede ver en la larga transcripción que se hace en la 4ª parte de este trabajo de una de las conquistas más interesantes de Servien: la aclaración de los ritmos dóricos.

EJEMPLOS, APLICACIONES, RESULTADOS

*La science (...) est nombres; ou se prépare pé-
niblement, mais avec décision, à être nombres.*

Las aplicaciones del método de Servien son infinitas y sus resultados concretos y esclarecedores.

Un ejemplo: abre la posibilidad de traducir a los poetas latinos y griegos conservando con tanta fidelidad sus ritmos como su pensamiento. Las traducciones francesas siempre habían intentado conservar el orden de “largas y breves” que constituye la base rítmica de aquéllos y que fracasaba en verso francés. Conservando la estructura de esos ritmos y cambiando el concreto, es decir, conservando el mismo dibujo rítmico pero aplicado a sílabas átonas y tónicas (en vez de largas y breves) se ha conseguido lo que aquel empecinado error negaba.

Otra aplicación de brillantes resultados es la elucidación de los ritmos de los versos dorios puestos de manifiesto por la simple notación numérica, como lo explica el mismo Servien en la transcripción que sigue:

Quiero hablarles de ese lirismo de los griegos, que era, en los coros de Píndaro y Esquilo, poesía, música y danza a la vez. Ustedes habrán hojeado a veces, ya que no esas inmensas obras de métrica como las de Bœckh o Westphal, por lo menos esas ediciones de poetas antiguos, donde se ve, al lado de los versos, pequeños signos del editor indicando sus ritmos. Esos inmensos trabajos llegan, para los coros de Píndaro, a esquemas de una complicación extrema, a extraordinarios enredos de pies.

He aquí lo que constituiría las estrofas de la IIIª Olímpica: se podrá comparar, verso por verso, con nuestra explicación dada más abajo.

“La estrofa comienza por un verso donde el epítrito (N.: que estos términos técnicos no inquieten al lector; que éste ponga atención solamente a su número y al aspecto de la explicación) está encuadrado por dos tripodias dactílicas, la primera completa, la segunda cataléctica; el segundo verso presenta una tripodia anapéstica, seguida de un epítrito; en el tercero, el epítrito está encuadrado por dos tripodias anapésticas, la primera completa, la segunda cataléctica; el cuarto es un trimetro epitrítico (de forma yámbica), seguido de una tripodia anapéstica, y concluido por un epítrito; el

quinto y último es un trimetro epitrítico (de forma trocaica), al que los antiguos daban el nombre de estesticorén."

Y he aquí la forma común de esas estrofas, según nuestras notaciones:

2 11211222122211211
 22 112112221
 22 11211222122211211
 22 122212221222112112221
 2 1222122212

Si miramos aquellos mecanismos tan complicados que nos proponen los grandes helenistas, fieles a la tradición de la métrica, ¿qué idea extraordinaria debemos hacernos de la memoria de Píndaro, de la de sus ejecutantes, y de su público?

Se sabe que escribe por tríadas: una gran estrofa, después otra que repite la primera, después un épodo; y luego todo este sistema se retoma y se repite varias veces seguidas. ¿Por qué esfuerzo de memoria el poeta consigue repetir, con otras palabras, complicaciones de pies tan inverosímiles? ¿Cómo se acordaban esos cantantes, esos danzarines?

Con nuestros nuevos métodos, hemos dado las leyes numéricas simples. Esos coros se revelan contruidos sobre uno o dos temas, fáciles de captar y de retener, como la música de un Bach o de un Mozart.

El tema del épodo es ordinariamente el simétrico, la imagen en un espejo del de las estrofas; como la mano izquierda frente a la derecha. No es más difícil de componer y de retener que, después de la "fuga", la "inversión de la fuga", modo de composición que se encuentra todavía en Beethoven, y que es del mismo tipo que el precedente.

La danza de esos coros antiguos se revela por primera vez a nuestros ojos — simple para los ojos y para la memoria. Vemos evolucionar al coro en una dirección determinada, después volver aplicando sus pasos sobre sus trazas precedentes. Un coro que danzara de esta manera las estrofas de la IIIª Olímpica se encontraría colocado, al final de cada estrofa, en su lugar inicial.

Hay muchas aplicaciones posibles y siempre útiles de la notación numérica pero la más corriente y necesaria es la aplicación sobre textos cuyos resortes estilísticos queremos poner en claro. Tres simetrías perfectas explican, por ejemplo, el movimiento tranquilo de este pasaje de Atalá:

La lune brillait au milieu d'un azur sans tache,
 et sa lumière gris de perle descendait
 sur la cime indéterminée des forêts.

Los números de esos tres versos son respectivamente los tres números simétricos: 23332, 444, 353 correspondientes al ritmo tónico 9.

CONCLUSIONES

*Cette connaissance numérique des faits esthétiques,
 les suivra-t-elle jusqu'au bout?*

No hay que equivocarse con respecto al alcance de la ciencia de la poesía. Si Servien la cree indispensable para que el poeta tenga en sus manos un instrumento rindiendo al máximo, para que el estudio pueda llegar lo más lejos posible en el análisis de lo lírico, no supone en ningún momento que pueda servir para dar recetas de poesía, fórmulas de buenos poemas y mucho menos para sacar poetas de la nada.

Como las ciencias de la vida no pueden reconstruir el hecho vivo, la ciencia de la poesía tampoco puede "hacer" poesía, pero sí conocerla hasta donde sea posible.

Deletrear las estructuras de la obra de arte, su composición, primero inconsciente; leer, en caracteres rítmicos, en números, la sinceridad de un Rousseau, los modos de pensamiento de un Hugo; percibir las leyes numéricas desconocidas que rigen la especie humana, las mismas en los coros de Píndaro, o en el Hermitage donde se escribía la Nueva Eloísa, es entrever, bajo nuevas claridades, los caminos mismos de la vida.

6. Tónico significa de intensidades, no de tonos. Cada número indica la cantidad de sílabas hasta cada acento tónico: la lune brillait... cuenta dos sílabas hasta lu, primera acentuada, y tres sílabas hasta nit, y así sucesivamente; a la lune brillait... corresponden pues el 2 y el 3 que comienzan el grupo 23332.

RETRATO DE UNA MADONNA

*Dedicado respetuosamente al talento y la gracia
de Miss Lillian Gish*

PERSONAJES

MISS LUCRETIA COLLINS.
EL PORTERO.
EL ASCENSORISTA.
EL DOCTOR.
LA ENFERMERA.
MR. ABRAMS.

ESCENA: *Living-room de un apartamento de precio módico. Los muebles son antiguos y todo aparece en un estado de abandono y desorden. Hay una puerta en la pared trasera que da al dormitorio y otra, a la derecha, hacia el vestíbulo exterior.*

MISS COLLINS.— ¡Richard! *(La puerta se abre violentamente y Miss Collins sale corriendo, perturbada. Es una solterona de edad madura, muy delgada y algo encorvada, con un rostro marchito, ruborizado ahora por la conmoción. Tiene el cabello peinado en rizos que sentarían a una muchacha, usa un salto de cama vaporoso que podría haber salido de un viejo ajuar de un período considerablemente lejano.)* ¡No, no, no, no! ¡No me importa si toda la iglesia se entera! *(Agarra frenéticamente el teléfono.)* ¡El gerente, tengo que hablar con el gerente! ¡Rápido, oh, por favor, rápido, hay un hombre...! *(Enloquecida, en un aparte, como a una figura invisible.)* ¡Ha perdido todo respeto, absolutamente todo respeto!... ¡Mr. Abrams? *(Con una voz pausada y tensa.)* No quiero que ningún periodista se entere pero algo terrible está sucediendo aquí arriba. Sí, es el apartamento de Miss Collins, en el último piso. Me he contenido para no presentar alguna queja por mi vinculación con la iglesia. Fui ayudante del Superintendente de la Escuela dominical y una vez tuve a mi cargo la clase primaria. Los ayudé

a organizar la procesión de Navidad. Hice el vestido para la Virgen y Madre, hice los mantos para los Reyes Magos. Sí, y ahora ha sucedido esto, no tengo ninguna responsabilidad, pero noche tras noche tras noche, este hombre ha estado viniendo a mi apartamento y ha saciado sus deseos! ¿Me entiende Vd.? ¡No una vez, repetidamente, Mr. Abrams! No sé si entra por la puerta, la ventana o la salida de incendio, o si hay alguna entrada secreta que conocen en la iglesia, pero aquí está él ahora, en mi dormitorio, y no puedo obligarlo a salir, necesito alguna ayuda. ¡No, no es un ladrón, Mr. Abrams, viene de una familia muy bien de Webb, Mississippi, pero esta mujer ha estropeado su carácter, ha destruido su respeto por las damas! ¿Mr. Abrams? ¡Mr. Abrams! ¡Oh Dios mío! *(Cuelga el teléfono con un golpe y se queda mirando perturbada durante un momento, luego vuelve corriendo al dormitorio.)* ¡Richard! *(La puerta se cierra violentamente. Después de unos minutos un viejo Portero entra, vestido con un mameluco gris pardusco. Mira alrededor con una curiosidad entre risueña y piadosa, luego llama tímidamente.)*

PORTERO.— ¿Miss Collins? *(La puerta del ascensor se golpea al abrirse y el Ascensorista vestido de uniforme, entra.)*

ASCENSORISTA.— ¿Dónde está?

PORTERO.— Entró al dormitorio.

ASCENSORISTA.— *(Hace una mueca.)* ¿Lo tiene ahí con ella?

PORTERO.— Parece que sí. *(Se oye atenuada la voz de Miss Collins protestando contra el misterioso intruso.)*

ASCENSORISTA.— ¿Qué le dijo Abrams que hiciera?

PORTERO.— Que permaneciera aquí y la vigilara hasta que ellos llegaran.

ASCENSORISTA.— Jesús.

PORTERO.— Cierra esa puerta.

ASCENSORISTA.— Tengo que dejarla un poco abierta para poder oír el timbre. ¡Qué lugar raro es éste!

PORTERO.— Parece que no fué limpiado a fondo en quince o veinte años. Apostaría a que ni eso. A Abrams se le va a reventar la aorta cuando eche una mirada a las paredes.

ASCENSORISTA.— ¿Cómo pudo llegar a este estado?

PORTERO.— Ella no dejaba entrar a nadie.

ASCENSORISTA.— ¿Ni siquiera a los empapeladores?

PORTERO.— No. Ni siquiera a los plomeros. El revoque se cayó en el cuarto de baño de abajo y ella reconoció que su cañería

se había tapado. Mr. Abrams tuvo que hacer entrar al plomero aquí con esta llave maestra cuando ella salió un rato.

ASCENSORISTA.— Dios Santo. Apuesto a que tiene dinero metido por ahí. Algunos chiflados esconden mucha plata en colchones viejos o en cosas por el estilo.

PORTERO.— Ella no tiene nada. Recibía una pensión mensual o algo así, que siempre entregaba a Mr. Abrams para que se lo administrara. Le dijo que las damas del Sur no fueron criadas para manejar asuntos de dinero. Más tarde el cheque dejó de venir.

ASCENSORISTA.— ¿Sí?

PORTERO.— La pensión se terminó un buen día. Abrams dice que él recibió una contribución de la iglesia para mantenerla aquí sin que ella lo supiera. Es orgullosa como un pavo real a pesar de su terrible apariencia.

ASCENSORISTA.— ¡Oigala ahí dentro!

PORTERO.— ¿Qué está diciendo?

ASCENSORISTA.— ¡Pidiéndole disculpas! ¡Por haber llamado a la policía!

PORTERO.— ¿Cree que la policía va a venir?

MISS COLLINS.— (*Desde el dormitorio.*) ¡Acabar, tiene que acabar!

ASCENSORISTA.— ¡Está luchando para proteger su honor otra vez! ¡Qué barullo, no es extraño que la gente proteste!

PORTERO.— (*Mientras enciende la pipa.*) Esta será la última vez.

ASCENSORISTA.— ¿A dónde va a ir?

PORTERO.— (*Se mueve lentamente hacia el gramófono.*) Va al asilo.

ASCENSORISTA.— ¡Dios Santo!

PORTERO.— ¿Recuerdas esta vieja canción? (*Pone un disco de "I'm forever blowing bubbles".*)

ASCENSORISTA.— No. ¿De cuándo es?

PORTERO.— No es de tu época, hijo. El aparato necesita aceite. (*Saca una pequeña aceitera y aceita la manivela y otras partes del gramófono.*)

ASCENSORISTA.— ¿Cuánto hace que la vieja está aquí?

PORTERO.— Abrams dice que ha vivido aquí durante veinticinco o treinta años, antes de que él llegara a ser gerente.

ASCENSORISTA.— ¿Vivió sola todo ese tiempo?

PORTERO.— Tenía una madre vieja que murió de una operación hace quince años. Desde entonces no ha salido de este lugar, salvo los domingos para ir a la iglesia o los viernes de noche para alguna reunión religiosa.

ASCENSORISTA.— Tenía una cantidad de revistas viejas apiladas por aquí.

PORTERO.— Las coleccionaba. Iba al fondo y las pescaba en el incinerador.

ASCENSORISTA.— ¿Para qué diablos?

PORTERO.— Mr. Abrams dice que recortaba los niños de las sopas Campbell. Esos lindos muñecos con cabezas rojas como tomates que salen en los avisos de sopas. Los has visto ¿no es cierto?

ASCENSORISTA.— Mm.

PORTERO.— Tenía una colección. Llenaba unos cuantos álbumes viejos con los niños de papel y los llevaba a los hospitales de niños en Nochebuena y domingo de Pascua, exactamente dos veces al año. Suena mejor ahora, ¿no es cierto? (*Se refiere al gramófono, que recomienza su tenue música giratoria.*) Desaparecieron un poco esos crujidos de la manivela...

ASCENSORISTA.— No sabía que hubiera estado chiflada tanto tiempo.

PORTERO.— ¿Quién está loco y quién no lo está? Si me preguntaras te diría que el mundo está poblado por gente tan rara como ella.

ASCENSORISTA.— ¡Diablos! Ella no tiene ni pizca de seso.

PORTERO.— Hay gente importante en Europa que tiene menos que ella. Esta noche se la llevan y la van a encerrar. Harían muchísimo mejor en dejarla suelta y encerrar a alguno de esos maniáticos de por ahí. Es inofensiva, ellos no. Ellos matan millones de gente y andan sanos y salvos!

ASCENSORISTA.— En una mujer vieja como ella es más repugnante aún que se imagine que alguien la ha violado.

PORTERO.— Lamentable, no repugnante. Mira donde tiras la ceniza.

ASCENSORISTA.— ¿Qué importa? Hay tanto polvo que no se va a ver. Todo esto lo van a sacar mañana ¿no?

PORTERO.— Mm.

ASCENSORISTA.— Creo que me voy a llevar un par de esos discos viejos como curiosidades para mi novia. Ella tiene una portátil en su dormitorio; dice que es mejor con música!

PORTERO.— Déjalos ahí. Todavía son de ella.

ASCENSORISTA.— Ah!... Tiene todo lo que quiere con sus amantes imaginarios.

PORTERO.— ¡Cállate! (*Hace un gesto de advertencia mientras Miss Collins sale del dormitorio. Su aspecto es el de una mujer*

saqueada. Se recuesta exhausta contra el marco de la puerta, las manos ceñidas sobre el pecho liso y virginal.)

MISS COLLINS.—(Sin aliento.) —Oh, Richard, Richard...

PORTERO.—(Tose.) Miss... Collins.

ASCENSORISTA.—Hola Miss Collins.

MISS COLLINS.—(Recién nota a los hombres.) ¡Ave María! ¡Ya han llegado! ¡Mamá no me dijo que Vds. estaban aquí! (Con afectación se toca sus ridículos rizos en forma de tirabuzón atados con una cinta rosado pálido. Sus modales se vuelven los de una coqueta pero relamida pequeña beibidad del Sur.) Debo pedirles caballeros que perdonen el terrible desorden.

PORTERO.—Está bien Miss Collins.

MISS COLLINS.—Es el día libre de la doncella. Estas muchachas del Norte reciben tan excelente educación doméstica, pero en el Sur nunca se consideró esencial que una muchacha tuviera algo más que encanto y fuerza atractiva! (Se ríe como una muchacha.) Por favor, siéntense. ¿Está demasiado cerrado? ¿Quieren que abra una ventana?

PORTERO.—No, Miss Collins.

MISS COLLINS.—(Se adelanta con una gracia delicada hacia el sofá.) Mamá traerá algo fresco dentro de un rato. ¡Oh Señor! (Se toca la frente.)

PORTERO.—(Amable.) ¿Le pasa algo Miss Collins?

MISS COLLINS.—¡Oh, no, gracias, nada! Tengo la cabeza un poquito pesada. Estoy siempre con un poco de... malaria... en esta época del año! (Se balancea como mareada mientras empieza a hundirse en el sofá.)

PORTERO.—(La ayuda.) Con cuidado Miss Collins.

MISS COLLINS.—(Vaga.) Sí, no lo había advertido antes. (Los observa como con miopía, mientras sonríe, vacilante.) ¿Vds., caballeros, han venido de la iglesia?

PORTERO.—No señora. Yo soy Nick, el portero, Miss Collins, y este muchacho es Frank que trabaja en el ascensor.

MISS COLLINS.—(Se pone un poco rígida.) ¿Oh?... No entiendo.

PORTERO.—(Suave.) Mr. Abrams me acaba de decir que pasara por aquí a ver si a Vd. le iba bien.

MISS COLLINS.—¡Oh! ¡Entonces lo debe haber informado de lo que está pasando aquí!

PORTERO.—El mencionó algo sobre un desorden.

MISS COLLINS.—¡Sí! ¿No es agravante? Pero no debe extenderse. ¿Me entiende? Quiero decir que Vds. no deben repetirlo a los demás.

PORTERO.—No, yo no diré nada.

MISS COLLINS.—Ni una palabra, por favor.

ASCENSORISTA.—¿Cómo se fué, por la ventana del dormitorio, Miss Collins?

MISS COLLINS.—(Vaga.) Sí...

ASCENSORISTA.—Yo ví una vez un tipo que podía hacer eso. Trepaba directamente por un lado de un edificio. Lo llamaban "La Mosca Humana". ¡Caramba, ese es un buen enfoque para la publicidad, Miss Collins, "Hermosa joven de la sociedad violada por la Mosca Humana"!

PORTERO.—(Le da con el codo fuertemente.) Vuélvete a tu caja de lata!

MISS COLLINS.—¿Publicidad? ¡No! ¡Sería tan humillante! ¡Seguro que Mr. Abrams no lo habrá notificado a los diarios!

PORTERO.—No señora. No escuche a este vivo.

MISS COLLINS.—(Se toca los rizos.) Tomarán fotografías, ¿Vds. creen? Hay una de él en la repisa de la chimenea.

ASCENSORISTA.—(Va hacia la repisa de la chimenea.) ¿Esta que está aquí Miss Collins?

MISS COLLINS.—Sí, del picnic de la facultad de la Escuela dominical. Yo estaba a cargo de los del jardín de infantes aquel año y él de los mayores. Nosotros viajamos en un vagón del ferrocarril desde Webb a Crystal Springs. (Se tapa los oídos con una mueca de muchacha y retuerce uno de sus rizos.) ¡Oh cómo silbaba el pito de vapor! ¡Silbaba! (Trata de contener la risa.) Silbaaaaaaaba! ¡Me asusté tanto que él rodeó mis hombros con su brazo. Pero ella estaba allí también, aunque no tenía nada que hacer. Ella le sacó el sombrero y se lo plantó y ellos... ellos se avalanzaron a buscarlo, realmente se avalanzaron juntos. Todo el mundo dijo que era una vergüenza! ¿No piensan Vds. que lo fué?

PORTERO.—Sí, Miss Collins.

MISS COLLINS.—Ese es el cuadro, el que tiene marco de plata, allí sobre la repisa. Refrescamos las sandías en las fuentes y después jugamos a varios juegos. Ella se escondió en algún lado y a él le llevó siglos encontrarla. Empezó a oscurecer y aun no la había encontrado y todo el mundo murmuraba y trataba de ocultar la risa y al final volvieron juntos —ella

suspendida de su brazo como una vulgar y pequeña ramera— y Daisy Belle Huston gritó —“Miren todos la parte de atrás de la pollera de Evelyn!”. Estaba cubierta por... manchas de césped! ¿Oyeron alguna vez hablar de algo más afrentoso? ¡Yo no me enfrenté con ella aunque se reía como si fuera algo muy, muy divertido! ¡Estaba casi triunfante!

ASCENSORISTA.— ¿Cuál es él, Miss Collins?

MISS COLLINS.— El alto de la camisa azul que toma uno de mis rizos. Le encantaba jugar con ellos.

ASCENSORISTA.— ¿Todo un Romeo 1910, eh?

MISS COLLINS.— (*Vaga.*) ¿Le parece? No importa en realidad, pero me gusta el encaje en el cuello. Yo le decía a Mamá: “Aunque no lo use, Mamá, ha de ser *tan* lindo para mi ajuar!”

ASCENSORISTA.— ¿Cómo estaba vestido esta noche cuando trepó por el balcón, Miss Collins?

MISS COLLINS.— ¿Perdón?

ASCENSORISTA.— ¿Usaba todavía aquella elegante camisita a bastones azules con cuello de celuloide?

MISS COLLINS.— No ha cambiado.

ASCENSORISTA.— Debía ser fácil distinguirlo vestido así. ¿Pantalones de qué color usaba?

MISS COLLINS.— (*Vaga.*) No me acuerdo.

ASCENSORISTA.— Quizá no usaba ninguno. Se le habrán ido cayendo mientras subía. ¡Vd. podría acusarlo por exhibición indecente, Miss Collins!

PORTERO.— (*Lo agarra de un brazo.*) Acaba con eso o vuélvete a tu jaula. ¿Entendido?

ASCENSORISTA.— (*Cortante.*) Tranquilo. No oye nada.

PORTERO.— Bueno, cuida la lengua o vete al diablo. Miss Collins es una dama. ¿Lo entiendes?

ASCENSORISTA.— Está bien. Es Shirley Temple.

PORTERO.— ¡Es una *dama*!

ASCENSORISTA.— ¡Sí!... (*Vuelve al gramófono y revisa los discos.*)

MISS COLLINS.— Realmente no debía haber creado esta conmoción.

Cuando la policía venga voy a tener que explicárselo. Pero Vds. pueden comprender mis sentimientos, ¿no es así?

PORTERO.— Claro, Miss Collins.

MISS COLLINS.— Cuando los hombres se aprovechan de mujerzuelas ordinarias que fuman en público, hay probablemente alguna disculpa pero cuando le sucede a una dama que es soltera y siempre ha estado *completamente* por encima de todo re-

proche por su conducta, no hay otra cosa que hacer, que pedir la protección de la policía. A menos, por supuesto, que la muchacha sea tan afortunada y tenga padre y hermanos que puedan arreglar el asunto sin escándalo.

PORTERO.— Claro, tiene razón, Miss Collins.

MISS COLLINS.— Por supuesto, esto provocará una gran cantidad de conversaciones desagradables. Especialmente alrededor de la *iglesia*. ¿Son Vds. Episcopales, caballeros?

PORTERO.— No, señora, católico, Miss Collins.

MISS COLLINS.— Oh. Bueno, supongo que Vds. saben que en Inglaterra somos conocidos como la Iglesia Católica inglesa. Tenemos sucesión apostólica directa a través de San Pablo que bautizó a los primeros Anglos —que es como eran llamados originariamente los ingleses— y estableció allí la rama inglesa de la Iglesia Católica. Así que cuando uno oye asegurar a la gente ignorante que nuestra iglesia fué fundada por Enrique *Octavo* —aquel viejo horrible y *lujurioso* que tuvo tantas esposas— tantas como Barba Azul según dicen. ¡Vds. pueden ver lo ridículo que es, lo completamente *odioso* para todos los que realmente *conocen* y *entienden* la Historia de la Iglesia!

PORTERO.— (*Consolador.*) Claro, Miss Collins. Todo el mundo lo sabe.

MISS COLLINS.— ¡Ojalá lo supieran, pero necesitan ser *instruidos*! Antes de morir, mi padre fué Rector de la iglesia de St. Michael y St. George en Glorious Hill, Mississippi... Prácticamente he crecido a la *sombra* de la Iglesia Episcopal. En Pass Christian y Natchez, Biloxi, Gulfport, Port Gibson, Columbus y Glorious Hill! (*Con una tristeza amable y azorada.*) Pero saben, muchas veces he sospechado que ha habido una especie de cisma espiritual en la iglesia moderna. Estas diócesis del Norte se han separado completamente de las buenas y antiguas tradiciones de la Iglesia. Por ejemplo, nuestro Rector de la Iglesia de la Sagrada Comunión no ha pisado jamás mi puerta. Es una iglesia de moda y él está terriblemente ocupado, pero aun así él debiera tener tiempo para que una extraña en su congregación se sintiera a gusto. ¡Sin embargo no lo hace! Parece que nadie tiene tiempo ahora... (*Comienza a excitarse a medida que se hunde en la ilusión.*) No debía mencionar esto ¿pero Vds. saben que realmente se *deleitan* con toda malicia allí en la Iglesia de la Sagrada Comunión —a donde me he transferido recientemente— de lo que ha estado sucediendo aquí

de noche en esta apartamento? ¡¡¡Sí!!! (Se ríe desequilibradamente y levanta las manos.) Se deleitan con malicia!! (Respira hondo y tienta insegura la bata.)

PORTERO.— ¿Busca algo, Miss Collins?

MISS COLLINS.— Mi pañuelo... (Parpadea para evitar las lágrimas.)

PORTERO.— (Saca un trapo del bolsillo.) Tome, use esto, Miss Collins. No es más que un trapo pero está limpio, excepto en el borde con el que limpié la manivela del fonógrafo.

MISS COLLINS.— Gracias, Vds., caballeros, son muy amables. Mamá va a traer algo fresco dentro de un rato...

ASCENSORISTA.— (Pone un disco en el fonógrafo.) Este tiene algo así como un título extranjero. (El disco comienza a tocar "Nada más que un solitario corazón" de Tchaikowsky.)

MISS COLLINS.— (Guarda delicadamente el trapo en el pecho.) Perdonenme, por favor. ¿Está lindo afuera?

PORTERO.— (Ronco.) Sí, está lindo, Miss Collins.

MISS COLLINS.— (Soñadora.) Tan caluroso para esta época del año. Me puse mi pequeña capa de astracán para ir a misa pero tuve que traerla en el brazo, porque su peso me parecía realmente opresivo. (Sus ojos se cierran.) Las veredas parecen tan terriblemente largas en verano...

ASCENSORISTA.— No estamos en verano, Miss Collins.

MISS COLLINS.— (Soñadora.) Pensaba que nunca llegaría hasta el final de aquella última cuadra. Y aquella es la cuadra donde todos los árboles se cayeron con el gran ciclón. El paseo está sencillamente brillante bajo la luz del sol. (Se oprime los párpados.) Imposible lograr una sombra para la cara y yo transpiro tan fácilmente! (Se toca la frente delicadamente con el trapo.) ¡Ni una rama, ni una hoja que proteja un poco! Simplemente hay que soportarlo. Apartar la cara, espantosamente enrojecida, de todos los pórticos de las casas y caminar lo más rápido que decentemente se pueda hasta que uno los pasa. ¡Oh, amado, amado Señor, algunos veces no se tiene tanta suerte y uno se encuentra con la gente y tiene que sonreír. No se puede evitarlos a menos que se cruce y eso es tan obvio, Vds. se imaginan... La gente diría que uno es raro... Su casa está justamente en el medio de aquella cuadra terrible, sin hojas, la casa de ellos, la de él y ella, y tienen un auto y siempre llegan a casa temprano y se sientan en el porche y me vigilan cuando paso —Oh, Padre que estás en los Cielos— con un placer malicioso! (Desvía el rostro ante el recuerdo de la tortura.)

Ella tiene unos ojos tan penetrantes, me traspasan. Ve aquella cosa terrible que me sofoca, en la garganta y el dolor que tengo aquí (Se toca el pecho.) y lo señala, se ríe, y le susurra a él "Allí va con su enorme nariz roja, la pobre solterona que te ama!" (Se ahoga y oculta el rostro en el trapo.)

PORTERO.— Mejor olvídense de todo eso, Miss Collins.

MISS COLLINS.— ¡Nunca, nunca lo olvidaré! ¡Nunca, nunca! Una vez dejé mi sombrilla —la que tenía flecos blancos y largos, y que era de Mamá— la dejé olvidada en la ropería de la iglesia así que no tenía nada para cubrirme el rostro cuando pasé por ahí y no me podía volver tampoco, con toda aquella gente detrás mío, tratando de ocultarme la risa, burlándose de mi ropa! ¡Oh, Dios, Dios! Tuve que caminar derecho, pasar el último olmo y entrar en aquel sol sin piedad. ¡Oh! ¡Me castigaba, me abrasaba! ¡Látigos!... ¡Oh, Jesús!... ¡Sobre el rostro y el cuerpo!... Traté de caminar rápido pero estaba mareada y ellos se mantenían cerca, detrás mío...! ¡Tropecé, casi me caí, y todos estallaron en carcajadas! Mi rostro enrojeció tan horrorosamente, se puso tan rojo y húmedo, sabía lo feo que estaba bajo aquel resplandor despiadado, ni una sola sombra para ocultarlo! Y entonces (Su rostro se contrae de temor.) el auto de ellos llegó a la puerta de su casa, justo por donde yo tenía que pasar, y ella descendió, de blanco, tan fresca y descansada, su vientre redondo por el bebé, el primero de los seis. ¡Oh, Dios!... Y él de pie sonriendo detrás de ella, blanco, descansado y fresco, y allí se quedaron esperándome. ¡Esperando! Tuve que continuar. ¿Qué más podía hacer? No podía darme vuelta. ¿Acaso podía? ¡No! Dije, ¡Dios mío, mátame! No lo hizo sin embargo. ¡Bajé la cabeza como si no pudiera verlos! ¿Saben lo que ella hizo? ¡Estiró la mano para detenerme! Y él se adelantó directamente frente a mí, sonriendo, mientras bloqueaba la vereda con su terrible y enorme cuerpo blanco! "Lucretia", dijo él, "Lucretia Collins!" Yo —yo traté de hablar pero no pude, quedé sin aliento! ¡Me cubrí el rostro y— corrí!... ¡Corrí!... ¡Corrí! (Golpea el brazo del sofá.) hasta que llegué al final de la cuadra, y los olmos empezaron de nuevo... ¡Oh, Piadoso Cristo de los Cielos, qué acogedores fueron! (Se recuesta exhausta, la mano descansando en el sofá. Hace

una pausa y la música termina.) Le dije a Mamá, "Mamá tenemos que irnos de esta ciudad!" Lo hicimos después de aquello. Y ahora después de todos estos años, ha recordado y al fin ha vuelto! Abandonó la casa y la mujer y volvió aquí — lo ví un día en el fondo de la iglesia. No estaba segura — pero era él. La noche siguiente a aquélla, fué la noche que él entró por primera vez — y sació sus deseos conmigo... No comprende que he cambiado, que no puedo sentir como sentía, ahora que él tiene seis niños de esa muchacha de Cincinnati — ¡tres ya están en el liceo! ¡Seis! ¡Piensen en eso! ¡Seis hijos! ¡No sé qué va a decir cuando sepa que viene otro! ¡Probablemente me echará la culpa porque los hombres siempre lo hacen! ¡A pesar de que él me obligó!

ASCENSORISTA.— (*Hace una mueca.*) ¿Dijo Vd. un bebé, Miss Collins?

MISS COLLINS.— (*Baja los ojos pero habla con ternura y orgullo.*) Sí, espero un niño.

ASCENSORISTA.— ¡Jesús! (*Se tapa la boca con las manos y se da vuelta rápidamente.*)

MISS COLLINS.— Aunque no sea legítimo, creo que tiene todo el derecho al nombre de su padre, ¿no es cierto?

PORTERO.— Sí. Claro, Miss Collins.

MISS COLLINS.— Un niño es inocente y puro. No importa cómo fué concebido. Y no debe ser hecho para sufrir! ¡Así que pienso disponer de la pequeña propiedad que mi prima Ethel me dejó y darle al niño una educación esmerada donde no caiga bajo la influencia maligna de la Iglesia Cristiana! ¡Quiero estar segura de que no va a crecer bajo la sombra de la cruz y luego tener que caminar a lo largo de cuerdas que lo abrasen con su terrible sol! (*El timbre del ascensor suena en el vestíbulo.*)

PORTERO.— ¡Frank! Alguien quiere subir. (*El Ascensorista sale. La puerta del ascensor se golpea al cerrarse. El Portero se aclara la garganta.*) Bueno, va a ser mejor irse a otro lado.

MISS COLLINS.— Si sólo tuviera valor, pero no tengo. Me he acostumbrado tanto aquí, y la gente afuera es tan difícil de enfrentar!

PORTERO.— Quizá Vd. no tenga que enfrentar a nadie, Miss Collins. (*La puerta del ascensor se golpea al abrirse.*)

MISS COLLINS.— (*Se levanta asustada.*) ¿Viene alguien para aquí?

PORTERO.— Quédese tranquila, Miss Collins.

MISS COLLINS.— Si es la policía que viene por Richard, dígales que se vayan. He decidido no entablar juicio contra Mr. Martin. (*Mr. Abrams entra con el Doctor y la Enfermera. El Ascensorista espía desde el umbral. El Doctor tiene el tipo de profesional cansado, la Enfermera es dura y eficiente. Mr. Abrams es una persona pequeña, amable, preocupada sinceramente por la situación.*)

MISS COLLINS.— (*Retrocede y con voz vacilante.*) He decidido no entablar juicio contra Mr. Martin...

DOCTOR.— ¿Miss Collins?

MR. ABRAMS.— (*Con un intento de cordialidad.*) Sí, esta es la dama que Vd. quería conocer, Dr. White.

DOCTOR.— Hmmm... (*Cortante a la Enfermera.*) Vaya al dormitorio de ella y junte sus cosas.

ENFERMERA.— Sí señor. (*Cruza rápidamente hacia el dormitorio.*)

MISS COLLINS.— (*Encogiéndose asustada.*) ¿Cosas?

DOCTOR.— Sí, Miss Tyler la va a ayudar a preparar un bolso con cosas para pasar la noche. (*Sonríe mecánicamente.*) Un lugar desconocido parece siempre más acogedor los primeros días cuando se tienen algunas cosas de uno cerca.

MISS COLLINS.— ¿Un lugar desconocido?

DOCTOR.— (*Indiferente mientras hace un memorándum.*) No se inquiete, Miss Collins.

MISS COLLINS.— ¡Ya sé! (*Excitada.*) ¡Vds. han venido de la Sagrada Comunión para arrestarme! ¡Por acusaciones morales!

MR. ABRAMS.— Oh, no, Miss Collins, Vd. está equivocada. Este es un doctor que...

DOCTOR.— (*Impaciente.*) Vamos, vamos, Vd. se va a ir lejos hasta que las cosas se arreglen. (*Mira su reloj.*) Dos y veinticinco! ¿Miss Tyler?

ENFERMERA.— ¡Ya vengo!

MISS COLLINS.— (*Empieza a entender lenta y tristemente.*) Oh... Me voy a ir...

MR. ABRAMS.— Siempre fué una dama, Doctor, una dama perfecta.

DOCTOR.— Sí, sin duda.

MR. ABRAMS.— ¡Parece tan terrible!

MISS COLLINS.— Déjeme escribirle una nota... ¿Un lápiz? ¿Por favor?

MR. ABRAMS.— Aquí hay, Miss Collins. (*Ella toma el lápiz y se inclina sobre la mesa. La Enfermera sale con una sonrisa dura y forzada, trae una valija.*)

DOCTOR.— ¡Está pronta, Miss Tyler?

ENFERMERA.— Todo pronto, Dr. White. (*Va hacia Miss Collins.*) ¡Vamos querida, nos podemos ocupar de eso más tarde!

MR. ABRAMS.— (*Cortante.*) ¡Déjela terminar la nota!

MISS COLLINS.— (*Se endereza con una sonrisa asustada.*) Ya está terminada.

ENFERMERA.— Muy bien, querida, vamos. (*La impulsa firmemente hacia la puerta.*)

MISS COLLINS.— (*Se da vuelta repentinamente.*) Oh, Mr. Abrams!

MR. ABRAMS.— ¡Qué Miss Collins?

MISS COLLINS.— Si él volviera otra vez y viera que me he ido, preferiría que no le dijera acerca del niño... Pienso que es mejor que yo se lo diga. (*Sonríe dulcemente.*) Vd. sabe cómo son los hombres, ¿no?

MR. ABRAMS.— Sí, Miss Collins.

PORTERO.— Adiós, Miss Collins. (*La Enfermera la toma firmemente del brazo. Ella sonríe por encima del hombro con un gesto suave de disculpa.*)

MISS COLLINS.— Mamá va a traer algo fresco dentro de un rato... (*Desaparece en el vestíbulo con la Enfermera. La puerta del ascensor suena con el sonido metálico de una jaula que se cierra. Los alambres zumban.*)

MR. ABRAMS.— Le escribió una nota.

PORTERO.— ¡Qué escribió Mr. Abrams?

MR. ABRAMS.— “Querido Richard. Me voy por un tiempo. Pero no te preocupes, volveré. Tengo un secreto que contarte. Con amor, Lucretia.” (*Tose.*) Tenemos que limpiar esto y apilarlo en el sótano hasta que sepa dónde ponerlo.

PORTERO.— (*Con voz opaca.*) ¿Esta noche, Mr. Abrams?

MR. ABRAMS.— (*Aspero para ocultar sus sentimientos.*) No, no, esta noche no, tonto. ¡Demasiado ha sucedido esta noche! (*Luego suavemente.*) Podemos hacerlo mañana. Apague esa luz del dormitorio y cierre la ventana. (*Una música suave se vuelve audible mientras los hombres salen lentamente, cerrando la puerta, y la luz se desvanece.*)

TELÓN.

La presente traducción ha sido hecha por América Moro Iznibejeres sobre el texto original publicado por John Lehmann (London, 1949) en el volumen 27 *Wagons Full of Cotton and Other Plays*.

INVENTARIO

SOBRE PEDRO SALINAS

En una carta particular que nos dirigió recientemente el poeta español Jorge Guillén, gran amigo de Pedro Salinas, se indican algunos errores involuntarios que se habían deslizado en la nota sobre *Vida y Obra* de Salinas que cerraba nuestro NÚMERO de homenaje (Año 4, N^o 18, enero-marzo 1952). Escribe en su carta Guillén: *Unas pequeñas rectificaciones biográficas. P. S. nació en ese día y mes —27 de noviembre—, pero de 1891. (Es un error frecuente. He visto una copia de la partida de nacimiento.) “En su testamento pide... [que se le entierre en el Cementerio viejo de San Juan de Puerto Rico]”. ¿Cómo se ha formado esa leyenda? Pedro Salinas no hizo testamento alguno; no supo que se moría; no conoció cuál era su verdadera enfermedad (el cáncer): la idea partió de Margarita [su esposa], aceptada de inmediato y con todo fervor por el Gobernador de Puerto Rico.*

JORGE GUILLÉN.

TRES POEMAS DE
RAYMOND QUENEAU

TRADUCCIÓN DE IDEA VILARIÑO

PARECE TAN EVIDENTE la faz burlesca de la poesía de Raymond Queneau (*Si tu t'imagines*, por ejemplo) que mucho lector corre el riesgo de quedarse sólo en la risa. Un agudo sentido del disparate idiomático, una reducción por el ridículo de los más pomposos recursos de la lengua, una incisiva sensibilidad que le permite parodiar en un solo poema a Ronsard y a las canciones populares; todos estos elementos (y otros que postergo) saltan de inmediato a la vista, se apoderan del lector, lo persuaden de que se trata sólo de un humorista.

Es un humorista, es claro. Pero es también un poeta. *Tant de sueur humaine* ilustra el paso de la burla a las veras. Una larga enumeración caótica que vuelve, incesante, sobre los mismos giros, un ritmo que juega sobre el golpe sordo del *tant*, sirven para comunicar un estado negro de conciencia. Como Queneau rehuye siempre el patetismo, la burla le sirve para subrayar el dolor, para quemar la mentira con que casi siempre se dice (la falsa retórica, los siglos de poesía resonante) y para dejarlo entero, a la intemperie.

El otro poema de esta selección, *Le Havre de Grace*, casi no se permite juegos en su esfuerzo por expresar el pasado. La construcción es cerrada y las alusiones (como en toda buena poesía hermética) ascienden hacia las vivencias más incommunicables del poeta. Ya el título está declarando la intención del poema. Es el puerto en que nació, como cuenta en *Chêne et Chien* (1937):

*Je naquis au Havre un vingt et un février
en mil neuf cent et trois.*

Pero es, también, el abra de gracia, el refugio, la infancia. Algunos versos resultan explicitados por episodios de sus otros libros.

(*Cadavre dispersé de la vieille librairie*, se ilumina con referencias de su novela *Un rude hiver*, 1939). Toda la poesía es personal y, a la vez, encierra un tema con sentido para todos: el mundo desecho, el mar que lava la ropa sucia del pasado.

Ahora es posible volver a mirar *Si tu t'imagines*. Cualquiera advierte que deriva de aquel hermoso soneto de Ronsard que concluye:

*Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain;
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.*

Que prolonga, a su vez, el *Collige, virgo, rosas* de Ausonio, y tiene su equivalente en aquel de Garcilaso:

En tanto que de rosa y azucena

Al glosar a Ronsard, Queneau parece haber pensado más en Villon (por el ritmo popular que prefiere, por la visión contemporánea que destruye las gracias heladas del clasicismo); por eso su canción (a la que Joseph Kosma ha puesto música) rivaliza con la de los letristas populares de hoy. De ellos ha tomado la transcripción fonética que burla la recargada ortografía francesa, el aire con fianduzo del consejo. El resultado (Ronsard, Villon, la voz popular) es sorprendentemente coherente. No hay una torpeza de ritmo, un exceso de gusto. De cabo a rabo, el poema se alza con su tono agri-dulce, su consejo sobrador, su flexible y pegadiza melodía.

Tres poemas no agotan un poeta. Pero pueden bastar para presentarlo, para hacerlo circular entre lectores de otra lengua y otros hábitos idiomáticos. Pueden bastar para convencer a alguno más que éste es un poeta entero*.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

* Quien quiera verlo completo consulte: *Si tu t'imagines* (Paris, Gallimard, 1952) donde Queneau ha recogido casi toda su obra poética. De su libro más hondo (*L'instant fatal*, 1948) se han tomado estos tres poemas.

SI TU TE IMAGINAS

Si tú te imaginas
 si tú te imaginas
 chiquilla chiquilla
 si tú te imaginas
 que te va que te va
 que te va a durar
 la estación de a
 la estación de amar
 cómo te equivocas
 chiquilla chiquilla
 cómo te equivocas

Si crees chiquita
 si crees ah ah
 que tu tez de rosa
 tu talle de avispa
 tus bíceps bonitos
 tus uñas de esmalte
 tus muslos de ninfa
 y tu pie liviano
 si crees chiquita
 que te va que te va
 que te va a durar
 cómo te equivocas
 chiquilla chiquilla
 cómo te equivocas.

Los días se van
 los días de fiesta
 soles y planetas
 giran sin cesar
 pero tú chiquita
 marchas derechito
 sin saber do vas
 solapadas llegan
 la arruga veloz
 la pesada grasa
 la triple papada

SI TU T'IMAGINES

*Si tu t'imagines
 si tu t'imagines
 fillette fillette
 si tu t'imagines
 xa va xa va xa
 va durer toujours
 la saison des za
 saison des amours
 ce que tu te goures
 fillette fillette
 ce que tu te goures*

*Si tu crois petite
 si tu crois ah ah
 que ton teint de rose
 ta taille de guêpe
 tes mignons biceps
 tes ongles d'émail
 ta cuisse de nymphe
 et ton pied léger
 si tu crois petite
 xa va xa va xa
 va durer toujours
 ce que tu te goures
 fillette fillette
 ce que tu te goures*

*les beaux jours s'en vont
 les beaux jours de fête
 soleils et planètes
 tournent tous en rond
 mais toi ma petite
 tu marches tout droit
 vers sque tu vois pas
 très sournois s'approchent
 la ride véloce
 la pesante graisse
 le menton triplé*

las carnes caídas
 vamos corta corta
 las rosas las rosas
 rosas de la vida
 para que su aroma
 sea la maroma
 de todas las dichas
 vamos corta corta
 que si no las cortas
 muchacha muchacha
 cómo te equivocas

TANTO SUDOR HUMANO

Tanto sudor humaine
 tanta sangre tirada
 tantas manos gastadas
 tantas rejas
 tantos ojos saltados
 tantos dientes quebrados
 tanto odio
 tantos tarantantanes
 tantos abracadabras
 tantas chichirinelas
 tantos curas
 tantas guerras tantas paces
 tantos diplomáticos tantos capitanes
 tantos reyes tantas reinas
 tantos valets tantos ases
 tantas lágrimas tantos pesares
 tantas desdichas tantas penas
 tantas vidas a más no dar
 tantos cadalsos tantas ruedas
 tantos suplicios refinados
 tantos cadalsos tantas ruedas
 tantas vidas a más no dar
 tantas desdichas tantas penas
 tantas lágrimas tantos pesares
 tantos valets tantos ases
 tantos reyes tantas reinas
 tantos diplomáticos tantos capitanes

*le muscle avachi
 allons cueille cueille
 les roses les roses
 roses de la vie
 et que leurs pétales
 soient la mer étale
 de tous les bonheurs
 allons cueille cueille
 si tu le fais pas
 ce que tu te goures
 fillette fillette
 ce que tu te goures*

TANT DE SUEUR HUMAINE

*tant de sueur humaine
 tant de sang gâté
 tant de mains usées
 tant de chaînes
 tant de dents brisées
 tant de haines
 tant d'yeux éberlués
 tant de farindondaines
 tant de farindondés
 tant de turlutaines
 tant de curés
 tant de guerres et tant de paix
 tant de diplomates et tant de capitaines
 tant de rois et tant de reines
 tant d'as et tant de valets
 tant de pleurs tant de regrets
 tant de malheurs et tant de peines
 tant de vie à perdre haleine
 tant de roues et tant de gibets
 tant de supplices délectés
 tant de roues tant de gibets
 tant de vies à perdre haleine
 tant de malheurs et tant de peines
 tant de pleurs tant de regrets
 tant d'as et tant de valets
 tant de rois et tant de reines
 tant de diplomates et tant de capitaines*

tantas guerras tantas paces
 tantos curas
 tantas chichirinelas
 tantos abracadabras
 tantos tarantantanes
 tanto odio
 tantos dientes quebrados
 tantos ojos saltados
 tantas rejas
 tantas manos gastadas
 tanta sangre tirada
 tanto sudor humano.

EL HAVRE DE GRACIA

No hay que ir a buscar espacio ni recuerdo
 Entre el enorme polvo donde duermen las casas
 No hay que ir a buscar el tiempo y la memoria
 Entre el herraje oscuro de los techos mellados
 No habré andado buscando el vino ni el placer
 En el vacío índigo de una ventana ciega
 No habré andado buscando el momento y la historia
 En calles que embrutecen las pesadas murallas
 Los planos reharán esta topografía
 Los archivos crearán esta cronología
 La muerte se alza pura entre las brechas secas
 Las arenas ya cubren los jardines mayores
 La escuela derrumbada deja aspirar mi infancia
 Esqueletos de herreros esqueletos de sastres
 Cadáver dispersado de la vieja librería
 Han matado los muros han matado la luz
 Los recuerdos comienzan desde ya a reventar
 Han matado los muros reses suplementarias
 Muero por todo barrio y la ciudad entera
 Estalla en la mañana en leves polvaredas
 Una que fué mi mano otra mi corazón
 Mi cabeza y mi pie y mi libro de escuela
 Y la angustia y el pan y la noche y los juegos
 Una escoba una escoba para todo este polvo
 Estoy tan muerto ya que hasta puedo reírme
 Mientras el mar lavaba lo que quiso blanquear

tant de guerres et tant de paix
tant de curés
tant de turlutaines
tant de farindonés
tant de farindondaines
tant d'yeux éberlués
tant de haines
tant de dents brisées
tant de chaînes
tant de mains usées
tant de sang gâté
tant de sueur humaine

LE HAVRE DE GRACE

Il ne faut pas chercher espace et souvenir
Dans la poussière enorme où dorment les maisons
Il ne faut pas chercher le temps et la mémoire
Dans la ferraille obscure où s'ébrêchent les toits
Je n'aurai pas cherché le vin ni le plaisir
Dans le vide indigo d'une fenêtre aveugle
Je n'aurai pas cherché le moment et l'histoire
Dans les rues abruties sous le poids des murailles
Les plans retraceront cette topographie
Les archives créeront cette chronologie
La mort s'affirme pure au creux des brèches sèches
Le sable se répand sur les jardins majeurs
El l'école écroulée aspire mon enfance
Squelettes d'épiciers squelettes de tailleurs
Cadavre dispersé de la vieille librairie
On a tué tous les murs on a tué la lumière
Déjà des souvenirs commençaient à crever
On a tué tous les murs bêtails supplémentaires
Je meurs par tout quartier et la ville entière
Saute dans le matin en petites poussières
Dont l'une fut mon coeur dont l'autre fut ma main
Et ma tête et mon pied et mes cahiers scolaires
Et l'angoisse et le pain et les jeux et la nuit
Un balai un balai pour toute la poussière
Je suis si mort déjà que je puis rire aus larmes
Et la mer lessivait ce qui veut bien blanchir.

LA METAFÍSICA DE
GEORGE SANTAYANA:
UNA FILOSOFÍA DE LA DESILUSIÓN

“LA CRÍTICA —ha dicho Santayana alguna vez— es un arma de doble filo, y expone al crítico a ser criticado a su vez. La reconvencción puede hacerse interminable, por lo cual lo mejor es abordar cualquier sistema, lo mismo que las críticas de él, desde dentro, comenzando por lo que fué su fundamento vital y adelantando hacia sus corolarios.”¹

Si este criterio es valioso en general, lo es mucho más cuando se trata de juzgar el pensamiento del propio Santayana. Los criterios sentados por los profesionales de la filosofía no podrían razonablemente aplicarse a este pensador antiacadémico, tan desdénoso del aparato técnico y de las sistematizaciones rigurosas. Su pensamiento se ubica resueltamente entre la filosofía y la poesía, entre la pura especulación y el testimonio personal, y es en esta ambigua condición que pide ser juzgado. Porque *“aun cuando fracase en la persecución de la verdad, el espíritu puede triunfar en la expresión y en el conocimiento de sí mismo; y el filósofo que no alcance más que esto, será todavía un moralista y un poeta. (...) En ese caso el universo, sin haberse reflejado ordenadamente y como un todo en la fantasía, será enriquecido en un punto por la plenitud de vida que allí ha surgido, manifestándose en un foco humano de arte y de visión. Cuanto más puro y distinto sea el espíritu que un filósofo pueda revelar en sus pensamientos, más grande será el logro intelectual; y más grande el logro moral cuanto más fiel permanezca, en sus dichos y en su vida toda, a las directivas que ha promulgado para la acción.”*²

Si la filosofía de Santayana ha de ser juzgada como el testimonio de una experiencia y de una actitud ante el mundo, no cabrá desvincularla de la vida y la persona del filósofo.

1. Apología Pro Mente Sua: en Enciclopedia de la Educación, época III, año V, Nº 2, Montevideo, 1945, p. 275.

2. Realms of Being, N. York, 1942. Preface, p. XVI.

I

*For some are born to be beatified
By anguish, and by grievous penance done;
And some, to furnish forth the age's pride,
And to be praised of men beneath the sun;
And some are born to stand perplexed aside
From so much sorrow — of whom I am one.*³

La vida entera de George Santayana transcurre bajo el doble signo de la soledad y el desarraigo. Una inclinación nativa hacia el arte y la contemplación lo lleva desde su juventud a desear la vida del estudiante viajero del Medioevo. Pero esta vocación ha sido condicionada, igualmente, por un desarraigo precoz, producto de las circunstancias familiares que rodearon su niñez y del entrecruzamiento de influencias culturales a que se vió sometido desde su primera juventud. Nace en España, pero vive la mitad de su vida en los Estados Unidos. Desde que adquiere alguna independencia, pasa en Europa todos sus inviernos libres y casi todos los veranos. Profesor de Harvard, tiene allí asegurada, hacia la mitad de su vida, una reputación y una carrera académica brillante. Pero la víspera de la Primer Guerra Mundial abandona los Estados Unidos, y vive en Europa hasta su muerte. En sus últimos años, Santayana ha subrayado la influencia de este sentimiento de desarraigo en la formación de su filosofía: *“Este sentimiento de pertenecer a otra parte, o, mejor dicho, de no pertenecer al lugar en que vivía, no era algo anómalo o desagradable para mí; antes bien, era como hereditario. Mi padre había hecho su carrera en una colonia remota; mi madre no había conocido, de niña, un hogar; su primer marido fué de una nacionalidad y su segundo marido de otra, y, como yo, siempre había sido una extranjera en todos los lugares en donde había vivido. Esta es una circunstancia que más bien concuerda con mi filosofía y que puede haber contribuido a formarla.”*⁴ Santayana se sentirá extranjero en su patria de adopción y en su patria natal, y sabrá muy pronto que toda su vida ha de ser un largo exilio:

3. Porque hay quienes nacen para ser beatificados / por sus angustias, y dolorosas penitencias; / Y otros, para ser el orgullo de su época, / Y alcanzar la gloria en esta tierra; / Y hay quienes nacen para permanecer a un lado, perplejos / Ante tanto dolor — yo soy uno de ellos. (Soneto XI, en Poems (1923), p. 13.)

4. Apología, cit. p. 413.

*Abroad a tumult and a ruin here;
Nor world nor desert hath a home for thee.*⁵

En versos de un pesimismo adolescente, aceptará la soledad como una condición inseparable de la individualidad:

*Happy the dumb beast, hungering for food,
But calling not his suffering his own;
.....
Wretched the mortal, pondering his mood,
And doomed to know his aching heart alone.*⁶

Sus padres lo educaron en la fe católica, como era de rigor en España en ese tiempo. Pero desde muy temprano le inculcaron la idea de que todas las religiones no son más que creaciones de la imaginación. En eso, Santayana ha estado siempre de acuerdo con ellos. Pero no ha aceptado nunca la idea de que las creaciones de la imaginación no tienen valor alguno. "No, me decía a mí mismo aún cuando niño. Son buenas, ellas son lo único bueno. Y todo el resto — la realidad entera — no es más que cenizas en la boca."⁷ Este conflicto entre su fe y su razón, entre su inteligencia y sus sentimientos, se agudizará en su juventud. En uno de sus primeros sonetos se insinúa la posibilidad de una reconciliación:

*Our knowledge is a torch of smoky pine
That lights the pathway but one step ahead
Across a void of mystery and dread.
Bid, then, the tender light of faith to shine
By which alone the mortal heart is led
Unto the thinking of the thought divine.*⁸

5. Afuera un tumulto, y una ruina aquí / No hay en el desierto ni en el mundo un hogar para ti. ("Ávila", en Poems, p. 103.)

6. Feliz la bestia estúpida, que busca su alimento, / Pero no sabe que su sufrimiento es suyo; / (...) / Desdichado el mortal, que rumia sus pesares, / Y sabe que su corazón dolorido está condenado a estar solo. (Soneto VII, en Poems, p. 9.)

7. A Brief History Of My Opinions, en The Philosophy of Santayana, edited by Irwin Edman, Modern Library, 1942, pp. 5-6.

8. Nuestro conocimiento es una antorcha de humeante pino / Que ilumina el sendero sólo un paso adelante / A través de un abismo de misterio y de miedo. / Deja, entonces, que brille la tierna luz de la fe / Única que puede guiar al corazón mortal / Hacia el pensamiento de la divina inteligencia. (Soneto III; Poems, p. 5.)

Pero la razón terminará por sobreponerse a la fe. Santayana no ha temido mirar la verdad cara a cara, y ha comprendido que se trataba de elegir entre la fe católica o la desilusión más completa. Ha renunciado a la fe: "La desilusión no me ha inspirado nunca temor, y la he elegido."⁹

Su soledad es entonces completa. Es un exilado en la tierra y en el cielo:

*Exile not only from the wind-swept moor
Where Guadarrama lifts his purple crest,
But from the spirit's realm, celestial, sure
Goal of all hope and vision of the best.*¹⁰

Estos conflictos de juventud lo llevan a una crisis espiritual de la que surge purificado y vacío; fué ésta "una verdadera conversión", que fijó en forma definitiva su actitud ante el mundo y los hombres. No tuvo ella por causa ningún hecho externo, "salvo el mero transcurso del tiempo, el fin de la juventud y de la amistad, y el sentimiento de encontrarme uncido como una bestia de carga para toda la vida. La transformación no me trastornó (...), pero separó mi yo interior del exterior e hizo que las cosas externas me fueran relativamente indiferentes."¹¹ La aceptación resignada de la vanidad de todo lo humano es liberación para el espíritu. No será necesario desechar las viejas lealtades, las normas morales aceptadas. Pero se las conservará sin esperanza, con la conciencia de su vanidad. El mundo mismo parece perder su substancia. Ya no será posible distinguir claramente la realidad de la ilusión, el sueño de la vigilia:

*Dreamt I today the dream of yesternight,
Sleep ever feigning one evolving theme, —
Of my two lives which should I call the dream?
Which action vanity? Which vision sight?*¹²

9. Brief History, cit., p. 6.

10. Exilado no sólo del páramo azotado por el viento / Donde Guadarrama levanta su cresta purpurina, / Sino también del reino del espíritu, celestial y segura / Meta de toda esperanza y visión de lo óptimo. ("King's College Chapel", en Poems, p. 109.)

11. Personas y lugares, Ed. Sudamericana, Bs. Aires, 1944, p. 76.

12. ¿Soñé hoy de día el mismo sueño de anoche, / Y es el mismo tema el que se desarrolla eternamente? / ¿De cuál de mis dos vidas podrá decir que es sueño? / ¿Qué acción es vanidad? ¿Qué visión verdadera? (Soneto V, en Poems, p. 7.)

Al entrar en la edad madura, Santayana es un espíritu libre y desilusionado, receptivo y escéptico, capaz de encontrar placer sólo en la expresión de sí mismo, en la reflexión, en la ironía. En un mundo sin sentido, hay siempre lugar para el puro juego del espíritu. La sabiduría consistirá "en tomarlo todo risueñamente, con un grano de sal."¹³ De ahí una aceptación de la vida, como espectáculo y como juego:

*Farewell my burden! No more will I bear
The foolish load of my fond faith's despair,
But trip the idle race with careless feet.
The crown of olive let another wear;
It is my crown to mock the runner's heat
With gentle wonder and with laughter sweet.*¹⁴

Santayana asumirá desde entonces la actitud del mero espectador, al margen de los intereses y las pasiones de su tiempo. Detrás de su desapego contemplativo hay una evasión del mundo, una reacción desilusionada ante el fracaso del conocimiento, de la fe, de la comunicación con el prójimo. Su filosofía hunde sus raíces en esa experiencia, y es, en ese sentido, una filosofía de la desilusión.

II

*"I have a great respect for orthodoxy; not for those orthodoxies which prevail in particular schools or nations, and which vary from age to age, but for a certain shrewd orthodoxy which the sentiment and practice of laymen maintain everywhere."*¹⁵

El punto de partida de la metafísica de Santayana se encuentra en su teoría del conocimiento formulada originariamente en *Three*

13. *Brief History*, cit., p. 13.

14. Adiós, cuidados! No he ya de soportar / El dolor de mi entrañable fe perdida, / Sino entrar en la vana carrera, ágil el pie, / Dejad que otro ciña la corona de olivo; / Mi corona es reirme del calor del atleta / Con asombro gentil y dulce risa. (Soneto XIII, *Poems*, p. 15.)

15. "Tengo un gran respeto por la ortodoxia; no por esas ortodoxias que prevalecen en ciertas escuelas o naciones en particular, y que varían de una época a otra, sino por cierta ortodoxia sagaz que el hombre común mantiene por doquier con sus sentimientos y sus actos." (*Scepticism and Animal Faith*: Preface.)

*Proofs of Realism*¹⁶ y desarrollada con mayor amplitud en *Scepticism and Animal Faith*.¹⁷ En esta última obra —concebida como una introducción crítica al sistema de *Realms of Being*— Santayana ha fundamentado su realismo crítico y ha ensayado, al mismo tiempo, una caracterización preliminar de sus Reinos del Ser.

Hay en *Scepticism and Animal Faith* dos partes claramente diferenciadas: una crítica, la otra constructiva. La primera recorre el camino de la crítica escéptica hasta el punto en que el escepticismo "toca fondo", hasta el descubrimiento de la esencia. Cuando se ha dejado al escepticismo llevar hasta el fin su tarea disolvente, la realidad ha perdido por completo su substancia. Los datos a través de los cuales los objetos parecían manifestarse se han convertido en presencias fantasmales, meras nociones de cosas, que no poseen "substancia ni partes ocultas, sino sólo superficie y apariencia"¹⁸. Cada accidente de la existencia se ha convertido en "un acontecimiento que no ocurre en mundo alguno, un suceso que no es parte de ninguna experiencia. Su cualidad habrá dejado de existir: se habrá convertido en la cualidad que lógica, intrínseca e inalienablemente ES. Se

16. Es uno de los ensayos contenidos en el volumen colectivo: "Essays in Critical Realism, por Durant Drake, Arthur Lovejoy, James Bissett Pratt, Arthur K. Rogers, George Santayana, Roy Wood Sellars y C. A. Strong" (London, 1920). El realismo crítico surgió en Estados Unidos como grupo de opinión a raíz de la publicación del volumen colectivo "New Realism. Studies in Philosophy" en el que se formula la doctrina del neo-realismo norteamericano. Mientras esta corriente afirma que el conocimiento es un contacto directo e inmediato del sujeto con el objeto, al que reproduce con fidelidad literal, los realistas críticos afirman decididamente el carácter representativo y simbólico del conocimiento. La contribución de Santayana al movimiento (por más que se encontraba ya entonces en Europa) ha sido muy importante, y su ensayo es el más lúcido e incisivo de los contenidos en el volumen. No se habla allí todavía de fe animal, sino de "sentido común", pero las nociones son equivalentes.

17. La teoría del conocimiento y del ser ha sido tratada por Santayana en las obras siguientes: "Literal and Symbolic Knowledge", en *Journal of Philosophy, Psychology, and Scientific Methods*, XV (Agosto 1, 1918); "Three Proofs of Realism", en *Essays in Critical Realism* (1920); "Scepticism and Animal Faith", N. Y. y Lond., 1923; "The Unknowable", conferencia dictada en Oxford en 1923, publicada en 1924; "Some Meanings of the Word «Is»", *Journal of Philosophy*, XXI (Julio 3, 1924); "Platonism and the Spiritual Life", N. Y. y Londres, 1927; "The Realm of Essence", N. Y. y Londres, 1927; "The Realm of Matter", N. Y. y L., 1930; "The Realm of Truth", N. Y. y L., 1937; "The Realm of Spirit", N. Y. y L., 1940; las cuatro partes de "Realms of Being" fueron publicadas nuevamente en 1942 en un único tomo, con un nuevo prefacio de Santayana; por último, es importante la refutación de sus críticos contenida en la "Apología Pro Mente Sua" (1940). Puede consultarse también la nutrida bibliografía contenida en "G. Santayana", por G. W. Howgate, Filadelfia, 1938; y en "The Philosophy of G. Santayana", estudio colectivo dirigido por Arthur Schilpp (1940).

18. *Brief History Of My Opinions*, cit., p. 18.

habrá convertido en una ESENCIA.”¹⁹ El análisis escéptico podrá disolver la creencia en la realidad del Mundo, de la Historia y del Yo, pero debe detenerse ante lo dado en cuanto es dado. La esencia es una realidad indubitable.

Si el escéptico quisiera mantenerse en el terreno de lo incuestionable, debería encerrarse en un solipsismo del momento presente y pasar su vida en la contemplación pasiva y desinteresada de las esencias. Pero el hombre es un animal desesperadamente pragmático. El conocimiento requerido por la vida animal es *transitivo*, va más allá de lo dado y supone una realidad substancial. De allí una fe animal en la substancia; es decir, una creencia en cosas ausentes, o que de alguna manera exceden los estados del animal que las conoce. “El conocimiento debe ser información; de otro modo, la mente animal quedaría prisionera de sus sueños.”²⁰ Esta fe pre-lógica en la substancia está en la base de nuestra vida, y sin ella el edificio entero del conocimiento se derrumbaría: la percepción no sería una información sobre algo, la ciencia misma no sería más que “una ficción poética, como la clasificación de los coros angélicos.”²¹ Esta es la gran debilidad del escepticismo: “La filosofía, si no es honesta, no es nada; y la actitud crítica, cuando se niega a apoyarse en algún punto sobre la fe vulgar, inhibe toda creencia, niega toda pretensión de conocimiento, y cae en deshonestidad: porque ella misma profesa conocer.”²²

La fe animal nos da acceso a un conocimiento dudoso, cuya validez será siempre presuntiva, nunca cierta. En el recuerdo, el espíritu está en presencia de una *esencia*, pero entiende estar frente a un objeto pasado y remoto. Hay un salto de lo dado a lo no dado, de la esencia al objeto; un *acto de fe en lo ausente*, en suma. Este salto —que no está fundado en razones— hace que la validez del conocimiento sea siempre presuntiva.

A más de dudoso en cuanto a su alcance, el conocimiento²³ es discutible en su textura, en sus términos mismos. No hay común medida entre la realidad y la mente del hombre: los términos del conocimiento han de ser siempre simbólicos. Las esencias no son retratos de las cosas, sino más bien “*caricaturas políticas deformadas*

19. *Scepticism and Animal Faith*, p. 74.

20. *Realms of Being*, p. 1-2.

21. *Brief History...*, cit., p. 8.

22. *Scepticism and Animal Faith*, p. 188.

23. No se habla de conocimiento de hechos, porque habría en ello redundancia. Como se verá, sólo hay conocimiento de hechos. De la esencia no hay conocimiento, sino intuición.

en interés del hombre; pero a menudo, a pesar de su parcialidad, constituyen obras maestras de perspicacia y caracterización.”²⁴ El conocimiento es un instrumento al servicio de la acción eficaz, y no tiene necesidad, para servir a estos fines, de una fidelidad literal a su objeto: los hombres han podido vivir hasta hoy leyendo en el libro de la Naturaleza” “*como los ingleses acostumbraban leer el latín: pronunciándolo como inglés pero entendiéndolo muy bien.*”²⁵ Una teoría debe ser considerada como verdadera si traduce con fidelidad (aunque en términos arbitrarios) las relaciones reales que interesan a los fines de la acción, de modo que sus términos, entendidos como símbolos, no lleven a error, por poéticos que puedan ser como sonidos o imágenes. Todo pensamiento es locura e imaginación poética del hombre, pero el pensamiento correcto (prácticamente eficaz) es una forma de “*locura normal*”²⁶, sancionada por su éxito práctico.

III

“I stand in philosophy exactly where I stand in daily life. I should not be honest otherwise. I accept the same miscellaneous witnesses, bow to the same obvious facts, make conjectures no less instinctively, and admit the same encircling ignorance.”²⁷

A través de los análisis de *Scepticism and Animal Faith* han comenzado a revelarse los cuatro órdenes de objetos que la actividad del conocimiento presupone. La disolución escéptica de la realidad ha descubierto el reino infinito y eterno de las esencias. A su vez, las necesidades del conocimiento y de la acción han legitimado la fe animal en un mundo de cosas materiales; este reino del hecho puro es el Reino de la Materia. La actividad cognoscitiva presupone también un yo intuitivo y pensante, “*una viva luz, siempre pronta a volcarse sobre las cosas*”²⁸, una conciencia vigilante que planea por en-

24. *Scepticism...*, p. 88.

25. *Literal and Symbolic Knowledge*, p. 436 (en *J. of Ph.*, Ag. 1, 1918).

26. *Normal Madness*, en *Dialogues in Limbo*, 1925.

27. “Mi actitud filosófica es idéntica a mi actitud en la vida diaria. No sería honesto si no fuera así. Acepto los mismos variados testigos, me inclino ante los mismos hechos evidentes, hago conjeturas de modo no menos instintivo, y admito una misma ignorancia circundante.” (*Scepticism and Animal Faith: Preface.*)

28. *Id.*, p. 273.

cima del Reino de la Materia y constituye un orden de ser distinto: el Reino del Espíritu. Por último, al afirmar un conocimiento de hechos, la fe animal funda un Reino de la Verdad, que es *"aquel segmento del Reino de la Esencia que viene a estar ilustrado en la existencia"* ²⁹, un fantasma de la Historia, algo así como la memoria del mundo. Los hechos son transitorios; pero cuando han dejado de existir, subsiste siempre la esencia eterna que encarnaron y que puede serles atribuída en un juicio verdadero.

1) EL REINO DE LA MATERIA.— El Reino de la Materia es *"el campo de la acción"* ³⁰. El conocimiento —que es la fe involucrada en toda acción— es una afirmación de la materia. Esta es, entonces, el presupuesto de la investigación y de la acción. Es, en sí misma, incognoscible, pero es el soporte de todo conocimiento: el objeto de éste es la exploración del Reino de la Materia, y su ideal es el de la ciencia natural.

La fe animal afirma el reino de la materia y le atribuye aquellos caracteres que pueden hacer comprensible la acción. Para que el mundo material sea *"el campo de la acción"* se requiere que sea externo al pensamiento, espacial, temporal, diversificado localmente, y unitario (ordenado relativamente al agente). Santayana sintetiza estos caracteres en las palabras siguientes: *"Cuando en la percepción, en la acción, en el recuerdo o en la espera, la experiencia es tratada como significativa, esto implica la afirmación de una substancia que debe ser externa al pensamiento, cuyas partes deben ser externas entre sí, constituyendo cada una de ellas un foco de existencia; esta substancia debe atravesar fases sucesivas y estar distribuída desigualmente en el campo de la acción, formando un cosmos relativo alrededor de cada agente."* ³¹. El miedo y la fuga de un animal ante un disparo de arma de fuego muestran claramente que el temor de éste no es temor de su propio pensamiento, sino de un factor externo; su fuga en cierta dirección demuestra que el objeto temible aparece localizado en un lugar del espacio, y que el peligro aumentará con el tiempo; pero puede disminuir con la distancia; el hecho mismo del cambio de posición no podría explicarse si el animal viviera en el vacío o en un pleno continuo, no diversificado localmente, pues no habría ningún elemento de referencia para apreciar ese cambio de posición; por último, el hecho de que la fuga se produzca hacia un

29. *Realms of Being, Preface*, p. XV.

30. *Realms of Being: The Realm of Matter*, p. 189.

31. *Id.*, p. 234.

sector determinado del mundo demuestra que ese mundo es, para el animal, un cosmos relativo, en el cual los objetos guardan cierto orden y son apreciados desde cierta perspectiva, que separa en ellos las zonas de seguridad de las zonas de peligro.

La materia se encuentra en un flujo constante, y su fluir crea y destruye eternamente las formas fugaces que en ella se reflejan. Pero este flujo no es caótico, sino que revela ciertos modos constantes o *"tropos"*, que no son en modo alguno *"leyes de la Naturaleza"*, sino, a lo sumo, costumbres que la materia ha mantenido el tiempo bastante para fijar su imagen en nuestra mente. La predicción es posible, pero será siempre hipotética: la materia no es una fuerza canalizada, metódica y rutinaria, sino un potencia dinámica y creadora. Si el espíritu es un epifenómeno que traduce la tensión de sutiles fuerzas materiales, estas fuerzas no pueden ser entendidas como resultantes pasivas. *"Podemos imaginar que una especie de infra-alma o de vida potencial duerme, y ha de dormir siempre, en el mundo material, pronta para modelarlo, en cuanto la oportunidad se presente, a imagen y semejanza de la esencia."* ³²

2) EL REINO DE LA ESENCIA.— El conocimiento es esencialmente transitivo, va más allá de lo dado. La experiencia que se limitara a la esencias —que son, por definición, lo dado inmediatamente— no sería conocimiento de nada. Las esencias no son objetos de conocimiento sino de *intuición*. Su ser propio es la cualidad pura, aquello que cada una de ellas es, lógica, intrínseca e inalienablemente. Ni en su ser ni en su consistencia dependen del hecho contingente de que se las intuya o no. *"La identidad de cada esencia consigo misma, y su diferencia de cualquier otra esencia, bastan para distinguirlas y definir las a todas en la eternidad, donde forman el Reino de la Esencia."* ³³ Cada esencia es un niversal, porque su individualidad se funda en su carácter intrínseco, y no en una ubicación temporal o espacial, o en cualquier otra relación externa. Por ser un universal, cada esencia puede ser intuída un número infinito de veces, sin que deje por eso de ser la misma esencia (un libro es siempre el mismo libro, en todas y cada una de sus lecturas).

Las esencias no tienen significado (*meaning*). El movimiento que lleva de una a otra esencia en el razonamiento, es un movimiento nacido en un ser vivo, y condicionado por las circunstancias de la vida animal. *"La fuerza de la lógica (...) no reside en las esencias contempladas, que no tienen relaciones transitivas, sino que expresa*

32. *Ibid.*, p. 341.

33. *Realms of Being, The Realm of Essence*, p. 24.

el alcance y los hábitos de la PSYCHE en el animal pensante." 34 Cuando la razón parece estarse guiando exclusivamente por implicaciones ideales, expresa sin saberlo las concepciones y transiciones a las que el animal está predeterminado desde su nacimiento, y que se hacen precisas e irrevocables por el hábito; expresa, en otras palabras, la vida material. El *a priori* lógico no es más que la expresión de una preformación fisiológica. Del mismo modo, las esencias no tienen, en sí mismas, un significado moral: la coloración moral de las esencias se da sólo en la intuición, y traduce la afinidad de estas esencias con la vida del animal que las intuye. 35

Las esencias forman un reino infinito. La igualdad es allí absoluta, en virtud del derecho de cada miembro a ocupar el lugar que ocupa; reina la paz más perfecta en la más perfecta anarquía. Cada esencia está allí rodeada por otras que difieren infinitesimalmente de ella en carácter, constituyendo todas ellas en su infinitud un *continuum* o *plenum* infinito. En ese reino cada esencia es "tan central, normal y completa como cualquiera otra" 36, y, por ello, todas están igualmente abiertas a la ejemplificación o al pensamiento, sin que puedan de ningún modo influir en la selección irracional que la existencia hace de ellas. "El Reino de la Esencia es comparable a un Corán infinito (...), escrito en tinta invisible e indeleble, que profetizara todo aquello que la existencia pudiera llegar, alguna vez, a ser o a contener; el flujo de la existencia sería el mágico reactivo que pasaría sobre él como (...) el ojo de un lector, sacando a luz, por un instante fugaz, aquí un fragmento, allá otro." 37 El flujo de la existencia ejemplifica en su eterna mutación a las esencias, y son ellas las que hacen posible y descriptible esa mutación; sin su eterna individualidad ninguna parte del devenir material podría ser diferente de ninguna otra. Inexistentes en sí mismas, son las esencias las que dan a las cosas materiales su existencia individual.

El Ser Puro (*Pure Being*) es la materia común a todas las esencias, y se encuentra en ellas como la luz en todos los colores, o la vida en todo sentimiento y pensamiento. Es el ser absoluto que todas las esencias poseen. Cuando la totalidad de las esencias son vistas, no en su individualidad, sino en su continuidad y común latencia, esta totalidad se identifica como el Ser Puro.

34. Id., 98. Por *Psyche*, en oposición a *Espíritu*, Santayana entiende "un sistema de tropos, heredados o adquiridos, manifestados por los organismos vivientes en su crecimiento y conducta". (*Realms of Being*, 331.)

35. Vide *Realms of Being*, p. 7; *Scepticism and Animal Faith*, p. 75.

36. *The Realm of Essence*, p. 19.

37. Id., p. 22.

En la contemplación del Ser Puro, el espíritu pierde conciencia de sí mismo y de toda otra existencia particular, olvidando sus orígenes y sus vínculos terrenales en un éxtasis y una unión que trasciende todas las perspectivas particulares.

3) EL REINO DE LA VERDAD.—No hay verdades necesarias. Toda verdad es una descripción de la existencia; y siendo la existencia contingente, la verdad deberá serlo también. Las proposiciones que enuncian relaciones entre esencias son, es cierto, siempre necesarias, ya que se basan en las definiciones de los términos que entran en la relación. Pero la necesidad lógica de estas proposiciones nada tendría que ver con la verdad si los términos de la relación no estuvieran ejemplificados en la existencia 38. Una opinión es verdadera o falsa por repetir o contradecir alguna parte de la verdad acerca de los hechos a que se refiere; y la verdad acerca de un hecho es la descripción idealmente comprensiva de este hecho 39. Esta descripción incluye todas las radiaciones de ese hecho: ella es la visión del reino de la esencia y del mundo de los hechos que se obtiene tomando este hecho como centro y viendo todo lo demás en su relación con él 40. La verdad acerca de un hecho es, por lo tanto, infinitamente extensa. No se confunde con los hechos a que se refiere ni con las opiniones que la expresan; éstos forman parte del flujo temporal, y la verdad es eterna.

La descripción completa del sistema de la Naturaleza sería la verdad absoluta. Su posesión "no está sólo por accidente más allá del alcance de las mentes individuales; ella es incompatible con la vida, porque excluye la posibilidad de una particular posición, órgano, interés o fecha de visión; la verdad absoluta es inalcanzable simplemente porque no es una perspectiva." 41 No puede ser confundida, entonces, con ningún juicio real, con ninguna visión particular, sino que es "meramente aquél segmento del reino de la esencia que viene a estar ilustrado en la existencia." 42 Este "trágico segmento" del Reino de la Esencia constituye el Reino de la Verdad, que es "la historia y el destino totales de la materia y el espíritu, o la esencia enormemente compleja que ejemplifican al existir" 43.

38. *Realms of Being: The Realm of Truth*, pp. 408-9.

39. *Scepticism and Animal Faith*, p. 266, 267.

40. Id.

41. *Realms of Being: Preface*, p. XIII.

42. Id., XV.

43. Id., *The Realm of Spirit*, p. 334.

4) EL REINO DEL ESPÍRITU.—El espíritu es “la luz actual de la conciencia proyectándose sobre las cosas — la fruición emocional, invisible y última, de la vida, en pensamiento y sentimiento”⁴⁴. Su esencia propia es una determinación ideal: “la actualidad vital, intelectual y moral, de cada momento”⁴⁵. El espíritu, la atención vigilante, surge en interés de la vida animal. Pero desde su surgimiento mismo, asume un punto de vista trascendental y se constituye en un centro moral del Universo. No es un fenómeno, ni una substancia: es “el testigo de la danza cósmica”⁴⁶, y, en relación a ese mar agitado, es trascendental y epifenoménico.

El espíritu sólo puede ser espíritu-encarnado. Y esta necesidad contingente de vivir en un aquí y un ahora, son la humillación del espíritu. Pero éste puede escapar a su prisión como ningún hecho físico podría hacerlo. Lo que el espíritu es, lo es *aquí y ahora*. “Pero el aquí y el ahora del espíritu son mudables, y se encuentran dondequiera el espíritu decida peregrinar; no constituyen un punto material en particular, sino el centro desde donde se trazan, en cada punto, las distancias y las direcciones.”⁴⁷ Sin abandonar su accidental posición, el espíritu puede mirar en derredor, imaginando toda clase de cosas distintas de él mismo; puede lanzar su mirada más allá de los estrechos límites de su morada presente; puede, aún, “verse a sí mismo desde fuera, como en un espejo, y burlarse de su absurda figura”⁴⁸. El espíritu se rebela contra la contingencia, pero lo mejor es para él reconciliarse con la encarnación, que es condición de la existencia y del conocimiento mismo.

El espíritu es infinitamente abierto y vacío, y como espíritu puro, es “una imparcial disposición a conocer”⁴⁹. A esta pureza y vaciedad —que no es más que la natural indistinción de la atención que despierta— corresponde su eventual hospitalidad hacia todas las cosas; hospitalidad intelectual, que no significa complicidad ni connivencia, ni una inclinación igual hacia todo. El espíritu es un producto de la vida animal (*Psyche*), y comparte congenitalmente con ella el impulso hacia un orden y una dirección específicos de lo vital. “El espíritu es, entonces, como el Vigía de Goethe, que nació para contemplar y poseía el mundo entero en idea, a pesar de lo cual fué puesto en su torre de vigía con un propósito urgente y con el de-

44. Ibid., *The Realm of Matter*, p. 331.

45. Ibid., *The Realm of Spirit*, p. 561.

46. Ibid., *Id.*, p. 562.

47. Ibid., p. 557.

48. Ibid.

49. *Scepticism and Animal Faith*, p. 284.

ber específico de mantenerse alerta.”⁵⁰ El espíritu es una parte de la vida natural, y es por eso que no puede condenarla ni minarla. Si existiera alguna oposición entre él y la vida del mundo, esta oposición deberá ser solamente parcial. “El espíritu persigue una perfección más ascética e interior que las artes y ambiciones mundanas; pero no existiría, ni tendría perfección posible que perseguir, si no fuera una facultad natural de un alma también natural.”⁵¹ Esta esencial dualidad del espíritu —su dependencia y sujeción al mundo natural, por un lado, y por otro, su impersonalidad y su rango trascendental— lo aflige y lo empuja a buscar su liberación. Pero ésta no podrá venirle de una unión con otra cosa que consigo mismo; la única liberación posible para él está en la contemplación de la verdad y del bien. Para ello deberá romper sus vínculos temporales, renunciando a todo interés y a toda pasión. Podrá entonces mirar los hechos de su vida en su carácter intrínseco y en su valor relativo, en su transitoriedad y necesidad — en otras palabras, en su verdad. Desde esa perspectiva, los objetos de su pasión no han desaparecido, pero “la verdad los envuelve, y tanto el dolor como la alegría del mundo se neutralizan y nivelan en la paz del ser.”⁵² El espíritu que ha visto las cosas en su verdad puede absorberse en la contemplación y el amor del Bien universal, del bien que todas las cosas persiguen, viéndolas, proféticamente, en su belleza posible. El objeto de este amor universal serán “no las glorias inestables y las fugaces perfecciones de este mundo solamente, sino esa deseada perfección, esa eterna belleza, que yacen selladas en el corazón de toda cosa viviente.”⁵³

IV

“My eclecticism is not helplessness before sundry influences; it is detachment and firmness in taking each thing simply for what it is.”⁵⁴

“For good or ill, I am an ignorant man, almost a poet, and I can only spread a feast of what everybody knows. Fortunately exact science and the books of the learned are not necessary to establish

50. *Realms of Being, The Realm of Spirit*, p. 567.

51. Ibid., 554.

52. Ibid., 552.

53. “Ultimate Religion”, en *Obiter Scripta*, p. 295.

*my essential doctrine, nor can any of them claim a higher warrant than it has in itself: for it rests on public experience."*⁵⁵

*"In the past or in the future, my language and my borrowed knowledge would have been different, but under whatever sky I had been born, since it is the same sky, I should have had the same philosophy."*⁵⁶

INFLUENCIAS.— Santayana ha reconocido muchas veces, a lo largo de sus escritos autobiográficos y autocríticos, la deuda en que se encuentra su sistema respecto de otras filosofías. Sin embargo, la búsqueda de antecedentes resulta, en relación a su pensamiento, una tarea erudita que puede contribuir poco a esclarecerlo. Las influencias son, por lo demás, claramente identificables: su sistema ha tomado en préstamo de Platón, de Aristóteles, de la Escolástica; se asimila toda la tradición materialista, y, en especial, el materialismo de la antigüedad clásica; debe algo al idealismo moderno, y en especial al inglés, y mucho a Spinoza; entre los contemporáneos, su deuda mayor es con William James. Santayana ha reconocido explícitamente estas vinculaciones.

Importa en cambio señalar la influencia que ha ejercido sobre sus ideas el cientificismo racionalista imperante en su juventud, porque esta influencia parece haber escapado al mismo Santayana. La ciencia natural no influye en su pensamiento proporcionándole determinadas conclusiones, sino, más bien, proponiéndole como ideal del saber filosófico su tipo de conocimiento, objetivado y explicativo. No influye tampoco en forma de tesis explícitas, sino dando a su pensamiento una serie de supuestos que no son sometidos a crítica, y, en más de un caso, ni siquiera formulados expresamente.

El período de formación intelectual de Santayana coincide aproximadamente con la década 1880-90, un período de apogeo de la

54. "Mi eclecticismo no es impotencia frente a influencias divergentes. Es tomar, con independencia y firmeza, cada cosa por lo que es." (Realms of Being, Preface, p. XVIII.)

55. "Para bien o para mal, soy un hombre ignorante, casi un poeta, y sólo puedo ofrecer un festín de lo que todo el mundo sabe. Por fortuna, las ciencias exactas y los libros eruditos no me resultan necesarios para establecer lo esencial de mi doctrina, ni podrían añadir ningún título a los que ya tiene, puesto que se asienta en la experiencia de todos." (Sept. and An. Faith, Pref.)

56. "En el pasado o en el futuro, mi lenguaje y mi saber de prestado, hubieran sido diferentes; pero bajo cualquier cielo que hubiera nacido, desde que hubiera sido siempre el mismo cielo, mi filosofía hubiera sido la misma." (Ibid.)

ciencia y del positivismo. Es la época de Huxley, de Renán, de Taine, de Haeckel; la astronomía, la biología y la arqueología alcanzan entonces un florecimiento extraordinario, y los métodos de la ciencia se van extendiendo cada día a nuevos campos del saber. Santayana no ha podido mantenerse ajeno al espíritu de esa época. Como él mismo ha señalado, leyó entonces ampliamente a Taine y a Matthew Arnold. En clase, estudió las obras de Spencer y Mill, y por intermedio de William James se puso al tanto de los últimos hallazgos de la psicología experimental.

Santayana ha dicho repetidamente que su materialismo no es una opinión académica ni una toma de posición metafísica, sino una convicción anterior a toda filosofía, basada en su experiencia del mundo y de sí mismo: "*Sea lo que sea la materia, la llamo materia sin titubear, tal como llamo a mis conocidos Smith y Jones sin conocer sus secretos; sea ella lo que sea, ha de presentar los aspectos y tener los movimientos de los abultados objetos que llenan el mundo; y si la creencia de que existen partes y movimientos ocultos en la naturaleza es metafísica, pues entonces la cocinera hace metafísica siempre que pela una papa.*"⁵⁷ Sin embargo, la idea de materia es, en Santayana, algo que excede en mucho las opiniones ingenuas de la cocinera; Santayana ha confundido los postulados de la ciencia de su tiempo con los dictados de la cordura convencional. Es la ciencia natural victoriana, estrictamente materialista y mecanicista, lo que se encuentra en la base de sus ideas, y no el confiado y vago naturalismo del hombre común. Su respeto hacia esa "*ortodoxia sagaz que el hombre común mantiene por doquier con sus sentimientos y sus actos*" no le obligaba a aceptar una concepción tan rígida y estrecha. Ya su teoría del conocimiento parte de un presupuesto tomado de la ciencia natural. Y como es sobre sus resultados que Santayana ha de edificar la ontología, el prejuicio cientificista informa todo el desarrollo ulterior de su pensamiento.

PRESUPUESTOS BIOLÓGICOS DEL REALISMO CRÍTICO.— La teoría del conocimiento de Santayana se funda en el análisis biológico de la actividad sensorial, y, al partir de ese supuesto "pre-crítico", da desde un principio por sentada toda una metafísica: el sistema de supuestos sobre los que la propia ciencia está edificada. Del examen objetivo del conocimiento derivan una serie de consecuencias falsas, que Santayana comparte con la generalidad de los representantes del pensamiento naturalista.

57. Ibid.

a) El examen externo de la fisiología de los procesos sensoriales lleva a concebir la relación de conocimiento sobre el modelo de las relaciones *externas* que existen entre cosas independientes y sustanciales. También, desde el punto de vista objetivo de la ciencia, la actividad sensorial aparece como un proceso material localizado en un organismo animal. Esto implica poner entre la conciencia cognoscente y el mundo externo un obstáculo infranqueable: de lo único que aquélla puede tener experiencia directa es de ciertos hechos físico-químicos ocurridos en un organismo, que son objetivamente irreductibles a los hechos objeto de conocimiento. Lo que se da a la conciencia son estados de un organismo y no estados del mundo. Con esta interiorización del estímulo sensorial al organismo se corresponde la paralela interiorización del conocimiento a la conciencia; ésta es pensada a modo de un receptáculo hermético, aislado del mundo, incapaz de salir de sí hacia el objeto, y reducida a ser conciencia nada más que de sus propios "contenidos". Nada que le venga del mundo podrá ser asimilado por ella sin reducirlo antes a su propia substancia (es decir, sin transformarlo).

b) La conciencia, entonces, no puede salir de sí y alcanzar al objeto en su ser; no puede mirar más allá de sus contenidos, y éstos no son el ser "*en persona*". De allí la necesidad en que se ha visto Santayana de afirmar la substancia como un postulado de la fe animal.

c) También, si el conocimiento es la traducción a términos anímicos de un estado del organismo, y no de un estado del mundo, es cosa clara que sus datos han de ser representativos y simbólicos de los objetos, sin poder reproducirlos nunca literalmente. De aquí el realismo "crítico".

Si Santayana hubiera partido de un examen desprejuiciado de la relación de conocimiento hubiera visto que éste es una *relación interna* entre sujeto y objeto; que lo propio de la conciencia no es el encerrarse en sí misma a rumiar hipotéticos "contenidos", sino volcarse fuera de sí sobre el mundo, en la acción y en el conocimiento; que la creencia en el mundo no es una suposición infundada ni una fe, sino una intuición primaria e inmediata de la realidad del objeto.

LA MATERIA.—La fe animal ha permitido a Santayana afirmar la independencia del objeto frente al sujeto. En verdad, no parece necesario ir más allá de esta afirmación para asegurar la posibilidad de un conocimiento verdadero. Pero Santayana va mucho más allá: no sólo afirma la existencia de una substancia o materia, sino que

postula para ella ciertas cualidades necesarias que no son otras que las que corresponden a la idea científica de materia. Y esto crea ciertamente una dificultad, porque esta substancia debiera ser, por principio, irreductible al pensamiento. Si estas cualidades son tan simbólicas y arbitrarias como todos los términos del pensamiento, no se entiende por qué no se le atribuyen también las cualidades sensibles que se dan en la experiencia natural. Si se salva la dificultad —como parece hacerlo Santayana— diciendo que esas cualidades necesarias son las que la fe animal atribuye a la materia al postularla, se cae en una nueva dificultad, porque las cualidades secundarias son también objeto de la fe animal: el objeto se presenta a la experiencia natural como dotado de cualidades sensibles *objetivas*, que no son meras apariencias sino determinaciones reales. Más que la materia, la "fe animal" parece tener por objeto la ciencia; el sentido común no es tan tímido, y en esta cuestión es más realista que el rey: para él *todas* las cualidades y modos de aparición del objeto son reales, sin discriminación. Al discriminar, Santayana ha abandonado el sentido común, que es, de estar a sus palabras, su único apoyo.

En este sentido, Santayana cree saber de la materia *menos* de lo que afirma el sentido común. Pero en otro sentido cree saber *mucho más*. Para él, la materia es la única fuerza natural creadora y activa, la única fuente de poder, de pensamiento y de sentimiento: el espíritu no es más que un epifenómeno, un mero reflejo radicalmente privado de eficacia material. En esto Santayana ha sido infiel a su propósito de "*tomar cada cosa por lo que es*". El epifenomenismo sobrepasa muy claramente el plano de la *descripción* para entrar de lleno en el de la *explicación*, y, más específicamente, en la forma de pensamiento causal-explicativa propia de las ciencias de la naturaleza. Al explicar causalmente el espíritu por la materia, sobrepasa lo dado, y es, en este sentido, una doctrina metafísica. Es cierto que la cocinera no hace metafísica cuando pela una papa. Pero comenzará a hacerla en el momento mismo en que pretenda buscar una explicación última a su acto. Si el materialista le aclara que éste se explica por la acción fatal e inexorable de las causas materiales, la cocinera pensará seguramente que no hay el menor sentido común en tal respuesta.

LA CAUSALIDAD Y EL ESPÍRITU.—Este pasaje de la descripción a la explicación tiene una consecuencia inmediata y evidente: la de proscribir la finalidad del reino del espíritu, porque no es posible explicar por la causalidad material los procesos espirituales, y concebirllos, al mismo tiempo, como dirigidos a fines. Y —lo que es

aún más grave— si la finalidad no es más que una ilusión, entonces serán también ilusiones la moral, la ciencia y la filosofía misma.

Santayana no ha dejado de ver estas consecuencias de su pensamiento, y el camino que ha elegido para soslayarlas no ha sido el de reconocer alguna autonomía al espíritu, sino el de *espiritualizar la materia*, atribuyéndole una movilidad, una espontaneidad creadora, una univocidad de direcciones, que la convierten (a ratos) en algo muy distinto de la materia apática y rutinaria de la ciencia del siglo XIX. Esto no hace desaparecer el problema: el espíritu sigue siendo un reflejo de la materia. Todo lo que se ha conseguido es disimular algunas de las consecuencias de esta dependencia. Pero la dificultad resurge en cuanto se trata de entender el papel del espíritu como mediador entre los reinos de la materia y la esencia.

LA ESENCIA, LA EXPERIENCIA INMEDIATA Y EL REINO DE LA VERDAD. La imprecisión de la noción misma de las esencias crea, desde el principio, serias dificultades. Desde una primera versión de su doctrina (en la que las esencias parecen ser las apariencias de los objetos de la realidad natural, proyectadas hacia la eternidad) Santayana ha ido afinando sus ideas hasta *The Realm of Essence*, en donde, por lo menos en principio, las esencias aparecen como cosas distintas de los pensamientos y sentimientos⁵⁸. Sin embargo la noción engloba todavía las cosas más dispares; el teorema de Pitágoras y el gusto a chocolate, la imagen de un paisaje en el recuerdo y la caridad cristiana, el deseo de estornudar y el verde de esta hoja de árbol, son ejemplos perfectamente plausibles de esencias. Imágenes, conceptos, percepciones, apariencias sensibles, cualquier cosa que se dé a la conciencia en forma oscura o distinta, durable o fugaz, puede ser apartada por el espíritu del fluir de las vivencias y proyectada sobre el telón de fondo de la eternidad. Será entonces una esencia. A veces parecerá ser nada más que significado, como los axiomas lógicos y matemáticos. Otras, su ser se reducirá a superficie y apa-

58. Las esencias parecen ser, en las primeras formulaciones de la doctrina (*Three Proofs of Realism*, 1920; *Scepticism and Animal Faith*, 1923) nada más que las cualidades puras, las apariencias de las cosas. Esta idea reaparece en *The Realm of Essence* (1927), p. 44. Pero en esta obra (Cap. III) son separadas claramente de los átomos de conciencia de la psicología inglesa: "Una esencia no es un estado mental, una percepción, sensación o pensamiento viviente; no es una "idea" tal como se entiende esta palabra en la filosofía inglesa" (...) "Los sentimientos y pensamientos están individualizados sólo por las esencias que ellos discernen, y que no son las esencias de esos pensamientos y sentimientos tomados existencialmente (p. 39). En *Apología Pro Mente Sua* (1940) hay observaciones contradictorias con éstas.

riencia, a la pura cualidad, como si imagino esta rosa roja que acabo de ver. Santayana no entra a discriminar distintas categorías de estos objetos: se limita a tratarlos globalmente, en términos que parecen, a veces, excluir amplios sectores de ellos del reino de la esencia. La dificultad surge si se considera que los objetos excluidos no podrían entrar en ningún otro reino y se verían obligados a formar una colonia disidente, al margen del sistema.

Tan ambigua como la posición de estos objetos es la posición del Reino de la Verdad en su relación con los otros. Santayana afirma explícitamente que se trata de un reino distinto e independiente. Pero si los Reinos del Ser son "*clases o categorías de cosas (...)* *conspicuamente diferentes y válidamente discernibles*", no se ve en qué sentido las esencias que lo constituyen son diferentes o discernibles de cualesquiera otras esencias. Santayana ha dicho, por otra parte, que el Reino de la Verdad es un segmento del Reino de la Esencia, diferenciado por el hecho de estar ilustrado en la existencia. Pero también ha dicho que las esencias son, en sí mismas, completamente indiferentes al hecho contingente de que la existencia las ejemplifique o no. No se comprende entonces cómo esta circunstancia, que en nada afecta al ser propio de las esencias, podría fundar entre ellas una *distinción ontológica* (es decir, una distinción por el ser).

LAS ESENCIAS Y LA VIDA DEL ESPÍRITU.— Mayores problemas surgen todavía cuando se trata de precisar la relación entre el Reino de las Esencias y el Reino del Espíritu. El papel de las esencias en el razonamiento no ha sido suficientemente aclarado por Santayana. A veces parece entender que las esencias son perfectamente neutrales, y que las relaciones que se establezcan entre ellas dependen del capricho de la mente razonante. Pero otras veces admite explícitamente la existencia de relaciones ideales y necesarias entre ellas, al admitir que el pensamiento puede ser *correcto* o *incorrecto* desde el punto de vista lógico. Estas ideas están en evidente contradicción con la doctrina epifenomenista que ha sostenido Santayana. No se comprende cómo las fuerzas ciegas de la materia, las cadenas de causas que gobiernan los procesos del espíritu, podrían buscar conformarse a las leyes ideales de las esencias, a las que por definición no tienen acceso. Y si se dice que el espíritu ofrece tal acceso, esto no roza el problema: el espíritu no puede servir de guía a la materia porque no tiene eficacia alguna sobre ella; y los procesos materiales no pueden seguir por sí mismos las orientaciones dadas por el espí-

ritu, porque son procesos causales y no podrían perseguir fines. Si el espíritu está gobernado por causas materiales, el razonamiento sólo puede ser un sueño o un delirio; y el reino entero de las esencias no es más que una vasta nebulosa de formas sin sentido, una vaga existencia ideal que se levanta, eternamente absurda e inoperante, por encima de un mundo en el que ya no hay riesgo ni esperanza.

V

*"To substitute the society of ideas for that of things is simply to live in the mind; it is to survey the world of existences in its truth and beauty rather than in its personal perspectives, or with practical urgency. It is the sole path to happiness for the intellectual man, because the intellectual man cannot be satisfied with a world of perpetual change, defeat and imperfection."*⁵⁹

Santayana tenía necesariamente que fracasar en el intento de reconciliar la metafísica del materialismo científico con una doctrina del espíritu y la esencia derivada del platonismo. Su metafísica es, desde el punto de vista sistemático, un fracaso — no exento de grandeza, pero fracaso al fin.

Resulta difícil explicarse por qué ha tomado Santayana al materialismo como punto de partida de su filosofía. Para el imaginativo todo lo que no sea espíritu y esencia no es más que "cenizas en la boca"; y el materialismo es, precisamente, una acentuación unilateral del hecho contingente frente a la esencia y el espíritu. Quizá la explicación de esta preferencia esté en que el ideal del materialismo y de la ciencia es, formalmente al menos, idéntico al ideal de la pura contemplación. El científico y el contemplativo aspiran, cada cual a su manera, a tomar sobre el mundo y el hombre el punto de vista de Dios; quieren convertirse en una mirada descarnada y omnipresente, capaz de captar a la vez todas las cosas en todas sus relaciones. El Reino de la Verdad que postula Santayana es la expresión de este anhelo.

59. "Cambiar la sociedad de las cosas por la de las ideas es, simplemente, vivir en el espíritu; es contemplar el mundo de las existencias en su verdad y en su belleza antes que en sus perspectivas personales o en las que ofrece a la acción interesada. Es el único camino de felicidad abierto al intelectual, que no puede darse por satisfecho con un mundo de perpetuo cambio, derrota e imperfección." (Soliloquies in England, XXVIII.)

Pero el ideal de objetividad lleva a una completa deshumanización del saber: "... el mundo de la objetivación no es el mundo espiritual. La realidad, tal como se ofrece en toda su originalidad, pertenece al orden de la existencia interna, de la comunión y comunidad interiores"⁶⁰. Mirado desde el punto de vista de la eternidad, el hombre no es más que un animal acuciado y confundido por los peligros y las sollicitaciones del mundo natural. El materialismo de Santayana expresa esta intuición de la radical extrañeza y contingencia de la existencia.

El Reino de la Esencia pretende dar a este mundo una dimensión de eternidad, restableciendo el ideal frente al puro hecho. Pero sobre el dato bruto de la existencia no es posible asentar este reino de los fines. El Reino de la Esencia es, en la doctrina de Santayana, un platonismo degradado, contaminado por la radical irracionalidad de la materia: no hay en él una ordenada jerarquía de arquetipos ideales, sino una vasta anarquía que resume lo valioso y lo disvalioso, lo real y lo posible, en la plácida indiferencia del Ser Puro.

La ambición de ir más allá de lo humano ha engendrado este mundo sin ilusión y sin esperanza. El intento de encontrar en él la salvación llevó al hombre Santayana a predicar y practicar la contemplación y el renunciamento: renunciamento del mundo, en la contemplación de las esencias; abdicación de la personalidad, en la contemplación del Ser Puro. El camino de salvación que nos propone desemboca en una paz que se parece mucho a la muerte. Simbólicamente, ésta le llegó mientras dormía.

Al buscar su punto de partida en el materialismo científico de fines del siglo pasado, el pensamiento de Santayana se ha puesto al margen del amplio movimiento que, en nuestro siglo, ha sentado las bases de una superación del naturalismo. El fracaso de su intento de justificar las prerrogativas de lo espiritual demuestra, una vez más, que la verdad acerca del hombre no debe ser buscada más allá de lo humano.

JULIO L. MORENO.

60. N. Berdiaeff: Cinco Meditaciones sobre la Existencia; Méjico, 1948, pp. 68-69.

JULIO C. DA ROSA.— *Cuesta arriba*. Prólogo de Domingo Luis Bordoli. Montevideo, *Asir*, 1952, 139 páginas.

Las preferencias por el género narrativo (y, dentro de éste, por el cuento nativista) demostradas por los escritores que agrupa la revista literaria "Asir", se ejemplifican en este volumen de cuentos que inicia la actividad editorial de la misma.

La elección no merece objeciones. Da Rosa es, si no el más eficaz (ya que Luis Castelli sigue siendo el más maduro de expresión, el de temas mejor hallados), por lo menos el de labor más empeñosa y regular entre los jóvenes narradores vinculados al grupo, y representa con fidelidad las ventajas y desventajas de una actitud literaria tan definida como respetable.

Este libro patentiza además el desarrollo experimentado por la narrativa gauchesca en los últimos años. A la influencia sucesiva e ineludible de Viana, más tarde de Espínola y Morosoli, que en mayor o menor grado se valieron de un rigor estilístico, de un cultivo moroso del personaje, debe agregarse la general transformación de los recursos que se hallan al alcance del narrador.

En este caso interesa sólo relativamente que Da Rosa conozca o no a los adelantados de esta transformación; alcanza con que la corriente en que está comprendido y comprometido haya trabado conocimiento con los nuevos puntos de vista, ya sea para adoptarlos o, lo que es muy explicable, para resistirlos.

Los cinco o seis cuentos que dan la mejor medida de Da Rosa, se evaden de un estricto clima gauchesco, acaso porque lo gauchesco se está evadiendo, a su vez, de nuestra realidad nacional. En relatos como *Loco* o *Ceferino*, el lenguaje y el ambiente siguen siendo nativistas, pero el carácter, la anécdota en sí, pertenecen al hombre de todas las regiones.

Desde un punto de vista estrictamente literario, es inevitable reprochar a Da Rosa el escaso rigor de esta selección. Una tercera parte de los cuentos que integran el volumen está demostrando que el autor puede y debe tener mayores exigencias consigo mismo. A pesar de su forma desmañada, cuentos como *Un hijo*, *Solterón*, *Juan Velorio*, *Buey viejo*, *Sirvienta*, existen literariamente (todo el libro existe, gracias a la unidad que le brinda la espontánea simpatía del autor por sus personajes), pero media una gran distancia entre

esos relatos y los mejores del libro. Cuando Da Rosa cuida la elección de su tema y, sobre todo, la estructura del cuento, éste aparece cabalmente logrado, ya que lo demás (la fluidez narrativa, un humorismo levemente tristón, una ternura estática y sobreentendida) lo posee sin mayor esfuerzo. Pero cuando se deja llevar por la inercia de sus personajes, como si fueran éstos, en vez del creador, quienes disponen el ritmo del relato, éste se queda en preparativos, termina cuando iba a pasar algo, o, demorado apenas por un guión, estalla luego en insólito desenlace. Y entonces la fluidez, el humorismo, la ternura, no alcanzan a remediar esas notorias debilidades formales.

Es explicable en alguna medida que un escritor, en su primer libro, no se resigne fácilmente al sacrificio de presentar un volumen especialmente escueto y riguroso. Por eso sería injusto medir a Da Rosa por los dieciséis relatos del volumen, cuando en realidad existen cuatro o cinco (*Chacarero*, *Loco*, *Ceferino*, *Carbonero* y, con algunas objeciones, *Cosas de negro*) que lo representan de modo ejemplar y justifican las palabras de confianza que sus amigos estamparan en las solapas y Domingo Luis Bordoli en un adicto prólogo de ubicación.

ELIO VITTORINI.— *Coloquio en Sicilia* (Conversazione in Sicilia). Traducción de Justino Marín. Barcelona, Janés, 1951, 231 págs.

Conversazione in Sicilia, primera novela importante de Vittorini, data en realidad de 1938. Acaso no resulte ocioso advertir al lector que tanto la sencilla imagería de *Uomini e no* (1945) como el pertinaz y evocante lirismo de *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (1947) tienen su antecedente en esta obra que recién ahora se traduce al español.

Si bien es cierto que en *Il Sempione* exhibe Vittorini una intuición más profunda, un uso menos chocante de su libertad de expresión, de todos modos *Conversazione* representa una virada decisiva en su obra de narrador. Vittorini inaugura allí —además de un estilo tenso y coloquial— un realismo poético que puede enfrentar, con claras ventajas, a los casi insoportables hipócritas de Piovene, a los artificiales indiferentes de Moravia. Libro dinámico y conmovedor, quizá por no haber sufrido aún las variantes y disimulos que todo nuevo rumbo suele implicar en el futuro para el novelista, Co-

loquio en Sicilia permite que el lector recoja casi en bruto los datos esenciales de una actitud literaria que recién al cabo de otros dos libros hallará su forma más apta y madura.

Por lo menos uno de esos datos esenciales (que también comunicaba *Il garofano rosso*, una obvia primera novela) se consolida en este libro: la particular habilidad de Vittorini para extraer de la mera autobiografía lo estrictamente novelesco. La mayoría de sus diálogos y anécdotas parecen estar cercando insistentemente algún episodio real del que obtienen su verdadera fuerza, su dócil credibilidad. El narrador no sólo intenta una recuperación de la infancia sino que pretende recobrar también el paisaje y los hombres, pero el paisaje y los hombres de siempre o, por lo menos, los de su pasado y de su presente personales. *Por fin alguien dijo: "Nieve". Habíamos llegado.* No se trata de una simple evocación, como si el paisaje de nieve fuera privativo de la niñez; es también el presente, el paisaje actual, lo que recoge el protagonista. *¿Estaba el abuelo satisfecho de sí mismo? ¿Estaba satisfecho del mundo?* No, no lo estaba; por eso era un Gran Lombardo. El Gran Lombardo es, para el narrador, una especie de prototipo, el hombre en su más pura esencia. De ahí que el protagonista no insista demasiado en rescatar la presencia del Abuelo, que pertenece tangencialmente a la infancia; prefiere recobrar la de un solo Gran Lombardo, la del más cercano prototipo, representado en un pintoresco y digno personaje que encuentra en el ferrocarril y que no acaba de hallarse en completa paz con los otros hombres.

Pero hombres y paisajes no están inmersos en un recuerdo nebuloso, en una memoria dócil e inventada. Como la nieve, como el Gran Lombardo, salen a su encuentro. A diferencia de Proust, que parecía haber agotado las posibilidades de la evocación, el presente no le sirve a Vittorini de trampolín, de simple excusa para rehallar el pasado. El bollo de magdalena era en Proust la última ocasión para asir una esencia, o sea que era en sí menos importante que esa misma esencia a la cual permitía, con su reaparición, el acceso del narrador. Vittorini, en cambio, enfrenta sus palabras claves en otro estado de ánimo, con otras pretensiones. *Examinaba el arenque por un lado y por otro; no se había quemado en ninguna parte, y, sin embargo, estaba asado por todas. El arenque era también recuerdo; más intenso ahora.* Ese arenque que vuelve a comer con su madre en su Sicilia, no le sirve al narrador para recuperar una esencia. Lo que constituye su felicidad es el simple hecho de volver a comer

arenques, de adquirir otra vez una cosa real que ya había poseído. *Por esto, quizá, no me era indiferente el sentirme allí, de paso, porque en verdad era todo dos veces real.*

Atilio Dabini refiere (en *Sur*, Nº 181: "*Breve biografía de Elio Vittorini*") la vinculación y los disentimientos de Vittorini con el grupo literario de Curzio Malaparte, quien por ese entonces se proclamaba antiburgués, antieuropeo y antimoderno. Ahora es posible conjeturar qué pudo atraer la atención del estentóreo autor de *Kaputt* en los primeros cuentos de Vittorini y asimismo qué debió alejar a éste del provincianismo de *Strapaese*. A la sensibilidad tradicionalmente ramplona de Malaparte, el primer Vittorini debió parecerle un regionalista, un inteligente descubridor de campesinos. Pero el novelista resultó eso y algo más. Si escribe de su región y de sus campesinos, es porque constituyen su materia conocida. Pero su meta es el hombre, el hombre en su mundo. *Así como el protagonista de este Coloquio no es autobiográfico, advierte en una nota, así también la Sicilia que la encuadra y acompaña es una Sicilia caprichosa, quizá porque el nombre de Sicilia me suena mejor que el nombre de Persia o el de Venezuela.*

En *Conversazione* aparece además otro aspecto revelador de la actitud de Vittorini. Los personajes son campesinos, obreros, pequeños artesanos que lloran por el mundo ofendido, viajeros ocasionales que intercambian sus burlas en clave. Es sencillamente notable que Vittorini, escritor de izquierda y en los últimos tiempos notorio militante comunista, no arremeta ostensible e inocuamente contra los poderosos ni trate de despertar una indignada piedad por sus criaturas ni justifique sus rebeldías en la ignorancia colectiva. Sus *pobres gentes* constituyen una especie de raza aparte, directamente inteligente, modestamente digna y habladora, más bien orgullosa y nunca arrepentida de su pobreza, que come sus arenques como los ricos su caviar, que frecuenta y escucha a sus sencillos fantasmas con la misma devoción que otros temerosos consagran a sus indiferentes y lujosas divinidades. Los pobres de Vittorini no mueren de envidia; mueren de tisis y de malaria. No odian a las viudas ricas; les ponen inyecciones y cobran al contado. Hay cierto trato de igual a igual entre las *pobres gentes* y los poderosos, por más que, en último rigor, y sin necesidad de que Vittorini explicita a tal punto sus intenciones, uno tenga la impresión de que sólo los primeros existen y merecen existir. Y entonces ya no parece una extravagancia sufrir ingenuamente por el mundo ofendido.

MARIO BENEDETTI.

PAUL CLAUDEL - ANDRÉ GIDE. *Correspondencia. 1899-1926*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1952. 415 págs.

Ciento veinticinco cartas de Claudel a Gide y 46 —¡cuánto más escueto!— de Gide a Claudel permiten construir las vidas paralelas —de signo inverso— de estos dos grandes escritores franceses.

La variedad temática que proporciona el largo espacio de tiempo recorrido, no es suficiente para suprimir fuerza a la unidad real que la colección ostenta. Esa unidad se debe a la coherencia íntima de cada escritor en la prosecución de sus propios fines.

Ocasionalmente vinculados en las lecciones de Mallarmé, sin conocerse personalmente en esa oportunidad, pero unidos ya en el común mensaje estético recibido, la simpatía y admiración recíproca de estos dos hombres supera la distancia física (Claudel está en Extremo Oriente) y la ausencia personal, creando una amistad profunda.

Sin embargo esa amistad estaba amenazada por enemigos interiores: las insalvables dificultades provenientes de la profunda contraposición filosófico-moral de los correspondientes.

Claudel parte de una experiencia interna fundamentalmente religiosa, plena de certidumbre. A través de los 26 años que dura este epistolario, hay un "leit motiv": la conversión de Gide. ("*Quand vous serez chrétien...*" 4 de agosto de 1908; "*cette nouvelle de conversion dans votre famille que vous me donnez, m'émeut beaucoup. A quand la vôtre cher ami?*", 7 de diciembre de 1911; "*Consultez la meilleure part de votre cœur*" 2 de marzo de 1914; "*Vous êtes certainement en proie à la Grace...*" 12 de enero de 1924.) En realidad es parte fragmentaria de la vida toda de Claudel; la conversión de almas es su negocio, y F. Jammes, Ch. Du Bos, Gheon, J. Green son hitos de su itinerario. El final de la correspondencia sobreviene en el momento en el que Claudel cree haber llegado al agotamiento de toda posibilidad exitosa con respecto a Gide. (Ver las maravillosas cartas cruzadas entre Claudel y Mme. Gide, Cartas 176 y 177.) La comprobación del pecado de Gide, que da lugar a las cuatro o cinco cartas más emocionantes y llenas de cariño de la colección, es en realidad una pequeña dificultad y un nuevo aliciente en el esfuerzo de Claudel. Lo que Claudel no pudo superar fué la comprobación de la actitud anti-cristiana que se va perfeccionando en Gide a través del tiempo. ("*Vu Gide le 14 au soir* —anota Claudel al pie de una carta de Gide de mayo de 1925— ... *El me dit que son inquietude religieuse est finie, qu'il jouit d'une sorte de félicité,*

basée sur le travail et la sympathie. Le côté goethien de son caractère l'a emporté sur le côté chrétien".)

Gide en cambio, sumergido en una crisis de sinceridad, que lo hace oscilar entre el horror y el amor por Claudel ("*Je voudrais n'avoir jamais connu Claudel...*" Journal, p. 359), temeroso de toda fijación ("*Le catholicisme ... c'est un quiétif non un motif de drame*" 18 de junio de 1909, Gide a Claudel), bordea día a día el abismo desconocido, próximo a disolver su alma en una conciencia mero espejo. Es preciso sin embargo no confundir los términos y olvidar que la gran preocupación de la vida de Gide, es la preocupación moral. (V. Journal, p. 668, p. e.) La dificultad surge cuando tratamos de aplicar a Gide criterios ético-literarios como el proporcionado por F. R. Leavis: "*We remain convinced that when an author, whatever symbolism he intends, presents a drama of men and women, he is committed to dealing in terms of men and women, and mustn't ask us to acquiesce in valuations that contradicts our profoundest ethical sensibility*". (Common pursuit, p. 228.) De ahí la tragicidad del cotejo de la indudable preocupación moral en Gide con las dificultades que él mismo se fué creando para toda posibilidad de llegar a una solución saludable. Especialmente su inmanentismo moral.

De esas diferencias centrales surgen contraposiciones en diversos aspectos de las actitudes de ambos escritores. Por ejemplo, la concepción de la obra de arte. Para Claudel las cualidades literarias resultan indiferentes cuando la obra de arte contradice sus principios. (Nota a la carta N° 30.) Para Gide no pueden existir principios superiores a los que resultan implicados por las exigencias exclusivamente estéticas, y todo su sistema ético se supedita a la coacción de los postulados estéticos. (Gratuidad de la obra de arte. V. "Journal", pág. 702, 2 de diciembre de 1921.)

La contraposición de conceptos en cuanto a la obra de arte, no llega a suprimir una coincidencia fundamental en el considerarla como una consecuencia deliberadamente buscada por el artista, producto de su conciencia creadora lúcida. Ambos rechazan todo "naturalismo" entendido éste en el sentido de considerar la obra de arte como algo segregado espontáneamente del artista. (Posición romántica.) ("*... peut-être faut-il préalablement cette agitation pour alimenter l'œuvre d'art, mais celle-ci ne commence qu'après qu'on a ravalé tout cela.*" (Gide a Claudel, 20 junio 1907.)

Las diferencias que separan a Claudel y Gide, explican la absoluta esterilidad de este intercambio, la impenetrabilidad de la prédica del uno sobre el otro. Lo poco de Claudel que hay en Gide, lo

poco de Gide que hay en Claudel. Qué distinto de aquel otro gran epistolario, el de Schiller y Goethe, en el que presenciamos una interpenetración de las actitudes de ambos escritores y la generación de una decidida nueva etapa creadora en cada uno por la influencia recíproca.

Es preciso señalar finalmente con todo énfasis la importancia que tienen las notas de Robert Mallet. Por medio de ellas se extiende el campo de influencia de la correspondencia a toda la generación contemporánea a los escritores, convirtiendo la obra en un documento imprescindible para el conocimiento del ambiente literario francés del período 1900-1930.

RODOLFO FONSECA MUÑOZ.

PEDRO SALINAS.—*Teatro*. Madrid, Ediciones de Insula, 1952, 141 pp.

Un teatro poético que hunde sus raíces en la realidad. Así podría definirse la aventura teatral de Salinas a la luz de las cuatro muestras que ya se han hecho públicas. (Además de las tres que recoge este volumen, *Ella y sus fuentes*, que NÚMERO publicó en ocasión de su homenaje.)

Cada una de las anécdotas de estas piezas en un acto se instala en un lugar transitado de la realidad; un lugar en que se cruzan destinos, se arman felicidades que parecen eternas, desdichas que matan. *La cabeza de Medusa* ocurre en la sombrerería de una gran tienda e ilustra —a modo de *exemplo*— tres formas de la relación amorosa; *La estratoesfera* se instala en una taberna del 930 y, de lo que amenazaba ser una *tranche de vie*, va liberando poco a poco la fábula del poeta y el destino; *La isla del tesoro* transcurre en un cuarto de hotel y repite, con anécdota que ya preocupó O. Henry (*The Furnished Room*), el profundo desencuentro del amor, la imposible espera del amado.

Salinas escoge ambiente, anécdotas y seres, triviales; los toma de la realidad; los va a buscar a la crónica de todos los días, y los arroja sobre la escena sin despojarlos de esa trivialidad. Pero opera con ellos, por ese mero acto de escogerlos, de lanzarlos nuevamente al mundo, un milagro de concentración poética. Esos seres triviales repiten los temas permanentes del hombre —la experiencia que mata, la fe en cada futuro, el amor que alimenta— y así el poeta los eterniza sin echar mano al coturno, a la máscara trágica, a la voz impostada.

Porque la realidad de hoy existe para este poeta que jamás intenta las conocidas y prestigiosas evasiones. Existe y es la fuente inagotable de su poesía. El mismo lo enseña en palabras de uno de sus personajes: *Una tienda monstruo como ésta cree mi padre es una encrucijada de las pasiones humanas, un verdadero laboratorio de acciones y reacciones psicológicas incomparable. A un lado, la oferta, los innumerables productos, los más acabados, del ingenio y de la industria humana hechos valer diestramente en los escaparates, en las vitrinas, de modo que pongan en marcha, necesariamente, lo que hay del otro lado: las ganas, los apetitos, las necesidades, el capricho, esto es, la demanda. Acuden aquí los humanos desnudos en sus intenciones, claros en sus propósitos como los infantes, rectos, igual que la flecha hacia lo que quiere. ¡Nada de fingimientos! Apenas entran, solicitan en "información" el lugar donde se encuentra el objeto de su deseo. Salen disparados en el primer ascensor hacia el piso X y allí, después de un cortejo apasionado, en que las miradas se pasean sobre las cosas como se paseaba el gran señor por un mercado de esclavas, se consuma el acto final del gran drama del querer, la compra: la posesión, la felicidad propietaria. Estas gentes han hecho algo suyo, lo han arrancado de esa triste condición de no ser de nadie; por tener algo más sienten que son algo más. Aquí, alrededor nuestro, se ultiman a cada instante pactos entre los dos enemigos que lidian incansablemente en las entrañas del hombre: desear y alcanzar, querer y poder, soñar y tener. De acuerdo con la teoría de mi padre, en una de estas tiendas se anudan y enlazan, a cada momento, los más sutiles conflictos psicológicos, muchos más que los que ofrece toda una biblioteca de novelas de análisis. ¿Qué observatorio puede ofrecer vistas más dilatadas, qué miradero más panorámico que éste?*

Otras piezas, aun inéditas, tal vez muestren una mayor estatura dramática de Salina. Lo que parece seguro es que estas tres (y *Ella y sus fuentes*) bastan ya para asegurarle un puesto sin rival en la escena de habla española contemporánea, tan conmovida por seudopoetas y seudofilósofos.

ERNEST HEMINGWAY.—*The Old Man and the Sea* (El viejo y la mar). London, Jonathan Cape, 1952, 127 pp.

Esta es la historia de un viejo pescador (Santiago), un muchacho aprendiz (Manolín) y un enorme pez. Contada por Hemingway con la inmediatez de un relato oral —pero sin las habituales reiteraciones

que leídas alimentan el tedio—, consigue ceñirse estrechamente a un suceso: el largo combate del viejo con el pez. El muchacho sólo aparece al comienzo y al final. Pero toda la lucha del viejo es para mostrar a todos, y al muchacho (y tal vez a sí mismo), que no está acabado. Así Manolín podrá volver a pescar con él.

La *nouvelle* se centra en el largo combate con el pez. Cuatro días tarda el viejo en regresar a puerto. En esos cuatro días de lucha desesperada, el pez ha dejado de ser el enemigo del comienzo (invisible y poderoso, lo arrastra cada vez más profundamente en el Golfo de México); empieza a ser un amigo, unidos como están, inseparablemente, por la línea de pesca. El combate los va acercando. Un momento, el viejo siente que el pez es su hermano; que con él comparte la desesperación, el ansia de victoria, el progresivo desfallecimiento. Cuando ya lo tiene atado junto al barco (es demasiado grande para subirlo a bordo), cuando lo ha vencido, comienza otro combate, contra los tiburones que vienen a disputárselo. Entonces el viejo siente que el pez es él mismo, que la derrota es de ambos.

Como toda novela de Hemingway, ésta también tiene su mensaje. *Man is not made for defeat* (piensa el viejo). *A man can be destroyed but not defeated*. En esta aceptación de la destrucción pero no de la derrota, está la fuerza que conmueve esta simple historia. Es el mensaje de todas las novelas de Hemingway (de las buenas como ésta, de las malas como tantas) pero esta vez parece verdad. Parece verdad porque la narración alcanza una serena madurez, una simplicidad sin sofisterías, una inmediatez conmovida.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

SUMARIO

Emir Rodríguez Monegal

MARIANO AZUELA Y LA NOVELA
DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Derek Traversi

LA RELIGIOSIDAD DE D. H. LAWRENCE

Mario Arregui

EL GATO

Idea Vilariño

UNA CIENCIA DE LA POESÍA.
PIUS SERVIEN Y LOS RITMOS

Tennessee Williams

RETRATO DE UNA MADONNA

INVENTARIO: Sobre Pedro Salinas
por Jorge Guillén

TEXTOS: Tres poemas
por Raymond Queneau

NOTAS: La metafísica de Santayana
por Julio L. Moreno

RESEÑAS: *por Mario Benedetti, Rodolfo
Fonseca Muñoz y Emir Rodríguez Monegal*