

revista del centro de estudiantes de filosofía y letras

centro

buenos aires

1955

CENTRO

El Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, afiliado a la Federación Universitaria de Buenos Aires, edita la Revista "CENTRO", cuya aparición, prevista en los estatutos de la entidad, tiene por objeto ofrecer lugar de publicación a los trabajos intelectuales de todos los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras.

Las colaboraciones se seleccionarán de acuerdo a la calidad literaria y pueden versar sobre distintos temas. Se aceptarán ensayos, poesía, cuentos, notas, comentarios bibliográficos, etc.,

Los originales no se devuelven. No se mantiene correspondencia acerca de las colaboraciones recibidas. La responsabilidad de los juicios emitidos queda a cargo de los autores.

Condiciones de suscripción por 3 (tres) ejemplares:

| | |
|---------------------|--------------|
| Argentina | 20.— m\$n. |
| Sud América | 25.— m\$n. |
| Norte América | 3.50 dólares |
| Número suelto | 8.— m\$n. |

La reproducción de los trabajos contenidos en el presente ejemplar sólo será posible mediante autorización previa.

Viñetas de Inés Futen

FILOSOFIA
LITERATURA

HISTORIA
LINGÜÍSTICA

LIBRERIA VERBUM

VIAMONTE 427/29 T. E. 31-2793

BUENOS AIRES

CENTRO

Con motivo de cumplirse el cincuentenario de la fundación del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras (1905-1955), el próximo número de CENTRO será de carácter extraordinario.

En sus páginas - mucho más numerosas que de ordinario - además del material habitual, colaborarán Francisco Romero, Roberto F. Giusti, Horacio Rivarola y muchas otras prestigiosas figuras de nuestras letras. Será a la vez una evocación de la historia del Centro - en cierto modo historia de la facultad toda -, un homenaje a aquellos que pasaron por uno y otra y que ahora se encuentran alejados de la actividad docente, y un planteo de importantes problemas universitarios.

Precio aproximado: \$ 15.-

REVISTA

SABER VIVIR

ARTE Y LITERATURA

SAN MARTIN 649

T. E. 31 - 8852

Jorge Tomin

PRIMER BAILARIN DEL
TEATRO COLON

*Cursos de
Danzas Clásicas*

CALLAO 132 e/piso
T. E. 47 - 8053

DONACION

CONTORNO

Apareció el N°. 5

Dedicado a la novela argentina

LIBROS PEDIDOS

Historia de las Artes Plásticas, 4 vols.

de J. Romero Brest

Ofertas: TACUARI 1609 - 5° D

DONACION

CUCHILLERIA — ARTICULOS FINOS PARA REGALOS

Lapices — Lapiceras Fuente - Parker - Sheaffers -
Watermans - Evershap - Birome - Etc.

LACUCHI

AGENTE DE LAPICERAS "ESCRITOR"

Reparación de toda marca de Lapiceras a Bolilla -
Técnicos Especialistas en Composturas - Repuestos de todas las marcas

Galería Belgrano - Local No. 5

Cabildo 1849 - Bs. Aires

RAUL I. BAJCZMAN

Contador Público Nacional

IMAGO MUNDI

REVISTA DE HISTORIA DE LA CULTURA

Publicación trimestral

Director:

JOSE LUIS ROMERO

Dirección y Administración: Callao 56, 1º. - Bs. Aires

Distribuidores: Fondo de Cultura Económica, Independencia 802

VAN RIEL

GALERIA DE ARTE
BUENOS AIRES

FLORIDA 659 T. E. 31-0225

LIBROS

Goncourt

Castellano-Inglés-Francés

Montevideo 1130 Gal. Santa Fe, Local 7

CIUDAD

Director:

Carlos Manuel Muñiz

Secretarios de Redacción:

Ludovico Ivanissevich Machado, Hugo Ezequiel Lezama y Adolfo Prieto

Sección **ESCRITORES ARGENTINOS:**

Segunda entrega, dedicada a Jorge Luis Borges.

Tercera entrega, dedicada a Francisco Romero.

ADMINISTRACION: B.M. MITRE 1568

BUENOS AIRES

CENTRO

Números atrasados

DONACION

No. 1 . . . \$ 20.-

Nos. 2 - 3 . . \$ 12.-

Nos. 4-5-6-7. \$ 10.-

No. 8 . . . \$ 5.-

MAIRENA

REVISTA DE LA POESIA

Director: E. AZCOAGA -- Secretario: H. AMIGORENA

Incluye en el N° 4 poemas originales de Alfonso Reyes, D. H. Lawrence; Otero Silva, André Frenaud, Miguel Hernández, Juan Gelman, Alfonso Gatto, Edith Costa, Beatriz Girbal, Luis Cernuda, Enrique Azcoaga, H. E. Lezama, Carlos M. Muñiz, Rojo León, Victoriano Crema, Pedro Enrique Acuña, etc.

Sus secciones de CRITICA y NOTICIAS.

Dirección: Mansilla 2609

Administración: Rodríguez Peña 794 - 1° - Of. 2

9

CENTRO

CENTRO

REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS

BUENOS AIRES • JULIO 1955

SUMARIO

| | |
|--|--------|
| EDITORIAL | Pág. 5 |
| MARGARITA COSTA, Kant y Fichte | 7 |
| JAIME REST, La poesía de T. S. Eliot. The Waste Land | 11 ✓ |
| ERNESTO VERON THIRION, La historia de la filosofía como problema | 30 |
| NILDA GONZALEZ, Poema | 43 |
| HORACIO AMIGORENA, Si el amor fuera un ala | 45 |
| CESAR MAGRINI, Elegía para una tarde de junio | 46 |
| INES FUTTEN DE LA COLINA, "Moby Dick" o la lucha de dos reinos | 49 ✓ |
| DIONYS MASCOLO, Necesidad de comunicación | 59 |
| PERIFERIA | 71 |
| Ester Smud: "Música e imaginación", de Aaron Copland; | |
| N. R.: "Qué es el surrealismo", de Guillermo de Torre; | |
| E. Veron Thirion: "Espera de Dios", de Simone Weil; | |
| G. F.: "El que pierde gana", de Graham Greene. | |
| CINE: E. V. T. "La Red", de Emilio Fernández | 83 |
| SEMINARIOS | 87 |
| DEL CENTRO | 89 |
| INTERNACIONALES | 90 |

Un número más de CENTRO. Y una vez más, ante la tarea de prepararlo, los que hacemos CENTRO nos hemos planteado el problema de su sentido.

El mero hecho de que el número se halle en manos del lector, indica que resolvimos el problema positivamente. De todos modos, no pretendemos ahora hacer valer esta decisión. Entiéndase que no buscamos justificarnos. Deseamos solamente anotar la explicación de la existencia de CENTRO a que llegamos. Es ésta:

- a) CENTRO es, ante todo, una realidad, consistente en nueve números publicados a través de cuatro años. En este sentido, ha trascendido a quienes la hacen, y puede ser analizada como *producto*.
- b) CENTRO ha querido posibilitar la publicación de los trabajos de los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras, o sea, consecuentemente, constituirse en *expresión* de dicho ambiente.
- c) CENTRO repitió hasta el cansancio (el destino de las cosas importantes es seguramente volverse lugares comunes) que la expresión implica una *definición*, un compromiso, la exigencia de una claridad valiente en sus contornos.
- d) CENTRO entendió siempre que debía alcanzar una tercera motivación. La progresiva y evidente desintegración de la Universidad, exigía el dar con nuevas formas de actividad universitaria auténtica, capaces de proporcionar un clima y un orden de trabajo totalmente ausentes de los claustros. CENTRO aspiró a iniciar algo concreto en este sentido. Buscó, simultáneamente, una resonancia más allá de lo universitario.

La confrontación entre lo que CENTRO es, a lo largo de esos nueve números, y lo que se propuso ser, o sea, el contraste entre el *producto* mencionado en a) y la *querencia* fundamental en b), c) y d), podrá acercarnos a la explicación de que hablábamos.

- a₁) No se trata de determinar el valor literario de los nueve números de CENTRO. Nuestro análisis fatalmente podría adscribirse al plano de lo justificativo. En cambio, podemos referirnos a ellos en tanto *producto*. Desde este punto de vista, resulta innegable que son el testimonio de un cierto ambiente universitario.

- b₁) A lo largo de esos nueve números, CENTRO ha fracasado en general, en la realización de la vieja fórmula que hablaba de "los trabajos de los alumnos de la Facultad". CENTRO nunca se ha llenado con colaboraciones espontáneas de los alumnos. Siempre, en cambio, a costa de una dolorosa e incansable búsqueda del material. Pero, a pesar de ello (o tal vez precisamente por ello), no dejó de constituir una *expresión* de la Facultad y de su ambiente.
- c₁) El carácter comprometido que siempre ha luchado CENTRO por asumir, a través de su contenido, es sólo un aspecto del problema de la vigencia integral de la definición. Los mismos estudiantes que hacemos CENTRO, editamos apuntes, organizamos seminarios y desarrollamos labor gremial. Y llenamos las cárceles. Los últimos meses, particularmente, nos han permitido aclarar el alcance de las fórmulas y el precio del compromiso.
- d₁) Los números de CENTRO han nacido de una *inquietud*, de una *rebeldía*, de un *disconformismo* con el ambiente universitario y su mediocridad. Su protesta buscó eco en el alumno preocupado por algo más que repetir ante una mesa examinadora los pobres apuntes. El eco, es cierto, casi nunca se produjo. En consecuencia, la realidad de una atmósfera de trabajo en común sólo ha alcanzado a un grupo reducido. En cambio, halló, tal vez más fácilmente, atención en ámbitos no específicamente universitarios.

Nótese, en fin, que lo que era un problema de *desintegración* de la Universidad, ha evolucionado desde entonces. Se transformó en un problema de *inexistencia*, de mero vacío, y ahora, superando la etapa del vacío, constituye sin duda un problema de plenitud negativa: lo que ocupa el lugar de la Universidad influye decisivamente en la destrucción de nuestra cultura, de nuestra vida intelectual. Porque no se trata ya de una vida intelectual más o menos auténtica, sino de su *misma posibilidad de existencia*.

He aquí el balance. Expresión. Inquietud. Rebeldía. En todo caso, la plenitud de un testimonio. Tal vez no logremos cosas concretas. Tal vez nos reduzcamos a proyectos, y no sea esto tan poco. De todos modos, en nuestro ambiente, en que todo parece enquistado y cerrado, estamos tercamente dispuestos a seguir siendo *posibilidad*.

Kant y Fichte

Entre los años 1795 y 1803 Kant trabajaba en una obra de la que sólo nos han llegado fragmentos —agrupados bajo la designación común de *Opus Postumum*— y que tendría por objeto, en opinión de los exégetas más autorizados, tender un puente entre la metafísica de la naturaleza y la física. Esto implicaría una reelaboración de la filosofía crítica y de la metafísica, con consecuencias para la física, que parece ser ahora el punto de referencia de las especulaciones de Kant¹.

En la *Crítica de la Razón Pura*, la filosofía trascendental se limitaba al estudio de las formas, dejando a la metafísica el dominio del contenido u objeto. Esta distinción se pierde en el *Opus Postumum*. En el momento en que la filosofía trascendental parece aplicarse no sólo a las formas sino también a la determinación de la materia o contenido puede residir la culminación de un sistema que, de otro modo, no superaba la perspectiva formal-gnoseológica. En otras palabras, el problema del *Opus Postumum* puede plantearse así: Cómo la filosofía trascendental deviene metafísica.

Mientras que en la *Crítica* Kant se ocupaba de la intuición pura y de las categorías que justifican la posibilidad de la experiencia, ahora intenta describir la actividad objetivante del sujeto puro, actividad que justifica a su turno la intuición pura y las categorías, es decir, funda indirectamente la experiencia al determinar la posibilidad de su posibilidad. La filosofía trascendental es la ciencia de la

génesis del mundo por la actividad del sujeto puro.

Recordemos lo afirmado por Kant en la *Estética Trascendental*, con respecto a las intuiciones puras: "Se llama 'sensibilidad' la capacidad de recibir las representaciones según la manera como los objetos nos afectan. Los objetos nos son dados mediante la sensibilidad, y ella únicamente es la que nos ofrece las intuiciones, pero sólo el entendimiento los concibe y forma los conceptos." Se nos señala aquí el doble carácter, activo y pasivo, del espíritu. Espacio y tiempo son formas de la receptividad. Por el contrario, en *Opus Postumum* espacio y tiempo son un producto de la espontaneidad, son autode-terminaciones de la intuición producidas por la actividad del sujeto cognoscente. No obstante, no son categorías, es decir, subsiste la distinción entre sensibilidad y entendimiento. En consecuencia, no hay derecho a continuar afirmando la identidad del pensamiento y la espontaneidad, la cual deberá ser de naturaleza no intelectual y más profunda que el entendimiento y la sensibilidad puesto que ambos nacen de ella. Vemos así que la intuición pura pierde su carácter de receptividad y se aproxima al *intuitus originarius* (actividad de Dios que crea el objeto al intuirlo).

Pero de su actividad productora el sujeto cognoscente permanecería eternamente inconsciente si de la misma no derivaran productos de los que puede tomar conciencia. No puedo captar mi espontaneidad en acto puro, conocerme en lo absoluto, pues la conciencia de sí solo nace de la conciencia del objeto. Mientras que en el *intuitus originarius* (divino) hay creación pura sin sometimiento a una ley, la espontaneidad del sujeto cognoscente humano está constreñida a volcarse en los rígidos moldes de espacio y tiempo para cumplir su acto creador. Y sólo al cabo del mismo, el pensamiento permitirá la toma de conciencia.

La nueva filosofía trascendental, según lo visto hasta ahora, presenta una mayor unificación de la conciencia humana, al derivar la intuición pura de la espontaneidad. Pero nos vemos abocados al problema más agudo, sin cuya solución el sistema no podrá constituir la perfecta unidad que persigue. No puede escapar a ningún estudioso de la filosofía kantiana, y por tanto sería absurdo suponer que haya sido descuidado por el propio Kant, que ese elemento irreductible, inasible, que es el noumeno —la cosa en sí— continúa subordinando el conocimiento objetivo a su propia opaca existencia. Hasta aquí el noumeno es puesto como la causa de las afecciones, es decir como objeto físico, con un modo de existencia a determinar. La nueva filo-

sofía va a intentar su deducción trascendental.

Hay primero una objetivación que se efectúa en cierto modo en el vacío, como el pensamiento indeterminado de una cosa en general. El producto de esta objetivación (función del sujeto trascendental) es el objeto trascendental al cual relaciono el fenómeno en general. Este objeto es el necesario correlato de la actividad pensante del yo, pues ésta es inconcebible sin un objeto pensado. Es decir, por el mero hecho de "pensar" (antes de todo conocimiento) surge un "objeto", correlato necesario de ese acto. Este puro acto de pensar es el "cogito" pero en un sentido muy distinto al que le diera Descartes², es el acto lógico que precede a toda representación del objeto. En otros términos, es el yo-sujeto que se pone a sí mismo en la apercepción. Pero este yo-sujeto se determina doblemente: se pone como yo-sujeto en la apercepción y se pone también como yo-objeto. El yo-objeto se identifica con las formas de la espontaneidad y de la receptividad, es decir, con las categorías y la intuición pura; comprende todo el aparato trascendental. Ahora bien, el yo-sujeto pone al yo-objeto, pero es el segundo el que permite la síntesis, o sea el conocimiento.

Hay pues un pensamiento en general (cuyo correlato es el objeto trascendental) y pensamiento de un objeto determinado, es decir, conocimiento de dicho objeto, el cual no aparece sino como fenómeno. Ahora bien, el objeto trascendental es la *cosa en sí* del conocimiento. Nada me autoriza a afirmar la existencia del noumeno en una absoluta trascendencia, pero puedo pensarlo en tanto cosa en sí, como puedo conocerlo en tanto que fenómeno. Es decir, fenómeno y noumeno (*cosa en sí*) son sólo dos maneras distintas de poner el objeto. El objeto en sí emana de un sujeto constructor, y el fenómeno es ese mismo objeto pensado como afectando la sensibilidad, es producto de la espontaneidad del sujeto. Vemos así que el sujeto se pone a sí mismo en tanto que objeto (noumeno) y en tanto que afectándose a sí mismo (fenómeno). El sujeto mismo se afecta para determinar el fenómeno, pues la cosa en sí ha sido suprimida como realidad trascendente.

En la crítica el noumeno era sólo pensable pero absolutamente incognoscible. En *Opus Postumum* es sólo relativamente incognoscible, pues no lo es porque sea trascendente, sino porque carecemos de una forma de intuición apropiada por la cual el yo puro pudiera conocerse a sí mismo sin necesidad de objetivarse para afectarse después. Puede interpretarse esto como la total negación de lo absoluto trascendente y estamos en la línea de Fichte. Es decir, la posición de

Kant en *Opus Postumum* confirma en cierto modo las conclusiones extraídas por Fichte a partir de la *Crítica de la Razón Pura* y la *Crítica de la Razón Práctica*.

En la primera *Crítica* se afirma que la razón teórica no puede, por su naturaleza antinómica, conocer lo noumenal. Al intentar sobrepasar el plano de la experiencia incurre en contradicciones (paralogismos, antinomias y sofismas de la razón pura). La razón práctica en cambio, puede realizar algo noumenal, la libertad, si bien no puede conocerla. Lo absoluto queda desde ya limitado a la esfera del sujeto. Fichte ve esto y concluye: Lo absoluto es sujeto, sujeto moral. La idea del yo se descubre en que podemos condicionar todo el mundo. El mundo es un obstáculo, aquello sobre lo que el yo va a dominar, el material sensible del deber (no de la percepción) y el yo es absoluto en cuanto es capaz de ponerse a sí mismo (historia) y poner al mundo (naturaleza). Lo absoluto se ha desplazado de la trascendencia a la immanencia.

No estamos al parecer muy lejos de los actos de posición del yo trascendental en *Opus Postumum*. El yo construye un mundo: ¿No es acaso ese mundo "el mundo", el único que nos es accesible, en que nos movemos y actuamos? Si aceptamos esta interpretación, de corte netamente idealista, estamos admitiendo que Kant adscribe, en última instancia, al idealismo absoluto. Y existiría según esto, la posibilidad de una metafísica por vía teórica, distinta por su fundamento y certidumbre de la mera metafísica "inmanente" que no es un conocimiento científico de la cosa en sí sino una metafísica del conocimiento cuyo objeto es la estructura del sujeto trascendental y que no va más allá del aspecto formal.

La solución no es clara. Los textos póstumos de Kant son de difícil comprensión y el material no está ordenado en forma sistemática. Sólo podemos permitirnos —siguiendo naturalmente a los exégetas autorizados de Kant— extraer posibles conclusiones en torno a los diversos puntos.

Pero no puede negarse que el *Opus Postumum* deja abierta una problemática de cuya interpretación depende, en buena medida, el sentido de todo su sistema crítico.

¹ Nosotros nos limitaremos aquí a referirnos a la nueva perspectiva que cobra la filosofía trascendental, dejando el interesante problema de la física para otro trabajo.

²) Descartes hace del cogito una sustancia: "res cogitans".

La poesía de T. S. Eliot

The Waste Land (*)

Si alguien leyera por primera vez *The Waste Land* sin preocuparse excesivamente por su significado, sin acudir reiteradamente a las notas o a las fuentes, tendría la sensación de estar, según las palabras del mismo poema, ante:

A heap of broken images, where sun beats.
And the dead tree gives no shelter, the circeet no relief
And the dry stone no sound of water.¹

En efecto, la superficie del poema es un conjunto de "imágenes truncas" semejantes a la sucesión de impresiones diversas que recoge la conciencia. Aquí se nos propone, naturalmente, una comparación con el *Ulysses*, la obra contemporánea donde se nota en mayor grado un esfuerzo por aprehender las modificaciones múltiples y simultáneas del acontecer tal como se dan a la experiencia. Tal técnica, sin embargo, puede ser rastreada en casi toda la literatura inglesa reciente. Virginia Woolf, por ejemplo, la hace más clara en *Mrs. Dalloway*, mucho más profunda y sutil en *The Waves*. Pero creo que las novelas estructuralmente más próximas a *The Waste Land* son *Finnegans Wake* y *Point Counter Point*. Joyce, en la primera, intentó concen-

(*) Cfr. Centro, N° 2, pág. 46 Nota sobre la poesía de T. S. Eliot y N° 3, pág. 1, La poesía de T. S. Eliot. Formación.

trar y descubrir la trama apenas perceptible de la historia; Huxley, en *Point Counter Point*, se propuso describir la compleja sociedad actual por medio de una elaboración musical, a la que llamó "contrapunto"², muy afín a *The Waste Land*. El contrapunto como método expositivo, acaso parezca arduo; a veces, si se quiere, oscuro; pero en compensación permite comunicar directamente los significados que de otro modo el autor tendría que presentar en forma teórica. Además, los fragmentos aislados que integran el conjunto aparentemente caótico tienden, en forma casi natural, a ordenarse, o mejor diríamos oponerse, en una especie de síntesis. Sin embargo la pureza del efecto contrapuntístico se halla amenazada en la novela, por la continuidad narrativa o cronológica que une a los fragmentos³. En la poesía sucede lo contrario, como puede comprobarse en las partes de *The Waste Land* integradas por más de un fragmento; especialmente en la segunda, *A Game of Chess*, donde los fragmentos son dos, y en la tercera, *The Fire Sermon*, donde se establece una tensión entre series de referencias: por una parte el episodio de Tiresias, y por la otra los instantes de fugaz iluminación a que inducen los rumores lejanos y el "esplendor inexplicable" de St. Magnus the Martyr en Lower Thames Street⁴. Es decir, que al mismo tiempo se percibe en las partes citadas la oposición y la síntesis poética de los fragmentos.

Esta técnica, aunque debe su difusión a los imaginistas⁵, puede hallarse en poetas anteriores. Ya Rimbaud, en *Une Saison en Enfer*, y William Blake, en *The Marriage of Heaven and Hell*⁶ se habían valido de procedimientos similares. (E incidentalmente, sería posible señalar ciertos caracteres semejantes en Baudelaire, si consideráramos a *Les Fleurs du Mal* no como poemas de índole diversa, sino como variaciones de un solo tema: *Hourmillante cité, cité pleine de rêves, où le spectre, en plein jour raccroche le passant!*).

Una referencia al texto de Ezequiel en el verso de *The Waste Land* me sugiere otro paralelismo provechoso. Si uno compara cualquier libro profético del Antiguo Testamento o el Apocalipsis con *The Waste Land*, de inmediato nota un parecido en ambas técnicas y el efecto consecuente. Ninguna profecía es declarada en forma directa, sino por alusiones acumuladas en imágenes independientes unas de otras y generalmente separadas por una frase que se repite con ligeras variantes⁷. Ahora bien, ¿cuál es el efecto buscado por medio de este recurso? Una exposición indirecta que no presente significados claramente inteligibles sino imágenes sensibles envueltas en un

halo de vaguedad adecuado a la insondable sabiduría divina. Al tomar como tema la sociedad contemporánea y el peso del pasado que ella soporta, se le ha planteado a Eliot un problema similar al que enfrentaron los profetas cuando debían insinuar en sus palabras la majestad de Dios, sentida por el hombre pero de ninguna manera entendida. De este modo expuso Eliot, en 1921, las dificultades que debe resolver un poeta en nuestro tiempo:

“Nuestra civilización —escribe— comprende una gran variedad y complejidad; y esta variedad y complejidad, cuando actúan sobre una sensibilidad refinada, deben producir resultados varios y complejos. El poeta se hace más y más comprensivo, más alusivo, más indirecto, a fin de forzar— de dislocar si es necesario— el lenguaje, para que signifique lo que se propone”.⁸

Tenemos aquí un esquema de las cuestiones que determina la interpretación de *The Waste Land*. En primer lugar, debemos recordar que la articulación de los episodios no es rígida, sino que cada uno de ellos tiene un significado vario y complejo. En segundo lugar, al considerar el significado general del poema cabe señalar que, si hay alguno⁹, deriva de la configuración misma de los elementos del poema y no de las fuentes de donde éstos han sido tomados.¹⁰

Sin embargo, si es que no con un significado, el lector cuenta de antemano con una guía que permite apreciar la unidad del poema y su sentido global. Este apoyo está dado por los cultos de vegetación. El mismo Eliot, en una nota, nos remite a los textos que los describen:

“No sólo el título —dice—, sino el plan y buena parte del simbolismo incidental del poema me fueron sugeridos por el libro de Miss Jessie L. Weston sobre la leyenda del Graal, *From Ritual to Romance*. Sin duda debo tanto al libro de Miss Weston que él resolverá mucho mejor que mis notas cualquier dificultad del poema... Me hallo en deuda, en general, a otra obra de antropología que ha ejercido profunda influencia sobre nuestra generación; me refiero a *The Golden Bough*; he usado, en especial, los dos volúmenes titulados *Adonis*, *Attis*, *Osiris*. Quienquiera que esté familiarizado con estas obras reconocerá inmediatamente ciertas referencias que el poema hace a los cultos de vegetación”.

De las dos investigaciones, la más conocida es, tal vez, la de Frazer¹¹. Adonis, hijo de Mirra o Esmirna, fué recogido por Afrodi-

ta, quien encargó su crianza a Perséфона. Ambas diosas se enamoraron de su belleza y disputaron por él. Zeus resolvió el litigio estableciendo que Adonis viviría una parte del año con cada una de ellas. La muerte de Adonis, en una cacería lo lleva a la morada de Perséфона, el infierno. Pero Afrodita recupera a su amante y se instituye el ciclo anual de la muerte y resurrección de Adonis. Frazer, que ha hecho un análisis minucioso de las variantes de la leyenda, ha señalado la coincidencia de esta muerte y resurrección con el enrojecimiento de las aguas del río Adonis, a principios de la primavera, como consecuencia del limo que arrastran al aumentar de caudal. Por lo tanto ha sido asociado al renacimiento de la vegetación y sus festividades han estado íntimamente ligadas a los cultos de fertilidad. Esto explica su conexión con la Venus *genetrix* y la naturaleza de las ceremonias en su honor.

En líneas generales, las historias del frigio Atis y del egipcio Osiris son semejantes, y sus cultos celebran la muerte y resurrección de los dioses de la fecundidad. Sólo debemos agregar un detalle que interesa al estudio de *The Waste Land*; la muerte de Atis se produce por flagelamiento en un árbol. Eliot asocia este episodio a la crucifixión de Jesús; además, puede ligarse legítimamente con la idea que ronda en torno a las referencias, que en *The Waste Land* se hacen, a la canción de Ariel, el espíritu arbóreo en *The Tempest*.

La leyenda del Graal, por su parte, es compleja. Como consecuencia de sus modificaciones y la final asimilación al cristianismo, sus versiones son muy diferentes. Si comparamos los distintos textos franceses y el *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach hemos de notar lo de inmediato. En general, sin embargo, es posible extraer ciertos rasgos fundamentales comunes a todas ellas. De éstos el que nos interesa con respecto a *The Waste Land* es la historia del Rey Pescador, quien herido o enfermo ha quedado inmovilizado y entretiene su ocio pescando. Pero, la causa de esta parálisis no es muy precisa. El *Conte du Graal*, por ejemplo, supone que es resultante del pecado que ha cometido el rey Amagons de Logres¹² contra una de las ninfas que habitan las fuentes. Como resultado de esta acción, las ninfas resolvieron apartarse de toda comunicación con los hombres; las fuentes se secaron, la vegetación se marchitó y la corte del Rico Pescador, centro místico de la abundancia, nunca más pudo ser hallada.

Los caballeros de la Tabla Redonda, informados de la conducta del rey Amagons y de que los súbditos de éste le habían imitado,

resuelven proteger a las ninfas, iniciando, para ello, la búsqueda del Rico Pescador. El propósito de los caballeros era romper el encantamiento que mantenía al Rey Pescador alejado de la humanidad. Gawain y Percevol (*Parzifal*), descubren el reino, pero este último fracasa en su intento al no saber interrogar por el significado de las maravillas que allí contempla¹³. Miss Weston asocia todos estos elementos a los cultos orientales de fertilidad, tratados por Frazer, y relaciona la falta de agua con la idea general sobre la que se funda la ceremonia bautismal.

Intentemos ahora una investigación del poema.

La primera parte, o *movimiento* —según la designación preferida por Miss Helen Gardner—, se titula *The Burial of the Dead* (*El entierro de los muertos*). En ella se presenta un conjunto de fragmentos que anuncian los temas desarrollados luego en el poema. Todos esos anuncios han sido, a su vez, concentrados en los cuatro primeros versos:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain¹⁴

No podía elegirse un tema más clásico en la literatura europea. La descripción de las aguas que despertarán a la vegetación con la primavera fué reelaborada insistentemente en la poesía latina a partir de Virgilio (*Georgica*, I,43-44) especialmente por los poetas de la decadencia. A través de estos, se mantuvo durante la Edad Media y penetró en el Renacimiento. El prólogo de *The Canterbury Tales*, por ejemplo, nos da la visión tradicional de la primavera:

Whan that Aprille with his shoures sote
The drohte of Marche hath perced to the rote,
And bathed every veyne in swich licour¹⁵.

Eliot ha desarrollado el tema de manera muy semejante a la de Chaucer, pero con un significado opuesto. Parecería que hubiera reemplazado intencionalmente cada uno de los objetivos por su contrario. Abril, época de los "dulces chaparrones" (*shoures sote*), ha sido convertido en el "mes más cruel" y hay dolor en las "secas raíces inquietadas por la lluvia primaveral". Chaucer interpreta en los indicios de la primavera un anuncio del pleno florecimiento futuro. Eliot percibe la an-

gustia *actual* de una gestación cuyo resultado aún se desconoce ¹⁶.

De inmediato pasamos al recuerdo de un verano tornadizo llegando sorpresivo por sobre el Stanbergersee y la conversación en un café de Munich. En contraste con la angustia creadora de la primavera, las palabras de la mujer a su silencioso oyente hablan de rutina y esterilidad. Sólo hay un momento en el que la tensión disminuye, al entregarse el espíritu al terror, cuando ella desciende una ladera:

And when we were children, staying at the archduke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went ¹⁷.

Pero de inmediato, retornamos a la monotonía; por un instante ella piensa todavía en las montañas:

In the mountains, there you feel free ¹⁸.

Y de inmediato vuelve a referir la vacuidad de su existencia, con algo del ritmo de las constelaciones y su recorrido anual en el firmamento; un curso aparentemente inútil:

I read, much of the night, and go south in the winter ¹⁹.

Superpuesta a esta conversación sin propósito, el segundo fragmento de *The Burial of the Dead* presenta la dura belleza de la profecía:

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of Man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening, rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust ²⁰.

Se mezclan y acumulan los anuncios; la roca sedienta del pedregal, la ignorancia de nuestras imágenes trucas y las palabras que invitan a penetrar en la sombra para contemplar el temor en un puñado de polvo.

Helen Gardner ha observado ²¹ que la nota dominante de *The Waste Land* es el temor y que todo esfuerzo hacia la sabiduría —“según lo concibe el pensamiento religioso”— tiende hacia un primer estadio que es el temor. En este pasaje de *The Waste Land* hay una invitación al esfuerzo (Ven a la sombra de esta roca roja) y a continuación un vaticinio de esa primera etapa de la sabiduría (Te mostraré el temor en un manojo de polvo).

Intimamente ligado al fragmento anterior, el tercero es una visión que nos saca del mundo y nos hace penetrar fugazmente en la soledad y el silencio. Introducida por las palabras extrañas que resuenan al comienzo de *Tristan und Isolde*, hay una revelación momentánea en que los sentidos parecen penetrar más allá de su objeto. Pero la visión se corta de inmediato con una sensación de soledad que hace pensar en la desnudez atribuida por San Juan de la Cruz a la senda estrecha:

Oed' un leer das Meer. ²²

En violento contraste con la profecía y la visión, la escena siguiente vuelve a referirse al temor y vacuidad mundanos. Para subrayar su carácter mundano, Eliot ha introducido referencias al resfrío de Madame Sosostris, famosa clarividente, y a su queja profesional contra los malos tiempos, reminiscente de tantas protestas similares hechas por comerciantes para justificar la mediocridad de sus productos o el nivel de sus precios:

One must be so careful these days. ²³

El temor referido aquí es temor al futuro. Pero al mismo tiempo este pasaje describe nuevamente el argumento del poema, que ya fuera anunciado por la primavera, la profecía y la visión. Por medio de su “maldita baraja” (wiked pack of cards) —que no es otra que el mazo de Tarot, asociado a los cultos de fertilidad, según ha demostrado Miss Weston—, Madame Sosostris describe los episodios del rito de vegetación:

Here, said she,
Is your card, the drwned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes. Look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The Lady of situations.
Here is the man with three staves, and here the Wheel,
And here is the one —eyed merchant, and this card,

Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water. ²⁴

La Rueda se refiere, evidentemente, al carácter cíclico del mito; el marinero fenicio y el mercader de un ojo son un mismo personaje, como todos los personajes de *The Waste Land* —según veremos— son un solo personaje: en cuanto al Hombre Colgado (prefiero esta versión a la de “Ahorcado”, teniendo en cuenta a quien hace referencia) es el dios colgado —o crucificado— que mencionamos al hablar de Atis. La muerte de este dios sugiere, naturalmente, la de otros dioses de la vegetación, entre los que está Adonis, cuya imagen era arrojada a las aguas. De allí la “muerte por agua”, (designación tomada del *Henry VI* de Shakespeare, parte II, acto I, escena III, verso 36).

Cierra esta serie de contrastes una nueva escena. Contemplamos una ciudad que es Londres —con su puente, King William Street y Saint Mary Woolnoth— y al mismo tiempo una “ciudad irreal” por donde deambulan tantos “cuantos nunca imaginé que la muerte hubiera deshecho”. Esta observación, me parece, sirve para introducirnos al desarrollo propiamente dicho del poema, así como en la *Comedia* es la primera observación que Dante hace del Infierno. Esta asociación sirve, por otra parte, para ligar el mundo de los condenados por la eternidad con el Londres actual:

Unreal city,
Under the brown fog of a winter dawn
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs short and infrequent, w^{erw} exhaled,
And each man fixed, his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of ~~mine~~ ^{mine}.
There saw one knew, and stopped him, crying: 'Stetson!
'You who ~~where~~ ^{where} with me in the ships at Mylae!
'That corpse you planted last year in your garden
'Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
'Or has the sudden frost distwrbed its bed?' ²⁵

La referencia a los muertos que deambulan por las calles y al

cadáver enterrado se halla relacionada con las festividades atenienses que precedían a la primavera. Frazer, en el capítulo sobre el ritual de Adonis²⁶ las describe así :

“En Atenas, la gran conmemoración de los muertos caía en primavera, a mediados de marzo, cuando aparecían las primeras flores. Se creía que entonces los muertos se levantaban de sus tumbas y recorrían las calles, tratando vanamente de penetrar en los templos y las casas que habían sido atascadas con sogas, zarzas y brea. El nombre del festival, de acuerdo a la interpretación más obvia y natural, significa Festival de las Flores, y la designación convenía con las ceremonias, si es que se creía que los pobres fantasmas surgían de sus estrechas moradas con las flores que se abrían”.

II La segunda parte de *The Waste Land*, titulada *A Game of Chess*, comprende dos escenas precedidas por un pasaje descriptivo que sirve de introducción a la primera de ellas. Esta descripción es una reminiscencia de la que Enobarbus hace en *Antony and Cleopatra* de Shakespeare, presentándonos a la reina en su primer encuentro con Marco Antonio. Sin embargo, como todos los pasajes que sirven de pauta a Eliot, sufre imperceptibles —uno diría, imponderables— cambios, de modo que todo el efecto ha sido alterado. A pesar del aderezamiento, el texto de Shakespeare tiene frescura y encanto. El de Eliot es recargado y oprimente, con la opresión de un ambiente cerrado donde flotan “extraños perfumes sintéticos” que han ennegrecido el artesonado:

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up, by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of sevenbranched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion;
In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unguent, powdered, or liquid —troubled, confused,
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended
In fattening the prolonged candle—flames,

Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern of the coffered ceiling.²⁷

La referencia al artesonado (*laquearia*), proveniente del primer libro de la *Eneida*, recuerda a Dido, sumando a Cleopatra el ejemplo de otra reina que prefirió la muerte a la vida sin amor, a la residencia en la tierra yerma. Pero la cita no es de explicación tan simple; en primer lugar, corresponde al momento en que Cupido, en la figura de Iulo, "recordando el precepto de su madre Venus"

paulatim abolere Sichaeum
Incipit, et vivo tentat praevertere amore
Iampridem resides animos desuetaque corda.²⁸

Se insinúa aquí, por lo tanto, un amor que renace en la aridez. Un amor que tiene su raíz en el corazón mismo y sólo puede ser detenido por la muerte. Las dos escenas que siguen contrastan vivamente con esta idea. Pero al mismo tiempo, el recuerdo del héroe que engañó a la reina es desarrollado de inmediato en la figura de Filomela. El pasaje resulta, en consecuencia, bastante próximo al tema central del mito relativo al Rey Pescador: el pecado de Amargos y la inconducta de sus súbditos, para quienes el canto del ruiseñor no tiene ningún significado:

yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cries, and still the world pursues,
'Jug, Jug' to dirty ears²⁹

La escena que sucede en la habitación descrita precedentemente es la primera variación mundana de la esterilidad que asola al mundo luego del pecado. El amor es formal, carece de todo arraigo en el espíritu. La mujer inquieta mientras sopla el viento acomoda esta visión, mejor que ninguna otra del poema, al calificativo a que es tan afecto Leavis en su estudio de *The Waste Land*. Ella es por cierto, una figura "neurasténica". Su intranquilidad es efectiva pero inexplicable; algo falta, ella lo percibe sin comprender qué; lo atribuye, de pronto, a la indiferencia del amante. La palabra que liberará del encanto al Rey Pescador no ha sido aún pronunciada. El recuerdo de la partida de ajedrez en *Women Beware Women* de Middleton acentúa la impresión de automatismo en la conducta de los seres humanos y trae a la memoria la seducción que se realiza en esa pieza mientras el juego continúa. Cuando Livia, la tercera, gana a su competido-

ra, cuya nuera ha sido raptada, dice con la agudeza del teatro isabelino: "Os he dado mate dos veces".

La esterilidad y engaño persisten en la escena siguiente, aunque en circunstancias muy distintas. Hemos variado de ambiente social, el diálogo se desarrolla en una taberna. Pero el agostamiento de Lil y los propósitos en cubiertos de Lou —que dará a Albert "la buena temporada que desea"— indican una semejanza con el pasaje anterior. Por otra parte, el parecido estructural de los dos episodios es de notar. Ambos se apoyan en una frase repetida. En el primero,

"What is that noise?"³⁰

y luego

'What shall I do now?'.³¹

En el segundo, el anuncio de que es la hora de cerrar la taberna recordándonos la premura del tiempo:

Hurry up please it's time.³²

El alarde técnico de que hace gala Eliot en esta parte es completado por la despedida de quienes salen de la taberna. Son las palabras de Ofelia enloquecida, antes de su muerte:

Goodnight Bill. Goodnight Lou. Goodnight May. Goodnight
Ta. Ta. Goodnight. Goodnight.

Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night,
food night.³³

III

La tercera parte, *The Fire Sermon*, es tal vez la más compleja y la más importante. Varias alusiones fundamentales se hallan yuxtapuestas. Los mitos se superponen; los personajes se disuelven; la visión de la tierra yerma se proyecta a todas las épocas y todos los hombres.

Como *A Game of Chess*, es introducida por una descripción que remeda irónicamente a una composición poética muy conocida. (En este caso el *Prothalamion* de Edmund Spenser). El cuadro de las ninfas en las orillas florecidas del Támesis celebrando la boda próxima de las hijas del conde de Worcester, ha sido reemplazado por otro desolador. Las ninfas han partido, y ya sabemos por qué; la tierra está desnuda; sopla el viento. El Rey Pescador, asociado a Fernando príncipe de Nápoles —personaje de *The Tempest*—, aparece a orillas de un canal inerte.

Al mismo tiempo, la paráfrasis del *Prothalamion*, recordando el matrimonio de las hijas de Worcester, nos prepara para un rito de fecundidad, probablemente la festividad de Adonis según las costumbres alejandrinas o de acuerdo a la versión que nos da Teócrito en *Las Siracusanas*, cuyo argumento podría compararse minuciosamente con las escenas que comprenden la tercera y cuarta partes de *The Waste Land*. La descripción de las ceremonias alejandrinas, tal como las expone Frazer³⁴, también puede seguirse fácilmente. La procedencia de Mr. Eugenides, el mercader, hace pensar en la madre de Adonis, Esmirna; y el episodio de Tiresias representaría la unión de Afrodita y su amado; el canto de las tres hijas del Támesis trae ecos del canto fúnebre de las mujeres y la cuarta parte, *Death by Water*, corresponde a la ceremonia final, en que la imagen de Adonis era arrojada a las aguas.

Queda aún, sin embargo, el análisis del significado que adquieren todos estos elementos por su posición dentro del poema. Nadie ha hecho mejor esta investigación que Miss Helen Gardner al señalar tres puntos principales: la disolución de la individualidad de los personajes, la nueva dimensión temporal que adquiere el yermo y las dos series de referencias que integran *The Fire Sermon*.

La opinión de Miss Gardner respecto a la individualidad de los personajes se fundamenta en la nota de Eliot sobre el episodio de Tiresias: "Como el mercader de un solo ojo, vendedor de pasas de uva, se confunde con el marinero fenicio, y éste no es totalmente distinto de Fernando príncipe de Nápoles, así todas las mujeres son una sola mujer y los dos sexos se unen en Tiresias." Esta disolución de la individualidad insinúa la segunda apreciación de Miss Gardner; que Londres era una "ciudad irreal" y los episodios de *A Game of Chess* recordaban a Cleopatra, Dido y Filomela, sin embargo las referencias conservaban su actualidad. Aquí, las imágenes no se circunscriben a lugares o momentos, sino que adquieren un significado comprensivo. La esterilidad, referida en *A Game of Chess*, deja de ser un rasgo exclusivo de nuestro tiempo; el sexo desprovisto de amor ya no es una preocupación actual solamente, y se convierte en escape físico al que recurrió el hombre en todas las épocas para evitar la angustia suprema de existir. Cuando Eliot escribe sobre Baudelaire, en 1939 escribe sobre sí mismo y su noción de la tierra yerma:

"Para Baudelaire —dice— el acto sexual es, cuando menos, algo

análogo a las sales de Kruschen. En tanto humanos, lo que hacemos debe ser malo o bueno; en tanto hacemos mal o bien, somos humanos; y es mejor, en forma paradójica, hacer mal que no hacer nada; al menos existimos. Decir que la gloria del hombre es su capacidad de salvación es decir verdad; también lo es decir que su gloria es su capacidad de condenación.”

Compárese este párrafo con la mediocridad de los participantes en el episodio de Tiresias; la conducta neutra de la mujer ante la aproximación que ni desea ni rechaza, y la vacuidad del hombre que “no exige una respuesta y recibe de buen grado la indiferencia”.

Tiresias que supo del amor de uno y otro sexo (*venus utraque*), bajo las murallas de Tebas y entre los muertos profetiza en un pasado remoto la esterilidad de una conducta neutra. Pero al mismo tiempo percibimos —aunque no con la fuerza necesaria para quebrar el encantamiento— otros rumores. La voz de niños cantando bajo la cúpula, el esplendor inexplicable del jónico blanco y oro en las paredes de una iglesia construída por Wren, el grato lamento de una mandolina en el bar donde se reúnen los pescadores al mediodía. Estos rumores, fragmentarios y desarticulados, llegan a su punto culminante en los últimos versos de *The Fire Sermon*:

To Carthage then I came
Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest
burning³⁵

La referencia a “los amores impuros que cantaron en torno a mis oídos” al llegar a Cartago, procede de San Agustín, quien fué “arrancado” de ellos por la gracia de Dios. La repetición de la palabra *burning* (“ardiendo”) y el título de esta tercera parte, *The Fire Sermon*, pertenecen al sermón del fuego de Buda, cuyo texto aproximado es el siguiente:³⁶

“Todas las cosas se hallan encendidas; el ojo se halla encendido, las formas se hallan encendidas, la conciencia ocular se halla encendida y cuando origina la sensación de las impresiones recibidas por el ojo se halla igualmente encendido. ¿Con qué se hallan encendidos? Con los fuegos de la sensualidad, la ira y la ilusión; con ellos se hallan encendidas las cosas del ojo, de los otros sentidos y de la mente.

Por lo tanto el sabio siente disgusto por las cosas de los sentidos y despojándose del deseo quita de su corazón la causa del sufrimiento.”

¶ En la cuarta parte se produce, como ya hemos señalado, la muerte por agua, descrita en un breve pasaje lírico de gran belleza.

¶ En la quinta y última parte, *What the Thunder Said*, reaparecen las imágenes del comienzo: las muchedumbres caminando sin rumbo; la aridez donde hay roca y no hay agua; las montañas, donde uno tampoco puede ser libre, ahora, o estar solo. Tres temas se ligan en la apertura de esta quinta parte: un episodio de la leyenda del Graal (el acercamiento a la Capilla Peligrosa); el camino a Emaús, donde la Salvación camina junto a los hombres sin ser vista por ellos; y la decadencia de la Europa Oriental —y en general de toda Europa— sugerida por un párrafo de *Blick ins Chaos* de Hermann Hesse.

El viaje hacia la Capilla y la desintegración europea surgen simultáneamente en visiones de pesadilla. A esta prueba son sometidos los caballeros de la Tabla Redonda que intentan semejante hazaña. Pero habiendo llegado a la capilla abandonada donde “los huesos secos no pueden hacer mal a nadie”, el gallo canta anunciando al relámpago, y el viento trae una bocanada de aire húmedo.

Then spoke the thunder

DA

Datta: what have we given?

My friend, blood shaking my heart

The awful daring of a moment's surrender

Which an age of prudence can never retract

By this, and this only, we have existed

Which is not be found in our obituaries

Or in memories draped by the beneficent spider

Or under seals broken by the lean solicitor

In our empty rooms

DA

Dayadhvam: I have heard the key

Turn in the door once and turn once only

We think of the key, each confirms a prison

Only at nightfall, aethereal rumours

Revive for a moment a broken Coriolanus

DA

Damyata: The boat responded

Gaily, to the hand expert with sail and oar
The sea was calm, your heart would have responded
Gaily, to the hand expert with sail and oar
To controlling hands.³⁷

“La fábula sobre el significado del Trueno —escribe Elliot— proviene de la *Brihadaranyaka-Upanishad*.” “Datta, dayadhvam, damyata” significa “Dad, simpatizad, controlad”. El sentido preciso que adquieren en el poema estas tres palabras es dado por el comentario que sigue a cada una. *Datta* supone dar; ¿dar qué? *darse uno mismo* en momentánea entrega. Un esfuerzo por salir de nuestro aislamiento. Aunque *The Waste Land* no puede incluirse entre la poesía religiosa de Eliot es notable la coherencia de su progreso hacia la resolución hallada en los *Cuartetos*. Porque *Datta* corresponde al esfuerzo ascético, y no es suficiente. La clave del poema, en cambio, está en el segundo significado del Trueno, *Dayadhvam*. Eliot ha multiplicado, en las notas a este pasaje, las referencias a su procedencia. Cita el episodio del Conde Ugolino encerrado en la torre:

ed io sentii chiavar l'uscio di sotto
all'orribile torre,

y un fragmento de *Appearance and Reality* de F. H. Bradley:

“Mis sensaciones externas no son menos privadas que mis pensamientos o sentimientos. En ambos casos, mi experiencia cae dentro de mi propio círculo, un círculo cerrado a lo externo; y cada esfera, con todos sus elementos semejantes, es, sin embargo, opaca a todas las otras que la rodean. En resumen, considerada como una existencia que se manifiesta en un alma, el mundo entero es, para cada uno, peculiar y privado”.

También podríamos agregar el epígrafe del poema, tomado del *Satiricon* de Petronio, XLVIII, 8:

“Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: *Eibylla tithelais?* respondebat illa: *Apothanein Thelo*.”

La imagen de la Sibila —colgando *in ampulla*— es de aislamiento, y su deseo es liberarse de éste por medio de la muerte. Pero no podemos escapar al aislamiento por nuestro propio esfuerzo. Y aquí uno piensa que el mensaje del Trueno se refiere, en su segunda palabra, a algo semejante a la gracia divina que desde fuera viene a rescatarnos de

la soledad, a iluminarnos. La misma idea estaba implícita en la cita de San Agustín, al final de *The Fire Sermon*:

O Lord Thou pluckest me out.

La tercera palabra, *Damyata*, anuncia el equilibrio del esfuerzo íntimo y la gracia conferida.

El poema concluye con la visión del Rey sentado a la orilla pescando, de espaldas al yermo. Tres frases se suceden. Una rememora al canto de Filomela en el *Pervigilium Veneris*:

Quando fiam uti chelidon - O swallow ⁸⁸.

El rey anhela que se rompa el encantamiento que le impide hablar. Luego un verso de *El desdichado* de Nerval:

Le Prince

Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie.

Pero la más importante de las frases, creo, es la proveniente del canto XXVI del *Purgatorio*:

Poi s'ascose nel foco che gli affina.

Hay dos sentidos en esta cita. Por una parte, la fe en la salvación alcanzable a través de la angustia presente (el fuego que refina), y sólo a través de ella. El segundo sentido puede apreciarse en la perspectiva de la obra poética de Eliot. *The Waste Land* comienza introduciéndonos a una visión del Infierno. Al concluir estamos próximos al extremo superior de la escalera purgatorial que conduce al Paraíso (Recuérdese el texto de Dante de donde ha sido tomado el verso precedente:

"Ara vos prec per aquella valor
"que vos guida al son de l'escalina,
"sovegna vos a temps de ma dolor."
Poi s'ascose nel foco che gli affina.)

El ascenso de la escalera purgatorial es tema de la tercera parte de *Ash-Wednesday*. Finalmente, en el tercer cuarteto, *The Dry Savages*, hay una última referencia a la *Comedia* de Dante, cuando son pronunciadas las palabras de San Bernardo que abren el penúltimo canto del Paraíso:

Figlia del tuo figlio

Aquí el ascenso se ha completado.

¹ Un montón de imágenes rotas, donde el sol bate y el árbol muerto no da amparo, ni el grillo, y en la piedra seca no hay rumor de agua.

² Cf. la nota de Philip Quarles sobre musicalización de la novela, en la pág. 408 de **Point Counter Point**.

³ Aldous Huxley, que ha desarrollado una técnica admirable para narrar varias escenas a un mismo tiempo (véase el capítulo III de **Brave New World**, por ejemplo) ha intentado una resolución definitiva de este problema novelístico que le ha preocupado profundamente. El sistema de paralelismo y cortes temporales, en **Eyeless in Gaza**, ha sido su logro más acabado en este sentido.

⁴ Cf. Helen Gardner: **The Art of T. S. Eliot**, *The Dry Season*.

⁵ Llamo imaginistas no sólo a los poetas de esta escuela local, sino a todos los poetas que Bowra llama, ambiguamente, modernistas, para diferenciarlos de los simbolistas. Cf. C. M. Bowra: "La poesía europea de 1900 a 1950", en **Diógenes**, N^o 1, 1952.

⁶ El juicio sobre **The Marriage of Heaven and Hell** de Herbert Grierson y J. C. Smith, en **A Critical History of English Poetry**, en parte convendría, igualmente, a **The Waste Land**.

⁷ En Ezequiel es, por ejemplo: "Y díjome: Hijo del hombre..."

⁸ "The Metaphysical Poets", en **Selected Essays**.

⁹ Eliot ha discutido el "significado" de las almas poéticas en su última conferencia sobre **The Use of Poetry and the Use of Criticism**.

¹⁰ "En el apéndice a un libro de traducciones de la **Vision of Piers Plowman** de Langland, Neville Coghill habla de tres planos de significado en la alegoría medieval: 1) El simple significado del relato, **sensus litteralis**; 2) El significado traslaticio o parabólico, **sensus allegoricus**; 3) El significado moral ("extraído por el poeta y diseminado a lo largo del poema"), **sensus moralis**. Pero aun agrega que 'la alegoría religiosa incluye un cuarto plano de significado... que bosqueja el mundo espiritual del ser'. A esto se le llama **sensus anagogicus**. **The Waste Land** no es, en términos estrictos, una alegoría, pues no cuenta una historia. Sin embargo, los tres significados pueden ser percibidos en cierta medida, y hasta tenemos un 'bosquejo' del cuarto mundo del ser, el espiritual. Si sólo hemos leído **The Waste Land** no estaremos muy seguros de ello; pero en cuanto leemos **Four Quartets**, el **sensus anagogicus** se hace evidente." (R. A. Scott-James, en **Fifty Years of English Literature**.)

¹¹ Desgraciadamente, sólo en la versión resumida. Me ha sido muy útil para la interpretación de **The Waste Land** el texto completo del **Adonis** de Frazer, impreso por separado.

¹² Logres es la designación de la parte oriental de la antigua Inglaterra.

¹³ Una versión abreviada de la leyenda del Graal y sus variantes

puede consultarse en **Magic Arts in Celtic Britain** de Lewis Spence.

¹⁴ Abril es el mes más cruel, engendrando lilas en la tierra muerta, mezclando la memoria y el deseo, inquietando raíces perezosas con lluvia primaveral.

¹⁵ Cuando las lluvias de abril han penetrado la sequedad de marzo hasta la raíz, y bañado cada vena con tal licor.

¹⁶ F. R. Leavis, en **New Bearings in English Poetry**, cree que la crueldad y angustia se deben a la esterilidad a que está condenada la primavera. No participo de su opinión en este sentido.

¹⁷ Y cuando éramos chicos, estando en lo del archiduque, mi primo, me sacó en trineo, y yo estaba asustada. Dijo: Marie, Marie, tente fuerte. Y nos deslizamos cuesta abajo.

¹⁸ En las montañas, allí uno sí que se siente libre.

¹⁹ Leo gran parte de la noche y en invierno voy al sur.

²⁰ ¿Cuáles son las raíces que se aferran y las ramas que brotan de esta pétrea ruina? Hijo del hombre, no lo puedes decir ni adivinar, pues sólo conoces un montón de imágenes rotas, donde el sol bate y el árbol muerto no da amparo ni el grillo consuelo, y en la piedra seca no hay rumor de agua. Sólo hay sombra bajo esta roja roca, (Ven a la sombra de esta roja roca), y te mostraré algo distinto de tu sombra matutina atada tras de tí y de tu sombra vespertina levantándose a tu encuentro; te mostraré el temor en un puñado de polvo.

²¹ Helen Gardner, op. cit., p. 98.

²² Vacío y solitario está el mar.

²³ Una debe ser tan cuidadosa en estos tiempos.

²⁴ Aquí, dijo ella, está tu naípe, el marinero fenicio ahogado, "Estas son perlas que fueron sus ojos. ¡Mira! Aquí está Belladona, la dama de las rocas, la dama de las situaciones. Aquí el hombre con tres bastos, y aquí la Rueda. Y aquí el mercader con un ojo, y esta baraja que está en blanco, es algo que lleva a su espalda que me está prohibido ver. No hallo al Hombre Colgado. Teme morir por agua.

²⁵ Ciudad irreal, bajo la niebla oscura de un amanecer invernal fluía una multitud por el Puente de Londres, tantos cuantos jamás creí que la muerte hubiera deshecho. Suspiros —breves, infrecuentes— exhalaban, y cada hombre fijaba los ojos ante sus pies. Ascendían la cuesta de la colina y descendían King William Street, donde Saint Mary Woolnoth daba las horas con sonido grave en la última campanada de las nueve. Allí ví a uno que había conocido y lo detuve gritando: "¡Stetson! ¡Tú que fuiste mi compañero en las naves de Mylae! Ese cadáver que plantaste en tu jardín el año pasado. ¿Ha comenzado a brotar? ¿Florecerá este año? ¿O las sorpresivas heladas han turbado su lecho?"

²⁶ Adonis, London, 1932; p. 189.

²⁷ La silla en que ella tomó asiento, como un trono bruñido, se reflejó en el mármol, donde el espejo apoyado en soportes, decorado con viñas florecidas de las que un dorado Cupido emerge (otro escondido de los ojos tras su ala), duplica la llama de candelabros de siete brazos que reflejan su luz sobre la mesa, mientras la trémula brillantez de las joyas se alzaba a su encuentro, desde estuches de satín despa-

rramados en rica profusión. En redomas de marfileño o coloreado cristal destapadas, escondíanse sus extraños perfumes sintéticos; ungüentos, polvos y líquidos —mezclando, agitando, anegando a los sentidos con aromas; inquietados por el aire fresco de la ventana, ascendían ,engrosando las largas llamas de las candelas, lanzando su humareda hacia el artesonado.

²⁸ Comienza a borrar poco a poco la imagen de Siqueo, y prueba a inflamar en vivo amor aquel espíritu, por tanto tiempo sosegado, y aquel corazón ya desacostumbrado a amar.

²⁹ Todavía allí el ruiseñor llenaba el desierto todo con voz inviolada, y aun grita, y aun el mundo escucha “jug jug” para los oídos sórdidos.

³⁰ “¿Qué es ese ruido?”

³¹ “¿Qué haré ahora?”

³² Apresuraos que ya es hora.

³³ Buenasnoches Bill. Buenasnoches Lou. Buenasnoches May. Buenas Noche Ta. Ta. Buenasnoches. Buenasnoches. Buenas noches, damas, dulces damas. Buenas noches, Buenas noches.

³⁴ Adonis, p. 187.

³⁵ Entonces llegué a Cartago. Ardiendo, ardiendo, ardiendo, ardiendo. Oh Señor, Tú me salvaste (literalmente: me desgajaste); Oh Señor, Tú. Ardiendo.

³⁶ Eliot cita el texto de Henry Clarke Warren en **Budhism in Translation**. Yo me he valido de la versión incluida por Christmas Humphreys en **Budhism**, p. 36.

³⁷ Entonces habló el trueno. DA **Datta**: ¿Qué hemos dado? Amigo mío, la sangre sacudiendo mi corazón, el atrevimiento pavoroso de haberse entregado por un instante y que no puede borrarse con una generación íntegra de prudencia. Por esto, y solamente esto, hemos existido; esto, que no recogen nuestras necrologías ni las memorias tejidas por la araña benéfica ni estará indicado bajo los sellos rotos por el mago procurador, en nuestras habitaciones vacías. DA. **Dayadhvam**: He oído la llave girar en la puerta una vez y sólo. Pensamos en la llave cada uno en su prisión. Sólo al anochecer, rumores etéreos reviven a un Coriolano deshecho. DA. **Damyata**: La barca respondió alegremente a la mano experta en el timón y la vela. El mar estaba calmo; tu corazón hubiera respondido alegremente, de haber sido invitado, latiendo obediente a manos firmes.

³⁸ Quando ,fiam uti chelidon —¡oh golondrina, golondrina!

La historia de la filosofía como problema

Dos interpretaciones

No parece discutible que la tradición y el pasado posean importancia para el quehacer filosófico. Un enorme ejemplo de veintitrés o veinticuatro siglos no puede dejar dudas al respecto. Ininterrumpidamente, a lo largo de la historia, los grandes y pequeños filósofos han debido mirar atrás, ya en actitud positiva, ya con intenciones críticas, para considerar el pasado que gravitaba sobre ellos. Lo que sí merece un examen es *el sentido* de esa referencia retrospectiva. Vale decir; es innegable que el pasado cuenta; ¿de qué modo, en qué circunstancias, hasta qué punto?

Existe una disciplina constituida que intenta el análisis de dicho pasado: la *Historia de la Filosofía*. Entraremos en el problema si procuramos comprender lo que estamos mentando. Porque esta denominación implica el aparear dos grandes ocupaciones humanas: historia y filosofía. ¿Es legítimo unir las? Esta conjunción ¿tiene sentido? ¿No resalta con evidencia su incompatibilidad? La historia persigue lo irrefutable, el pasado en tanto es pasado, en tanto que, abierto a la perspectiva del tiempo, no ha de repetirse jamás del mismo modo. La filosofía, en cambio, pretende ser una solución más allá de lo condicionado, una búsqueda trascendental y definitiva.

Es preciso pues, antes que nada, determinar claramente los contornos del tema: podemos hablar de *historia de la filosofía* subrayando uno u otro de ambos términos. El hablar de *historia* de la filosofía, no parece inmediatamente problemático: siendo la filosofía ocupación humana, es algo histórico, y la historia ha de incluirla en su zona de investigación del mismo modo en que atiende al arte, la política o la ciencia para acceder a la atmósfera de una época. En cambio, si nos importa la historia de la filosofía no sólo en tanto es historia, sino también y especialmente en cuanto lo es de la filosofía, es decir, si nos preguntamos cuál es y cuánto el interés *filosófico* que tiene la historia de la filosofía, cabe plantear una cadena de problemas.

Podemos enunciar a priori una escala de aspectos dentro del juego dual historia-filosofía, prometiéndonos resolver después a la luz de algunas teorías contemporáneas, cuáles de ellos existen en realidad y con qué características se dan.

1. La filosofía cuenta con una primera historicidad que se desprende del mero hecho de ser algo que el hombre hace, algo que, en consecuencia, se desarrolla ubicado en el tiempo. Llamémosla *situación histórica*.

2. La situación histórica puede ejercer influencias sobre la filosofía, puede *actuar* sobre ella. Los alcances de este actuar pueden resultar accidentales o esenciales.

3. El precisar por medio de una labor histórica hasta qué punto ha actuado la situación en cada filosofía, puede hacernos postular un estado ideal y deseable en el cual dicho actuar desaparezca y la filosofía resulte purificada de influencias históricas. Equivaldría esto a incorporar la filosofía al ideal científico y procurar su definitiva trascendencia respecto de lo histórico.

4. Limitados al problema de las influencias de la situación sobre la filosofía, podemos preguntar si la *conciencia* de tales influencias puede desenvolverlas después en un nuevo plano.

En resumen: debemos considerar si la filosofía puede ser objeto de una ciencia como la historia, y luego si tiene alguna importancia filosófica el que lo sea. El primer paso se reduce a buscar la dimensión histórica de la filosofía. El segundo, a determinar hasta qué punto tal dimensión nos interesa.

Pueden señalarse otras perspectivas dentro del juego complejo de

relaciones. Observemos tan solo que el perseguir esta aclaración obliga a hacer, a un tiempo, filosofía de la historia, y también —nuestro propósito no es ir tan lejos— que apurado en todas sus consecuencias, el problema de la historia de la filosofía nos conduce al del sentido del filosofar y la legitimidad de sus afanes últimos.

Nos referiremos a dos intentos de solución. Uno, es el de Ortega en sus *Ideas para una historia de la filosofía*.¹ Otro, el que encaró orgánicamente Nicolai Hartmann en el ensayo *El pensamiento filosófico y su historia*.² Importa señalar (y es, además, muy significativo) que los dos ensayos parten de una radical crítica a lo que tradicionalmente se ha entendido por historia de la filosofía, y esbozan luego, a su vez, sendas misiones que debe ésta cumplir en el futuro.

ORTEGA: LA FILOSOFÍA Y SU CIRCUNSTANCIA

Alcanzamos enseguida lo fundamental de la teoría de Ortega, no bien nos detenemos a considerar brevemente el carácter de todo lo humano.

El hombre está *sometido a su circunstancia*, en cuanto que *se hace* con ella. Esta afirmación significa, en concreto, que la circunstancia no resulta para el hombre una superestructura que en nada influye en su ser o sus determinaciones, sino que, muy por el contrario, él es *por, con y en su circunstancia*. Y este hecho, que puede permanecer ignorado por el hombre en una actitud primaria, cobra patencia en la reflexión sobre nuestro ser: "Al entrar en nosotros mismos, nos descubrimos en una situación que nos pertenece *constitutivamente* y en la cual se halla inscripto nuestro peculiar destino".³ Así, el hombre se nos muestra en una de sus perspectivas, *radicalmente histórico*. "La historicidad es, en efecto, una dimensión de este ente real que se llama hombre".⁴

Esta historicidad, claro está, abarca los quehaceres del hombre, que resultan también históricos. No se realizan sino al través del pensar. Y el pensar es "dialogar con la circunstancia" (Ortega). Por aquí accedemos a lo que la filosofía tiene de histórico, de fenómeno social, en tanto es quehacer humano. Y esta historicidad le es esencial, puesto que la filosofía, *si no es quehacer humano no es nada*.

Ortega acusa a la historia de la filosofía de no haberlo sido nunca: las exposiciones tradicionales son nada más que un desfile de los sistemas dados a lo largo del tiempo, abstraídos, arrancados

de su palpitante temporalidad, cabalmente descarnados: secos esqueletos vacíos. Pero las ideas, así en absoluto entendidas, no tienen historia. De aquí que la de la filosofía, en este sentido, no haya sido historia. Porque nada es "inteligible en absoluto". Aquí juega un análisis que Ortega muy agudamente ha desarrollado en varias ocasiones, acerca del lenguaje. Este es por esencia equivoco. Está compuesto más de silencios que de sonidos, más de significados implícitos, tácitos, que de sentidos explícitos. Pues bien: todo lo que descansa *sobre-entendido*, *su-(b)-puesto* en el receptor, es posesión de la circunstancia.

En suma: un pensar filosófico (y como él, cualquier otro pensar), sólo puede hacer patente todo su valor auténtico en la estofa histórica en que se originó. (Aunque no es exacto, agreguemos, decir *todo* su sentido, porque no hay análisis histórico en que la revelación de un sistema sea integral: tan solo puede ser parcial. Y el ángulo depende, a su vez, de la circunstancia en que está colocado el intérprete, de las internas necesidades contemporáneas que han movido a éste examinar el pasado. Hay un juego recíproco de las situaciones históricas, que puede tal vez resolverse en el concepto de *posibilidad*, según veremos más adelante).

La misión asignada a la historia de la filosofía por Ortega, es la de subrayar esa contextura, estudiar las grandes y pequeñas filosofías en su medio, atender a la realidad social que ellas han sido, a la situación en que han brotado, a la necesidad colectiva a la que en algunos casos han respondido. Esto es: la historia de la filosofía debe hacer *protofilosofía*.⁵

Sólo de este modo sorprenderemos a la filosofía originándose, y podrá cobrar valor preciso ese doble movimiento del cual habla Ortega: de *regreso*, para dar en el hontanar mismo de su necesidad —*regreso* en función de nuestros actualísimos afanes—; de *progreso*, "deslizándose por la intimidad arcana y subterránea vía de la evolución filosófica", hacia adelante, en función del futuro.

HARTMANN: LA FILOSOFIA Y SU PROCESO A-TEMPORAL

El análisis de Hartmann parte de una distinción que es fundamental para comprender su pensamiento: *sistema* y *problema*. Esa historicidad de la filosofía, que Ortega desnuda ante nuestros ojos, se asienta en realidad en el sistema. Aquello que puede ser precisado en

relación a una época, que es posible referir a un punto del acontecer histórico y vincular a una situación determinada, es visiblemente el sistema. El problema, en cambio, es a-histórico.

La sucesión ininterrumpida de sistemas nos sume, en una primera aproximación, en ese desconcierto que Hartmann denuncia al iniciar el ensayo. Y mientras el modo de evitar la desorientación que producen los innumerables sistemas es, para Ortega, el *darles sentido*, para Hartmann consiste en cambio en demostrar que la importancia de los mismos es totalmente secundaria para la historia de la filosofía; más aun: ellos son el producto, por lo general, de elementos extrafilosóficos o, al menos, a-filosóficos.

La distinción conduce a Hartmann en seguida a establecer la diferencia correlativa entre dos tipos de pensamiento: el *sistemático* y el *problemático*.⁶ El *problemdenken* persigue las implicaciones del problema, y de aquí que sea, en muchos casos, —desde el punto de vista del sistema— inconsecuente. Lo es en aquellos en que, elástico a los requerimientos del problema, rompe los límites —siempre estrechos y preconcebidos— de su sistemática.⁷

La historia de la filosofía tiene dos caminos: o hacer resaltar los sistemas y entonces la línea evolutiva que se obtenga conformará amplísimas pendulaciones que sólo lograrán desorientar por su aspecto arbitrario y caótico, o establecer, descubrir en cada concreción temporal de la filosofía, esa línea unitaria del pensamiento problemático que es la única dimensión de lo filosófico que encierra valor imperecedero y potencia de legítimo progreso. Y que “es el aspecto que la filosofía tiene en común con las sanas tendencias de toda ciencia” (pág. 17). El primer camino, es el que recorrió hasta el presente. El segundo, el que es menester que recorra para adquirir validez efectiva. “Todo problema, una vez descubierto, sigue su tránsito entre la serie de intentos de solución, hasta ser realmente resuelto (pág. 20).

Es así comprensible que Hartmann tenga como algo ajeno a lo filosófico, y de poca importancia para su historia, todo lo que para Ortega constituye la circunstancia. El tenerlo en cuenta enviciaría nuestra visión de los problemas.

De este modo, la construcción filosófica hallará sus momentos más genuinos, no en tanto permanezca consecuente con su situación,

sino en cuanto luche contra ella y busque trascender su temporalidad en procura de la *necesidad interna del conocimiento mismo*, que está dada por el estado de los problemas. Allí donde se haya producido un auténtico luchar con el problema, quedará un pequeño tesoro, más o menos escondido bajo el polvo del tiempo, que le toca a la historia de la filosofía descubrir. Al través de los sistemas, laten dispersos esos momentos. Cada uno de ellos constituye una *intelección* (*einsicht*).

Lo que corresponde a la historia de la filosofía es el diferenciar radicalmente las opiniones (elementos del sistema) de las intelecciones (verdaderos abordajes a la barca de la verdad, que van lentamente construyendo el progreso de la filosofía, más aún; la filosofía misma).

Claro está que se trata, desde este punto de vista, de analizar la marcha de lo filosófico a lo largo del tiempo, con la pretensión de separar lo *verdadero* de lo *falso* y “de hallar en ella lo permanente e impercedero” (pág. 34).

Podemos entonces preguntarnos —como lo hace Hartmann— con qué criterios determinaremos las intelecciones.

LOS CRITERIOS DE LA REVISION HISTORICA

Hartmann aclara, ante todo, una condición que debe reunir el investigador: sentido filosófico altamente desarrollado. El historiador de la filosofía acudirá al pasado con una experiencia filosófica de los problemas, la que ha obtenido de una larga comunión con ellos. Entonces, su búsqueda no consistirá ya en “comprender” el pensar contemporáneo, sino en “re-conocer” los problemas ante los cuales él mismo ha meditado.⁸

Esboza los criterios de verdad, aclarando que son relativos. En primer lugar, *las condiciones generales del conocimiento humano*. ¿Acaso, se pregunta, puede el historiador pretender más certidumbre que las que estos le permiten? En segundo lugar, la intelección filosófica auténtica se revela por su *sencillez*, o al menos, “por su indiferencia ante exigencias emocionales demasiado humanas” (pág. 53). El sistema es aquello que seduce y arrastra. Es el producto de una generalización ilegítima del pensamiento, que anhela abarcar toda la realidad. La intelección, en cambio, resulta siempre modesta. En

el fondo de las generalizaciones abusivas descansa una intelección básica válida. La crítica, en tercer término, encierra en su punto de partida una intelección originaria y genuina.

Hartmann agrega otros criterios; uno que considera muy importante, es el siguiente: las intelecciones se revelan *en el correr mismo del proceso histórico*. Los sistemas, pretendidamente trascendentales, se derrumban con estrépito. Queda sólo en pie lo que han tenido de intelecciones. Lo que en ellos hay de verdadero conocimiento, *no es en realidad discutible*. En el caso en que lo es "ello sucede no por él mismo, sino por los errores especulativos con los que se halla ilegítimamente vinculado" (pág. 56). Hartmann aclara que este proceso, que se da en el seno de la historia, tiene variaciones en el ritmo de su resolución: de allí que algunos errores persistan durante mucho tiempo.

Es otra guía de la investigación "la coincidencia de elementos de pensamiento en las más dispares conexiones". Y un signo inequívoco lo constituye también esa ruptura de los sistemas a que aludimos, esa *inconsecuencia* con la sistemática, que la hace estallar y disolverse, en virtud de una coherencia mantenida por el *problem-denken*.

No creemos que los criterios de Hartmann hayan resuelto el problema. Podemos suponer, sin aventurar demasiado, que cada historiador habrá de determinar el sentido de esas "condiciones generales del conocimiento humano". ¿Qué le guiará en esta determinación? El carácter de sencillez, ¿en base a qué criterio se estable, a su vez? ¿No se exigen, en realidad, supuestos previos a la localización de las intelecciones? ¿De qué modo, sino partiendo a nuestra vez de otros supuestos, podemos decir que en un punto dado concluye la aplicación legítima de una idea filosófica, y en adelante la misma es abusiva e inválida?

Claro está que estas objeciones son demasiado evidentes. Y sin embargo, no las hallamos resueltas en el ensayo de Hartmann.

El suponer que las intelecciones pueden revelarse con certeza en la inmanencia de la historia misma, es olvidar tantas grandes cegueras en la interpretación del pasado, que no pueden ser justificadas ni siquiera por los cambios de "ritmo". Hartmann confía sin restric-

ciones en este movimiento del proceso histórico: “¿...no tendrán por error y por verdad, cada época y cada historiador, a cosas diferentes?... A ello es preciso responder: si cada crítico tuviera que quedar en su juicio atenido solamente a sí mismo, a su propia opinión, a su pensamiento y a su medida del valor, sería así indudablemente. Muy distinto es por lo contrario, si el ser individual y con él su época, no se hallan solos sino... inmersos dentro de la marcha de un proceso histórico en el cual los sistemas se desvanecen constantemente mientras las intelecciones se van acumulando lenta y progresivamente. Entonces el individuo no se halla abandonado a su propio juicio, sino a las experiencias de ese proceso histórico. La *marcha de la historia ha trabajado por él*, dejando caer lo insostenible y sometiendo el resto a la prueba de fuego de la crítica (pág. 61).

Este es el único sentido en que Hartmann conecta la filosofía con lo histórico en un enlace esencial. Como puede verse, con una significación totalmente distinta a la orteguiana. Aquí se trata de la suprema voz de este “Espíritu Objetivo”) que separa la verdad del error. “Es el proceso que la historia cumple separando lo simplemente histórico, de lo históricamente trascendente e intemporal en el patrimonio intelectual de la filosofía” (pág. 63).

En cuanto a la “coincidencia de elementos de pensamiento” en sistemas antitéticos, no creemos, ante todo, que ella pueda ser nunca completa. Siempre subsisten matices diferenciales. Precisamente el olvidar el contexto de las ideas filosóficas puede conducirnos a adulterar la visión crítica e histórica y hallar elementos comunes donde en rigor no los hay. Es el caso concreto de Natorp en sus trabajos sobre Descartes, Platón o Kant, que el propio Hartmann critica diciendo que “hace de los grandes pensadores del pasado neokantianos frustrados (pág. 38, nota 11).

La actitud misma de suponer que daremos con las intelecciones entre las ruinas de los sistemas, es errada. Porque este “hallar entre las ruinas”, significa *desechar todo menos la intelección*. Pero al dejar de lado el contexto de ésta, en ese preciso instante la hemos limitado y empobrecido radicalmente. Es lo que Gaos denomina en un trabajo, “omisión violenta”.⁹ El acceder a las intelecciones sólo es posible en lo más íntimo de cada sistema.

En definitiva, la coincidencia a que alude Hartmann —conviniendo en que pueda darse en absoluto— ¿prueba algo más que el

simple hecho de que dos hombres, ante el mismo problema, lo han resuelto siguiendo idénticos caminos? ¿Basta ella para registrar la solución como acertada?

Los criterios de Hartmann, sólo pueden llevarnos a reconocer la unidad de los problemas, que por otra parte es un hecho histórico que no necesita de ellos para hacerse evidente. Pero no nos autorizan a efectuar una separación de *verdades* y *errores* en función de una idea evolutiva.

Hartmann se refiere en varios lugares a los *supuestos* de que parte el pensar de tipo sistemático y la necesidad de superarlos, procurando hacer "problemdenken" íntimamente adaptado a las características del objeto y sin prejuicios teóricos. La interpretación toda que esboza de la historia de la filosofía, y la unidad constructiva que procura extraer de ella es, sin embargo, un ejemplo claro del error (nosotros diríamos de la situación inevitable) que él mismo denuncia. La distinción clave entre problema y sistema, y las demás distinciones correlativas, sólo pueden entenderse en su integridad a partir de la peculiar índole de su metafísica del conocimiento y los supuestos que ella necesariamente implica, que se refieren a la estructura del ámbito del *ser* (que abarca tanto lo conocido como lo conocible y, lo inconocible, o sea, lo objetivo y lo transobjetivo) y sus relaciones con el ámbito del conocimiento (que comprende lo conocido y objetivo). En el juego entre estas tres zonas: de lo conocido, lo conocible y lo inconocible o irracional (que desde el punto de vista ontológico no ofrecen diferenciación estructural alguna) la palabra *problema* se preña de sentido, y al mismo tiempo, claro está, de los denunciados supuestos.

Los patrones de la revisión histórica no pueden sino depender de presupuestos determinados, al igual que la visión de la unidad de lo filosófico al través del tiempo. Y resulta inevitable que esos presupuestos, mirados desde fuera, sean un sistema más.

Además, el admitir la posibilidad de un planteo "problemático" (en el estricto sentido de Hartmann) adecuado a la realidad de cada problema y sin distorsiones sistemáticas, implica el postular la de una visión total en base al conjunto de planteos problemáticos adecuados que, en resumidas cuentas, sería *el sistema* definitivo y de validez universal.

En el fondo, late la concepción de la filosofía como ciencia es-

tricta, que tan claramente ha formulado en nuestro siglo Husserl. Es entender que la filosofía no tiene valor sino en tanto se la asimile al ideal científico. Es el tomar la verdad científica como modelo. Lo cual, en realidad, se reduce a desvirtuar lo filosófico, de *naturaleza totalmente distinta*.¹⁰

PROGRESO FILOSOFICO Y SENTIDO DEL PASADO

La teoría orteguiana es en principio más coherente. Y no involucra caer en un total relativismo. Lo cual no nos impide reconocer que carece de algunas aclaraciones deseables, y peca de cierta ambigüedad en términos (como el de *intususcepción*) que en cierto modo buscan resolver con analogías problemas poco claros.

¿No hay progreso filosófico? Ortega responde: No, si por progreso se entiende "el movimiento del pasado en función de un 'sistema de referencia' absoluto". Sí, en caso de concebir el progreso como un avance *en profundidad*. No se trata de acumulación por *yuxtaposición*, porque ésta impone aceptaciones definitivas: una revisión implicaría el destruir todo lo que separa el último instante alcanzado de aquel que se quiere retomar. Cada uno de los pasos no puede, extraído de su mundo, constituir con los demás una línea a-temporal que sea la filosofía, sino que en su cabal significación es concreto, histórico, *situado*.

Jaspers ha formulado la misma idea: "Tenemos que escrutar el pensamiento filosófico y al pensador en la viva realidad de ambos. La verdad no se cierne flotando suelta en el aire de la abstracción, sustentándose a sí misma. El contacto con la historia de la filosofía lo obtenemos allí donde, al estudiar a fondo una obra junto con el mundo en que surgió, nos acercamos a una y otro lo más posible".¹¹

Cabe entender la acumulación como *intususcepción*. Como un cavar cada vez más hondo, sin límites. Como un proceso "infinito en su desarrollo progresivo, que seguirá desenvolviéndose mientras exista pensamiento humano".¹² Con la aclaración fundamental: no se da un cavar siempre en el mismo sitio, en una sola dirección aceptada por todos. El proceso está compuesto de múltiples excavaciones emprendidas desde los más diversos ángulos, con valores relativos, o al menos inseparables para su comprensión del ángulo adoptado. Nos corresponde tomar conciencia de que la visión total del tesoro enterado que buscamos es mítica e inalcanzable. Es decir, reconocemos con Hartmann que hay conquistas que es posible tener por definiti-

vas. Pero ellas no pueden ser abstraídas del tiempo y el espacio y guardadas, libres del polvo, en la vitrina de la verdad.¹³

Intentemos precisar, finalmente, el sentido del pasado. Zubiri abordó el problema con certera penetración.¹⁴

La "pervivencia del pasado filosófico" no ha de entenderse en forma de *realidad subyacente*. "En cuanto realidad, el pasado se pierde inexorablemente" (Zubiri, pág. 346). Pero nuestro presente es nuestro pasado, en tanto éste configuró las posibilidades de aquél. El concepto de posibilidad es la clave de esta interpretación. La circunstancia en que nos encontramos sumergidos, es la suma de posibilidades que tenemos para actuar. Por medio de una elección que sólo posee sentido en base a nuestra *libertad*, hacemos nuestra vida. Pero esta libertad no es absoluta, porque las posibilidades de cada situación histórica no son ilimitadas. Se han establecido al través de las acciones de los hombres que seleccionaron las suyas propias en el pasado. De allí nuestra *historicidad*, que limita nuestra *libertad*.

La misión de la historia de la filosofía como disciplina, es el revelar el progreso en el sentido indicado por Ortega: interpretando cada momento en su valor histórico exacto. Una filosofía constituirá progreso, cuando haya realizado las posibilidades con que contó. Será entonces época positiva de lo filosófico. (Teniendo en cuenta que esta realización depende, como factor esencial, de la libertad del hombre que filosofa).

Hartmann lo observa. Dice que la necesidad interna en el progreso histórico que postula está dada por el estado de los problemas. Pero el estado de los problemas en un momento histórico, no es otra cosa que el producto de la actividad filosófica anterior. "Esta necesidad es también, hasta cierto punto una necesidad temporalmente condicionada... pero... no es la necesidad que surge del hallarse apresado dentro de ciertas concepciones, sino otra que obliga precisamente a luchar y a emanciparse de ellas" (pág. 34).

No se trata de una fatal obediencia a la tradición, sino *un no poder ignorarla*. Aun la rebelión se produce en definitiva en función del pasado.

¿No cabe, pues, la posibilidad de un fenómeno de *desubicación*, ya a causa de un absoluto estar cerrado a la época, ya por la fuerza del genio que alcanza a trascenderla sin apoyarse en ella? En verdad, hay figuras, tanto en la filosofía como en la literatura o el

arte, que nos producen la impresión de hallarse *descolocados*. Es aventurado tal vez dar a la pregunta una respuesta categórica. Y sin embargo, no nos parece que haya habido ningún hombre inexplicable a partir de su atmósfera histórica.

En cuanto a los criterios, ¿no existen algunos de validez general, con ayuda de los cuales establecer una estructura en la exposición de la historia de la filosofía y, al menos, un orden con sentido, fuera del puramente cronológico? Por nuestra parte, no damos fe a los criterios absolutos, ni creemos que se trate aquí de distinciones definitivas. Tampoco de un método adoptado de ahora para siempre. Podemos sí, valernos de algunas valiosas ideas, mientras nos sean fecundas y esclarecedoras, y dispuestos a desecharlas ante la menor sospecha de una deformación en los resultados, a costa del material y a causa del método. Estos son los límites dentro de los cuales hacemos nuestra la idea de Hartmann. Zubiri, por su parte, al pasar, ha sugerido otra que merecería un estudio detenido: la de los pensamientos *incoados*. Se nos ocurre inapreciable, por ejemplo, para la inteligencia de los fenómenos socrático y platónico.¹⁵

Es importante hacer referencias concretas acerca de la fecundidad de las investigaciones orientadas hacia la protofilosofía, evidenciada en los numerosos trabajos emprendidos en los últimos años, y a partir de la época en que la historia de la filosofía superó el positivismo de fin de siglo.

He aquí algunos temas —sin abandonar el campo de la filosofía antigua—: las formas del pensamiento primitivo, las estructuras colectivas de la mentalidad pre-filosófica y mítica, y sus relaciones con el nacimiento de la filosofía; la importancia de la evolución política y económica de la *polis* griega con respecto al desarrollo de la religión y la filosofía; la formación de la religión griega y los fenómenos de transferencias al mundo especulativo; las conexiones entre la filosofía y la evolución de la literatura griega, junto con la consideración de ciertos hechos sociales, económicos y políticos; la investigación de los elementos étnicos concurrentes a la formación de la civilización helénica y la localización de distintas resonancias de los mismos en formas de la religión y la filosofía, etc.

Creemos, en fin, —y valga esto como respuesta al cuarto punto planteado al comienzo— que la conciencia clara de nuestro ser histórico es esencial para el planteo *ubicado* de los problemas eternos

del hombre, y para la radical acuñación de la filosofía en la realidad de que busca dar cuenta.

¹ **Prólogo a la "Historia de la filosofía de Emile Bréhier.** Bs. As., 3ª edición, 1948.

² Traducción de Aníbal del Campo. Montevideo, 1944.

³ Xavier Zubiri: **Naturaleza, Historia, Dios.** Bs. As., 1948, pág. 126.

⁴ Zubiri: *op. cit.*, pág. 125.

⁵ Cfr. las distinciones que Ferrater Mora efectúa acerca del término en su **Diccionario.**

⁶ La misma distinción establece Mondolfo en su obra **Problemas y Métodos de investigación en historia de la filosofía.** Tucumán, 1949, pág. 31.

⁷ Hartmann establece la simultánea distinción entre pensadores de problemas y de sistemas, que corresponde a su vez a una divergencia de **ethos** filosófico. El signo de los pensadores de problemas "se advierte en que el pensamiento o bien no se estructura en un sistema o de lo contrario, lo rompe continuamente o lo trasciende."

⁸ Cfr. las condiciones filosóficas del historiador de la filosofía, en la comunicación de Léon Robin a la Sociedad Francesa de Filosofía, que figura en el Boletín de la misma, año 1936, N^o 3.

⁹ José Gaos, **Antología Filosófica. La filosofía griega,** Introducción. El trabajo de Gaos contiene numerosas ideas comunes con el ensayo de Ortega. Creemos que son aproximadamente de la misma época.

¹⁰ Cfr. Zubiri, *op. cit.*, págs. 130 y ss.

¹¹ Karl Jaspers: **La filosofía desde el punto de vista de la existencia,** traducción de José Gaos, México, 1953, pág. 111.

¹² Mondolfo, *op. cit.*, pág. 31.

¹³ Ortega, *loc. cit.*, pág. 56: "No pensamos, no necesitamos pensar que nuestra filosofía sea la definitiva, sino que la sumergimos como cualquiera otra en el flujo histórico de lo corruptible. Esto significa que vemos toda filosofía, como constitutivamente un error —la nuestra como las demás—. Pero, aun siendo un error, es todo lo que tiene que ser porque es el modo de pensar auténtico de cada época y de cada hombre filósofo".

¹⁴ Zubiri, *op. cit.* El acontecer humano: Grecia y la pervivencia del pasado filosófico.

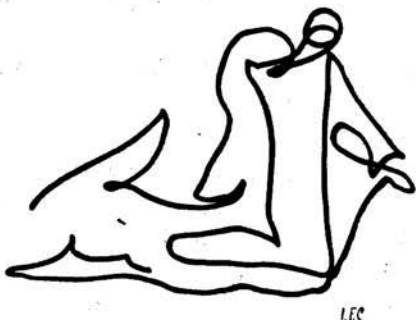
¹⁵ Zubiri, *op. cit.*, pág. 174. La idea también es útil para aclarar la pervivencia del pasado filosófico como posibilidad. Parte de la evidencia de que "todo pensamiento piensa algo con plenitud y comienza a pensar algo germinalmente". Y en esta **dimensión incoativa** "no se trata del hecho de que de unos pensamientos puedan deducirse otros por vía de razonamiento, sino de algo más previo y radical, que afecta no tanto al conocimiento que el pensar suministra, como a la estructura misma del pensar en cuanto tal".

Poema

Un árbol solo.
No sé dónde quiero estar
cuando amanecen las lilas sobre el hombro.
Hay que retroceder el siglo inesperado
para que no haya años donde pueda acostarme;
el tiempo
se amplía hacia la madrugada combinando colores.
Quiero saber ahora.
Noche por noche
voy adelgazando la sombra del mundo
entre mis dedos incendiados.
Voy adelgazando el recuerdo.
La mariposa de cenizas
está en otras manos como las mías.

Un árbol fué tirando hojas
hasta formar el libro del otoño.
El niño fué recogéndo las
para leer la primavera;
síntesis de paisaje
en la madurez redonda del mundo.
En la sombra llena de sueño
los colores lloraban.
Las almas lloran a la sombra de Dios.
El espiral de mi luz
naufraga primaveras;
yo sufro el dolor de mi juventud.

NILDA GONZALEZ.



1.EC

"Si el amor fuera un ala..."

L. C.

La carne es una llama y una herida.
Tú no te das cuenta, pero vienes
y en cansados adioses te desangras.
Tú no te das cuenta, pero como una zarza
por alumbrarnos te consumes encendida.
No. La llama es un destello, tal un hombre.
Y la herida no más que eso, aliento
que nutre mientras ciega el cuerpo.
No. Somos nosotros, fieramente humanos,
desde el barro compartiendo un mismo tiempo.
Tú no te das cuenta, pero llegas
y el mar principia en nuestras manos.
Nosotros, que añorando ser más allá
de la ternura de nuestros dedos,
nos destruimos mirada a mirada.
La sangre es un instante, y después
un rubor en el rostro del recuerdo.
Sólo una llama y una herida.
Tú no te das cuenta, pero hay palabras
que traen una muerte en vilo;
Nunca digas deseo, dí más bien olvido.
Sólo una llama y una herida,
Sólo el fugaz temblor
de tu carne junto a la mía.

HORACIO AMIGORENA.

1954

Elegía

para una tarde de junio

A Ana María, Juan Jorge, María del Socorro y Guillermo, dueños aún del reino desmesurado.



A veces uno está tan triste
porque la tarde es un barco grande que se va
dejando vacíos los amarraderos del pecho.

El cielo es azul, tan azul,
y el sol se tiende encima de las manos como un ángel confiado,
pero el aire duele,
más que la luz y el agua,
más que la soledad, esa música
hecha para olvidara que se está solo.

Estar solo una tarde de invierno, detrás de la ventana,
como si la vida entera pudiera ponerse sobre una silla,
y encerrada con llave jugara a ser ella misma.
En un estante, disfrazada de polvo, se acurruca la infancia
que mira con graves ojos cosas que no comprende,
irretornable.

Hasta el cigarrillo se esfuerza por decir algo,
quiere elegirse, más allá del humo,
esa sangre impalpable.
pero el humo se disuelve a través de los ojos,
sabe Dios dónde va.

¿Sabe Dios dónde va el humo?

¿Sabe dónde vamos,

sabe que estamos aquí sentados, en silencio,

con miedo de levantar una mano que podría asesinar a los
[duendes,
con miedo a cerrar los ojos, y ver
el repetido vacío, que avanza como una marejada
anegando los huesos?

Ah, si se me diera en cambio un mediodía alto y claro, de pie
[sobre el corazón,
y volviesen a mí desde el agua del tiempo las ciudades de la
[infancia,
con sus torres enhiestas, preparando los años.

Tendría otra vez que dibujar el mapa áspero y dulce de mí
[mismo,
con mi geografía virgen, surcado por los ríos largos del verano,
las colinas ingenuas de las primeras sorpresas, y los valles
celestes, junto al mar de las rondas,
o aquellas praderas confusas de las enfermedades con fiebre.

Oh prodigio de arcángeles, campanas y ruiseñores,
catedral inesperada, detrás de un bosque de árboles nuevos:
niño, otra vez.

Pero la tarde no está, en algún lado navega,
velamen misterioso,
ahora es de noche y hay que tomar de nuevo la costumbre de
[ser hombre.

CESAR MAGRINI.

“Moby Dick”

o la lucha de dos reinos

“A estribor” de toda pena hay una beatitud
segura! Alegría! (cap. IX)

“Y dijo al hombre: Mira, la sabiduría consiste
en temer al Señor,
y la inteligencia en apartarse de lo malo.”
Job, 28, 28

Hay un ser: el hombre, y una circunstancia: el dolor. Cuando estos dos se encuentran, entonces se produce el choque. Pues los dos tienen algo de rey, y es verdad que dos reinados no coexisten nunca. El dolor vence al hombre en una primera instancia. Y lo derriba y reduce a su miseria. Ahora bien, hay una parte del hombre en que el dolor no tiene dominio y es su alma. El alma del hombre ha nacido para ser reina: su corona es el discernimiento, su cetro, la libertad. Y es de la libertad de lo que el dolor no puede enseñorearse. Frente al ataque del dolor, el hombre todo se revuelve, pues el dolor destruye y entristece, y la esencia del hombre reclama construcción, perpetuidad: Ser, gozoso y para siempre. Pero el alma se levanta y piensa y decide, en una palabra: toma posición ante el enemigo que la asalta. Y acepta o se rebela, se evade o lo domina.

Esta elección del hombre frente al sufrimiento es lo que me propongo analizar en “Moby Dick”. “Moby Dick”: libro de viajes,

tratado de cetología, manual de oficio de ballenero, fantasmagoría marítima, ensayo sobre el hombre, revelación, profecía. Todo esto es "Moby Dick". Esto, y en su centro: el drama del hombre y su contrincante, el dolor.

El "Pequod" parte de Nantucket para los mares del Pacífico, y este viaje, iniciado bajo los faustos de una alegre Navidad, bendecido por Bildad y animado por la despedida de Peleg, parece no tener otro móvil que el de regresar cargadas las bodegas del codiciado "spermacetti" del cachalote. Sin embargo, e Ishmael se encarga de recalcarlo, nos damos cuenta desde el principio que hay allí algo fuera de lo común. Ya desde los primeros capítulos el libro toma un cariz profético y misterioso, se nos introduce en un clima que no es normal, cargado de augures sombríos y presagios inciertos. El primer misterio, el capitán: Ishmael y Queequeg se embarcan sin haberlo visto. Se habla de él como de alguien endemoniado y terrible. La profecía sale a nuestro encuentro, y es un personaje con el nombre de un profeta —Eliás— el que nos inicia en el misterio de Ahab: "—¡Deteneos!... Aún no habéis visto al "Trueno" ¿verdad? ¿Lo habéis visto?

—¿Quién es el "Trueno"?— pregunté con los pies clavados en el suelo y asustado por la ansiedad con que hablaba. —¡El capitán Ahab!". Y en seguida: "...¿no os han dicho nada de la pierna que perdió según la profecía? ¿Nada os han dicho de todo esto y de otras cosas más aún?". El misterio: Ishmael y Queequeg se hacen a la mar en el buque del misterio y de la profecía. Y aun están aquellas sombras que se embarcan como tripulantes...

Pero, ¿quién es realmente el Capitán Ahab? Cuando por primera vez lo vemos aparecer sobre cubierta, con su cuerpo de anciano, ancho y alto como una estatua de bronce, erguido sobre su pierna de marfil, nos dice Melville que en su "mirada intrépida e inmóvil se reflejaba una energía obstinada y una resolución sin flaqueza", y agrega que era: "la mirada de un amo". Ahab será el alma del "Pequod": ese bronce macizo de su cuerpo "fundido en un molde impecable como el Perseo de Cellini", ese cuerpo marcado por una cicatriz imborrable, sustenta el espíritu de combate: Ahab es el hombre que lucha contra el dolor. Ahab es aquel que no se entrega ante la vida: es el que se rebela y, enloquecido por el dolor que ha destruido su cuerpo y ultrajado su espíritu, ha jurado vencerlo: su alma no ha sido vencida aún, y ella es la que gobierna; ella ha provisto al

cuerpo de otra pierna, más dura que la de carne, y con ella martillea la cubierta, desde ella él manda. Pues no lucha solo: Ahab necesita un cuerpo enorme y este cuerpo suyo es el buque y son los hombres que él conduce— desprovistos de razón y personalidad: "...Y para esto habéis embarcado, muchachos; para perseguir a esta ballena blanca por los dos hemisferios hasta que su surtidor sea de sangre negra..."

Ah, ahora sabemos cuál es el objeto del viaje: ahora Ahab ha hallado y ha demarcado la ruta: "Sí, sí; ¡yo la perseguiré doblando el Cabo de Buena Esperanza, y el de Hornos, y cruzando el Maestrom en Noruega, y alrededor de las llamas del infierno, antes que renunciar a cogerla".

Moby Dick, le ha arrancado la pierna. Pero, ¿es esto suficiente para justificar saña semejante? Starbuck, el temeroso de Dios— y débil frente al hombre— lo increpa: "—Vengarte de un simple bruto mudo, que sólo te atacó por instinto, ciegamente... ¡Locura! Cebarte contra una cosa muda, capitán Ahab, ¿no te parece blasfemia?"

Pero no, Ahab no lucha contra un simple bruto, no ve en el ataque de la ballena tan solo el instinto animal de defensa. Para él Moby Dick es algo más, mucho más: él, el "amo", el hombre que siente en su sangre la vocación de la libertad y el señorío, que se sabe nacido para la construcción y la dicha, no puede resignarse a ver destruído eso esencial de sí mismo; el mal lo ha reducido a su miseria, él es el prisionero que ansía, porque se ahoga en el dolor, el cielo diáfano de la libertad de ser rey: "—¿De qué otra manera lograría evadirse y alcanzar el aire libre sin atravesar la muralla? Para mí, esta ballena blanca es la muralla que se levanta delante de mí... Veo en ella una fuerza ultrajante y llena de astucia, algo que me atormenta y que me aplasta. Y lo mismo me da que la ballena blanca sea el agente o la parte esencial, pues he de vaciar mi odio en ella. No hables de blasfemia, muchacho. Yo sería capaz de golpear al sol si me insultara... ¿Quién se encuentra encima de mí?"

Sí, Ahab tiene un espíritu que es el del rey de la creación. Es el de aquel Adán a quien se dijo: "Henchid la tierra y enseñoreaos de ella, y dominad a los peces del mar y a las aves del cielo, y a todos los animales que se mueven sobre la tierra", es el del hombre-rey que puso nombre a cuanto existe bajo el sol. Ahab es ese Adán del Paraíso, pero más aún es el Soberbio Adán, el que quebrantando la ley

eterna de su esencia creada, quiso convertirse en Dios: y este quebrantamiento voluntario de una ley esencial al que llamamos mal, se volvió contra él en su consecuencia: el dolor. Adán eligió pues el dolor, y le traspasó su cetro, sobre el mundo. En adelante los animales y las cosas se resistirán al imperio del hombre y se convertirán en cambio en agentes ciegos del sufrimiento.

Leemos en Job:

“¿Podrás tú tampoco pescar a Leviatán
ni sacarla afuera con anzuelo
ni atar con una cuerda su lengua?
¿Acribillarás su piel con dardos
y traspasarás su cabeza con arpones?
Pon tu mano sobre él,
y te quedará memoria de tal pelea,
y volverás a hablar más de ello.
Quien le espera se hallará burlado,
y a la vista de todos será precipitado.”

Leviatán: La Ballena Blanca. El que pelea: Ahab, el obstinado en la soberbia. El primer encuentro con Moby Dick y su pierna perdida, debieron ser para él un aviso y un llamado. Pues si el dolor es el agente destructor del mal y del demonio, Dios lo convierte en instrumento para la salvación. Porque había para Adán una esperanza: la misericordia, y un camino de salud: la aceptación del dolor. Elegir el sufrimiento como crisol purificador, esta es la Sabiduría que señala al alma el dolor que primero la anonada: descubre al hombre en su miseria, y se ofrece como semilla de alegría y de gloria. Porque, si tan grande es el poder del dolor, que es negación y destrucción, ¿cuál no será la potencia de aquél que es principio de todo ser, del Ser por antonomasia?

“¿Nadie se atreve a provocarlo,
¿quién, pues, osaría resistirme cara a cara?”

Y en este sentido el dolor es un llamado: llamado hacia el temor de Dios y al mismo tiempo a la esperanza en la Bondad que corresponde a la omnipotencia.

Y he aquí la respuesta de Job: su toma de posesión ante la desgracia.

“El es el sabio de corazón,

y el fuerte y poderoso.

¿Quién lo resistió y quedó en paz?

El es el Dios, a cuyo enojo nadie puede resistir...

Por eso yo me estremezco en su presencia;

y cuando pienso en El, me siento agitado de temor.

Dios ha derretido mi corazón,

el Todopoderoso me ha conturbado:

pues no por las tinieblas que tengo sobre mí,

me doy por perdido,

ni la densa niebla me ha tapado el rostro."

La elección es el aprovechamiento del dolor: el dolor como crisol y camino hacia la alegría y la paz.

La de Ahab :la rebelión. Y por tanto, la lucha y la perpetua inquietud. Puede más en él la fuerza del ultraje que lo impulsa a la venganza. Y si reconoce a Dios, lo desafía. Lo desafía antes que nada en sí mismo, pues Ahab tiene una conciencia, y en ésta está grabada una ley, que es ley divina, una conciencia que sin cesar demuestra la locura de esa lucha. Pues lo que Ahab está haciendo al pretender vengarse del dolor, es entregarse a él eternamente. Su arma es el odio, y para vencer al sufrimiento vende, como Fausto su alma al mal, al demonio que es su causa. La verdadera lucha de Ahab no es contra el dolor, sino contra su propia esencia.

Un buitre, "el mismo que él ha creado, se alimentará para siempre en su corazón". El odio al dolor se cebará en sí mismo. Porque, lo repito, Ahab no lucha contra Moby Dick: lucha contra su alma, contra su propia esencia, y en esta lucha impotente de la soberbia contra la ley de la vida, la Ballena Blanca no es más que un símbolo de ese dolor que rechaza y que se convierte entonces en muralla contra la que irremisiblemente se estrella. "A veces creo que más allá no existe nada..." Como no puede erguirse contra Dios, porque es espíritu, como no puede alcanzar al destino, que es la ley inasible de la vida, entonces descarga su odio contra el bruto irracional, y pues él tiene un alma de gigante, escoge al mayor de los animales, el enorme Leviatán es el digno contrincante de su naturaleza sobrehumana.

Por eso se ensaña contra Moby Dick, pues necesita encarnar al dolor para descargar sobre él la venganza. El no ha querido distinguir, como Job entre "el agente y la parte esencial": no es el dolor lo que ultraja al hombre, pues aceptado, puede ser utilizado por la libertad

para convertirse en salud: como agente, puede serlo tanto del mal como trocarse en instrumento divino de destrucción del Ser. Lo que infama al hombre es el mal: éste es la parte esencial que lo reduce a esclavitud y lo condena a la destrucción.

Pero Ahab rechaza esta distinción. Entregado a su destino de derrota rechaza la razón: "Pero Ahab no medita jamás, sólo siente, siente, y esto basta para el hombre. Pensar necesita audacia y sólo Dios tiene este privilegio. El pensar es, o debiera ser, serenidad y calma, y nuestros pobres corazones laten demasiado de prisa para esto."

Y barco tras barco, de los que va cruzando en el camino, unas, siempre iguales, son sus palabras sin saludo y sin interés por los hombres: "—¿Habéis visto a la Ballena Blanca?"

Rechaza los presagios, desoye las palabras de prudencia y vuelve la espalda a los signos de destrucción y tragedia que el monstruo ha ido sembrando en los hombres y en las naves. No lo arredran las tempestades y ni siquiera lo conmueve la tremenda paz del océano en calma. Sólo una vez, en el amanecer del combate definitivo ante la esplendidez del mar y el aire diáfano, Ahab, sobre la cubierta, se estremece "como alguien que puede ser salvado por el amor aun en su obstinación y extravío." Y Ahab dejó caer una lágrima en el mar, y en un postrer esfuerzo por recuperar al hombre, el sentimiento iluminó por última vez el espíritu encallecido del viejo rebelde: tristes son sus acentos, llenos de nostalgia por la vida que entenebreció durante cuarenta años en el loco afán de cazar a la ballena. Ahab reconoce su demencia y gime su debilidad y su anonadamiento. Más aún, la terrible pregunta se le impone: "—¿Y por qué esta lucha?"

Pero pronto el demonio que lo roe lo avasalla nuevamente. Nada pudo contra él el amor de su esposa y el recuerdo de su hijo. El odio se traga al amor, y por última vez lo engaña: Ahab clama a Dios ahora, pero no implorando misericordia, sino para reclamar el castigo: "—¡Dios! ¡Dios! ¡Dios!", por tres veces lo invoca pero el suyo es un Kirie desesperado: "¡Rompe mi corazón y aplasta mi cerebro!"

Y la exhortación suprema: la del amigo: Starbuck, como el angel bueno junto a Fausto apela a lo último que queda a Ahab: la libertad. "¡Oh, Ahab! ¡Aun no es demasiado tarde, a pesar de ser el tercer día, para desistir! Mira, Moby Dick no te busca, sino que eres tú quien comete la locura de buscarla!"

Pero Ahab ha jugado, y ahora el juego le impone su ley: él que la renunciado al amor, a la amistad de los hombres, a los goces legítimos de la vida, a la belleza hacia la cual su alma tiende sin poder gozarla, él, que se ha condenado a la soledad y a las tinieblas, a la lucha sin tregua y a la corrupción antes de la muerte, ahora es arrasado hacia un destino que ni siquiera comprende. Es el destino el que conduce a esos hombres, a esos "Ahabs": a ellos, que juramentados, se convirtieron en "las piernas y los brazos del capitán, a ellos, cuyos arpones, teñidos en sangre, consagró Ahab, "non in nomine Patris, sed in nomine diaboli". Persiguiendo a Moby Dick, el "Pequod" enarbola en cada palo un "racimo" de hombres maduros para su destino. Es el demonio encarnado en la ballena que reclama a su presa: "—¡Ahora es ella quien me está dando caza! No soy yo, es ella."

Por última vez Ahab da su consentimiento. Podía aun arrepentirse y abandonar la caza, y sin embargo arroja el arpón libremente, y enganchado al cedal, se desliza así silenciosa pero seguramente hacia la ballena, y al estrellarse contra ella, lanza el grito de su decisión definitiva: "—¡Por amor al odio te escupo con mi último aliento!"

Por amor al odio el pacto se consuma. Ahab se destruye definitivamente y queda esclavo para siempre en el combate sin fin de la impotencia soberbia: "—¡Que quede descuatizado y atado a tí persiguiéndote, ballena maldita! ¡Toma, te doy, mi lanza!"

Y evocamos nuevamente las palabras del libro de Job:

"Si alguno quiere embestirle,
no sirven contra él ni espada
ni lanza, ni coraza;
pues el hierro es para él como paja,
y el bronce como leño podrido.
No le hará huir el diestro flechero;
Para él las piedras de la honda son hojarasca.
Reputará el martillo como una arista,
y se reirá de la lanza enristrada.
Hará hervir el mar profundo
como una olla,
y hará que se parezca al caldero de ungüentos
cuando hierven a borbollones.
Deja en pos de sí un sendero reluciente,
y hace que el mar tome el color canoso de la vejez.

No hay poder sobre la tierra que pueda comparársele,
pues fué creado
para no tener temor a nadie.
Mira cuanto hay de grande;
él es el rey de todos los soberbios.”

Si es cierto que a Job le aprovecharon como evangelio hacia la dicha, bien podríamos decir que por el contrario, a Ahab le hubieran servido de epitafio, si es que hubiera tenido sepultura...

Pero volvamos a Melville, indaguemos todavía —“Moby Dick” desborda en sugerencias— acerca del dolor.

Leemos: “Así pues, el mortal que tiene más alegría que tristeza en él no puede ser verdadero, o es que no ha alcanzado su completo desarrollo. Idem, idem para los libros. El más verdadero de los hombres fué el hombre de Dolor y el más verdadero de los libros es el de Salomón.

Su pesimismo se aclara sin embargo en seguida: “Fué el propio Salomón quien dijo: ¡El hombre que se aleja del camino de la comprensión, aun en vida contará entre los muertos! No te entregues, pues, al fuego, “...Existe una sabiduría que es una infelicidad, pero hay una infelicidad que es una locura”.

Infelicidad que es locura: la de Ahab, evidentemente.

Sabiduría que es infelicidad: la aceptación del dolor. Pero trate-mos de penetrar algo más.

“A estribor de toda pena hay una beatitud segura... ¡Alegría!”

Es el mismo Melville quien pone estas palabras en boca del pastor, en la capilla de Nantucket. Allá en las primeras páginas del libro, cuando aun no sabemos nada del “Pequod”, ni sospechamos la existencia de Moby Dick, y todo es todavía preparativos y expectativa, se eleva ese discurso en que brilla la figura del que parece ser la antítesis de Ahab: Jonás.

Jonás se diferencia de Ahab en esto: que en lugar de rebelarse, trata de evadirse; en lugar de vigilar el mar y maldecir el cielo y sacudir el buque, Jonás duerme. Es “el fugitivo de Dios”. Huye en el sueño hacia el olvido, huye de la misión que la voluntad divina le señala. También Ahab es un fugitivo. El y Jonás por dos vías diferentes

huyen de sí mismos, de la conciencia en que se halla grabada por el dedo de Dios la esencia y la misión de cada hombre. Ahab lucha contra esa conciencia, el profeta la esquivo: "Jonás duerme horrorosamente". Y en tanto afuera se descarga la tempestad, los palos crujen y las olas amenazan con tragarse el buque. Como en el "Pequod", la tripulación inocente va a perecer por causa de un solo hombre, del "fugitivo de Dios". Aunque Este proporciona a su tiempo la tabla salvadora: "... y Dios había preparado un gran pez para que se tragara a Jonás". Otra vez la ballena como figura de dolor. Pero la diferencia estriba en que el dolor para Jonás tiene un sentido: es el instrumento del enojo de Dios por el pecado del hombre y al mismo tiempo el crisol de su misericordia para purificarlo. También Ahab la primera vez que se encontró con Moby Dick, ésta le trajo la señal, pero Ahab no la comprendió o la deshechó. Para él fué más fuerte el resquemor de la soberbia ultrajada que la exigencia esencial de la conciencia que lo llamaba a la "comprensión". Jonás "comprende" y lanza un grito de arrepentimiento y de fe: "—¡Temo al Señor, Dios del cielo, que ha creado el mar y la tierra!" Y arrojándose al mar apacigua el viento y el oleaje y salva a los hombres.

Para Jonás la tormenta fué un signo divino que lo movió al arrepentimiento, y al adorar a Dios, lo reconoce íntegramente; no desconfía de su bondad, y su lanzarse al mar implica una aceptación enraizada en la esperanza.

Ahab lanza, sí, un "amén" al dolor, pero si el vocablo suena exacto, los contenidos se hallan en las antípodas: "—¡De tempestad en tempestad! ¡Así sea, pues! Nacido en el dolor, es justo que el hombre viva en el dolor y muera en la angustia. ¡Así sea, pues!" El "amén" de Jonás es humilde, alegre casi, es el de cargar con la pena para purificarse en ella con la seguridad de alcanzar el perdón y la misericordia, el de Ahab es el "amén" del condenado que se quema en la blasfemia. La diferencia entre ambos está en que uno acepta, y esto porque teme, y el otro se resigna, y en la desesperanza. Uno recibe el sufrimiento como acogerá o ha acogido en otros tiempos la alegría. Al otro no le queda otra alternativa. Ha sellado su rostro con el sello de la desgracia, para siempre. Encarcelado en el dolor no puede soportar siquiera un rastro de felicidad en los demás y se aparta del "Bachelor" con un dejo de despecho; "—Estas demasiado alegre. Sigue tu camino." "La infelicidad que es locura".

Y Jonás, en su infelicidad: ¿Qué hay de sabiduría en arrojarse al

océano, en vivir tres días en un vientre tenebroso? La sabiduría, y a esto nos conduce el sermón, reside en el temor, en la aceptación del dolor, primero como llamado al arrepentimiento —la tempestad, luego, como acto de fe— el arrojarse con la seguridad de hallar la muerte, al mar embravecido, —y por último, como expiación— los tres días en el vientre de la ballena.

Ahab muere clavado a la cerviz de Moby Dick, y ésta es su carro fúnebre. El agente de la condenación eterna. Para Jonás el Leviatán es un refugio, de humillación y vergüenza, es cierto, pero purificante y pasajera: “Y vomitó a Jonás sobre la tierra seca”.

Sabiduría: Y Jonás, cumpliendo el mandato del Señor.

Sabiduría: Resistirlo —y blasfemia, como agregaba Starbuck.

Sabiduría: “Mira, la sabiduría consiste en temer al Señor, y la inteligencia en apartarse de lo malo”.

Claro que muchos clarividentes de la tierra la desecharán. Y hay Stubbs, que se escapan y viven riendo, y Flans que abren un paréntesis con el misterio y el espíritu y se dedican a correr tras los doblones de oro, y aún hay Starbucks, que temiendo a Dios sucumben al poder de diocecillos... pero también hay Queequegs, incultos y salvajes, pero con el corazón abierto al sacrificio, y si algo queda por hacer en este mundo que los reclama, deciden seguir viviendo y posponen la muerte para ocasión más propicia... y hasta hacen de su ataúd una boya salvadora. ¿Y Pips? Sí, hay algunos pocos Pips, muy escasos, que oro, y aún hay Starbucks, que temiendo a Dios sucumben al poder como el negrito, ven todavía “el pie de Dios colocado sobre el pedal del mundo”. Y porque lo dicen, como a él los tratamos de locos. Porque hay cosas ocultas y hechos incomprensibles y cielos y capullos nuevos, y amores y heroísmos que no se avienen con nuestros ómnibus y motocicletas, con nuestras bombas y nylons sintéticos. Siempre e inevitablemente, el mundo se dividirá en cuerdos y dementes que nunca se entenderán. Acerca de lo cual no entablo juicio, y dejo a Melville la frase final: “Así, la demencia del hombre es la cordura del cielo, y, al alejarse de todo pensamiento humano, el hombre alcanza por fin el pensamiento divino que, a la luz de la razón, es absurdo y frenético. Y a esto se debe que infelicidad y dicha sean tan incomprensidos como Dios.”.

Necesidad de comunicación

Dos tipos de palabras. Deseo y necesidad (*)

La verdadera necesidad de hablar. No se ve cómo se podría intentar designarla sin darle los rasgos de la necesidad de hablar que viven los hombres que no hablan: que no han tomado la palabra. Y si uno mismo, habiendo ya comenzado a hablar y hablando todavía, quiere hacer la experiencia de la real necesidad de hablar, no se ve cómo alcanzarla sin ensayar al menos el ponerse bien o mal en el lugar o en la piel de los que no han tomado la palabra. De buen grado o no, hay que estar de acuerdo en que la palabra es una especialidad. Es un privilegio. Es algo que se aprende. Largamente. Con años de estudios. Con latín y griego, mejor todavía. La división del trabajo llega hasta esto. Hay hombres que hablan y otros que callan. ¿Cómo es que, pese a que, según se tiene entendido, somos apasionados de todo lo que dice, curiosos respecto a todos los modos de expresión,

(*) Con la publicación del presente trabajo, iniciamos una nueva sección, que comprenderá traducciones de artículos, ensayos, notas o fragmentos de libros, inéditos en castellano. Nos ha movido a ello, el deseo de poner en manos del estudiante y del lector en general un material útil y no conocido entre nosotros, y la necesidad imperiosa de difundir el nombre de figuras jóvenes cuya importancia europea es ya considerable, y que en nuestro ambiente resultan desconocidas en mayor o menor medida.

finalmente nos apasionamos menos, nos interesa menos lo que tienen que decir los hombres de expresión que lo que pueden tener que decirnos a veces los hombres que no hablan, aquéllos a quienes no se ha dado la palabra? No se quiere aquí responder a esta cuestión. Sólo dejarla sentada. ¿Será porque hay que aprender a hablar, simplemente, hacerse adiestrar primero? ¿Puede ser que, en consecuencia, únicamente o casi, hablen los que se han dejado adiestrar? ¿Qué únicamente o casi, tengan el medio de hablar los que se han dejado adiestrar? ¿Y que así, casi todo lo que se dice esté hecho de lo que tiene que decir hombres adiestrados a hombres adiestrados? ¿Dónde está el hombre que habla al hombre, en todo ésto? ¿Qué es esta comunicación de perro sabio a perro sabio, o más bien, de perro de guardia a perro de guardia? Se busca a alguien; nunca se encuentra más que gente educada, cultivada, es decir gastada, munida de ideas, habituada a todo, como se dice, a la "condición humana". En realidad, hombres sometidos, sujetos al estado de cosas. Uno desconfía. Finalmente, ¿no habrá más que un hombre, el que no ha tomado la palabra? Si queremos conocer a la humanidad, tendríamos que buscarla entre los que no han tomado la palabra todavía y a quienes trabaja la necesidad de hablar. En esta perspectiva, nos aventuramos a proponer lo que sigue.

De ningún modo es inadmisibles hablar para no decir nada: es, por el contrario, la función de la palabra que domina en todas las literaturas, que las constituye a todas como literatura. Esta palabra se puede definir, primero, como la que no hace más que desplazar el silencio; segundo, como la que procede del deseo, de las ganas de hablar. La otra, rompería el silencio y procedería de la *necesidad* de hablar.

La primera no hace más que desplazar el silencio. Esa es su gloria o su vergüenza, como se quiera. Pero no interrumpe, no tiene naturalmente la facultad y muy a menudo no ambiciona interrumpir el silencio en general, ni el silencio de las almas a las que se dirige. Por silencio en general, se entiende la multitud de los que no hablan, y que componen sin embargo para cada uno de nosotros la humanidad verdadera. Por alma se entiende la totalidad concreta de las facultades de un hombre, totalidad capaz de manifestarse activa o pasivamente como una facultad única. Y ciertamente el alma tiene necesidad de una palabra así, es decir de una palabra francamente dirigida a ella, y verídica, un alimento pues para ella, pero que no rompa el silencio, que no la lleve por ejemplo, a dudar de su identidad, de la naturaleza que ha imaginado ser la suya, ni de los lí-

mites que ha podido asignarse o de las grandes líneas que ha concebido como su destino. En suma, de todos sus alimentos, esta palabra "para no decir nada" o literaria, es quizá el que le es más necesario. Es lo que le permite mantenerse idéntica a sí misma. No se trata aquí de condenar esta palabra. Los riesgos de muerte miserable, de pérdida de la identidad más elemental, son demasiado numerosos, demasiado urgentes, para que se afecte desprecio hacia lo que simplemente alimenta, da reposo, reconforta o permite estar en forma, o simplemente tomar pie, o solamente tomar aliento. El trabajo cotidiano más humilde consiste en juntar, llevar a sí y restaurar ese *mínimum* de existencia cierta, orgánica, que un solo día de vida alcanza a hacer jirones. Son actos de nacimiento que hay que rehacer sin cesar, y una nada basta para quitarles la fuerza. Se comienza entonces a perder toda fuerza humana y a veces se llega hasta la completa disolución, en la cal viva del hastío. En este sentido, sólo la pretensión menos admisible, el hecho de situarse aparte de la suerte común, puede inducir a condenar la palabra de las literaturas. Es la fanfarronería de los santos, la tentación libidinosa del silencio. Muy por el contrario, conviene esperar de la palabra "para no decir nada" o literaria, una posibilidad de renovación casi tan indefinida como los sucesos de la experiencia, de la "novela" que es la existencia individual de cada uno. A cierto nivel de bienestar, esta palabra es el pan cotidiano de la sensibilidad, lo que le vuelve a dar vida y frescura. Permite alejar el hastío, jugar. Hay que jugar: he aquí una de las cosas más ciertas del mundo, hablar para no decir nada, bromear con las cosas serias, divertirse con ellas —no de cualquier modo, naturalmente— pero afectando poder pasarse sin ello se corre el riesgo de hacer lo menos serio que hay, que consiste en reventar de seriedad. Se trata, en todo casi, de la enfermedad de la juventud, de la cual el hábito de vivir, que da gusto a la vida, permite curarse. Sin embargo, esta curación elemental no le basta a nadie. Nuevas exigencias no cesan de ponerla en cuestión. Estas exigencias corresponden a la necesidad pura de hablar que quisiéramos aquí aislar.

Ante todo, este trabajo de preservación, que llamaremos siempre "literario", este trabajo de mantenimiento por el juego, de renovación afectiva, no siempre es posible. Hay hombres que no hablan, y a quienes no se dirige la palabra. Es notable, es de una importancia infinita notar que sin embargo hablan, se hablan y que su palabra, que no espera no decir nada, desempeña no obstante el mismo papel para ellos que *una literatura*, con esta diferencia: que

de ningún modo es una literatura, y que es, por ejemplo, enteramente clandestina, no recopilada, no escuchada, y que ellos lo saben. Lo que es, no el hastío, como hace un momento, sino la vergüenza.

Después, aun en el nivel en que este trabajo de preservación "literaria" es posible, no es todavía más que un primer trabajo. En el mejor caso, conduce a la costumbre, a la sangre fría, al esclarecimiento progresivo de las conciencias sobre su propia situación. Consigue a veces hasta alejarlas de su infelicidad primera. Ya es mucho. Pero más allá de este trabajo de conservación, de seguridad, no es posible evitar el de buscarse un destino. Una vez salido de lo "natural" de la comunicación inmediata, de la clandestinidad vergonzosa pero suficiente, el nuevo trabajo que fatalmente se impone consiste en preguntarse, ahora que uno ha sobrevivido, en qué se podría emplear esta supervivencia. Este nuevo trabajo, si se emprende con toda la pasión y el ardor aventurero que le dan su sentido, expresará toda la actividad creadora del alma. No puede ella eludirlo. Apenas asegurada su puesta en pie, el arraigamiento la amenaza. Se puede hablar entonces: uno es avisado y honesto, interesado, interesante, culto, sabio, sumiso, humanamente nulo. Si logra afirmarse, el arraigamiento protege muchas posibilidades de pequeñas recaídas cotidianas; pero excluye al mismo tiempo toda posibilidad de destino voluntario. El arraigamiento no es un grado superior de seguridad. Es su superación ilegítima, exagerada, monstruosa. Esto se convierte entonces en el segundo gran peligro del alma que se ha salvado de la liquefacción del primer hastío: el arraigamiento —con una única consecuencia: la dulce consumación vegetal a la cual la religión ha estado a punto de constreñir a reducirse a la existencia humana, y donde la existencia humana no pudo encontrar una segunda naturaleza, de la que le queda indudablemente algo, pero en la que no le sucedería ya sino el pudrirse allí mismo nuevamente de hastío, no habiendo servido para nada, a no ser para aumentar el hastío del mundo, si es verdad que se puede tener por inexistente, como se cree, toda la poesía de la que son capaces todavía los arraigados, especie de canto en las hojas con el que se acuna la existencia vegetal.

Recordemos que lo que quisiéramos aquí aislar es la pura necesidad de hablar. Y repitamos, para precisar el sentido de esta descripción, demasiado abstracta y que puede prestarse a confusión, que la palabra que sirve "para no decir nada" desempeña en la vida humana, con toda certeza, un papel indispensable. Se trata de la literatura. Si en este momento intentamos representar su negatividad,

de modo bastante artificial, exagerando mucho, no es más que para buscar las razones extremas que puedan dar cuenta, teóricamente, del silencio hecho por los hombres de palabra, sobre el comunismo en particular.

Teóricamente, el comunismo debería llegar a satisfacer la necesidad pura de hablar y a asegurar a la comunicación su universalidad. ¿Cómo la palabra "para no decir nada" no iba a ver en él un peligro? Sin duda, como ella es vital, el mismo comunismo no podrá pasarse sin ella. La comunicación universal, la necesidad de hablar, la palabra para no decir nada, finalmente, serán una sola cosa: no habrá más que un tipo de palabra. Pero entretanto, hay categorías de palabras diferentes, clases diferentes de palabras, aún antagónicas. La palabra para no decir nada, tal como está actualmente condicionada, y por más que sepa que es vital, teme en principio encontrar en la comunicación universal su propia regresión. No es vital todavía más que en un cierto nivel. No se despliega más que sobre un silencio de multitud alrededor de ella, en el centro de grandes círculos de multitudes silenciosas, y gracias a ese silencio.

Exagerando siempre mucho, la otra palabra, cuya definición buscamos aquí, sería justamente lo opuesto a las letanías con las que se acompaña la existencia vegetal. En consecuencia, si ella corresponde a algo, se distinguirá también de la palabra para no decir nada, cuya degradación extrema representan estas letanías, un juego que se ha vuelto somnoliento, el mantenimiento maquinal de una sensación de ser disminuido. Si existiera, mas bien traería consigo la interrupción de estos cantos de silencio; interrumpiría el silencio: sería lo que interrumpe, suspende, prohíbe, desorienta. Más que desorientadora debería ser precisamente desnaturalizadora. Tendría por efecto escandalizar el alma, sacarla precisamente desnaturalizadora. Tendría por efecto escandalizar el alma, sacarla de sus especializaciones, confundirla hasta el fondo de sus razones más transparentes: ponerla fuera de sí. (Y por supuesto, se reencontrará en la literatura misma).

DESEO Y NECESIDAD. LA NECESIDAD DE COMUNICACION

Podemos intentar decir ésto del modo siguiente. La primera palabra no escandaliza. Causa: corresponde a la subjetividad del alma. Es su bienestar, su complacencia, su placer. Procede más del deseo que de la necesidad de hablar. Como tal, está llamada más a

alimentar las necesidades elementales del alma (necesidad de que a uno lo reanimen, necesidad de no oír, o necesidad de oír hablar para no decir nada, que son necesidades del alma pasiva). Mientras que el otro tipo de palabra expresaría justamente la necesidad de romper el silencio de las almas. Por ella encontraría satisfacción la necesidad de decir aquélllo sobre lo cual todo el mundo se esfuerza en callarse; pudiendo ser la decisión más firme de hablar sólo un medio privilegiado de callarse en lo que toca a eso. Esta palabra correspondería pues a la necesidad de decir aquélllo sobre lo cual se ha hecho el silencio. Ya no procedería tanto del deseo cuanto de la necesidad de hablar y como tal, estaría llamada a alimentar las necesidades superiores del alma (necesidad de oír, de encontrar un destino).

Al respecto, y sin querer sistematizar demasiado, adelantaremos al menos la proposición siguiente. El deseo puede ser visto siempre como una hipótesis hecha sobre la naturaleza de la necesidad que se juzga desarrollada por él. La necesidad sería entonces como la sustancia del deseo. Y todo deseo que consigue liberarse de esta incertidumbre sobre sí mismo que es su enfermedad infantil, llega a ser efectivamente adulto, pero deja al mismo tiempo de ser nada más que deseo y se convierte en necesidad. Que es lo que hace decir, desde que se lo reconoce (es su definición): "no podría vivir sin ésto" y, en consecuencia, *lo que fundamenta toda certidumbre posible*. En oposición a la incertidumbre de los deseos, la certidumbre que acompaña la necesidad es lo que da precisamente todo su sentido al compromiso adulto en la existencia. Es por el paso del mundo caprichoso de los deseos al mundo del conocimiento de sus propias necesidades que un hombre se convierte en adulto. Lo que en ese paso se realiza no es de ningún modo una reabsorción de sus deseos. El adulto puede, por el contrario, fijarse mejor a sus deseos porque conoce mejor las necesidades que los fundamentan. Adulto es quien sabe que tiene necesidades. Es también por eso que los hombres de las clases pobres son, en conjunto, más adultos que los hombres de las clases ricas. La riqueza, como tiene por efecto mantener en su indeterminación la multiplicidad de los deseos de juventud, obstruye el acceso a la edad adulta y en consecuencia mantiene el infantilismo. El que es rico debe estar dotado de facultades excepcionales para escapar, aunque fuera un poco, a este infantilismo. Hay pocos ejemplos de ello.

La necesidad de hablar que se distingue del deseo o de las ganas de hablar, no tiene nada de inmediato. Casi siempre exige ya la

especialización. En esto se distingue también de la necesidad elemental de hablar. Llamémosla pues, la necesidad final o la necesidad superior de hablar, para distinguirla a la vez de la necesidad inmediata de hablar y de la región intermedia entre estas dos necesidades, donde reina solamente el deseo de hablar, que por otra parte hay que atravesar necesariamente para pasar de la una a la otra. Si esta necesidad superior existe, no puede sin embargo diferir en nada esencial de la necesidad elemental de hablar. Esta es también muy diferente del deseo de hablar. Esto significa que la necesidad profunda del intelectual especializado puede resultar idéntica a la necesidad inmediata del proletario, el valor supremo idéntico a la necesidad más material.

Estamos forzados a considerar nuevamente la existencia de una palabra que debe ser un acto real de no-comunicación revestido con las apariencias de la comunicación. Esta es, en efecto, otra manera de decir que la mayoría de las obras de la inteligencia surgen en la región de la falta de necesidades, en el entre-dos-simplicidades que está bajo el imperio de la estupidez metódica, coherente y pretenciosa. Es necesario que las obras se sometan más o menos a sus leyes para hacerse recibir. Cómo llegar a explicarse sin simplificar nada? Uno nunca está hasta tal punto seguro de lo que piensa, de la manera en que ve las cosas. Uno no está seguro más que de dos o tres cosas, uno no tiene más que dos o tres ideas. El resto es un agregado. Uno cree que la gente, que el mundo, que ellos son más exigentes que éste. Uno se guía entonces por esa opinión, y esta manera de exagerar equivale siempre a una simplificación. Uno no se atreve a salir sin las vestiduras de la coherencia. Desgracia primera, tontería fundamental, que pierde a la gente que se ocupa de las cosas del espíritu antes que a la otra. Se lleva a cabo así el aburguesamiento de todas las facultades. Esos guantes, ese sombrero, ese abrigo, esas polainas de la coherencia son las insignias de la no-comunicación con las que visten a propósito para asegurar la comunicación, bajar a la calle y andar por el mundo y entre la gente: que desconfía. Tal sería la curva de esta suerte desgraciada: como uno se interesa por la gente, se ve llevado a hacer cosas como si no se interesara y a la larga deja en efecto de interesarse. Cuando uno vuelve a bajar de su habitación donde, como dicen Swift, "se ha velado por los demás mientras los demás dormían", "y dormido cuando los demás estaban despiertos", agrega, va está listo. Ya tiene uno puestos los guantes, el sombrero, vestido de coherencia de la cabeza a los pies, cortado, se

parado, sin comunicación, sin contacto, peor que esto: listo para provocar el rechazo, la desconfianza, el silencio y el apartamiento, luego el rechazo irónico y la broma, el escarnio, la burla y pronto el rechazo irritado, la indignación y el desprecio, la cólera, el odio, el rechazo lleno de odio. Ya está listo. Ha pasado del lado de la aristocracia de la coherencia.

Todo ocurre entonces como si el medio noble de expresión, la palabra escrita, no se desarrollara sino sobre la atrofia de la facultad de expresión general de la que nace y que la justifica. Sobre la atrofia de la necesidad simple, general, por así decir fisiológica de comunicación. Es pues casi superfluo hacer notar que no se trata aquí de la dificultad que trae consigo el empleo de un lenguaje reflexivo, muy especializado. Sino más bien de la pura y simple pérdida de la necesidad elemental de hablar, en beneficio del deseo concertado, de las ganas de hacerlo que se han vuelto habituales, se diría profesional. Resultaría fuera de lugar por lo tanto recomendar escribir "simplemente", "hablar como todo el mundo", etc. Por el contrario, la necesidad superior de hablar debe si no coincidir, al menos coexistir con la necesidad elemental de hablar. Es decir, con la necesidad de dirigirse directamente a la gente, de estar con ella en el mismo plano en cualquier circunstancia y en cualquier lugar, en cualquier sociedad y a propósito de cualquier cosa. La una y la otra, en los dos extremos, representan en su realidad la comunicación. Si se participa ya de alguna manera de la confusión ruidosa del mundo de la pseudo-comunicación, de la charla, del "sprit", de las sutiles asociaciones de congratulación mutua sobre las maneras inéditas de decir las cosas que no son las cosas de la comunidad, si se vive pues, parcial o totalmente, en las regiones sociales donde la manía de hablar de absolutamente cualquier cosa en el mismo tono se ha generalizado hasta el punto de llegar a ser un modo de vida por otra parte mediocre o no desprovisto de grandeza —eso depende de la gente— pero siempre vano si caemos en la cuenta de la falta de universalidad que hace posible todo eso —reunión de traidores a quienes se tiene deseos de traicionar lo antes posible—, una de las mejores experiencias posibles de esa comunicación elemental pero esencial que falta, son quizá los viajes al extranjero, y de preferencia a los países cuya lengua no conocemos muy bien, que permiten rehacerla del mejor modo. La simplificación maravillosa que resulta de esto, lejos de ser negativa, nos sumerge de golpe en el estado de simplicidad que el

miserable hábito de los matices marchita. Entonces se tiene la posibilidad de reaprender cuáles son las primeras palabras que es indispensable conocer para poder hablar con un hombre, y cuáles son las segundas, y cuáles son las terceras, y cuáles las que no vienen sino después. Entonces es posible, en cuatro frases que se vuelven el equivalente de la mayor naturalidad, establecer con cualquiera la relación absoluta que permite captar una vida en la totalidad de sus razones de ser, fuera de todos los accidentes (de los matices), de todas las contingencias que de ordinario trastornan irremediablemente la visión. Este lenguaje sería al lenguaje que sirve para los discursos, lo que los gestos del amor a los comportamientos generales que aseguran las relaciones entre los hombres.

Esta palabra que procede de la necesidad de hablar, si sigue siendo del alma, es de la parte del alma que el alma controla menos. Casi siempre se encuentra sordamente mezclada a la palabra de las literaturas, de donde consigue surgir alguna vez. Hasta llega a suceder que domine, barriendo las prudencias del arte y todas las combinaciones profesionales. Estos bruscos y vastos claros dejan ver en fin *lo que puede la palabra de un hombre*. Así, tal vez, la palabra que no es la de las literaturas salva sin embargo toda literatura. El percibir sus acentos en una obra literaria, por ejemplo, impide declararla "literaria" es decir prescindible. Y ella permite a las palabras del arte, que no dependerían de otro modo sino de la necesidad propia a las técnicas *estéticas* (es decir, al conjunto de medios destinados a hacer *sentir* las cosas), adquirir un acrecentamiento de necesidad, sin el cual siempre piensan las palabras del arte que podrían pasarse, pero cuya privación no soportan sin rebajarse a un rango que saben muy bien que es inferior, y que es aquel en que se hace "literatura". Esta necesidad suplementaria es la que poseen naturalmente las palabras de los momentos de transportes, a la vez imprudentes y lúcidas, hipotéticas pero exactas, exageradas, pero en el mismo nivel de lo que tienen de exageradas las condiciones de vida más normales, en una palabra: las que son dirigidas en realidad a alguien, o que se producen en la espontaneidad del sueño o de la imaginación despierta, pero en todos los casos bajo el dominio de la *necesidad*. La palabra que viene de la necesidad de hablar debe ser vista entonces como lo que más se acerca al *verbo* otrora imaginado. Es la parte de verdadero verbo de la cual es sin duda portadora la existencia humana concreta. Es decir, la voz del alma *objetiva*, que fuerza al alma a oír lo que en ella hay de más absolutamente extraño a ella. Además, sólo después de esto, después de haber oído bien esto llega a ser verdaderamente ella misma: reunión de todas las facultades en una, objetiva y simple. Nunca es obje-

tiva si no es obligada, reconducida a la objetividad: es decir expulsada, arrojada fuera. Nunca es simple si no es rechazada, reducida por la fuerza a la simplicidad. Esto equivale a decir que se convierte en ella misma cuando no puede dejar de percibir que lo que tiene de más precioso es lo que no tiene. Dicho de otro modo: que no es sino *necesidad*. Que su esencia es la necesidad. Y desde allí y sólo desde allí, quizá podrá también confiar un poco en sus antiguos deseos.

Aquel a quien semejante dureza rechaza, se condena a la misma endeblez, llora a la puerta de los mismos refugios ficticios y en consecuencia corre el mismo ridículo sin gracia que las conciencias que sin cesar denuncian indignadas "la violación de las conciencias", ayer a propósito de la educación primaria, hoy a propósito del "penthotal" y de los "sueros de la verdad". Por cierto que no hay que dejar nada a disposición de ninguna policía. Pero si se juzga en teoría, si se supone pues durante un segundo que todo medio existente puede no ser fatalmente también un *medio de policía*, se dirá: todo lo que pueda ser violado debe ser violado. De otro modo, ¿qué puede significar ese secreto que todos tendrían el medio de descubrir y que gritaría: "Quiero permanecer secreto, les ruego, discúlpenme, arréglenme el refugio donde pueda permanecer secreto?" Evidente sólo después de haber decidido violarlo todo, si se puede, se sabrá qué es verdaderamente *inviolable*: lo que compone el en-cuanto-a-sí, el alma, el fuero interior. Pero pedir que sea preservada la debilidad de las almas discretas por miedo de que no quede nada de ellas, es lo que sólo se atreven a hacer los últimos de los espiritualistas. Hay que estar persuadido evidentemente que el alma es una actitud, una afectación, para tener miedo de que a uno se la violen. (Del mismo modo que, en general, es preciso no haber adherido nunca apasionadamente a las cosas del espíritu para no ser materialista).

Para concluir, desde el momento en que me he confesado: soy lo que me falta, o aun, ampliando, *lo que siento* que me falta, sin saber exactamente que entonces mis deseos se han identificado a necesidades. Mi exteriorización se encuentra agravada con ello sin medida. Pero también resulta que me he vuelto objetivo (si es posible) y simple (en tanto es posible). Entonces puedo intentar hablar de esa palabra que procede de la necesidad y que difiere de la que consiste en hablar para no decir nada.

Explicaremos luego por qué hay que ver en algo análogo, el punto de partida de todo verdadero pensamiento comunista; queremos decir:

que no sacrifique nada de las posibilidades del pensamiento, y que pueda decirse de él que es comunista. Entretanto no hay que esperar que demos aquí muchos ejemplos de esta palabra. Nadie ha intentado nunca ni intentará nunca emplear continuamente esta palabra. Basta con que sea imaginable, como extremo ideal. Y que además, sea posible encontrarla fragmentariamente en la voz que surge, aquí y allá, bajo la palabra de las literaturas. Esta última puede entonces medirse con la palabra perfecta que se imagina, tomada como criterio. Es todavía muy temprano para explicar detalladamente cómo sucede que sean los escritores no comunistas quienes más se han acercado a este ideal. ¿Por qué, pues, requeridos a dar de cualquier modo ejemplos, daríamos primeramente aquí, limitándonos a los escritores franceses contemporáneos, nombres como los de Georges Bataille, Raymond Queneau, Michel Leiris, Maurice Blanchot? Si es preciso decirlo en general, se debe a que jamás han escrito nada que manifieste que han olvidado la existencia de lo que es puramente posible, de lo que no se dice, de lo que no es seguro, de lo que todavía no es conocido, reconocido, clasificado, nombrado, estudiado, y que existe sin embargo, es vivido, perseguido, exigido, o simplemente sentido como una falta. Los tomamos como ejemplo de los que no aceptan, cuando hablan, perder de vista lo que *falta*, lo que *se calla*, lo que *no es conocido*. O que, habiendo decidido ver si uno puede confiar en la propia imaginación, se esfuerzan verdaderamente, al hacer eso, en estar siempre al menos a *la altura* de las cosas, de su riqueza, o no demasiado por debajo. Por cierto esto no basta todavía para asegurar a la palabra su plenitud extrema. Pero garantiza al menos la más indispensable reserva sobre lo que no se dice, por ejemplo. Y sin una reserva semejante, no hay comunicación posible. Sin cierta sensibilidad ante la insuficiencia de la palabra y no ante cualquier insuficiencia, sino precisamente ante la que resulta del hecho de que hay cosas que no puede decir, y que pueden *tener razón* sin embargo, y tener razón contra ella, y que ella lo sabe —sin esta sensibilidad a lo que no habla (y a los que no hablan), se dudaría si la palabra tiende a otra cosa que asegurar el reino de la futilidad sonora. Fuera de esto, en todo caso es imposible no colocar al que habla en la categoría de los *poseedores privados de los medios de expresión*.

En el momento en que estamos escribiendo esto, sabemos —yo sé, ustedes saben, todo el mundo sabe, que un millón de hindúes deben morir, habrán muerto de hambre durante el año. Y muy bien, no es la muerte lo que resulta tan molesto. El hombre es mortal y los cerca de dos millones actualmente vivos con nosotros estarán todos muertos antes

de mucho tiempo. Lo fastidioso, es que siendo esto así, y siendo conocido —que un millón de hindúes morirán durante el año— no hay verdad posible. Queremos decir que no hay comunicación, no hay expresión posible. Esto que digo no vale ciertamente para el hindú que sabe que va a morir, y que sabe que todo el mundo sabe que va a morir, y no vale ciertamente para mí que sé todo eso. Yo puedo hablarle. El no puede oírme. Nadie puede decirle nada. He aquí alguien a quien no puedes convencer, a quien ni siquiera puedes pensar en dirigirle la *palabra*. *En consecuencia él tiene razón*. Esto equivale a decir, o que no es posible hablar, o que es necesario hacerlo de tal modo que lo que se diga se adecúe a quien está a punto de morir de hambre en este mundo en el que la ocupación primera de algunos es hablar, decir las cosas. No se trata de una preocupación política lo que hace que nos ocupemos de la India, de las hambres, del socialismo, de las revoluciones. Se trata de la necesidad de asegurar a la comunicación su realidad. Es universal, o no es nada. ¹

¹ Dionys Mascolo, **El comunismo. Revolución y comunicación o la dialéctica de los valores y las necesidades**, París, Gallimard, 1953. Cap. primero, II. Traducción de M. Zacuto.



Los libros

s.e.c.

PERIFERIA

AARON COPLAND: "Música e imaginación", Buenos Aires, Emecé, 1955.

La música es avance, movimiento, proyección al futuro; imposibilidad de concretización en momentos estáticos. Fluir incesante que coloca a la imaginación en un insospechado papel protagónico. En la música siempre la imaginación en el plano más interesante; la imaginación creadora en el oyente, en el ejecutante, en el compositor.

Es éste el tema-núcleo del que parte Copland para desarrollar las páginas que forman "Música e Imaginación". Comprenden estas páginas las conferencias "Charles Elliot Norton" que pronunciara el autor en la Universidad de Harvard en el año 1951-1952.

Comienza Copland diciendo: "Cuanto más vivo la vida de la Música, tanto más me convenzo que el espíritu libremente imaginativo se halla en la esencia de toda creación y audición musicales". No es el oyente sólo el ente pasivo receptor del oleaje imaginativo-

emocional del creador; su propia imaginación, oscura e intuitivamente creadora destila esos torrentes extraños, los reconstruye, los recrea según sus singulares afloraciones, su distinta estructura emocional e intelectual. El oyente bien dotado, es decir aquel que posee don o aptitud para escuchar, es una importante figura en el mundo musical. No se trata de factores mágicos de "sensibilidad especial" sino simplemente de la habilidad necesaria, para, sobre un mínimo substratum natural, hacerse la propia experiencia musical y adquirir a través de esa experiencia, criterio personal.

Ser un profesional de la música no constituye, en modo alguno, una garantía de oyente inteligente; como todos los iniciados en el misterio, el profesional ha perdido la inocencia, la pureza de reacciones que existe ante lo que no se conoce y no se puede entender en su íntima estructura; sus propios preconceptos intelectuales le impiden una actitud de juicio espontánea. Cuando Copland habla del

oyente bien dotado se refiere esencialmente al aficionado; al musicalmente lego; a aquel que por su misma virginidad intelectual, reacciona de la manera más genuina, más insospechada, más imprevisible. Quizás el oyente ideal sería aquél que combinara la preparación del técnico con la ingenuidad del aficionado. Aquél que posee la facultad de abandonarse frente al poder de la música, sin que signifique ese abandono entrega total ya que la naturaleza de la música es tal que, aún poseído por ella, puede eruirse sobre la arritmia emocional y palpar sus propias reacciones.

Partiendo Copland de este nudo temático en cuanto a su concepción del oyente bien dotado y de la imaginación auditivo-creadora como elemento de primer orden en la relación oyente-música, se preocupa en aclarar varios problemas que se plantean y que considera fundamentales, a pesar de no guardar estos —y no se necesita un análisis que cale hondo— una conexión ni demasiado evidente, ni demasiado necesaria ni siquiera explicativa de las premisas que enunciara al principio de su exposición y que parecían el comienzo de una psicología elemental del oyente como ente activo que recibe, elabora y reacciona.

Agota así el problema del oyente —concreto, individual— imponiéndole dos condiciones inevitables para superar el estrato anímico fundamentalmente primitivo en que se inicia la relación: primero, un mínimo conocimiento histórico que le permita ubicarse musicalmente y comprender las diferencias estilísticas de cada época en su modo de expresión y luego, la posibilidad mental de abarcar en su totalidad todo el complejo de una

obra musical; aquí la imaginación tomaría una posición decididamente activa; sólo ella puede ayudar a englobar en una unidad el flujo y reflujo de temas, contrastes rítmicos, variaciones melódicas y armónicas, colores tonales, etc.

Sin decirnos nada más acerca del mecanismo imaginativo del individuo que escucha inteligentemente, se pregunta si puede hablarse o no de una semántica de la música. Después de recordar las dos teorías fundamentales al respecto: la que considera que el sentido de una obra musical reside en ella misma, es decir el sentido es su sentido inmanente y distinto; y la que nos habla de un simbolismo de la música, de un lenguaje de lo musical como "un esperanto no escrito de las emociones", concluye afirmando el polifacetismo de la música y la imposibilidad de enfocarlas desde un solo ángulo; no hay que preguntarse acerca de su significado; hacerlo es evidenciar una inquietud de mente literaria que nada tiene que ver con lo musical; su carácter es precisamente la imprecisión; lo milagrosamente indefinido que excita e intriga la imaginación.

Se detiene por último en un problema, el de la obsesión por la música antigua y su preponderancia en los programas de conciertos, que es quizás el más interesante del capítulo por el caudal sugerente de planteos de situaciones actuales que trae en potencia.

El oyente en contacto con lo conocido se siente cómodo, seguro; el convencionalismo de los programas musicales, —siempre las obras consagradas de los grandes maestros y por consiguiente el estrechísimo margen que queda para los nuevos compositores— limita las

posibilidades de ampliar su experiencia musical y desarrollar su espíritu crítico. La reverencia hacia los clásicos, expresa "se ha convertido en nuestro tiempo, en una forma de discriminación contra toda otra música".

Para aseverar este juicio cita lo que en 1936 dijera el profesor Edward Dent. Nadie en la época de Mozart —anota— pedía música antigua; se escuchaba la última ópera o el último concierto; en la actualidad, en cambio, mientras por un lado, en literatura por ejemplo, hay exigencia de novedad, por el otro, en música, lo nuevo se recibe con malestar, se rechaza; se quiere el contacto con lo ya gustado y apreciado.

Aclara Copland que esta situación se halla intensificada por el peso definitorio que tienen los intereses comerciales en cuanto a la posibilidad de ampliación del horizonte en el campo musical. Y agrega en seguida "el gran público teme ahora invertir dinero en cualquier música que no tenga estampada la etiqueta de obra maestra".

Ahora bien, esta afirmación aparentemente cierta, atrapante por la evidencia casi irrefutable que encierra, no soporta, creo, un análisis más profundo que el que significa una primera lectura. Si bien sus conclusiones pueden aceptarse, aunque no en la medida absoluta en que las considera —¿por qué hablar de obsesión por la música antigua?— el esquema con que esboza el problema es demasiado elemental. En primer lugar, no explica las causas; esa omisión y la mención al oyente del siglo XVIII nos dan la pauta, aunque no lo menciona, que piensa en un problema de distinta postura sensible frente a lo nuevo; existiría una estructuración

emocional, mental acaso, distinta. ¿Por qué el oyente de 1755 quiere lo nuevo y el de 1955 lo rehuye?

Ese es el interrogante de Copland; pero, inmediatamente podemos nosotros preguntarnos: ¿Puede acaso hablarse de un oyente del siglo XVIII, como se habla del oyente del siglo XX y colocarlos en un plano de semejanza —exigencia de toda comparación— para estudiar las reacciones en uno y otro caso? ¿Son, aún tratando de conservar una posición tolerante, elementos comparables? Creo que hasta el menos sagaz, el menos avisado contestaría con un rotundo no. Los componentes de la relación que pretende establecer el autor no son equivalentes. El oyente del siglo de Bach tiene su comparable en el siglo de Schönberg, pero no es ese oyente del que Copland habla. Para aclarar esto habría que formularse una nueva pregunta: ¿quién escuchaba música en el siglo XVIII? ¿El pueblo, acaso? No, evidentemente. El pequeño grupo, la élite cortesana, la minoría culta, por lo general intérprete ella misma; las células familiares herederas, partícipes y trasmisoras de intuición y genio musicales. El correspondiente a este integrante de las minorías del siglo XVIII es el oyente culto, integrante también de una minoría, apto para recibir todas las corrientes, sensible al conocimiento de nuevas expresiones. Quizás sería ese oyente ideal del que hablaba Copland al principio de su exposición, con las cualidades que él le otorga y que lo caracterizan como tal, y del que parece olvidarse más adelante al estructurar el esquema del problema. Pero el oyente al que se refiere ahora, al que hace representante de la segunda mitad del siglo XX como pro-

tagonista de esa situación, no es el oyente ideal —con su equivalente en el siglo XVIII— sino el que forma parte del “gran público”, ese nuevo personaje del panorama musical que nace recién en los albores de nuestro siglo. Por lo tanto, dado que los elementos son distintos —en su esencia— no creo válida la comparación.

Por otra parte, aclarado el primer equívoco y admitido ese estado de cosas en el gran público, es aquilatar modestamente el poder de las empresas comerciales y su papel decisivo en la organización del actual escenario musical y en la orientación de los requerimientos de las multitudes que llenan día a día, en todas las grandes capitales del mundo, las salas de conciertos, decir que sólo intensifican ese horror por lo nuevo. Quizás debiera hablarse, para no pecar de miopes, no de intensificación sino de provocación directa.

Las empresas grabadoras de discos, organizadoras de conciertos temen las sorpresas; los maestros consagrados proporcionan una saludable dosis de seguridad.

Ingenuo sería no reconocer que todos, en menor o mayor grado, nos sentimos más cómodos con lo ya conocido, con lo ya gustado, pero esto no justifica en modo alguno, la existencia de dos o tres premisas inamovibles —obsesión por lo antiguo, horror a lo nuevo— que decretan la incapacidad receptiva ante nuevas expresiones. Lo que parece ser una predisposición natural, —pero superable— se explota con fines que nada tienen que ver con la música.

¿Tendría acaso sentido todo el planteo hecho, la situación de hoy, si tuviéramos las mismas posibilidades de escuchar a Bartok.—; dé-

cada del 20!— con igual frecuencia que las sinfonías de Beethoven o las canciones de Schubert?

Como dato ilustrativo me parece interesante citar la respuesta de varios compositores argentinos a una de las preguntas que planteara Buenos Aires Musical en una encuesta orientada a dilucidar una serie de problemas que afectan el campo de actividad de los creadores locales. Refiriéndose al papel que representan las editoriales y las compañías grabadoras de discos, Eduardo Grau, Rodolfo Arizaga, Jorge Fontenla, Juan Carlos Paz y otros coinciden —; sugerente unanimidad de opiniones!— que ni las unas ni las otras cumplen con su función respecto de los compositores argentinos.

Por último, y sin la pretensión de agotar el tema ni de aclararlo sino de sugerir nuevos aspectos, ¿por qué no admitir la posibilidad de apartar momentáneamente todas las consideraciones anteriores y enfocar el problema desde un ángulo totalmente distinto? ¿Por qué no plantearse el caso del genio, y referir a su excepcional singularidad, a su estructuración distinta, la no comprensión de las masas?

Cito en seguida la opinión de dos estudiosos, referente al problema del artista, que alimentan nuestra insatisfacción de abandonar el tema sin intentar nuevos replanteos.

Herbert Read, en *Arte y Sociedad*, nos dice: “El artista, el individuo dotado de sensibilidad excepcional y de excepcionales facultades de aprehensión, se halla en una oposición psicológica con la muchedumbre, vale decir, con el pueblo, en todos sus aspectos de normalidad y acción de masa. La propia agudeza de percepción que distingue al artista es adqui-

"rida a costa de falta de adaptación, "disconformidad y rebelión".

Y Lewis Mumford (La cultura de las ciudades) hablando de los pioneros de la arquitectura moderna norteamericana: "...eran los representantes de una sociedad que aún no había hecho su aparición... deben figurar entre los individuos románticos de las demás artes que trataban de incorporar a sus propias personalidades y a su propio trabajo algo imposible de convertirse en realidad, sin la cooperación política y social de una comunidad que simpatizara con esos propósitos. En lo fundamental, esos románticos eran profetas de la vida; pero de una vida y de un orden futuros".

En el capítulo siguiente Copland analiza el papel que desempeña la imaginación en la labor creativa del compositor; en la configuración de la imagen sonora. No se agotan en un desarrollado talento musical ni en el conocimiento a fondo de la técnica las condiciones necesarias para la creación musical; sólo si además de esos elementos-base, existe el ingrediente imaginativo, potencialmente ágil y dinámico, que le permita "escuchar" en su fuero íntimo, el compositor estará en condiciones de crear.

Enfrenta luego el espíritu interpretativo al espíritu creador, los esquematiza individualmente y los compara; encuentra así el elemento común: el espíritu imaginativo—su leit motiv—indiscutible en la mente creadora, existente también en la del ejecutante.

Intenta en seguida visualizar el panorama de la imaginación musical en el escenario contemporáneo. Después de admitir la existencia de dos corrientes opuestas que convergen en la creación musical eu-

ropea, la tradicional y la docetonalista, se plantea el problema de la imaginación musical en las Américas.

¿Podemos hablar de lo imaginativo americano como de algo inherente a su esencia o todo lo que se produce es reflejo de lo que crea Europa? El autor nos dice así, que si hay algo que puede considerarse como elemento de extracción esencialmente americana, como eje arraigado en lo medular de nuestro ser, ese algo es una nueva concepción del ritmo, original, distinta al tratamiento clásico europeo. En cuanto a la raíz de esta estructuración singular del pensamiento musical, expresa: "...la fuente de nuestros hábitos rítmicos es parcialmente africana y parcialmente española... En ciertos países, los aborígenes han contribuido algo a través de sus propios diseños rítmicos tradicionales, aunque esto continúa siendo dudoso". Y más adelante: "...la influencia de la cultura musical de los aborígenes parece haber sido superficial".

Copland no fundamenta juicio tan categórico; esta opinión en el vacío junto con una visión de América que casi se agota en los Estados Unidos y en Brasil, y un paseo epidérmico por Méjico y Perú, le otorgan cierto carácter de gratuidad. Creo que el interrogante sobre la influencia aborígena en la imaginación americana es un tema demasiado complejo, demasiado cargado de posibilidades de estudio e investigación, y también de oscurantismos no dilucidados, como para merecer una frase lapidaria que parece dejar cerrada la cuestión.

Quizás la sola mención de unas pocas obras de algunos compositores latinoamericanos, pueda descu-

brir otros aspectos, dar la pauta de que, a lo mejor, el peso de lo autóctono es más importante de lo que Copland cree.

Recordemos así en la Argentina, a Juan Bautista Massa, con "La muerte del Inca" y la "Suite Argentina", compuesta de "Aire de pericón", "Tonada" y "Aire de gato", donde se reflejan evidentes motivos indígenas; Carlos López Buchardo con su serie de lieder: "Vidala", "Jujeña", etc.; Felipe Boero autor de "El Matrero"; Floro Ugarte con su "De mi tierra", de auténtico sabor nativo; la "Canción de cuna India", de Gilardi y otras canciones de idéntica inspiración.

En Chile, Humberto Allende (que vivió largo tiempo entre los indios araucanos para estudiar su música) con sus "Escenas camperas chilenas"; en Uruguay, Eduardo Fabriani: "Mburucuyá"; Ramón Rodríguez Socas: "Urunday", y Vicente Ascone: "Paraná Guazú". En Paraguay: José A. Flores con "Mburicaó", y "Pijhare Pité"; en Bolivia, José M. Velazco Maidana, compositor del ballet "Amerindia".

Podríamos agregar a esta serie muchos nombres más. Creo sin embargo que lo ya mencionado es harto suficiente para sembrar inquietud.

En suma, un libro ameno, que se deja leer, donde lo superficial se disfraza a menudo de agilidad y en el que, luego de un promisorio planteo de problemas, asistimos al sacrificio del calar hondo en lo que es, en lo que está, en lo que debe ser. Pero en última instancia, útil, recomendable; no tanto en función de lo que pueda decirnos, sino porque estimula lo potencial, porque urge a reconsiderar la validez de ciertas premisas, porque sugiere.

Esther M. Smud

GUILLERMO DE TORRE,
¿Qué es el superrealismo?
Buenos Aires, Editorial Col-
lumba, 1955.

El autor de la "Problemática de la Literatura" resume en un ensayo breve —más no por eso menos científico— la trayectoria del Superrealismo, movimiento que despertara pasiones enconadas y ferrosos partidarios y que se encuentra hoy en un "statu quo", habiéndose apartado de él por completo— y con resabios de un fuerte desprecio, aquellos que fueran **porte-parole**, como Aragón, Eluard, Char entre otros.

De Torre fundamenta el punto de partida del movimiento superrealista, en el dadaísmo de Tristán Tzara que, con el propósito de rehacer una visión total del mundo, llevando lo conocido como formas de expresión literario y artístico a **fojas cero**, cautivara las jóvenes conciencias en la post-guerra de la primera contienda mundial. El dadaísmo, en su afán irracional, dejaba insatisfecha el ansia de comprender por parte del público y aún entre sus más entusiastas proclamadores, que veían en su total nihilismo un simple juego infantil, diríase que su único fin residía en **éparter les bourgeois**. Situación que se prolongó hasta el primer manifiesto de André Bretón, en 1924, exaltando "el poder de la imaginación, la excelencia de lo maravilloso y la fuerza ilimitada de la libertad" en su acepción más amplia: "Yo creo en la resolución futura de estos estados como el sueño y la realidad, en una suerte de realidad absoluta, de superrealidad, si así puede decirse". Y con esta sentencia abría Breton el mundo de las

imágenes —encasillándolo dentro de un sistema— y la brecha definitiva del individualista Tzara o dada, destructor apriorístico de la palabra sistema.

No se detiene Guillermo de Torre únicamente en el precursor inmediato del movimiento, y en el estudio de sus principales y esporádicas figuras, sino que se remonta a sus "ídolos y antecesores" en una primera y última instancia, de acuerdo a los numerosos manifiestos de Breton —siempre noble para una rectificación de orden particular y siempre ingenuo para seguir creyendo en el poder de su nueva concepción del mundo.

Cierra el autor el libro, con un interrogante más sobre el estado actual de esta revolución literaria pero no escamotea palabras de elogio a la eterna figura del creador de su primer manifiesto, y afirma que su personalidad moral y humana está oscureciendo la ya mortecina luz de la obra y el movimiento superrealista.

A título de apéndice, figura una Bibliografía Crítica sobre el período, en orden cronológico, puesta al servicio del estudioso y previendo despertar un interés, más allá de la breve reseña, a los no especializados. Un retrato a lápiz del autor, por el joven Horacio Videla, aparece en las primeras páginas del volumen.

N. R.

SIMONE WEIL; Espera de Dios. Buenos Aires, Sudamericana, 1954.

Son cuatro ya los libros de Simone Weil que han sido editados entre nosotros: *La gravedad y la Gracia*, *Raíces del existir*, *Carta a un religioso* y *Espera de Dios*. El

primero, selección de los cuadernos de notas que enviara a Gustave Thibon, contiene los elementos para precisar lo esencial de su pensamiento religioso y su concepción acerca de los mecanismos del alma y la relación de ésta con Dios; el segundo —cuyo título francés (*L'enracinement*) es más exacto y significativo— permite alcanzar las resonancias sociales de sus ideas y ofrece algunos penetrantes análisis históricos; la *Carta a un religioso* es concretamente el sumario de sus dudas respecto al catolicismo; en cuanto al último, su contenido es más heterogéneo y reúne textos valiosos acerca de todos estos temas.

Espera de Dios agrupa en tres partes, los siguientes textos: tres cartas enviadas al padre Perrin poco antes de la partida de Simone para América; tres cartas de despedida y cinco opúsculos a cuyo contenido concreto nos referiremos más abajo.

Las dos primeras cartas tienen datos reveladores acerca de su relación con la Iglesia católica. Simone confiesa en la cuarta carta (su *Autobiografía espiritual*): "jamás he vacilado en la elección de una actitud; siempre adopté como única actitud posible la cristiana". Su vigorosa personalidad, que alcanza en cierto sentido caracteres de auténtico misticismo, fué en sus aspectos esenciales un juego polar de tensas contradicciones. En ella lucharon la fe avasalladora y un irreductible punto de su alma que permaneció siempre en la inquietud de una duda; la adhesión a las formas básicas del dogma cristiano, y un racionalismo exigente e inflexible; las más apasionadas entregas a lo social y un indomable escepticismo individualista. Las car-

tas I y II exponen las razones de su negativa a recibir el bautismo. Las objeciones intelectuales (contenidas en general en la **Carta a un religioso**) habían sido en cierto modo eliminadas ante la actitud del padre Perrin, que a pesar de todas ellas consentía en bautizarla. Las objeciones de estas dos cartas podrían tal vez calificarse de sentimentales o emotivas, pero en el fondo adivinamos aún los rastros de aquéllas.

La actitud clave de Simone ante Dios, que la obra caracteriza en su título, **espera**, puede iluminar el sentido de sus "Vacilaciones ante el bautismo". Dice en la **Autobiografía espiritual**: "...en toda mi vida jamás, en ningún momento, he buscado a Dios". Distingue tres dominios en orden al problema de la voluntad de Dios: el primero, el de la necesidad, que es en resumen, en su concepción, todo el universo exterior que nos rodea. En éste, la totalidad de lo que acontece es voluntad de Dios. El segundo, es el que depende de nuestra voluntad: el secreto de este dominio consiste en el ejercicio ilimitado de la **obediencia** (hay páginas luminosas en **La connaissance surnaturelle**). El tercero, es aquel dominio en el cual las cosas ni son totalmente independiente de nosotros, ni tampoco dependen de nuestra voluntad. Aquí se trata de ejercer hasta el grado más elevado posible, la virtud de la **atención** y la actitud vital de la **espera**. Simone entiende que en ninguno de los dos últimos casos hay indicios que la inclinen hacia el bautismo. Ni un mandato expreso de Dios, ni una inclinación de su naturaleza. Y "sólo la obediencia es invulnerable al tiempo".

Pero la razón más íntima se revela en la segunda carta, y cons-

tituye un problema siempre presente en su pensamiento: teme a la Iglesia en tanto es **cosa social**. No sólo descubre en su historia concreta innumerables manchas de hecho, sino que, en el fondo, alcanza a comprender que las imperfecciones son inevitables, que la Iglesia está maculada de derecho, irremediablemente. Algunos párrafos de la **Carta un religioso** ya subrayaban este sentimiento. Es el mismo que la obliga a calificar de "indigerible" a la mayor parte del Antiguo Testamento, y caracterizar a Israel y al Imperio Romano como los portadores en la historia del espíritu de la Bestia, la idolatría social. Dedicada en distintos lugares de sus cuadernos agudas observaciones, a demostrar la continuidad que explica el carácter totalitario de la Iglesia: **Israel - Imperio Romano - Iglesia cristiana**.

Hay un punto en que la tensión se torna irreductible. Al sentido espiritual del "anathema sit", Simone opone su convicción más firme: "La adhesión de la inteligencia no es jamás debida a lo que fuere. Porque no es jamás en ningún grado cosa voluntaria. Sólo la atención es voluntaria. También, sólo ella es materia de obligación" (Carta a un religioso).

Para Simone el sentido todo de la Iglesia atenta contra la actitud vital de **espera**. El totalitarismo de la institución social puede ahogar las fuentes más íntimas del auténtico nacer a la fe, las únicas fuentes a partir de las cuales la asunción de lo creído adquiere una significación trascendental y definitiva. En **La connaissance surnaturelle**, Simone avanza a través de una serie de análisis que le descubre la compleja y delicada arquitectura del alma. En uno de ellos dice sin vacilar:

“Estas cosas son demasiado tenues para que un instrumento tan grosero como el “anathema sit” pueda operar otra cosa que una destrucción ciega”. (Pág. 70).

En muy escasos lugares Simone Weil habló de sí misma. Es por esto que la primera de las tres Cartas de despedida, la denominada **Autobiografía espiritual**, encierra excepcional interés. En ella ha dibujado los trazos fundamentales de su evolución intelectual y religiosa. Se ubican así algunos aspectos de su pensar y su vida que otros textos ya nos habían revelado.

La relación vital de Simone con la trascendencia contiene un último núcleo de inquietud. El problema de Dios no es un problema claro. No puede serlo. Tal vez no **debe** serlo si quiere conservar su sentido. Un Dios claramente sabido, a través de un creer sin sombras, transparente y seguro, no es el verdadero Dios. “Desde la adolescencia pensé que el problema de Dios es un problema cuyos datos faltan aquí abajo y que el único método seguro para no resolverlo falsamente, lo que me parecía el peor de los males posibles, era no plantearlo”. Porque “la búsqueda lleva al error”.

Dios está en lo secreto. Esto es para Simone lo que el sentido de la Iglesia no puede abarcar. Esta concepción, transferida al plano de la caridad y de la acción tendiente al bien, adquiere resonancias insospechadas. También aplicada al dolor y la recompensa que Dios otorga: “La compensación, es el consentimiento mismo (al dolor). Pero es preciso no valorarlo así, o todo bien desaparece” (**La connaissance surnaturelle**, 193).

Simone relata con la desnuda sencillez de todas sus notas, una suprema experiencia por la cual

sintió a Dios y se supo presa. La alusión a esta experiencia determina más claramente el sentido místico de su vida. No se trata aquí de discutir su validez. Nos interesa objetivamente como elemento de la caracterización de una espiritualidad. Si hay un rasgo que pueda aplicarse a Simone, es el de una exigencia de sobriedad intelectual implacable, y un horror a toda afectación sentimental.

Los **Últimos pensamientos** esbozan algunas ideas que en los opúsculos encontramos desarrolladas más extensamente: el problema de la desgracia, la noción de fe implícita. Vuelven además a aparecer algunos temas característicos: la incertidumbre acerca de la salvación; el ámbito no cristiano y la presencia en él de Cristo; la Iglesia como cosa condicionada.

Los párrafos finales condensan la razón que impulsó a Simone Weil a llenar tantos cuadernos y libretas, anotaciones que si por una parte jamás soñó que pudieran ser publicadas, por otra ocultan una misteriosa finalidad. Evoca allí la imagen de la higuera estéril y se confiesa identificada con ella. Confía sin embargo, en el fondo, en la importancia de su pensamiento, pero agrega: “... no sé cómo, se han posado en un ser tan insuficiente como yo... Es para mí un gran dolor el temer que... estén condenados a muerte por el contagio de mi insuficiencia y mi miseria”. Y finalmente: “Sólo pueden estar destinados a alguien que tenga un poco de amistad hacia mí, y de amistad verdadera. Pues, para los otros, en cierto modo, no existo. Soy del color de una hoja seca, como ciertos insectos”.

La Creación es para Dios renuncia, autolimitación. Producto del

Amor, es al mismo tiempo la distancia infinita entre la criatura y la trascendencia. Es el dominio de la necesidad bruta, de la materia ciega. La desgracia prende al alma en lo más íntimo de esta necesidad. Su hiel es precisamente resultado de su carácter arbitrario: la desgracia toca al inocente **sin razón**. Es la revelación de una verdad: la falta de finalidad del mundo. En **El amor de Dios y la desgracia**, Simone señala la transformación que efectúa en el alma la desgracia: la distingue, ante todo, del dolor y el sufrimiento. En éstos lo fundamental es el dolor físico. La desgracia también es inseparable del dolor físico, pero contiene otros elementos irreductibles a él, que constituyen su modo más esencial. La desgracia opera en el alma un cambio de nivel ontológico. La transformación es constitutiva. Obedece, en tanto la desgracia es una de las formas de la necesidad sin sentido, a las leyes matemáticas de la gravedad. En la desgracia, **Dios está totalmente ausente**. Con esto es preciso relacionar otras ideas de Simone. Algunas acerca del absurdo, por ejemplo. Cuando el alma ha desarrollado hacia un objeto una energía muy elevada de amor o deseo, y de improviso ese objeto desaparece, se encuentra ante la nada. Todas las acciones desarrolladas en función del fin ahora anulado, se muestran sin sentido. Pero entonces, en la ausencia perfecta de Dios, es necesario seguir amando, obstinadamente, en el absurdo. Desear en el vacío, sin objeto. Porque el alma ha quedado clavada en el orden del tiempo y la necesidad, pero a través de ese orden puede acceder a la realidad de la distancia infinita. Para que esto sea posible, es indispensable

no dejar de amar, porque la distancia es tangible sólo para quien ama y siente que la separación desgarrará su ser. Entonces, Dios atraviesa esa distancia y se hace presente. La espera en el absurdo es el Silencio de lo sobrenatural. Y Dios no puede dejar de responder a ese Silencio. Y entonces descubrimos que era Dios el que aguardaba. "**Le temps est l'attente de Dieu qui mendie notre amour**".

El concepto de amor implícito es importante, y la misma Simone considera su vida en los **Últimos pensamientos** como "un ejemplo cierto y concreto de fe implícita". Es un amor anterior al amor de Dios. Por lo tanto, Dios no se halla presente en él como objeto. Hay tres formas del amor implícito —o mejor, como ella corrige después, tres **actitudes amantes**: al prójimo, a la belleza del mundo, a las ceremonias religiosas. También cuenta la amistad.

Más allá de la trama inmediata de estas páginas, operan los conceptos claves de Simone. El amor al prójimo, la caridad, es una fuerza que se opone al dominio de la necesidad. La atención atraviesa la capa ciega de la desgracia sin sentido, y descubre —o mejor, **crea**— tras el desgraciado, al hombre, a la humanidad. Este acto, a la vez que de **atención creadora** y por ello mismo, lo es de reconocimiento de la necesidad. El fenómeno opuesto es el **desprecio**, resultado de las leyes mecánicas de contaminación de la desgracia. El mal es esencialmente una realidad que se extiende por medio de fenómenos de trasposición. La desgracia del miserable, pasa a quien lo contempla sin caridad en forma de desprecio.

El amor implícito en todos sus modos, obedece también a leyes,

pero de orden sobrenatural, y es algo más que una equivalencia del amor explícito: hay identidad con la fe real en acto.

Lo mismo ocurre con el amor a la belleza del mundo, "casi ausente de la tradición cristiana". Siendo el mundo el reino de la necesidad, hemos de admirarlo precisamente como espectáculo del desenvolvimiento de lo necesario. Por eso la belleza del mundo —fuente y paradigma de toda belleza— es vacía de finalidad. "Una cosa bella no contiene ningún bien que no sea ella misma, en su totalidad, tal como se nos aparece. Vamos hacia ella sin saber qué pedirle. Nos ofrece su propia existencia". Y esta concepción se extiende al arte humano, tentativa de trasposición de lo infinito universal en lo finito de la materia modelada. Por eso la auténtica obra de arte es ejemplo de la necesidad, tiene algo de impersonal, y el yo del artista desaparece.

El análisis del amor a las prácticas religiosas encierra referencias que es útil conectar. La religión como forma social, incorporada a la totalidad de la vida espiritual del hombre, constituye uno de los elementos del ámbito de arraigo de nuestra existencia. En **Raíces del existir** las consideraciones sobre el desarraigo fueron llevadas adelante por Simone con mayor detalle. En este texto el problema se limita al aspecto religioso. Simone no puede entender el ejercicio de la **catolicidad** en el sentido de un afán de conversión universal a la religión católica, sino en un abrazarlo todo a través de la diversidad, dejando ésta intacta. No pudo solucionar la cuestión, pero su actitud sincrética respecto a las religiones tanto antiguas como modernas lu-

chó sin descanso por resolverla. Ello la condujo a estudios detenidos y eruditos que sólo podrán ser apreciados en su justo valor cuando se siga detenidamente el hilo de las innumerables referencias contenidas en las complejas páginas de los **Cahiers d'Amérique**.

La posibilidad de la ausencia de Dios en la religión es significativa. La experiencia de la trascendencia es siempre individual, irreductible a las formas sociales, y se produce en lo íntimo de la soledad.

En cuanto a la amistad, también es superación de la necesidad, si bien no aniquilación de ella. La amistad es armonía de contrarios: la necesidad y la libertad.

Todas estas formas de amor son núcleos donde Dios, en cierto modo, está en el mundo. En el único modo posible: lo secreto.

El último opúsculo (**Los tres hijos de Noé y la historia de la civilización mediterránea**) ofrece un ejemplo de una actividad muy característica de Simone Weil, en la cual se advierte antes que nada el afán de comprensión, y un descuido hacia la objetividad histórica. Simone siempre interpreta la historia en función de sus convicciones. En el análisis de los rasgos de la civilización europea, particularmente desde el punto de vista religioso, según la tradición de Sem, Cam y Jafet, resalta su actitud negativa hacia lo judío. Ella fué en muchos sentidos una antisemita. En otros textos se advierte una negación de la cultura judía. Sería sin duda de gran interés determinar los límites de esta negación y hasta qué punto obraron en ella los factores raciales que tan apasionadamente negó (supuesto que se acuerde posibilidad de existencia a tales factores). De todos modos, sus afanes "tota-

litarios" la llevaban a atacar todo ámbito cultural o espiritual cerrado o con intenciones exclusivistas, y veía en lo básico de la cultura judía un ejemplo claro de esta posición.

El pensamiento de Simone Weil es pensamiento vivo. Nos revela la razón de ser de su vida, y ésta nos aclara el sentido de su pensamiento. No son en realidad dos instancias separadas. Al par que vivía, iba dando cuenta de su vivir.

En el prólogo a *La pesanteur et la Grâce*, Gustave Thibon niega significación metafísica al pensar de Simone Weil. No podemos aceptar en modo alguno esta desvalorización, producto de la pretendida obediencia a una exigencia "teorética" que es en suma, expresión de un pensar fósil. En este sentido, afortunadamente Simone Weil no tiene alcance metafísico. Porque entendemos que lo filosófico sólo puede encerrar verdadero valor en tanto su núcleo sea sí, meta-físico, pero nunca meta-vital.

E. Veron Thirion

GRAHAM GREENE, *El que pierde gana*. Traducción de Victoria Ocampo. Buenos Aires, ed. Sur, 1954.

Después de la innegable grandeza (digna de fray Gabriel Téllez) del conflicto que ventila *El fin de la aventura*, después de la precisión, de la aguzada finura dialéctica que brilla en casi todas las páginas del *Living room*, el título del último libro de Greene hace pensar, por lo menos, en "J'ai perdu, but I am a winner all the same", la enigmática frase que dice el duque de Bedford en el Juego de Cartas simbólico al que Claudel confía el destino terrestre de su Juana de Arco. Pero,

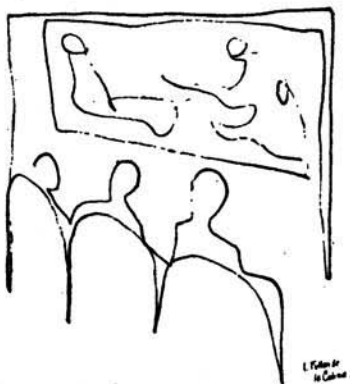
siquiera por una vez, Greene no pulsa aquí la cuerda trágica: su último libro — inédito aun en inglés — es un desarrollo del célebre refrán sobre el juego y el amor.

No conviene, sin embargo, suponer que *El que pierde gana* sea tan sólo una novela rosa; como tampoco hay derecho a llamar novela policial al siniestro *Ministerio del Miedo*. Greene distingue así sus novelas de sus "entretenimientos": en aquéllas se nota el predominio de uno o de varios personajes; en éstos lo más importante es la acción. Si se despoja — como quiere el autor — a la palabra "entretenimiento" de toda intención peyorativa, servirá para clasificar (con la endeblez inevitable de las clasificaciones literarias) el presente libro.

Algún crítico podrá exclamar, con variables dosis de torpeza y mala fe, que *El que pierde gana* es una apología del capitalismo: el Gom, una suerte de vice-dios fabuloso, director de una vasta compañía, causa primero la desventura del protagonista y lo promueve luego a un "happy end" razonable y burgués. ¿Acaso no se dijo, a propósito de *El poder y la gloria*, que Greene fué agente del capitalismo inglés, enviado a Méjico por fuerzas oscuras, para espiar y después cifamar a aquel breve paraíso proletario?

El que pierde gana demuestra la feliz versatilidad de Graham Greene y la admirable gama de registros que posee su pluma. Ésta levanta aquí de vez en cuando alguno de los problemas que más torturan al autor (por ejemplo, el tema del tiempo), pero la fugacidad con que se los alude no consiente sombras en la alegría primordial del relato.

G. F.



CINE

“...the process of film-shooting may be not only a simple fixation of the event taking place before the lens, but also a peculiar form of representation of this event. Between the natural event and its appearance upon the screen there is a marked difference. It is exactly this difference that makes the film an art.”

V. I. Pudovkin: *Film Technique*, 58.

“...et peut-être, l'interrogation filmologique fournit-elle une occasion de réviser les problèmes classiques de la réalité et de la croyance: le cadrage écranique n'est pas seulement une détermination parmi d'autres du champ de la perception, il est aussi et surtout le promoteur d'un type nouveau de réalité et d'un type nouveau de croyance, dont la reconnaissance doit entraîner une redistribution des catégories, voire une “révolution copernicienne” à la lumière de laquelle l'homocinematigraphicus comprendrait en quel sens inédit il peut être “la mesure de toutes choses”.

Jean-Jacques Rinieri, en *L'Univers filmique*, 45

“...el proceso de toma puede ser no sólo una simple fijación del hecho que tiene lugar ante el lente, sino también una forma peculiar de representación de este hecho. Entre el hecho natural y su aparición

en la pantalla, existe una diferencia notable. Es exactamente esta diferencia la que hace del film un arte”.

“...y tal vez la interrogación filmológica proporcione una ocasión de revisar los problemas clásicos de la realidad y la creencia: el encuadre ecránico no es solamente una determinación entre otras del campo de la percepción; es también y sobre todo, el promotor de un nuevo tipo de realidad y un nuevo tipo de creencia, cuyo reconocimiento debe llevar consigo una redistribución de las categorías, aún una “revolución copernicana” a cuya luz el “homocinematographicus” comprendería en que inédito sentido él puede ser “la medida de todas las cosas”.

“LA RED” de Emilio Fernández

Ficha técnica: Reforma Films S. A. (México, 1953) - **Direc.:** Emilio Fernández - **Libro:** argumento original y adaptación de Emilio Fernández - **Fot.:** Alex Phillips - **Música:** Antonio Díaz Conde - **Intérrp.:** Rossana Podestá, Crox Alvarado y Armando Silvestre. - 85’.

El cine, al igual que las otras artes, encierra el problema fundamental de cómo alcanzar una expresión purificada y auténtica de sus posibilidades, a través de una decantación que nos entregue solamente lo que es peculiar de su lenguaje y nada más. Claro está que el problema del cine puro (como los demás análogos) es al mismo tiempo una cuestión teórica y un ideal artístico inalcanzable.

Y los teóricos del cine luchan con un doble planteo: se trata no sólo de intentar la determinación de los rasgos fundamentales de una expresión cinematográfica pura, sino también de aclarar previamente cuáles son los elementos constitutivos de dicha expresión. Antes de teorizar acerca de cómo el lenguaje del cine puede alcanzar un modo más puro, es necesario precisar qué vocablos lo componen. Porque la impureza del cine es tal vez más notoria y abrumadora que la de las otras artes. La combinación de lo musical, lo pictórico, lo puramente

plástico, lo meramente literario, lo teatral, pueden llevarnos a ver en él tan solo un conglomerado de elementos artísticos más o menos dudosos.

No nos proponemos plantear interrogantes teóricos al respecto, sino buscar una determinación del valor de *La Red* en este sentido, y algo de lo que ella significa dentro de los caminos que algunos realizadores han emprendido hacia un cine auténtico.

(Se ha calificado a *La Red* de cine “poético”. Es ésta una caracterización bastante frecuente. Se la usó en el caso de *Humberto D*, *El río sagrado*, *Rashomón* y de muchos otros buenos y malos films. Se trata, en muchos casos, de la imposibilidad de superar la ignorancia acerca de los problemas del cine. Es inevitable entonces que algunos términos felices y lo suficientemente vagos e imprecisos, intenten dar cuenta de un film de calidad, y hagan las veces de un análisis responsable y detenido. A la

falta de interés que en general los intelectuales demuestran hacia el cine, corresponde del lado de la crítica una labor precipitada, vacía e irresponsable, producto de la convicción de que hacer crítica de cine es algo que no plantea muchas exigencias. La expresión de **poético** aplicada a un film es, pues, indeseable. Por la vaguedad y la falta de sentido concreto, y por las asociaciones ajenas a lo cinematográfico que su uso puede provocar. Estrictamente, toda obra de valor artístico genuino es **poética**, pero no en tanto ofrece características determinadas en su estilo, sino en cuanto es, simplemente, una obra, un **poé-
ma**, una creación).

En virtud del talento cinematográfico de Fernández, las imágenes de **La Red** desenvuelven la trama del relato por la fuerza que cada una de ellas encierra. Y esta fuerza es el producto de un tratamiento minucioso y acabado.

Cada encuadre constituye un campo visual de un equilibrio dinámico admirable. La distribución de los planos se logra a través de una delicada composición de volúmenes. Nada de esto hubiera sido posible si Fernández no hubiese contado con la colaboración de un fotógrafo como Alex Phillips, que ha sabido arrancar a todos los elementos su dimensión plástica, consiguiendo imágenes que registran una infinita gama de tonalidades.

Hasta aquí el virtuosismo no es cinematográfico. Pero es injusto reducir a esto el arte de Emilio Fernández. Hay en él algo más que belleza fotográfica. A lo largo del desarrollo de **La Red**, el campo de formas plásticas adquiere un valor dramático y compone los rasgos, a nuestro juicio, de un estilo peculiar que llamaríamos **escuela mexi-**

cana, heredera sin duda de Eisenstein.

Desde el momento en que José Luis llega a la choza en la cual Antonio, huyendo como él de la justicia, se ha refugiado con Rossana, puede presentirse la trama de la red que habrá de envolverlos cada vez más. Sus deseos se desenvuelven conforme a las fuerzas de la necesidad. Las olas chocan siempre y siempre se deshacen, del mismo modo. Las ondas vienen a morir sobre la arena una tras otra, dibujando la línea de lo monótono y fatal. A la fatalidad física corresponde una análoga fatalidad de las pasiones. La necesidad no sólo reina en la naturaleza, sino también en el mundo de los sentimientos, mal que le pese al hombre. Dos hombres y una mujer: impecable ecuación de pasiones. Y tal vez ellos lo saben de antemano y de antemano se entregan. Tal vez Antonio sabe lo que va a suceder cuando insiste en que José Luis permanezca con ellos. José Luis se va, pero a pesar suyo se encuentra enseguida con ellos otra vez. Rossana parece la única que obedece un poco más ingenuamente a sus sentimientos. La red que descansa cerca de la orilla es un símbolo, pero no el más significativo. Porque todo: el peñasco, la playa, el cielo, el mar siempre presente, cumple la función simbólica y sugiere la correspondencia arriba indicada.

El conflicto de los sentimientos queda a cargo de los personajes. De sus miradas, sus gestos, sus actitudes, antes que de sus palabras. (Los diálogos son mínimos). Pero el marco físico se dinamiza a través de la técnica del realizador, y compone la otra mitad del lenguaje dramático. Las líneas blancas del agua sobre la arena, que se pierden in-

sistentemente hacia el infinito Las olas que chocan con violencia contra las rocas. Imágenes realzadas por una admirable profundidad de campo que también adquiere significación El montaje las ha ubicado, y ha establecido las relaciones de la sintaxis cinematográfica. Las secuencias cobran entonces un sentido, y según ciertas reiteraciones establecen un ritmo. Las hay notables.

Cabe una observación de importancia. El estilo de Emilio Fernández, planteado claramente en sus películas anteriores y llevado a sus últimas consecuencias en **La Red**, auténticamente cinematográfico, puede en cierto sentido calificarse de **incompleto**. Su labor de composición asume a través del montaje sentido dramático, pero nunca abandona la línea fundamental de su modo de hacer cine, que es sin discusión **estático**.

Es decir, la sintaxis del cine no es solamente un problema de volúmenes y planos. Y su "metafísica" (como ha sido denominada) no se reduce a lo espacial, sino que está también y esencialmente referida al **movimiento**. Lo que no significa que el estilo de Fernández olvide el movimiento. Pero es lo que descuida, lo más ajeno a la resonancia dramática de su lenguaje. Ese es el problema clave que no ha resuelto, o no ha querido resolver. Y ese ha sido el milagro revelador de **Rasho-**

mon.

Porque hay rasgos que individualizan claramente a la filmografía de Fernández frente a la de otras escuelas, puede ser muy útil llevar adelante una serie de comparaciones. Con el neorealismo italiano, por ejemplo, de resonancias más humanas y menos inquieto por lo formal; con el buen cine norteamericano, orientado en general hacia lo psicológico y viciado sin duda por una dosis de lastre teatral; con el cine alemán de postguerra, aunque entre nosotros, respecto de éste hay todavía pocos elementos de juicio; con algunos realizadores franceses (No creemos legítimo hablar de un **cine francés**, como es común. Hay diferencias demasiado notables entre ciertos grandes realizadores). Todavía no podemos hacer referencias definitivas al cine sueco. Por nuestra parte, sin embargo, ante el caso de **Barrabás** de Alf Sjöberg, aventuramos la hipótesis de que la comparación podría resultar especialmente fecunda. Sobre todo, creemos posible establecer ciertas conexiones entre el modo de la perfección formal de Emilio Fernández y el de ese film de Sjöberg.

La obra de Emilio Fernández debe contar necesariamente como un aspecto fundamental, en todo balance de estos últimos años de cine que quiera ser completo

E. V. T.

Seminarios

Han quedado constituidos en el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, los dos primeros grupos de estudios, que desarrollarán sus actividades a lo largo de este año. Damos a continuación algunos detalles acerca de los mismos:

I. SEMINARIO DE LINGÜÍSTICA.

a) Curso práctico de **Historia de la Lengua.**

1. Nociones de fonética general. Mecanismo de la fonación. Cuadro de los fonemas. Fenómenos fonéticos más frecuentes. Estudio del mecanismo.
2. Nociones de fonética experimental. Estudio de algunos trazados quimográficos. Observación experimental de los fenómenos fonéticos más frecuentes.
3. Fonética histórica. Clasificación vocálica latina. Cambios románicos. Cambios hispánicos. Evolución de cada vocal. Acción de la *yod*.

Cambios consonánticos. Pronunciación del español antiguo. Evolución fonética en las distintas categorías gramaticales. Acción de la analogía.

b) Curso práctico de **Pronunciación francesa.**

1. Pronunciación de las vocales francesas. Mecanismo y descripción.
2. Reglas para identificar la pronunciación de las vocales.
3. Semiconsonantes y consonantes. Mecanismo y descripción.

Nota: Se harán ejercicios prácticos y de corrección, aplicando los puntos anteriores simultáneamente.

Se recomienda tener cierto conocimiento de la lengua francesa con el propósito de consagrarse exclusivamente al estudio de la pronunciación, sin verse obligados a hacer aclaraciones de tipo gramatical y sintáctico.

II. SEMINARIO DE FILOSOFÍA AMERICANA.

Tendrá primariamente un sentido amplio, sin perjuicio de una distribución ulterior más específica del trabajo. Se propone integrar en sus consideraciones, los problemas históricos y culturales que impone un planteo acerca de la filosofía americana.

Una de sus primeras tareas, será la elaboración de una bibliografía sobre temas de filosofía y cultura americanas, y un fichero personal de obras y actividades filosóficas.

Los estudios se orientarán, ante todo, a la determinación del posible sentido tanto de una **filosofía americana** cuanto de un **preguntarse** por ella. Procurará analizar también las tentativas efectuadas para caracterizar la **circunstancia americana**, y los factores históricos, económicos, políticos que, supuesta la existencia de tal circunstancia, pueden haberla configurado.

Paralelamente a estos interrogantes generales, procurará efectuar, como queda dicho, una investigación dentro de límites más es-

trechos, acerca de un determinado ambiente filosófico de América o una figura de la filosofía americana.

En principio, el seminario se limitará a considerar el pensamiento hispanoamericano, quedando abierta la posibilidad de extender los estudios a la América sajona y lusitana.

Los trabajos de ambos grupos de estudio —tanto de investigación como de interpretación— que se juzguen de interés, serán incluidos en las páginas de CENTRO.

Del CENTRO

INFORME, 1954 - 55

Elecciones

Durante los días viernes 2 y sábado 3 de julio, se realizarán las elecciones anuales del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, quedando de ese modo constituida la Comisión Directiva para el período 1954-55.

Cursos y Conferencias

Como todos los años, la Secretaría de Docencia organizó los cursos gratuitos de repaso de las materias de primer año.

El 16 de junio, se iniciaron los de **Latín I** y **Griego I**. La iniciación de los cursos correspondientes a las tres Introducciones, quedó determinado así: **Introducción a la Filosofía**, los viernes, a partir del 14 de agosto.

Se realizaron dos conferencias, en el local del Centro, Las Heras 2176. La primera, sobre el tema **La literatura comprometida**, estuvo a cargo de Ramón Alcalde. El análisis del libro de Sartre "Que es la Literatura", fué el núcleo central de la charla, y suscitó posteriormente un vivo debate.

La segunda, enfoque histórico **Después de Caseros**, fué desarrollada por David Viñas.

Se anunciaron otras charlas, en-

tre ellas **Una escuela rural argentina** y **La educación fundamental**, que, aunque organizadas, no llegaron a realizarse. A causa de los acontecimientos que se desarrollaron a partir de octubre: clausura de los locales de los Centros, detención de compañeros, etc., numerosas actividades culturales no fueron más allá del proyecto.

Cine

Por la misma razón, tuvo lugar una sola de las funciones de cine programadas por la Secretaría de Ateneo.

Se realizó el 7 de agosto, y estuvo dedicada básicamente al célebre realizador canadiense Norman McLaren.

Antes de la proyección, Víctor Iturralde —joven realizador argentino que utiliza entre nosotros el modo vanguardista de McLaren— explicó los aspectos esenciales de la técnica de éste, y su significación dentro del cine experimental.

Biblioteca y Servicio de Librería

Quedó organizada la Biblioteca Circulante del Centro, en base, antes que nada, a los libros difíciles de conseguir, correspondientes a las bibliografías de las distintas materias.

Se estableció también un Servicio de Librería, por medio del cual los socios pueden obtener los libros que necesitan, con importantes descuentos. Los interesados efectuaban sus pedidos telefónicamente o por carta, pudiendo pasar después por el local del Centro a retirar los libros solicitados, previa confirmación telefónica.

Todo el material de la Biblioteca se encuentra ahora tras la banda que indica la clausura de nuestro local.

Secretaría de Publicaciones

La Secretaría de Publicaciones, editó durante el año, apuntes taquigráficos de las clases correspondientes a: Griego I, Latín I, Introducción a la Historia, Griego II y Latín II.

Además, los alumnos contaron con las siguientes publicaciones de textos incluidos en las bibliotecas para primero y segundo año.

Ediciones anteriores, vigentes en 1954:

El teatro en Francia en la Edad media. Primera Parte. G. Cohen. **Bosquejo para una teoría de las emociones.** (Un capítulo). J. P. Sartre.

Fenomenología de la percepción. La sensación. Maurice Merleau-Ponty.

Nuevas:

Tennyson (Capítulo de la **Historiade la Literatura Inglesa**). Le-gouis y Cazamian.

Los Tennyson (Del **Compendio de Historia de la Literatura Inglesa**). George Sampson.

Nuevas tendencias de la psicología contemporánea. Joseph Nuttin.

Delfino, un cuentista. González Contreras.

Apareció el número 8 de la Revista CENTRO.

Reunión Anual para los socios de primer año

El sábado 2 de octubre, se realizó con señalado éxito la tradicional reunión social ofrecida por el Centro a los nuevos socios de primer año. Fué la última reunión importante que tuvo lugar en nuestro local, que en esta oportunidad se vió totalmente colmado.

El Centro se mantuvo constantemente presente dentro del ámbito de la Facultad. Como todos los años, al iniciarse las clases se distribuyó la nueva edición de la **Guía del Estudiante**, y por medio de los delegados de curso, se mantuvo el contacto con los alumnos, especialmente en primer año.

Internacionales

INFORME SOBRE LA UIE Y EL COSEC

Aun al estudiante universitario consciente de su misión, le resulta difícil aclararse todo lo concerniente a las agrupaciones estudiantiles que actúan en el ámbito de su propia Facultad, y a las que, integradas por aquellas, se mueven en el plano nacional. La dificultad aumenta, por mayor escasez de noticias, cuando trata de averiguar acerca de las organizaciones internacionales de estudiantes.

Nadie puede zafarse de sus circunstancias; aun en los relativos no compromisos se asume una actitud. Nosotros propendemos a que sea de todos conocida la actual realidad universitaria, determinada por nuestra realidad histórica, para que recién entonces se asuman o rechacen las responsabilidades. Sirviendo a tal fin damos a continuación un suscinto informe sobre las entidades estudiantiles de carácter

internacional; repetimos, asunto a pesar de su importancia muy mal o poco conocido.

U.I.E. (Unión Internacional de Estudiantes)

En 1941 los representantes estudiantiles de los países de la coalición antifascista forman el Consejo Internacional de Estudiantes, creador en noviembre de 1945, de un comité preparatorio internacional que logra realizar un Congreso en Praga en el mes de agosto del año siguiente. En este Congreso, al que concurren 300 delegados, fue fundada la U.I.E.

Esta organización que quiere ser "representativa de los estudiantes demócratas del mundo entero", ha enunciado en sus estatutos, no discriminación racial, religiosa o social, lucha por la paz y la seguridad, lucha por los derechos estudiantiles, etc.

Los organismos de gobierno de la U.I.E. son: 1) **El Congreso**, órgano máximo de dirección, que se reúne cada tres años y en donde tienen derecho a estar representadas todas las organizaciones miembros, en proporción determinada; además se otorga a ciertos grupos la categoría de "delegados observadores". En él las posibilidades de libre discusión están limitadísimas, pues se busca evitar todo lo que se salga de la "línea". 2) **El Consejo** es el más alto cuerpo de gobierno de la U.I.E. en el intervalo entre dos Congresos. Responde de su labor ante el Congreso, el cual determina la proporción en que las diferentes agrupaciones han de estar representadas. El Consejo debe reunirse una vez al año y elige de entre sus miembros a los que formarán el

Comité Ejecutivo. 3) **El Comité Ejecutivo** está compuesto de: Presidente, Vicepresidente, Secretario General, Secretarios, Tesorero, miembros ordinarios y puestos reservados. Sus actividades prácticas son dirigidas por un Secretariado.

Aunque de interés y a nuestro pesar, omitimos todo lo referente a aceptación de miembros, enumeración de los mismos, abandono de algunos (se han alejado de la U.I.E.: Noruega, Dinamarca, Francia, Estados Unidos, Suiza, Brasil, Australia, etc.), al "caso" Yugoslavia, al origen desconocido de sus recursos financieros, y tampoco hacemos mención de otros asuntos de menor importancia.

Sólo nos ocuparemos de las actitudes asumidas por la U.I.E. en el plano estrictamente universitario o en el campo de lo político-social que trasciende a aquél sin abandonarlo enteramente. Ellas son sintomáticas del espíritu que preside a la Organización.

a) **Asuntos universitarios:** La U.I.E. se ha pronunciado contra la discriminación, a favor del libre acceso a las fuentes de enseñanza, por la gratuidad de ésta, contra la persecución ideológica en la enseñanza, en contra de las condiciones de la enseñanza en los países coloniales. No se habla de autonomía universitaria, y solamente se dice que es conveniente iniciar campañas en algunos países sobre temas como "Participación de los estudiantes en el gobierno de las Universidades". No se aclara cual es su pensamiento sobre la organización administrativa de las Universidades, ni sobre la representación de los tres órdenes en el manejo de las casas de estudio. En todas las publicaciones de la U.I.E.

se encuentran críticas a las condiciones de la vida y de los estudiantes en los países occidentales. No se encuentra la más mínima crítica a las condiciones de vida de los estudiantes de las "democracias populares".

b) Problemas político-sociales: Cuando la U.I.E. se ha manifestado ante estos problemas lo ha hecho siguiendo muy de cerca la política internacional del Cominform. En el Congreso de Praga, en el informe Gorkhman, se decía: "En el periodo de postguerra dos campos se han creado: el campo de la paz y del progreso, apoyado por todos los honestos luchadores por la paz del mundo, y el campo de la guerra y la reacción, gobernado por un pequeño grupo imperialista de Wall Street que quiere dominar el mundo para su provecho y trata de envolverlo en una nueva y más terrible guerra".

En la plataforma de dicho Congreso al tratar el problema de la paz, se dijo: "Ahora que el segundo congreso de los partidarios de la paz está por realizarse, la recolección de firmas para el llamado de Estocolmo debe alcanzar su culminación."

Otro punto en el que siempre ha insistido la U.I.E., es la conveniencia de un pacto de las cinco grandes potencias.

Podríamos aportar muchos ejemplos semejantes, pero diremos solamente que si en los Congresos se favorece la política de los países comunistas, es a través de los órganos de propaganda donde esta posición se incrementa y se concreta en tal forma que se convierte en una verdadera extralimitación de

las resoluciones específicas de sus Congresos.

COSEC (Secretaría de Coordinación).

En diciembre de 1949, un grupo de Uniones Nacionales que pertenecían o habían participado en las actividades de la U.I.E. y que se hallaban en conflicto o en desacuerdo con ésta, se reunieron en Londres a fin de cambiar opiniones entre ellas y comenzar un intercambio de trabajos prácticos. Volvieron a reunirse en octubre de 1950 en Berna sobre las mismas bases. En diciembre de 1950, convocada por las Uniones Nacionales de Suecia, Noruega y Dinamarca se realiza la primera Conferencia Internacional de Estudiantes, en Estocolmo. Asistieron las delegaciones de diecinueve países. Adoptan posición frente a U.I.E., declarando que no intentan formar otra unión internacional, y sólo persiguen el establecimiento de vínculos de actividades prácticas entre los países representados. En enero de 1952 se realiza la segunda Conferencia Internacional de Estudiantes en Edimburgo (Escocia). En ella se revisan las bases de la cooperación; se escuchan los informes de las uniones nacionales que habían tomado responsabilidades delegadas; se delegan otras nuevas o se prorrogan las mismas, siempre sobre trabajos prácticos, no tratándose ningún problema político-social; y principalmente, se crea el Secretariado de Coordinación (COSEC) al que se fija sede en Leiden (Holanda).

En enero de 1953 se realiza en Copenhague la tercera Conferencia Internacional de Estudiantes; un año más tarde la cuarta Confe-

rencia se reúne en Estambul. En esta última se hicieron declaraciones sobre problemas de índole social; se creó la Comisión Permanente de Investigación se tomó posición sobre autonomía universitaria y sobre la participación estudiantil en la administración de las universidades.

Resumiendo hasta lo esquemático los criterios sustentados por COSEC, veremos que se afirma no ser Unión o Federación Internacional de Estudiantes. Uniones Nacionales integrantes del COSEC, algunas de ellas que dan la tónica de este organismo, colaboran en "actividades prácticas" con U.I.E. Además se mantienen relaciones con la U.I.E. en un plano formal, pero de hecho se realiza una evidente competencia en la actividad, con la que U.I.E. lleva a cabo.

Las normas de cooperación consagran principios inobjetable de gremialismo estudiantil. Asimismo es correcto el interés que se demuestra por los asuntos que se dan en llamar "prácticos". Pero existe una lamentable limitación en el enfoque del papel que deben jugar las U.U. N.N. de estudiantes en el seno de la comunidad en que viven.

Actúan los siguientes organismos.

1) **La Conferencia** anual es el organismo máximo y resolutorio, que toma las decisiones sobre los diferentes problemas y fija los programas de trabajo vigentes hasta la Conferencia siguiente. En ellas hay libertad para hablar.

2) **El Comité de Supervisión**, ve la el cumplimiento de las resoluciones de las Conferencias, supervisando las actividades de la Secre-

taría.

3) **La Secretaría Coordinadora de las Uniones Nacionales de Estudiantes (Co-Sec)** es el órgano administrativo para asegurar el cumplimiento de las decisiones adoptadas por las Conferencias. En la práctica es muy difícil mantener un control estricto sobre sus actividades, estando sus facultades no bien delimitadas y teniendo marcado peso sus decisiones aun en las Conferencias.

4) **Comisión Permanente de Investigación.**

5) **Las U.U.NN. con "responsabilidades delegadas".**

Pasamos por alto lo referente a finanzas, con ese no muy claro apoyo de la "Foundation for Youth and Student Affairs". Tampoco hablaremos de las cuatro categorías con que se puede participar en las conferencias anuales y de quienes las integran; ni informaremos sobre las posiciones asumidas por cada Unión Nacional separadamente.

Las posiciones del COSEC en asuntos universitarios concuerdan, en general con las de F.U.B.A. Se han adoptado resoluciones favorables sobre: Universidad aptónoma; participación en su administración de los tres estamentos—profesores, graduados, estudiantes—; no discriminación política, etcétera.

Los asuntos que en el COSEC se definen como "prácticos" tienen mucha importancia y alrededor de ellos gira gran parte de su actividad. Sólo los enumeraremos: seminarios, campos de trabajo, conferencias de peritos, viajes de estudiantes, deportes, facilidades de estudio, sanidad estudiantil, actividades culturales en general, etc.

FEDERACION UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES

CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS

COMISION DIRECTIVA

(Período 1954 - 1955)

| | |
|--|-------------------|
| <i>Presidencia</i> | Aimanda Toubes ✓ |
| <i>Secretaría de Notas</i> | Jorge Lafforgue ✓ |
| <i>Secretaría de Ateneo</i> | Livia Burghi |
| <i>Secretaría de Publicaciones</i> | León Sigal ✓ |
| <i>Secretaría de Docencia</i> | Rafael Aragón |
| <i>Secretaría de Hacienda</i> | Gloria Cucullu |
| <i>Secretaría de Actas</i> | Clara Beramendi |
| <i>Secretaría de Relaciones Universitarias</i> | Miguel Murmis |

DELEGADOS

| | |
|--------------------------|------------------|
| <i>Segundo Año</i> | Ernesto Veron |
| <i>Tercer Año</i> | Susana Maggiora |
| <i>Cuarto Año</i> | Beatriz Baqueiro |
| <i>Quinto Año</i> | Iride Rossi |

Delegados a Consejo:

Aimanda Toubes
Ana A. Goutman
Miguel Murmis
Ernesto Veron
Jorge Lafforgue
Susana Maggiora

SUMARIO

EDITORIAL, pág. 5; MARGARITA COSTA: Kant y Fichte, pág. 7; JAIME REST: La poesía de T. S. Eliot. *The Waste Land*, pág. 11; ERNESTO VERON THIRION: La historia de la filosofía como problema, pág. 30; NILDA GONZALEZ: *Poema*, pág. 43; HORACIO AMIGORENA: Si el amor fuera un ala, pág. 45; CESAR MAGRINI: Elegía para una tarde de junio, pág. 46; INES FUTTEN DE LA COLINA: "Moby Dick" o la lucha de dos reinos, pág. 49; DIONYS MASCOLO: Necesidad de comunicación, pág. 59; PERIFERIA: Ester Smud: "Música e imaginación", de Aaron Copland; N. R.; "Qué es el surrealismo", de Guillermo de Torre; E. Veron Thirion: "Espera de Dios", de Simone Weil; G. F. "El que pierde gana", de Graham Greene, pág. 71; CINE: E. V. T.: "La Red", de Emilio Fernández, pág. 83; SEMINARIOS: pág. 87; DEL CENTRO: pág. 89; INTERNACIONALES: pág. 90.

\$ 8.- m/arg.