

# CLINAMIENTO

AÑO 1

MAYO - JUNIO

MONTEVIDEO

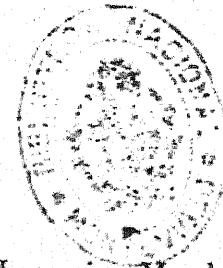


2



# CLINAMEN

REVISTA BIMESTRAL  
MAYO - JUNIO DE 1947  
AÑO I NÚMERO 2



*id facit exiguum clinamen principiorum*  
Lucrecio

## SUMARIO:

Lucrecio, Mondolfo: *Clinamen* . . . . . 3

### FICCION

Carlos Drummond de Andrade: *Nuestro Tiempo* . . . . . 25

### CRITICA LITERARIA

Angel A. Rama: *Sobre la composición de "El gaucho Martín Fierro"* . . . . . 31

### CRITICA FILOSOFICA

Georg Simmel: *Kant y Goethe - II -* . . . . . 46

Francisco González Ríos: *El problema de la substancia en Leibniz* . . . . . 15

### TESTIMONIOS

León Felipe: *El poeta maldito* . . . . . 11

André Malraux: *El hombre y la cultura* . . . . . 4

### RASTROS DE LECTURAS

André Gide: *Cómo se formó la N. R. F.* . . . . . 57

### LATITUD SUR 34°, LONGITUD 58 OESTE

Víctor J. Bacchetta: *Exposición de J. Torres García* . . . . . 59

Manuel A. Claps: *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias* . . . . . 59

Ola O. Fabre: *"Poema", por Orfila Bardsio* . . . . . 60

Víctor J. Bacchetta: *Tres libros de Luis Gil Salguero* . . . . . 61

Antonio Facal: *"La Historia y la Novela", por Carlos M. Rama* . . . . . 62

### CINE

Nitram Rellum: *Iván el Terrible* . . . . . 64

### OTRAS LATITUDES

Ida Vitale: *"La Estación total", por Juan R. Jiménez* . . . . . 67

Ola O. Fabre: *Dos libros de Jean Paul Sartre* . . . . . 68

### PLASTICA

Leandro Castellanos Balparda: *Scherzo* . . . . . carátula

Marc Chagall: *Dibujo a tinta china* . . . . . 45

## SUMARIO DEL N.º 1

Georg Simmel: *Kant y Goethe*. — Ida Vitale: *Sonetos*. — I. Vilariño: *Los nocturnos de Parra del Riego*. — Julien Green: *Cristina*. — Víctor J. Bacchetta: *Alcance de la crítica del psicologismo en Husserl*. — A. Braghini: *¿Una expedición de Alejandro Magno al Plata?* — Víctor J. Bacchetta: *Maestros y discípulos*. — Manuel Arturo Claps: *"El mito y el logos", de Emilio Oribe*. — Karl Jaspers: *Sobre el desgaste del lenguaje*. — Ola O. Fabre: *"El huésped y la melancolía", de Ricardo E. Molinari*. — Francisco González Ríos: *Bibliografía Leibniziana*. —

Revista bimestral  
Editada por estudiantes de la Facultad  
de Humanidades y Ciencias  
Montevideo - Uruguay

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Víctor J. Bacchetta  
Manuel A. Claps  
Ángel A. Rama  
Ida Vitale

REDACTOR RESPONSABLE

Ángel A. Rama  
Espinillo 1424

Asesoría gráfica e ilustraciones de Jorge Brito

CORRESPONDENCIA Y VALORES A:

"Clinamen", Rondeau 1458 - Montevideo

La responsabilidad de las ideas expuestas en los artículos firmados incumbe exclusivamente a sus autores

Todos los trabajos incluidos en este número han sido escritos o traducidos especialmente para "Clinamen"

Precio del número suelto \$ 0.80. Suscripción anual (6 números) \$ 3.00

# clinamen

*P*ONDUS enim prohibet, ne plagis omnia fiant,  
externa quasi vi: sed ne mens ipsa necessum  
intestinum habeat cunctis in rebus agendis,  
et devicta quasi, cogatur ferre patique,  
id facit exiguum clinamen principiorum,  
nec regione loci certa, nec tempore certo.

(vs. 288-293, liv. II *De Rerum Natura*, Lucrecio).

(En efecto, la pesantez impide que todas las cosas se hagan por choques, como por una fuerza externa; pero que el alma misma, cuando obra, no obedezca a una necesidad interior y como vencida se vea obligada a obrar y padecer, esto lo hace una pequeña desviación de los átomos en tiempo y lugar no determinados).

"...Es necesario admitir en los átomos (que caen en el vacío todos con igual velocidad) una facultad de desviación (*clinamen*) de la caída vertical, espontaneidad intrínseca del átomo, que ciertamente rompe el mecanicismo de toda la concepción naturalista, pero que responde a una triple necesidad: explicar el origen de los mundos; destruir la oprimente visión de una ineluctable fatalidad al sustituirla por la contingencia; en fin, hacer posible en el alma (también ella como el resto del organismo, agregado temporal de átomos) la espontaneidad y, en el hombre la libertad de la voluntad y la autonomía a la cual aspira el sabio.

Rodolfo Mondolfo (*El Pensamiento Antiguo*).



Conferencia pronunciada el 4 de noviembre de 1946 en la Sorbona, abriendo la 2.ª semana cultural de la UNESCO. La enorme resonancia que ha tenido y lo patético del llamado de Malraux, "uno de los espíritus más lúcidos y valientes de nuestro tiempo", hace que publiquemos lo esencial de su texto.

## El hombre y la cultura.

A través de los diálogos que se han establecido de un extremo a otro de Europa circula en la hora actual, una pregunta obsesionante, permanente, que se plantea a la Europa entera con tal fuerza que no comenzar por encararla consistiría en hablar para no decir nada.

A fines del siglo XIX, la voz de Nietzsche retomó la frase antigua oída sobre el archipiélago: "¡Dios ha muerto!..." y volvió a dar a esta frase todo su acento trágico. Se sabía muy bien lo que esto quería decir: que se esperaba el reinado del hombre.

El problema que se presenta ante nosotros hoy día, es saber si sobre esta vieja tierra de Europa el hombre está muerto o no. Si la cuestión se plantea, veamos entre tanto, al menos las primeras razones. En primer lugar, el siglo XIX tuvo una esperanza inmensa en la ciencia, en la paz, en la búsqueda de la dignidad. Se sobreentendía hace cien años, que toda la esperanza que llevaba en sí la humanidad de entonces conduciría inevitablemente a un conjunto de descubrimientos que servirían a los hombres, a un conjunto de pensamientos que servirían a la paz y a un conjunto de sentimientos que servirían a la dignidad. En lo que concierne a la paz creo que es verdaderamente inútil insistir. En lo que concierne a las ciencias, Bikini responde. En lo que concierne a la dignidad...

El problema del mal no está siempre ausente en el siglo XIX; pero cuando reaparece delante de nosotros ya no es sólo mediante esas obscuras y trágicas marionetas agitadas en el extremo de los brazos de los psicoanalistas; es el grande y sombrío arcángel dos-toievskiano que reaparece sobre el mundo y que viene a repetir:

clinamen

"Yo rechazo mi billete si el suplicio de un niño inocente a manos de un bruto debe ser el precio del mundo".

Por encima de todo lo que vemos, por encima de estas ciudades-espectros y de estas ciudades en ruina, se extiende sobre Europa una presencia más terrible aún, pues Europa arrasada y sangrante no está más arrasada, no está más sangrante que la figura del hombre que había esperado crear.

La tortura ha significado para nosotros mucho más que el dolor. Sería vano insistir: hay en esta sala demasiados hombres y mujeres que saben lo que quiero decir... Ha habido en el mundo un sufrimiento de una naturaleza tal que permanece frente a nosotros no solamente con su carácter dramático, sino también con su carácter metafísico y el hombre está hoy obligado a responder no solamente de lo que él ha querido hacer, no solamente de lo que él querrá hacer, sino también de lo que él cree que es. Y sin embargo un ejemplo conocido habría debido apartarnos de esta idea de civilización que durante cien años, se confundió tan fácilmente con la idea de refinamiento. China era considerada desde tiempo atrás como el país del refinamiento más puro que quizá haya conocido el mundo. Pero solamente los sinólogos sabían que las leyes más atroces que el mundo haya conocido, aquellas que implicaban la tortura más precisamente distribuida, habían sido hechas por hombres personalmente dulces y conciliadores — por los más grandes sabios de su tiempo.

No es de ningún modo evidente que la idea de refinamiento corresponda a la idea de civilización. Esta última era ya obscura antes de la guerra. No era reducible ni a la civilización de los sentimientos, ni a la voluntad de conocimiento del pasado, y se dirigía más bien hacia la esperanza en el porvenir. Hacía veinticinco años que el pluralismo había nacido y la antigua idea de civilización — que era esa de progreso en los sentimientos, en las costumbres, en los hábitos y en las artes — había sido sustituida por la nueva idea de las culturas, es decir, la idea de que cada civilización particular había creado su sistema de valores, que estos sistemas de valores no eran los mismos, que no se continuaban necesariamente y que había entre la cultura egipcia por ejemplo, y la nuestra, una separación decisiva que aislaba lo esencial que los egipcios habían pensado de lo que pensamos hoy. Esta idea de las culturas, consideradas como mundos cerrados, ha sido aceptada en la mayoría de Europa entre las dos guerras. Se sabe que nació en Alemania. Por vulnerable que fuese, había reemplazado confusamente la antigua idea lineal e imperiosa que los hombres se habían hecho de la civilización.

Cuidémonos de concebir las culturas desaparecidas únicamente como formas, es decir, como hipótesis. Es posible que no sepamos

clinamen

nada de lo que era la realidad psíquica de un egipcio; pero lo que sabemos es que un cierto número de valores transmisibles ha pasado a través de esas culturas que se nos había dado como cerradas, y que son esos valores los que han llegado a nuestro pensamiento; que es con ellos con los que nosotros tratamos de crear un todo. Daré un ejemplo extremo, pero claro, que es la obra de arte. Ninguno de nosotros sabe en que estado de espíritu un fellah miraba una estatua egipcia en el tercer milenio. Quizá no haya nada de común entre la manera como miramos esta obra en el Louvre, y la manera en que se miraba cuando fué esculpida; pero es cierto que vemos algo; que este algo es profundamente diferente de una obra moderna o de una obra griega, y que lleva en sí un valor de sugestión que tratamos de integrar en lo que llamamos nuestra cultura. Lo mismo en moral. Lo que ha llegado primeramente a nosotros de la cultura judía es la Biblia, que ha traído al mundo la idea, hasta entonces informada, de justicia.

Sucede lo mismo con todas las nociones de cualidad. Esto me hace llamar vuestra atención sobre este punto capital: el verdadero problema no es el de la transmisión de las culturas en su especificidad, sino el de saber cómo la cualidad de humanidad que llevaba cada cultura ha llegado hasta nosotros y lo que ha devenido para nosotros. Debemos, pues, separar el problema específico del problema de forma; el problema de saber lo que era un juicio cualquiera en Jerusalem, bajo David, del problema del descubrimiento de la justicia; el problema de saber lo que fué el descubrimiento de la vida en el arte griego, del problema de saber lo que era un navegante griego cualquiera. Entonces nos damos cuenta de que el problema del hombre en lo que concierne al pasado es éste: cualquiera que sea la forma particular de una cultura, por más lejos de nosotros que esté, ella nos atañe exclusivamente por su forma suprema. Su estructura no tiene más que una importancia subordinada. Y la Iglesia no tiene ninguna importancia aquí, porque toda la importancia en este dominio pertenece a los Santos; el ejército no tiene ninguna importancia porque toda la importancia pertenece a los héroes; y es profundamente indiferente para cualquiera de vosotros, estudiantes, ser comunista, anticomunista, liberal o lo que sea, porque el único problema verdadero es saber por encima de estas estructuras, bajo qué forma podemos recrear al hombre.

Estamos ante la herencia de un humanismo europeo. ¿Cómo se nos aparece esta herencia? En primer lugar como el lazo de un racionalismo permanente con una idea de progreso. Se trata de saber si reivindicamos estas dos ideas o si pensamos que el pro-

clinamen

blema europeo no está de ningún modo allí, que la cultura de Europa es totalmente otra cosa.

Sé bien que es dudoso que cualquier humanismo que busquemos nos ahorre la guerra. Pero era igualmente dudoso que el mundo de la caridad más profunda, se llamara el cristianismo o el budismo, suprimiera la guerra, y en efecto no la ha suprimido. Las culturas no han sido nunca dueñas de toda la naturaleza humana a la que no han alcanzado más que de un modo extremadamente lento y temeroso; pero han sido medios de permitir al hombre llegar a un acuerdo consigo mismo y obtenido este acuerdo, tratar de profundizar su destino. El cristianismo no ha suprimido la guerra, pero creó una figura del hombre ante la guerra, que el hombre pudo mirar de frente. Y nosotros quizá no iremos más lejos, pero iremos ya muy lejos y habremos cambiado mucho si podemos hacer que Europa frente a sus problemas sociales, a sus problemas militares y a sus problemas trágicos se haga al fin una idea del hombre que pueda mirar de frente. Es suma, al surgir esta idea del hombre, ¿contra qué ha surgido? Contra los dioses, y contra el demonio. Era la idea del hombre solo, capaz de escapar a la condición humana, sacando de sí mismo las fuerzas profundas que antes había tenido que buscar fuera de sí. El no puede existir bajo el peso enorme del destino más que ordenándose sobre una parte elegida de sí mismo. No hay, en la idea de cultura, estructura más profunda que la que nace de esta necesidad del hombre de ordenarse en función de lo que él reconoce como su parte divina.

Se trata de saber si el espíritu occidental es el que está menós agotado en el mundo, por el racionalismo y el progreso — lo que no creo — o si se trata en lo esencial, enteramente, de otra cosa. Creo que los valores europeos no tienen nada que ver con los del siglo XIX.

\* \* \*

Europa, que el mundo entero piensa en términos de libertad, ya no se piensa más que en términos de destino... Pero lo que se olvida verdaderamente demasiado, es que ésta no es la primera vez.

Del mismo modo, aquello no marchaba sensiblemente mejor en el tiempo de las grandes invasiones. Recuerdo al general De Gaulle mirando el horizonte inmenso de Colombey, desde donde no se ve más que el bosque, y diciendo: "Antes, esto estaba cubierto de granjas, y en este país había una filiación de nombres hasta el siglo IV; y, del IV al IX no hay uno que haya continuado... Francia tenía una veintena de millones de habitantes de los cuales han quedado cuatro". Y agregaba: "Sin embargo... hay Francia todavía".

clinamen

En verdad, cuando el ejército mongol de Gengis Khan marchaba sobre Viena, la suerte de Europa ¿era tan buena? ¿Era tan buena delante de Timour? ¿Era tan buena al otro día de Nicópolis, aún al otro día de Mohacs? Y se trataba del dominio de la vida, y de la muerte, no de rivalidades culturales ni de herencia del espíritu. Y en el mismo momento de la batalla de Londres ¿aquello marchaba tan bien? Y en el momento mismo de la batalla de Londres ¿quién en Inglaterra, y aún en Francia, ponía en duda lo esencial de los valores occidentales?

Más que nuestra derrota, lo que nos hace pensar en la muerte de Europa es lo que la ha seguido. No es totalmente cierto que el europeo esté muerto, pero es cierto que está abandonado, que él mismo abandona sus valores y se prepara a morir, de la misma manera que cualquier clase dirigente, o cualquier antiguo Imperio se decide a morir, desde el momento en que ya no está decidido a vivir.

En la hora actual, el hombre es roído por las masas, como lo ha sido antes por el individuo. El individuo y las masas plantean igualmente los problemas donde no están; dejan de lado el problema fundamental, porque el problema fundamental sería necesario encararlo. Quizá no compete al individuo ser él mismo, pero compete a cada uno de nosotros crear el hombre con los medios de que dispone y el primero es tratar de concebirlo.

En la hora actual, cuáles son los valores de Occidente? Hemos visto demasiado para saber que no son ciertamente ni el racionalismo ni el progreso. El primer valor europeo es la voluntad de conciencia. El segundo, la voluntad de descubrimiento. Es esta sucesión de formas que hemos visto en la pintura. Es la lucha permanente de la psicología contra la lógica, que hemos visto en la novela y que vemos en las formas del espíritu. Es la negativa a aceptar como un dogma una forma impuesta. Porque, finalmente, ha sucedido que los navegantes han descubierto papagayos, pero aún no ha sucedido que estos papagayos hayan descubierto navegantes.

La fuerza occidental reside en la aceptación de lo desconocido. Hay un humanismo posible, pero es necesario confesar claramente que es un humanismo trágico. Estamos frente a un mundo desconocido; lo afrontamos con conciencia. Y somos los únicos en quererlo. No nos menospreciamos por eso: las voluntades de conciencia y de descubrimiento, como valores fundamentales, pertenecen a Europa, y únicamente a Europa. Vosotros lo habéis visto aplicado de una manera cotidiana en las ciencias. Las formas del espíritu se definen, en la hora actual, por su punto de partida y la naturaleza de su búsqueda. Colón sabía mejor de dónde partía que a dónde

iría. Y no podemos fundar una actitud humana más que sobre lo trágico, porque el hombre no sabe a dónde va, y sobre el humanismo, porque sabe de dónde parte, y dónde está su voluntad.

El arte de Europa no es una herencia, es un sistema de voluntad; y Europa no será una herencia, sino voluntad o muerte.

¿Estamos agonizando? Hab'aba hace un rato de la batalla de Londres. Todos recordamos la impresión que experimentamos cuando Churchill decía: "Jamás desde las Termópilas, un tan pequeño número de hombres habrá salvado la libertad del mundo". Y bien. Aún si el Imperio británico debiera morir — lo que yo no creo — deseamos a todos los Imperios que han combatido con nosotros, tener una muerte tan bella. El día que se habla sin temor al ridículo de Termópilas, no es de ningún modo, el momento de creer en la muerte: en esos momentos generalmente no se muere.

La civilización europea ve sus valores donde no están. Señaladamente el optimismo en el progreso (de esto es de lo que desconfiamos más) no sólo no es, en la hora actual — todos vosotros lo sabéis — un valor europeo, sino que es un valor fundamentalmente americano y un valor fundamentalmente ruso.

No estamos sobre un terreno de muerte. Estamos en el punto crucial, en el que la voluntad europea debe recordar que todo gran heredero ignora o dilapida los objetos de su herencia, y no hereda verdaderamente más que la inteligencia y la fuerza.

El heredero del cristianismo feliz es Pascal. La herencia de Europa es el humanismo trágico.

Desde Grecia este humanismo se ha ejercido contra lo que se llamó los dioses. No las Venus y los Apolos; los verdaderos, las figuras del destino. La tragedia griega nos engaña; surgió como una sombra ardiente de la inmensidad de las arenas de Egipto, del aplastamiento del hombre por los dioses babilónicos. Es la interrogación por el destino del hombre: el hombre comienza y el destino acaba.

Y en cuanto al Dios del Antiguo Testamento, que el día de la Resurrección haga renacer de un lado las multitudes humanas, y que del otro saque del fondo de las ruinas las figuras esculpidas! Lo que ha de ser realmente la faz cristiana de la Edad Media, el Cristo encarnado, no será el pueblo de carne y de sangre que oraba en la nave, sino que será el pueblo de las estatuas.

Todo arte es una lección por sus dioses. Porque el hombre crea sus dioses con todo su ser, pero crea su arte más alto, con el mundo reducido a la imagen de su secreto siempre el mismo: revelar la condición humana.

Hemos hecho un cierto número de imágenes de las que vale

la pena que se hable, no solamente en las artes, sino también en el inmenso dominio de lo que el hombre saca de sí mismo para acusarse, negarse, engrandecerse o tratar de eternizarse. De las más altas soledades, aún de las divinas, hicimos cosechas: ¿quién, pues, sobre la tierra, sino nosotros, ha inventado la fecundidad del santo y del héroe? El héroe asirio está solo sobre sus cadáveres, Buda solo sobre su caridad. Miguel Angel, Rembrandt, ¿son únicamente relaciones de volúmenes y de colores, o también hombres arrojados como pasto a su facultad divina, en beneficio de todos los que sean dignos? ¿Quién ha impuesto al mundo la justicia de la Biblia, la vieja libertad de las ciudades? Acabamos de ver, por otra parte, que la justicia y la libertad solas, son pronto amenazadas. Únicamente Europa que las ha buscado, las sobrepasa.

Digo que lo busca aún. Y que hasta que se obtenga un nuevo orden, está sola en la búsqueda. Sola frente a lo desconocido — desconocido — y frente a la tortura aún no olvidada. En verdad, de siglo en siglo un mismo destino de muerte doblega para siempre a los hombres; pero de siglo en siglo también, en este lugar que se llama Europa — sólo en este lugar — hombres doblegados por ese destino, se han levantado para partir sin descanso hacia la noche, para hacer inteligible la inmensa confusión del mundo y transmitir sus descubrimientos en lugar de hacer con ellos secretos, para tratar como cualidad victoriosa de la muerte el mundo efímero, para comprender que el hombre no nace de su propia afirmación sino de la problematización del universo.

Como de Inglaterra durante la batalla de Londres, digamos: “Si esto debe morir, puedan todas las culturas moribundas tener una muerte tan bella!”

Pero digamos en alta voz que, a pesar de las más siniestras apariencias, quizá aquellos que vengan han de mirar la angustia contemporánea con estupefacción; y que la Europa de la toma de Roma, la Europa de Nicópolis, la Europa de la caída de Bizancio no les parecerá más que remolino despreciable junto al espíritu irritado que dice a las inmensas sombras amenazantes que comienzan a extenderse sobre él: “De vosotras como del resto, nos serviremos una vez más para extraer al hombre de la arcilla”.

*André Malraux.*

(Traducción de M. A. C.).

## El poeta maldito

(Fragmento)

“El poeta prometeico... viene a dar testimonio de la luz...”. Muere para resucitar al tercer día y crear el espíritu. El poeta maldito... viene a dar testimonio de la sombra.

Pero el poeta maldito... es el mismo poeta prometeico. Se le llama así cuando se acerca al infierno. Porque la línea monótona e inquebrantable de sus versos, que es siempre la resultante de la voluntad humana y del empuje del Viento y que no se doblega ni se tuerece, tiene que pasar *fatalmente* por el centro mismo del infierno, como el eje de la Tierra. Entonces sus versos toman unas formas extrañas y blasfematorias.

Sucede esto en los momentos babélicos del mundo... Cuando los mercaderes se han adueñado de todas las Iglesias, de todas las torres y fortalezas del espíritu y gritan desafortadamente desde las almenas de la radio y desde las columnas filisteicas de la prensa: Dios está en el Templo del Becerro.

El poeta prometeico se levanta, entonces, contra este falso Dios... y los sacerdotes de este templo del Becerro dicen que blasfema... y le maldicen. El poeta recoge como un gran honor su maldición y él mismo con orgullo dice: *Yo soy el poeta maldito.*

La verdad es que cuando Franco, el sapo iscarriote y ladrón, con su gran escuadrón de cardenales y banqueros, se atrevió a decir que la guerra de España era una “Cruzada religiosa” y que Dios estaba con “ellos”, al poeta prometeico le entraron unas ganas irrefrenables de blasfemar. Porque fué aquélla la “Gran Bufonada Teológica” en que los gangsters y los clowns del mundo se repartieron a Dios, como se habían repartido la ambición, la trilita y las plumas estilográficas para escribir las leyes y el decálogo del mundo venidero.

Chamberlain tenía un Dios para que le abriera el paraguas. Churchill otro para que le encendiera el cigarro. Hitler otro para que le recortase el bigotito. El de Mussolini le pulía la cabeza, aquel cráneo pelado que adoraban los fascistas como un mármol clásico, glorificado ya por la historia... A Franco el suyo le bendecía los aviones que iban a Valencia y a Barcelona a derribar las

cunas y los kindergartens... Y allá, un señor en Roma ponía el visto bueno a estas bendiciones... (luego le regalaría una espada de diamantes al "caudillo").

Aquí, al norte de este continente, los yanquis levantaron más alto que de costumbre su viejo lema God's Country... Pero ya sabemos quién es este Dios... Una divinidad antiséptica y esterilizada que no se propaga... una especie de malaria muerta.

Se puso de moda Dios. Vino a ser "buen negocio" el pronunciar su nombre y todos los criminales, todos los espías, todos los traficantes de pólvora, todos los canallas del mundo, todas las prostitutas y todos los poetas domésticos y cobardes, (místicos de sacristía y gazofilacio, de cera y mazapán, moscas en telarañas medioevales) llevaban a Dios en el bolsillo, como los jugadores supersticiosos y los negros llevan la pata protectora de un conejo. Sólo los republicanos españoles y los poetas malditos no teníamos Dios...

Fué la época de la blasfemia y de la risa. El poeta blasfemó contra todos aquellos dioses falsos... y se rió hasta el espasmo contagioso... ¡Nos reímos mucho todos! Hubo un coro de risas siderales... Dios, el Dios antiguo y paternal que se sienta bonachón en una nube, se rió *tempestuosamente*... El Dios viejo y abstracto que asoma su ojo vigilante por el triángulo metafísico, se rió hasta desmandibularse... Y a Cristo, en la cruz, la hiel se le hizo más amarga... y se rió también, con amargura y con sarcasmo...

¡Se rieron las estrellas y las constelaciones... Y hubo una procesión de carcajadas estrepitosas por la Vía Láctea... ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!... ¡Cómo nos reímos, Señor!

De esta época son algunos versos míos que yo mismo voy colocando en un índice negro y que tal vez me decida pronto a publicarlos con el título de "Antología poética y maldita".

Pero la "Antología poética y maldita" de un poeta solo no será bastante. Y tal vez sea necesario hacer una antología poética y maldita... española... hispano-americana... continental... universal. Cada pueblo debe contribuir con sus mejores poetas a una antología de esta clase, a una *antología* donde se recojan los versos más negros y desesperados, y no para asustar al "tenedor de libros" ni para que los excomulgue el arzobispo, sino como documento poético terrible y desconsolador, donde la voz de la tierra ultrajada, se levanta inconsciente y blasfematoria a *dar testimonio de la sombra*.

Le brindo esta idea a los editores y a los antologistas... Aunque creo que esta antología conjunta deberíamos hacerla los poetas mismos y dedicársela reverentemente al Sumo Pontífice con un prologo que a mí me gustaría escribir.

Voy a intentarlo ahora mismo desde aquí. Y a los poetas mal-

ditos que andan por el mundo en cualquier latitud del planeta los invito a que me envíen sus mejores poemas adecuados para este propósito.

Desde luego... el Sumo Pontífice de Roma nos excomulgará, porque los Papas tienen la potestad de excomulgar. Pero los poetas han podido siempre llevar a algunos pontífices al infierno. No hace falta más que un poco de coraje.

En este prólogo, yo diré algo como esto: "La Historia nace del cieno... La poesía del humo... Porque a veces desaparecen los puentes, se cierran las ventanas y las puertas, y no queda más que un penacho azul para escapar de las tinieblas... Se sale del laberinto tenebroso del mundo por el penacho azul de los sueños... Los sueños se convierten en poemas... Y hay poetas que se entretienen en hilar la borra negra de las pesadillas... y con el hilo quebradizo y tembloroso que fabrican se construyen después, una túnica negra y funeral... *Estos son los poetas malditos*...

Aparecen cuando hay que llevar al Gran Conserje Pedro a los infiernos con toda su procesión de mascarones... Cuando no queda nada firme bajo los pies del hombre, y los poemas ya no se pueden escribir más que:

- (a) de vuelta de una pesadilla, con un ritmo de sombras.
- (b) a la puerta cerrada de la casa, borrachos... y con un ritmo de hipo.
- (c) desde el trapecio aéreo de la locura, cayendo en el abismo, sin cuerdas y sin red... y
- (d) ante el portón abierto de la muerte, bajo el último aldabonazo de la sangre. Si son las tres de la mañana y ya se han ido el notario y el confesor, hay que esperar a que cante el gallo negro que está detrás de la tapia.

Este poema está escrito algo más allá todavía de esta hora. Ya en el otro lado... en el reino donde los que no han estado nunca, en este mundo le preguntan al que llega, qué es lo que sucede por aquí. Y el que llega dice lo que ha visto, como puede.

### INTERROGATORIO

- Dí, Recuerda... Recuerda lo que viste.
- No puedo precisar... todo pasó en la sombra:  
Le empujan a uno...  
Uno siente la rodilla de alguien que le aprieta...  
No se sabe si para meterle o para sacarle...  
Todo pasa en la sombra...

- Algo más... Dí algo más.
- Salimos por el boquete que da al sueño...  
y comenzamos a caminar por el callejón angosto  
y apagado de las pesadillas.
- ¿De las pesadillas?
- Las pesadillas son ríos negros, de espumas negras  
y en penacho...  
yeguas funerales que se meten sollozando,
- (¿Sollozando o relinchando?)
- ...desbocadas en el mar. Por las pesadillas se sale al mar.
- ¿Al mar?

El mar es un caracol ronco y amargo  
con un zumbido opaco y lejano que dice nuestro nombre,  
y por donde todos se pierden.

Y va uno... y va:

de la sombra al sueño,  
del sueño al sollozo,  
del sollozo al zumbido...

Todo es como un zumbido.

- ¿Como un zumbido! ¿Como un zumbido?
- A mí me pareció que el mundo era un zumbido  
y el hombre un hipo.
- ¿Un hipo?... ¿Sólo un hipo es el hombre?
- Un hipo en la noche me pareció a mí.  
Al final yo no oí más que un hipo.
- ¿Era un hipo aquel rüido?
- ¿Quién vió de dónde salía?
- ¿No eran burbujas?... ¿o el rüido del légamo,  
el rüido del Viento sobre el légamo?...
- No lo puedo precisar... Todo pasó en la sombra.

León Felipe.

## El problema de la substancia en Leibniz

**P**ENSADOR vigoroso, de raudo vuelo metafísico y astro de primera magnitud en el cielo del racionalismo filosófico del siglo XVII, diríase que Godofredo Guillermo Leibniz fué el arquitecto de los mundos en armonía, cuyo pensamiento generoso ofrece la clave de un optimismo tan profundo y radical que desespera comprobar —signo quizás de nuestra limitación— la escasa obediencia que le presta la realidad circunstanciada e histórica. Acaso ello pueda proporcionarnos un leve consuelo o sirva para adivinar al menos una cierta complacencia de la razón humana —imperfectos al fin— que, en el diario trajinar, parece empeñada más bien en dar pruebas de todo lo contrario.

En este sentido, mucho quieren decir los aldabonazos que el hombre (¿tragedia?) viene dando a las puertas de la contemporaneidad, cuyos vientos de infortunio —iba a decir liberación— no parecen destinados a recibir otra respuesta que la no menos apocalíptica “liberación” de la energía atómica y la promesa “alentadora” del viejo Heráclito resonando en la casona vacía de los años del hombre: *el fuego, apareciendo de improviso, juzgará todas las cosas y las avasallará*. Claro que no se trata de tomar las cosas tan a lo trágico, pues el mismo Heráclito no oculta sus ribetes de bromista y después de meternos el miedo en el cuerpo termina por decirnos bonachonamente que *la armonía escondida vale más que la visible*; cosa que de ningún modo nos atrevemos a disentir, pero que sugerimos sea estimada como esperanza de que tal vez todo pueda ser salvado —naturalmente, si damos con el escondite.

En fin tranquilicémonos con la idea de que la realidad no es más que la faz obstinada e insultante de la ilusión y no obstante reconocer que hay que aclarar eso de ilusión de realidad y realidad de ilusión, convengamos en la enorme ventaja que reportaría, por ahora, volver a Leibniz antes de sucumbir (¿podremos?) en el juego diabólico de la paradoja. Sí, conviene volver a él porque “su mundo” es mejor, mucho mejor que éste, donde no parece habernos sido reservado otro papel que el de “sobrevivientes”. (Y lo peor es que no nos llaman a escena hasta que no sepamos bien el recitado tan cursi de nuestra felicidad).

LEIBNIZ es maestro en el arte de superar la amañada discordia de las cosas finitas a favor de una suprema concordia en la que todo lo preside la omnisciente y comprensiva mirada de Dios: “el conocimiento de esta gran verdad: Dios obra siempre de la manera más perfecta y deseable que sea po-

sible, es, en mi opinión, el fundamento del amor que debemos a Dios sobre todas las cosas, puesto que el que ama busca su satisfacción en la felicidad o perfección del objeto amado y de sus acciones... y creo que es difícil amar bien a Dios cuando no se está en disposición de querer lo que él quiere, cuando uno tiene el poder de cambiarlo... Sostengo, por tanto, que, según estos principios, para obrar conforme con el amor de Dios no basta tener paciencia a la fuerza, sino que hay que estar verdaderamente satisfecho de cuanto nos ocurra conforme con su voluntad. Y entiendo esta aquiescencia en cuanto al pasado, pues respecto del porvenir no hay que ser quietista ni esperar ridiculamente con los brazos cruzados lo que Dios hará, según ese sofisma que los antiguos llamaban la razón perezosa, sino que hay que obrar según la voluntad presunta de Dios". (1).

Como se ve, el filósofo da la mano al teólogo, y así lo dice él mismo: "yo comienzo en filósofo pero termino en teólogo. Uno de mis más grandes principios es que nada acaece sin razón. Es un principio filosófico, y sin embargo en el fondo no es otra cosa que un consentimiento en la sabiduría divina..." (2) Por eso en Leibniz se articulan maravillosamente la especulación filosófica con la concepción teológica, el movimiento con la quietud, lo posible con el *Ser*; un reino de la necesidad absoluta e incondicionada y un orden de la necesidad causal, por lo que Brunshvieg dice que Leibniz "renuncia a buscar en una negación lógica el fundamento de la eliminación por la cual se hace el tránsito de lo posible al *ser*, porque cree haberlo hallado en una afirmación teológica, a saber: la sabiduría y bondad de Dios". (3).

Pero su secreto filosófico, la profunda garra metafísica de su pensamiento, se brinda en una amorosa comprensión de lo máximo y lo mínimo, favorecida por una rigurosa capacidad lógica que universaliza penetrando en lo particular y concreto, con lo que hace racionalmente claro el "organismo" todo de la realidad, desde lo infinitamente pequeño hasta lo infinitamente grande. Su pensamiento, vocacionalmente orientado hacia la permanencia, el *Ser*, armoniza en él con una instrumental razón cartesiana, seducida por la claridad y las facilidades de la explicación mecánica del universo físico. Con su teoría de las *vérités de fait* y las *vérités de raison*, sella un doble compromiso con el racionalismo y con el empirismo; pero esta dualidad sólo resulta insuperable a los ojos de nuestro entendimiento finito, porque un espíritu superior, capaz de penetrar hasta el fondo último de las cosas, vería que las primeras obedecen a una intrínseca necesidad que las hace también *vérités de raison*, de manera que para un entendimiento perfecto o sabiduría infinita, como la de Dios, todas estas verdades vendrían a armonizarse con una necesidad ya no *ex-hypothesi*, sino absoluta e incondicionada.

Windelband ve en esto una afinidad profunda entre la teoría leibniziana y el platonismo porque Leibniz en su oposición al spinozismo habría

(1) Leibniz, "Discurso de Metafísica": esc. 4 (en "Tratados fundamentales"; trad. esp. de V. P. Quintero, 2.ª ed. aum. Losada, B. A., 1946).

(2) "Manuscrits de Leibniz" (en "Catalogue des manuscrits de Leibniz à la Bibliothèque de Hanovre", colecc. de Bodemann).

(3) L. Brunshvieg, "Spinoza et ses contemporains", § XIII, 3.ª ed. revis. y aum. Alcan, París, 1923.

"transformado en distinción metafísica aquella distinción de valor entre verdad eterna y verdad de hecho"; (4) que él, en un principio, sólo habría formulado para el conocimiento humano, y —agrega Windelband— "el contenido de las verdades geométricas y lógicas debía corresponder a una ley universal idéntica a sí misma, es decir, sin contradicción, mientras el contenido de las verdades de hecho queda siempre condicionado a otros hechos. En esto reside la afinidad de la teoría leibniziana con el platonismo, porque aquella interpretación metafísica o hipóstasis del contrapuesto gnoseológico entre verdad racional y verdad empírica, al que debe corresponder una contraposición real entre verdad eterna y verdad temporal, lleva precisamente a la concepción a que había llegado, por la misma vía, el mismo Platón y que después desarrolló al distinguir entre mundo inmaterial y mundo material". (5).

De aquí la exigencia de un progreso gradual en el orden del conocimiento humano el que tiene que esforzarse por alcanzar un sistema de verdades puramente racionales y en la medida en que esto se cumpla ir superando nuevas etapas en la línea de la evolución espiritual, al paso que el conocimiento empírico va cediendo terreno al conocimiento racional. Con ello se demuestra que aquella distinción entre *vérités de fait* y *vérités de raison* no es más que una concesión pasajera al empirismo, la que no le impide, sin embargo, operar el tránsito hacia una conciliación de lo que aparentemente ofreciese como irreconciliable (¡cuánto platonismo!), por lo que se comprende que Brunshvieg dijese que "él hacía de la diversidad la condición de la armonía estética". (6).

Llegados aquí, resaltan claros los dos extremos contrapuestos de la concepción leibniziana: las *monadas inferiores* que sólo pueden dar representaciones confusas, oscuras, en forma de sensaciones y que por pasivas vienen a constituir la materia, o mejor, aún, aquello que frecuentemente denominamos la materia, y la *monada monadum* o suprema de la que la razón tiene una representación clara, nítida, y que es pura actividad: divinidad.

Aquellas existen, evidentemente, en grados infinitos, la monada suprema es sólo una ya que de poseer alguna otra idéntica claridad sería absolutamente igual y no discernible. He aquí el principio leibniziano de *identitatis indiscernibilium*, "principio —dice Windelband— según el cual conceptos cuyas características son absoluta y completamente iguales, y este es precisamente el principio que permite distinguir la *Monadología* de toda concepción atomista". (7). Esta última supone que los átomos son seres completamente iguales cuya diferenciación sólo acaece por causas externas, o por la circunstancia de pertenecer —o hallarse— a diferentes puntos del espacio, mientras que en aquella rige un absoluto individualismo, ya que toda sustancia está perfectamente determinada en sí misma y tanto su posición como sus cambios se explican como productos de su propia naturaleza, o sea, de su mismo *ser dotado de fuerza*. Ahora bien, entre ambos extremos: el de la materia y el de la divinidad, "está la variedad infinita de los grados in-

(4) Windelband, "Hist. gen. de la fil. (trad. ital.).

(5) *Ibidem*.

(6) Brunshvieg, op. cit.

(7) Windelband, op. cit.

termedios donde claridad y confusión, inteligencia y sensibilidad, actividad y pasividad, se presentan en todas las combinaciones posibles... entre las que encuentra su puesto también el hombre". (8).

Su secreto —repetimos— se ilumina a la luz de lo que hemos dado en llamar su amorosa comprensión de lo máximo y lo mínimo, cuestión que también habíase planteado Malebranche tomando como modelo el problema del *maximum* y *minimum* en relación estrechamente directa con la cantidad, y si bien es cierto que todos los matemáticos del siglo XVII gustaron hacer a parte de talento en la consideración de este problema, no es menos cierto que a Leibniz sirvió de ocasión para señalar con nuevos rasgos la diferencia entre el análisis puramente lógico en el reino de lo homogéneo y la síntesis cualitativa en el reino de la heterogeneidad. Así vemos que el mismo Leibniz nos previene acerca del sentido cualitativo que cobran en él las nociones de máximo y mínimo, especialmente cuando dice: "lo que conduce a error en esta cuestión es que uno se deja llevar por la creencia en que lo mejor en el todo es también lo mejor posible en cada una de las partes. De esta manera se razona en geometría cuando se trata de *maximis et minimis*, pero la consecuencia no es valedera cuando se va de la cantidad a la cualidad, y esta diferencia se nos parece en nuestro caso...". (9). Por lo demás, en Leibniz, *el individuo es y obra como el todo*; cada mónada es un individuo distinto, activo, insustituible, que refleja a su modo todo el universo. El propio Leibniz lo pone de manifiesto al caracterizar su sistema del modo siguiente: "...cada mónada es un espejo viviente, o sea, dotado de acción interna, representativo del universo según su punto de vista y tan regulado como el universo mismo". (10).

Genio y figura del racionalismo prekantiano, Leibniz sustenta una concepción mecánica del universo físico, o sea que su pensamiento se compadece —en los lineamientos más generales— con aquella etapa de la historia de la filosofía moderna que, al decir de Dilthey, "concibe el universo físico como un mecanismo cerrado en el que no disminuyen ni aumentan la masa y la cantidad de movimiento". (11). Se comprende, entonces, que la razón leibniziana trate de dar explicación al problema del mundo físico valiéndose de conceptos como los de *masa*, *fuerza*, *movimiento*, etc., regidos por un principio (el de razón suficiente) que ofrece la solución conocida con el nombre de determinismo causal. Pero aunque su razón no puede ocultar el sello inconfundible que le imprimen Descartes y Hobbes, revela, por el signo mismo de la operación con que se establece el vínculo a un orden suprasensible, ciertos caracteres tan propios y personales que, al tiempo que dan la clave de todo el pensamiento leibniziano, ofrecen también el núcleo de no pocas y profundas divergencias.

En este orden de cosas cabe señalar la diferencia con el fenomenismo hobbiano, porque nada guarda de común —metafísicamente— con aquel ma-

(8) *Ibidem*.

(9) Leibniz, "Théodicée", II, § 213, 212.

(10) Leibniz, "Principios de la naturaleza y de la gracia, fundados en razón", (en *Trat. fund. op. cit.*).

(11) W. Dilthey, "De Leibniz a Goethe", trad. esp. ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1945.

terialismo que consideraba los fenómenos espirituales como meros productos de los fenómenos físicos. Se separa también del dualismo cartesiano que establecía dos clases de sustancias: la extensa y la espiritual o pensante. Leibniz rechaza la sustancia corporal o extensa en razón de que a la esencia de la sustancia sólo convienen la simplicidad y la indivisibilidad que la hacen *una*, y la materia, cuyo atributo innegable es la extensión, es siempre divisible. "El alma —dice Leibniz— unida a la materia no hace de ella un ser verdaderamente uno, puesto que la materia no es verdaderamente una en sí misma, y el alma sólo le da una denominación extrínseca... la sustancia animada a la cual esa materia pertenece es verdaderamente un ser, y la materia, considerada por la masa en sí misma, no es más que un puro fenómeno o apariencia bien fundada, lo mismo que el espacio y el tiempo... (¡Qué preanuncio kantiano!) Y puedo decir lo mismo de la magnitud y del movimiento, a saber, que estas cualidades o predicados son fenómenos como los colores y los sonidos, y aunque encierran más conocimiento distinto no pueden resistir tampoco el análisis extremo". (12). Por si esto fuera poco, traemos a colación las palabras de Mondolfo: "...el influjo del fenomenismo de Hobbes sobre Leibniz parece innegable y una derivación importante de esto la ha puesto de relieve De Rugiero al notar que la definición de Hobbes acerca del espacio como *phantasma existentis*, opuesta a la concepción cartesiana de la extensión como esencia real del mundo físico, ha impulsado a Leibniz hacia un desarrollo ulterior que transforma la idea del espacio como puro fenómeno, afirmada por Hobbes, en la de orden ideal de los fenómenos: "el espacio es el orden de las posibles coexistencias, el tiempo es el orden de las posibilidades inconstantes". Pero además, el fenomenismo germinal de Hobbes contenía en potencia esa aplicación universal a toda la concepción del mundo, que Leibniz ha realizado de manera efectiva". (13).

El pensamiento filosófico de Leibniz —ya es lugar común en la historia de los sistemas— es fundamentalmente sinerético, es decir que aprovecha para su molino las aguas de las más diversas corrientes y tendencias de su siglo; no obstante, nos parece ver en él un marcado acento spinoziano en cuanto al concepto de sustancia y una suerte de ocasionalismo en cuanto al modo de resolver la relación causal entre los hechos, y aún de las sustancias entre sí. Aclarando: véase cuán spinozianas suenan estas palabras de *La Monadología*, que a su vez remiten a ciertos pasajes de la *Teodicea*: "...la razón última de las cosas debe estar en una sustancia necesaria... siendo esa sustancia una razón suficiente de todo... se sigue que hay un solo Dios y éste basta a todo... y puede también juzgarse que esa sustancia suprema, única, universal, necesaria, fuera de la cual nada hay independiente de ella... no es susceptible de limitaciones y ha de contener toda la realidad posible... Es cierto que en Dios está no sólo la fuente de las existencias, sino también la de las esencias en cuanto son reales, o de lo que hay de real en la posibilidad" (14). De aquí que advirtamos en la sustancia

(12) Leibniz, en carta a Arnauld, (de "Correspondencia con Arnauld", selec. y trad. de V. P. Quintero, 1ª ed. Losada, 1946).

(13) R. Mondolfo, "Ensayos críticos sobre filósofos alemanes", § 1, ed. Imán, 1946.

(14) Leibniz, "La Monadología", esc. 38, 39 y 40, (en "Théodicée", § 7), (en "Trat. fund.", *op. cit.*).

leibniziana fuertes analogías con la *substantia, sive Deus, sive natura* de Spinoza: "Dios es no sólo causa eficiente de la existencia, sino también de la esencia de las cosas". (15), por donde se comprende que Brunschvicg dijese que en Leibniz la sustancia tiene de común con la concepción spinoziana su productividad interna y su infinita fecundidad, "con lo que se opone al *abstractum* pasivo de los escolásticos, a la potencia desnuda sobre la que vienen a insertarse no importa qué atributos..." (16). La sustancia leibniziana es la razón última de las cosas, "la fuente de todo predicado, la fuerza original de cada uno de los estados que imprimen sucesivamente la velocidad y la aceleración del móvil, de cada una de las manifestaciones externas que los sentidos pueden registrar". (17).

Sin embargo, esta similitud, esta casi identidad en el concepto de sustancia no lleva a las mismas consecuencias en el planteo y solución final del problema de la causalidad en Spinoza y Leibniz. Fácil es advertir que la cuestión gira y se agudiza en torno al problema de la comunicación de las sustancias, pues surge por una parte la necesidad de explicar el sistema de relaciones que guardan los fenómenos entre sí, y otra, dar razón de todos ellos —como un orbe cerrado— respecto del principio ordenador; o para decirlo con palabras de Renouvier: "se trata de la ley de la sucesión de los fenómenos en tanto que determinados los unos por los otros, lo cual sería o bien en virtud de un orden eterno de la naturaleza, o bien por efecto de la ordenación de un creador". (18). Puede decirse que Leibniz y Spinoza coinciden en esto último "para dar un sentido general y matemático a la relación de causalidad... y han coincidido, formalmente, en la afirmación de un orden dado, invariablemente determinado, de los fenómenos del universo en su total encadenamiento..." (19). Mas las divergencias surgen en cuanto a la relación de toda la serie causal, cadena fenoménica, etc., con Dios o la sustancia, problema que, en opinión del mismo Renouvier, habría tenido mejor solución en Leibniz por haber observado una más estrecha afinidad con el planteo y solución lógica de la relación causal entre los hechos. En este sentido, Renouvier considera que dicha solución es casi definitiva, aunque se lamenta de que Leibniz no haya dejado hendedura alguna donde pudiera insinuarse el principio de la indeterminación.

Spinoza, al hablar de los modos de la sustancia: pensamiento y extensión, resuelve este problema en función de los límites del conocimiento humano. Para él, Dios o la sustancia tiene infinitos atributos y cada uno de ellos expresa una esencia eterna e infinita: "la idea de Dios, de la cual siguen una infinidad de modos, sólo puede ser única". (20). De estos atributos sólo dos son cognoscibles —en sus efectos— para el hombre: extensión y pensamiento, modos que se desarrollan en el orden de las causas natura-

(15) Spinoza, "Ethica, De Deo", I, prop. XXV; ed. y trad. de Ch' Appuhn. Garnier, París, 1934.

(16) Brunschvicg, op. cit.

(17) Ibidem.

(18) Ch. Renouvier, "Histoire et solution des problèmes métaphysiques", livre VII, § XXVII, 1.ª ed. Alcan, París, 1901.

(19) Ibidem.

(20) Spinoza, "Ethica, De natura et origine mentis", II, prop. IV; edic. cit.

les: "el pensamiento es atributo de Dios, de donde Dios es cosa pensante". (21), y "la extensión es atributo de Dios, de donde Dios es cosa extensa" (22); a su vez son modos que están en constante correspondencia mutua: "el orden y la conexión de las ideas es el mismo que el orden y la conexión de las cosas" (23). Así, lo material y lo espiritual pertenecen, por consiguiente, a dos series según un paralelismo que puede remontarse de causa en causa hasta llegar a ser términos que, conocidos en Dios —o sea sustancialmente—, resultan una y la misma cosa. Esto le hace decir a Renouvier que "la armonía del mundo de Spinoza es la relación constante de dos propiedades en desarrollo, la una objetiva, la otra subjetiva, unidas entre sí, pero que para nosotros son aspectos separables del ser eterno e inmutable, modificado bajo las apariencias del espacio y del tiempo. Es por la identidad y no por la subordinación del uno al otro que se resuelve en dicho sistema la relación de lo objetivo con lo subjetivo." (24).

Demos entrada ahora al ocasionalismo de Geulinx y Malebranche. Partiendo de la creencia en la imposibilidad de mutuas influencias entre las sustancias: extensa y espiritual, o sea entre el alma y el cuerpo, y dado que no puede negarse que a determinados fenómenos corporales corresponden regularmente determinados otros de índole psíquica o espiritual y recíprocamente, el ocasionalismo considera que esta mutua dependencia no puede existir sino en Dios. De esta suerte, *con ocasión* de un fenómeno corporal, Dios hace aparecer el fenómeno psíquico correspondiente, y lo mismo en el caso opuesto; por lo que se ve entonces que Dios es la causa eficiente de los fenómenos, y unos y otros, corporales y anímicos, son respecto de él meras *causas ocasionales* que le ofrecen la coyuntura para ejercer su acción. Es más, en Malebranche, Dios no sólo es autor de todas nuestras afecciones o impresiones pasivas, sino también de todas nuestras inclinaciones y hasta de las decisiones de nuestra voluntad. Estas serían buenas en la medida de su participación en una general tendencia espiritual hacia el bien supremo; no obstante, el hombre puede modificar esta inclinación —natural— hacia el Bien absoluto o Dios y complacerse en la obtención de otros pseudofines: he aquí su libertad. Pero aún así Dios termina por ser el autor de sus decisiones, ya que todo lo que apareza como contrario a la tendencia o inclinación general hacia el Bien (incluso el mero suspenso de la decisión) sería obrar en la línea del Mal, siempre, claro está, a la luz de nuestro entendimiento finito, y aunque quiera verse en esto a Dios como autor del Mal el mismo Malebranche nos saldría al paso para decirnos que Dios no es autor de lo que no tiene realidad y que "el mal no es nada", o sea, que nada es real y sustancialmente malo.

No se podrá afirmar, por consiguiente, que el optimismo leibniziano carece de antecedentes en el pensamiento filosófico de su siglo y para reforzar aún más lo que vamos diciendo obsérvese la profunda analogía que a este

(21) Ibidem, prop. I.

(22) Ibidem, prop. II.

(23) Ibidem, prop. VII.

(24) Renouvier, op. cit.

respecto ponen de manifiesto las palabras de Leibniz: "...las sustancias creadas dependen de Dios, el cual las conserva e incluso las produce continuamente por una especie de emanación... Dios hace girar, por así decirlo, de todos lados y en todas las maneras, el sistema general de los fenómenos que tiene a bien producir para manifestar su gloria, y mira todas las fases del mundo de todas las maneras posibles, puesto que no hay relación que escape a su omnisciencia... Como la visión de Dios es siempre verdadera, nuestras percepciones también lo son, pero nuestros juicios son obra nuestra y a ellos se deben nuestros errores... sólo Dios es causa de esta correspondencia de sus fenómenos y sólo él hace que lo particular para uno sea común a todos, de otro modo no habría enlace... Una sustancia particular no obra jamás sobre otra... ni padece tampoco la acción de otra... y la virtud de una sustancia particular consiste en expresar bien la gloria de Dios... y cuando una cosa ejerce su virtud o poder, es decir, cuando obra, cambia hacia lo mejor..." (25).

Volviendo ahora al mencionado sincretismo de Leibniz, repetimos que nos parece ver en él una suerte de ocasionalismo, especialmente en lo que se refiere al vínculo de las sustancias con Dios. Claro está que nos instalamos allá en la dimensión más profunda del problema, donde nos atrevemos a interpretar ocasionalismo y armonía preestablecida en la exacta medida en que ambos conceptos se apoyan mutuamente, el uno en el otro. Digamos que para los ocasionalistas Dios obraría en cada circunstancia (y la circunstancia es también la ocasión, por lo que se ve que hay mutuo convenio), y obraría a fin de establecer el vínculo de la necesidad allí donde se dan las relaciones de hecho, contingentes (lo que supone una previa ordenación del universo empírico, cuya aparente diversidad y enigma desaparece al racionalizarlo, de donde razón y realidad se nos ofrecen como distintas y antagónicas pero se compadecen e identifican). Esto nos lleva a pensar en una inmanencia —en el universo físico— de la actividad (acto: forma) de Dios, sin abandono de su ser trascendente en cuanto al orden de los posibles (potencia: materia); mientras que en Leibniz se daría una inmanencia plena de Dios, al crear la pluralidad de los "mundos", o de las sustancias, con lo que les conferiría potencia y acto para sí y libremente (hasta aquí el reino filosófico), si bien todo estaría en armonía tan perfecta, otorgada por el Creador, para siempre, gracias a su infinita sabiduría y bondad (aquí el reino teológico); armonía que nada parece ilustrar mejor que la imagen de los dos relojes marchando igual y acompasadamente, por donde se ve la solución también ecléctica acerca del problema de si el Universo estaba desde siempre y para siempre creado, o si era obra de un Creador, cuestión que rozamos al tratar — someramente — las analogías con la concepción panteísta de Spinoza.

Lo que parece más cierto es que entre el ocasionalismo y la armonía preestablecida de Leibniz existe — a propósito de este ceñido problema — más semejanza de la que con frecuencia señalan la mayoría de los investigadores de la filosofía moderna, a excepción de Renouvier — por lo que

(25) Leibniz, "Discurso de metafísica", escolios XIV-XV (passim), (en "Trat. fund.", op. cit.).

hasta ahora nos ha sido posible conocer — que ve en Leibniz el fuerte sello de Malebranche, al extremo de afirmar que no es sino el mismo pensamiento más evolucionado, y entre otras cosas juzga que "se tenía ya antes de Leibniz una verdadera armonía preestablecida, y no como una hipótesis sino como la fórmula general de un hecho constante... una ley general de la creación, y una ley de correspondencia en virtud de la cual todo modo de cambio de cada uno de los dos géneros se producía por la voluntad de Dios en concordancia preestablecida con cada modo del otro y al mismo tiempo". (26)

Leibniz, al no adherir plenamente ni al dualismo cartesiano ni al panteísmo de Spinoza, y mucho menos al materialismo de Hobbes, sólo podía resolver el mismo problema — como dice Dilthey — "mediante el concepto totalmente nuevo del carácter fenoménico del mundo físico entero, y tomó la última de las grandes posibilidades: considerar el orden físico íntegro como un fenómeno fundado en unidades inextensas de vida psíquica, llamadas por él mónadas". (27)

Ahora bien, esto dista mucho de ser una concepción totalmente nueva, pues es de evidente cuño neoplatónico, en particular del neoplatonismo renacentista, como lo aclara suficientemente Mondolfo cuando dice que había en Leibniz "la intuición rápida y penetrante del aspecto bajo el cual podrían integrarse mutuamente ideas consideradas por lo general como incompatibles, tales: la de *mecanismo* y *animación universal*" (28). Esta concepción de un animismo universal procede, como se sabe, del neoplatonismo renacentista, tal como lo señalan, entre otros, Zeller y Windelband, además de Mondolfo. Ya en San Agustín aquel sentido interior, común a los animales y a los hombres, y que en estos últimos fructificaba como actividad sintética de la conciencia, venía larvado en la cosmología como un modo o especie de sentido inconsciente, que — como señala Gilson (29) — se daba en la apetición ciega pero constante ("implicado en el conato de conservación") (30) que es común a todos los seres: animales, vegetales y hasta minerales. Así, desde la inconsciencia inorgánica y vegetal hasta la conciencia animal, y en mayor grado hasta la razón del hombre, hay un ascenso progresivo, paulatino y gradual; concepto éste sobre el que gira toda la teoría agustiniana y que — según Mondolfo — habría sido reproducida por Campanella "en su doctrina de los tres atributos primeros o primalidades inherentes a todo ser, cuyo eco resuena en la *Teodicea* y en *La Monadología* de Leibniz... Todos los elementos ofrecidos por Campanella: concepción dinámica y espiritual de los seres, afirmación de la psicoidad inconsciente, ley de continuidad, ley de individualidad y variedad infinita, interioridad de la ley de desarrollo en cada ser y coinciden-

(26) Renouvier, op. cit.

(27) Dilthey, op. cit.

(28) Mondolfo, op. cit.

(29) Gilson, "Introduction à l'étude de Saint Agustin" (passim), 2.<sup>a</sup> ed. Vrin, Paris, 1943

(30) Mondolfo, op. cit.

cía de libertad y determinismo en la finalidad inmanente, se vuelven fundamentales en la filosofía de Leibniz". (31)

Por otra parte vemos que Renouvier y De Ruggiero coinciden en la interpretación del tan manido retorno de Leibniz a las *formas substanciales* de su primera formación escolástica, cuyo alejamiento pareció obedecer a la seducción del mecanicismo al que llegaba naturalmente por sus estudios sobre matemáticas y mecánica. El mismo Leibniz, en páginas autobiográficas, dice: "me había internado en el país de los escolásticos cuando las matemáticas y los autores modernos me hicieron salir de él. La forma seductora con que éstos explican la naturaleza mecánicamente me arrebató y menosprecié con razón el método de los que emplean tan sólo formas y facultades que no posibilitan la comprensión de nada... sin embargo, me dí cuenta de que la explicación mecánica es insuficiente y advertí la necesidad de los principios de una unidad efectiva, que no pueden hallarse en la materia y en los átomos... por lo tanto, me fué necesario restablecer y rehabilitar las *formas substanciales*... pero de una manera que las hiciese más inteligibles... es decir, como *fuerzas* dotadas de sentimiento y tendencias, a imitación de lo que entendemos con el nombre de *almas*" (32)

Es obvio, pues, que no se trata ya de las formas substanciales escolásticas, sino de una teoría muy distinta y de probada filiación neoplatónica. Tal teoría está vertebrada sobre el concepto de un animismo universal a semejanza del que aparece en Bruno, Campanella, Nicolás de Cusa y otros. Vayan como reiteración de lo dicho las palabras de Heimsoeth: "la singular importancia de la metafísica leibniziana consiste en que extiende a la consideración del mundo en lo pequeño y dividido el nuevo *pathos* de la infinitud que ya animaba en aquellos pensadores del Renacimiento" (33), Meinecke afirma rotundamente que "Leibniz... sólo es comprensible en conexión con la tradición neoplatónica que no ve en la vida individual más que el reflejo de lo divino y en los hombres microcosmos del macrocosmos" (34) Cassirer encuentra mayores vínculos aún con pensadores como Bovillus, Pico della Mirandola y Nicolás de Cusa, que "no incluyen sólo la unidad del hombre y el mundo, sino que precisamente, a propósito de la corrección, acentúan el momento de la oposición, de la opuesta polaridad de Sujeto y Objeto, lo que lleva sin más al seno de la teoría leibniziana de las mónadas, porque en efecto también las mónadas, por naturaleza y esencia, deben separarse del universo de los fenómenos para poder expresar en modo perfecto este universo, en una palabra, para devenir espejo viviente de él". (35)

Francisco González Ríos.

Buenos Aires, año de 1946.

(31) Ibidem.

(32) Leibniz, "Système nouveau de la nature", § III, ed. 1695.

(33) H. Heimsoeth, "Los seis grandes temas de la metafísica occidental", § II, trad. esp. de J. Gaos; Rev. de Occ., Madrid, 1934.

(34) F. Meinecke, "El historicismo y su génesis". F. de C. Económica, México, 1943.

(35) E. Cassirer, "Individuo y Cosmos en la fil. del Renacim.", trad. ital. de F. Federici, "La Nuova Italia", Firenze, 1935.

## NUESTRO TIEMPO

1

STE es tiempo de partido,  
tiempo de hombres partidos.

En vano recorreremos volúmenes,  
viajamos y nos matizamos.

La hora presentida se desmigaja en polvo  
[por la calle.

Los hombres piden carne. Fuego. Zapatos.  
Las leyes no bastan. Los lirios no nacen  
de la ley. Y mi nombre es tumulto  
y se escribe en la piedra.

Yo visito los bechos, no te encuentro.  
¿Dónde te ocultas, mi precaria síntesis,  
garantía de mi sueño, luz  
que se dejó encendida en la baranda?  
Menudas certidumbres y aún prestadas;  
[ningún beso.

sube hasta el hombro para describirme  
la ciudad de los hombres completos.

Me callo, espero, descifro.  
Las cosas tal vez mejoren.  
¡Son tan fuertes las cosas!

Pero es que yo no soy las cosas y me rebelo.  
Tengo en mi las palabras que buscan su  
[canal,  
son roncadas y son duras,  
irritadas, enérgicas,  
comprimidas desde hace mucho tiempo  
perdieron ya el sentido, quieren sólo explo-  
[tar.



Carlos Drummond de Andrade, nacido en 1902 en Itabira, ciudad minera del estado de Minas Geraes, pertenece a la segunda etapa del llamado movimiento moderno en Brasil que se desarrolló alrededor de 1920. Publicó su primer libro en 1930 y ya desde él se advierte un comienzo de decantación de los legítimos impulsos primarios de aquel movimiento. Esa segunda notable generación y su alto destino tienen en Carlos Drummond de Andrade su voz más pura y más testimonial a la vez.

Publicó los siguientes libros: Alguma Poesia (1930), Brejo das almas (1934), Sentimento do mundo (1940), Poesias (1942), Confissões de Minas (1944, prosa), O gerente (novela, 1945) y Rosa do Povo (Rosa del pueblo), al cual pertenece este poema "Nosso tempo", en 1945. — (N. del T.).

## II

Este es tiempo de divisas,  
 tiempo de gente cortada.  
 De manos que andan sin brazos,  
 obscenos gestos perdidos.

Se mudó la calle aquella, de la infancia.  
 Y un vestido rojo  
 rojo

cubre al relente, en el valle,  
 la desnudez del amor.

Oscuros símbolos se multiplican,  
 ¿Guerras, verdades, flores?  
 Desde laboratorios platónicos movilizados  
 llega un viento que tuesta los semblantes  
 y disipa, en la playa, las palabras.

La oscuridad se extiende, pero ella no elimina  
 el sucedáneo de las estrellas en las manos.  
 ¡Cómo brillan algunas regiones de nosotros! Son uñas,  
 anillos, perlas, cigarrros, linternas;  
 son partes más íntimas,  
 una pulsación, un aliento...  
 y el aire de la noche es el estrictamente necesario  
 para continuar, y continuo.

## III

Y continuamos. Es tiempo de muletas.  
 Tiempo de muertos habladores  
 y viejas paráliticas con nostalgia de lo bailado.  
 Pero aun queda tiempo de vivir y contar.  
 Ciertas historias nunca se perdieron.  
 Conozco mucho esta casa,  
 se entra por la derecha, se sube por la izquierda,  
 la sala grande conduce a los cuartos terribles,  
 como el del entierro que no se cumplió, el del cuerpo olvidado en la  
 [mesa;  
 conduce a la copa de frutas agrias,  
 al claro jardín central, al agua,  
 que gotea y secretea  
 el incesto, la bendición, la partida;

clinamen

## Nuestro tiempo

conduce a los cuartos cerrados... pero ellos qué contienen?  
 ¿papeles,  
 crímenes,  
 monedas?

¡Oh, cuenta, vieja negra! ¡oh periodista, poeta, pequeño historiador  
 [urbano!

¡Oh sordo-mudo, depositario de mis desfallecimientos, ábrete y cuenta!  
 moza detenida en la memoria, viejo tullido, cucarachas de los archivos,  
 [puertas chirriantes, soledad y asco,

cosas y personas enigmáticas, contad!  
 capa de polvo de los pianos reventados, contad;  
 viejos sellos del emperador, utensilios de porcelana partidos, contad;  
 huesos en la calle, fragmentos de periódicos, alfileres usados en el piso  
 [de la costurera, luto en el brazo, palomas, canes errantes,  
 [animales cazados, contad!

Todo tan difícil desde que enmudecisteis...  
 Y cuántos de vosotros que no se abrieron nunca...

## IV

Tiempo de medio silencio,  
 de boca helada y suspiro,  
 de la palabra indirecta, del aviso  
 allí en la esquina. Tiempo de cinco sentidos  
 en uno solo.

Porque el espía cena con nosotros.

Tiempo de cortinas pardas  
 de cielo neutro, política  
 en la manzana, en el santo, en el goce,  
 amor y desamor, cólera blanda,  
 el gin con agua tónica,  
 ojos pintados,  
 dientes de vidrio,  
 grotesca lengua torcida.  
 Esto se llama balance.

En la calleja  
 solamente un muro,  
 sobre él la policía.  
 En el cielo de la propaganda

clinamen

aves que anuncian  
la gloria.  
En el cuarto,  
el ridículo, y tres camisillas sucias.

## V

Escucha la hora del almuerzo  
en la ciudad. Los escritorios, de golpe, se vacían.  
Las bocas tragan un río de carne, legumbres y tortas vitamínicas.  
¡Salta de prisa del mar la bandeja de los peces plateados!  
Los subterráneos del hambre lloran caldo de sopa,  
y ojos líquidos de perro a través de los vidrios te devoran tu hueso.  
Come, brazo mecánico; aliméntate, mano de papel; es tiempo de en-  
[gullir,  
y más tarde será, más tarde el del amor.

Lentamente las oficinas se recuperan, y los negocios, forma indecisa,  
[se revuelven.

El espléndido negocio se insinúa en el tránsito.  
Las multitudes lo cruzan y no lo ven. Que no tiene color ni tiene aroma.  
Está disimulado en el tranvía, más atrás de la brisa del sur,  
y viene por la arena, en el teléfono, en la batalla de aviones,  
toma cuenta de tu alma y de ella extrae un porcentaje.

Escucha la hora relajada del retorno.  
Un hombre tras otro hombre; mujer, niño, hombre,  
ropa, cigarro, sombrero, ropa, ropa, ropa,  
hombre, hombre, mujer, hombre, mujer, ropa, hombre,  
creen que aguardan algo,  
y se quedan callados, se escurren paso a paso, se sientan,  
últimos siervos del negocio, que imaginan volver para casa,  
ya de noche, entre muros borrosos, en supuesta ciudad... imaginan.

Escucha la pequeña hora nocturna de compensaciones, lecturas, re-  
[curso del casino, paseo por la playa,  
el cuerpo al lado del cuerpo, al final distendido,  
despidiendo con los pantalones el incómodo pensamiento de esclavitud,  
escucha al cuerpo rechinar, enlazar, refluir,  
vagar entre objetos lejanos, y bajo ellos soterrado sin dolor  
confiarse al qué me importa  
del sueño.

clinamen

Escucha el horrible empleo del día  
en todos los países de habla humana,  
la falsificación de palabras goteando en los periódicos,  
el mundo irreal de las escribanías donde la propiedad es un pastel con  
[flores,  
los bancos triturando suavemente la cerviz del azúcar,  
la constelación de las hormigas y de los usureros,  
la mala poesía, el novelón,  
los frágiles que se entregan a la protección del basilisco,  
el hombre feo, de fealdad mortal  
paseando en bote  
en un siniestro crepúsculo de sábado.

## VI

En los familiares sótanos  
hay orquídeas y hay opciones  
de compra y separación.  
Ya la gravidez, eléctrica,  
no produce sus desmayos.  
Existen niños alérgicos,  
se cambian y se reforman.  
Hay una implacable guerra  
a todas las cucarachas.  
Se relatan las historias  
por correspondencia.  
La mesa reúne  
la copa, el cuchillo;  
y la cama te devora  
la soledad.  
Siempre se salva la honra  
y la herencia del ganado.

## VII

O no se salva, y es igual. Hay soluciones, hay bálsamos  
en cada hora y dolor. Hay fuertes bálsamos  
dolores de clase, de sangrienta furia  
y plácido rostro. Y hay mínimos  
bálsamos, tercos dolores innobles,  
lesiones que ningún gobernante autoriza  
y no obstante duelen,

clinamen

melancolías insobornables,  
 ira, reprobación, disgusto  
 de ese sombrero viejo, de la calle enlodada, del Estado.  
 Está el llanto en el teatro  
 ¿en el palco? ¿en el público? ¿en las poltronas?  
 está sobre todo el llanto en el teatro,  
 ya tarde, ya confuso,  
 él empaña las luces, se engolfa en el linóleo,  
 va a consumirse en almacenes, en las callejas coloniales donde pasean  
 [los ratones nocturnos,  
 va a mojar, en las huertas maduras, el maíz ondulante,  
 y va a secarse al sol en charca amarga.  
 Allí dentro del llanto está mi faz irónica,  
 mi ojo que ríe y que desprecia,  
 mi repugnancia total por vuestro lirismo deteriorado,  
 que pudre la esencia misma de los diamantes.

## VIII

El poeta  
 declina toda responsabilidad  
 en la marcha del mundo capitalista,  
 y con sus palabras, intuiciones, símbolos y otras armas  
 promete ayudar a destruirlo  
 como una cantera, una floresta,  
 un gusano.

Carlos Drummond de Andrade.

(Traducción de Cipriano S. Vitureira).

## Sobre la composición de “El gaucho Martín Fierro”

El año 1894 señala la apertura de un nuevo período en la difusión y la crítica del poema hernandiano, que Rafael Quintana designa con el nombre de “ciclo culto” (1). En esa fecha “uno de los jóvenes de mayores esperanzas y de más vigoroso pensar con que hoy cuenta el profesorado español” (2), Unamuno, destaca desde su país los altos valores del Martín Fierro (3).

Hasta ese entonces el interés despertado por el poema se mantenía reducido a un pequeño esquema de posiciones antagónicas. Por un lado estaba la entusiasta e ingenua aceptación popular. Por el otro la preocupación culta, que, después de menospreciar la obra, trataba de hacer ingresar en sus cuadros una producción que los desbordaba.

Los artículos de Unamuno, el de 1894 y especialmente el de 1899 (4) y el estudio de Menéndez y Pelayo (5) son un espaldarazo a la obra de Hernández que se incorpora, definitivamente, a la gloria. El nuevo elemento que trae Unamuno a la crítica del poema, el que sólo un extranjero podía aportar, es la equiparación del hombre Martín Fierro con otro elemento humano, aquí el español. Se ha desmoronado el imperio colonial de España, el poderío norteamericano amenaza a las “ínelitas razas ubérrimas” y Unamuno puede señalar entonces, con esperanza, la identidad anímica del hombre de la península y el de la pampa.

Al hacer esta equiparación Unamuno no había pensado lo suficiente el problema. Con parecido criterio se afirmó luego la semejanza del gaucho con el hombre del “far west”, con el latino, y

(1) Prólogo al facsímil de la primera edición de *La Vuelta de Martín Fierro* por José Hernández, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 1941.

(2) Menéndez y Pelayo, *Antología de la poesía hispano-americana en Obras Completas*, Madrid, 1913, tomo II, pág. 473.

(3) *Revista Española*, Madrid, 1894, número I, tomo I.

(4) *La Ilustración Hispano-americana*, tomo II.

(5) Obra citada.

Ladislao Szabo pudo decir: "...ningún pueblo ofrece una semejanza tan grande con el gaucho como el habitante de la llanura húngara. El hijo de la "puszta" viste, vive y piensa de una manera similar al hijo de la pampa". (6) José Hernández, en el prólogo a *La Vuelta de Martín Fierro*, confía en la originalidad de la raza que enaltece.

El problema supera los límites de un artículo sobre la composición de *El gaucho Martín Fierro*, pero no es inútil destacar las aproximaciones entre el gaucho y otros tipos raciales, aunque más no sea que como defensa contra exagerados nacionalismos literarios, o, en el peor de los casos, contra llamados a la argentinidad martinfierrisca. Puntualizando, se podría optar por una solución salomónica: el desarrollo del ser humano en determinadas condiciones naturales que se repiten, origina similares formas de vida y pensamiento.

Los trabajos de Unamuno y Menéndez y Pelayo promueven una intensa bibliografía sobre el tema en que, junto a inocuos panegíricos del protagonista, ya que no de la obra, encontramos estudios meditados y bien dirigidos. El autor de los encendidos panfletos revolucionarios no podía permanecer ajeno a este movimiento y publica un pequeño libro *En torno a José Hernández* (7), del que merece destacarse un pasaje por su sincera discriminación de valores y quizá por su profetismo. Dice Azorín: "No existes José Hernández —recaleo— porque tu poema es tan nacional, encarna de tal modo el alma de un pueblo, que nadie creerá que es la obra de una individualidad. Pasará el tiempo. Se sucederán los siglos. Y allá en el siglo XXX o XXXII, se elaborará toda una teoría para explicar la génesis del *Martín Fierro*. El poema *Martín Fierro* no habrá podido ser escrito por José Hernández. Lo que llamamos José Hernández son en realidad diversos aedas o poetas hernándicos, que, fragmentariamente, en tiempos varios, han ido escribiendo tales o cuales cantos del poema. Habrá una gramática del *Martín Fierro*. No faltará un *Index etymologicus dictionis hernandicæ*. Ni un *Worterbuch zu den hernandsdichen gedichtten*. A lo largo del tiempo, todos esos cantos de los poetas hernándicos han sido soldados en una obra única. Un sabio profesor alemán habrá publicado un libro sensacional: *Prolegomena ad Hernandicum*. En este libro se expondrá las ideas de que estoy hablando. José Hernández no ha existido. Se notarán en su poema contradicciones entre la primera y la segunda parte. Evidentemente, las dos partes no son de una misma minerva. En todo el *Martín Fierro* abundarán los anacronismos y las incongruencias que denotan su origen adventicio. Las soldaduras de los distintos cachos se están viendo. En suma, te lo re-

(6) *Martín Fierro en Hungría en La gloria de Martín Fierro*, Buenos Aires, 1945.

(7) Azorín, *En torno a José Hernández*, Buenos Aires, 1939.

pito, querido José Hernández, amado poeta, tú no existes. Tú has dejado de existir al pergeñar tu obra. Y eso —el no existir— es la mejor prueba de tu inmortalidad". (8).

Que el paso del tiempo o un cataclismo de esos a que es tan afecta nuestra civilización, eche al olvido la personalidad de Hernández, no nos sorprende demasiado. Pertenece a la clase de contingencias practicables, a las que nos hemos acostumbrado. Más molesto es que autor y protagonista sean identificados. Los entusiastas lectores de las primeras ediciones obviaron muy pronto el nombre que encabezaba la carátula. Del mismo modo que en siglo XVII desde América se pedía a España ejemplares del Quijote y Sancho sin recordar el autor, los lectores rioplatenses devoraban "el libro de Martín Fierro". El propio Hernández confesaba sonriente que se le confundía con su personaje, y algunas distracciones que señalaremos en su obra, corroboran este gradual desdibujamiento de los límites que separaban a ambos seres. Ciertamente, la identificación puede llegar a ser posible y entonces se hablará de "la obra de Martín Fierro" como de los "fragmentos de una inmensa confesión".

El proceso que puede producir su unión, no nos sorprende. En efecto, confundir la realidad, José Hernández, literato, periodista, hombre de acción, con la realidad, Martín Fierro, en aquel entonces un ya desaparecido personaje de nuestros campos, es caer en el mismo error en que incidirán las generaciones futuras, al confundir al compadrito, cuya larga agonía se prolonga hasta nuestros días, con Jorge Luis Borges que cantó su pasada gloria y su temple. Este José Hernández martinfierrisco, de poncho terciado y desprecio por la muerte, será aquél suburbano Borges de pañuelo al cuello y taquito militar.

La confusión lleva al lector a una actitud falsa, que puede sintetizarse en estos términos: el trabajo artístico de José Hernández es reducidísimo, se limita a narrar un tema como si lo contara el gaucho en la "pulpería". Artísticamente es reemplazado por un profano, el gaucho Martín Fierro. El mismo Hernández parecería abonar este criterio en un párrafo de su carta a Don José Zoilo Miguens, que prologa el libro: "Una palabra más, destinada a disculpar sus defectos. Páselos usted por alto, porque quizá no lo sean todos los que, a primera vista, puedan parecerlo; pues no pocos se encuentran allí como copia o imitación de los que lo son realmente".

Es inútil aportar excesivos argumentos para aclarar el error. El libro de Hernández pudo servir y seguirá sirviendo para muy,

(8) Obra citada, págs. 19-21.

distintos menesteres, desde el estudio sociológico hasta el análisis de las ideas de previsión, trabajo y orden, o las letras de tango. Hoy por hoy, el *Martín Fierro* es pura y simplemente una obra literaria, a la que se debe acceder por intermedio de los métodos propios de las letras. En el futuro se le encontrarán nuevas dimensiones, pero a vuelta de teorías y modas, perdurará siempre su carácter literario. Así lo entendió también el autor, que en 1870 decía:

*Más que yo y cuantos me oigan,  
más que las cosas que tratan,  
más que lo que ellos relatan,  
mis cantos han de durar:  
mucho ha habido que mascar  
para echar esta bravata.*

(La Vuelta, I, 97-102).

En las páginas que siguen se analizará someramente la estructura general de la primera parte del *Martín Fierro*. Aún aceptando que ambas partes forman un todo unitario, son sensibles las diferencias en la composición. La primera es más espontánea, la segunda más sabia y refinada. Los errores y las intenciones artísticas son fácilmente perceptibles en *El gaucho Martín Fierro*. El crítico, voluntariamente, prescindirá de *La Vuelta de Martín Fierro*, salvo cuando es necesaria su cita a los efectos del ejemplo, o la mejor intelección.

Para las transcripciones se utiliza, por su puntuación moderna, la edición crítica restringida de Tiscornia (Editorial Losada, Buenos Aires, 1939) cotejando con los facsímiles de las primeras ediciones y la reciente y objetable edición crítica de Carlos Alberto Leumann, (Estrada Editores, Buenos Aires, 1945).

Desde el primer momento, José Hernández pone su juego sobre la mesa. No le teme al contrincante —al lector— y como un malabarista seguro de su habilidad, presenta sus utensilios, esos tres naipes que distintamente barajados concretan la médula del poema.

“Con oros, copas y bastos juega allí mi pensamiento”, dice el poeta, y comenta Tiscornia: “no cupieron las espadas en el verso”. Lo que ocurrió es que estaban de más. Cuando en su habitación del Hotel Argentino (9) José Hernández se sentó a la mesa de trabajo e inició el poema, ya se habían diseñado las figuras de los tres naipes.

(9) O en el Hotel Labarthe de Santa Ana do Livramento, como pretende Vicente Rossi.

Ahora, 55 años después de escrito *El gaucho Martín Fierro*, es condición necesaria para su comprensión cabal, precisar los perfiles y colores de esas cartas. En los dos primeros cantos, se presentan, sucesivamente, un cantor (vs. 1-66), un hombre (vs. 67-114) y una raza (vs. 133-288). Pero no son escuetas figuraciones y es posible enumerarlos mejor, diciendo que son una pasión del arte, una pasión personal, una pasión de la colectividad.

Sin amañarlos ha expuesto el autor sus elementos, cada uno con su intrínseco drama. Es en un caso el de la expresión poética y el empleo de un habla dialectal; en otro el de una vivencia humana que rigen leyes peculiares ajenas a las del movimiento civilizador urbano, y finalmente, en el gaucho alzado, una visión anárquica del mundo y la aceptación de un destino. Dichos elementos se irán sustituyendo a lo largo del poema, y serán artífices, por su sabia combinación, de los pasajes más logrados, y por su incompleto utilizamiento, de los errores de composición (10).

En el tercer canto se iniciará concretamente el desarrollo temático.

*Tuve en mi pago en un tiempo  
hijos, hacienda y mujer,*

El ritornelo pensativo desentierra de la memoria todo el periplo vital. Si en los dos cantos anteriores la composición se destaca por la superposición de elementos, en adelante, hasta el canto X, se caracteriza por la progresión armónica del relato. La vida en la frontera, la lucha con los indios, la vuelta al pago, la muerte del moreno, sucesos todos ellos acompañados del infaltable comentario (11), se desarrollan dentro de carriles preestablecidos y avanzan velozmente en el acontecer temporal. Justamente lo más característico de esta parte del poema, es su desarrollo longitudinal: los distintos episodios se encadenan y presentan en un mismo plano. No se perciben altibajos, ni bruscos cortes; las derivaciones no se apartan del hilo narrativo y sirven, en algunos casos, de lazos de unión.

(10) La confusión de los conceptos que encierran, hará incurrir en las graves faltas anotadas. Así la equiparación del Martín Fierro y la colectividad gaucha, o de José Hernández y Martín Fierro.

(11) Yo he conocido cantores  
que era un gusto al escuchar,  
mas no quieren opinar  
y se divierten cantando;  
pero yo canto opinando,  
que es mi modo de cantar.

(La Vuelta, I, 61-66).

Un ligero recuerdo de la composición del *Fausto* de Estanislao del Campo, bastará para realizar aún más, por oposición, este aspecto del *Martín Fierro*.

Pero más característico que esta superficialidad expositiva, este diseño de tapiz, es el dinamismo que no sólo caracteriza el pasaje en cuestión, sino que distingue toda la obra.

El poema de Hernández es un constante bullir de la acción y de la reflexión, y sus implementos se movilizan en un ritmo acelerado. Los motivos de ese dinamismo son múltiples y entre ellos se encuentran: la escueta enumeración de los sucesos, el esquema rítmico de la sextina hernandiana, la ausencia de descripciones estáticas, el empleo de comparaciones extraídas de un mundo activo, la rápida variación y falta de enlace de las ideas, que el autor, en el prólogo, señalara como una peculiaridad gaucha. Y cuando es abandonado el relato de los hechos y se ingresa en la reflexión, el tono constante de polémica mantiene el dinamismo.

Animado por estas dos apoyaturas, la obra busca su interpretación y el sentido vital del gaicho *Martín Fierro*. Como en ciertas piezas teatrales de Pirandello, la clave de la vida del protagonista se va develando lentamente. En general se cree, por el contrario, que está implícita en el primer verso. El motivo de ese error es la actitud mental con que se inicia la lectura: todos releen, nadie se entera por primera vez.

Cuando Hernández tira en la mesa ese naípe decisivo que es *Martín Fierro*, éste dice:

*y que a tanta alversidá  
sólo me arrojó el mal trato*

(I, 107-8).

Estamos ante el hombre primigeniamente bueno, herido por la injusticia social. Pero es todavía el perseguido, como lo demuestran las cuatro estrofas siguientes, y no el sublevado contra el mundo, como se manifiesta al volver al pago.

*No hallé ni rastro del rancho;  
¡sólo estaba la tapera!  
¡Por Cristo, si aquello era  
pa enlutar el corazón:  
yo juré en esa ocasión  
ser más malo que una fiera!*

(VI, 1009,14).

Y concentrando su odio en las autoridades —representadas para él en una trilogía perfecta: caudillos, jueces y militares— y en la fatalidad de las leyes que rigen el mundo, dirá más adelante en un gesto de rebeldía:

*desaceré la madeja  
aunque me cueste la vida*

(VI, 1109-10).

Pero eso es inútil y no pasa de una bravata. Hay un destino más individual y ante el que es menos posible rebelarse, que lo aguarda. Es justamente su búsqueda, la que autoriza a hablar de desarrollo armónico del poema con relación a los cantos VII y VIII que pierden así su tendencia a constituirse en fragmentos autónomos y se vinculan explicativamente a la obra.

Dos ejemplos le bastan a Hernández para diseñar este género de "outlaw" y para hallar el sentido hondo y perenne de su vida. En el primero, la muerte del moreno, ya no pretende absolverse. Sin una palabra, resignadamente, acepta la exigencia de su sangre. El segundo ejemplo ilustra definitivamente sobre su drama y el tácito reconocimiento de su destino de cuchillero, al margen de toda protesta social.

En cuanto ve acercarse al guapo, comprende que deberá matarlo.

*Y yo sin decirle nada  
me quedé en el mostrador.*

Lo observa sin pasión, casi molesto por su presencia, y como un espectador indiferente, medita sobre la muerte que se avicina. No ha habido aún injurias, pero se ha hecho cuerpo la certidumbre de un destino arrollador que rechaza las actitudes falsas.

*¡Ah pobre, si él mismo creiba  
que la vida le sobraba!  
Ninguno diría que andaba  
aguitándolo la muerte,  
pero así pasa en el mundo,  
es así la triste vida:  
pa todos está escondida  
la güena o la mala suerte.*

(VIII, 1281-8)

Cuatro estrofas bastan para relatar el desafío, el combate y la huida. Restan trece para terminar el canto y en ellas no se incluye una palabra de disculpa o de justificación. El caso personal es eludido y las generalidades sobre la situación del gaucho pretenden cubrir, aun sabiendo que no es posible, la sangre derramada. Y al final, llegados al vértice de este embudo por el cual se ha buscado la definición de un ser, en un gesto de fatalismo romántico, se atribuye a la suerte lo que procede del imperativo vital. Una sextina perfectamente construída, proporciona el signo explicativo de esta vida.

*Vamos, suerte, vamos juntos  
dende que juntos nacimos,  
y ya que juntos vivimos  
sin podernos dividir,  
yo abriré con mi cuchillo  
el camino pa seguir.*

(VIII, 1385-90).

Llegada a este punto central, la obra desemboca en un último episodio, la lucha con la partida y el encuentro con Cruz, que cierra abruptamente su desarrollo.

¿Qué motivos llevaron a Hernández a la incorporación del sargento Cruz? Nada más difícil que incursionar en los propósitos del autor, pues debemos juzgar en base a los resultados que no siempre se acuerdan bien con las intenciones. Al parecer, Cruz sirve para completar el ambiente que circunda al protagonista y tentar una nueva experiencia, la de la amistad. Pero sirve también para cumplir los propósitos didácticos de Hernández, sustituyendo aquel naipe individual, martinfierresco, por uno colectivo que imprime al poema su aliento de reivindicación social, al ampliar, individualmente, el número de los perseguidos.

Del punto de vista de la composición, el pasaje ofrece la posibilidad de interesantes anotaciones sobre la actitud artística de José Hernández y las fuerzas que obraban en él.

Las literaturas primitivas, al alcanzar sus períodos de perfeccionamiento, utilizan como factores expresivos constantes, la oralidad y las formas dramáticas. Sus obras maestras constituyen un género de literatura recitada y mimada, en que un individuo —rapsoda, juglar, cantor— representa los distintos personajes en su actuar y en su disertar.

Esos caracteres distintivos son fácilmente perceptibles en la literatura gauchesca desde Hidalgo hasta Antonio Lussich. Las más

destacadas producciones exigen la lectura en alta voz, lo que explica sus particulares ritmos y algunos aspectos de la lengua utilizada, y se distinguen por el predominio del diálogo. En efecto, el diálogo es siempre el cañamazo sobre el que se trama la poesía gauchesca y en aquellas obras en que no se presenta claramente, se le encontrará implícito en el monólogo o en las poco frecuentes intervenciones del autor, que lo sustituyen. Se puede afirmar que el diálogo es parte de la cosmovisión gaucha y así lo evidencia la creación de una forma expresiva peculiar: la payada.

José Hernández pretendió eludir la costumbre popular, empleando un sistema colateral: el monólogo ante los paisanos congregados. Pero sus distracciones son frecuentes y la tendencia al diálogo se desliza en la obra y triunfa en el canto X, alterando con violencia el esquema de la composición.

Varias veces olvida Martín Fierro su público y se dirige a un único escucha amigo.

*y, aunque usted no hiciera nada,* (III, 411)  
*¡Lo viera a su amigo Fierro* (III, 537)  
*todo, amigo, en los cantones* (IV, 645)  
*no soy lerdo... pero, hermano,* (IV, 657)

Además, frecuentemente el tono de las sextinas es el de la confidencia amistosa.

Pero en el canto X, Martín Fierro no relata como ha hecho en otras ocasiones lo que le dice su ocasional compañero, en este caso Cruz, sino que éste, ausente, aparece de pronto para repetir sin alterar una línea, con el mismo gesto, con idéntico tono, su ofrecimiento de amistad y compañía, efectuado en el desierto después de la lucha con la partida.

Es que José Hernández, ateniéndose a su riguroso planteamiento veraz, se desliza inconscientemente del plano en que está el cantor a otro más lejano en el tiempo y más cercano a la realidad y la escena se proyecta entonces hacia el fondo, hasta ubicarse en el lugar de su nacimiento. En este momento Martín Fierro pierde el carácter de narrador que poseyó desde la iniciación de la obra, asumiendo ese puesto el propio autor —ese ser semejante a Dios, que está en todas partes, en el cerebro de todos los hombres, y es omnisciente y omnipotente— quien nos informa de lo que dicen ambos actores.

Pero este traslado no es definitivo, y, curiosamente, la escena oscila entre la realidad del acontecer primero y la pseudo-realidad del relato "a posteriori", que el propio Cruz, en un gesto imprevisible, viene a cantar ante los paisanos reunidos, esbozando una a modo de payada de contrapunto con Martín Fierro.

De esta sorprendente movilidad informan los versos 1885-1908 del canto XI, que terminan con la siguiente ilustrativa estrofa:

*Y empréstemé su atención,  
me oirá relatar las penas  
de que traigo la alma llena,  
porque en toda circunstancia  
paga el gaucho su inorancia  
con la sangre de las venas.*

(XI, 1903-8).

Acepta Martín Fierro la mano amiga que se le tiende y resuelve irse a vivir con los indios. Su decisión es firme, y las últimas palabras que pronuncia, traducen la convicción que lo anima:

*El amor como la guerra  
lo hace el criollo con canciones;  
a más de eso, en los malones  
podemos aviarnos de algo;  
en fin, amigo, yo salgo  
de estas pelegrinaciones.*

(XIII, 2263-8)

Y bruscamente, sobre este verso, se precipita la coda.

El autor ha ido deslizándose en la obra. Su presencia estaba implícita en el diálogo entre Martín Fierro y Cruz, y ahora entra decididamente, obedeciendo, como veremos luego, a una ineludible exigencia de su concepción del tema.

*En este punto el cantor  
buscó un porrón pa consuelo,  
echó un trago como un cielo,  
dando fin a su argumento,  
y de un golpe al instrumento  
lo hizo astillas contra el suelo.*

(XIII, 2269-74).

¿Quién es el cantor? Desde luego Martín Fierro que ha estado contando su historia. Esta legítima suposición se refirma con los

versos 121-6 del canto I de *La vuelta de Martín Fierro*. En la estrofa inmediata explica Martín Fierro el por qué de su proceder, y con las seis restantes el autor cierra la obra, (12) dando lugar a una violenta contradicción, nunca señalada, que yo sepa.

Con minucioso cuidado se respeta la verdad artística en la poesía gauchesca y en todo el Martín Fierro salvo en este pasaje. La realidad se imita con la mayor diligencia sin faltar nunca a la verosimilitud de los hechos conocidos. Exceptuamos los regocijantes errores que señala Coni (13) pues ellos se deben a que el poeta gauchesco ignora a veces las prácticas del campo, y no a que las tergiverse.

Por esas consideraciones, después que el autor ha descrito el gesto de Martín Fierro al romper la guitarra, terminando así la narración parcial de su vida, sorprende que diga:

*Y siguiendo el fiel del rumbo  
se entraron en el desierto.  
No sé si los habrán muerto,  
en alguna correría,  
pero espero que algún día  
sabré de ellos algo cierto.*

(XIII, 2299-304).

Pero Martín Fierro está allí, ante los paisanos congregados, no puede dudarse de su existencia.

El error en sí interesa muy poco. Distracciones de ese tipo abundan en todos los grandes escritores y limitarse a ponerlo de relieve sería cumplir una ínfima tarea erudita. Lo importante es aprovecharlo, penetrar en su por qué, y sabemos bien cuán ricos en sugerencias son los errores. Este, justamente, nos dará la clave de cómo entendía José Hernández el tema literario. Más aún, podemos distinguir mediante una fructuosa comparación, dos modos de sentir la trascendentalización de la obra literaria.

Azorín, a quien citábamos al principio, comparaba el *Martín Fierro* con *El Quijote*. El que sus semejanzas sean tan exteriores y sus diferencias tan hondas, es una ayuda para su cotejo.

*El Quijote* es un libro acumulativo, y en él los episodios po-

(12) En la edición original de 1872 falta el cierre de comillas al fin del verso 2280. Se podría sospechar que las siguientes estrofas no son del autor y que éste recién entraría, como respondiendo, en el verso 2311, o sea la última estrofa. En ese caso habría que inventar un tercer personaje: un cantor que canta el canto de Martín Fierro. Lo peregrino de la tesis hace obvios los comentarios.

(13) Emilio A. Coni, *El gaucho*, Buenos Aires, 1945, págs. 302-3 y 321-2.

drían agregarse hasta el infinito. El hilo conductor son sus personajes, Don Quijote y Sancho, y quizá el movimiento de inter-influencia que señalaba Madariaga. Como Cervantes se limitaba a transcribir la presunta historia de Cide Benengeli, pudo obviar la dificultad que le presentaba el fin de la que años después fué primera parte, y aún se permitió el lujo de dejarse una puerta abierta que miraba a Zaragoza. Pero, con la primera parte, *El Quijote* sería, indefectiblemente, un libro incompleto, si tenemos en cuenta las tendencias del pensamiento animador de Cervantes. En él, el drama tiene vigencia es el ámbito individual y jamás trasciende a no ser a otra individualidad, que en un sentido es Dios, y en la tierra, como lo señalara Unamuno, es Sancho, que recibe el mensaje. Por eso debe cerrarse el círculo vital del protagonista con su muerte, anunciada hábilmente en el fin de la primera parte y cuya magistral consumación clausura el libro.

Pero eso no ocurre en José Hernández. Su pensamiento animador levanta el punto de mira al precipitarse el fin de la obra. Hablamos al principio de una alternación constante de naipes y aquí está el ejemplo más evidente. El naipe individual Martín Fierro ya no interesa; importa la raza y la raza, en el criterio de Hernández, no puede morir. Debe trascender y si no es posible la perduración somática, lo es la perennidad ideológica. Martín Fierro y Cruz se pierden en la extensión pampeana, buscando siempre la parcela de territorio —material o espiritual— en que el cumplimiento norma! de las leyes de su existencia sea una realidad. Y no interesa que este cumplimiento nunca se efectúe: la raza afirma la eternidad de su voluntad de ser. No ha cerrado su ciclo, y estará siempre en la historia aseverando su inextinguible ansia de corporeidad.

Que esta idea anidaba en el cerebro de Hernández lo demuestra el que no vacile en incurrir en un grave error para imponerla al final de la primera parte. El tema de la partida para el desierto pudo presentarse a Hernández accidentalmente y todo inclina a creerlo así. Consideró que era suficiente el desarrollo del argumento trazado y que se habían cumplido sus propósitos. Buscó entonces el gesto final acorde con el oscuro sentido de la repercusión del drama narrado y lo halló en esa fuga hacia la libertad, hacia la pampa.

La intervención del autor se hacía imprescindible para recalcar este aspecto y echar algunas sombras sobre el destino de ambos personajes. Pero al apresurar el final no reparó en que Martín Fierro era quien había relatado su vida y que estaba allí presente, de vuelta del desierto.

clinamen

Pero también, corroboración definitiva, esta idea vuelve a aparecer en su plenitud al cerrarse la segunda parte.

*Después a los cuatro vientos  
los cuatro se dirigieron;*

(La Vuelta, XXXIII, 4781-2).

Y estos representantes de la raza que agoniza, vuelven a perderse en la extensión pampeana. (14)

Amaro Villanueva (15) indicaba que Hernández, en su obra, se refirió con frecuencia a las críticas de sus contemporáneos y a la poesía gauchesca de su tiempo. No sería de extrañar que alguien le señalara la contradicción que presentaba la coda de la primera parte, y muy bien pudo contestar a una observación de esa laya cuando dice:

*Y con esto me despido  
sin espresar hasta cuando;  
siempre corta por lo blando  
el que busca lo seguro;  
mas yo corto por lo duro,  
y así he de seguir cortando.*

(La Vuelta, XXXIII, 4811-6).

El paralelo establecido entre *El Quijote* y *Martín Fierro* no se basa en la diferencia entre un drama individual y otro colectivo. Son dos criterios sobre la trascendentalización del tema literario, ajenos a los casos particulares. Similar actitud a la asumida en *El Quijote* impone Cervantes en *Numancia* tratando el destino de un pueblo. Y Güiraldes, en *Don Segundo Sombra*, retratando un destino individual prodiga el mismo impulso que anima a Hernández.

(14) Por no haber reparado en esta sustitución del caso individual por el colectivo, erróneamente afirmó Rojas (Los gauchescos, tomo II, págs. 786-7) que el gaucho Martín Fierro "languidece en la segunda (parte) y hasta cláudica", y Tiscornia en su edición comentada y anotada (Buenos Aires, 1925) recurre a vericuetos nada convincentes para explicar que donde el poeta dice:

*convinieron entre todos  
en mudar allí de nombre.*

(La Vuelta, XXXIII, 4791-2)

debe entenderse que cambiaron de nombre sólo los hijos de Fierro. Como se señaló antes, el protagonista ya no interesa y menos su nombre, y es la hora de reivindicar el gaucho anónimo como representante de la raza.

(15) "Preludios del Martín Fierro" en *Critica* y *Pico*, por Amaro Villanueva, Santa Fe, 1945.

clinamen

A veces, incluso, es un giro de opinión particular y así se explica que Anatole France prefiera el final que Le Sage dió a *El Quijote* de Avellaneda, en que un arcabucero aloja dos balas en la cabeza del hidalgo. Clausura así su vida material, pero su locura se convierte en única razón de ser y se perpetúa, invariable, en la historia. Es lo contrario de lo que pretendió Cervantes y quizá también de lo que meditaba el propio Avellaneda.

Finalmente débese reconocer que en Hernández es más que una concepción del tema, que representa una forma de encararse con la vida, una potente afirmación ideológica. Débese suponer que en su concreción colaboraron todos los instantes de la azarosa existencia de Hernández, que aportaron su incentivo el paisaje y la modalidad vital, propios de las regiones platenses, y que sigue siendo valedero el desafío del cantor:

*tiene mucho que aprender  
el que me sepa escuchar;  
tiene mucho que rumiar  
el que me quiera entender.*

Angel A. Rama.



Marc Chagall - Dibujo a tinta china - 1939

# Kant y Goethe

## Para la historia de la moderna concepción del mundo

### II

**V**ISRO desde un punto de vista científico-metódico, Kant es, naturalmente, el pensador objetivo, imparcial, y Goethe el subjetivo, que configura el cuadro de la existencia guiándose por su individualidad sentimental. Pero filosóficamente, por el resultado concreto, es Kant el subjetivista que instala el mundo en la conciencia humana y le da las formas de ésta, mientras que Goethe sólo reconoce la soberana objetividad de la existencia, dentro de la cual también el sujeto y su vida son un latido de la vida universal de la naturaleza.

Cuando Goethe dice:

*“Wär'nicht das Auge sonnenhaft,  
Wie Könnt' die Sonne es erblicken?  
Wär'nicht in uns des Gottes eigne Kraft,  
Wie Könnt' uns Göttliches entzücken?”* (1)

Parece que esto sea sólo una paráfrasis de la idea kantiana de que únicamente conocemos las cosas del mundo porque y hasta donde sus formas yacen en nosotros. Pero en realidad es algo totalmente distinto. Goethe enfoca la antinomia de sujeto y objeto, y funda la relación cognitiva entre ellos en una identidad de esencia entre ambos, cual en forma más primitiva hiciera ya Empédocles cuando predicaba: porque en nosotros mismo están los elementos de todas las cosas, podemos conocerlas: el agua por el agua, el fuego por el fuego, que hay en nosotros, la lucha en la naturaleza por la lucha

(1) “Si el ojo no fuera solar,  
¿Cómo podría percibir el sol?  
Si en nosotros no hubiera la fuerza de Dios  
¿Cómo podría encantarnos lo divino?”

que hay en nosotros, el amor por el amor. No es que el ojo forme el sol — como habría que interpretar aquel verso a la manera kantiana—, antes bien ojo y sol son de igual esencia objetiva, hijos equiparados de la naturaleza divina y capaces, por ello, de entenderse entre sí, de aprehenderse mutuamente. La solución kantiana y la goethiana del problema del mundo, la gnosológica y la metafísica —pero entendiéndolo, como si dijéramos, en el sentido de que Goethe no tiene metafísica, antes bien es metafísica— se comportan como dos distintas relaciones de hombres, que vistas extrínsecamente ofrecen el mismo contenido y significación, pero una de las cuales se sostiene por la actividad sugestiva de una de las partes —de suerte que la otra se forma como si dijéramos según su imagen y según su ideal de la relación—, mientras que la otra se forma por la unidad radical y armonía natural de ambas partes.

Teniendo en cuenta precisamente la relación entre la interioridad ingénita del espíritu y la exterioridad de sus objetos, la polaridad de ambas concepciones del mundo resulta tanto más significativa cuanto más pueda encerrar cierta semejanza formal. El hecho de que Kant no reconozca otro mundo objetivo que el interior de nuestra conciencia, no confiere a lo más profundo, a lo más propio, a lo más decisivo de nosotros, otra virtud que la de ofrecer las formas a que se acomoda el material de los sentidos que hay que aceptar pasivamente, formas que configuran ese material en un mundo de objetos. Kant hace caso omiso de dónde proceda en última instancia ese material; nos es simplemente dado, y aún “desde fuera” aún cuando ese fuera no tenga sentido especial, sino que significa solamente la procedencia de una esfera ajena a la de nuestras facultades espirituales, y aún cuando la cualidad especial de esas impresiones esté determinada por la constitución de nuestros órganos sensoriales. El conocimiento se teje a base de una fuerza espiritual indiscutiblemente propia y de algo meramente aprehensible. En cambio, en Goethe, alternan los papeles de lo interior ingénito y de lo exterior aportado, como lo revela mejor que nada una frase que, en principio, enuncia sólo de un modo totalmente general una autoconfesión, pero al propio tiempo cómo se imaginaba él el conocimiento: “Si no hubiese traído en mí, por anticipación, el mundo, habría seguido siendo ciego aunque mis ojos hubiesen visto, y toda investigación y experiencia no sería más que esfuerzo muerto y vano”.

En esta concepción, no es, pues, la forma, sino toda la existencia, la unidad de forma y contenido, lo que de algún modo misterioso es aportado por lo interior del hombre. La “ley según que has entrado” desarrolla también en éste la imagen del mundo posible y necesaria para todos. Y el sellar y consumir esto que despierta íntimamente, lo describe —si bien principalmente sólo para “hombres especialmente dotados”— de suerte que éstos “buscan, además de todo cuanto la naturaleza depositó en ellos, las contra-ímagenes que constituyan su réplica en el mundo exterior, con lo cual elevan totalmente lo interior a lo total y cierto”. En consecuencia, lo que queda fuera del yo, no proporciona la materia para las funciones formales de éste, antes bien revela la totalidad de la existencia real como contra-imagen de la espiritual. No se necesita un acoplamiento de tareas de la formación desde adentro y del material desde fuera —“pues lo que hay en

el interior, hay en el exterior". Y esto es posible porque hay una vida de la naturaleza divina, vida que, de modo total o fragmentario, se manifiesta extensiblemente tanto en las creaciones del espíritu como en las realidades contempladas. Goethe da al espíritu más y menos que Kant. No lo aparta de la raíz última de la naturaleza para conferirle luego un poder de formación, en cierto modo solitario en el mundo y de por sí vacío; antes bien hace que de él se desarrolle la conocida totalidad de la existencia, pero sólo, porque y en la medida en que la totalidad objetiva de la existencia se formula exhaustivamente por medio de él. Goethe suprime de antemano el contraste de interior y exterior que Kant reconcilia dentro del espíritu atribuyendo sólo la materia "ciega" a lo exterior, materia a la cual sólo el entendimiento dará forma de "naturaleza"; y lo suprime por el hecho de considerar que lo interior y lo exterior son sólo dos latidos de una sola vida "tanto natural como divina". El hecho de que tanto para Kant como para Goethe el ser nazca de la conciencia, constituye sólo el envoltorio abstracto de apariencia homogénea que cubre dos relaciones totalmente distintas entre ser y conciencia.

En este punto se destaca muy especialmente la genuina tendencia personal de Goethe como exponente de su concepción del mundo. Sin duda hay que considerar que la disposición más venturosa del hombre en sus relaciones con la naturaleza, es que el desarrollo más propio, el que sigue las necesidades y tendencias del yo, conduzca a una pura aceptación e imagen de la naturaleza, como si las fuerzas de ambos se manifestaran en una armonía preestablecida, y formando las unas el índice de las otras. Esta constelación se aplicaba del modo más perfecto a Goethe. En todo cuanto manifestaba y obraba, Goethe desarrollaba sólo su personalidad; cumplía toda la órbita de su estudio e interpretación de la existencia porque se vivía exhaustivamente a sí mismo, y se tiene la impresión de que su imagen de la naturaleza — que, a pesar de todas las objeciones objetivas, es siempre de incomparable congruencia, fidelidad de observación y altura de concepción — le hubiese salido solamente desarrollando la propia dirección de sus ingénitas energías intelectuales y sentimentales. En este orden de cosas, escribe al comienzo de su Viaje a Italia: "A veces me asusta que tantas cosas penetren por decirlo así dentro de mí sin poderme oponer — y, sin embargo, todo se desarrolla desde dentro". De ahí que le haga tan feliz cuando, por las manifestaciones de Schiller sobre el Maestro, puede colegir "que en conjunto, lo que es según mi naturaleza, lo he presentado también según la naturaleza de la obra". Sólo por esa razón puede exigir del artista — concepción que habrá que interpretar más detenidamente aún — que proceda "con sumo egoísmo". Esta venturosa tendencia de su esencia subjetiva, tendencia que se armoniza con la naturaleza objetiva, justifica que él, aún desarrollando con plena libertad su esencia subjetiva, haciendo siempre de la naturaleza el espejo de la propia espiritualización, pueda sostener siempre que se entrega a la naturaleza con el máximo altruismo y fidelidad, que enuncia sólo lo que ella le dicta, que evita todo aditamento subjetivo que enturbie lo directo de su imagen. De muchos de los más grandes maestros de las artes plásticas, entre ellos precisamente los que practicaron la más severa estilización, la más soberbia transformación de lo dado, sabemos que se tuvieron por naturalistas

clinamen

y consideraron que copiaban exclusivamente lo que veían. En realidad, lo que les ocurre es que de antemano ven de suerte que en ellos no se da el contraste, propio de la vida no artística, entre la visión interior y el objeto externo. Gracias a la misteriosa unión del hombre genial con la esencia de toda existencia, toda su visión individual, determinada por sus propias leyes para él — y, en proporción a su genialidad, también para otros —, es al propio tiempo la versión exhaustiva del contenido objetivo de las cosas. En Goethe constituía realmente un proceso perfectamente homogéneo, que se presentaba, por una parte, como desarrollo de su propia dirección espiritual, y, por otra, como aceptación y conocimiento de la naturaleza. De ahí que hubiera de ser totalmente extraña, y aún propiamente repugnante, aquella representación kantiana de que nuestro entendimiento prescribe a la naturaleza sus leyes generales. De ahí que para él constituyera indecible exageración la antinomia de sujeto y objeto: se presentaba a aquél como excesivamente independiente, y, en vez de entregarse humildemente a la naturaleza, pretendía intervenir despóticamente en ella; éste, a pesar de la última absolutidad de su esencia, no se disuelve en el sujeto, burlándose de los enormes esfuerzos de éste para incorporárselo. A él, que de antemano sentía a su yo como en paralelismo con la naturaleza, debía parecerle que la solución kantiana atribuía al sujeto, por una parte, demasiado, y, por otra, demasiado poco, y que por una parte, esa solución hacía violencia en el objeto, en vez de entregárselo fielmente, mientras, por otra, se le escapaba de las manos como algo incomprendible — como "cosa en sí".

Con esta consecuencia, las dos concepciones del mundo revelan también idéntica oposición, a pesar de su aparente afinidad, en orden a los límites del conocimiento. Así como Kant insistía constantemente en la incognoscibilidad de lo que sea el mundo más allá de nuestra experiencia de él, también Goethe en que, detrás de todo lo investigable, hay un ininvestigable, que sólo "pasivamente adorar" podemos, un último, indecible, ante el cual termina nuestra verdad. Para Kant, constituye esto el límite absoluto de nuestro conocimiento, impuesto lógicamente por la naturaleza de éste; en cambio, para Goethe, significa sólo aquel límite dimanante de lo profundo y misteriosamente oscuro del fundamento último del mundo — al igual que el piadoso se resigna a no poder contemplar a Dios en este mundo, pero no en el sentido de que sistemáticamente se sustraiga a la contemplación, sino porque para contemplar hacia ese lado se requiere un incremento, robustecimiento y profundización que sólo en la otra vida se nos conceden. Por eso dice:

*"Sich, so ist Natur ein Buch lebendig,  
Unverstanden, doch nicht unverständlich". (1)*

Obvio es decir que una distancia infinita nos aleja de los últimos misterios de la naturaleza; pero éstos se hallan como si dijéramos en el mismo plano que la naturaleza cognoscible, porque no hay más que naturaleza, que

(1) "Mira, así es la naturaleza un libro viviente. No entendido, pero que puede entenderse".

clinamen

es al propio tiempo espíritu, idea, lo divino. En cambio, para Kant, la cosa en sí es de unas dimensiones totalmente distintas a la naturaleza, que es lo cognoscible, y si en ésta puede avanzarse hasta el fin, nunca se acertará en aquélla. Goethe escribió en una ocasión a Schiller: "La Naturaleza es inescrutable porque no puede captarla un solo hombre, aunque seguramente podría captarla toda la humanidad. Y como la buena humanidad nunca está junta, le es fácil a la naturaleza, esconderse a nuestros ojos". En cambio, Kant presupone la existencia de lo que con la denominación de estar juntos echa en falta Goethe. Aquellas formas y normas cuya aplicación significa conocimiento, porque precisamente gracias a ellas se crea para nosotros el objeto de representación, no son algo personal, sino lo humano general que hay en todo individuo; en ellas estriba la relación, cerrada sin solución de continuidad que la humanidad en general tiene con sus objetos de conocimiento. Frente a la naturaleza en general no subsisten, pues, aquellas insuficiencias individuales, que Goethe juzga que sólo pueden vencerse estando juntos todos. De ahí que para Kant sea la naturaleza totalmente transparente en principio, siendo sólo incompleta la empiria que tenemos de ella. Y como para Goethe la naturaleza misma está penetrada de la idea, de lo absoluto, en la naturaleza misma se halla el punto en que la intensidad y profundidad de los procesos nos impide ir más adelante; en cambio, para Kant, que expulsa totalmente de la naturaleza lo suprasensible, los límites del conocimiento no caen dentro de la naturaleza, sino allí donde ésta deja de ser naturaleza. De ahí que Goethe cometa sólo una inconsecuencia cuantitativa, aunque no de principio, cuando en una ocasión manifiesta a Schiller que la naturaleza no tiene secretos que de algún modo no ponga al desnudo ante los ojos del observador atento, mientras en otra ocasión dice: "Isis se muestra sin velo — es el hombre quien tiene cataratas", mientras que Kant resulta absolutamente inconsecuente cuando, a pesar de todo, nos permite avizorar el reino de lo inteligible, insinuación que en esta obra no vamos a discutir si está justificada o no.

Si cupiera calificar el ritmo de los movimientos íntimos de esos dos espíritus atendiendo a su objetivo final —a pesar de que tales objetivos finales sean sólo expresión de las fuerzas esenciales y de sus íntimas leyes, pero no objetivo fijado autónomamente, que de por sí imprima dirección a esas fuerzas—, la fórmula de la esencia kantiana sería: trazar los límites; la de Goethe: unidad. Para Kant todo consistía —y así puede resumirse toda su tarea— en deslindar entre sí las competencias de las facultades internas que determinan el conocimiento y el obrar: poner a lo sensible su límite frente al entendimiento, a ésta el suyo frente a la razón, a ésta el suyo frente al afán de beatitud, a la individualidad el suyo frente a lo de validez general. Con ello quedaban trazadas al propio tiempo, en la objetividad del mundo y de la vida, las líneas fronterizas para las fuerzas, aspiraciones e importancias de las cosas mismas; para él, se imponía proteger la vida práctica y también la teórica contra las irrupciones, injusticias y vaguedades resultantes de la falta de límites precisos entre los factores subjetivos tanto como entre los objetivos. Por esencial que sea la importancia que atribuye a la síntesis, para él no es más, por decirlo así, que el hecho natural que encuentra ya hecho y en el que comienza pro-

clinamen

piamente su labor: el análisis y trazado de límites entre los elementos del ser. Para aquel gran designio de colocar en relación unitaria al sujeto con el objeto, aportaba, como instrumentos para acometer la labor de detalle, los instrumentos de catastración proporcionados como si dijéramos por la naturaleza. Es notorio que frente a los fenómenos, la postura del artista es diametralmente opuesta. Por más que también se vea obligado a deslindar principalmente la compleja maraña de cualidades, actividades y significados de las cosas, al fin y al cabo su movimiento íntimo no se detiene hasta llegar de nuevo a la unidad, con respecto a la cual son de categoría secundaria todos los deslindamientos; esa unidad es sólo réplica de la unidad cósmica existente de antemano y que sigue actuando durante todo el proceso. Bien es verdad que también en lo definitivo para Kant la unidad final de los elementos y, por lo tanto, de la concepción del mundo; pero la nota personal con que por decirlo así determina la tonalidad de los movimientos encaminados en ese sentido, es el interés por el trazado de límites; éste es el gran gesto que caracteriza su labor, así como los movimientos íntimos de Goethe encuentran su última expresión en la unificación de los elementos: "Separar y contar" —confiesa Goethe— "no es cosa de mi temperamento"; y expresamente dice: "Para encontrarte en lo infinito, hay que distinguir y luego asociar", mientras que Kant encuentra establecida la asociación y estima que su problema más urgente es la división. Para Goethe la unidad es lo claro, la separación lo oscuro; para Kant, a la inversa.

Así como en Kant el principio del trazado de límites, así en Goethe el de la unidad prosigue desde la contemplación general de la naturaleza hasta llegar a las cosas singulares. Y como la unidad de la naturaleza se confirma en éstas, se impone que entre ellas se revele una afinidad universal, que a lo sumo arroje una gradación de la medida de desarrollo, pero en modo alguno una disparidad de principio. El "Dios-naturaleza", la "fuerza divina, que por doquiera desarrolla, el eterno amor que por doquiera actúa", no deja ningún punto de la existencia fuera del alcance de su valor absoluto —mientras que para Kant tampoco en la naturaleza hay ninguna clase de diferencias de valor, pero no porque todo sea igualmente valioso sino porque todo está igualmente desprovisto de valor. Y ello se debe a que su concepción mecanicista destierra de la naturaleza todos los valores, y aún en el hombre, situándolos en aquello que en él se halla más allá de lo "natural". Sobre aquella afinidad esencial de todas las existencias, fundada en lo divino de la naturaleza, me limitaré a destacar algunas manifestaciones de Goethe que desvirtúan al propio tiempo la pretendida arrogancia y aristocratismo de su concepción del mundo. En una ocasión subraya que entre el hombre corriente y el genio no hay propiamente más que una diferencia bien insignificante si se compara con lo que entre sí tienen de común. "El talento poético", dice en otra ocasión, "se da tan bien al campesino como al caballero; lo único que importa es que cada uno se imbuya de su estado y lo trate con la dignidad que le corresponde".

*"Wollen die Menschen Bestien sein,  
So bringt nur Tiere zur Stube herein;*

clinamen

*Das Widerwärtige wird sich mindern,  
Wir sind eben alle von Adams Kindern*". (1)

Y, por último, abarcándolo todo: "Aún lo más antinatural es naturaleza. Hasta el más torpe fariseísmo tiene algo de su genio. Quien no sepa verla por doquiera, no sabrá verla en parte alguna". Para él, la unidad de la naturaleza abarca también aquello que de modo más extremo aparece como antagónico a tenor de la escala de los valores. El hecho de que lo exterior y lo interior sean de la misma esencia y de que no sea posible trazar límites entre sus últimos fundamentos, determina que la diferencia de medida en que se mezclen en los distintos fenómenos, no pueda dar lugar a diferencia esencial alguna entre éstos. Y lo propio que ocurre entre los distintos individuos, ocurre asimismo en el seno de cada hombre. Le disgusta sobremanera la teoría de las fuerzas anímicas superiores e inferiores; en el espíritu humano, como en el universo, no hay arriba ni abajo; todo tiene los mismos derechos con respecto a un punto central, que manifiesta su existencia secreta precisamente por la relación de todas las partes con él. "Todas las disputas de los antiguos y modernos hasta los tiempos más recientes, surgen de haber separado lo que Dios produjo unido en su naturaleza. Quien no esté convencido de que tiene que formar una unidad decisiva con todas las manifestaciones de la esencia humana, sensibilidad y razón, imaginación y entendimiento, está condenado a torturarse incesantemente encadenado a límites insatisfactorios". En principio, Kant habría dado sin duda su asentimiento a todo esto; pero precisamente en este hecho se pone de relieve del modo más claro la divergencia entre ambas direcciones de pensamiento. Lo que para Goethe interesa es la unidad, existente a pesar de los límites de las facultades espirituales; para Kant, los límites de esas facultades, existentes a pesar de la unidad de las mismas. Para él, esa fijación de límites es la correlación inmediata de la unidad; en una ocasión, tras haber trazado una frontera rigurosa entre dos sectores de conocimiento vecinos, dice: "Este deslindamiento tiene aún un incentivo especial implicado por la unidad del conocimiento, cuando se impide que las fronteras de la ciencia interfieran, obligando a que cada una de ellas ocupe el campo que le ha sido adjudicado como propio".

En todos los tiempos constituirá un espectáculo de valor simbólico en la historia universal el modo cómo dos de los más grandes espíritus de todos los tiempos se debaten para unificar de nuevo el mundo que se presenta disgregado; cómo las configuraciones logradas, última y penúltima, se presentan a menudo en una especie de afinidad gemela; y como para esa afinidad influyeron en uno de ellos tendencias del ser y del querer que para los del otro resultan extrañas y opuestas hasta el máximo grado de intensidad. Tan opuestas que resultaría obligado hablar de antagonismo si las esferas del alta espiritualidad no tuvieran un refugio de tregua

(1) Si los hombres quieren ser bestias,  
Trae sólo animales a la morada.  
Lo desagradable se atenuará,  
¡Si todos somos hijos de Adán!".

aún entre las divergencias más irreconciliables. Naturalmente, nadie acometerá la empresa de decidir si por debajo de esas polaridades no hay aún una última unidad de toda la vida espiritual, que se anuncia desde lejos en aquéllos a modo de puntos de contacto. De esta suerte, ambas se vuelven contra la separación de las facultades de conocimiento, en que se basaban las teorías tradicionales del saber. Las impresiones de los sentidos, las únicas en que parece manifestárenos el mundo exterior, eran también para el sensualismo fuente y garantía únicas del conocimiento del mundo; el racionalismo, por el contrario, al declarar que todo conocimiento sensible es mera apariencia, busca la verdad exclusivamente en el pensar intelectual, que procede con necesidad lógica. Frente a él, Kant proclama que la experiencia es el único conocimiento que de la realidad se nos da — y, al propio tiempo, que experiencia no es el aceptar tal cual las impresiones de los sentidos, sino dándoles forma a base de aquellas categorías del entendimiento. Sólo cuando el entendimiento lleva a cabo, según sus propias categorías, la síntesis de los datos sensibles, obtenemos de los objetos una imagen cognitiva fidedigna que nos ponga a cubierto de lo subjetivo y casual. Y si también para Goethe, como indiqué, la separación de las facultades anímicas resulta sumamente reprochable, por reconocer él únicamente su acción en la unidad — la más profunda diferencia entre ambas individualidades se refleja en que para Goethe el conocimiento es función orgánica directa de la vida, y obtenible y verdadero en la medida en que de la unidad del fondo y de la relación universal se eleva precisamente a esa vida. En consecuencia, si se considera la vida en su disgregación en distintas facultades anímicas, es obvio que todas éstas contribuyen conjuntamente al conocimiento; pero en cada una de ellas actúa toda la vida y su raíz unitaria es, en definitiva, lo sobresaliente y determinante. Para Kant, conocimiento es la síntesis de fuerzas, propiamente extrañas entre sí, procedentes de los distintos puntos cardinales del espíritu; en cambio, ese concepto no vale para la imagen que del conocimiento se hace Goethe, a pesar de que la mentalidad de éste pueda calificarse también de sintética. Y es que él no reagrupa lo antes separado, sino que sostiene un originario ser único, anterior a toda separación que requiera una síntesis ulterior. La unidad espiritual que, uno y otro, en contraste con el sensualismo y con el racionalismo, toman como base del conocimiento, es, en el fondo, para Kant, de orden mecanístico, y, para Goethe, por el contrario, de tipo vitalista.

En consecuencia, uno y otro se pronuncian contra la representación de los "fines de la naturaleza". Que en la naturaleza actúen con eficacia real fuerzas espirituales de índole análoga a la actividad finalista del hombre; que la estructura y función de los organismos revelen la intención de un arquitecto que los construyera de modo análogo a las máquinas humanas; que el universo haya sido dispuesto por una conciencia divina con el designio de que sirva de medio para el bienestar del hombre — contra todas esas tesis, emanación de una determinada concepción del mundo, se manifiesta la comunidad de tendencia cultural de Kant y Goethe, si bien al fundamentar su oposición se ponen de manifiesto sus discrepancias. Según Kant, sólo cabe hablar de fines de la naturaleza en algún sentido concreto

para aludir a la estructura interna de los seres vivos, pues únicamente en ellos se encuentra el hecho notable de que las distintas partes y su actuación en general sólo puedan entenderse por su referencia al todo; cada una de ellas sirve mutuamente a las demás, es decir, al todo, y sólo podremos entender la función de cada una de las partes si concebimos como fin último la vida y conservación de ese todo — a diferencia de toda idea mecanicista, según la cual todo elemento sigue actuando simplemente con las energías en él acumuladas, de suerte que el todo resulta solamente de la suma de elementos y efectos pero sin el carácter de postulado obligado para entender ya los distintos efectos. Ahora bien, no podemos concebir de ningún modo real un todo que en cierto sentido existiera con anterioridad a sus partes, cuyas actividades determinara atendiendo a su propio fin vital. Más bien ese todo y su vida como fin existe sólo como idea de un espectador humano que se vale de ese guión para comprender las funciones orgánicas. Como cosa objetiva y de validez en la concepción empírica sólo podemos admitir el principio mecanicista; pero si frente al organismo tenemos que preguntar a cada una de las partes para qué sirve dentro del todo — ello será a título de medio auxiliar subjetivo, el único que, dada la índole de nuestro entendimiento, nos permita entender progresivamente la estructura del ser vivo; pero no podemos sostener que esto pueda ser así en la naturaleza misma a modo de intención determinante de ésta.

Goethe confiesa deber a esa teoría kantiana “una época sumamente gozosa de su vida” — tal vez por la sola razón de que la interpretara demasiado a su propia manera. No advirtió que el ideal propiamente dicho con cuya realización Kant consideraría perfecta también la intelección de la naturaleza orgánica, es, al fin y al cabo, el mecanismo del acaecer; lo único que hay es que Kant aceptó sin duda la imposibilidad de lograrlo y por ello tuvo que servirse de la teleología — como la llamaríamos hoy — a modo de mera hipótesis de trabajo. En cambio, Goethe rechaza por motivos de índole muy distinta la realidad y efectividad de los fines de la naturaleza: la Naturaleza, dice, “es demasiado grande para lanzarse a fines, y tampoco lo necesita”. Para él no son decisivos los motivos en pro o en contra de la teleología existentes en nuestro modo de conocimiento; él juzga partiendo de la esencia de la naturaleza misma porque sentía que su conocimiento tenía en ella sus raíces, de suerte que en su conocimiento no necesitaba buscar condiciones que no coincidieran directamente con las de la naturaleza — convicción que no se contradecía con las demás suyas sobre la individualización e incesante cambio de las opiniones humanas, precisamente porque la naturaleza era para él una vida en movimiento que eternamente se estaba formando de nuevo y transformando. Y así supera el contraste entre las explicaciones según principios mecanicistas y teleológicos considerando que para él la vida — lo mismo de los organismos que todo el universo — es algo único, incomparable e inanalizable, que se halla más allá de semejantes conceptos unilaterales, debidos a la abstracción. Y aunque encuentre en la naturaleza “grandes máximas”: polaridad y elevación, metamorfosis y formación de tipos, etc., sólo le sirven para describir las formas en que se consume la vida, pero no las fuerzas motrices de esa vida misma, que más bien son una sola: la vida universal

propiamente, que ya no podemos describir más ni abarcar con un concepto aislado. Tan alejado se halla de todo mecanismo, que admite “excepciones” a las leyes naturales tal como él las concibe, excepciones que, desde luego, quedan comprendidas también por una ley suprema, in formulable: “ley, de la cual en los fenómenos sólo se encuentran excepciones” — y tan alejado de toda teleología que aún lo inútil y nocivo califica de significativo en el “círculo necesario de la existencia”. Como vemos, pues, en ambos pensadores el repudio de los fines de la naturaleza arraiga en las posiciones fundamentales de cada uno y en su diferencia: Kant habla colocándose en la posibilidad de nuestro conocimiento científico, y Goethe colocándose en el ser, que para él abarca también nuestro conocimiento.

En consecuencia, todas las analogías de los resultados aparentes se hallan intrínsecamente limitadas en orden al último motivo de donde mana propiamente el modo de concebir, motivo que en uno de esos pensadores es científico y en el otro artístico. La ciencia se encuentra siempre en marcha hacia la unidad absoluta del concepto del mundo, aunque jamás puede alcanzarla; cualquiera que sea el punto en que se halle, necesita siempre salir de sí misma dando un salto hacia otro modo de pensamiento: de tipo religioso, metafísico, moral, estético — para completar y redondear en una unidad lo inevitablemente fragmentario de sus resultados. Kant lo sabía perfectamente y por ello determinó con gran decisión los límites, no sólo dentro de su imagen del mundo, sino también de esa imagen del mundo, en cuanto la reconoce como científica frente al ideal de la unidad absoluta de las cosas. Por otra parte, para Goethe, el límite hasta el cual puede ir el análisis, resulta de un criterio no menos definido: es inadmisibles a partir del punto en que destruya la belleza de las cosas. Belleza, en el sentido de Goethe, podría decirse que es la forma en que materia e idea, o materia y espíritu, se compenetran. El hecho de que exista la belleza, de que la sintamos, de que nosotros mismos podamos formarla, es la garantía de que existe aquella unidad de los elementos del mundo en busca de la cual iba el movimiento de ideas de la época, es la garantía de que se han encontrado el sujeto espiritual y la naturaleza objetiva; y sólo pueden encontrarse — cabe interpretarlo yendo más allá — siempre y cuando de antemano sean idénticos. Acaso tengamos que remontarnos a la misteriosa figura de Leonardo da Vinci para encontrar a otro pensador que tan exhaustivamente gozara del mundo de modo estético, sintiendo al propio tiempo toda realidad como belleza, porque belleza es la encarnación del contenido en el sentido real, la universalidad de su dominio significa la disolución de aquella antinomia fundamental entre lo espiritual y lo natural, entre los principios subjetivo y objetivo del ser; significa su nulidad. De ahí que en la belleza encuentre Goethe el criterio nunca engañoso para dictaminar el acierto del conocimiento: en el momento en que la desintegración — exterior o intelectual — del objeto no dejase subsistir ya la belleza de su aspecto, se habría demostrado también que los resultados de aquella desintegración dejaban de ser verdaderos. El descuartizamiento de la naturaleza “con palancas y tornillos” es, como si dijéramos, teóricamente falso, porque es falso estéticamente. El reconocimiento de la geognosis sólo puede admitirse con grandes dificultades, pues esa ciencia “hace

añicos la impresión de una superficie terrestre bella a la contemplación del espíritu". De ahí también su horror contra la idea de proceder a una desarticulación de Homero; él insiste en "pensarlo como un todo", porque sólo así conserva su belleza. De los espíritus analíticos que destruyen la concepción poéticamente sintética de las cosas, opina:

*Was wir Dichter ins bringen,  
Wahre klären sie an den Dingen,  
Wird von ihnen ins Weite geklart.  
Bis niemand mehr dran glaubt". (1)*

De modo muy penetrante lo indica así el poemita: "La alegría" (=Die Freude). Se encanta con los colores de una libélula, quiere verlos de cerca, la persigue y captura, y ve: un azul triste, oscuro. "Merecido te lo tienes, destructor de tus gozos". Cuando se lleva demasiado lejos el análisis que destruye el goce estético, desaparece no sólo quizá una ilusión sino también toda la imagen real del objeto, hasta el punto de que su aversión por las gafas lo es, a fin de cuentas, sólo contra la descomposición de los fenómenos, contra la destrucción de las bellas relaciones naturales entre los objetos y el órgano que los percibe. Tiene razón Helmholtz, por lo menos en parte, cuando cree que la razón última de su polémica contra la teoría de los colores de Newton se encuentra en los pasajes en que se burla de los espectros torturados por lentes y rendijas, y elogia los experimentos a pleno sol bajo el cielo azul no sólo como especialmente regocijantes sino también como especialmente demostrativos. Para él, la destrucción de la imagen estética, es también la destrucción de la verdad. La representación calculadora de las cosas, como la obtenida por análisis por la ciencia natural, a base de una reducción a elementos, en lo posible haciendo caso omiso de la cualidad, es, a juicio de Goethe, tan gran profanación y extravío, por su falta de valores estético-intuitivos, como, a la inversa, lo sería para Kant ese criterio estético frente a los objetos del conocimiento de la naturaleza.

Georg Simmel.

Traducción de J. Rovira Armengol.

(1) "Lo que nosotros, poetas, concentramos  
Es por ellos en todas direcciones dispersado.  
Eliminan de las cosas cuanto tienen de verdad  
Hasta que ya nadie en ellas cree".

## Rastros de lecturas

Cómo se formó la N. R. F.

Cuando, rodeado de unos pocos amigos, fundamos la Nouvelle Revue Française, que luego adquiriría una importancia inesperada, se quiso ver en ella en el primer momento, la constitución de lo que se llamaba una "pequeña capilla" y, como entonces ocurría con demasiada frecuencia, un "Comité de admiración mutua".

Pero era exactamente lo contrario: "Comité de crítica" —se le hubiera podido llamar— y de crítica mutua. Temíamos a tal punto esa complacencia hacia sí mismo, a la que, cuando se es joven y hombre de letras se está comúnmente muy inclinado, que desde el primer instante nos prometimos no alabarnos recíprocamente nunca, e incluso, para más seguridad, jamás hablar en la revista los unos de los otros. Pero ningún lector notó esta discreción, pues se observan poco los silencios, aunque a menudo son muy significativos e importantes.

Otra especialidad (si puedo hablar así) de la Nouvelle Revue Française que fué ciertamente notada, pero muy poco comprendida, era no juzgar los escritos que publicaba más que según su calidad y de ningún modo de acuerdo a sus tendencias; aceptar lo excelente sin preocuparse del color que tuviera, lo que permitía dar sólo lo mejor. Así se prolongaba bajo la tapa de la Nouvelle Revue Française el gran diálogo de que hablaba hace un momento, con un constante cuidado de nuestra parte en mantener el equilibrio, por contrapeso, del pensamiento.

Eso parece nada, pero era enorme, y creo que nuestra revista fué la única en no mostrarse, en un sentido u otro, tendenciosa. Era esto lo que causaba la indignación periódica de Claudel, que protestaba furiosamente cuando veía, junto a un texto suyo, aunque encabezara el número, un texto que consideraba atentatorio, de Proust, de Suarès, de Valéry o de Léautaud. A este sabio eclecticismo debió la Nouvelle Revue Française su extraordinario éxito progresivo, tanto en el extranjero como en Francia, pues no conozco un solo autor de real valor, que no haya sido lanzado, o acogido, por nosotros.

Me refiero —claro está— a la Nouvelle Revue Française anterior a la guerra, antes de que la actitud de una nueva dirección impuesta, no hubiera obligado, desgraciadamente, a los mejores de sus antiguos colaboradores, a retirarse.

Por la yuxtaposición de los textos ofrecidos, la Nouvelle Revue Française era entonces, sobre todo, una escuela del pensamiento. Se distinguía en la crítica y contribuyó en gran parte a limpiar el cielo literario de los falsos valores, a restaurar el culto de la tradición sana y grande, del estilo y del puro dibujo del pensamiento. Hoy día se hace evidente, creo, que hizo mucho por la "defensa e ilustración" de nuestra cultura.

André Gide.

(Traducción de Clara Haevi).



clinamen

## Latitud Sur 34.º, longitud 58.º Oeste



Exposición de Joaquín Torres García  
222 obras retrospectivas y recientes. - Ateneo de  
Montevideo

Qué podemos decir de esta magnífica exposición, nosotros, que gracias a él, hemos comenzado a despertar a una apreciación cierta del arte plástico? Búsqueda intensa, fecunda, de una serenidad clásica hasta en el arrebató más audaz.

Tenemos que extrañarnos de que existan entre nosotros "críticos" que ante ella se hayan quedado con aquél o ese otro modo, diciendo que es "el que corresponde", ¿a quién?

Habría sido interesante, si por casualidad se hubiera borrado fecha y firma de los cuadros, que ignoraran que esa era una exposición de Torres García. ¿Qué se les hubiera ocurrido?; que estaban en un museo o en una valiosa galería... aquí este dibujante "recuerda a Lautrec, este fresquista tan original tuvo coloquios con Puvis de Chavanes", etc., y la mayoría no "recuerda" nada.

Ante las obras de Torres García, hay que tener presente, una exigencia que escribía hace unos treinta años y que es su "fe de vida". "Quizá aún es poco pedir persona-

lidad. Habría que pedir para cada obra una distinta manifestación de la personalidad del artista. No debería esforzarse éste, como acostumbra, en buscar una manera definitiva y única para todas sus obras. Hijas del azar, de la reunión fortuita de las más diversas impresiones, ellas deberían ser diversas como son los días".

V. J. B.

Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Año 1. N.º 1  
Montevideo.

HA aparecido el primer número de la revista de la Facultad.

El sumario extenso y vario da una idea de la labor realizada en el primer año de trabajo.

Es de destacar la importancia de la publicación de "Los problemas de libertad" del maestro Carlos Vaz Ferreira. Agotadas hace años sus dos ediciones, esta reedición viene a llenar una necesidad muy sentida. Todo el que conozca la obra de Vaz Ferrei-

clinamen

ra sabe la importancia que tiene este libro. Se puede afirmar sin temor a riesgos que es la obra de filosofía más importante, y profunda que se ha escrito en Sud América. Se da en ella un tipo de pensamiento problemático (conflictual, diría él), que es la más valiosa y la más difícil forma del pensar, y que además en América es casi único. Se agrega al texto de las ediciones anteriores una nota explicativa que actualiza su pensamiento.

Una breve conferencia de R. Mondolfo sobre "San Agustín y el Problema del Mal en el Neoplatonismo Cristiano".

"Simples notas sobre acto filosófico y descriptibilidad de la experiencia metafísica" de L. E. Gil Salguero en las que se recoge fielmente parte de la tarea realizada en el curso sobre "Comte y el positivismo".

Sigue un estudio del Prof. Juan L'ambias de Azevedo sobre "Los orígenes de la filosofía del Derecho y del Estado", que es un fragmento de una obra de conjunto sobre el tema.

Completan el volumen trabajos de E. García de Zúñiga sobre "Leibniz matemático", R. Méndez Aizola, "Larrañaga, precursor de los Estudios Superiores y Desinteresados en el Uruguay", C. E. Prélat "La afinidad química", E. Riesz, "Actividad biológica y estructura electrónica" y L. Ayestarán, "Fuentes para el estudio de la Música Colonial uruguaya".

Se incluyen también los antecedentes de la creación de la Facultad y los discursos pronunciados en el acto de inauguración y en la apertura de la Cátedra de Biología Experimental.

M. A. C.

"Poema" por Orfila Bardesio. Editorial Independencia. Montevideo, 1946.

El libro de Orfila Bardesio constituye uno de los acontecimientos poéticos más importantes del año pasado, y llena la espec-

tativa que crearan la publicación de algunos poemas aislados y un primer volumen que cuenta ya varios años.

Los títulos: *El Cordero*, *La Espiga*, *El Cisne*, etc., hacen temer la descripción y ese temor es en cierto modo justificado:

*Cuando me desperté el tallo de mi pecho  
era de plumas y mi raíz flotaba.*

Pero es evidente que hay mucho más que eso y que una transmutación del que canta en el objeto del canto se ha realizado en forma total. A eso ayudan factores como el empleo de la primera persona, pero sobre todo y en primer lugar, un profundo amor, comprensión, ternura por las cosas y los seres, una vibración espiritual, intelectual, física, que corresponde largamente a los ecos más delicados de los mismos.

El lenguaje, que es en demasía fino, escogido, abunda en palabras poéticas "a priori", palabras como *garzas*, *gacelas*, *capullo*, *medusa*, *terciopelo*, las habituales flores bellas: *magnolias*, *nardos*, deplorables desde todo punto de vista. Otra serie de palabras contribuye a crear un clima especial a todo el libro y cada uno de los poemas. No hay casi una página que no sea visitada por alguna de las siguientes: *ceniza*, *niebla*, *silencio*, o sus formas adjetivadas.

La mayoría de los poemas se resienten por motivos idénticos.

Pero lo que más trabas pone a la manifestación del hecho poético es la construcción por adición, a veces por adición exclusiva de imágenes o metáforas.

El ejemplo más acabado es *La Nube*:

*Delicado jardín de gaviotas  
Blanca llama  
Y panal del suspiro.  
Avión que guía el canto.*

Esa es una de las fallas fundamentales. Falta una médula. Lo que sirve de tal, casi siempre, es el título, un modo o un tiempo de verbo, un gerundio, etc. Y entonces caen en formas más o menos discursivas para lle-

var adelante los temas y encara los versos con fórmulas que son propias de la prosa. A veces, para obligar a una línea a ser poética, incurre en inversiones peligrosas por la costumbre de vulgaridad que poseen.

*En mi alma subía una fuente por el silencio  
[oio recibida.*

La más fuerte defensa de Orfila Bardesio reside en el valor individual de sus imágenes, en ciertos juegos difíciles de calidad y existencia con cosas animadas e inanimadas:

*Era la pausa dándose vuelta como una hoja  
donde el color elige su descanso.*

*El niño que jardines despertaba,  
aquél de la mañana preferido,  
aquél que defendía un racimo  
de asombros, rodeados de preguntas  
como pámpanos, lentamente  
se oxida, manchados de oiprés  
sus rubios movimientos.*

*Y el joven que corría  
con una tempestad en el cabello  
como corren los prados en la tierra,  
el capitán del riesgo,  
duerme bajo la lluvia.*

en el uso singular y acertadísimo de ciertas palabras:

*un progreso de musgo en la selva.*

Para concluir podemos agregar que son de lamentar, no por Orfila precisamente, la introducción de *Supervielle* y la ilustración de *Pena*, y citar, los últimos versos de *La Espiga*.

*Ah, que vengan los niños de miedos sencillos  
[llos  
y las adolescentes alegrías y la hiedra lujosa  
[sa del Tiempo  
adherida en la edad. Mi silencio fatiguen,  
a mi tiniebla exijan, y compartan mi sangre  
como un rey del Asombro a mi claro misterio  
[rio inclinado.*

clinamen

*Que vengan a escuchar mis pasos verticales,  
mi biblia de murmullos y mi muerte que  
[deja  
un diamante prendido en la calma.*

Ola O. Fabre.

*Partida Noble - Ed. Letras, 1946. - Aforismos de la Libertad - Ed. Letras, 1946. - Llor a Martí - Ed. Liceo, 1946, por L. Gil Salguero.*

SITUAR estos tres libros de Luis Gil Salguero, es tarea difícil, pues el modo aforístico ciude toda conexión posible. Pero haciendo un esfuerzo, que seguramente no será del todo feliz, por querer dar coherencia a lo que puede ser tránsito, queremos señalar formas de originales relaciones y temas que nos parecen esenciales.

..Ante las soluciones ingeniosas de todos los enigmas, Kierkegaard sentía una precaución... "escuchar el enigma atentamente, antes de tratar de descifrarlo", pero éste último propósito puede ser una obtinación peligrosa, que vaya sumiendo en lo desconocido otro centro de la tensión misma que da ámbito misterioso al enigma; L. Gil Salguero desarrolla esta posibilidad. "Problemas que no se resuelven, tantas veces, por la obstinación del filósofo; problemas cuya solución es la sustitución del estado problemático por una conciencia superior vivificadora. Entonces, frente a la dificultad, el desarrollo de la conciencia es la solución". (Partida Noble p. 43) y "Cuando la filosofía cesa como acto intenso de la abstracción, debe comenzar como facultad productiva infinita sin que termine como acto íntimo y dolencia, en el presentimiento de formas y desarrollos posibles". (Llor a Martí p. 29).

Y es ante los "enigmas liberados" que descubre una relación infinita. "Al crecer, al expandirse los enigmas liberados, se abre la personalidad al desarrollo, a la actividad productiva, a la relación insondable con la

historia y con la vida". (Loor a Martí p. 63).

Los cuidados que la perduración de esta "vida abierta" exige son: el heroísmo y la revolución, dos temas decisivos en que insiste dando lugar a los aforismos más intensos. El Heroísmo moviéndose en la presencia egregia de Martí (Loor a Martí p. 31, 32, 38, 42, 44, 46) y noble de Brum (Aforismos de la Libertad p. 29 y sig.) apunta una particular significación.

"El fin del héroe — no es su identidad; el fin del héroe es la libertad de lo desconocido y la insondabilidad de la historia". (Aforismos de la Libertad p. 30). "El Heroísmo es una vehemencia, un arrebató central; lo humano, en su pureza, que emerge poderoso y tierno moviendo a nuevas relaciones, y a escalas y extensiones. La necesidad del heroísmo llega como tristeza, tormento ineluctable, día que conmueve la esfera de nuestra identidad". (Loor a Martí, p. 31).

Para la Revolución, no hay una "técnica" ni una "élite" determinada que tenga que hacerla, ocurre siempre cuando — lo desconocido, la crítica, los desarrollos, el misterio — la libertad — quieren eliminarse de la historia... entonces los héroes concitan su comunidad futura. "La revolución es el conocimiento de las causas que dificultan la libertad" (Loor a Martí p. 31) "¡Revolución! Revolución, ésta, la de la libertad exaltada en la figura de un fin terrenal de la vida, dentro de lo humano en su pureza y en el conocimiento inmenso de la vida". (Aforismos de la Libertad p. 16).

El esbozo comprensivo que hemos realizado, para dar lo que nos parece el movimiento general de los aforismos, no nos lleva a creer que esta interpretación pueda ser la única, porque sentimos que muchos se sostienen invulnerables y generosos. "Cada vez distingo menos mi piedad a las ideas, de mi piedad a las cosas y a los seres". (Partida Noble, p. 45); "Los hombres que realizan la injusticia y el mal, no saben, no presienten que todo hombre está a pun-

to de morirse hondísimamente, solitariamente". (Partida Noble, p. 60; "No se va más adelante que los otros, se va más hondo". (Loor a Martí, p. 29).

Tres aforismos de Partida Noble, págs. 13, 19 y 30, rinden, nos parece, un innominado y tierno homenaje al Maestro Vaz Ferreira.

V. J. B.

*La Historia y la Novela. - por Carlos M. Rama. - Impresora Ligu. - Montevideo, 1947*

EL desmesurado crecimiento de la novela en los últimos años, invadiendo géneros que hasta ese entonces le eran vedados, y el amplio desarrollo que cobró la historia por obra de la moderna historiografía de fines del siglo XIX, ha llevado a una situación confusa, objeto de distintos planteamientos, a menudo erróneos, en cuanto a las relaciones de ambas disciplinas.

El presente ensayo del profesor Carlos Rama, constituye el más acabado examen en esta materia de que tengamos noticia, ampliando las aproximaciones de un Unamuno y un Caillois, entre otros. No sólo se estudia el problema candente de los últimos cincuenta años, desde luego el fundamental, sino que se analiza todo el desarrollo que desde su nacimiento han tenido ambos géneros.

Ya en la contemporaneidad dos hechos salientes — uno en el siglo XIX y otro en el presente — caracterizan el máximo acercamiento y dan la pauta del posible destino de este curioso "struggle for life": es uno el caso de la novela histórica, otro el de la biografía. Si el primero origina, ya que no una influencia de la novela, al menos el mantenimiento de los dos géneros en una rivalidad inestable, el segundo, a juicio del Sr. Rama, significaría un triunfo de la historia.

Una vastísima erudición sirve de base a este deslinde cuidadoso, haciendo que el trabajo sea por momentos, más que un en-

sayo, un diálogo entre los más destacados tratadistas de ambas corrientes, cuyas argumentaciones se enfrentan en una exposición objetiva, permitiendo la libre determinación por parte del lector.

Ello no es óbice para que se evidencie un "parti pris" del autor, que manifiestamente se inclina por la corriente historicista y en ese sentido orienta sus conclusiones, afirmando que "estamos en la etapa en que el Historicismo se plantea como el único conocer posible. Hay una sola ala del espíritu que conoce y ésta es la Historia". Al mismo tiempo, dentro de los marcos literarios, se pone de relieve una alta valoración de la novela. La defensa de ambas disciplinas íntimamente relacionadas, señala en el autor del ensayo un hondo sentido humanista de la actividad intelectual. Historia y novela valen en cuanto siguen estrechamente unidas al hombre y lo traducen, en cuanto no se separan de su realidad in-

mediata, física y espiritual. Por eso mismo, el futuro, al cual tienden corrientes sociales de todo género, significará el triunfo definitivo de la historia y la novela.

La suma excesiva de materiales puestos a disposición de este ensayo, lo hacen por momento farragoso, dificultando la exposición pedagógica. El tema elegido, su enfoque original y al mismo tiempo polémico, la vasta información, exigían más que un ensayo, un voluminoso libro.

Observaciones colaterales tienen necesidad de un desarrollo o una aplicación inmediata. Entre las primeras se encuentran las indicaciones sobre la poesía en la modernidad, entre las segundas la edición crítica de una colección de novelas históricas, que debe llevarse a cabo a la brevedad posible por su importancia literaria y pedagógica.

A. Facal.

# Cine

## *Iván el Terrible, de Sergio Eisenstein*

Los que hallaron la tónica esencial de la gramática cinematográfica fueron los maestros soviéticos del montaje.

A la cabeza de ellos Sergio Eisenstein consigue crear una tonalidad general que puede regir todo el curso de un film, mediante la sucesión premeditada de las tomas imponiéndole un ritmo determinado al clima épico o dramático que requiera el tema.

Su última película, "Iván el Terrible", es la más grandiosa evidenciación de sabiduría cinematográfica y de dominio de la unidad de su forma.

Se la puede cotejar con el Gabinete del Dr. Caligari para examinar dos perdurables realizaciones cuya similitud, aunque no de orden formal es de principio estético, o sea, expresionista. Esta idea es ratificable con lo que escribe el propio Eisenstein: "No era la minuciosa reconstrucción de detalles documentales lo que buscamos al realizar nuestra producción. Nuestro objeto principal consistió en crear la *sensación* de majestad, poderío y fuerza de Rusia bajo Iván IV".

Crear *sensaciones* antes que reproducir minuciosamente la realidad es un principio expresionista, pero ante todo, es uno de los mecanismos fundamentales del arte.

En enero de 1941 Eisenstein comienza a escribir el guión cinematográfico e inicia los primeros trabajos en estudios de Moscú; pero al estallar la guerra, tiene que trasladarse con sus colaboradores a la ciudad de Al-

ma-Ata en Asia Central. Allí realiza la primera parte de "Iván el Terrible" que según opinión de Charlie Chaplín "es la más grande de todas las películas históricas que jamás apareciera en la pantalla. Por su construcción, su esplendidez y su hermosura, deja atrás todo lo que hasta ahora vimos en el cine".

Los testimonios que se conservan de la figura contradictoria y compleja de Iván Vasílievich IV, primer Zar de Rusia, son parciales. Consisten en las cartas del príncipe Andrés Kurbski que presentan a Iván como un caso patológico de fanatismo, como la personificación de la crueldad desenfrenada, y a la Rusia de su tiempo como un país pobre, bárbaro y salvaje, objeto codiciado por los apetitos insaciables del imperio alemán, de Suecia y de Polonia. Modernas investigaciones sobre el desarrollo de la nación rusa, basadas en documentos y manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XVI, demostraron que la Rusia de entonces era poseedora de un alto nivel cultural heredado directamente de Bizancio, que permite denominar a esta época como el Renacimiento ruso.

Gracias a esas investigaciones se sabe que Iván fué protector de las ciencias y las artes. Que bajo su reinado se hicieron las primeras impresiones de libros en Rusia y que fué autor de leyes progresistas, y enfáticas cartas de gran valor literario. Su per-

sonalidad presentada según la concepción de Belinsky, actúa históricamente en el proceso de la edificación unitaria y centralizada del estado ruso en lucha contra el feudalismo conservador y regresivo, y contra las agresiones de los estados vecinos.

El conflicto central del film radica en la lucha del Zar contra los Boyares (nobles rusos), por la formación de un estado unitario, en contra de la división interior y el encierro nacional, y por otro lado la tragedia personal del héroe, el envenenamiento de su mujer y la pérdida de sus mejores amigos; tragedia que no acalla su necesidad de continuar a toda costa la realización de sus ideales y propósitos.

Entre estos dos polos (su actividad política y su tragedia personal), emplaza Eisenstein la tónica de su libreto. Durante todo el transcurso del film reina el clima de una majestuosidad lenta y sombría. Eisenstein echa mano de muchos recursos que el cine posee y de algunos que el cine no tiene, pero que el teatro, por ejemplo, sí posee.

Así recurre a efectos típicamente teatrales en el aspecto de la interpretación, en momentos que es necesario marcar el énfasis dramático en una actitud del cuerpo, en algún momento casi de ballet. Este utilización del movimiento plástico de los actores, ayuda a localizar en Eisenstein aquel período de su actividad teatral en que era discípulo de Meyerhold, ese gran director de teatro soviético, formador de aquellos "actores sintéticos" que debían dominar la interpretación, la danza y el canto. El montaje, sin alcanzar el virtuosismo de "Alejandro Nevsky" gana en cambio solidez y severidad, acordes con el "tempo adagio" de este primer movimiento de la "Sinfonía Iván el Terrible". Dos aspectos del montaje se pueden destacar de esta película en relación a lo que su director escribe en "El sentido del Cine". Uno consiste en las relaciones audio-visuales que permiten el pasaje de una toma a otra mediante la permanencia de uno de los elementos, ya sea al sonido o la fotografía. En este film, de

una toma en que los equipos sonoros registran el sonido de las campanas, se pasa a otra en la que los mismos campanazos caracterizan musicalmente los bruscos enfoques de algunos personajes. El otro aspecto es el utilización de un recurso que se omitió en la película "Rembrandt" de Alexander Korda, omisión que Eisenstein reprocha con más razón cuanto que se trataba de biografiar a un pintor de cuya obra se pueden extraer fotografías en blanco y negro equivalentes al claroscuro y a la luz que priman en las telas del pintor. En "Iván el Terrible" se logran equivalencias "rembrandtianas" mediante gradaciones de grises y contraluces. Son inolvidables los tenues fondos de la Catedral en las escenas de la coronación.

Eduard Tisse, el extraordinario cameramen de todos los films de Eisenstein, realiza en la fotografía de exteriores, que está a su cargo, un trabajo soberbio. La plástica ordenación de elementos, en las tomas del asedio y cañoneo de la ciudad de Kazán, fué fotografiada por Tisse con notable precisión, destacándose con la misma importancia los violentos primeros planos y el lejanísimo fondo de montículos y masas, que recuerdan, en la composición, algunas pinturas prerrenacentistas. Son inolvidables también, los matices que logra en la movilidad del denso humo oscuro de la ciudad asediada. Asimismo las nubes, en las escenas en que el pueblo viene a prestar su adhesión a Iván y pedirle que asuma nuevamente el poder, a su retiro de Alexandrovsk, dan el marco solemne a la interminable fila de hombres sobre la nieve. En cuanto a Andrei Moskvín, encargado de fotografiar los interiores, hace un trabajo insuperable, aprovechando las luces y sombras para crear escenas de inigualada belleza, enfocando los rostros para resaltar sus características, buscando la geometrización y hasta la abstracción en algunas tomas. El film es una antología de rostros hermosos e interesantes, buscándose a veces (a la manera de los renacentistas italianos), la alternación de cabezas viejas y jóvenes. En la plasticidad de los elementos

abstractos de los trajes y los volúmenes de los cuerpos, se recuerda fácilmente a Holbein. El maquillaje casi nunca es naturalista, buscándose en general la estilización de las líneas para evidenciar el carácter a veces simbólico de los personajes. La magnífica cabeza de Nicolás Cherkasov (El Zar) en su rápida metamorfosis desde las primeras escenas hasta la batalla de Kazán, ofrece ricas posibilidades al maquillador, con la forma de las cejas, la barba y los mechones de la cabellera. Es inmenso el contraste del rostro fresco, juvenil y redondo de las escenas de la coronación, con la cabeza, como cortada en piedra, de las últimas escenas.

Los decorados de Shpinel explotan frecuentemente el recurso más eficaz para la creación de la monumentalidad; la altura de los muros en contraste con la pequeña estatura humana. No se busca la imitación de los materiales sino las grandes líneas, planos y volúmenes.

El momento de mayor ternura y de más unidad de énfasis en la fotografía, la música y la interpretación es la escena en que Iván (tras enviar a uno de sus súbditos con un regalo para Isabel de Inglaterra y ultimar un tratado comercial) queda sólo en su despacho; sentado, descansa un rato, luego se levanta lentamente y se dirige a la alcoba donde se halla Anastasia, apoya la cabeza en ella y le dice su soledad. En esa escena, en el despacho, la altura de los muros subraya la soledad del Zar.

Y la música!... y la música de Prokofiev, aunque no tan grande de valor aislable como la de "Alejandro Nevsky" (sobre la que compuso una cantata), es en cambio más cinematográfica y a ratos maravillosa. Recordemos nuevamente la escena de la soledad de Iván; el esquema melódico es muy simple y tiene un sabor de canción de cuna semejante a la primera "Gimnopedía" de Satie.

Busca la equivalencia entre timbres de instrumentos con las luces y los volúmenes de la toma. El dinamismo de la música de Prokofiev se presta admirablemente para las

escenas de Kazán: el ritmo aceleradísimo de los instrumentos de metal marca en forma épica el momento en que irrumpen los jinetes rusos desde la oscuridad de las nubes tormentosas y el humo. Los acordes finales (jubiosos) del film recuerdan la introducción de su ballet "El Paso de Acero".

El Zar Iván de Cherkasov es firme, trágico, solitario. El actor Nazvanov (Príncipe Kurbsky) y la actriz Tselikovskaia (Zarina Anastasia Romanovna) componen sus personajes minuciosamente. Deliberado y teatral y expresivo, es muchas veces un terrible triángulo negro el personaje Efrosinia Staritskaia (tía del Zar) que interpreta la actriz Serafina Birman, simbolizando la turbulencia de las intrigas de la nobleza.

El arte suele nutrir y mejorar la vida de los hombres. Así también nuestra certidumbre moral y lo que hay de común en las esperanzas del género humano, nutren y mejoran las obras de los grandes artistas. Cuando los hombres se enfrentan a una obra de arte cuyo mensaje niega los principios éticos en que se identifica esa época, es justificable que la rechacen. Si una obra propone una meta cuya obtención (según la experiencia de los siglos señala y enseña), no justifica los inútiles sacrificios y guerras por mucho que me maraville su artístico lenguaje, no me cautiva totalmente.

Me apena que en la última fotografía de la primera parte de "Iván el Terrible" se exprese la esperanza de una Rusia poderosa. Estoy seguro que los hombres de hoy más que países grandes y poderosos desean casas confortables e higiénicas, por ejemplo. Y mi generación tendría el deber de rechazar grandes obras de arte que hubiera podido producir el nazismo y que predicaran el antisemitismo y la discriminación racial.

No es este el caso de Iván donde también se enseña a amar el suelo donde vive y trabaja la gente y a despreciar las clases sociales cuya "nobleza" depende de la notoriedad de sus antepasados, de las tierras que poseen y de los trabajadores que explotan.

Nitram Rellum.

clinamen

## Otras latitudes

"La Estación Total", por Juan Ramón Jiménez. - Losada, Buenos Aires, 1946

Si revisamos el ámbito de la lírica iberoamericana no hallaremos mejor representante de la lucha contra lo inefable, de lo que Alfonso Reyes ha llamado el combate de Jacob con el ángel, que Juan Ramón Jiménez. Le hemos visto siempre tras el destierro de lo impreciso, del estado de alma en cuanto territorio de linde difusa, ejido que el lector puede invadir y deformar sobre el suyo propio, que si bien no es necesariamente antipoético, es por dogma apoético. Junto y previa a esta actividad de contención, determinante, ha mostrado una constante inquietud de libertad, o mejor dicho, de recreación de las estructuras, de los órdenes formales.

La búsqueda de las combinaciones poéticas, del desarrollo de sus gérmenes diversos que le entregó alturas similares por medio de impulsos tan distintos como los que originan los *Sonetos Espirituales*, el *Diario de un poeta recién casado*, o *Eternidades*, acompaña su traza lírica hasta *La estación total* con *Las canciones de la nueva luz*, que incluyen poesía en verso de los años 1923 a 1936, último libro del poeta que nos llega con un retraso de diez años, fiel aquel a su exigencia de un tiempo de decantamiento y ordenación. La pugna por lo preciso es ya ingente y a menudo el deseo de fidelidad tuercen el camino de la poesía por un penoso laberinto especulativo. Todavía reluce a veces por *La estación total* la sencillez máxima y mágica en la metáfora. "...Está la tarde limpia como la eternidad", (pág. 14).

clinamen

Pero el final del mismo poema es un buen ejemplo del modo pormenorizador, enumerativo, que a menudo priva de frescura al poema y de impulsos al lector.

Más adelante, en *Monstruo alto* y *La otra desnuda*: asoman temas arquitectónicos o ciudadanos, poco usuales en Juan Ramón.

En *La voluntaria M.* por el tema de la ausencia asoma apenas, reservado quizá para más alta obra, el tema de la guerra.

*Canciones de la nueva luz* intercalado entre *La estación total* I y II, contiene, uno de los más durables instantes del libro, ¡Y alerta!, grito de la búsqueda de la eternidad por la obra, del seguidor que asedia, en la noche y por la mañana, la escurridiza voz definitiva.

*Tesoro de mi conciencia  
¿dónde estás, cómo encontrarte?*

*Desde los, vetas, olores,  
tu mina por todas partes.*

*Cada mañana el anuncio  
defraudado del "¿quién sabe!"*

*Cada noche el "¿si será  
mi sueño el hondo diamante!"*

*Pero el secreto aquí siempre  
y ¡alerta! sin revelarse.*

En su *Diario poético* (1936-1937) establece: "Me gusta ahora en mi obra poética, el romance, la canción, el verso desnudo, tan español, y lo que llevan dentro". *La estrella venida*, *Cuatro*, *Viento de amor*, autentifican este agrado con su modo tradicional que sacude de "nueva luz" el ramo verde del Cancionero:

1.—*En el naranjo está la estrella*  
¡A ver quien puede cogerla!

¡Pronto, venid, con las perlas,  
travé las redes de seda!

*En el tejado está la estrella*  
¡A ver quién puede cogerla!... (pág. 77)

2.—*Por la cima del árbol iré*  
y te buscaré.

*Por la cima del árbol he de ir,*  
*por la cima del árbol has de venir,*  
*por la cima del árbol verde*  
*donde nada y todo se pierde.*

*Por la cima del árbol iré*  
y te encontraré... (pág. 83).

Los elementos que le transferían su vaga tristeza al lejano J. R. Jiménez de 1900, las violetas, los pianos nocturnos, la luz malva, bruma, pastel, quedaron olvidados varios libros atrás. Canta su tónica la rosa. *Rosa de sombra, Rosa secreta, Rosa redonda.* Toda una dinastía de rosas se abre por *La estación total.* Rosa de olor, rosa recuerdo, rosa fuego, rosa símbolo, trepa verso tras verso como una enredadera insistente. Y aunque el poeta no la determine (¿*Todas las rosas son la rosa?*), va subiendo por el ciclo de la intensidad y los matices desde la rosa adjetiva, infundadamente dulce, casi niebla de flor, hasta la rosa sustantiva, cima de color, blanco incientemente, amarillo idéntico.

En 1943 J. R. J. escribía a Diez Caneado entre reseña de obras y enumeración de proyectos: "Una madrugada me encontré escribiendo unos romances y unas canciones que eran un retorno a mi primera juventud, una inocencia última, un final lógico de mi última escritura sucesiva en España". Perdido en el torbellino español gran parte de su poesía prefinal, cabe que ésta anunciada sea un nódulo de fines y posibles partidas, y la que hoy leemos, un momento de transición en gracia a esa "inocencia última", bienvenida.

En resumen, ¿qué le faltaría o que le sobraría a este libro lúcido para que en atención a su novedad pudiera caer un momentáneo olvido sobre los libros anteriores de J. R. J.? Quizá estorbe la sensación de una voluntariedad demasiado transparente delatora del artifice que comienza a merodear al poeta. Quizá ha habido una tala excesiva en el árbol de la poesía pura, prodigio jardinero de Juan Ramón, que nombrado por su voz vigorosa ha sido repetido candorosamente, pero que ha entregado sus frutos auténticos en las manos de Jorge Guilén.

I. V.

*La Nausée.* - N. R. F. Gallimard. - *La Putain Respectueuse.* - Nagel 1946, por J. P. Sartre

EL existencialismo no ha salido muy bien de la prueba del gran auge y de la publicidad a todo trance. Ha perdido terreno por afanes que lo contradicen, por buscarse excusas, por la debilidad filosófica del pensamiento del hombre que en este momento es su campeón. Pero eso de que ya no se quiere oír hablar, aunque no se sepa muy bien de qué se trata es sólo una cara del existencialismo; queda la literatura existencialista, a la que no se puede hacer tan fácilmente a un lado.

"La Nausée" es un excelente exponente. Conformada sobre una filosofía de la contingencia se apoya apenas en una ficción que está por completo al servicio de una estructura metafísica. La angustia, que expuesta en términos filosóficos y en un lenguaje cercano a la poética, corre el riesgo de aliviarse de sentido, de pasar a ser una experiencia de la que se habla en clase o en artículos peridísticos, —sin angustia— en tanto que es en realidad en el hombre fuente de espanto y camino que toca la locura, la angustia, digo, puede ser dada en una novela en su auténtica e inexcusable forma vivencial. En cuanto a la forma de "diario"

que adopta y sobrepasa a menudo, hay que convenir en que es la más adecuada a una experiencia que cada uno sólo puede realizar solo. En cuanto al contenido es poco menos que imposible decir nada. Hay que ir con cierta austeridad a la lectura porque no se puede esperar de una obra así el juego que se espera al abrir cualquier otra novela. Tampoco se puede esperar mucho de un protagonista que dice en sí mismo: "¿Qué puedo decirle"?; ¡Conozco yo razones de vivir acaso! No estoy como ella, desesperado, porque no esperaba gran cosa. Estoy más bien... asombrado ante esta vida que me ha sido dada, dada para nada".

Que dice de los otros: "Después de todo es muy necesario matar el tiempo. Ellos son jóvenes y bien hechos, tienen aún para una treintena de años. Entonces no se apuran, se retardan y no están errados. Cuando se hayan acostado juntos será necesario que encuentren otra cosa para velar el enorme vacío de su existencia. De todos modos... ¿es absolutamente necesario mentirse?"

Cuando se pasan ciertos límites el lenguaje también los pasa: "...doy un paso, tengo frío, un paso, doy vuelta a la izquierda, él piensa que da vuelta a la izquierda, loco, ¡estoy loco! El dice que tiene miedo de estar loco, la existencia... ves".

El absurdo fundamental, la traducción física (la náusea) de su disgusto metafísico por la existencia, las palabras que se vacían de sentido, lo reemplazable del hombre, la capa de ilusión, de mentira que pone éste para no ver su gratuidad, para "enmascarar la insostenible realidad: que está sólo,

sin ganancias, sin pasado, con una inteligencia que se empasta, un cuerpo que se deshace", que no va a ninguna parte ni viene de ninguna, que de pronto existe y de pronto no existe más, todo eso mezclado a una apenas trama exige un enorme y lúcido capital de experiencias, pero también una segura mano de escritor.

En "La Putain respectueuse" no hay un vínculo tan evidente con la filosofía de Sartre. El punto de contacto más claro reside en el problema moral, en la presencia en la obra de diferentes soluciones, en el hecho de que Lizzie pueda "inventar" como dice Sartre en otra parte, dos soluciones en menos de veinticuatro horas, a un problema que permanece idéntico. Allí está el interés y no como parecen creer los críticos, en el que una prostituta tenga más nobleza y más escrúpulos en mentir que un senador. Sobre toda la obra, cuyo pretexto es el linchamiento de un negro inocente, se cierne una crueldad que no tiene nada que ver con la de "Noviembre ardiente", una crueldad que viene de más allá de la muerte de un hombre o del más odioso racismo, una tremenda falta de piedad de la vida universal y cuya presencia sella toda la literatura existencialista.

Sin ser una obra maestra del existencialismo ni de Sartre, es teatralmente buena y acrece el interés por su lectura el hecho de que será estrenada entre nosotros esta temporada por el Teatro del Pueblo.

Ola O. Fabre.

### Colección Panamericana

Ed. Jackson. Esta colección reúne obras significativas de los países de América, intentando dar una visión amplia de la historia de su cultura. Consta de treinta y dos volúmenes cuidadosamente presentados. Se valoriza con la inclusión de obras de Euclides da Cunha, Machado de Assis, Blest Gana, Hawthorne, Montalvo, Darío, Sarmiento. Se vierten por primera vez al español dos señeras de la cultura francesa e inglesa en el Canadá, Los antiguos canadienses, de Phillipe Aubert de Gaspé y El relojero, de Thomas Chandler, y Sena, de Fernand Hibbert, quien cumple una labor de reivindicación de su patria, Haití. El Uruguay está representado por Ismael, de E. Acevedo Díaz y Motivos de Proteo, de J. E. Rodó, con prólogos de F. Espínola y A. Zum Felde, respectivamente.

Colaboran en este estimable esfuerzo editorial los traductores F. Baeza, Natalicio González, B. de Garay, etc.

## El Librero de la Feria

de MANUEL  
LAMAS

COMPRA, VENTA Y CANJE DE LIBROS USADOS

EDUARDO ACEVEDO 1490

"CLINAMEN" publicará en sus próximos números:

Joaquín Torres García: *El pintor y la pintura.*

Rudolf Janke: *Stefan George.*

José Pedro Díaz: *Anotaciones sobre Hamlet.*

Manuel A. Claps: *Spencer y Comte.*

Marcel De Corte: *Ontología de la poesía.*

Amanda Berenguer Bellán: *Narciso moribundo* (poesía).

Dante: *Carta XIII.*

Carlos M. Rama: *Historicidad de la especulación histórica.*

Carlos Haerberli: *Poética Musical de Stravinsky.*

Santiago Dabove: *Fragmentos sobre la muerte.*

I. Vilariño: *Baudelaire.*

Mario Arregui: *La noche de San Juan* (cuento).

Y trabajos de Raimundo Lida, Luis Giordano, Samuel Ramos, Felisberto Hernández, Casal Chapí, León Felipe, etc.

**CIFSA**  
FUNDADA EN 1940

CON EL APOYO DE TODOS, CADA UNO VA OBTENIENDO SU CASA PROPIA

Av. 18 de JULIO 1622 · Telef. 4-30-80 y 4-83-33

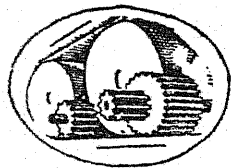


DISTRIBUIDORA DE PELICULAS SOVIETICAS

COLONIA 1273 MONTEVIDEO

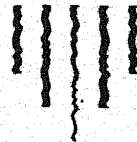


# CASTIGLIONI & ~ ~ LUCAS-CALCRAFT



**PRIMERA ORGANIZACION  
NACIONAL AL SERVICIO  
DE LA IMPRENTA**

**PAPELES, CARTONES y  
CARTULINAS. TINTAS  
PARA IMPRENTA. MATE-  
RIALES PARA GRAFICOS.  
ARTICULOS DE OFICINA  
y ESCOLARES**



ITUZAINGO 1533 :: TELEF. 8-95-01

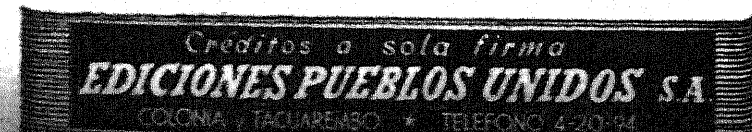


## Nuevos títulos de Francia Filosofía e Historia

- Héraclite d'Épouse. — Maurice Solovine.
- Aristote. — Léon Robin.
- Les matérialistes de l'antiquité. — Paul Nizan.
- Scepticisme israélite. — J. Pederson.
- L'Atomisme d'Epicure. — N. Atanasiévitch.
- Epicure et ses Dieux. — A. J. Festugère.
- L'Epicurisme. — Albert Klein.
- Le Bouddha. — Jacques Bacot.
- De la Monarchie. — Dante.
- De la Docte Ignorance. — Nicolas de Cusa.
- Sur ma propre ignorance et celle de beaucoup d'autres. — Pétrarque.
- Descartes. — Recueil publié par "La Revue Philosophique" à l'occasion du Troisième Centenaire du "Discours de la Méthode".
- Descartes et Pascal. — Henri Petit.
- Spinoza. Dans les pays Néerlandais de la seconde moitié du XVIIe siècle. — Madeleine Francés.
- Hobbes. — Bernard Lindry.
- Montesquieu. — G. Lanson.
- La pensée de Jean Jacques Rousseau. — Albert Schinz.
- La théorie du savoir dans la philosophie d'Auguste Comte. — Michel Uta.
- Gioberetti. — F. Pallieris.
- Principes élémentaires de philosophie. — Georges Politzer.
- Les chemins divers de la connaissance. — Robert Gérard.
- La compréhension des valeurs. — Raymond Poli.
- Héritage de mots, héritage d'idées. — Léon Brunschvicg.
- Recherches sur les conditions de la connaissance. — Gaston Berger.
- Les phénomènes affectifs et les lois de leur apparition. — Fr. Paulhan.
- La philosophie comparée. P. Mason Oursel.
- Anthropologie philosophique. — Paul Haebertin.
- Psychologues et psychologies d'Amérique. — René Zazzo.
- Etudes philosophiques. — Karl Marx et Friedrich Engels.
- Science et religion. — Marcel Cachin.
- Le bergsonisme. Une mystification philosophique. — Georges Politzer.
- Cours de philosophie. — Cécile Angrand.
- Introduction à l'étude de l'art français. — Joseph Billiet.
- Newton, Stahl, Boerhaave et la doctrine chimique. — Hélène Metzger.
- La philosophie marxiste et les sciences. — J. B. S. Haldane.
- Mystère et puissance de l'atome. — Georges Sadoul.
- Matérialisme dialectique et biologie. — Georges Teissier.
- Matérialisme dialectique et psychologie. — Henri Wallon.
- Matérialisme dialectique et sciences physicochimiques. — Francis Halbwachs.
- Vie et probabilité. — Pierre Vendryes.
- Milieu et techniques. — André Léon Gourhan.
- La fin du moyen âge (La désagrégation du monde médiéval). — Pirenne, Renaudet, Perroy, Handelsman, Halphen.
- La fin du moyen âge. (L'annonce des temps nouveaux). — Pirenne, Renaudet, Perroy, Handelsman, Halphen.
- Coblence. — Chassagne.
- La naissance de l'armée nationale. (1789-1794). — Lules Leverrier.
- L'armée nationale sous la Révolution (1789-1794). — Albert Soboul.
- Histoire générale contemporaine. (1848-1939). — Baby, Bruhat, Gallard et George.
- Fourier. — Armand et Maublanc.
- Fourier. — E. Poisson.
- Un destin. Martin Luther. — Lucien Febvre.
- Saint-Simon. (Textes Choisis). — Introduction de C. Bouglé.

### REVISTAS

- \* Revue Philosophique
- \* La Pensée
- \* Europe
- \* Démocratie Nouvelle



Revista editada por Estudiantes de la Facultad de  
Humanidades y Ciencias de Montevideo - Uruguay

Trabajos de

BACHETTA

CLAPS

DRUMMOND

FABRE

FACAL

FELIPE

GIDE

GONZÁLEZ R

MALRAUX

RAMA

RELLUM

SIMMEL